

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

*С.К.Ерохина, Т.С.Гажевская-Пешак,
В.Н.Новик, А.А.Садовская*

КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Жанр а саррелла в творчестве композиторов-классиков

*Рекомендовано УМО
по образованию в области культуры и искусств
в качестве учебно-методического пособия
для студентов учреждений высшего образования
по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка академическая*

В двух частях

Часть I

Минск
БГУКИ
2018

СОСТАВИТЕЛИ:

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

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

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

А.А.Садовская, старший преподаватель кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

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

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

РЕКОМЕНДОВАНО ДЛЯ УТВЕРЖДЕНИЯ:

кафедрой хорового и вокального искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 3 от 29.10.2017 г.)

РАССМОТРЕНО И УТВЕРЖДЕНО

на заседании Совета университета
(протокол № 9 от «22» мая 2018 г.)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
------------------	---

Раздел I

Музыкально-поэтическое искусство Средневековья

1. Вокально-хоровая музыка эпохи средних веков.....	8
---	---

Раздел II

Музыкальная культура XIV – XVI веков

2. Искусство "ars nova". Ранний Ренессанс. Английское музыкальное искусство эпохи Возрождения.....	26
3. Возрождение в Италии. Нидерландская, венецианская и римская полифонические школы.....	36
4. Французский Ренессанс. Гуманизм в Германии. Немецкая Реформация. Испанское музыкальное искусство XVI века.....	61
5. Гуситское движение в Чехии. Польская музыкальная культура.....	75

Раздел III

Романтическая хоровая миниатюра

6. Хоровая миниатюра в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана.....	86
7. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Ф. Мендельсона, И. Брамса, К. Вебера.....	96

Раздел IV

Хоры в творчестве западноевропейских композиторов XX века

8. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля	114
9. Неоклассический период в хоровой музыке западноевропейских композиторов XX столетия. Творчество Ф. Пуленка П. Хиндемита, Б. Бриттена.....	125

Раздел V
Истоки русского профессионального хорового искусства

1. Знаменный распев и его история. Строчное пение.....139
2. Хоровая музыка XVII-XVIII веков. Хоровые концерты, кантовая культура.....144

Раздел VI
Начальный этап становления светской хоровой музыки а cappella в России (XIX в.)

3. Хоровое творчество А.А.Алябьева, М.И.Глинки.....149
4. Хоры а cappella А.С.Даргомыжского, Ц.А.Кюи.....156

Раздел VII
Хоровая музыка а cappella в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX вв.

5. Хоровое творчество П.И.Чайковского.....165
6. Хоровое творчество Н.А.Римского-Корсакова.....174
7. Гуманистические мотивы хорового творчества С.И.Танеева.....180
8. Темы, образы и жанровые черты хоровых произведений
А. Гречанинова, П. Чеснокова.....185
9. Хоровое творчество В.С.Калинникова.....193

Литература200

Приложение. Краткий словарь.....2

Предисловие

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

Цель пособия – оказание помощи студентам в их самостоятельной работе, в условиях отсутствия полноценного учебного пособия по «Классической хоровой литературе» и разбросанностью необходимых для изучения предмета материалов в книгах и статьях, нередко труднодоступных.

В процессе изучения названного курса будущий педагог-хормейстер овладевает конкретными знаниями и вырабатывает ряд навыков историко-эстетического и музыкально-хорового анализа, необходимого в его практической деятельности руководителя хорового коллектива и музыкально-просветительской работе.

Изучение «Классической хоровой литературы» помогает студентам не только познакомиться с особенностями хорового письма того или иного композитора, тематикой и образной сферой его творчества, но и с музыкой разных эпох и стилей: представить эволюцию развития хоровых жанров.

Широкие и разносторонние аспекты изучения хоровой литературы связаны с анализом хоровых произведений, который позволяет выявить стилистические особенности, как с точки зрения общемузыкальных, так и специфических хоровых средств выразительности (тип хоровой фактуры, приёмы хорового письма, темброво-регистровые особенности хоровой партитуры). Детальный анализ музыки – необходимое условие процесса работы над исполнительским планом произведения. Степень подробности

анализа определяется в каждом случае особо. Так, при характеристике хоровой миниатюры даётся подробный анализ приёмов хорового письма.

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

В данном учебном пособии используются материалы лекций по «Всеобщей истории музыки» Р. Грубера, «Истории зарубежной музыки» К. Розеншильда, «Истории зарубежной музыки» (под ред. В. Смирнова), «Зарубежной хоровой литературе» Д. Локшина (вып. 2), «Зарубежной хоровой литературе» Д. Локшина, И. Лицвенко (вып. 3), «Зарубежной хоровой литературе» О. Кеериг; «Истории зарубежной музыки» *Е. Л. Гуревич*, «Зарубежной музыке XX века» Т.Г. Жилинской, «Истории зарубежной музыки. XX век» Н.А. Гавриловой, «Очерки по истории зарубежной музыки» *В.Д. Конена*, программа, подготовленная коллективом авторов кафедры хорового и вокального искусства БГУКИ, а также лучшие исследования хорового творчества западноевропейских композиторов.

В данном пособии используются материалы лекций по «Истории русской хоровой культуры» В.П.Ильина, очерки «Русской хоровой литературы» (вып.1,2 под ред. С.В.Попова), учебное пособие «Отечественная хоровая литература» О.П.Кеериг, «Хоровая литература» И.М.Усовой, учебное пособие «Классическая хоровая литература» С.К.Ерохиной, программа, подготовленная коллективом авторов кафедры

хорового и вокального искусства БГУКИ, а также лучшие исследования хорового творчества русских композиторов.

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

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Раздел I.
МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

1. Вокально-хоровая музыка эпохи средних веков

Основные вопросы:

1. Музыка Византии. Практика гимнотворчества.
2. Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья.
3. Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки.
4. Антигригорианские течения: гимны и секвенции.
5. Раннее многоголосие. Невменная, линейная и мензуральная нотации.

Цель:

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

Ключевые понятия

Гимн, григорианский антифоний, григорианский хорал, канон, кондак, кондукт, месса, мотет, органум, псалмодия, речитация, стихира, тропар

Для музыкальной культуры западноевропейского Средневековья характерны многозначительные явления и процессы. Это передвижение и существование в Западной Европе множества племен и народов, находящихся на разных ступенях исторического развития, множественность укладов и различных политических строев в разных частях Европы, настойчивое и последовательное стремление католической церкви подчинить своему влиянию все области духовной жизни, культуру, образование, мораль. Церковное искусство неизменно противопоставляло свои единые каноны многообразию народной музыки повсюду в Европе, и, вместе с тем, вынуждено было в различных вариантах идти на компромисс и уступать вторжению местных народных музыкальных элементов в свои канонизированные формы.

Католическая церковь почти полностью захватило в свои руки профессиональное искусство, творчество, песенно-хоровую культуру,

нотную письменность и теорию музыки. В течение многих столетий церкви и монастыри были очагами средневековой культуры. Здесь хранились древние манускрипты – бесценные сокровища человеческой мысли. Монахи переписывали их, сберегая от разрушений временем. При монастырях организовывались школы, мастерские письма, ваяния, резьбы по дереву, развивалась живопись, складывались первоклассные певческие капеллы. На главных площадях возводились небывалые по размерам соборы, способные вместить всех желающих жителей города. Складывался новый готический стиль.

Кафедральные соборы становились средоточием городской культурной жизни. При соборах открывались не только церковные школы, но и светские, позже преобразованные в университеты. Среди самых ранних – Кембриджский и Оксфордский в Англии, Парижский – во Франции. Университеты становились центрами развития науки, еще проникнутой духом схоластики, долгое время – подчиненной теологии, но, тем не менее, постепенно накапливавшей знания о мире. Церковь держала в своих руках все сферы человеческой жизни.

Средневековая идеология стремилась подчинить музыку своему влиянию, поставить ее на службу интересам христианской религии. Культовая музыка заложила основы всей современной профессиональной европейской музыки, была возвращена на древних музыкальных традициях, ушедших корнями в практику как культового (иудейского, сирийского, римского), так и светского музицирования (греческого, римского) [2]. В культовой музыке средних веков господствует аскетизм. Ее основными видами являлись: *речитация* и *псалмодия*. Речитация – молитвенное чтение нараспев – простейший, наименее музыкально развитый и художественно совершенный из этих видов, особенно прочно закрепившийся среди монашества. Эта речитация еще не являлась мелодией в собственном смысле; исполнялась в медленном темпе, покойно, тягуче, отличалась однообразием ритма, интонаций, отвечала аскетически-мертвенному, бесстрастному духу

монастырской жизни. Мелодически более развитыми и эмоциональными были моления другого вида – псалмодические. В византийскую столицу они принесены были, видимо, с Востока – из Сирии и Палестины. Вокальная линия псалмодии была разнообразнее и выразительнее. Заключительные обороты мелодии нередко расцвечивались орнаментальными вокализациями.

В течение долгого времени наиболее художественно-совершенным, интонационно богатым и жизненным видом в церковном пении являлись *тропари*, возникшие, вероятно, не позже II века в греческом песенном искусстве. Тропарь – небольшое однострофное песнопение в честь святого либо празднуемого события. Первоначально тропарями называли краткие припевы к определенным стихам лирических песнопений (псалмов, гимнов). Они писались ритмической прозой. Объединение ряда тропарей привело к образованию жанров кондака, акафиста, канона. В них тропари подчинялись музыкально-поэтическим и смысловым моделям, а нередко сами служили образцами для других песнопений. С X века они именуется *стихирами*, – это музыкально-поэтические импровизации на библейские сюжеты или тексты религиозно-дидактического характера. Импровизации эти исполнялись между основными текстами молитв-псалмов и сочетались в целую большую композицию. Тропари сочинялись в народных ладах и по мелодическому складу близки светской народной музыке.

Мирская песенность народного происхождения разливалась по церквям Византии в VI – VII веках. Она достигла большого расцвета в творчестве выдающихся мастеров – мелодов. Их излюбленным жанром стала хвалебная песнь – *гимн*. Создавшийся сначала вне культовой музыки, гимн в дальнейшем благодаря своим художественным достоинствам и всеобщему признанию получил все более широкий доступ в православный церковный ритуал. Песенный жанр этот возник и получил первоначальное развитие еще в древнем мире: существовали греческие, китайские, вавилонские и другие гимны. Источником, из которого в большей мере питалось гимническое искусство Византии, была сирийская песенность. Крупнейшими создателями

гимнов были Арий в Александрии, Ефрем Сирийский в Сирии, Иларий из Пуатье в Галлии, епископ Амвросий в Милане, его последователи Августин и Пруденций. По всей вероятности, гимнотворцы, складывая духовные стихи, либо подбирали к ним популярные в быту мелодии, либо создавали их по таким образцам. Поэты-гимнотворцы – Бардезан, Ефрем Сирийский и другие создали целую песенную школу, получившую широкое признание и пользовавшуюся громкой славой.

Последователем этой школы был знаменитый лирический поэт и мелод из Бейрута – Роман Сладкопевец (конец V – начало VI века), создавший около 1000 гимнов. Стихи их написаны ярким, образным языком, в размерах, характерных для народной поэзии. По образному содержанию – это лирико-философские поэмы, где религиозные размышления сочетаются с мощными порывами искренне и ярко выраженного чувства. Гимнические произведения Романа Сладкопевца назывались *кондаками*. Это сложные, но весьма органичные композиции, состоящие из многих строф (от восемнадцати до сорока строф) с монологами и диалогами героев, исполняемых по принципу респонсория: солист исполнял строфы, хор (прихожане) – припев. Строфы кондаков объединены между собой не только образно-поэтическим содержанием, но акростихотворной формой – заглавные буквы стихов при чтении по вертикали, в свою очередь, образуют слова, таящиеся «в глубинах» текста. Мелодии восьмидесяти сохранившихся гимнов Романа пленяют вдохновенным экстазом и певучестью интонаций. Они близки сирийским гимнам эллинистической эпохи. Кондаки исполнялись на праздничном богослужении в связи с чтением святого Писания.

Следующим этапом Византийского гимнотворчества является VII – IX века. Создателем нового гимнического жанра – *канона* стал Андрей Критский. Канон (от греч. – норма, правило) представляет собой развернутое повествование о празднуемом дне святого или какого-либо события. Это сложная гимническая композиция, состоявшая обычно из восьми частей. Форма этого жанра представляет собой цикл из нескольких песен (числом от

двух до девяти). Каждая из них начинается ирмосом – небольшим куплетом-запевкой, который несет в себе главную мысль всей песни. Как правило, песни довольно короткие – от двух до четырех тропарей на каждую, но есть и каноны, которые в каждом из своих девяти блоков содержат десять, пятнадцать, а иногда и более двадцати тропарей. Самый большой – конечно, канон святого Андрея. Он – полный, в нем присутствуют все девять песней, а в каждой из них – до тридцати тропарей. Это поистине монументальный шедевр. При бесспорной красоте канонических мелодий они уступают кондакам в разнообразии и богатстве орнаментальных фигураций; по складу они зачастую приближаются к напевной речитации.

В практике церковно-хорового пения склад гимнов ранее чисто одноголосный, приобретает новые черты. Появляются иногда выдержанные басы – своеобразные органичные пункты того стиля и эпохи, вокруг основной мелодии возникают сопровождающие голоса в мягком волнообразном движении.

Виднейший и влиятельный среди гимнистов этого периода – Иоанн Дамаскин (700 – 760 гг.). Он был не только талантливым вдохновенным певцом-мелодом и поэтом, но также одним из наиболее авторитетных музыкальных теоретиков своего времени. Вопреки глубоко религиозному мировоззрению и церковному сану, творчество его было проникнуто глубокой человечностью. Заслуга Дамаскина заключается также в том, что он подытожил и обобщил практику гимнотворчества, оставив после себя знаменитый «Октоих» – свод гимнов, систематически сгруппированных по восьми ладам (гласам). Лады «Октоиха» диатоничны. Наименование их Дамаскин заимствовал древнегреческие (дорийский, лидийский, фригийский, миксолидийский).

Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья

Профессиональная светская музыка в средние века на западе Европы возникла позже церковной. Однако она уже существовала в период раннего феодализма и сосредоточивалась при дворах крупнейших владык феодального мира. Песни-славления, застольные, охотничьи, песни шутов – таковы некоторые излюбленные жанры придворного музыкального искусства, запечатленные в разнообразных источниках: в рыцарском эпосе, скульптурных изображениях и даже немногих уцелевших нотных памятниках.

В средние века особой популярностью пользовались песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов. У немцев они назывались шпильманами и миннезингерами, у французов – жонглерами, также трубадурами и труверами. Были они и в Англии, Италии, Испании и других странах, где получили прозвища гистрионов, хогларов. Они долгое время оставались единственными представителями светской музыкальной культуры. Странствующие музыканты сыграли важную роль в развитии инструментальной музыки средневековья, поскольку не расставались в своей деятельности с музыкальными инструментами – тогда как церковь или не допускала их участия у себя, или принимала его с трудом.

В своих песнях странствующие музыканты выражали чувства миллионов труженников – крепостных, ремесленников, угнетенных, обездоленных, задавленных феодально-помещичьим строем. Эти песни пробуждали в слушателях сочувствие. Порою эти песни становились острым и разящим оружием борьбы против феодальной власти. Эти песни обличали пороки князей и прелатов, обливали их ядом иронии. Немногое сохранилось от этого искусства, дерзкого и полнокровного, вскормленного лишениями и нуждой. Шпильман, жонглер, гистрион – это не только странствующий художник-универсал: это певец, инструменталист, актер-декламатор, акробат-канатоходец и иллюзионист. Обычно он представитель наиболее

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

Как на востоке Европы, так и на западе с XI, примерно, века часть жонглеров и шпильманов стали обосновываться на постоянное житье в замках и даже в монастырях, смыкая свою песенность с рыцарским и церковным искусством. Это повышало искусство певцов-профессионалов, а в замковую музыкальную жизнь вливали народные жанровые элементы. Постепенно они «успокаивались», сатирические и бунтарские мотивы звучали у них все глуше, а порою и затихали вовсе. Из бездомных, но «свободных художников», гордых и независимых, такие шпильманы и жонглеры превращались теперь в умеренных, а зачастую и лояльных музыкальных оруженосцев своих сеньоров, в исполнителей, пропагандистов их рыцарской поэзии. Но случалось это далеко не всегда и коснулось сравнительно небольшой части певцов-странников.

Шпильманы были отличными музыкантами-инструменталистами. Их излюбленные инструменты – рог и волынка, кастаньеты и барабан, скрипка и «сельская лира» (струнный инструмент с колесным механизмом для выдержанного баса). Таким образом, народное искусство, проникнув в замки и города, становится мощной основой рыцарского и бюргерского музыкально-поэтического искусства [4, с. 87 – 94].

Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки

Католическая церковь настойчиво стремилась привести принципы и формы своего искусства к регламентированному единству, установив своего рода свод канонизированных напевов. В течение, по крайней мере, трех столетий многие ученые монахи и музыкально образованные представители

духовенства работали над систематическим изложением и сводом мелодий этого стиля. Из огромного числа бытовавших в церковной практике напевов были отобраны наиболее употребительные, отвечающие духу религиозности. Они распределились по дням церковного календаря, каждый был строго связан с определенным моментом церковной службы. Так появился антифонарий – полный свод католических песнопений, вошедших в историю музыки под названием григорианские хоралы. Главная роль в создании антифонария принадлежит папе Григорию I. Папа Григорий I происходил из богатейшей патрицианской семьи, владевшей обширными землями и располагавшей очень крупными средствами. Он получил хорошее по тому времени богословское образование, смолоду питал интерес к делам церкви и религии, обладал, сильным, волевым характером. Был претором Рима, основал несколько монастырей, вступил в орден бенедиктинцев. В 578 году его направили в Константинополь как папского нунция. Пробыв там около семи лет, он имел возможность вникнуть в положение византийской церкви и наилучшим образом ознакомиться с ее певческой школой. Возвратившись в Рим, занимал ряд высоких духовных должностей, а с 590 года стал римским папой. Как глава римской церкви, Григорий I не только проявлял большую энергию и инициативу в церковных делах, но постоянно вторгался в сферу светских, государственных интересов, будучи идеологом, верховным организатором церкви – и одновременно смелым политиком.

Многие песнопения Григорий I подверг обработке: освободил от чрезмерной экспрессии, характерной, например, для восточных напевов, придал их звучанию большую строгость и стилистическое единство, некоторые напевы сочинил сам.

После составления антифонария в VII веке он ещё многократно пополнялся новыми текстами и мелодиями. Неизменными частями католической мессы (христианского богослужения), которые складывались в течение многих столетий (II – IV века) и образовали так называемый ординариум, стали Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus), Agnus Dei.

Гораздо шире представлены «подвижные» части так называемого *proprium*, то есть системы песнопений, сменяющихся в богослужении в зависимости от церковного календаря. Это были: интроит (начальный псалом), градуал (псалом на данный день церковного года), офферторий (песнопение, исполняемое во время приношения даров), коммунио (песнопение, исполняемое во время причастия), трактус (вводимое в некоторых случаях, например, в реквиеме, скорбное, покаянное песнопение), *alleluja* (радостное песнопение, в характере мелизматических юбилейных).

Было бы ошибочно полагать, что распространение григорианского хора повсеместно проходило просто и безболезненно. Хорал насаждался католической церковью на огромных территориях с самым различным народонаселением, которому совсем нелегко было его усваивать: чужой язык, непривычные мелодии, сложный распорядок богослужений, необходимость запоминать тексты и напевы с чужого голоса издали прибывших певцов – все это усложняло процесс "григорианизации".

Язык григорианских песнопений был латинским. Текстовую основу его составляют книги Св. Писания, прежде всего Псалтирь, жития святых, труды ранних Отцов Церкви. В григорианском хорале синтезированы древнейшие интонационные формулы восточно-среднеморских музыкальных культур, элементы галликанского, византийского, амвросианского пения, фольклор германских и кельтских племен. В церковной практике григорианский хорал утвердился далеко не сразу, на это потребовались еще столетия. Различные народы вносили в него свои «поправки», усложнявшийся церковный обряд также требовал музыкальных нововведений. Лишь к концу VIII – началу IX века завершился процесс канонизации католической службы – григорианское пение стало его незыблемой основой.

Одноголосный григорианский напев исполнялся хором мужских голосов (или ансамблем солистов-певцов). Его неторопливое течение создавало ощущение отрешения от реально текущего времени, погружения сознания в вечность. Свободный, нерегулярный ритм мелодии был подчинен

ритму слов. Мелодическое движение – плавное, преимущественно постепенное, скачки если и появляются, то неширокие, каждый при этом компенсируется; интонации хорала ясные, устойчивые. Здесь нет чрезмерно ярких оборотов – всего, что связано с выражением индивидуального мира человека. Мелодические формулы григорианского хорала сложились на основе диатонических церковных (или средневековых) ладов, специфическая выразительность которых сообщала каждому напеву свою особую окраску: хоралы могли быть спокойно-повествовательными, скорбными, празднично-приподнятыми, просветленными и т.д. Сложились различные мелодические стили, один из них – так называемое *силлабическое* пение, где каждому слогу текста соответствует один звук напева. Такого рода пение, напоминавшее речитацию, широко использовалось в богослужении. Нередко, однако, силлабический принцип чередовался с *мелодическим*, допускающим распевание отдельных слогов. Характерная его форма – псалмодия: она использовалась в те моменты богослужения, когда особенно важно было донести смысл слов и вместе с тем придать им выразительную эмоциональную окраску. Наконец, в григорианском пении применялся и так называемый *мелизматический* стиль: в мелодиях такого рода слова, расчлененные на отдельные слоги, широко распевались в сложных мелодических узорах. Особенно ярко этот стиль выявился в так называемых юбилеях – виртуозных распевах, завершающих молитвенные песнопения, чаще всего – эпизоды со словами «alleluja» («Хвала Богу»). Это пение было выражением чувства восторженности, светлой приподнятости. Приемы мелизматики нередко проникали и в напевы, построенные по принципу силлабического письма, насыщая их особой красочностью и образуя смешанный, *силлабо-мелизматический стиль* [1, с. 18 – 29].

Хорал явился основой ранних форм европейского многоголосия (органума, дисканта), а позднее, в эпоху Возрождения и Просвещения, служил тематической и конструктивной основой многоголосной музыки (*cantus firmus*). В григорианском искусстве закрепились и определенные

приемы исполнения, пришедшие в христианство из далекой древности. Одна из самых распространенных форм – *антифонное пение*, опирающееся на принцип чередования двух хоров (или хоровых групп). Другая – *респонсорное пение*, основанное на сопоставлении эпизодов сольных и хоровых. Все виды григорианского пения представлены в мессе – самой полной католической службе.

В ответ на жесткие требования католического духовенства возникали ранние антигригорианские течения: *гимны, секвенции*. Наряду с псалмодированием в обиход вошли и гимны как музыкально-поэтические произведения. Расцвет христианского гимнотворчества относится к IV веку, но происхождение гимнов было более ранним. В отличие от псалмодии мелодии гимна более развиты, певучи, структурно завершены. Мелодика гимнов по преимуществу лирическая, ее интонации много общительные, разнообразнее, живее, нежели псалмодические. В отличие от псалмодии, гимны обладали также определенным размером и правильно повторяющейся группировкой длительностей. Ритм их был более ясен, выразителен и оживлен. Напев облакался в довольно четкую композиционную форму с чертами периодичности. Ритмометрические особенности, свойственные мелодике гимнов, связаны были с их словесными текстами, тексты же эти – нередко стихотворные, строфического строения.

Долго гимны в церковь не допускались из-за их народных истоков, но с течением времени они проникли в богослужебный ритуал в виде своеобразных интермедий – «вставок» и распевались поначалу всеми прихожанами общины, выражая коллективные чувства верующих, позднее – профессиональным церковным хором. Лишь с течением времени эти «вставки» завоевали себе место в католическом культе и постепенно уравнились в правах с псалмодией. Постепенно гимнические части мессы, благодаря их высоким художественным достоинствам, стали вытеснять части псалмодические.

Вслед за гимнами появились новые формы «антигригорианских» течений – *секвенции* (от лат. – следовать). Новые песнопения создавались в монастырской среде, в кругу художественно одаренных музыкантов-практиков. Секвенции средних веков возникли в IX – X столетиях как импровизационно-поэтические вставки-эпизоды, своего рода дополнения к каноническим напевам, дающие их «толкование», «обоснование». Один из зачинателей этого новшества сен-галленский (монастырь св. Галла близ города Фрейбурга в Швейцарии, основанный в VII веке) монах-регент Ноткер стал подтекстовывать импровизационные вокализы – так называемые *юбиляции* – стихами собственного сочинения, с расчетом, чтобы на каждый звук мелодии приходилось по слогу текста. Таким путем фигура лучше запоминалась певчими. Однако дело не ограничивалось одной подтекстовкой. Чем шире применяли ее Ноткер и другие музыканты, сочиняя новые стихи, тем меньше удовлетворяла их прежняя мелодика. Тогда за новыми стихами последовали новые напевы, каких не было в старых церковных сводах.

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

Секвенциям близки были так называемые тропы – это вставки или серия вставок в канонизированный текст богослужения, построенные на особых ладовых формулах, добавлявшихся в конце или середине некоторых песнопений. Создание тропов связано с именем Тотилона. Разрастаясь, тропы включали в себя новый текст духовного содержания и мелодические добавления в напев хорала. Они украшали напев сольным музыкальным узором. Тропы могли быть текстовыми или мелодическими бестекстовыми

вставками. Излюбленной формой тропирования стало изложение напева в виде диалога. Эта форма послужила основой для создания особого вида культового искусства – *литургической драмы* (время ее возникновения и расцвета – конец IX – XIII век).

Эпизоды священного писания, духовные притчи – вот сюжеты этих своеобразных театрализованных действ. Обычно они носили напряженно-драматический характер. Особенно популярны были литургические драмы, посвященные страданиям и смерти Иисуса Христа (так называемые «Страсти»). В их исполнении участвовало несколько священнослужителей и хор. Музыка литургической драмы основывалась на григорианском пении; особенно широко вводились популярные в народе секвенции и гимны.

Развиваясь в течение столетий, литургические драмы усложнялись, возрастало число участников, партии их становились более развернутыми; все тщательнее разрабатывался сценарий, ярче становилась зрелищность – вплоть до введения декораций и костюмов. В конце концов, действию, нередко включавшему шествия, процессии, становилось тесно внутри храма – оно вышло на площадь или нашло себе «пристанище» в специально построенном помещении: литургическая драма превратилась в *мистерию*. Исполнители мистерий по-прежнему были профессиональные певчие, однако заметное участие в них принимал и народ. Сюжеты еще были связаны с религиозной тематикой, но сам характер действия менялся: в него вводились бытовые сценки, ученая латынь уступала место народному языку, музыка включала бытующие в городской среде песни, танцы. Мистерии насыщались мирским содержанием, подготавливая рождение светского театра.

Раннее многоголосие

К IX – X векам относится раннее многоголосие: органум (параллельное движение квартами и квинтами), гимель (параллельное движение в терцию), фобурдон (параллельное движение сектаккордами). Но самым развитым и совершенным видом явился *дискант*, что означает «противогласие», т.е. пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических

форм дискант отличался, прежде всего, тем, что основная мелодия (*cantus firmus*) передавалась нижнему голосу, получившему название тенора; верхний же голос или голоса исполняли контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой.

Дискант возник и достиг высшего расцвета во Франции в XII – XIII веках. Его очагами были Лимож, Шартр, Фекам и в особенности Париж. Певческой школа собора Парижской Богоматери во главе с замечательными мастерами-полифонистами, регентами Леонином и Перотином, подняла искусство дисканта до наибольшего совершенства. Двухголосие с фигурационной разработкой верхнего голоса, доведенное в эту эпоху до своей кульминации Леонином, иногда именовалось также органум, понимается, в другом смысле, нежели этот термин упоминался выше. Перотин, работая над органумом, придал ему небывалые прежде масштабы: наряду с двухголосием стал широко разрабатывать трех- и даже четырехголосие. В этих развернутых композициях григорианский напев (*cantus firmus*) становится лишь конструктивной основой: отдельные его звуки произвольно укорачиваются или удлиняются, он преобразуется часто до неузнаваемости, подчиняясь общему замыслу, красоте совместного звучания. При этом на первый план выступает выразительность свободных верхних голосов. Перотин тонко использовал собственно звуковую красочность плотной или разреженной фактуры, колорит высоких регистров (хор мальчиков) и многое другое. Свободно парящие над «выдержанной» мелодической основой голоса образовывали терпкие созвучия, для которых характерно было обилие диссонансов (параллельные квинты к этому времени уже воспринимались как варварские и были запрещены художественной практикой).

Важнейшим событием в развитии музыкального профессионализма было введение в эпоху раннего средневековья *невмой записи* напевов. Невмы – знаки в виде штрихов, точек, крючков – надписывались над

молитвенным текстом, чтобы указать то направление, в каком движется мелодия, и относились, вероятно, не к отдельным звукам, а к целым группам. Такая запись служила лишь напоминанием и могла пригодиться тому, кто напев уже знал.

Линейная нотация впервые встречается в записях X века. Совершенствование музыкального письма вело к более четкой фиксации высоты звучания: невмы стали располагать на линейках, соответствующих определенному звуку (красная линейка – *фа*, желтая – *до*). Впоследствии к ним добавлены были две черные. Число линеек то увеличивалось, то уменьшалось, менялись способы записи. С XII века для обозначения высоты звука на линиях стали проставлять ключи: *до*, *фа*, *соль*. Замечательный итальянский теоретик Гвидо из Ареццо (995 – 1050 гг.) применял систему трех и четырех линий как стан с нанесенными на него невмами, а также буквенными знаками. Это было плодотворным нововведением, и Гвидо поныне считается создателем линейной нотации.

Однако, достигнув удовлетворительного результата в обозначении высоты звука, нотация еще оставляла без внимания его длительность, то есть не фиксировала ритмическую сторону мелодии. Дальнейшее совершенствование нотной записи было связано с выработкой способов ритмической организации мелодии, постепенно освобождавшейся от своей «привязанности» к тексту. Особенно острой эта проблема стала в связи с развитием полифонии, требовавшей четкой согласованности во времени нескольких мелодий. Поэтому усилиями полифонистов парижской и других школ была создана в XI – XIII веках *мензуральная нотация* (*mensura* – от лат. – мера). Линии нотного стана окончательно приобрели свое современное значение. Возникло деление нотного текста на такты. Ноты на линиях и между ними, сначала более или менее напоминающие невмы, затем ноты квадратные, еще позже круглые – черные и белые – стали обозначать не только высоту звука, но и ритмические доли.

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

Кондукт – род многоголосного пения, которым обычно сопровождалась уличными шествиями. Возникший первоначально (конец XII века) как элемент интермедии, наподобие тропа, в церковном пении или литургической драме, кондукт впоследствии приобрел качество светского жанра и получил широкое распространение в городской музыкальной жизни. Был первоначально одноголосным, а затем стал многоголосным, включался в литургию в праздники, играя роль перехода-связки от одного раздела литургии к другому. Основным признаком кондукта – свободно сочиненный напев на стихотворный латинский текст. Размеренный ритм-шаг давал повод использовать кондукт в процессиях, шествиях. Главные особенности этого полифонического жанра заключались в том, что тематическую основу многоголосия составляли обычно бытующие напевы, любимые в университетских и других кругах городского населения. Один и тот же словесный текст, силлабически (по слогам) положенный на мелодию, распевался по-латыни всеми голосами в одном, чаще всего мерном маршевом ритме. Композитору кондукта рекомендовалось использовать широко распространенный напев или сочинить наиболее красивый напев. Это определило доступность и демократический характер жанра. Многоголосный кондукт представляет переходный жанр к мотету.

Мотет (франц. motet, от mot – слово) – вокальное многоголосное произведение полифонического склада, один из центральных жанров в музыке западноевропейского Средневековья, Возрождения и Просвещения. Появился в конце XII века во Франции, в практике певческой школы Собора Парижской Богоматери как многоголосное вокальное произведение, в котором мелодия григорианского хорала (cantus firmus, помещенный в теноре) полифонически соединяется с двумя мелодическими линиями. В XIII веке мотеты были многотекстовыми (политекстовыми): различные голоса (числом от двух до четырех) пели одновременно контрапунктические мелодии, непохожие между собой, на разные, одновременно произносимые тексты (церковные, светские, народно-песенные и на разных языках).

В XV – XVIII веках мотет представляет собой многоголосное произведение праздничного характера на единый церковный латинский текст, однако для этой формы характерно неодновременное произношение текста стиха в разных голосах, что связано с большим количеством имитаций. В эпоху Просвещения большое распространение получают инструментальные жанры и роль мотета переходит к кантате, однако продолжает существовать вокальный мотет для певца-солиста с инструментальным сопровождением, который сочиняли к торжествам [3, с. 27 – 30].

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

Краткие выводы:

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

Задания для самостоятельной работы:

1. Определите историческое значение деятельности Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина в контексте общей эволюции западноевропейского хорового искусства.
2. Охарактеризуйте песенно-поэтическое искусство Средневековья, творчество странствующих музыкантов.
3. Определите стилистические особенности григорианского хораля – традиционного канонизированного песнопения римско-католической церкви.
4. Назовите отличительные особенности григорианских песнопений и антигригорианских течений. Проведите сравнительный анализ.
5. Назовите черты сходства и различия церковных жанров канона и кондака, мотета и кондукта;
6. Раскройте суть невменной, линейной и мензуральной нотаций.

Литература

1. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учеб. для испол. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 1 : От античности к XVIII веку / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2- изд., перераб. – М. : Музыка, 1986. – 696 с.
2. Любимов, Л. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Любимов. – М. : Просвещение, 1976. – 319 с.
3. Пэрриш, К. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / К., Д. Оул ; пер. с англ. К. Перриш. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – 215 с.
4. Розеншильд, К. История зарубежной музыки : учебник для консерваторий / К. Розеншильд. – Вып. 1 : До середины XVIII века. – М. : Музыка, 1978. – 544 с.

Раздел II

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XIV – XVI ВЕКОВ

2. Искусство "ars nova". Ранний Ренессанс. Английское музыкальное искусство

Основные вопросы:

1. Хоровая музыка эпохи Возрождения. Важнейшие положения эстетической мысли эпохи Ренессанса, имеющие значение для дальнейшего развития музыкального искусства.
2. Ранний Ренессанс. Английское музыкальное искусство эпохи Возрождения
3. Музыкальный Ренессанс в Италии. Особенности развития светских жанров хоровой музыки эпохи Возрождения.
4. Нидерландская школа полифонистов; стилистические особенности их хорового письма.
5. Венецианская полифоническая школа. Творчество Андреа и Джованни Габриели.
6. Римская полифоническая школа; полифония строгого письма. Музыкальное наследие Дж. Палестрины.
7. Музыка во Франции. Стиль хорового письма Клемана Жанекена.
8. Новые творческие направления в странах западной Европы. Реформация в Германии.
9. Испанское музыкальное искусство XVI века.
10. Чешское музыкальное искусство XVI века. Гуситское движение.
11. Польская музыкальная культура. Реформаторское движение.

Цель:

Расширить музыкально-теоретические познания студентов в сфере хоровой музыки эпохи Возрождения как фундамента современной музыкальной культуры, изучение которого необходимо для глубокого восприятия и верного определения путей развития музыкальной культуры современности.

Ключевые понятия:

Гуманизм, искусство «ars nova», строгий стиль, полифония, полифоническая месса, баллада, вилланелла, канцонетта, качча, лауда, мадригал, мотет, фроттола, шансон.

В истории художественной культуры эпоха Возрождения является одной из самых блестящих, самых плодотворных. Развитие литературы в западноевропейских странах от Данте до Шекспира, путь живописи от Джотто до Микеланджело, как и пути других искусств, обнаруживают великое прогрессивное значение этой эпохи для человечества. Музыкальное искусство в свою очередь испытало на себе ее благотворное влияние и выдвинуло ряд крупных творческих школ, представленных славными именами Франческо Ландини в XIV веке, Гийома Дюфаи, Йоханнеса

Окегема и Якоба Обрехта в XV, Жоскена Дебре в начале XVI столетия и классиками строгого стиля на исходе Ренессанса – Палестриной, Орландо Лассо. Параллельно протекала творческая деятельность множества других музыкантов – ярко талантливых, пытливых, изобретательных мастеров.

Эпоха Ренессанса наступила не одновременно в разных странах западной Европы. В Италии предвестия ее появились для музыкального искусства уже в XIV веке. Нидерландская полифоническая школа сложилась в XV веке, во Франции черты Ренессанса выступили в музыке лишь с XVI столетия. К этому же столетию относится подъем искусства в Германии, в Англии и других странах.

Именно музыка, пожалуй более других искусств, была всепроникающей художественной силой в любых общественных слоях того времени: неизменной частью быта простых людей, достоянием многих групп странствующих по Европе музыкантов, нехитрым развлечением в домашнем быту горожан (пение, игра на лютне), пышным и громкозвучным сопровождением придворных празднеств, серьезной и «ученой» участницей церковного богослужения, поэтически изысканным искусством в кругах гуманистической художественной интеллигенции.

Главное идеологическое направление эпохи Возрождения – гуманизм. Для музыкального искусства он означал, прежде всего, углубление в мир человеческих чувств, признание за ними новой эстетической ценности. Вместе с тем образное выражение личности как нового человека, обладающего осознанием своей ценности, автономности внутреннего мира, свободного от власти средневековых догм и схоластики, критически мыслящего, прекрасного духовно и физически, не могло быть всесторонне доступным лишь музыкальному искусству. Литература, поэзия с большей конкретностью и понятийной точностью раскрыли ряд свойств этой новой личности; изобразительные искусства с большей рельефностью и красочностью воплотили ее реальный облик. Музыка же совместила новое

эмоциональное начало со своеобразным выражением интеллектуализма в эстетике и мастерстве сложных полифонических форм [5].

Для эпохи Возрождения характерно преобладание именно вокальных жанров (месса, мотет, песня). Что касается крупных вокальных форм, то они полностью связаны с развитием полифонии, с характерным для нее тематизмом, методами развития и формообразования, приведшими в итоге к так называемому ее строгому стилю. Широко распространенный в XV – XVI веках принцип обращения к заимствованному извне тематизму (из григорианских мелодий, песен) в полифоническом сочинении означал сам по себе не слишком индивидуальный подход к становлению образности, поиском ее «зерна». На одни и те же популярные мелодии разные авторы создавали десятки композиций, словно соревнуясь в мастерстве развития единого материала.

Музыкальное Возрождение сложилось в XIV веке как направление *ars nova* (лат. – новое искусство), положившее начало искусству светской полифонии, в противоположность старому хоральному искусству «*ars antiqua*» (лат. – старое искусство). Центром творческого движения стала Средняя Италия, прежде всего Флоренция. В сохранившихся нотных рукописях той поры светские сочинения бесспорно преобладают над духовными: на пятьсот светских вокальных композиций (мадригалов, баллат, вилланелл и качч) приходится лишь единичные записи частей месс. Все эти произведения привлекли тогда заинтересованное внимание современников. В частности, крупнейший органист Флоренции в XV веке Антонио Скуарчалупи сумел собрать более трехсот пятидесяти произведений XIV и начала XV столетий. Это собрание получило в истории музыки большую известность как «кодекс Скуарчалупи». Существуют и другие аналогичные собрания, включающие в общей сложности множество музыкальных образцов, относящихся к эпохе *ars nova*.

В целом итальянская музыка того времени производит удивительное впечатление свежести, словно юности нового, только нарождающегося

стиля. Она, по-видимому, еще не опирается на давние профессиональные навыки, а скорее наследует лишь традиции бытового музицирования, очень богатые и крепкие в стране. Итальянские композиторы создают в большинстве лирические или жанровые вокальные произведения, хотя встречаются у них и шуточные, и мифологические, и басенные сюжеты, и даже злободневно-полемические тексты. Их музыкальный стиль эволюционирует на протяжении XIV века от раннего двухголосия к простому, а затем и более развитому трехголосию. Крупнейшим представителем нового направления является Франческо Ландини, разносторонне одаренный композитор, оказавший сильнейшее впечатление на передовых современников. Рядом с ним и несколько раньше работали Якопо да Болонья, Джованни да Фиренце, Гирарделло, магистр Пьеро, Донато да Каша. Прозвания этих композиторов указывали на их происхождение: «из Болоньи», «из Флоренции», «из Каша» и т.п. О каждом из них, кроме Ландини, известно, к сожалению, лишь совсем немного: биографические сведения глухи, обрывочны, порой просто отсутствуют; многие произведения не сохранились.

Даже в ранних образцах музыки *ars nova* уже выступают некоторые особенности нового стиля. Они сопряжены с выразительной ролью развитой, богатой и пластичной мелодики, а также с непринужденным, не связанным жесткими правилами характером двухголосия, допускающим «пустоты», параллельные квинты, порой неприготовленные диссонирующие созвучия. Мелодия ведет все за собой, а нижний голос, идущий по преимуществу большими длительностями, выполняет второстепенную функцию, хотя его движение тоже достаточно плавно. Композиция целого в мадригалах и балладах представляет собой разновидность песенной формы, давно известной еще в средние века. Произведение членится на разделы (относительно или полностью замкнутые) в соответствии с поэтическими строками и рифмами. Музыкальные разделы («строки») повторяются как вместе с соответствующими поэтическими строками, так и с новыми. В

мадригале ритурнель завершает целое как новое единство музыки и текста, а в баллате последние строки могут звучать с первым разделом музыки.

Простой пример музыкально-поэтического членения находим в баллате Джованни да Фиренце «Io son un pellegrin che vo cercando». Музыкальная композиция ее состоит из двух разделов, соответствующих пяти строкам поэтического текста. Соотношение их таково: текст A B C D E, музыка A B B A A. При четкой расчлененности музыкально-поэтической формы и определенном соотношении музыкальных и поэтических строк единство музыкального целого обусловлено также характером мелодического движения. Пластичная, как правило, мелодика мадригалов и баллат может быть и более простой, внутренне однородной (как в приведенной баллате Джованни да Фиренце), и более сложной, ритмически изысканной, но ее естественное течение определяется последовательным развертыванием целого из общих интонаций, попевок, из опевания близких звуков, варьированного возвращения к уже звучавшему и т.д. И все это звучит как кантилена – сильнейшее свойство итальянского мелодического дара.

В основе каччи как жанра лежит полифонический замысел: двухголосный канон с нижним, контрапунктирующим ему голосом. Это сложилось в зависимости от изобразительной природы жанра: канон верхних голосов как бы передает оживление и динамику охоты, погони охотников за зверем, науськивание собак, веселую переключку голосов, суету, радостные восклицания удачи и т.п. Нижний голос не имеет текста и, по-видимому, является инструментальным, порой со звукоподражаниями (фанфары охотничьих рогов). На примере каччи Гирардело "Tosto che l'alba" ("На рассвете") с ее ярким поэтическим текстом и на редкость динамичной музыкой хорошо прослеживаются особенности этого жанра, соотношение голосов в ансамбле, ритмическая энергия целого, гибкое следование за текстом в каноне. Замечено, что в качче каждый из голосов канона по отдельности соотнобразуется с басом, а между собой верхние голоса могут и

диссонировать – вплоть до образования малых секунд или септим на сильной доле [3, с. 77 – 78].

Если большинство композиторов итальянского *ars nova* не получили своего отражения в истории музыкального искусства, то один из них – Франческо Ландини – остался в истории. Творчество Ландини в течение столетий было доступно лишь в немногих образцах. В наши дни известны 154 композиции Ландини: более 140 баллат, 11 мадригалов и 2 каччи. Искусство этого композитора гораздо более многообразно, чем у других итальянских авторов *ars nova*, несравненно более богато его образное содержание, более совершенна форма, более развито многоголосие, более индивидуальна стилистика.

На протяжении творческого пути Ландини склад его произведений в значительной мере полифонизируется. Это особенно заметно в мадригалах, каноны появляются только в каччах, порой возникают имитации, нередко усложняется соотношение голосов. В поздние годы Ландини испытывает некоторое влияние французской полифонической школы, что в свою очередь приводит к большей ритмической изысканности многоголосия. Трехголосный мадригал «Musica son» является и трехтекстовым (как старинные мотеты): три достаточно самостоятельных голоса (самый мало-подвижный – нижний) звучат с тремя текстами одновременно. Некоторая изысканность этого изложения связана, видимо, с темой произведения, прославляющего «сладостное и высокое» искусство музыки. Для музыкального письма Ландини характерен ряд основных признаков. На первом месте стоит мелодия: она почти всюду несет главный образный смысл произведения. Она может быть более проста в следовании за поэтическим текстом (как в песне), ритмически выдержана; может быть распевна, со своего рода фиоритурами (в типично итальянской манере) или интонационно драматизирована, раздроблена на короткие фразы, словно поэтическая речь. Многое при этом зависит и от соотношения ее с другими голосами. Так, более простая мелодия в двухголосной баллате «Echo la

primavera» ("Эхо весны") строго и скупно поддержана нижним голосом. Более развитая, с распевами (на традиционных, вплоть до нашего времени, интонациях «вздохов») мелодия в двухголосной баллате «Amor con fede» ("Любовь и верность") – поддержана в басу редкими для нее опорами, что отлично выделяет и оттеняет ее фиоритуры, ее выразительные синкопы, всю ее тонкую эмоциональную линию. Однако не всегда мелодия столь безраздельно господствует над другими голосами. В трехголосной баллате «Muort' ormai» два верхних голоса ведут дуэт-диалог, отвечая один другому, дополняя друг друга, поочередно выступая на первый план, а бас лишь поддерживает их, не стесняя их подвижности мелодий и не опасаясь параллельных квинт с верхним голосом. Возможно, нижний голос в подобных случаях дублируется инструментом.

Среди других жанров Ландини предпочитает баллату возможно, в связи с песенными истоками ее формы. Он всегда мыслит музыкальную форму как целостную, четко расчлененную в зависимости от текста, пропорциональную в частях. Введя в баллату трехголосие, он не упускал из виду ее внутреннее членение на разделы (а внутри них на фразы), маркируя их четкими каденциями с завершающим созвучием октавы (или октавы с квинтой). Характерный оттенок приобрели у него заключительные интонации в мелодии: плавное нисходящее движение от VII к VI ступени лада и от нее прямо к основному тону. После Ландини такая каденция получила широкое распространение не только в Италии. Есть в ней что-то мягкое, поэтичное, даже не вполне договоренное. Спустя века эта интонация, особенно в музыке романтиков, стала восприниматься как своего рода "знак вопроса". В мелодике Ландини можно заметить настойчивые нисходящие «вздохи» в верхнем голосе, экспрессивные синкопы при достижении мелодических вершин, да и сама «каденция Ландини» отнюдь не «выдуманы», не изобретены им. Они коренятся в самой природе итальянского вокального мелодизма [3, с.80].

Ранний Ренессанс. Английское музыкальное искусство эпохи Возрождения

Английское музыкальное искусство эпохи Возрождения блистательно заявило о себе в первой половине XV века, выдвинув неповторимую творческую личность Джона Данстейбла. Прославился этот величайший английский композитор тем, что его музыкальная деятельность справедливо рассматривалась современниками в числе факторов, подготовивших формирование нидерландской полифонической школы.

К сожалению, биография этого крупнейшего английского музыканта совершенно не поддается восстановлению. Известно лишь, что Данстейбл умер 24 декабря 1453 года и похоронен в Лондоне. Его называли славой и светилом музыки. В музыкальной культуре северной Европы явился как бы первой ласточкой "весны Ренессанса". Итальянские архивы хранят наибольшее количество его сочинений. Слава Данстейбла распространилась на континенте очень широко, достигнув даже Испании. Произведения этого композитора говорят сами за себя. Его творческое наследие не столь обширно, как у других современников, но полно значения, внутренне цельно и несет печать тонкой индивидуальности. В творчестве можно уловить первые проблески ренессанского "жизнерадостного свободомыслия", свидетельством тому его многоголосная обработка итальянской песни «O rosa bella» ("O прекрасная роза") с ее нежными, причудливыми гармониями, проникнутыми "северной меланхолией". Конечно, эти проблески весьма скоро потонут в лучах восходящих светил нидерландской композиторской школы, но в одной области творчества Данстейбла – формировании развитого хорового многоголосия – его новаторство оказалось решающим.

Творчество Данстейбла явилось настолько важным связующим звеном между "музыкальной готикой" и полифонией эпохи Возрождения что с XVI века закрепилась легенда о нем как об "изобретателе" полифонии. В действительности полифонический принцип мышления своими истоками коренится в народном музицировании, а перенесение его в область

профессиональной музыки началось в период средневековья и заняло несколько веков. Так, например, в XIII веке, на родине Данстейбла в народном музицировании возник и был впоследствии записан так называемый "Летний канон". Это уникальный образец сложнейшей полифонической формы двойного канона (двойной канон – одновременное звучание двух различных по материалу канонов) [2, с. 36 – 39].

Таким образом, Данстейбл не создал полифонического многоголосия "на пустом месте", но именно он придал хоровому звучанию ту полноту, естественность, силу и блеск, которые характеризуют хоровой стиль нидерландской школы.

В эпоху музыкальной готики (XII – XIII века) тоже существовали хоровые полифонические школы, например, школа парижских дискантистов во главе с Леонином и Перотином. Однако их хоровой стиль был очень архаичен: результат сочетания мелодических линий, составляющих многоголосное целое, был во многом делом случая. Это приводило к преобладанию неблагозвучных сочетаний – диссонансов, своеобразных "трений" между голосами. Новаторство Данстейбла заключалось в преодолении этой "несовместимости музыкальных тканей" голосов многоголосного целого. Его мелодические голоса составлены с учетом необходимости общего благозвучного (консонантного) звукового результата.

Многоголосие Данстейбла с гармонической точки зрения может быть представлено как цепочка созвучий, сектаккордов, именуемых как фобурдон. Принцип фобурдона встречался в английском народном многоголосии и раньше, но именно Данстейбл вводит этот принцип в профессиональную музыкальную культуру. Он открывает путь благозвучным многоголосным "вертикалям". В XVI веке фобурдоном стали называть четырехголосный аккордовый склад, опиравшийся не на мелодическое соединение цепочек сектаккордов, а на последования трезвучий, предвосхищавшие черты классической гармонии.

В своем творчестве Данстейбл основное внимание уделял мотету. И здесь он стремился к достижению в многоголосии внутреннего музыкального единства. Композитор привносил в «свободные» голоса мелодический материал, родственный материалу кантуса фирмуса. Свободные арабески распевов в верхних голосах (дискантах) его песнопений обычно включали в себя отдельные мелодические обороты хоралов, положенных в основу кантуса фирмуса. Нередко и сам хорал представлял не в строго традиционном виде, а «украшенным», дополненным распевами. Такой прием в те времена называли колорированием; он родственен современному орнаментальному варьированию мелодии [2, с. 36 – 39].

Пример Данстейбла имел большое значение для английской творческой школы, для традиций ее хорового многоголосия. Однако она не выдвинула вслед за Данстейблом особенно крупных фигур, определяющих дальнейшее развитие западноевропейского музыкального искусства. В этом смысле творческий опыт Данстейбла объективно оказался более существенным для первых корифеев нидерландской школы, особенно для Дюфаи, а также для дальнейших путей развития полифонии в западной Европе.

На развитие музыки в Европе в XVI веке оказала сильное влияние английская верджинельная школа, особенно композитор *Уильям Бёрд* (ок. 1543 – 1623), который, по словам современников, являлся наиболее прославленным музыкантом и органистом английской нации, прекрасным мастером хоровой полифонии. Виртуоз в контрапункте, он проявлял в своих сочинениях высокую художественность и новаторские устремления: использование тональностей близких к мжоро-минору, безукоризненную гармонизацию, искусное варьирование, яркий мелодизм. Наиболее известным его хоровым произведением является песня-канон «Соловей» («Lord make me to know»).

Высокую степень мастерства английских композиторов можно проследить в жанре мадригала, где ярко чувствуется народный источник английских, шотландских и ирландских песен. *Томас Морли* (1557 – 1603),

ученик Уильяма Берда, возглавил школу английских мадригалистов. Композитор и лютнист *Джон Доуленд* (1562 – 1626) создал большое число мадригалов. Язык английской хоровой музыки отличается изысканностью и разнообразием ритма, что весьма характерно для светских вокальных жанров, связанных с танцевальной культурой Англии (мадригал «Взгляни ты на печаль мою»). Жига, контраданс нашли отражение в стилистически близких итальянским вилланеллам *baletti* – песни танцевального характера или песни, так называемые «*falalas*» с соответствующей слоговой подтекстовкой припевов. Многие светские хоровые произведения исполнялись с инструментальным сопровождением, при этом старинные струнные и духовые инструменты, как правило, дублировали хоровые голоса, в то время как ударные подчеркивали остроту танцевального ритма. Примером ритмического разнообразия могут служить известные в русском переводе произведения Томаса Морли «Ты своим смехом милым» и «Огонь в моем сердце». Остро синкопированный ритм полифонически самостоятельных голосов в произведениях Морли придает им особую яркость и выразительность. В течение с 1593 по 1599 выходят сборники мадригалов этого композитора («*Ballets to five Voyces*», «*Canzo nets to Two Voyces*»). Английский мадригал более прост по фактуре многоголосия, чем итальянский, более гомофонен, по характеру более демократичен.

3. Возрождение в Италии. Нидерландская, венецианская и римская полифонические школы

Нидерландская композиторская школа включает в себя множество имен, индивидуальных стилей, преемственных связей. Творчество нидерландцев становится эталоном композиторского мастерства, оно воспринимается современниками как новое искусство, соответствующее идеалам гуманизма. Расцвет нидерландской композиторской школы XV – XVI веков, связан с тремя поколениями композиторов, определивших развитие европейской музыки этого периода. Каждое из этих поколений

рассматривается исследователями как отдельная школа. Нидерландскую школу возглавили Беншуа (1400 – 1460) и Дюфаи (1400 – 1474), вторую – Окегем (1425 – 1494) и Обрехт (1450 – 1505), третью – Дебре (1440 – 1524) и Лассо (1520 – 1594).

Два представителя «первой нидерландской школы» – *Жиль Беншуа и Гийома Дюфаи* – олицетворяют начальный этап в развитии музыкальной культуры Нидерландов. Жиль Беншуа родился около 1400 году в Монсе. Состоял на военной службе. В 1421 – 1425 годах жил в Англии. В 1430 году, променяв офицерские шпоры на монашескую рясу, стал капелланом Бургундской придворной капеллы, позднее – капеллы при дворе Филиппа Красивого и императора Карла V. Был каноником различных церквей в Монсе, Касселе и Суаньи, где он и скончался в 1460 году.

В творчестве Беншуа основную художественную ценность представляет его так называемая «бургундская шансон» – наследница многоголосных светских баллад и виреле композиторов французской школы *ars nova* XIV века (в частности, Гийома де Машо). Беншуа интенсивно обновлял этот жанр, насыщая материалом народной песни как дискант, так временами и другие голоса традиционного для шансон трехголосного сложения. Согласно обычаю, пелся один или два верхних голоса, нижний же исполнялся на лютне, арфе, и при недостатке исполнительского состава нередко опускался вовсе. Лишь в XVI веке шансон стали писать в полноразмерном четырех-пятиголосном полифоническом складе, как и мотеты.

В образности своих шансон Беншуа не мог отрешиться от налета некоей «торжественной меланхолии», своеобразного аристократического «ритуала чувств и мыслей», который представлял важнейшую особенность культуры бургундского двора. При нем Беншуа провел большую часть жизни. Музыкальному материалу шансон свойственно причудливое сочетание наивной свежести народно-песенных оборотов и терпкого колорита рационалистической звуковой архаики: «бургундская шансон» достаточно эклектично сочетала воспринятый из народной песни свежий,

сочный материал верхнего голоса, его куплетную структуру и заимствованный тематический материал (кантус фирмус), который проходил в теноре, среднем голосе трехголосного сложения. Это влияние мотета, сковывавшее мелодическую инициативу композитора.

Гийом Дюфаи был, несомненно, крупной творческой личностью, прожил большую музыкальную жизнь и, заложив основы полифонической школы, определил своим искусством целый этап ее развития. Родился композитор около 1400 года в Камбре, в 1409 – 1410 годы был там мальчиком-певчим. В дальнейшем жизнь Дюфаи проходила то в Италии (Римини, Пезаро, Рим, Флоренция, Болонья, Турин), то на родине, в Камбре. Находясь при дворе герцога Малатесты, молодой Дюфаи создавал мотеты, баллады и духовные произведения. Затем он вернулся в Камбре, где недолго руководил одной из церковных капелл, после чего ряд лет работал в Риме и других городах, будучи членом папской капеллы. Большое значение для творческой деятельности Дюфаи имело то, что сам он был певцом и практически, повседневно участвовал в исполнении полифонических произведений хоровыми капеллами. Работал некоторое время композитор и у герцога Савойского, носил почетное звание «маэстро капеллы», занимался юриспруденцией в Турине, имел звание «бакалавра права». Впоследствии получил от папы римского каноникат (церковную должность) в Камбре. С 1445 года до самой кончины он осел в этом городе, заняв должность руководителя всей музыкальной деятельностью собора в Камбре. Скончался Дюфаи 27 ноября 1474 года.

Творческое наследие его обширно и многообразно. Композитор создал около двухсот произведений, среди которых мессы, магнификат, мотеты, песни, баллады «на случай», то есть в связи с различными празднествами, освящением церковных зданий.

Монументальность, философичность творений Дюфаи открывает новую страницу в истории музыкальной культуры. В его творениях, как и в картинах выдающихся художников раннего ренессанса, таких как Рогире Ван

дер Вейдена, Губерте и Яне Ван Эйках, захватывает жизнерадостность тона, активность эмоций, человечность. Недаром поэтической основой знаменитой полифонической песни Дюфаи «Прекрасная дева»¹ («*Vergene bella*») стала VIII канцона Ф. Петрарки, где передано поклонение перед земным женским образом. Эта песня выделяется среди других шансон Дюфаи многообразием полифонических приемов, в частности, канонической техники и сближается с «высоким» жанром мотета. При этом демократически-песенный характер мелодики свидетельствует о том, что Дюфаи чутко уловил то главное, что сближает обращение Петрарки к Деве Марии с циклами сонетов, посвященными им Лауре, прославившими в веках ренессансного «нового человека», завоевавшего право на земное счастье [9, 11 – 12].

Шансон Дюфаи отличается от мотета меньшими масштабами и не столь дифференцированной вертикалью. Существенно и качество интонации. В строении шансон преобладает принцип строфичности: разные разделы текста должны сочетаться с одной и той же музыкой или с ее близкими вариантами, в то время как в мотете каждому новому разделу текста соответствует новый музыкальный материал. Мелодика шансон возникает в результате обобщения интонаций демократического бытового музицирования, использования активных танцевальных ритмов. В качестве исторически прогрессивного явления следует отметить встречающуюся опору мелодики на звуки разложенного трезвучия, что свидетельствует об обогащении традиционных мелодических ладов семиступенной диатоники интонациями мажора и минора, уже дававшими о себе знать к тому времени в народном творчестве.

Мотет в творчестве Дюфаи еще не стал жанром духовной музыки, хотя для него были характерны литургические латинские тексты от средневековой традиции. Если в жанре шансон Дюфаи может считаться продолжателем Петрарки, то в мотете он примыкает к традиции Данте. Данте отразил в структуре своей «Божественной комедии» представления о

¹ Дюфаи, Г. *Vergene bella* // Дюфаи Г. Ансамбли / сост. и ред. В. Мартынов. – М., 1979.

строении мироздания, соответствовавшие учению католической религии, но он обновил эту картину мира включением новых политических, нравственных и эстетических оценок. У Дюфаи в этом отношении много общего с «последним великим поэтом средневековья и первым поэтом нового времени»: в мотетах композитора отражается противоречивое сочетание средневековых и ренессансных представлений, что проявляется в многоголосной структуре его мотетов [2, с. 44 – 51].

Разработка принципов полифонического развития составляет основу новаторства нидерландских композиторов. «Единовременный контраст» (термин Т.Н. Ливановой) является одним из фундаментальных завоеваний нидерландских полифонистов. Несмотря на то, что родоначальником многочастной мессы как цикла был Гийом де Машо, в полной мере реализовал монументальные возможности жанра мессы, именно, Дюфаи. Каноническую мессу с ее отвлеченно-символическими образными представлениями и достаточно абстрактным текстом Дюфаи сближает с образцами демократического светского искусства. Например, часть "Gloria" из мессы "Бледное лицо" трактована как сочная жанровая сценка в духе нидерландской жанровой живописи. Месса названа так потому, что в теноре в качестве кантуса фирмуса звучит мелодия одноименной светской песни Дюфаи.

Для творчества Дюфаи характерны реалистические тенденции: отход от возвышенной бесстрастности католического искусства, стремление воплотить содержание текста, опираясь на конкретные образные представления, используя бытующий музыкальный материал. Показательно в этом плане внимание к деталям текста, особенно таким, которые допускают привнесение элементов жанрово-бытового реализма (как в упоминавшейся "Глории"). Другой его чертой является ренессансный индивидуализм, который в творчестве композитора получает еще довольно робкое, скованное и неполное выражение.

Дальнейшее укрепление гуманистических тенденций у нидерландских композиторов было связано с освоением опыта смежных искусств – поэзии и живописи в характеристике обостренного личного самосознания.

В освоении возрожденческой тематики особенно велика заслуга главы так называемой второй нидерландской полифонической школы *Йоханнеса (Жан) де Окегема* (ок. 1425 – 1495). Деятельность Окегема протекала, в основном, за пределами Нидерландов при дворе французского короля, где он в течение полувека руководил капеллой. Это не помешало композитору стать во главе второго поколения нидерландских полифонистов. В числе его учеников были два ведущих представителя третьего поколения – Жоскен Дебре и Пьер де ла Рю.

Стиль Окегема соткан из противоречий, зерном которых является повышенное напряжение между глубоко укоренившейся средневеково-аскетической психологией и пробудившимся земным чувством. Как истинно ренессансная индивидуальность, Окегем раздираем крайностями внутренней дисгармонии, выход из которой он видит в духовном порыве к сверхчувственному, сверхреальному миру. Отсюда его стремление к максимально одухотворенной звуковой материи – он делает ее совершенно бесплотной. Причудливая фантастичность Окегема проявляется в раскованной игре его насыщенных ликующими арабесками-распевами мелодических линий, в свои кульминационные моменты устремляющихся ввысь, подобно стрельчатым аркам готических соборов. Художественный мир Окегема характеризуют как проявление поздней готики, как мистически восторженное преломление религиозной настроенности.

Другая характерная особенность образной сферы музыки Окегема – экстатическое самоуглубленное созерцание. Он является одним из замечательных мастеров, воплотивших глубокую сосредоточенность философского размышления, одним из первых предвосхитил лирико-философское созерцание медленных частей бетховенских сонатно-симфонических циклов [2, с. 52].

Эти разные стороны стиля Окегема слились воедино в мотете «Один, как отшельник» («*Ut heremita solus*»), который сохранился без текста и исполняется как инструментальное произведение. Сочинение уникально для своего времени: оно демонстрирует наиболее сильную сторону мышления Окегема – его поразительную логику сквозного музыкального развития, достигающую монументальных масштабов. В этом мотете ощущается дух поздних бетховенских сонат и квартетов, обнаруживаются параллели с Окегемом в плане воплощения образов пантеистического характера, связанные с чувством преклонения перед красотой природы, совершенством мироздания. Перу Окегема, математика и астролога, принадлежит гигантский 36-голосный канон «*Deo gratias*» – вершина технического мастерства композиторов той эпохи.

Вторым крупнейшим представителем второго поколения нидерландских полифонистов, провозглашавшим идеалы гуманизма является *Якоб Обрехт* (1450 – 1505). Свои лучшие произведения композитор создал, будучи регентом собора Нотр-Дам в Антверпене. Подобно Окегему, Обрехт внес свой вклад в дальнейшее развитие светских тенденций в музыке конца XV века. Обрехт выступает продолжателем Дюфаи. Его музыка отличается ясностью и гармоничностью. В основу *cantus firmus* его знаменитой четырехголосной мессы «*Ce la fase*» была положена светская песня. Р.И. Грубер называл Обрехта представителем «барочного» начала в музыке². Современники отмечали возвышенность мысли в сочетании со сдержанностью высказывания, что отражало принципы гуманистической эстетики эпохи Возрождения. Светский характер музыки культовых сочинений Обрехта можно сопоставить с живостью его младшего современника Луки Лейденского, новаторство которого проявилось в монументальной станковой живописи, когда многофигурные композиции, несмотря на сохранение религиозного сюжета, наполнены живостью движения, драматизмом.

² Грубер, Р. История музыкальной культуры / Р. Грубер. Т. 2, ч. 2. – М., 1959. – С. 79.

Музыка Обрехта преодолевает преграду между «миром небесным» и «миром земным». Это заметно в музыке известной мессы «Под твоей защитой» (*Sub tuum praesidium*) – обращение к Деве Марии. В образной сфере ощущается жизнерадостная активность, тот самый тонус восприятия действительности, о котором писал С. Цвейг: «Человек XVI столетия начал ощущать себя уже не малой безвольной пылинкой, что как росы, жаждет божественной милости, а центром происходящего, средоточием силы; из смирения и угрюмости рождается вдруг новое самоощущение, то самое чувственное и бесконечное упоение своим могуществом, которое мы охватываем словом Ренессанс...».³

Другая сторона творчества Обрехта – его неистощимый музыкальный юмор. Композитор любил перенасыщать изложение музыкального материала приемами, пародирующими «строгий стиль» культового многоголосия. Например, в части мессы «*Benedictus*» «Отчаявшись в надежде» («*Fortuna disperata*») – по названию песни, положенной в основу *cantus firmus* мессы. Композитор повторяет верхний голос семь раз. С каждым новым повторением мотив удлиняется на один звук, в результате чего тесситура разрастается как снежный ком.⁴

В преддверии Реформации в литературе и изобразительном искусстве все явственнее звучали мотивы сомнения в правоте гуманистов, что нашло отражение в творчестве мастеров старонидерландской живописи – Иеронима Босха («Корабль дураков», «Несение креста», «Воз сена») и Питера Брейгеля («Проповедь Иоанна Крестителя», «Слепые»).

Тенденции кризиса ренессансного гуманизма в Нидерландах нашли отражение в творчестве великого композитора конца XV – начала XVI века, духовного главы третьего поколения нидерландских полифонистов Жоскена Дебре, которого современники считали «образцом для подражания на все времена».

³ Цвейг, С. Триумф и трагедия Эразма Роттердамского / С. Цвейг. – М., 1977. – С.55.

⁴ Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия / М. Иванов-Борецкий. Вып. 1. – М., 1929. – С. 50.

Жоскен Дебре (ок. 1440 – 1521) родился в Конде. Вероятно, был учеником Окегема. Работал в Милане, был руководителем капеллы собора в Камбре. С 1500 года жил в Париже, в 1503 году в Ферраре, затем на некоторое время осел в Риме, где работал при дворе кардинала Асканио Сфорца. Под конец жизни Жоскен вновь обосновался в своем родном городке Конде, где и скончался 27 августа 1521 года. Подробная биография Жоскена отсутствует, однако наследие Жоскена, пользовавшееся огромной популярностью в его время и напечатанное, дошло до нас в сравнительно полном виде. Композитор написал 30 месс, большое количество мотетов, chansons, полифонических песен.

Его творчество отмечено чертами национальной характерности. Музыка композитора-гуманиста представлена идеальными образами возвышенного лиризма, просветленной радости, ликования, восторженной гармонии, духа, близкого творчеству его гениального современника Рафаэля. Жоскен не чуждается показа светлых, цельных, гармоничных сторон ренессансной личности – об этом свидетельствуют такие образцы его творчества, как мотет «Stabat Mater»⁵. В нем можно услышать предвосхищение палестриновской возвышенной умиротворенности эмоций, и, с другой стороны, – выразительную декламацию в верхнем голосе, приближающуюся к сольному речитативно-ариозному стилю ранней итальянской оперы.

Жоскен мыслил по преимуществу песенно, и в то же самое время он в каждом конкретном случае индивидуализировал песенную интонацию. Это значит, что композитор использовал бытующий песенный материал каждый раз по-новому, обнаруживая в, казалось бы, всем известных музыкальных темах совершенно неведомые выразительные возможности. Примером этому может служить широко распространенная песня в эпоху Возрождения («L'homme armé») «Вооруженный человек». Жоскен Дебре написал на нее две полные мессы. Мелодия песни проходит в ней не только крупными

⁵ См. в сб.: *Дебре, Ж. Stabat Mater* // Хоровая музыка / сост. Н. Кузнецова. – Л., 1979. – С. 16.

длительностями, как кантус фирмус; ее интонации нередко звучат там с необычайной образной конкретностью, вызывая ощущение стихийного народного коллективного порыва.

Известная шансон Жоскена «Mille regrets» («Тысяча страданий»). Музыка ее настолько рельефна, индивидуальна, что не сразу обнаруживается повторение в мелодических очертаниях тематизма этой шансон близких вариантов песни «Вооруженный человек». Однако как изменился характер ее выразительности. Композитор раскрывает здесь содержание текста, говорящего о горечи даже краткого расставания с возлюбленной. Удивительно живо запечатлена глубоко затаенная скорбь, слегка оттеняемая горькой иронией по отношению к своему чувству: это достигается парадоксальным соединением демократической песенно-танцевальной темы с общепринятыми в «высоких» жанрах музыкального искусства приемами, передающими скорбь, в частности – мрачным фригийским ладом. Смелое новаторство этой шансон заключается в том, что композитор привносит в заимствованную мелодику смысл, незнакомый самой народной песне в ее изначальном виде. Можно утверждать, что в данном случае мы имеем дело, в первую очередь, с самовыражением художника, его лирической исповедью, представляющей явления окружающего мира (в частности, широко бытующую песенную тему) в совершенно новом, неожиданном ракурсе [6, с. 150 – 155].

Приведенный пример использования материала песни «Вооруженный человек» свидетельствует о том, что Жоскен значительно сближает шансон с мотетом и мессой: отныне светские и культовые жанры, в сущности, основываются на одном и том же музыкальном материале.

Известный хор «Нашествие саранчи» – пример итальянской народной песни. Это произведение является свидетельством знакомства с итальянской античной культурой, его умения перенести достижения итальянского гуманизма на нидерландскую почву.

Художественная законченность и глубокое содержание – отличительные черты музыки Жоскена Дебре. Его контрапунктическая техника, сама по себе совершенная, была подчинена раскрытию образов, настроений, поэтического текста. Несмотря на то, что он писал только в полифонических формах, нередко в его произведениях особой красотой отличается верхний голос, что делает сочинения Жоскена Дебре особенно мелодичными. От гетерофонии Жоскен Дебре приходит к новому – полифонически свободному стилю с мелодической самостоятельностью голосов. Старинная форма *cantus firmus* заиграла в творчестве гениального художника новыми красками – она обнаружила богатейшие возможности служения новому по своим художественным задачам полифоническому многоголосию. Так, в произведении «*Stabat Mater*», композитор использует кантус фирмус в партии тенора, где большими длительностями звучит мелодия любовной шансон «Как женщина» («*Comme femme*»), окруженная полифоническими узорами других голосов. Это произведение выделяется философской углубленностью содержания и гармонической уравновешенностью всех средств музыкальной выразительности.

Жоскен в своем хоровом стиле в основном использует консонансы, соблюдая сдержанность выражения, однако в нужный момент композитор вносит остродиссонирующие интервальные сочетания, вызывающие эффект дисгармонии, внутреннего разлада, драматизма. В мотете «Оплакивание Окегема» при воплощении слов «И покрыла его земля» Жоскен достигает огромной силы выражения чувства боли специфическим приемом задержания интервала ноты; и здесь же – еще один удивительный эффект: на фоне застывших в оцепенении голосов один лишь верхний голос завершает эпизод жалобной «говорящей» интонации.

В шансон «Многие сожаления» («*Plusieurs regrets*») показательно крайнее в своем выражении воплощение образа своеобразного упоения страданием: в начале второго раздела этой песни Жоскен также прибегает к остродиссонирующему задержанию ноты, в таком виде даже сегодня

поражающему слух обнаженным выражением скорбной эмоции⁶. В шансон «Прощайте, мои амурсы» («Adieu, mes Amours») комические жалобы на вынужденное прекращение дорогостоящих любовных утех ввиду нерегулярно выплачиваемого жалования переданы жесткими диссонирующими сочетаниями голосов. Но они были характерным средством для передачи образов страдания: здесь же, отнесенные к переживаниям по поводу опустевшего кошелька, они производят прямо противоположный комический эффект. Таким образом, начиная с Жоскена, музыка становится выразительницей аффектов человеческой души [9, с. 15 – 18].

Стреттные имитации – характерное завоевание эпохи Возрождения. Эта новая система стиля вокальной полифонии была закреплена творчеством Жоскена Дебре во всех жанрах – в мессе, мотетах, песнях. Композитор создал классический тип мотета XVI века, в котором он выражал общий дух стиха, где стремился к равноправию голосов, используя во всех голосах различный текст (пример, мотет из семи частей «Лик твой воспевают»). Развитие приемов имитационной полифонии в мотетах, мессах и шансон Жоскена предвосхищает формирование на рубеже XVI – XVII веков высшей полифонической формы – фуги, расцвет которой мы наблюдаем в творчестве И.С. Баха⁷. Начиная с великого реформатора Жоскена Дебре, развитие музыкальной формы связано с тремя важными моментами эстетики стиля: раскрывается новый эстетический смысл понятия «музыкальная тема произведения»; конкретизируется тематизм в образно-жанровом отношении (свет и тень, радость и печаль), благодаря многообразию и богатству новых средств (ладовых и фактурных) музыкального языка; «процесс тематического развития приобрел художественную рельефность и логику» [8, с. 64].

⁶ Дебре Ж. *Plusieurs regrets* // Хоровая музыка / сост. Н. Кузнецова. – Л., 1079. – С. 18.

⁷ Яковлева, Е. Жоскен де Прэ / Е. Яковлева. Биографический очерк. – М. 1910. – С. 7.

В произведениях Жоскена Дебре лежат истоки великого расцвета полифонической культуры не только XVI века, но и барокко, и стилей позднейших эпох.

Вершиной нидерландской полифонической школы является творчество *Орландо Лассо* (1532 – 1594), одного из величайших мастеров полифонии строгого стиля. Это был музыкант гениальный по глубине, блестящий певец. Уроженец Фландрии, он вырос в Италии. Музыкальную карьеру начал певчим в церковном хоре города Монс. Прожил жизнь странствующего музыканта, типичную для деятелей Ренессанса. Объезжает Италию, Францию, Англию. Композитор работал почти во всех крупнейших европейских музыкальных центрах, таких как Милан, Рим, Венеция, Неаполь, Лондон, Антверпен. Последние 38 лет провел в Мюнхене, где работал при дворе герцога Баварского капельмейстером. Это был один из титанов Возрождения, гениальным по глубине и мощи своего искусства, огромного диапазона и творческой силы. Лассо, оставаясь великим мастером нидерландской школы, жадно впитывал и органично усваивал опыт других стран – Франции, Германии, Италии. Это придает его музыке многонациональный стиль.

Наследие Лассо огромно: свыше 50 месс, 100 магнификатов, свыше 1000 мотетов, семь «Покаянных псалмов», огромное множество песен – французских, немецких, итальянских, а также мадригалов, вилланелл, шансон – в общей сложности свыше 2000 композиций. Лассо особенно привлекали светские вокальные жанры. Он свободно владел итальянским, французским, немецкими языками, хорошо знал поэзию этих стран, понимал особенности музыкально-поэтических традиций. Излюбленным жанром был мадригал. Большинство из них – пятиголосны. Образная сфера их разнообразна: лирика, сатира, и даже, гротеск. Отличительной чертой мадригала становится контрастность: полифонии и гармонии, мелодичности и декламационности, диатоники и хроматики, высокой тесситуры и низкой, мажора и минора, динамики. Музыка мадригалов почти вся состоит из

консонирующих мажорных и минорных трезвучий в основном виде. Церковные лады почти не используются. Хроматизмы связаны с модуляциями и отклонениями. Характерно точное следование за текстом.

Отличительной чертой нидерландской школы является угловатая резкая мелодика, ритмически разнообразная, содержащая большие скачки и контрасты. Партия баса очень развита. Имитационная техника не нарушает легкости и изящества музыки. Композитор использовал стихи итальянских поэтов-гуманистов, а также стихи французской «Плеяды» – Пьера Ронсара, Белле. Так, например, стихотворение последнего великого поэта уходящего Возрождения в Италии Торквато Тассо было положено на музыку мадригала Лассо «Ardo'si». Произведение представляет взволнованный музыкальный монолог героя, уязвленного вероломной и безжалостной изменой возлюбленной. Композитор стремится к воплощению в произведении аффектов человеческой души. Сохраняя искусную полифоническую разработку пятиголосной фактуры, композитор поднимает смысловое выразительное значение верхнего голоса, в основе которого патетически-приподнятая декламация в стиле свободного речитатива, предвосхищающая образцы ранней оперы XVII века – Монтеверди, Кавалли, Чести.

Контраст лежит в основе жанров, на основе которой возродился мадригал: фроттолы и мотета. Фроттолу характеризует четырехголосный аккордово-гомофонный склад письма с «элементарным голосоведением, нераспетой декламационной мелодикой, свободным употреблением диссонансов и ладами, приближенными к мажору и минору» [1, с. 59 – 60]. Пример, хор «Матона» («Matona mia cara») написан в жанре фроттолы, танцевального характера, в форме рондо, в гомофонно-гармоническом складе, построен на народных попевках в ионийском ладу с элементами миксолидийского лада. В припеве хора композитор использует прием

звукоподражания, имитирует наигрыш лютни, сопровождающей серенаду возлюбленной⁸.

Особенно ярко своеобразие стиля Орlando Лассо – его нидерландская жанровость в изображении бытовых ситуаций, грубоватый добродушный юмор, меткая сатира отражены в светских жанрах (фр. шансон, итал. вилланелла, немецкая многоголосная песня). Вилланеллы Лассо пишет в среднем регистре и в удобной тесситуре. Это позволяет исполнять вилланеллу не только профессиональным певцам, но и любителям. Динамика всех произведений контрастна. Контраст, как главная особенность музыки XVI века, играет основную роль при исполнении вилланеллы. Музыка Лассо свойственна удивительная изобретательность, остроумное голосоведение, ласкающая мягкость звука, наивная чистота, оригинальность, смелость гармоний и модуляции в далекие тональности.

Его многоголосные песни составляют целую галерею бытовых картин, характеров, портретов современников-людей различных национальностей и общественных положений. Нарушая нормы строгого стиля, Орlando вырабатывает свой музыкальный язык на основе народной музыки, ярко, выпукло и рельефно рисует колоритные бытовые картины. Метко и четко очерчивает главное – ситуацию, тип, эмоциональность. Это он делает, не отрываясь от текста песни, – то сгущает мелодические интонации-штрихи, то рассредоточивает, рассеивает их по полифонической ткани. Этот прием делает его образы индивидуальными, свойственными только его творчеству.

По устремлениям Лассо – гуманист, а по основному направлению творчества – реалист. Он стремится к правдивому воплощению человеческих образов и создает яркие убедительные зарисовки картин современной жизни. Он пишет на разнообразные тексты – оды Горация, Вергилия, стихи Ронсара, Дю Белле, Петрарки, Отто Ферстера, Ганса Сакса и др.

⁸ Лассо, О. Избранные хоры без сопровождения / сост. К. Виноградов. – М., 1968. – С. 9 – 13.

Интересен хор «Эхо»⁹ («O la, o che bon' escho»), написанный в итальянском народно-бытовом жанре, в котором композитор прибегает к элементам звукописи, насыщая тематизм характерными речевыми оборотами, а также виртуозно пользуется приемами звукоподражания. Произведение написано для двух хоров. Композитор широко использует ладово-функциональную многозначность аккордов. В конце хора используется характерный прием удаления, путем угасания звучности. Он также варьирует и принцип сопоставления двух хоров (из которых второй повторяет интонации первого), нередко второй хор вступает до завершения первого – такой прием дает возможность придать хору дополнительный эффект.

В хоре «Слушайте новости» («Audite nova») композитор также использует звукоподражательные интонации, превращая их в попевку, которая становится основой большого вариационного развития и нарастания.

В творчестве Орландо Лассо многообразно представлен жанр французского искусства – *chansons*. Музыка их органически сливается со стихами французских поэтов, такими как Ронсар, Баиф, Клеман Маро, Дю Белле, Вийона. В этом жанре Лассо остается полифонистом, но несколько иным, чем в мотете или мадригале. Имитационность проявляется у него здесь скромнее, обычно в виде легких вторжений в иной склад, не часты распевы, преобладает мелодико-декламационный принцип изложения. За немногими исключениями, *chansons* довольно сжаты, компактны, несложны по структуре (порою строфа с припевом).

Образцом чисто французской песни может служить у Лассо небольшая четырехголосная *chanson* "O mère des amours, Ciprine" ("О мать любви, Киприда") – очень стильная, всего из десяти тактов, декламационно-мелодическая, без распевов. Яркая и динамична радостная, светлая застольная песня "O vin et vigne" ("О вино и виноград"). Своего рода жанровой сценкой является *chanson* "Quand mon mari vient de dehors" ("Когда мой муж приходит

⁹ Там же. – С. 14 – 17.

домой") – от лица задорной молодой женщины, которая жалуется на старого ревнивца. Во французских песнях Лассо нередко заметно танцевальное происхождение ритма [3, с.164].

Немецкая песня привлекала особое внимание Лассо, она переживала тогда большой подъем в связи с реформационным движением и формированием протестантского хорала, а также с деятельностью Ханса Сакса. Композитор несомненно наблюдал в Германии своеобразное развитие нидерландской полифонической традиции и многоголосной Lied и составил четкое представление о путях лютеранской музыки. В шестиголосной Lied на слова Ханса Сакса "Ein Körbelmacher" ("о деревенском корзинщике в Швабии") Лассо придерживается хорального склада, и, хотя в его итальянских и французских произведениях немало примеров такого склада, все же эта по характеру движения мелодии, по неторопливости развертывания формы чем-то неуловимым отличается от вилланелл и chansons.

Реалистическая выразительность свойственна и любовным многоголосным песням Лассо, наполненным поразительной искренностью и безыскусственной простотой высказывания. Такова песня «Je l'aime bien» («Я так любил»), поражающая мастерством и органичностью становления песенной мелодии, развитием и «концентрацией» в ней исходного мотива, проникнутого скорбной меланхолией. Дальнейшие переходы исходного мотива другими голосами дают дополнительный импульс для песенного развития исключительно широкого дыхания¹⁰. Орландо Лассо разнообразно и широко разрабатывает тип скерцозной любовной песни, распространенной в немецком фольклоре, в этом композитор достойно продолжает традиции Генриха Изаака. Исключительным мастерством в обрисовке задорного девичьего характера отличается песня «Я знаю одну девушку» с ее

¹⁰ Лассо, О. Избранные хоры без сопровождения / сост. К. Виноградов. – М., 1968. – С. 28 – 30.

«дразнящим» припевом, где концентрируются песенные интонации, словно передающие раскаты веселого смеха¹¹.

В некоторых шуточных строфических песнях на немецкий текст композитор не избегает коротких имитаций в легком движении голосов, находя для этого образцы в местной полифонической традиции. Такова, например, четырехголосная Lied «Ich hab ein Mann» («У меня есть муж, который знает лишь есть, пить и спать...») с характерной для нее силлабикой, перемежаемой имитационными фразами. Композитор не стилизовал немецкую песню, но он органически входил в их стиль, не утрачивая при этом собственную творческую индивидуальность.

Ни один из композиторов того времени не владел с такой свободой жанрами итальянской, французской, немецкой музыки, не переходил с такой легкостью от мадригала и вилланеллы к *chanson*, а от нее – к немецкой Lied. Эта широта охвата светских вокальных жанров, как и работа над мотетом и мессой, полностью определяют многозначную историческую роль Орландо Лассо – последнего великого представителя нидерландской полифонической школы. Изнутри полифонических жанров композитор, по существу, подошел к самому порогу нового искусства XVII века, к победе гомофонии, к подъему музыкального драматизма, к новому этапу в развитии полифонического искусства.

Черты «микеланджеловского» титанизма представлены в высшем достижении Лассо – «Покаянные псалмы», в котором композитор отталкивается от черт мировосприятия эпохи, связанных с Контрреформацией. Лассо откликнулся на веяния времени как истинный нидерландец: он стремился воплотить героическую борьбу за сохранение гуманистических идеалом в традиционных для нидерландской музыки культовых жанрах. «Покаянные псалмы» передают настроение возвышенного смирения, здесь оживают элементы «готической» полифонии:

¹¹ Там же. – С. 25 – 27.

Лассо использует традиции мотетов и месс Дюфаи и Окегема, возрождает мистическую экзальтацию, и, самоуглубленную отрешенность окегемовского искусства, но другими выразительными музыкальными средствами, заимствованными из светских профессиональных жанров: прежде всего – патетической речитативной мелодики, основанной на принципиально новой ладовой основе мажора-минора.

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

Венецианская полифоническая школа

Расцвет венецианской школы как нового творческого направления произошел во второй половине XVI века. На становление этой школы оказали влияние нидерландские композиторы. Своим учителем венецианские музыканты считали Адриана Вилларта (1480 – 1562), перенесшего в Венецию профессиональные основы нидерландской полифонической школы. В области вокально-хоровой полифонии венецианская школа выдвинула ряд композиторов, среди которых особенно прославился Андреа Габриели (ок. 1510 – 1586) и его племянник Джованни Габриели (1555 – 1612). Направление этого стиля было созвучно общему облику искусства Венеции, ее всемирно знаменитой живописи (Тициан, Тинторетто, Веронезе, Джованни Беллини) и зодчества [6]. Андреа Габриели был органистом церкви Сан Марко. Джованни Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством Орlando Лассо, а затем, также как и Андреа, работал органистом и композитором церкви Сан Марко. Основной тенденцией их творчества было стремление к пышности, насыщенности и великолепию звуковых форм. Широко применялось многоголосие и

многохорность. Этот полифонический стиль отвечал музыкальным вкусам и обычаям Венецианской публики. Музыкальная Венеция XVI века – город-новатор. Здесь возникла самостоятельная органная и оркестровая музыка, достиг расцвета грандиозный вокально-инструментальный стиль, появилась новая форма популярного вокального жанра – мадригала (в творчестве Вилларта), совершился переход к современному способу книгопечатания [7, с. 92].

Венецианцы разнообразно использовали красочные антифонные переключки целых хоров, инструментальные ансамбли и даже органы, расположенные в разных частях храма, тем самым, расширяя возможности музыки в передаче пространственных наглядно-живописных представлений о действительности.

Андреа Габриели создавал крупные хоровые произведения для церкви, написал множество мадригалов, например, «Юная дева подобно розе мая» («*La verginella è simile a la rosa*»), ряд органных пьес. Наиболее ценилась его хоровая музыка, постоянно звучавшая в соборе св. Марка в сопровождении органа, хотя инструментальная партия еще не выписывалась, как это будет делать Джованни Габриели. В своих многохорных произведениях Андреа разделяет хоры по регистрам, противопоставляет вступление высоких голосов низким, а подчас смешивает хоры в едином сплаве, достигая тем самым универсальных красок. Будучи замечательным, блестящим органистом-виртуозом, Андреа сделал большой вклад в развитие инструментальных жанров на заре их развития. В свои вокальные произведения Андреа включает и инструменты, пишет чисто инструментальные произведения, хоры к спектаклю «Эдип» Софокла в 1585 году.

Джованни нашел большие возможности для контрастирования и сопоставления хора и оркестра. Склад музыки у Джованни преимущественно восьмиголосный. В соотношениях хоровых и оркестровых ансамблей он использует разнообразные комбинации: то все голоса поют одновременно, то

вступают по очереди. Особо яркого эффекта он достигает в тембровом контрасте: противопоставляет, например, женский хор – квартету басовых голосов, располагая между ними обыкновенный смешанный хор. Произведения Джованни Габриели в совершенстве представляют стиль венецианской школы – отход от хорового письма а *capella* в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, использование ярких тембровых и динамических контрастов, вокальной виртуозности, новой тематики, формообразований и особенностей композиторской структуры (виртуозные концертные соло противопоставлены шести-, восьми-, двенадцати-, шестнадцатиголосному хору). Яркими примерами могут служить такие произведения как «*Jubilate Deo*», «*Deus*», «*Битва*» и др.

В характере и круге образов венецианская школа далека от сдержанности и умеренности. Она скорее театрально акцентирует эмоции, создавая крайне напряженные образы. Убедительным примером может служить хор Джованни Габриели «*Ужас и трепет*» (*Timor et tremor*). О вокальном стиле Габриели можно судить в частности, по его мелодике, особенно в верхних голосах: легкая пассажность, высокая тесситура, частые касания мелодической вершины, непринужденность скачков – все здесь свидетельствует о стремлении преодолеть традиции строгого стиля.

Композитор писал и светскую музыку: мадригалы, инструментальные пьесы, и духовную – в крупной форме. Это «*Священные симфонии*» для семи-, пятнадцати голосов, «*Священные песнопения*», «*концерты*» для шести-, шестнадцати голосов, мотеты, 177 инструментальных пьес [3, 165 – 169].

Художественное воздействие венецианской школы, более всего в области крупных вокально-инструментальных форм, испытали на себе итальянские музыканты XVII века, в частности создатели оперы. Но этим не ограничилась сфера влияния венецианских мастеров. Их ученики из других стран, возвращаясь из Венеции к себе, привнесли в другие страны западной Европы вкус к многокрасочной вокально-инструментальной музыке крупных

форм. В дальнейшем это направление, развиваясь и усложняясь, естественно влилось в стилевую систему барокко.

Римская полифоническая школа

Крупнейшим представителем *римской школы* и ее главой был *Джованни Перлуиджи да Палестрина* (ок. 1525 – 1594). Родился он недалеко от Рима и всю жизнь был связан с римской церковью. Мальчиком он пел в церковных хорах, зрелым музыкантом состоял долгие годы регентом в соборе св. Петра и в других знаменитых церквях папской столицы. Руководство церковным хором и сочинение хоровых произведений – на этом было сосредоточено почти все творческое внимание Палестрины в течение сорока лет. Творческое наследие Палестрины состоит в большинстве из культовой музыки месс (102), мотетов (274), магнификатов, духовных гимнов, мадригалов (около 150), которые исполнялись *a cappella*.

Эта связь с католическим культом и католическими кругами, глубокая религиозность, свойственная его внутреннему миру, не могли не сказаться на творчестве. Его хоровая культовая полифония сложилась в тесной интонационной связи с народной песенностью, а также светскими профессиональными жанрами XIV – XV веков. В творчестве композитора слышится дух художника, глубоко проникающего в душу народа, его страдания и надежды.

Композитор стремился придать многим музыкальным образам на литургический текст естественные, правдивые, реалистические черты. Так образ Христа у Палестрины – это образ страдающего человека, образы Богоматери, Марии Магдалины – все это жизненные женские образы, списанные с натуры.

Легенда приписывает композитору «спасение» полифонии в пределах церкви. Но композитор не намеренно, а объективно шел по общему пути гармонического прояснения полифонического стиля. Он эволюционировал как художник: его зрелые произведения проще для восприятия, строже. Каждая месса Палестрины, в том числе и знаменитая «Месса Папы

Марчелло» – высочайший образец музыки итальянского Возрождения, выражение его эстетического идеала. Ясность и логика не только в хоральных аккордовых эпизодах, но и в более сложной имитационной части мессы «Кугие». Композитор передавал своей музыке душевную чистоту и стойкость, веру в нравственные ценности бытия. Это возвысило ее над ритуальной предназначенностью и, как все прекрасное, вывело за границы своего времени. Лирическая напевность эпизодов «Мессы» протягивает нити к Шопену, Дебюсси, Равелю [8, с. 92].

Тонкое искусство хорового письма прослеживается в его такой мессе как: «Ut Re Mi Fa Sol La», где основой служит *cantus firmus* на мотив поступенного гексахорда. В миниатюрной мессе «De feria» важную роль в отображении эмоциональных состояний играет хоровая оркестровка, создающая контрасты между частями и внутри них. Месса разворачивается по принципу нагнетания звуковой напряженности: от повествовательного четырехголосия первых частей, через легкий имитационно-подвижный трехголосный «Benedictus» – к более развитому многоголосию – пятиголосному «Agnus Dei». Но более всего для творчества Палестрины характерно состояние равновесия мелодического движения без резкой смены крайних регистров. Мессе «Festiva i solli» композитор сочинил в виде пародии на собственный мадригал. Возвышенная ясность, безупречная строгость техники преобладают в этой мессе, несмотря на то, что светская тема с характерной ритмической фигурой в стиле французской шансон направляет композицию в сторону большей выразительности и гармонического разнообразия, характерных для одноименного мадригала.

Духовные и светские мадригалы Палестрины не выходят за пределы мотетной техники изложения; написанные на тексты Петрарки и его школы, музыка не достигает их драматической силы и лирической наполненности чувств. Даже самые волнующие сонеты композитор обрамляет в строгие рамки умеренного мелодического развития. В лучших мадригалах Палестрина достигает рельефной декламационной выразительности, что

придает переживаниям большую страстность. Так, лирико-драматический мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alle riva del Tevere»), где автор в наиболее выразительных местах применяет развитые имитации, неожиданные гармонические повороты, подчеркивающие переживания героя, является скорее исключением из спокойно-созерцательного стиля Палестрины. Большое место в мадригалах Палестрины занимают характерные для ренессансного искусства Италии XVI века любовные сюжеты и т.д.

Примером мастерства владения голосовыми средствами может служить «Магнификат» для высоких голосов и мотет «Ave Maria». В первом произведении для Палестрины важна эмоциональная значимость верхних регистров для передачи возвышенной величавости; в мотете же композитор понижает регистры голосов для передачи грусти и сумрачности и окрашивает произведение в минорный лад, что является для музыки Палестрины редкостью. В двуххорном, восьмиголосном мотете «Stabat Mater» – гармонично ясное звучание достигается благодаря равновесию между имитационными переплетениями горизонтальных линий и четкой гармонической структуры вертикали. Композитор большое внимание уделяет тембровой окрашенности, используя высокие тембры сопрановой и теноровой партий, которые придают звучанию воздушность, легкость, полетность. Хоровая фактура – прозрачна. В мотетном жанре Палестрина доводит развитие полифонической музыки до непревзойденных высот. Мотеты по своей композиции, общему характеру и тематике – это маленькие мессы с громадным диапазоном как технических, так и выразительных возможностей, были для композитора творческой лабораторией, в которой осваивались новые художественные средства: 19 месс, из 105 сохранившихся, основаны на материале собственных мотетов.

Искусство композитора – искусство спокойных, возвышенных и поэтических чувств, искусство созерцания, просветленной скорби или чистой радости, свободное от всего личного; искусство идеалистическое. Стиль

Палестрины – а *capella*, чисто хоровой. Он строг, экономен, его художественная цель – соразмерность, уравновешенность, классическая ясность и простота целого. Вся выразительность достигается лишь вокальными средствами – сопоставлением диапазонов и тембров голосов, сгущением и разряжением их массы. Очень важна и последовательность типов мелодий: гимнических и псалмодических, плавно-распевных или интонационно скупых. Звучание в целом прозрачно и ясно, пропето и слышно каждое слово, хотя голоса (от четырех до пяти) сплетены подчас в сложные имитации. Силлабический принцип, слияние мелодических линий в логических заключениях в аккорды выделяют стиль Палестрины как стиль аккордово-полифонический.

В музыке его месс, мотетов, мадригалов движение неторопливо, рисунок мелодии мягок, скромн, но изящен. Подъемы и спады музыки постепенны и плавны с мягко звучащими приготовленными задержаниями. Над всем разлит ясный и светлый умиротворенный колорит. Фактура легка и прозрачна. Большую роль в творчестве Палестрины играет мелодическое начало. Песенность пронизывает всю аккордово-полифоническую ткань хоровой музыки. Развертывая несколько мелодических линий, Палестрина достигает исключительного благозвучия в одновременном сочетании различных голосов при самостоятельности каждого из них. Это происходит благодаря тому, что каждый голос гибко и многообразно видоизменяет основную попевку. Полифоническая ткань композитора насыщена родственными оборотами, заимствованными, в конечном счете, из народной музыки.

Музыка Палестрины возвышенная и сияющая, гармонически-уравновешенная, проникнута глубокой человечностью; композитор часто уподобляется живописи своего младшего современника – Рафаэля. В музыке Палестрины доминирует художественно прекрасное и правдивое начало, выражена идея совершенства гармонии человека и мира, что ставит его в ряд выдающихся деятелей мирового музыкального искусства.

Представителем римской полифонической школы был также *Феличе Анерио* (1560 – 1614). Ученик и последователь Палестрины, Анерио сменил своего учителя в должность композитора капеллы Ватикана. Он писал церковную и светскую хоровую музыку. Значительное место в его творчестве занимает жанр мотета, одновременно с которым складывается тип мотетной формы. Принцип формообразования в мотете тесно связан со словом, что следует из названия («mot» – по-французски – «слово»). Эта взаимосвязь проявляется в том, что каждой новой фразе текста соответствует новый по тематизму раздел музыки. Прозрачностью и ясностью фактуры мотеты Анерио близки стилю церковных сочинений Палестрины. Наиболее известным в творчестве Ф. Анерио является хор «Сколько влюбленных юношей и нежных дев» («I lieti amanti e le fanciulle tenere»).

4. Французский Ренессанс. Гуманизм в Германии. Немецкая Реформация. Испанское музыкальное искусство XVI века

Во Франции эпоха Ренессанса наступила с полной определенностью и в ярком своем выражении лишь в XVI веке, когда развитие страны подготовило для этого социальную почву и привело к новым успехам гуманизма. Французская литература, живопись и архитектура создали тогда прекрасные образцы нового искусства – прогрессивного и национально характерного. Творчество Франсуа Рабле, поэзия Клемана Маро, Пьера де Ронсара, Жоашена Дю Белле, деятельность Жана Антуана де Баифа неразрывно связано с идеями, образами и художественными средствами своей эпохи и немислимы были бы в средние века. Музыкальное искусство Франции более всего соприкасается в XVI веке именно с французской поэзией.

Французский Ренессанс по гуманистическому духу был родственен и созвучен итальянскому Возрождению. Однако в музыке он приобрел другие формы, стили письма и исполнительства. Старинная богатая

гуманистическая культура городов Парижа, Дижона, Анжера, Лиона, богатое наследие готической полифонии с одной, а искусство трубадуров, труверов и менестрелей – с другой внесли своеобразные черты в музыкальную жизнь, обычаи, нравы. При наличии плодотворной связи между музыкальными культурами Франции и Италии эпохи Возрождения основой этих культур явилась их народная музыка.

К XV – XVI векам относится возникновение новой разновидности песенного творчества – *ноэлей*, или, как их тогда называли, – «*но*». Первые «*но*» – это настоящие святочные песни на евангельские тексты о рождении Христа, поклонении волхвов и т.д., распевались они именно на рождественские праздники. Однако скоро этот жанр эмансипировался: *ноэли* стали исполняться не только в сочельник, но и в другое время. К библейской легенде присоединялись мотивы современности, а евангельские сюжеты являлись в скептически-насмешливом освещении.

Постепенно сложились *ноэли-басни*, *ноэли-пасторали*, *ноэли* лирические, сатирические и другие. Характерной особенностью жанра являлись духовно-мирские тексты, которые большей частью принаравливались к мелодиям широко бытующих городских и сельских напевов. Но иногда в манере популярных образцов сочинялись совершенно новые песни. Их авторами были люди самые разные – священники и врачи, чиновники и аптекари, композиторы и поэты. Этот распространенный жанр – полупрофессиональный, полупольклорный, вскоре привлек и композиторов-профессионалов. Появились полифонические *ноэли*, принадлежащие перу *Котлэ*, *Сертона*, *Корруа*. *Ноэль* сыграла важную роль в образовании центрального жанра французского музыкального Возрождения – многоголосной песни (*chanson*) с ее разнообразной и яркой тематикой, включавшей и поэтическую лирику, и жанровые картины с присущими им чертами звукообразности. Основой контрапунктического искусства французских композиторов послужили как народные мелодии, так и напевы григорианского хора. Народная песня, отличавшаяся ритмической

оживленностью и отсутствием церковных ладов, служила основой как светских, так и духовных сочинений.

Многоголосная песня (шансон) стала самым реалистическим и популярным жанром французской профессиональной музыки. Истоки его – в народном творчестве (рифмованные стихи эпических сказаний перекладывались на музыку), в искусстве средневековых трубадуров и труверов. По содержанию и настроению шансон могли быть самыми разнообразными – любовные песенки, бытовые картины, шуточные, сатирические, картины природы, сражения. Разнообразны они как по содержанию так и по стилю: они повествовательны, лиричны, интимны, печальны, шуточные, галантны. Масштабы – от нескольких тактов до сорока двух страниц. В качестве текстов композиторы использовали народные стихи, современную поэзию. Мелодии шансон отличаются яркостью, свежестью, запоминаемостью. Они звучат настолько по-современному, как будто написаны в XX веке. Для них характерны простота выразительных средств, типичность основных оборотов, периодическое строение с концовками на доминанте и тонике, а также показательный для народного творчества прием запева и припева. Иногда создавались "звукописные полотна" французской жизни, подчас в крупной многочастной форме. Искусно использовались приемы как аккордового многоголосия, так и линейно-имитационной полифонии.

Часто музыка «шансон» идет в характере народного танца. Характерна подчеркнутость ритмической основы: иногда ей свойственен куплетный склад или круговая рондообразность. Часто используются народные инструменты. Наконец, в связи с народной музыкой появляется гомофонный склад.

Крупнейший мастер «шансон» *Клеман Жанекен* (1485 – 1560) стал центральной фигурой французской музыки Ренессанса. Сведения о его жизни скудны и уточняются. Родился он между 1480 и 1494 годами в Шательро (Пуату). Предполагают, что он происходил из буржуазной семьи, в

молодости был посвящен в духовный сан и обучался музыке у знаменитого полифониста Жоскена Дебре. В 20-30 годах он славился как превосходный регент и органист, руководил музыкальной капеллой собора в Анжере. С 1530 года Жанекен известен как композитор, мастер хоровых жанров. И хотя слава его при жизни была велика, умер он в бедности в 1564 году или 1565 [5, с. 8].

Жанекен являет собой ярчайший тип ренессансной личности с ее неистребимым духом бодрости и оптимизма, любовью ко всем земным радостям, умением видеть красоту в окружающем мире. Широко распространено сравнение музыки Жанекена с творчеством Рабле. Художников роднит сочность и колорит языка. У Жанекена это не только выбор поэтических текстов, изобилующих меткими народными выражениями, искрящихся юмором, весельем, но и любовь к красочным детальным описаниям, широкое использование изобразительных и звукоподражательных приемов, придающих его произведениям особую правдивость и жизненность.

После себя он оставил ряд произведений в духовных жанрах: мессы, мотеты, Давидовы псалмы, плачи Иеремии, Соломоновы притчи и др. Эти произведения написаны в поздний парижский период и отличаются ярко-ренессансной трактовкой жанра: интонационной близостью к фольклору и нозлям колоритной звукописью. Здесь также сказалось воздействие жанра многоголосной песни. В этом жанре композитором написано около двухсот шестидесяти дошедших до нас песен для трех, четырех и пяти голосов.

Среди светских шансон в творчестве Жанекена выделяются две жанровые группы: лирические произведения и хоровые "программные" картины, соединяющие яркие изобразительные свойства с выражением сильных эмоций. Это стремление создать в хоровой музыке развернутую и динамичную картину внешнего мира, бурных событий, активных действий, созвучных человеку явлениям природы особенно привлекало внимание и интерес современников Жанекена.

Первоклассный мастер многоголосного письма, Жанекен искусно пользовался приемами, как аккордового многоголосия, так и линейно-имитационной полифонии. Жанекену доступны и тонкая любовная лирика (песни на тексты выдающегося поэта средневековья Пьера Ронсара), и выражение настроений грусти, скорби, и полные силы, жизни сцены народного веселья. Композитор стремился придать произведениям черты жанровой реалистичности; его музыка народна, песенна в своей основе, отличается светлым, жизнерадостным характером. Хоры Жанекена – «Битва при Мариньяно», «Охота», «Пение птиц», «Уличные крики Парижа» – полифонического склада, в них композитор искусно имитирует звуки природы и окружающей жизни – пение птиц, крики торговков, воинственные возгласы, для чего мастерски использует тембры, регистры певческих голосов. Так, например, произведение «Пение птиц» («Le chant des oyseaux») является одним из лучших примеров звукоподражания в музыке, когда можно различить голоса малиновки, кукушки, иволги, чайки, совы и вместе с автором совершить музыкальную прогулку по весеннему лесу. В этом хоровом сочинении яркая изобразительность сочетается с лирической напевностью, дорийский лад с элементами эолийского, форма рондо с каноническими и стреттными имитациями. Хор "Пение птиц" – большое хоровое произведение (более двухсот тактов), состоящее из многих разделов, как бы воспроизводит подлинно "птичий" мир и одновременно приписывает пернатым человеческие побуждения: кто-то из птиц спешит в Париж на праздник, надеясь сначала выпить, потом поспеть на проповедь и застать свою даму у мессы [6, с. 125 – 128].

Песни "Жаворонок", "Соловей", "Пение птиц", хотя их образность связана с поэтическим миром природы, тем не менее, близки по трактовке большой композиции и сочетанию изобразительных и выразительно-динамических элементов. Жанекен одним из первых в своих хоровых сочинениях стал пользоваться краткими ритмическими мотивами, которые у него чрезвычайно разнообразны. Главное – воспроизвести ритм, найти

нужную ритмическую формулу, а когда она будет найдена, не бояться ее повторять; ведь именно так и происходит в природе – кукушка не кукует один раз, и крик торговцев и разносчиков настойчиво оглашает рыночную площадь. Не беда, что от этого разрушится ровный и плавный мелодический стиль "строгого письма", который боится острых ритмов, не терпит никакого звукоподражания и чуждается откровенных повторений отдельных мотивов. Зато задача будет решена, музыка сможет передать многообразие реальных звучаний, она сможет с помощью звуков рисовать, живописать зримо и ярко. Так же мастерски он пользуется возможностями хора – хор свистит, звенит, переливается трелями и выделяет рулады. И это при том, что композитору приходится соблюдать многие ограничения, предписанные господствующим стилем эпохи ("строгое письмо"), когда композитор не мог позволить себе грубых и неблагозвучных сочетаний. "Пение птиц" – это гимн природе, ее разнообразию и вечной новизне. Этот гимн создал человек, в музыке которого очень демократично выражены идеалы эпохи Возрождения – ясность мысли, изобретательность и открытость новому.

Ряд картинно-изобразительных хоровых композиций Жанекена родился как отклик на важные исторические события его эпохи. Одно из популярнейших сочинений композитора – "Война" – описывает сражение при Мариньяно в сентябре 1515 года, когда французские войска нанесли поражение швейцарцам. Ярко и рельефно, словно на батальных полотнах Тициана и Тинторетто, выписан звуковой образ грандиозной музыкальной фрески. Ее лейттема – призывный клич походного горна – проходит через все эпизоды произведения.

Хоровое сочинение представляет собой четырехголосную песню крупного масштаба, которую трудно даже считать собственно песней, а скорее можно представить своего рода хоровой сценой: столько в ней театрального, конкретно-изобразительного, даже действенного. Эта и другие аналогичные песни Жанекена ("Битва при Меце", 1555 год; "Битва при Ренти", 1559 год) были вдохновлены патриотическим подъемом в связи с

победами Франции. "Война" передает картину боя между французскими и швейцарскими войсками. В первой части произведения раздаются призывы "Слушайте, слушайте, все любезные галлы, о победе благородного короля Франциска!" (имитации короткой "сигнальной" темы), а затем возникает само изображение напряженной подготовки к битве – звучат слова "Трубите в трубы, бейте в барабаны", "Смелее друзья" и другие обращения к воинам, побуждающие их к наступлению. Музыка разворачивается, следуя за текстом, композитор не стесняется многочисленными повторениями небольших построений, разнообразит фактуру хорового письма и не придерживается строгого полифонического изложения. Еще менее зависит от традиций строгого стиля вторая часть песни, передающая шум и пафос сражения. Звукоподражания чередуются здесь с возгласами "Живо на коней!", "Вперед, за знаменем", а музыка при этом выражает все нарастающий подъем победоносной битвы. Примененные художественные средства очень смелы для своего времени: частые и быстрые репетиции на слоги, подражающие дробь барабанов, сигналам труб, ударам мечей и другим звукам боя, вместе с героическими призывами в ускоряющемся общем движении. Наконец, победа одержана – и песня заканчивается триумфом французов. Все это в наше время, естественно, кажется наивным, отчасти натуралистичным, во всяком случае, очень внешним. Но в то время это было своего рода открытием, связанным с тягой к более конкретной образности, к динамике, действенности искусства. Композитор сумел быть динамичным на протяжении крупной формы [3, 118 – 121].

В других крупных песнях, например "Охота", композитор словно наследует жанр каччи или французской шансон отдаленного прошлого, используя сходные приемы звукоподражательной картинности вместе с динамической выразительностью: в музыке слышны шум охотничьих сборов, сигнальных рогов, в погоне за зверем с собаками, возбужденные возгласы при нарастающем динамическом напряжении. Все это пронизывает хоровую фантазию и оказывает на слушателя огромное впечатление.

Знаменитая хоровая фантазия Жанекена "Крики Парижа" представляет собой развернутую, словно театрализованную сценку уличного парижского быта. После мерного вступления, где автор спрашивает слушателей, не желают ли они послушать уличную разноголосицу Парижа, начинается первый эпизод представления, в котором непрерывно звучат, сменяясь и перебивая друг друга, зазывные возгласы продавцов: "пирожки, красное вино, сельди, старые башмаки, артишоки, молоко, свекла, вишня, русские бобы, каштаны, голуби..." Темп исполнения постепенно ускоряется, создавая картину цветистой разноголосицы. Фантазия завершается призывами: "Слушайте! Слушайте крики Парижа!"

Творчество Жанекена пленяет изысканностью и изяществом образов, музыкальностью слога, пылкостью чувств. Композиционные принципы и стилистика крупных его хоровых сочинений во многом способствовали нарушению установившихся закономерностей полифонического письма, его строгого стиля. Самостоятельность голосов и плавность голосоведения приносились в жертву беспрестанно повторяющимся созвучиям, репетициям на одном звуке в разных регистрах. Полифоническое развертывание пресекалось учащающейся повторностью, дроблениями мелодий, иллюстративностью в движении за словесным текстом. Гармонические функции проступали в многоголосии более отчетливо, чем в строго полифонических произведениях. Хоровой склад его сочинений можно назвать инструментальным, не случайно «программные» песни Жанекена часто перекладывались для инструментов.

Крупнейшими мастерами французской многоголосной песни были *К. Гудимель* (ок. 1514 – 1572) и *Г. Костле* (1531 – 1606). Французская хоровая песня XVI века с ее свежими и искренними чувствами, живыми ритмами и стройными формами, яркой мелодикой в сочетании с поэтическим изяществом явилась замечательной вехой в истории музыкальной культуры.

Новые творческие направления в странах Западной Европы.

Реформация в Германии

Немецкое музыкальное искусство эпохи Возрождения, в отличие от ряда других европейских стран, более всего ощутило на себе движение Реформации. К этому времени немецкая музыка накопила уже большой исторический опыт. Помимо традиций церковной музыки средневековья и лишь недавно иссякшего искусства миннезанга, были еще и достижения полифонической школы XV века, к которой примыкали и немецкие мастера, например А. Агрикола, и, параллельные ей, интересные творческие опыты крупнейших немецких органистов К. Паумана и П. Хофхаймера. Особую популярность в XV веке приобрели народная немецкая песня, близкая быту, а также песня, обрабатываемая в духе полифонии строгого стиля. Между песней народного происхождения, песенными текстами немецких поэтов и песенной музыкой немецких композиторов непрерывно происходил своего рода художественный обмен. Это способствовало тому, что народно-бытовое – и авторское, старая музыка – и новый текст порой были уже так прочно слиты, что отграничить одно от другого даже современники не могли. Тематика же песен в XV – XVI веках была достаточно многообразна: от любовной лирики, до сатиры, от охотничьих, застольных, шуточных куплетов до духовных напевов, от календарного цикла до боевого гимна в крестьянской войне.

К величайшим контрапунктистам периода Реформации относят *Генриха Изаака* (ок. 1450 – 1517). Родиной композитора является нидерландская провинция Брабант. Работал он в Италии, Австрии, Саксонии. Особое место в творческом пути Изаака занимают годы службы у императора Максимилиана I. В Инсбруке композитор стал основоположником первой профессиональной немецкой композиторской школы (учеником Изаака был крупнейший немецкий полифонист *Людвиг Зенфль* (ок. 1486 – 1543). Крупнейший полифонист своего времени, автор многочисленных культовых сочинений («Констанцкие хоралы»), Генрих

Изаак особенно прославился своими светскими многоголосными песнями, среди которых знаменитая песня «Инсбрук, я должен тебя покинуть» («Innsbruck, ich muss dich lassen»). Она стала в Германии настолько популярной, что сохранилась до наших дней. В эпоху Реформации, ее мелодия была заново подтекстована, и с тех пор она приобрела известность в качестве протестантского хора «О, мир, я должен тебя покинуть». Произведение его, впитавшее воздействие фольклора, возвратилось в народ.

Ведущие деятели Реформации в своих помыслах о новых формах духовной музыки ранее всего обратились к немецкой песне. На её основе и был создан протестантский хорал – новый жанр духовного музыкально-поэтического искусства, понятный для любых слоев общества и доступный для массового исполнения. Как утверждают исследователи, Мартин Лютер лично принял участие в его создании. Известно, что Лютер любил и понимал музыку, высоко ценил произведения Жоскена де Пре, всячески поощрял занятия музыкой. Нет сомнений в том, что Лютер непосредственно воздействовал на поэтическую, текстовую основу протестантского хорала; ему принадлежит перевод библии на немецкий язык (1521 – 1522). Лютер восставал против латыни в духовной музыке, сочинял для неё стихи на немецком языке. Все это способствовало демократизации немецкой культуры. По идее Лютера и его единомышленников, протестантский хорал должен был привлечь всю церковную общину к исполнению напевов, сблизить области церковной и бытовой музыки. Отказавшись от католической мессы в полном её объеме (оставив лишь некоторые части), резко ограничив этим латынь в богослужении, деятели Реформации выполнили важную социальную и национальную задачу, пошли навстречу широким кругам бюргерства и крестьянства. Со временем круг хоральных мелодий пополнялся. Для музыкальной основы протестантских хоралов Лютер и его соратники использовали мелодии некоторых допротестантских гимнов и секвенций, отдельные григорианские напевы, укоренившиеся в

быту, а также многочисленные мелодии народно-бытовых песен – немецких, чешских, быть может, и других народов [5, с. 11 –13].

Нередко это были светские песни, произведения современных композиторов, мелодии, созданные мастерзингерами, особенно Хансом (Гансом) Саксом. Ганс Сакс по профессии был сапожником, жил в Нюрнберге, создал 4275 песен и много драматических сценок. Сакс был подлинно народным художником и ярчайшим представителем немецкого Возрождения. Он не стремился овладевать крупными и сложными формами многоголосия. Наиболее органично было для него создание мелодий песенного склада, диатоничных, ритмически активных, порой близких танцу, легко запоминающихся, четкой строфической структуры. Одним из самых известных был у Сакса его "Серебряный напев", возникший как духовная песня на немецкие слова.

При жизни Лютера в создании немецких духовных песен принимали участие такие композиторы как Генрих Финк, Арнольд фон Брук, Сикст Дитрих и другие. Некоторые из них были опытными и умелыми полифонистами, создавали также мессы и мотеты. Да и в дальнейшем немецкие авторы духовных песен отлично владели полифоническим мастерством, но сознательно шли на прояснение многоголосного склада ради большей доступности духовных произведений.

Формирование протестантского хорала на протяжении XVI века подчинялось мощным и вполне определенным стилевым тенденциям, постепенно проявлявшимся в различных музыкальных жанрах, в том числе и крупных полифонических. Когда под знаком религиозных движений в Германии разыгрывались большие социальные битвы, хорал выполнял функции боевого гимна. В крестьянских войнах он обрел облик «Марсельезы XVI века» («Ein feste Burg ist unser Gott» («Бог – наш крепкий оплот»). Текст хорала возник как стихотворное переложение 46-го псалма, мелодия же гимна сложилась на основе народно-бытового напева, во всяком случае, она несет в себе живые песенные истоки. Отличается она ясностью,

лапидарностью, широкими общими контурами, словом, целой совокупностью признаков, которые создают впечатление простоты и силы.

Позднее, в XVII веке, хорал утратил свое непосредственное значение боевого гимна, ограничился рамками церковности, стал скорее воспоминанием о прошлом, носителем исторической традиции. Немецкие музыканты умели различать и подчеркивать в протестантском хорале его былую прогрессивную сущность, живые песенные истоки. Так, например, силой своего гения И.С. Бах вернул хоралу его поэтический смысл, раскрыв его в своей образной системе.

Для немецкой музыкальной культуры XVI века наряду с развитием протестантского хорала характерны и своеобразные музыкально-поэтические формы мейстерзанга. Деятельность мейстерзингеров была специфическим проявлением местного ремесленно-бюргерского быта, цехового уклада. Поэзия их не слишком поэтична. Мейстерзингеры предпочитали духовные, библейские тексты для своих песен, церковно-певческие обороты, стремились опираться на образцы, на канонизированные в их среде напевы, на строго регламентированные правила создания песен, вносили в творчество дух ремесла. Со временем немецкий мейстерзанг растворился в песенной культуре крупных немецких городов, в их быту, в бытовом музицировании бюргерства, далее в певческих обществах: цеховая организация изжила себя как таковая – наступил новый исторический период [3, с. 138 – 144].

Испанское музыкальное искусство XVI века

В музыкальной культуре Испании признаки Возрождения отчетливо проявились в XVI веке, а предпосылки для этого возникли еще раньше. Известно, что уже в XV столетии существовали давние и прочные музыкальные связи между Испанией и Италией, между испанскими капеллами и входившими в них певцами-композиторами – и папской капеллой в Риме, а также капеллами герцога Бургундского и герцога Сфорца в Милане. Крупнейшие испанские музыканты XVI века находились на службе церкви. Они не могли тогда не испытать на себе воздействие

нидерландской полифонической школы с ее сложившимися традициями; выдающиеся представители этой школы не раз бывали в Испании. С другой стороны, испанцы постоянно работали в Риме и встречались с итальянскими и нидерландскими мастерами.

Испанская творческая школа представлена несколькими поколениями выдающихся композиторов. Крупнейший из них Кристоаль де Моралес (1500 или 1512 – 1553), прославленный и за пределами своей страны, в 1535 – 1545 годах находился в составе папской капеллы в Риме, после чего, вернувшись на родину, возглавлял метризу в Толедо, а затем соборную капеллу в Малаге. Моралес был крупным полифонистом, автором месс, мотетов, гимнов и других вокальных, по преимуществу хоровых произведений. В его творчестве синтезировались коренные испанские традиции и полифоническое мастерство нидерландского и итальянского образцов. В течение многих лет (1565 – 1594) жил и работал в Риме лучший представитель следующего поколения испанских мастеров Томас Луис де Виктория (ок. 1548 – 1611), которого, по традиции, относят к палестриновской школе. Композитор, певец, органист, капельмейстер, Виктория создавал мессы, мотеты, псалмы и другие духовные сочинения в строгом стиле полифонии а cappella, более близком Палестрине, чем нидерландцам, но все же, отличном от палестриновского: у испанского мастера было меньше строгой сдержанности и больше экспрессии. К тому же в поздних произведениях Виктории заметно стремление нарушить палестриновскую традицию в пользу многохорности, концертности, тембровых контрастов и иных новшеств, ведущих свое происхождение скорее от венецианской школы. Стиль хорового письма Томаса Луиса де Виктория отмечен ясностью полифонического мышления, великолепными звуковыми эффектами [3, с. 169 – 171].

Другим испанским композиторам, работавшим главным образом в области духовной музыки, тоже доводилось временно состоять певцами папской капеллы в Риме. В 1513 – 1523 годах в состав капеллы входил А. де

Рибера, с 1536 года там был певцом Б. Эскобедо, в 1507 – 1539 годах – Х. Эскрибано, несколько позднее – М. Робледо. Все они писали полифоническую духовную музыку в строгом стиле. Один лишь Франсиско Гуерреро (1528 –1599) всегда жил и работал в Испании. Тем не менее, его мессы, мотеты, песни пользовались успехом и за пределами страны, часто привлекая внимание лютнистов и виуэлистов как материал для инструментальных обработок.

Среди светских вокальных жанров наиболее популярным был тогда в Испании вильянсико – род многоголосной песни, то несколько более полифоничной, то, чаще, тяготеющей к гомофонии, истоками связанный с бытом, но прошедший профессиональную разработку. Однако о сущности этого жанра следует говорить, не отрывая его от инструментальной музыки. Вильянсико XVI века – чаще всего песня под виуэлу или под лютню. В бытовой музыке Испании необычайно богат и характерен национальный мелодизм – своеобразный, сохраняющий свои отличия от мелодики других западноевропейских стран. Своеобразен не только ее интонационный строй, но глубоко своеобразна ритмика, оригинальна орнаментика и манера импровизации, очень крепки связи с движениями танцев. В обширном труде Франсиско де Салинаса «Семь книг о музыке» (1577) приведено множество кастильских мелодий. Эти краткие мелодические фрагменты, охватывающие порой всего лишь диапазон терции, удивительно интересны по своим ритмам: частые синкопы в различном контексте, острые перебои ритма, полное отсутствие элементарной моторности, вообще постоянная активность ритмического чувства. Эти же качества были восприняты из народной традиции светскими вокальными жанрами, более всего вильянсико и другими разновидностями песни под виуэлу [6, с. 130 – 138].

Выдающимся композитором испанского Возрождения, сыгравшим значительную роль в становлении национального оперного жанра, был *Хуан дель Энсина* (1468 – 1529), являвшийся одновременно драматургом, поэтом и актером.

Таким образом, испанское музыкальное искусство пережило в XVI веке свой Ренессанс, обнаружив и определенные художественные связи с другими странами на этом этапе, и существенные отличия собственного национального пути.

5. Гуситское движение в Чехии.

Польская музыкальная культура

Иначе складывались судьбы чешской музыки. В самом сердце европейского континента светлая и жизнерадостная песенность чешского народа призвана была на службу одному из самых могучих и благородных демократических движений – патриотической борьбе чехов, возглавлявшейся Яном Гусом. На вековые унижения и гнет народ, поднявшийся под знаменем Гуса, ответил национально-чешской войной против немецкого дворянства и верховной власти германского императора, носившей религиозную окраску. Эта война потребовала напряжения всех духовных сил чешского народа, и пафос ее выразился в прекрасных патриотических песнях. Их молитвенные тексты и гимнические напевы были религиозным облачением высоких общественных идеалов независимости и чести родины. Эти идеалы осветили все стороны чешской жизни и едва ли не всем жанрам музыкального искусства дали новое содержание. Гимническая песенность эпохи гуситского движения стала колыбелью современной чешской музыки. Гуситы боролись против католической церкви и обрядности и противопоставляли ей свою славянскую церковную организацию и обрядность со своим музыкальным оформлением. Они ставили целью национальное освобождение, независимость Чехии и в песне справедливо видели выражение национального духа чехов.

Большое значение имела деятельность и личное отношение к музыке самого Яна Гуса (1371 – 1415), вождя чешского народа, защитника национальных и народных прав. Он был не только политическим борцом за дело своего народа, но и виднейшим прогрессивным музыкальным деятелем.

Воспитанник, а впоследствии ректор Пражского университета, магистр искусств, Гус обладал обширными познаниями по теории музыки, изучал опыт *ars nova* романских стран. Он был знатоком чешского фольклора, записывал и хорошо пел многие народные песни [6, с. 167 – 169].

В борьбе против духовной диктатуры и политических притязаний католической церкви Гус стремился отстоять чешский язык от чуждых ему инородных наслоений, заботился о чистоте литературного языка, отредактировал чешский перевод Библии, создавал духовные песни на чешском языке, чтобы они стали доступными широким слоям общества и объединили их в общем патриотическом, антифеодальном, антикатолическом движении. Все это происходило задолго до начала Реформации в Германии. Вместе с тем отношение Гуса к национальному языку и к духовной песне во многом предвосхищало аналогичные устремления Лютера.

Как постоянный проповедник пражской городской капеллы, произносивший, вопреки традициям, проповеди на чешском (а не на латинском) языке, Гус сумел воздействовать на широкий круг своих слушателей, в доступной форме излагая перед ними идеи Реформации. Он был убежден также в том, что именно чешская песня способна лучше, чем молитва, объединить тех, к кому он обращался с проповедями. Сам Гус с юности хорошо знал и любил чешские народные песни, даже участвовал в студенческие годы в их исполнении. Как и Лютеру, Гусу приписывается создание текстов и мелодий ряда духовных песен, получивших широкое распространение в стране. Гус создал мелодии духовных песен «*Jesu Kriste*» и «*Navstěv riâs, Kriste zâdûci*», которые исполнялись слушателями его проповедей. Жизнь Гуса оборвалась рано; он был сожжен на костре: с ним расправились церковные и светские власти, опасавшиеся его идей и его популярности. На смерть вождя Реформации его приверженцы создали новую песню, а затем эта прогрессивная песенная традиция уже не прерывалась.

Таким образом, от Гуса, от круга его друзей и единомышленников исходит большая и долгая национальная традиция гуситской песни как крупного социально-художественного явления.

В ходе народных восстаний против помещиков и католической церкви сложилось левое, наиболее революционное крыло гуситского движения – табориты, объединявшее крестьян, ремесленников, городскую бедноту. Это движение ставило целью не только изгнание немецко-католических церковников и помещичьей знати, но и полное уничтожение феодального строя и сословности, установление общности имущества, равенства и братства между людьми, включая и равноправие женщин. Эта программа таборитского движения отразилась и на его отношении к музыке. Табориты были более непримиримы к католической традиции. Латынь была изгнана вовсе. Молитвы распевались на родные чешские напевы, причем пели и женщины. Примером таборитского гимна может служить "Нагорная" – песнь о спасении народа.

В период гуситских войн 1419 – 1436 годов песни постепенно утрачивали прежний религиозно-лирический характер, певучую мягкость мелоса и приобретали новое жанровое и выразительное качество. Теперь это были боевые, воинственные гимны, сплавивавшие чешских патриотов на полях сражений и призывавшие сокрушить врага. Их интонация, сохраняя исконно славянскую распевность, стала повелительной и энергичной, их ритм отличала теперь мерность маршевой поступи, со своеобразной синкопированной фигурой.

Виднейший народный полководец-гусит Ян Жижка (1378 – 1424) придавал большое значение этим песням, которые гремели на поле брани, с гимнами на устах крестьянские массы шли приступом на феодальные земли. Среди популярнейших песен того времени выделяются песня-гимн «К воинам божиим» и «Восстань, восстань, великий город Прага». Предполагают, что первую из них создал священник Ян Чапек – автор ряда других песен, появившихся в 1417 – 1420 годы.

Еще в XIV – XV веках чешские музыканты проявляли интерес к многоголосному складу. Первые зафиксированные образцы многоголосного склада в Чехии относятся ко второй половине XIV века: в двухголосном песнопении на латинский текст голоса движутся по преимуществу параллельными квинтами, что было характерно для ранних этапов многоголосного пения в средние века. В дальнейшем чешское искусство знало и другие формы многоголосного изложения, более сложного и развитого. В так называемом канционале Франуса (1505) представлена трехголосную обработку песни, происхождение которой относится, видимо, ко времени Яна Гуса, а трехголосное изложение возникло скорее всего на рубеже XV – XVI веков. В том же канционале содержатся записи трех- и четырехголосных мотетов с *cantus firmus*'ом в теноре и подвижными верхними и нижними голосами, с единичными краткими имитациями. На протяжении XVI века появляются и более сложные, с широкими распевами в большом диапазоне, ритмически изысканные мотеты на чешские тексты. По своему музыкальному облику они непохожи на многоголосные произведения, созданные в то же время в традициях нидерландской полифонии. Чешские мотеты далеки от полифонической виртуозности, а в ряде случаев их склад напоминает скорее многоголосие *ars nova*, чем крупные многоголосные композиции второй половины XV – XVI века.

С середины XVI века и еще более к концу его Чехия испытала на своей музыкальной культуре воздействие нидерландской полифонической традиции. С 1526 года королем Чехии стал Фердинанд Габсбург и с тех пор династия Габсбургов надолго утвердилась в стране. При королевском дворе была создана капелла, со временем все расширявшаяся; ко двору приглашались известные музыканты из других стран, которые приносили с собой творческие традиции своих школ.

Рудольф II Габсбург, император Священной римской империи, король Чехии и Венгрии, в годы своего правления (1576 – 1612) рассматривал Прагу как свою столицу, и при нем в придворной капелле собрались крупные

нидерландские мастера, среди которых блистало на всю Европу имя Филиппа де Монте (1521 —1603), автора многих месс, мотетов, chansons и более 1200 итальянских мадригалов. Этот композитор, происхождением из Мехелена (Малина), был тесно связан и с итальянской полифонической школой, а в его произведениях еще царил дух Ренессанса и преобладало светское экспрессивное начало. Хотя пример иностранных мастеров полифонии не остался безразличным для чешских музыкантов того времени, все же они, изучая чужой опыт, сохранили своеобразные черты своего искусства. Так, чешские композиторы Ян Троян Турновский, Йиржи Рыхновский и особенно Криштоф Гарант (1564 – 1621) как бы передали от XVI к XVII веку, со своими духовными и светскими полифоническими произведениями, традицию более простого понимания многоголосия (без технической виртуозности) и формообразования в целом. Месса Турновского сочинена на мелодию чешской народной песни «Дунай – вода глубокая». Криштоф Гарант получил отличное музыкальное образование под руководством нидерландских мастеров, работавших при дворе эрцгерцога Фердинанда Тирольского в Инсбруке, много путешествовал по Европе с эрцгерцогом, создал у себя в замке собственную капеллу из певцов и инструменталистов, был автором пятиголосной мессы (на материале одного из мадригалов Маренцио), пяти- и шестиголосного мотетов, а также несомненно многих других сочинений, которые не сохранились или не найдены.

Во второй половине XVI века гуманистически настроенные чешские музыканты стремились создавать мелодии на тексты Горация, на латинские духовные тексты, а также писали музыку на псалмы (в латинском оригинале и в чешском переводе). Так, крупный ученый своего времени, ректор пражского университета Ян Кампанус Воднянский создал в начале XVII века псалмы в простом, аккордовом четырехголосном изложении, в принципе близком протестантскому хоралу того же времени.

Таким образом, чешская полифоническая школа выработала шаг за шагом свой стиль многоголосного письма. Стиль этот связан с народно-песенными истоками, а образное содержание – с патриотическими взглядами и деятельностью ряда композиторов, видевших в служении родине высшее призвание художника. В трудной борьбе против онемечивания и феодально-католического гнета чехи сумели не только отстоять самобытные основы своего песенно-музыкального искусства, но и усовершенствовать и обогатить его.

Польская музыкальная культура

С конца XV и до первых десятилетий XVII века польская культура также пережила период Возрождения, связанный с расцветом гуманизма, а отчасти и с реформацией. Немецкие колонисты еще со времен средневековья пустили глубокие корни в польской земле, а христианскую веру Польша принимала не по славянскому обряду, подобно России и Чехоморавии, но по немецко-католическому.

Не обладая столь боевым, воинствующим характером и массовым размахом, как в Чехии, польский гуманизм породил, однако, многие сокровища науки и искусства. В этот период поляки дали миру гениального астронома Николая Коперника, замечательного ваятеля – резчика Вита Ствоша, блестящих литераторов-патриотов и демократов Николая Рея, Яна Кохановского и целую плеяду высокоталантливых музыкантов, прославивших свою родину на всю Европу. Некоторые из этих деятелей, например, Николай Рей, были в первых рядах польской реформации. Польские композиторы Вацлав из Шамотул (1533 или 1534 – не позднее января 1568) и Николай Гомулка (ок. 1535 – не ранее 1592) писали музыку на слова Рея или Кохановского, вводили в свои мессы, мотеты, псалмы, реже песни народные польские напевы, тем самым выступая против велений католической церкви. Они объективно способствовали расшатыванию ее эстетических принципов и обрядовых норм. Известны также имена

Себастьяна из Фельштына, Кшиштофа Борека, Марцына Леополиты и некоторых других польских композиторов того времени.

Вацлав из Шамотул был первым польским композитором, который получил широкое признание на родине и за границей. В юности был певцом королевской капеллы, а с 1555 года до конца жизни находился на службе при дворе князя Радзивилла в Вильне. У него были возможности хорошо ознакомиться со многими сочинениями итальянских, нидерландских и французских мастеров, что, вне сомнений, оказалось важным для его полифонического мастерства. Его собственное творчество привлекло внимание современников, произведения его были в числе первых крупных нотных изданий, осуществленных в Кракове, знали его музыку и за пределами Польши. Его мотеты (в том числе на часто встречавшийся тогда латинский духовный текст «In te Domine speravi») обнаруживают зрелую полифоническую технику с чертами внутренне-вариационного развертывания мелодий в четырехголосии, гармоничностью формы целого – и одновременно с признаками славянского мелодизма и нетрадиционным для полифонии строгого стиля допущением квинтовых и октавных параллелизмов. Среди многочисленных светских и духовных сочинений Вацлава особо выделяются его четырехголосные песни на вольные переводы библейских "Псалмов Давида", сделанные известным гуманистом Николаем Реем. В художественной фантазии Вацлава ветхозаветные образы получили эмоционально-искреннюю, гуманистическую интерпретацию. Его мелодика большого дыхания и широкого диапазона родственна народно-песенному складу. Духовные песни Вацлава из Шамотул включались с конца 1550-х годов в протестантские канционалы. Прекрасным образцом хорового стиля Вацлава является четырехголосный лирический хор а cappella на польский стихотворный текст "Już się zmierzcha" ("Уж смерклось"). Образ этой высокопоэтической вечерней элегии задумчив и печален. На легкой и светлой контрапунктической ткани прочувствованная распевная мелодия

расцветает тонко-выразительными вариантами – прием, восходящий к народно-песенному творчеству [6, с. 175– 176].

К идеалам гуманизма тяготел и другой талантливый композитор-полифонист Николай Гомулка. Один из образованнейших музыкантов своего времени, исполнитель на органе, флейте, лютне, трубе, блиставший в лучших придворных капеллах страны. Вошел в историю как автор «Мелодий на польский псалтырь» – сборника, изданного в Кракове в 1580 году. 150 псалмов написаны Гомулкой на польский текст Яна Кохановского и предназначены для четырехголосного вокального состава. В посвящении этого труда краковскому епископу Петру Мышковскому Гомулка счел нужным подчеркнуть, что его сочинения доступны простым людям и созданы именно для поляков, для простых соотечественников. Нет сомнений в том, что и позиция автора, и сам характер его псалмов проникнуты духом Реформации, хотя Гомулка отнюдь не был склонен, по понятным причинам, сообщать об этом католическому епископу. Музыка псалмов свидетельствует о хорошем владении полифонической техникой, о плавности голосоведения, идущей от народной песенности, о прозрачности полифонического письма и ясности гармонического движения.

По сравнению с величавым пафосом Вацлава, песенная лирика Гомулки скромнее и приветливее. Мелос его, то чисто диатоничный, то насыщенный тонко-выразительными хроматизмами, богат нежнейшими секстовыми и кварто-квинтовыми интонациями с постепенно скользящим движением. Непринужденное, пластически изящное течение мелодии образует стройные последования вертикальных созвучий. Они сгущают ладовый колорит и усиливают экспрессию напева. В этом стиле и складе воссоздан музыкальный образ трагедийно-лирического 137 псалма "На реках вавилонских поникши сидели" [6, с. 176– 178].

Сохранился также и ряд сочинений в рукописях XV столетия крупного польского композитора Миколая Радомского (Миколая из Радома). Эти сочинения в большинстве относятся к 1420 – 1430 годам. Все они, кроме

одного, являются образцами духовной музыки в трехголосном полифоническом складе (фрагменты месс, магнификат и другие). Лишь большое, тоже трехголосное произведение под названием «Historiographi» (по первому слову латинского текста) имеет светское панегирическое назначение – прославляет рождение наследника, сына короля Владислава. Характер многоголосия в сочинениях Миколая из Радома неровный. Исследователи отмечают, что интонационно-ритмические свойства музыки позволяют говорить о ее связях с народной мелодикой. Что же касается сочетания голосов, то подвижность двух нижних голосов с их перекрещиваниями и синкопичностью свидетельствует о возможном применении инструментов и о чертах сходства с полифоническим складом французского *ars nova*.

Благодаря династическому союзу (женитьба в 1518 году короля Зигмунта I на Боне Сфорца из миланского герцогского дома) в Кракове со временем очень укрепились связи с итальянским ренессансным искусством, что нашло свое выражение в памятниках архитектуры, во всевозможных перестройках на новый лад, в стиле интерьеров, а также, разумеется, в музыкальной жизни польской столицы. В Кракове в королевской капелле работали с тех пор многие итальянские музыканты (в числе первых – Алессандро Пезенти), а с ними туда проникали произведения итальянских мадригалистов и французских авторов *chansons*.

Краткие выводы

Обобщая вышеизложенный материал, можно сделать вывод, что основной принцип эпохи Возрождения – гуманизм и демократичность, пересмотр роли личности и человека в жизни общества. Отличительная черта – яркое и стремительное развитие светского музыкального искусства, распространение песенных жанров (фроттола, вилланелла, канцонетта, шансон, мадригал, многоголосные песни и др). Эти произведения тяготели к более простому изложению, которое со временем разовьется в гомофонно-гармонический склад письма.

Месса, мотет, псалмы отвечали требованиям церкви и выполняли конкретные задачи службы, что держало композиторов в определенных

рамках. Из-за большого количества правил и ограничений в голосоведении и контрапунктическом соединении голосов, многоголосие того времени получило название полифонии строгого стиля. В ней помимо объединяющей роли молитвенного текста был выработан чисто музыкальный прием – *имитация*, который тоже способствовал объединению музыкальной формы. Имитация могла быть точной или варьированной.

Задания для самостоятельной работы

1. Охарактеризуйте перемены в общественной жизни эпохи Возрождения, выделите наиболее важные положения эстетической мысли, оказавшие влияние на развитие музыкального искусства данного исторического периода. Перечислите светские и церковные жанры хоровой музыки эпохи Ренессанса.

2. Назовите основные черты, характеризующие полифонию строгого письма.

3. Определите особенности развития жанров светской и церковной хоровой музыки эпохи Возрождения в контексте общественных потребностей.

4. Определите значение и творческие достижения полифонических школ эпохи Ренессанса.

5. Выделите наиболее важные тенденции в общественном мировоззрении эпохи Ренессанса, обусловившие развитие новых направлений в музыкальной и культурной жизни последующих эпох.

6. Определите черты сходства и различия стилистических особенностей нидерландской и венецианской, венецианской и римской полифонической школ.

7. Исполните голосом или на фортепиано фрагменты музыкальных произведений композиторов эпохи Возрождения, включенных в викторину.

Произведения для изучения

Дж. Палестрина. Мотет «Ave Maria», мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alla riva del Tevere»); Г. Дюфаи. Полифоническая песня «Прекрасная дева» («Vergene bella»); Й. Окегем. Канон «Deo gratias»; Ж. Депре. Ит. нар. песня «Нашествие саранчи» («Scaramella va alla guerra»); мотет «Stabat Mater»; О. Лассо. Хоры: «Matona mia cara», «Эхо» («O la, o che bon' escho»), «Слушайте новости» («Audite nova»); У. Берд. Песня-канон «Соловей» («Lord make me to know»); К. Жанекен. Хор «Пение птиц» («Le chant des oiseaux»); Г. Изаак. Полифоническая песня «Инсбрук, я должен тебя покинуть» («Innsbruck, ich muss dich lassen»).

Литература

1. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века / Т. Дубравская // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 59 – 60.

2. *Коннов В.* Нидерландские композиторы XV – XVI веков : попул. монография / В. Коннов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 96 с.
3. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. для испол. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 1 : От античности к XVIII веку / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2- изд., перераб. – М. : Музыка, 1986. – 696 с.
4. *Любарский, В.К.* Курс лекций по зарубежной хоровой литературе (Средневековье и Возрождение) / В.К. Любарский. – ГМУ им. Гнесиных. – М., 2002. – 50 с.
5. *Любимов, Л.* Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Любимов. – М. : Просвещение, 1976. – 319 с.
6. *Розеншильд, К.* История зарубежной музыки: учебник для консерваторий / К. Розеншильд. – Вып. 1 : До середины XVIII века. – М. : Музыка, 1978. – 544 с.
7. *Симакова, Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. Симакова. – М. : Музыка, 1985. – 360 с.
8. *Скребков, С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
9. Хоровая литература : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-петербург. гос. ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

Раздел III

РОМАНТИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА

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

Основные вопросы:

1. Основные тенденции развития жанра хоровой миниатюры XIX века.
2. Формирование любительских хоровых обществ в Австрии и Германии.
3. Стилиевые особенности хорового письма Ф. Шуберта, Р. Шумана.
4. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Ф. Мендельсона, Й. Брамса, К. Вебера.

Цель:

Изучить творчество композиторов-романтиков на примере хоровых миниатюр Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

Ключевые понятия:

Хоровая миниатюра, хор а cappella, песня, жанр песня-хор, традиция «лидертафель».

Камерно-вокальные жанры в западноевропейской музыке XIX века явились одной из форм воплощения ведущей тематики романтизма. Эта смена художественных направлений – следствие тех глубоких социальных перемен, которые вызвала Великая французская революция в обществе, в духовной жизни людей. Музыка получила социальную направленность. В бурлящей музыкальной жизни этого времени происходит изменение форм художественной деятельности, музыка выходит на улицы и площади к широким народным массам. Наступает расцвет городских театров, концертной эстрады. Выдвигается новый тип художника – общественного деятеля, стремящегося к выражению передовых идеалов. В послереволюционный период, разочарованные в результатах Великой французской революции, обманутые в лучших надеждах, художники обращаются к трагической теме разлада между духовным миром человека и действительностью. В атмосфере реакции, наступившей после поражения революции, рождается новое художественное направление – *романтизм*.

Социальная критика становится одной из главных черт романтизма. Не находя духовного удовлетворения в окружающей действительности, художники часто идеализировали прошлое, наполняли новой жизнью мифы и легенды [7].

Главная черта романтического метода – повышенная эмоциональная выразительность, первенство чувства над рациональным мышлением. Музыка романтиков – это, прежде всего, выражение их внутреннего мира. В творчестве романтиков главенствует тема лирической исповеди, полно и многогранно раскрывающей внутренний мир героя.

Образы природы, лирика, жанровое начало, экзотические мотивы – все это нашло отражение в романтической хоровой миниатюре. Камерная светская музыка была тесно связана с песенно-романсовой культурой. Композиторы XIX столетия утверждают в западноевропейской хоровой литературе камерный жанр песни-хора. Тематика сочинений этого жанра преимущественно любовно-лирическая и пасторальная. По своему музыкальному языку эти пьесы близки к народной, главным образом городской, песне, что является одной из важнейших причин их жизнестойкости и популярности.

Хоры Вебера, Шуберта, Мендельсона и Шумана, чаще всего написаны в куплетной, куплетно-вариационной, простой двухчастной (обычно репризной) и трехчастной формах. Хоровое творчество композиторов-романтиков в полной мере отражает исполнительские традиции тех лет. Еще в конце 1809 года друг Гёте Цельтер основал кружок мужского пения под названием «Лидертафель» («Застольное пение»). В него входило двадцать пять – тридцать членов, из которых каждый должен был уметь написать стихи и музыку песни или в крайнем случае свободно пропеть ее с листа. Этот кружок собирался каждый месяц «за столом» и исполнял песни, сочиненные его членами или их друзьями; затем эти песни заносились в специальные книги.

Однако, позднее в эти певческие общества стали включаться и женские голоса, что достаточно быстро отразилось на увеличении количества хоров для смешанного состава. Распространение ансамблевого пения в быту стимулирует создание композиторами вокальных ансамблей (трио и квартетов).

В хоровых сочинениях композиторов-романтиков несравненно возрастает роль мелодического начала. Мелодия становится основой хоровой фактуры. Контрастность мелодического содержания приобретает важнейшее значение при формообразовании.

Развернутые полифонические формы встречаются в сочинениях кантатно-ораториального жанра и в духовной музыке.

В хоровых миниатюрах большое значение приобретают сольные и ансамблевые эпизоды, чаще всего ими начинаются сочинения. Наиболее типичны следующие типы соотношений солирующих голосов и хора:

- 1) хор буквально повторяет фразу, исполненную солистами
- 2) хор продолжает фразу, начатую солистами
- 3) хор поет совместно с солистами

Оркестровое или фортепианное сопровождение не только становится органическим элементом целого, но и часто, играет самостоятельную роль. Хоровое письмо композиторов-романтиков, как правило, логично, естественно, и удобно для исполнителей. Это относится как к голосоведению каждой хоровой партии, так и к использованию диапазонов и тесситуры. За редким исключением хоры четырехголосны, и соотношение голосов обеспечивает естественный общий ансамбль звучания.

Хоровые миниатюры композиторов-романтиков отличаются простотой и естественностью высказывания, детализированной отточенностью выражения. Они демонстрировали связь творчества с исполнительскими традициями, создававшимися в условиях любительского хорового искусства. Романтизм способствовал развитию жанров, связанных со словом: камерно-вокальной лирики и оперы, так как идеал романтизма – синтез искусства.

Франц Шуберт (1797 – 1828) – один из величайших мелодистов в истории музыкальной культуры. Центральное место в творчестве Шуберта занимает вокально-песенная лирика, в которой проявилась индивидуальность композитора. Любовь к хоровой музыке пробудилась у Франца Шуберта (1797 – 1828) еще в годы обучения в венском императорском конвикте. В творческом наследии композитора хоровая музыка занимает значительное место. Им написано свыше сорока духовных сочинений, среди которых шесть месс, немецкая месса, немецкий реквием, «Stabat Mater» на стихи Клопштока, латинский «Stabat Mater». Так же, композитором написано более 80 светских хоровых сочинений для различных исполнительских составов. Из крупных сочинений следует упомянуть незаконченную ораторию «Лазарь» (1820), «Песнь духов над водами» на слова Гёте (1821), кантату «Победная песнь Мариам» (1828), вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» [4, с. 384 – 387].

Через песенность композитор акцентировал то, что не было главным в классическом искусстве – человека в аспекте его непосредственных личных переживаний. Все компоненты шубертовской песни – мелодика, гармония, фортепианное сопровождение, формообразование – отличаются подлинно новаторским характером. Наиболее выдающаяся особенность шубертовской песни – ее огромное мелодическое обаяние. Шуберт обладал исключительным мелодическим даром: его мелодии всегда легко поются, великолепно звучат. Очень часто в них ясно обнаруживается гармоническая основа (используется движение по звукам аккордов). Интонации распевные нередко тонко сочетаются с декламационными, речевыми.

Шубертом написано множество хоровых миниатюр. Среди них встречаются пьесы в форме куплетной песни. К ним относятся семь двух- и трехголосных песен для мужских или женских голосов в сопровождении фортепьяно, двенадцать ансамблей для трех мужских голосов а cappella, одиннадцать трехголосных канонов и другие ансамблевые сочинения. Значительный интерес в творческом наследии композитора представляют

хоры для мужских голосов (свыше пятидесяти), что свидетельствует о глубокой связи с лидертафельными традициями мужского хорового пения. Тематика, и весь комплекс музыкально-выразительных средств шубертовских хоров, близки к его вокальным сочинениям.

Ранние хоровые миниатюры композитора, также как и его песни этого периода, овеяны лирико-созерцательным настроением; преимущественная тематика этих сочинений любовная или пасторальная, музыкальный язык прозрачен и ясен. Написаны они, чаще всего в куплетно-строфической, простой двухчастной или трехчастной формах, невелики по объему.

Все хоры Шуберта, вне зависимости от тематики и настроения, обладают тем основным замечательным качеством, которое составляет главную ценность всякого вокального сочинения, – музыка и слово органически слиты в них, одно дополняет другое. Мелодия в полном смысле слова является душой песен Шуберта. Каждая песня, каждый хор композитора имеет свой индивидуальный, ярко очерченный образ. К особенностям мелодики вокальных сочинений Шуберта, в том числе и его хоров, относится ритмическая подвижность голосов. Часто сочетаемая с резкими контрастами динамики и тесситурными трудностями, она представляет значительную сложность для хорового исполнения.

Одним из могучих выразительных средств хоров Шуберта является контрастность, проявляющаяся в самых различных сторонах его письма. У Шуберта нет почти ни одного хора, даже самого небольшого по размеру, который не заключал бы два контрастных музыкальных образа. В более поздних хорах с более сложной и развитой формой встречаются три, четыре и даже пять самостоятельных тем. Контрастна не только мелодия. Композитор строит форму своих вокально-хоровых произведений, используя контраст темпов, размеров, ладо-тональностей, гармонии, динамики, склада вокально-хорового изложения. Характерны также сопоставления одноименных ладов, а также мажора и параллельного минора. Довольно часто встречаются излюбленные романтиками терцовые сопоставления

тональностей, создающие своеобразную красочность звучания, присущую музыке романтиков.

Большинство хоровых произведений Шуберта выдержано в гомофонно-гармоническом складе с ведущей ролью мелодического голоса, сохраняя при этом относительную самостоятельность других хоровых партий. В более поздних хоровых сочинениях Шуберта находят значительное применение имитационно-полифонические элементы.

Рассмотрим, как указанные характерные для музыкального языка Шуберта черты находят отражение в его отдельных наиболее интересных хоровых произведениях. К таким хорам относятся миниатюры для мужского хора *a capella*, «Любовь», «Хоровод», «Ночь» (ор. 17). Хор «Хоровод» написан в куплетной форме. Ритмическая структура с паузами, разделяющими небольшие фразы, акценты на сильных долях, контрастная динамика, очень подвижный темп (*Vivace*), размер 6/8 – все это придает хору танцевальность, упругость. Хор «Любовь» написан в двухчастной репризной форме с заключением, основная тональность D-dur. Хоровая миниатюра отличается лиричностью, напевностью; выразительная тема, звучащая у первых теноров, становится интонационной основой всего сочинения. В репризе тема варьируется и повторяется в динамике *pp*. Хор «Ночь» написан в куплетной форме, основная тональность D-dur. Медленный темп, мягкие красочные гармонии, неторопливо развивающаяся мелодия, разнообразная динамика, преимущественно средняя тесситура – все это органически сочетает музыкальный и поэтический образы [8, с.106].

Хоры той же тематики и сходных музыкальных образов в сопровождении фортепиано, однако более сложных и развитых по форме, имеются в других опусах композитора, например, «Деревушка», «Соловей», «Власть любви» (ор. 11), «Весенняя песня», «Наслаждение природой» (ор. 16).

Хор «Соловей» написан в тональности D-dur в сложной двухчастной форме. Первая часть трехчастна с признаками куплетной вариационности.

Она изложена в гомофонно-гармоническом складе. Для мелодии, звучащей в верхнем голосе, характерно волнообразное движение с постепенным увеличением диапазона вокальной партии. Третья строфа звучит в параллельном миноре доминанты (fis-moll) в чуть замедленном движении (*Tempo più tranquillo*) и представляет собой вариацию первой и второй строфы. Вторая часть резко контрастна первой. Меняется темп (*Allegretto assai tenuto*) и размер (6/8), появляются имитационно-полифонические элементы.

Хоровые миниатюры позднего периода отмечены печатью раздумий и философских размышлений. Их музыкальный язык более сложен и психологически углублен, форма становится развитой и сложной. К таким пьесам для мужского хора в сопровождении фортепьяно относятся «Лунный свет» (слова Ф. Шобера) и «Прошлое в настоящем» (слова Гете).

Мужской хор «Прошлое в настоящем» является одним из самых интересных и сложных хоров Шуберта по разнообразию тематического материала, гармоническому изложению и приемам вокально-хорового письма. Основная тональность Des-dur. Это сочинение необычно для шубертовских хоров и по своей структуре. Она не укладывается в схемы, характерные для многих вокально-хоровых сочинений композитора. Романтическая свобода высказывания и как следствие, «сквозное» развитие – его основные черты. По тональному плану это произведение трехчастно: I часть – Des-dur (размер 6/8), II часть – A-dur (4/4), III часть – Des-dur (6/8), кода b-moll – Des-dur (2/4). В чередовании сольных и хоровых разделов намечается симметрия (a b b a). После небольшого фортепианного вступления звучит соло тенора. Мягкая, напевная мелодия с широкими ходами голоса, характерными для вокального письма композитора, баркарольный размер (6/8) и фактура сопровождения создают яркий, впечатляющий образ. Вторая часть резко контрастирует первой, и в темповом, и в тональном планах, изложена в трехчастной репризной форме, господствует в ней имитационно-полифонический склад письма. В среднем

разделе есть характерные для охотничьих немецких песен-хоров призывно-роговые интонации. После репризы звучит кода, которая интересна своим имитационно-полифоническим изложением. Начинается она проведением темы в партии первых теноров. Тема волевая, энергичная, с большими, несколько «угловатыми» скачками в мелодии; минорный колорит придает ей некоторую суровость. Тема переходит из голоса в голос, образуя изобретательное сплетение и перекрещивание в четырехголосии. Фортепианное сопровождение чутко следует за вокальным письмом: так, при сольном проведении темы оно прозрачно, спокойно, в последнем случае – тревожно, решительно [5, с. 70 – 80].

Хоровая музыка занимает довольно большое место в творчестве выдающегося немецкого композитора, дирижера и музыкального критика *Роберта Шумана* (1810 – 1856). Интерес композитора к хоровому искусству в многом объясняется непосредственным общением с хоровыми коллективами в период его хормейстерской деятельности. Во второй половине 40-х годов, в Дрездене, он руководил мужским хором, который носил название – «Дрезденский лидертафель» (но, тем не менее, был профессиональным), и любительским смешанным хором.

Творческая биография Шумана, яркое свидетельство того, как хормейстерская деятельность композитора стимулирует его творчество в области хоровой музыки. Именно во второй половине 40-х – начале 50-х годов, им было создано наибольшее количество произведений для хора. Для мужского хора написаны ригурнели в форме канонов, «Прощальная песнь» для хора и духовых инструментов, мотет для двойного хора с органом. Среди сочинений для смешанного состава 42 хоровых песни, «Рождественская песня» для сопрано, хора и оркестра, четыре тетради хоровых романсов и баллад (около 30). К крупным сочинениям относятся оратория «Рай и Пери» (1843), «Реквием по Миньоне» (1849), музыка к драматической поэме Байрона «Манфред» (1849), сказка по поэме М. Горна «Странствие Розы»

(1851), баллада «Королевский сын» (1851), месса (1852), реквием (1852), «Сцены из Фауста» (1854) [4, с. 398 – 404].

В хоровой музыке Шумана нашли отражение черты, свойственные музыке композиторов-романтиков: созерцание красот природы, отражение народного быта, мира внутренних переживаний человека. Однако последняя тенденция находит в музыке Шумана значительно большую психологическую углубленность. Шуманом написано большое количество хоров *a cappella* для различных составов. Интерес композитора к хоровой музыке объясняется и его хормейстерской деятельностью (он руководил несколькими хорами). В годы хормейстерской деятельности композитора (с 1846 по 1852) им было создано наибольшее количество хоровых сочинений; среди них песни для смешанного хора, ригурнели в форме канонов для мужского хора, «Прощальная песня» для хора с ансамблем духовых, «Рождественская песня» для сопрано, хора и оркестра, четыре тетради романсов и баллад для смешанного хора, мотет для двойного мужского хора с органом, охотничьи песни. Большая часть произведений Шумана написана для хора *a cappella*. Создание мужских хоров, как у Вебера, Шуберта и Мендельсона объясняется известной традицией «лидертафель». По тематике и жанрам эти произведения очень разнообразны. Особенно много хоров лирического, шуточного, юмористического плана, но есть хоры философского характера, например, «Свет или тьма», ор. 59 № 1 на стихи К. Лаппе, и традиционные «Охотничьи песни» ор. 59 № 3 на стихи Э. Мерике, «В лесу» на стихи И. Эйхендорфа.

Композитор обращается к поэзии таких авторов как Р. Бернс, И. Гете, Ф. Рюккерт, И. Эйхендорф, Э. Мериме. В подавляющем большинстве, это небольшие пьесы гомофонно-гармонического склада, написанные в куплетно-строфической форме, например, «Доброй ночи» ор. 59 № 4 и «Летняя песенка» ор. 146 № 4, обе на слова Ф. Рюккерта. Основной принцип изложения – диалогический (подобно хорам Шуберта и Мендельсона), с чередованием солиста или вокального ансамбля и хора. Все средства

музыкальной выразительности в хорах композитора служат одной цели – наиболее полному воплощению в музыке содержания и настроения поэтического текста.

По жанру хор «Доброй ночи» (*As-dur*), написанный для смешанного хора, представляет собой колыбельную песню. Поэтическому содержанию текста соответствует общий характер музыки, полный спокойствия и безмятежности. Динамика обозначена всего двумя нюансами: *p* и (в конце) *pp*. Темп медленный (*Langsam*), не меняющийся на протяжении всего хора. Изложение гомофонно-гармоническое, оживляемое репликами солиста (сопрано) и ответами хора. Структура хора предельно проста – это период, состоящий из двух предложений. Первое предложение заканчивается на доминанте (*Es-dur*), второй, в котором происходит отклонение в *b-moll*, заканчивается в основной тональности (*As-dur*) [8, с. 108].

Хоровая миниатюра «Ночная тишина» выражает чувства композитора, его мысли, переживания. Склад письма гомофонно-гармонический с элементами имитации. В элегической хоровой миниатюре слышен отголосок вальса; красочный, богатый гармонический язык отражает картину ночной природы. Почти полное господство динамики *p* и *pp* создают ощущение ночной тишины и полного умиротворения.

В современной исполнительской практике очень популярны хоры из цикла «Романсы и баллады для смешанного хора» оп. 145, который композитор разделил на четыре тетради. Среди них, получили наибольшее распространение два хора шуточного, юмористического характера – «Кузнец» и «Гуси».

Хор «Кузнец» оп. 145 написан в тональности *B-dur*, в трехчастной форме. Очаровательный шуточный хор. Изложение его гомофонно-гармоническое, разнообразие ритмического рисунка в различных голосах, имитации в третьем куплете придают фактуре некоторую оживленность. Тема, с легким акцентом и мгновенным затуханием звучности (*fp*), усиливает игривый танцевальный характер музыки, а выдержанные в духе народной

волынки (как педаль) квинты или октавы придают хору шуточный оттенок. Красочны и сопоставления мажора и минора; плавность мелодического и ритмического рисунка в средней части придают веселому танцевальному хору оттенок душевности, мягкой задумчивости.

Довольно развернутый хор «Гуси» для смешанного хора *a cappella* и квартета солистов представляет собой остроумную шутку о пастухе Чимохо, безнадежно вздыхающем о своей возлюбленной девушке Бертолине. В этом хоре проявилось мастерство Шумана как хорового композитора. Средства вокальной выразительности использованы очень скупно, но исключительно умело. Так же как в «Кузнеце», скерцозная, подвижная музыка полностью соответствует шуточному тексту. Легкость, игривость подчеркнуты мелодическим и ритмическим рисунком. Шуточный характер оттеняется и другими выразительными штрихами, например, чередованием соло и хора, имитацией женских голосов мужскими, внезапной сменой динамики (*f* и *p*) [5, с. 109 – 113].

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

Жизнь и творческая деятельность *Феликса Мендельсона-Бартольди* (1809 – 1847) неразрывно связаны с хоровой культурой. Мендельсон вошел в мировую историю музыки не только как автор многочисленных сочинений различных жанров, но и как страстный пропагандист классической хоровой музыки. Под его управлением, в 1829 году, прозвучали «Страсти по Матфею» И.С. Баха (после 1750 года сочинение не исполнялось). В сороковые годы, на посту директора Лейпцигской консерватории и руководителя Гевандхауза, Мендельсон пропагандировал музыку своих гениальных предшественников. Он познакомил слушателей с ораториями Генделя и Гайдна, с «Торжественной мессой» Бетховена.

Хоровая музыка Мендельсона разнообразна по тематике и жанрам. Это произведения кантатно-ораториальной формы: оратории «Павел» (1836), «Илия» (1846), незаконченная оратория «Христос» (1847), симфония-кантата

«Хвалебная песнь» («Lobgesang») (1840). Хоры из одноактной комической оперы «Возвращение с чужбины» (1841), и из неоконченной оперы «Лорелея» (1847). Хоры из музыки к драматическим спектаклям: «Антигона» Софокла (1841), «Сон в летнюю ночь» Шекспира (1842), «Аталия» Россина (1845), «Эдип в Колоне» Софокла (1845), «Первая вальпургиева ночь» Гете (1843). К церковной хоровой музыке Мендельсона относятся семь псалмов, пять мотетов и другие произведения для различных составов a cappella и в сопровождении органа. Наряду с церковной музыкой, композитором написано довольно много светских хоров a cappella (28 для смешанного состава и 18 для мужского).

Значительную роль играют хоры в театральной музыке Мендельсона. Так, в музыке к «Аталии» и «Эдипу в Колоне» хоровые номера занимают преимущественное положение. В музыке к «Первой вальпургиевой ночи», во всех девяти номерах звучит хор. Интересно отметить, что музыку к драматическим спектаклям, композитор в дальнейшем издавал как самостоятельные вокально-симфонические сочинения, которые называл «балладами» [4, с. 392 – 395].

В хоровой музыке композитора ясно проявляются две тенденции. С одной стороны, музыкальный язык светских хоров органично связан с народной песенностью, с немецкой бытовой музыкой, и в частности с лидертафельной культурой. Почти все эти произведения непосредственно эмоциональны, что в немалой степени способствовало их популярности. С другой стороны, глубокое знание и почитание творчества мастеров хоровой полифонии, в особенности И.С. Баха, безусловно, проявляется в музыке ораторий, псалмов и мотетов. В этой части своего творческого наследия, Мендельсон демонстрирует незаурядное владение различными формами имитационной полифонии. Однако, в сочинениях данных жанров мелодическая выразительность, столь характерная для его музыки подчас отходит на второй план, уступая место академичности и рационалистичности. Жанр того или иного произведения определяет стиль

его изложения. В крупных ораториальных формах центральное место занимают имитационно-полифонические формы. В светских хорах *a cappella*, в хорах из опер и из музыки к драматическим спектаклям преобладает гомофонно-гармонический склад письма с элементами полифонии.

Лучшую часть хорового наследия Мендельсона составляют светские хоры *a cappella* для мужского и смешанного составов. Эти сочинения написаны на стихи Гейне, Гете, Эйхендорфа и других немецких поэтов. Основной круг образов связан с просветленно-созерцательной лирикой, с большим или меньшим налетом сентиментальной чувствительности. Как уже отмечалось выше, большая часть хоровой музыки композитора проникнута влиянием народной городской песенной культуры. Элементы народного творчества и лидертафельных исполнительских традиций ощущаются в мелодике, метроритме, в простой и ясной структуре хоровых сочинений.

Большинство хоров Мендельсона написано в куплетной и куплетно-вариационной форме. Это, в основном, хоровые миниатюры, такие как: «На юге», «Как иней ночью весенней пал», «Серенада», «Пастушья песня», «Беги со мной». Основной склад письма гомофонно-гармонический, иногда с использованием имитаций. Хоровой состав почти всегда четырехголосный, с сравнительно редкими *divisi*. Излюбленным приемом композитора является чередование сольных и хоровых эпизодов. Распространенной формой хорового изложения у Мендельсона является мелодическое движение одних голосов на фоне других.

Очень часто, ранее написанные хоры, композитор объединял в циклы. Наиболее известным и часто исполняемым среди них является цикл «Среди зелени» (ор. 59).

Хор «Грезы» написан в простой двухчастной безрепризной форме. Первая часть передаёт эпическое спокойствие величавой картины природы, написана в строго аккордовом, гармоническом складе; неторопливое движение, плавная мелодия подчеркивают спокойный, созерцательный характер музыки. Вторая часть тонально неустойчива, для нее характерны

резкие динамические контрасты и использование элементов имитационной полифонии. Протяженность части значительно увеличивается из-за имитационных построений, которые поочередно проводятся у женских и мужских голосов.

Хор «Охотничья песня» написан в куплетной форме с характерными изменениями в третьем куплете. Появляется новый мелодический материал, происходит модуляция в одноименный мажор (h-moll – H-dur), в котором и заканчивается произведение. Смена минора одноименным мажором в какой-то степени связана с изменением поэтических образов. Вторая половина первого и второго куплетов значительно разрастается благодаря имитациям, в данном случае женский хор имитирует мужской.

Хоровая миниатюра «Серенада» овеяна образом покоя («Спи, друг милый, мир объемлет тихий, безмятежный миг») написана в тональности B-dur. Пример органического слияния поэтического текста и его музыкального воплощения. Спокойная, мягкая мелодия, с ниспадающими интонациями, компактное хоровое изложение, мягкие гармонии, тихая звучность (*p*, *pp*), разнообразие штрихов – все это способствует созданию музыкально-поэтического образа.

В первой половине XIX века большее распространение получают хоры в сопровождении фортепиано. Именно к таким произведениям относится мужской хор «Морское плавание» – один из самых очаровательных, поэтических хоров Мендельсона. Напевная мелодика, размер 6/8, гомофонно-гармоническая фактура, соотношение аккомпанирующих голосов и темы напоминают некоторые пьесы из знаменитого фортепианного цикла композитора «Песни без слов». После двух тактов вступления основная тема излагается у первых теноров. Для широкой, напевной темы характерны слабые окончания фраз, а для гармонического изложения – частое применение задержаний. Очень светло и свежо звучат окончания каждого куплета в одноименном мажоре. В двух первых куплетах достигнута

акварельная звучность (в основном *p*, *pp*); третий куплет начинается более насыщенно (в основном *f*). [5, с. 85 – 94].

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

Значительная часть хоров Мендельсона написана без сопровождения. Но там, где оно имеется, его роль очень велика. Творческий облик Мендельсона покоряет умиротворённой гармоничностью. Классицизм и романтизм переплелись в редком единении. Прозрачная мелодичность, уравновешенность в выражении чувств, филигранность и экономность отделки – всё это роднит его с классиками. Но в то же время, он был сыном своего времени: романтическому мироощущению отвечают и сочная красочность его звуковых пейзажей, и увлечение сказочной фантастикой, и интерес к народному искусству. Хоровая музыка Мендельсона основывается на немецкой народной, в первую очередь, городской музыкальной культуре. Влияние народных элементов ощущается в мелодике, метроритме, в простой и ясной структуре.

В огромном творческом наследии *Йоганнеса Брамса* (1833 – 1897) хоровая музыка занимает довольно большое место. Произведения для хора композитор писал, главным образом с 1856 по 1891 годы. По стилистическим признакам творчество Брамса можно условно разделить на четыре периода. Первый период – от ранних произведений до 1855 года. Второй период – 1856 года до второй половины 60-х годов. Третий период – от второй половины 60-х годов до 1891 года. Четвертый период – с 1891 года до конца жизни (1897 год). В течение первого периода композитор не сочинял хоровой музыки, не было внешнего повода, да и к тому же, он еще не владел достаточной техникой для создания хоровых композиций. Первые опыты были связаны с усвоением старинной, добаховской полифонии. Брамс

сохранил эту архаическую манеру, индивидуально ее переработав, в некоторых своих позднейших хоровых сочинениях. Одновременно он усвоил приемы голосоведения и гармонизации, присущие немецкому хоралу. В последний, четвертый период, Брамс так же не сочинял хоровых произведений, он ограничился систематизацией ранее написанных сочинений и их изданием (в частности, канонов для женского хора).

В течение второго периода творчества, композитор сочиняет главным образом небольшие произведения для хора. Поводом для их создания послужило то, что с 1857 года, Брамс руководит придворной капеллой в Детмольде, а с 1859 года женским хором в Гамбурге. Интересно отметить, что именно Брамс стал единственным композитором-романтиком, сочинявшим довольно много хоров для женского состава, главным образом, благодаря работе с этим коллективом. В течение двух лет (1863 – 1864), композитор занимает пост руководителя и дирижера венской певческой академии (венский филармонический хор) с которой исполнял много хоровой музыки композиторов XVII века, а так же Баха, Бетховена, Шумана и собственные сочинения. Из хоровых произведений этого периода для женского хора с сопровождением выделяются «Ave Maria» с органом (op. 12), песни в сопровождении 2 валторн и арфы (op. 17), 12 песен и романсов с фортепьяно, 24 обработки немецких народных песен с фортепьяно. Среди сочинений для женского хора а cappella – около 20 канонов. Для мужского хора были написаны 5 песен (op. 41). Для смешанного состава – хоровой цикл «Песни Марии» (op. 22), псалмы, мотеты и другие духовные хоры.

Во время третьего периода, продолжая писать небольшие хоры, Брамс создает свои крупные хоровые сочинения: «Немецкий реквием» (op. 45), «Песнь судьбы» (op. 47), «Ринальдо» (op. 50), «Рапсодия» (op. 54), «Нения» (op. 82), «Песнь парок» (op. 89), «Триумфальная песнь» [1, с. 50].

Обычно, композитор писал свои произведения для определенного вида хора, то есть четырех, пяти, шести или восьми реально звучащих голосов. По

этой причине в его хорах почти не встречается *divisi*, даже в произведениях гомофонно-гармонического склада. Эпизодически можно встретить только октавные удвоения басовой партии на органном пункте. В пяти- и шестиголосных хорах композитор обычно делил альтов и басов на две самостоятельные партии (А I, II; В I, II). В хорах Брамса мелодия часто звучит в верхнем голосе, в случаях, когда мелодия помещается в средних голосах (что для композитора является редкостью), верхний голос делится на две партии. Это относится как к полифоническим, так и к гомофонно-гармоническим сочинениям, поскольку в его музыке всегда заключено полифоническое начало, которое образуется благодаря развитому голосоведению.

Для духовной музыки композитора характерно влияние старинной полифонии. Здесь сказываются черты стилизации музыки XVI века и музыки Баха. Брамс, как и великие полифонисты эпохи Возрождения, никогда не делал искусство контрапункта самоцелью. В этом главная особенность его духовных композиций, хотя в некоторых ранних сочинениях, за стилизацией, не всегда видны индивидуальные черты стиля.

Влияние старинной музыки сказывается и на некоторых хорах светского содержания. В хоре "Любви однообразна грусть" ("Einförmig ist der Liebe Gram") из оп. 113, № 6, Брамс возрождает одну из форм полифонической музыки, где четырехголосный канон в приму исполняется сопрано (С I С II С III С IV). Этот канон звучит на фоне двух имитирующих голосов альтовой партии (А I А II). Особое очарование брамсовского канона заключается в том, что для данной пьесы композитор взял мелодию шубертовского "Шарманщика".

Самобытен хор "Мартовская ночь" ("Märznacht") из оп. 44, № 12, где смена мелодики и типа изложения носит изобразительный характер. Здесь два канона: четырехголосный канон в квинту в b-moll ("Ночную порою над полой водою гремит гром"), изобилующий хроматическими ходами, и

двойной канон в сексту в В-dur ("Счастьем жизнь вновь полна: это идет к нам весна").

Влияние народной песни сказалось, прежде всего, на светских хоровых произведениях композитора. М. Друскин в книге «Иоганнес Брамс» писал, что Брамс творчески подходил к фольклору, с возмущением выступал против тех, кто трактовал живое наследие народного творчества как архаическую древность. Его в равной степени волновали песни разных времен – старые и новые. Брамса интересовала не историческая достоверность напева, но выразительность и целостность музыкально-поэтического образа. Обычно Брамс обрабатывал народные песни для хора в строфической форме гомофонно-гармонического склада, например, аранжировка замечательной песни «В ночной тиши» («In stiller Nacht»). Старинная песня «Крадется между туч луна» («Verstohlen geht der Mond auf») построена в куплетной форме по принципу запева-хор. В полифоническом складе сделана обработка «Утренней песни». Непосредственное влияние народной песни наблюдается во многих композициях Брамса, например, в «Песнях и романсах» (ор. 44), среди которых преобладают пьесы в простом народном духе. Начиная с написанной в стиле грациозного танца «Песни любви», через песню «Жених» с имитацией веселых звуков рога и прелестную нежную «Баркаролу», вплоть до своеобразно печальной «Невесты», всюду царит непринужденность и естественность. Почти все песни написаны в куплетной форме [2].

Особое место занимают четыре мужских хора на слова К. Лемке (ор. 41), где наблюдаются единственная у Брамса попытка претворения традиций мужского пения «лидертафель». Это солдатские песни, то серьезные, то веселые по характеру, в которых композитор выражает свой пламенный патриотизм. Пожалуй, наиболее эффектны юмористическая «Маршировка» и полная предчувствий, пророческая «Смотри в оба».

Лишь в очень небольшом количестве сочинений для хора Брамс делает попытку приблизиться к творчеству XIX столетия. К их числу можно отнести

шестиголосную песню «Винета» (op. 42, № 2) на слова К. Мюллера (в сопровождении фортепиано «ad libitum»). Хор написан в сложной трехчастной форме. Прием сопоставления одноименных тональностей H-dur и h-moll на протяжении всего хора, мимолетные отклонения через побочные доминанты, использование низких ступеней лада подчеркивают романтический характер произведения.

В хорах позднего периода творчества Брамса исключительно важное место занимают полифонические формы, позволяющие наиболее точно отобразить содержание текста. В первой части хора «Когда вооруженный воин» ("Wenn ein starker Gewappneter") op. 109, № 2 применен редкий тип имитации: во втором хоре имитируется не только мелодия тема, но одновременно с ней и сопровождающие ее гармонические голоса. В начале средней части этого двойного хора встречается тройной контрапункт октавы, черты производного соединения которого наблюдаются во втором хоре.

В четырехголосном каноне "Весна не смеется" ("Mir lächelt kein Frühling") с большой глубиной передается основная мысль стихотворения. Начальный голос (пропоста) излагается в as-moll, а все последующие голоса (риспосты) вступают в тональностях, лежащих на полтона ниже предыдущей (as, g, ges, f, e, es-dis), то есть проводится имитация в малую секунду.

В народном духе сочинены песни на тексты из «Чудесного рога мальчика»¹², «Розмарин» ("Rozmarin") (op. 62, № 1 – 2) – в простой куплетной форме, «Из старинных песен любви» ("Von alten Liebesliedern") (op. 62, № 2) – в куплетно-вариационной песни, а также отдельные хоры, например, «Девушка» ("Das Mädchen") (op. 93, № 2) на слова З. Каппера (перевод с сербского) – в простой двухчастной форме и «Потерянная Юность» ("Verlorene Jugend") (op. 104, № 4) на слова И. Венциха (перевод с

¹² «*Волшебный рог мальчика. Старинные немецкие песни*» (*Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*) – сборник немецких народных песен, подготовленный и изданный в 1806 – 1808 годах в Гейдельберге двумя поэтами из гейдельбергского кружка романтиков – Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано. В сборник вошли песни разнообразных жанров – солдатские, монашеские, разбойничьи, бытовые, любовные. Обработка текста издателями в некоторых случаях означала его полное переписывание.

чешского) – в двухчастной форме. Оба хора построены на тематическом контрасте. В первой части хора "Девушка" излагается сербская тема в переменном размере $3/4$ и $4/4$ в *h-moll*. Во второй части ей противопоставляется новая тема (оригинальная) двухдольного размера, написанная в одноименном мажоре. Нечто подобное наблюдается и в хоре "Потерянная юность", где в первой части чешской теме, изложенной в виде бесконечного канона (A – C) в *d-moll*, противопоставляется во второй части новая тема (оригинальная) в одноименном мажоре [6, с. 57 – 65].

Во второй половине третьего творческого периода Брамс относится к народной песне уже не с прежним простодушием, так как здесь слишком властно проявляется собственная индивидуальность. Хор «Горбатый уличный скрипач» (ор. 93 а, № 1) содержит еще многое от народной песни, но сквозное развитие и кричащие пустые квинты при словах «Вальпургиева ночь» придают ему черты современного реализма.

Подлинным романтиком, композитор проявляет себя в смешанных хорах *a cappella* из ор. 62.

Хор «Ночь в лесу» (№ 3) написан в куплетной форме. Каждый куплет написан в простой репризной форме. Здесь мастерски передается картина спокойствия в ночном лесу. Великолепно используются тембровые возможности певческих голосов. Свобода голосоведения часто приводит к перекрещиваниям. Эта небольшая пьеса является ярким образцом вокально-хоровой звукописи.

Хор «Невеста ветра» (№ 6) написан в куплетной форме, где куплет – простая двухчастная форма с варьированным повторением второй части ($a+v+v_1$). В первой части куплета на фоне выдержанных звуков образуется светлое звучание трех верхних голосов (сопрано, альты, тенора). Тенора звучат преимущественно в верхнем регистре, с переходом в средний, а за тем и в низкий регистры. Во второй части куплета размер меняется с $4/4$ на $3/4$, что вносит заметный контраст, усиливающийся при повторении, когда

вместо e-moll, неожиданно звучит E-dur. Хоровые произведения Брамса отличаются рациональностью изложения.

Брамс был убежденным приемником и продолжателем национальных музыкальных традиций. Он был также замечательным знатоком поэтики и мелодики немецкой народной песни. Воздействие немецкой народной песенности сказывается на интонационном складе тематизма, (характерно, в частности, строение мелодий по тонам трезвучия), на часто встречающихся плагальных оборотах. И в гармонии большую роль играет плагальность; нередко также в мажоре применяется минорная субдоминанта, а в миноре – мажорная. Произведениям присуще ладовое своеобразие; примечательно характерное "мерцание" мажора – минора. Вообще ему свойственно подчеркивание III ступени – наиболее чуткой в окраске ладового наклонения. Отсюда значение терции и ее обращения – сексты – как опорной точки в мелодии. Излюблены им и приемы ее терцового или секстового удвоения. Произведениям Брамса свойственна классическая законченность музыкальных форм и разнообразие приемов использования гармонического колорита и его выразительных свойств.

Традиции развития жанра хоровой музыки продолжил выдающийся немецкий композитор-романтик *Карл Мария Вебер* (1786 – 1826) – многосторонне одаренная личность – дирижер, пианист, литератор, музыкально-общественный деятель. Он был создателем немецкой национальной романтической оперы, оказал огромное влияние на развитие не только немецкой, но и общеевропейской музыкальной культуры. Среди сочинений Вебера 2 симфонии, оперы "Вольный стрелок", "Оберон", "Эврианта", "Сильвана", "Абу Гассан", "Петер Шмоль и его соседи", увертюра "Властелин духов", первоначальный вариант к опере "Рюбецаль", 6 сонат для скрипки и фортепиано, 16 концертов, 7 драматических пьес и другие произведения для фортепиано, 90 сольных песен, 30 вокальных

ансамблей, 10 обработок шотландских песен, цикл «Ли́ра и меч», 36 хоров для мужского состава и 16 для смешанного, девять кантат и пять месс.

К. М. Вебер является одним из создателей нового жанра хоровой музыки – песни-хора. Небольшая вокальная форма (песня, баллада), характерная для романтиков, воплощается у Вебера в хоровом изложении. Этому в немалой степени способствовала популярность хорового пения в немецком быту.

Песни эти разнообразны по тематике и настроению. Одни, в частности вошедшие в цикл "Ли́ра и меч", связаны с патриотическими национально-освободительными идеями, в других очень ярко проявилась пейзажно-изобразительная лирика (например, "Весенняя песня"), третьи песни выдержаны в углубленно-психологическом плане. Примером может служить "Могильная песня". Однако при различии тем и настроений эти хоры-миниатюры отличаются демократичностью музыкального языка, близкого к национальным песенным истокам. Все они изложены в простой куплетной форме, но структура куплета довольно свободна и не всегда строго квадратна. Непосредственное и очень чуткое следование за поэтической строфой оказало влияние на форму песни [3].

Хор "Frühlingslied" ("Весенняя песня"), написанный для мужского хора в тональности Es-dur, по своему настроению отличается от других песен Вебера. По лиричности, мягкости, прозрачности и вместе с тем ритмической подвижности приближается к некоторым шубертовским песням ("Куда", "Форель", "Баркарола" и др.). Она близка им и по структуре (двухчастная репризная форма). Общий колорит песни светлый, настроение умиротворенно-спокойное. Этому способствует, кроме мелодической структуры, темп – Moderato, размер 3/4. К интересным приемам выразительности относятся внезапные контрасты динамики. Хоровое изложение гомофонно-гармонического склада, местами имеется мелодический дуэт первого тенора и первого баса.

Вебер был активным борцом за немецкое национальное искусство. Патриотический подъем, охвативший передовую немецкую интеллигенцию во втором десятилетии XIX века после краха наполеоновской империи, нашел у композитора активный отклик. Он – странствующий художник без дома, без родины – впервые почувствовал себя немцем, а Германию – своей родиной, серьезно задумался над тем, что его искусство может служить народу. Композитора поразила бурная жизнь немецкой столицы, патриотический энтузиазм, царивший на улицах. У всех на устах были имена героев национально-освободительной борьбы – поэта Теодора Кёрнера, погибшего в сражении с французами, начальника партизанского отряда Лютцова и других. На пути из Берлина в Прагу он начал сочинять песни на стихи Кёрнера. В конце 1814 года был закончен сборник патриотических песен "Лиры и меч". Три из них, написанные для мужского хора, прозвучали в Праге в январе следующего года. Успех был ошеломляющим. В один день Вебер стал знаменитым; его провозгласили национальным певцом борьбы за свободу [4, с. 395 – 398].

Песни "Лиры и меча" разнообразны по настроению, содержанию и форме, но все пронизаны идеей освободительной борьбы. Многие напоминают немецкие народные песни – эти краткие повторяющиеся куплеты с простой и ясной мелодией героического склада словно написаны для исполнения воинами на привале между битвами, а не для концертной эстрады. Вебер чутко уловил и передал дух времени, новые интонации, рожденные жизнью. В песне "Молитва во время битвы", подобно завыванию бури, слышны раскаты битвы. Воин взывает к богу сражений: пусть он ведет его к победе или смерти – это борьба не за богатство и почести, а за самое святое на земле.

Эту мрачную, непреклонную героическую песню сменяет просветленная лирическая "Прощание с жизнью". Перед умирающим воином мелькают прекрасные видения свободы и любви, которые вдохновили его на борьбу и за которые он отдал жизнь.

Тягостны мысли об угрозах и издевательствах врагов, о скорби и смерти, царящих в Германии; но однажды, напоенная кровью миллионов сердец, поднимется свобода, разрушит оковы и взрастит на забытых могилах героев пылающие пальмы ("Утешение. После заключения перемирия").

Где родина певца? О чём она скорбит, на что надеется? Светлую лирическую картину, рисующую прекрасную немецкую землю, омрачает повествование о ее бедствиях в песне "Мое отечество".

Песня "Дикая охота Лютцова" написана в традициях "охотничьих" хоров. Ее интонационные обороты предвосхищают аналогичные моменты в хоре охотников из "Вольного стрелка". Для понимания характера этой песни важно указание композитора о манере исполнения (*porlando*). Вместе с тем плавное голосоведение создает определенную напевность. В результате самостоятельного мелодического движения голосов местами образуется их перекрещивание. В ряде фраз возникает дуэт первых теноров и первых басов. В песне есть яркие динамические контрасты (например, *ff* – *p*). Несмотря на сравнительно ограниченный диапазон, композитором очень эффектно использовано звучание мужского хора. Помимо трехголосных аккордовых сочетаний, встречаются унисоны всего хора или ансамбль нескольких хоровых партий (например, без вторых басов). Эта песня, бодрая, жизнерадостная, полная уверенности в победе, с энергичными восклицаниями, с сигналами боевых труб, ярко контрастирует со сдержанной, возвышенной "Молитвой перед битвой".

Никто не смеет оставаться в стороне от борьбы, когда поднялась вся страна, весь народ. А того, кто военному лагерю, битвам, победам и героической смерти, достойной мужей, предпочитает шампанское, карты,

театр и красотою, – того ждет всеобщее презрение: немецкая девушка не подарит ему поцелуя, немецкая песня не развеселит его и немецкое вино не освежит ("Мужи и мальчишки").

Завершают сборник две героические песни – веселая и беззаботная "Застольная перед битвой" и более сдержанная и суровая "Песня о мече". Последняя выделяется своей драматичностью, мужественным и суровым характером, подчеркнутым пунктирным ритмом, элементами фанфарности, в особенности в конце куплета. Несмотря на небольшой размер (в куплете всего восемь тактов), хор очень выразителен. Смена настроений оттеняется ладовыми отклонениями. Так, первая фраза – двутакт имеет оттенок трагичности. Этому способствует низкая tessitura, минорная тональность (h-moll). Широту и напевность второй фразе (Fis-dur) придает спокойный ритм (это единственная фраза без пунктирного ритма). Утверждающе звучат окончания куплетов в одноименном мажоре. Выразительны две последние фразы – секвенция в нисходящем направлении. Песня гомофонно-гармонического склада с ярко выраженной мелодической самостоятельностью отдельных партий. Очень эффектны заключительные хоровые аккорды, построенные на фанфарных интонациях: от центра-унисона в расходящемся направлении к блестящему – особенно в звучании мужского хора – четырехголосному аккорду [5, с. 68 – 69].

В большинстве случаев вокально-хоровое изложение у Вебера удобно и рационально. Диапазоны используются умеренно, регистровое соотношение голосов обеспечивает естественный ансамбль. Хоровая фактура, преимущественно аккордово-гармоническая, полифонические эпизоды встречаются довольно редко.

Краткие выводы:

Хоровое творчество композиторов-романтиков отражает исполнительские хоровые традиции тех лет. Создание большого количества произведений для мужского хора связано с организацией в Германии и Австрии «лидертафелей» – мужских любительских хоровых обществ-братств, деятельность которых определялась патриотическими целями. В творчестве композиторов-романтиков несравненно возрастает роль мелодического начала, мелодия становится основой хоровой фактуры произведения. Музыкальное содержание и структура хоров определяется содержанием поэтического текста; контрастность мелодического материала, а также темпов и динамики приобретает очень важное значение. Наиболее частое применение находят небольшие имитационные построения, в частности канонические имитации. В хорах большое значение приобретает фортепианное сопровождение, которое становится не только органическим элементом музыкального целого, но играет часто самостоятельную роль, а в ряде случаев выполняет и изобразительную функцию. Хоровое письмо романтиков, как правило, логично, естественно и удобно для исполнителей. Это относится к голосоведению каждой хоровой партии, к использованию диапазона, регистров, тесситуры. За редким исключением все хоры четырехголосны по своему составу, и соотношение голосов обеспечивает естественный общий ансамбль звучания.

Произведения для изучения:

Шуберт Ф. Хоры: «Баркарола», «Вино и любовь» («Die Wein und Liebe»), «Прошлое в настоящем» («Im Gegenwärtigen Vergangenes»), «Вера, надежда, любовь» («Glaube, Hoffnung und Liebe»), «Весенняя песня» («An den Frühling»), «Деревушка» («Das Dörfchen»), «Ночь» («Die Nacht»), «Соловей» («Die Nachtigall»); *Шуман Р.* Хоры: «В лесу» («Im Walde») op. 75 № 7, «Грезы» («Traumerai»), «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Доброй ночи» («Gute Nacht»), «На Боденском озере» («Am Bodensee»); «Кузнец» («Der Schmidt») op. 145, № 1, «Охотничья песня» («Jägerlied») op. 59 № 3; *Мендельсон Ф.* Хоры: «Прощание с лесом» («Abschied vom Walde») op. 59, № 3, «Охотничья песня» («Die Jagdlied») op. 59, № 6, «Подснежник» («Die Primel») op. 48, № 2; *Брамс И.* Хоры: "Любви однообразна грусть" ("Einförmig ist der Liebe Gram") op. 113, № 6, "Мартовская ночь" ("Märznacht") op. 44, № 12, «Когда вооруженный воин» ("Wenn ein starker Gewappneter") op. 109, № 2, «В ночной тиши» («In stiller Nacht»), «Розмарин» («Rosmarin») op. 62, № 1, «Горбатый уличный скрипач» («Der bucklichte Fiedler») op. 93, № 1, «Виньетка» («Vineta») op. 42, № 2, "Весна не смеется" ("Mir lächelt kein Frühling").

Задания для самостоятельной работы:

1. Раскройте философские и эстетические основы идейно-художественного направления «романтизм».
2. Определите особенности развития жанра хоровой миниатюры в творчестве композиторов-романтиков.
3. Проанализируйте хоровое творчество Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса. Определите стилистику их хорового письма в контексте связи с традициями мужского ансамблевого пения («лидертафель»). Выявите основной круг тем и образов в хоровых миниатюрах композиторов-романтиков.
4. Охарактеризуйте исполнительские принципы романтической хоровой музыки.
5. Исполните голосом или на фортепиано примеры хоровых миниатюр Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса, включенные в викторину.

Литература

1. *Галь, Г.* Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Г. Галь. – Ростов-на-Дону. : Феникс, 1998. – 150 с.
2. *Друскин, М.* Иоганнес Брамс : монография / М. Друскин. – 4-е изд. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1988. – 95 с.
3. *Кенигсберг, А.* Карл Мария Вебер : монография / А. Кенигсберг. – Л. : Музыка, 1981. – 112 с.
4. *Конен, В.Д.* Очерки по истории зарубежной музыки / В.Д. Конен. – М. : Музыка, 1997. – 640 с.
5. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература / Д. Локшин. – вып. 2. – М. : Музыка, 1966. – 292 с.
6. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература. Вып. 3 / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – 224 с.
7. *Михайлова, Ю.И.* Некоторые аналогии художественно-выразительных средств живописи и музыки Романтизма / Ю.И. Михайлова // Искусство – зеркало культуры. – СПб., 1999. – С. 46.

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

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Раздел IV
ХОРЫ А CARPELLA В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

8. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов
К. Дебюсси и М. Равеля

Историки зарубежной музыки XX века едины в том, что примерно с конца 1900-х годов наступает бурная экспериментальная фаза развития европейской музыки, продлившаяся около двадцати лет. Это была первая волна музыкального авангарда, несшая с собой и принципиально важные открытия, и исторически преходящие новации, принадлежавшие разным композиторским именам, вошедшим в историю. Возникло понятие «новая музыка», которое, при всей своей расплывчатости, обозначило явление, призванное стать непримиримой антитезой музыке «старой». В ореоле художественных открытий выдвинулись имена композиторов «Шестерки», нововенцев, Хиндемита, Бартока. Эти имена знаменовали собой принципиально новые ориентиры в искусстве. Ведущими эстетико-стилевыми течениями 20 – 30-х годов стали экспрессионизм, неоклассицизм, «новый динамизм», неофольклоризм [5].

Специфика художественной культуры XX века в отличие от предшествующих периодов истории заключается в ее принципиальном переходном характере: формируется новое видение мира, новые подходы к языку и мышлению, а также новое самосознание человека в мире, его отношение к предметам искусства и реалиям бытия. Этот процесс характеризуется бурным поиском изобразительных приемов и экспериментальной попыткой создания нового стиля, который мог бы соответствовать новому мировоззрению. XX век стал переломным, также и вследствие мощного скачка научно-технического прогресса [6], [7], [8].

Музыкальное искусство XX века – явление сложное и противоречивое. Эволюция музыкального искусства XX века характеризуется: стремительным

усложнением музыкального языка, изменением всей системы музыкально-выразительных средств, синтезом различных музыкальных культур: европейской, восточной, африканской, американской, усложнением проблемы взаимодействия традиционных и новаторских устремлений, усилением значения социально-культурной проблематики.

На первое место в музыке XX века выходит ритм. Использование остроакцентных ритмов, синкоп, остинато, смешанных и переменных размеров – всё это придаёт особое эмоциональное ощущение современной музыке, создавая различные ассоциации. Наряду с усложнением музыкального языка, гармонии, обострением ритма, в музыке XX века происходит переосмысление тембра, который выдвигается на первый план и становится важнейшим фактором интонационной выразительности. Для современной музыки характерна красочность, яркость, экзотичность звучания.

На рубеже веков усиливается влияние национальных композиторских школ. Переживают возрождение две традиционные музыкальные культуры – испанская (И. Альбенис, Мануэль де Фалья) и английская (Ральф Воан Уильям, Бенджамин Бриттен). Формируется новая композиторская школа в Соединённых Штатах Америки (Мак Доуэл, Джордж Гершвин, Леонард Бернстайн). Продолжается музыкальное развитие Польши (Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий), Венгрии (Бела Барток, Золтан Кодай) Чехии (Леопольд Яначек, Богуслав Мартину), Словакии (Эуген Сухонь). Множество национальных композиторских школ и художественных течений не умаляли индивидуализации стилей и творческих манер композиторов XX века, которые стремились сохранить самобытность стиля, независимость и уникальность почерка [18, 152 – 153].

Импрессионизм в Музыка. Хоры а *carpella* в творчестве

К. Дебюсси и М. Равеля

Музыкальный импрессионизм (от фр. *impression* – впечатление) – музыкальное направление, аналогичное импрессионизму в живописи и

параллельное символизму в литературе, сложилось во Франции в последнюю четверть XIX века – начале XX века. Главные импрессионисты в музыке, Клод Дебюсси, и особенно, Эрик Сати, его друг и предшественник на этом пути, и принявший от Дебюсси эстафету лидерства Морис Равель, искали и находили не только аналогии, но и выразительные средства в творчестве Клода Моне, Поля Сезанна, Пюви де Шаванна, Анри де Тулуз-Лотрека, Эдуарда Мане, Огюста Ренуара, Дега, Сислея, Писсаро и др.

Молодых художников сближал новый подход к технике живописи. Они стремились передать на холсте непосредственное впечатление от природы, мгновенно схваченное ее состояние. Излюбленными темами их творчества были пейзажи в разное время суток при различном освещении (например, в картинах К. Моне «Руанский собор», «Стог сена»). Их живопись отличается солнечной, светлой цветовой гаммой, а новая живописная техника основана на свободной игре чистых тонов. Интерес к передаче мимолетного состояния, переменчивости роднит живописный и музыкальный импрессионизм.

По известному выражению Малларме, композиторы-импрессионисты учились «слышать свет», передавать в звуках движение воды, колебание листвы, дуновение ветра и преломление солнечных лучей в вечернем воздухе. Основные темы – картины природы и жанровые сценки (отсюда и обращение к фольклору). Окружающий мир в музыке импрессионизма раскрывается сквозь увеличительное стекло тонких психологических рефлексий, едва уловимых ощущений, рождённых созерцанием происходящих вокруг незначительных изменений.

Импрессионисты создавали произведения искусства утончённые и одновременно ясные по выразительным средствам, эмоционально сдержанные, бесконфликтные и строгие (чистые) по стилю. Значительно богаче стало гармоническое и тембровое окрашивание тем. Импрессионистская гармония характеризуется резким повышением колористического, самодовлеющего компонента звука [20].

Это развитие происходило под воздействием множества внешних влияний, в том числе: французского музыкального фольклора и новых для западной Европы конца XIX века систем музыкального построения, таких как русская музыка, григорианский хорал, церковная полифония раннего Возрождения, музыка стран Востока, негритянских спиричуэлс США и др. Это проявилось, в частности, в использовании натуральных и искусственных ладов, элементов модальной гармонии, «неправильных» параллельных аккордов и т.п. [1], [2].

Клод Дебюсси был одним из самых интересных и ищущих художников своего времени, он всегда искал новые пути совершенствования своего мастерства, изучал творчество современных ему музыкантов-новаторов – Листа, Грига, композиторов русской школы – Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. В стремлении к обновлению французской музыки Дебюсси опирался и на опыт ее классиков, а именно на творчество Рамо и Куперена [3].

Дебюсси называют «отцом музыки XX века». В ранний период творчества им была написана камерная вокальная лирика, романсы на тексты французских поэтов-символистов (П. Верлен, Ш. Бодлер, С. Малларме, П. Бурже). В зрелый период творчества он писал симфонические произведения: «Море», «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», среди музыкально-сценических произведений нужно отметить его оперу «Пеллеас и Мелизанда», вокальный цикл «Песни Билитис», разнообразно его фортепианное творчество: «Бергамасская сюита», пьеса «Остров радости», 24 прелюдии. В поздний период им была написана музыка к мистерии Г.д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» (1911), балет «Игры», «Ящик с игрушками», цикл «Детский уголок» [4], [12].

Сочинения композитора отличает импрессионистская образность, тяга к изобразительности. Эти черты в творчестве Дебюсси связаны, прежде всего, с воплощением в музыке образов природы. Дебюсси очень любил природу, о ней он говорил как о высшем источнике вдохновения, считал

близость к ней – критерием творчества. Он выступал за создание особого вида музыки на открытом воздухе, которая способствовала бы слиянию человека с природой. В этом тоже видна взаимосвязь с художниками-импрессионистами, которые отказались от работы в ателье и вышли на пленэр – под открытое небо, на воздух, где им открылись новые живописные мотивы, а главное – иное видение форм и красок.

Музыкальные аналогии импрессионистической живописи можно найти и в области выразительных средств Дебюсси, прежде всего в гармонии. Это – общепризнанная сфера новаторства композитора. На первом плане здесь волшебная красочность и изысканность. Дебюсси был прирожденным колористом. Пожалуй, это первый композитор, для которого звуковой облик произведения был предметом особой заботы. Колористична его гармония, которая привлекает самим звучанием – сонорностью. Функциональные связи ослаблены, тяготения тонов и вводнотоновость не имеют существенного значения. Отдельные созвучия приобретают некоторую автономность и воспринимаются как красочные «пятна». Часто используются застывшие гармонии, аккордовые параллелизмы, разнообразные последовательности септаккордов и нонаккордов, сочетание хроматики с диатоникой, чередование неразрешающихся диссонансов, модальные лады, целотоновость, битональные наложения [13].

На примере его хоровых миниатюр «Три песни на слова Шарля Орлеанского» «Ночь», «Тамбурин», «Зима, ты злобных чар полна» можно наблюдать нетрадиционный характер тематизма – это своеобразный мотивный тематизм, нанизывание и сопоставление микротематических образований. Нетипична квадратность, ослаблены моменты кадансирования, завершенности фраз, что создает впечатление импровизационности и требует от исполнителя чуткости в передаче стиля. В хоровой оркестровке Дебюсси подтверждает свое мастерство тонкой звукописи. Так же как художники-импрессионисты добивались поразительных световых и цветовых эффектов техникой чистых цветов, так и Дебюсси использует «чистые» тембры в

хоровых миниатюрах, например, соло альты в «Зиме». Композитор придает также большое значение сонорной стороне музыки, выступая как замечательный колорист. Богатство ритмических формул, прихотливость ритма также связана с передачей изменчивости состояний природы, неуловимости ее мгновений (например, хор «Зима», «Ночь»). Для хора характерен особый ритм – с постоянным нарушением метрических устоев, избеганием четких акцентов, темповой свободой. Ритмика Дебюсси отличается капризной зыбкостью, стремлением к преодолению власти тактовой черты, подчеркнутой квадратности. Сочетание дуолей и триолей в одновременном звучании разных хоровых партий представляет трудность для исполнителя.

Импровизационность, изменчивость образов, стремление композитора воссоздать «мгновения», отражается и на форме произведений, с размытостью контуров, завуалированностью граней разделов и рождает ощущение свободного становления формы в процессе исполнения. Темп в хоровых произведениях меняется на протяжении всего произведения, отражая изменчивость настроения. Даже в классическом «Тамбурине» первоначальный темп «умеренно» претерпевает ускорение во второй части. При обозначении темпа композитор почти всегда делает ремарку о характере исполнения произведения, например, «*moderato espressivo*». Богат не только темповой план, но и фразировка, и штрихи, и динамика, например, в хоре «Зима». Интересен состав хора «Тамбурина». Это – соло меццо-сопрано и неполный смешанный хор, в котором звучит колористический аккомпанемент в виде хорового остинато, имитирующего ударный инструмент тамбурина и *divisi* во всех хоровых партиях.

Для фактуры его хоровых сочинений характерно движение параллельными комплексами (интервалами, трезвучиями, септаккордами). В своем движении такие пласты образуют с другими элементами фактуры сложные полифонические сочетания. Возникает единая гармония, единая вертикаль.

Не менее своеобразны мелодика и ритмика Дебюсси. В его произведениях редко встречаются развернутые, замкнутые мелодические построения – господствуют краткие темы-импульсы, сжатые фразы-формулы. Мелодическая линия экономна, сдержанна и текуча. Лишенная широких скачков, резких «выкриков», она опирается на исконные традиции французской поэтической декламации. Так, например, в хоре «Тамбурин» Дебюсси воскрешает старинный жанр в духе любимого композитора Рамо. «В творчестве Рамо жила чисто французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе. Нужно искать забытые национальные традиции, начиная с XVI века в контрапункте, который мы свели к схоластическим упражнениям, а старые мастера французского Ренессанса так хорошо умели заставить меня улыбаться», – замечал Дебюсси¹³.

«Три песни» Дебюсси на стихи Шарля Орлеанского для хора а cappella впитали в себя не только неповторимое индивидуальное своеобразие художественной манеры композитора-импрессиониста, но и с необычайной силой подчеркнули народные традиции шансон (chanson), национальное начало его хоровой музыки. Полное пластичное слияние стихов и музыки прямо ассоциируется с искусством многоголосной французской песни XVI века, выраженной чарующим красочным языком импрессионизма.

Морис Равель является достойным продолжателем великих традиций французской музыки, композиторов Рамо и Куперена, Бизе и Сен-Санса. Главная особенность стиля Равеля – сочетание импрессионистской образности и одновременно – классичности стиля, стройности формы, ясности и рельефности тематизма, точности и строгости рисунка. Его перу принадлежат две оперы («Испанский час», «Дитя и волшебство»), балеты («Дафнис и Хлоя», «Болеро»), произведения для оркестра («Испанская рапсодия», «Вальс», «Болеро»), два фортепианных концерта, рапсодия для скрипки «Цыганка», Квартет, Трио, сонаты (для скрипки и

¹³ Дебюсси, К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М.; Л., 1964. – С. 177 – 178.

виолончели, скрипки и фортепиано), фортепианные сочинения («Игра воды», циклы «Ночной Гаспар», «Благородные и сентиментальные вальсы», «Отражения», сюита «Гробница Куперена», части которой посвящены памяти друзей композитора, погибших в годы первой мировой войны), хоры, романсы. Смелый новатор, Равель оказал большое влияние на многих композиторов последующих поколений [19].

Творческое наследие композитора не поражает количеством произведений, однако, удивительная точность, выверенность всех деталей и оттенков, предельная чистота и естественность линий — все говорит о внимании к каждой «мелочи», о длительной работе. Равель не относится к числу композиторов-реформаторов, сознательно изменявших средства выражения и осовременивавших темы искусства. Стремление донести людям глубоко личное, интимное, заставляло его говорить на всеобщем, естественно сложившемся и понятном музыкальном языке. Круг тем равелевского творчества очень широк. Часто композитор обращается к чувствам глубоким, ярким и драматичным. Он не стремится решать философские вопросы и проблемы мироздания, охватить в одном произведении большой круг тем и найти связь всех явлений. Иногда он концентрирует свое внимание на каком-то одном — значительном, глубоком и многогранном чувстве, в других случаях с ноткой затаенной и пронзительной грусти говорит о красоте мира.

Хоровые сочинения Мориса Равеля — уникальное явление в сфере творческого наследия композитора-импрессиониста. Пройдя через страшные годы Первой Мировой войны, его воззрения не утратили новизны, яркости, самобытности музыкального языка. В трудных условиях военной службы, осложненных развивающейся болезнью, композитор создал «Три песни» для хора а cappella (1916). Эти песни — своего рода отголоски старофранцузской поэзии. Мысль композитора все чаще обращается к новым замыслам, трудно осуществимым в условиях окружающей реальности.

Три песни написаны самим Равелем в духе старинных французских поэтов. Первое, что бросается в глаза при знакомстве с хоровой партитурой, это отказ от импрессионистической красочности. По своему мелодизму – ясному и пластичному, по гармоническому письму и особенно по ритмике – четкой и, можно сказать, традиционной, по всем чертам стиля и почерка хоры свидетельствуют о неоклассицистском течении, в котором чувствуется прочная связь с наследием французской многоголосной песни. Голосоведение свободно, в естественном диапазоне, в обычном певческом характере. Композитор избегает обострения звучания и лишь изредка вводит в партитуру диссонансы. Фактура то аккордовая, то построенная на оживленных переключках. Все написано мастером, не стремящимся поразить новизной, но высказывающим то, что волновало и требовало воплощения. Среди невзгод и трудностей военной жизни хоры явились для него оазисом вдохновения, хотя во втором хоре есть отклик на происходящее вокруг [14, с. 153 – 157].

В хорах Равель использует типичные ладовые, интонационно-ритмические, структурные закономерности французского фольклора. Мелодика песен настолько напоминает народную, что они скорее похожи на обработки. Благоговей перед фольклором, М. Равель, тем не менее, избегал цитатно-этнографического использования народных мелодий. Как правило, это – строгая обработка (гармонизация) народной мелодии или – свободное сочинение в фольклорном духе. «Три песни» написаны в стиле французской хоровой песни *chanson* XVI века. Однако, в цикле Равель соединяет фольклорную традицию с традициями французской хоровой песни *chanson* XVI века, образуя как бы тип «песни в контрапунктической обработке»¹⁴.

«Три песни» образуют своеобразный триптих: скорбную песню-легенду «Три чудо-птицы райских куш» обрамляют бержеретта (старинная французская танцевальная песенка пасторального характера) «Николетта» и

¹⁴ Симакова, Н. Многоголосная *chanson* и форма ее претворения в музыке XV – XVI вв. // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. – М., 1978. – С. 310.

рондо «Больше в лес мы не пойдем». Все песни разнохарактерны. Первая – типа невинной бержеретты, которая неожиданно оборачивается едкой сатирой, ибо юная Николетта предпочла «утехам любви» толстый кошелек уродливого старого господина. Песня близка жанру «пастурели» с характерным легким и игривым характером. Музыкальное прочтение композитора представляет собой легкое скерцо и имеет куплетно-вариационную форму. «Николетта» открывается квинтовым ходом от тонического звука *си*, который тут же секвентно перемещается на секунду вверх. Параллелизмами октав композитор подчеркивает это перемещение (*соль-диез* вносит дорийский оттенок в *h-moll*). Данную мелодию можно характеризовать как тему-рефрен, которая проходит во всех голосах на протяжении всего произведения и имеет разную гармонизацию: от простых параллельных трезвучий до форшлагов при появлении «уродливого, старого господина».

Аккордово-гармонический склад изложения часто используется композитором как утолщенная монодия. Но принцип дублирования решен им своеобразно: в «Николетто» мелодия дублирована партиями басов и альтов в октаву, кварту. Однако в партии тенора дан другой вариант мелодической попевки. Квинтовый скачок заменен секстовым, что приводит к возникновению резко звучащих диссонансов кварто-секундового соотношения. В «Николетто» этот прием хорового изложения вместе с фактурным варьированием – один из способов передачи текста.

Второй хор – «Три чудо-птицы» – лирическое, трогательное сочинение, проникнутое глубокой печалью. Нельзя не услышать в нем прямого отклика на события Первой Мировой войны с ее горестями и утратами. Равель воплотил свои переживания, о которых рассказывают его письма, в музыке высокой простоты и искренности. Сочинение написано в жанре *complain* – песни-жалобы. Рефрен «Далеко на войне мой милый» определяет характер песни – печальный и суровый с характерным для этого жанра финалом – готовности девушки разделить участь любимого: «Птица, вонзи мне в сердце

клов – Пусть умрет и мое!». Традиция *complain* переосмыслена Равелем и жалоба более поэтична, звучит искренне, приближаясь к любовной лирической песне.

В фактуре хора «Три чудо-птицы», хотя и присутствует дублирование, но на первый план выступает соединение самостоятельной вокальной мелодии и хорового сопровождения, ритмически контрастного вокальному голосу, но интонационно являющегося его вариантом. В этом проявилась подголосочная полифония, характерная для народного творчества и по своему оригинально воплощенная традицией разнотемной *chanson* XVI века.

Особой красочностью отличаются квинтовые, квартовые параллелизмы, «утолщения» мелодической линии в секунду или септиму. Другая важная черта – широкое применение септ- и нонаккордов. Например, гармонической основой песни «Три чудо-птицы» являются септаккорды и их обращения. Их общий принцип – наличие тоновых или полутоновых диссонансов. Эта характерная особенность «фонизма» равелевской гармонии, которая отличается изысканной красочностью, терпкостью и одновременно, мягкостью звучания.

Хор «Рондо» («Больше в лес мы не пойдем») написан для смешанного состава и имеет яркий, искрометный характер. Музыка полна живости и задора, приобретает местами характер скороговорки. Композитор использует прием народного исполнительства, так называемое «*parlando*» (говорком). В произведении происходит диалог между «старухами и стариками», «девушками и юношами». Рондо как жанр восходит к французской хороводной песне – танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Велика роль красочных ладотональных эффектов в «Рондо». Наряду с фактурным, ладотональное развитие во многом способствует динамизации песни.

Тонкая детализация текста осуществляется фактурными, темброво-динамическими средствами, приемами ладогармонического и интонационного развития. В фактуре «Рондо» отражена как жанровая

специфика народной ронды, так и некоторые приемы старинной полифонической техники, такие как переключки соло и хора, противопоставление различных хоровых групп. В дальнейшем, фактурное развитие основано на утолщении монодии путем дублирования интервала кварты.

Оригинальность цикла «Три песни» обусловлена своеобразным синтезом фольклорной и импрессионистской тенденций. Обновление музыкальных средств, индивидуальная манера письма Равеля, его тонкий вкус и мастерство, опирающееся на особенности фольклора, его национальный характер, являются главной чертой неофольклоризма как стиля. В песнях Равеля метроритмическая остигнатность, как принцип организации формы, проявляет себя в повторности кратких «ритмоформул». Равелевский метод работы с мелодией также лежит в новом переосмыслении фольклора. Среди основных принципов этого метода – принцип «открытости» темы, ладовая, метроритмическая, звуковысотная вариантность.

Новизна тематизма определила и новый подход к принципам организации формы, главный из которых – вариантность преобразования мотива, при котором существенную роль играют ладогармонические средства. Ладовая переменность – характерная черта стиля композитора.

Творчество Дебюсси и Равеля всколыхнуло всю музыкальную жизнь Европы. Оно как бы «расковало» композиторов, раздвинуло рамки традиционных норм техники письма, вызвало к жизни много новых художественных течений.

9. Неоклассический период в хоровой музыке западноевропейских композиторов XX столетия.

Творчество Ф. Пуленка П. Хиндемита, Б. Бриттена

Франсис Пуленк (1899 – 1963) – одна из наиболее значительных фигур среди французских музыкантов минувшего столетия. Он вошел в историю

музыки как участник творческого союза «Шести». В «Шестерку», в которую входили Артур Оннегер, Дариус Мийо, Жорж Орик, Луи Дюрей, Жермен Тайфер, Франсис Пуленк был самым молодым, едва перешагнувший порог своего двадцатилетия.

Творческое наследие композитора обширно, это «Негритянская рапсодия»; вокальные циклы «Бестиарий» (на ст. Г. Аполлинера), «Кокарды» (на ст. Ж. Кокто), фортепианные пьесы «Вечные движения», «Прогулки»; хореографический концерт для фортепиано с оркестром «Утренняя серенада»; балет с пением «Лани». В ранних произведениях Пуленка проявились уже самые существенные стороны его темперамента, вкуса, творческого почерка, особая чисто парижская окраска его музыки, ее неразрывная связь с парижской шансон. В 30-е годы расцветает лирический талант композитора. Он с увлечением работает в жанрах вокальной музыки: пишет песни, кантаты, хоровые циклы. Большой художественный интерес представляют хоровые сочинения Пуленка на духовные тексты: месса, «Литании к черной Рокаматурской Богоматери», четыре мотета на время покаяния. Позднее – в 50-е годы им созданы «Stabat mater», «Gloria», четыре рождественских мотета. Все сочинения – очень разноплановые по стилю, в них отразились традиции хоровой музыки Франции различных эпох – от Гийома де Машо до Гектора Берлиоза [17].

Годы второй мировой войны Пуленк проводит в осажденном Париже и в своем загородном особняке в Нуазе, разделяя со своими соотечественниками все тяготы военной жизни, глубоко страдая за судьбу родины, своего народа, родных и друзей. Горестные мысли и чувства этого времени, но также и веру в победу, в свободу отразила кантата «Лик человеческий» для двойного хора а cappella на стихи П. Элюара. Поэт французского Сопротивления Элюар создавал свои стихи в глубоком подполье, откуда тайно под вымышленным именем переправлял их Пуленку [16].

Выдающимся мастером-драматургом проявил себя композитор и в оперном жанре. Первая опера «Грудь Терезия» – веселая, легкая и фривольная опера-buffa – отразила склонность Пуленка к юмору, шутке, эксцентрике. две последующие оперы – в ином жанре. Это драмы с глубоким психологическим развитием: «Диалоги кармелиток» и «Человеческий голос». Завершают творческий путь Пуленка две сонаты – Соната для гобоя и фортепиано, посвященная С. Прокофьеву, и Соната для кларнета и фортепиано, посвященная А. Онеггеру. Внезапная смерть оборвала жизнь композитора в период большого творческого подъема, в разгар концертных гастролей.

Пуленк развивает в своем творчестве неоклассические черты. Яркое национальное начало в его музыке сочетается с опорой на классические традиции французского искусства. Камерно-вокальное творчество композитора снискало ему славу «французского Шуберта». Поразительное мастерство, с которым Пуленк музыкальными средствами добивается предельной выразительности текста, оттеняет малейшие нюансы человеческой речи. Он замечательный лирик и мелодист, стремился к выразительности интонации, ясности гармонии, тональной определенности, строгости и стройности формы. Композиторский стиль Пуленка сформировался, с одной стороны, под влиянием классической музыки Гайдна, Моцарта, Скарлатти, французских клавесинистов, с другой стороны – И. Стравинского [15].

Хор «Грусть» на стихи Элюара из цикла «Семь песен» (1936) – прекрасный образец вокальной лирики Пуленка. Необычайной нежностью, трепетностью пронизана музыка, чутко отзывающаяся на каждое слово – малейшая смена настроения отражается в ней. Обращает на себя внимание постоянная игра мажора-минора, их сопоставление, что характерно для стиля Пуленка. Хоровые голоса мелодизированы. Можно выделить несколько основных типов построения мелодии: короткая лаконичная фраза или предложение, составленное из небольших попевок, с простой интерваликой и

большим количеством пауз, в довольно узком диапазоне, как бы кружащаяся мелодия, опевающая одну или две опоры: другой тип – широкая, распевная мелодия, охватывающая большой диапазон, идущая на одном дыхании. Форма хора складывается из цепи различных эпизодов, объединенных общностью настроения, ладово-интонационной структуры, органично сплетающихся в прозрачную музыкальную ткань. В формообразовании Пуленк чаще всего отталкивается от текста, и это часто рождает некоторую «рваность» формы, создающую определенную сложность для исполнения его хоров. Однако, контрастность эпизодов всегда психологически оправдана, заставляет слушателя постоянно пребывать во внимании. Композитор очень свободно пользуется метром. Порой размер меняется в каждом такте, также довольно часто меняется и темп. Большое внимание Пуленк уделяет паузам, выписывая их очень тщательно. В своих произведениях композитор мастерски использует весь широчайший спектр возможностей хора, учитывая тесситурные и тембральные особенности партий, сочетая сольные и туттийные эпизоды. Очень внимателен композитор к выставлению штрихов, ремарок и динамики. Кроме привычных авторских указаний темпа и нюанса, мы находим у Пуленка такие ремарки, как «чисто и светло», «нашептывания», «вспышкой», «глухо», «светло, но без грусти» и др. Автор умело использует прием пения закрытым ртом, используя партии в непривычном диапазоне – низкие ноты сопрано, фальцет мужских голосов. Отдельные короткие фразы речитатива поражают разнообразием ритмики, богатством метрических и смысловых акцентов.

Для хоровой миниатюры «Белый снег» характерна тонкая звукопись. Композитор в звуковом пейзаже добивается выразительных эффектов хоровой фактуры: использует «чистые тембры», богатство ритмических формул, прихотливость ритма, связанных с передачей изменчивости состояния образов природы, что требует от исполнителей не только вокально-хоровой техники, но и высокой исполнительской культуры, вкуса, артистизма.

В хоре «Мари», написанном на стихи Г. Аполлинера, ярко проявился мелодический дар композитора. Сочинение написано в жанре хоровой миниатюры, форма произведения строфическая. Музыкальный материал произведения излагается в гомофонно-гармонической фактуре, иногда сочетаясь с полифоническими эпизодами. Композитор использует переменный размер 2/4 и 3/4. Произведение впечатляет большим разнообразием использования вокально-хоровых возможностей: тембральных, ритмических, динамических (от *ppp* до *fff*), гармонических, интонационных.

Хоровые произведения Пуленка требуют большого мастерства исполнителей. В музыке этого композитора есть все: и благородный лиризм, и юмор, и задушевность. По словам Асафьева, музыке Пуленка «присущи ясность, здравость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, эластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения – все эти качества чисто французского искусства» [15, с. 206].

В творчестве Пуленка наблюдается тенденция соединения трех основных типов хоровой фактуры: монолинейной (унисонной); хоральной, трансформирующей песенные признаки жанрового стиля; полифонической (имитационной). Пуленк соединяет классический и свободный типы письма. Свободный стиль изложения у Пуленка органично вбирает приемы классического хорового письма. Композитор почти не использует колористические приемы. Для него главное – поэтический текст, он стремится к детализации, подчеркиванию отдельных слов особыми гармоническими и мелодическими красками.

Пауль Хиндемит (1895 – 1963) – крупнейший немецкий композитор, один из признанных классиков музыки XX века. Будучи личностью универсального масштаба (дирижер, исполнитель на альте и виоле д'амур, теоретик музыки, публицист, поэт – автор текстов собственных произведений), Хиндемит был столь же универсален в своей композиторской

деятельности. Музыкальный язык композитора впитал в себя разнообразные экспериментальные течения XX века и одновременно постоянно устремлялся к истокам – к И.С. Баху, позже – к И. Брамсу, М. Рegerу и А. Брукнеру. Творческий путь Хиндемита – это путь рождения новой классики: от полемического запала молодости к все более серьезному и вдумчивому утверждению своего художественного кредо.

Начало деятельности Хиндемита совпало с 20-ми годами – полосой интенсивных поисков в европейском искусстве. Экспрессионистские влияния этих лет (опера «Убийца, надежда женщин» на текст О. Кокошки) сравнительно быстро уступают место антиромантическим декларациям. Гротеск, пародийность, язвительное осмеяние всяческой патетики (опера «Новости дня»), альянс с джазом, шумы и ритмы большого города (фортепианная сюита 1922) – все объединялось под общим лозунгом – «долгой романтизм». Программа действий молодого композитора недвусмысленно отражена в его авторских ремарках – вроде той, которая сопровождает финал альтовой Сонаты op. 21 № 1: «Темп бешеный. Красота звука – дело второстепенное». Однако уже тогда в сложном спектре стилевых исканий доминирует неоклассическая ориентация. Для Хиндемита неоклассицизм был не только одной из многих языковых манер, но прежде всего – ведущим творческим принципом, поиском «прочной и прекрасной формы» (Ф. Бузони), потребностью выработать стабильные и надежные нормы мышления, восходящие к старинным мастерам [11].

Ко второй половине 20-х гг. окончательно формируется индивидуальный стиль композитора. Жестковатая экспрессия хиндемитовской музыки дает повод уподобить ее «языку деревянной гравюры». Приобщение к музыкальной культуре барокко, ставшей центром неоклассических пристрастий Хиндемита, выразилось в широком использовании полифонического метода. Фуги, пассакальи, техника линейного многоголосия насыщают сочинения разных жанров, среди них – вокальный цикл «Житие Марии» (на ст. Р. Рильке), а также опера

«Кардильяк» (по новелле Т. А. Гофмана). Наряду с названными сочинениями к лучшим созданиям Хиндемита 20-х годов относятся циклы камерной инструментальной музыки – сонаты, ансамбли, концерты. В 30-е годы композитор пишет оперу «Художник Матис» – это глубокая социальная драма. Эта опера была запрещена фашистскими властями и вскоре начала свою жизнь в виде одноименной симфонии (3 части ее носят название картин Изенгеймского алтаря, принадлежащих кисти Грюневальда: «Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушения св. Антония»).

Конфликт с фашистской диктатурой стал причиной длительной и безвозвратной эмиграции композитора. Однако, живя многие годы вдали от родины (в основном в Швейцарии и США), Хиндемит оставался верен исконным традициям немецкой музыки. В послевоенные годы он продолжает отдавать предпочтение инструментальным жанрам, создаются «Симфонические метаморфозы тем Вебера», симфонии «Питтсбургская» и «Serena», новые сонаты, ансамбли, концерты. Наиболее значительное произведение Хиндемита последних лет – симфония «Гармония мира» (1957), возникшая на материале одноименной оперы [11].

Значительный интерес представляет хоровой цикл на тексты немецкого поэта-символиста Райнера-Марии Рильке, написанного в 1939 году. Особый стиль французских стихотворений Рильке во многом определил музыкальный стиль и форму хоров а cappella («Лань», «Лебедь», «Если все проходит», «Весна», «Зимой», «Фруктовый сад»). Внешне стихотворения просты – рифмованные, двух- или трехстрочные. Их образное содержание определяется в основном восхищением совершенством природы, прославлением любви, перед могуществом которой даже смерть оказывается бессильной. Формы хоров – строфические, но типичное образное строение стихотворений часто обуславливает наличие формы второго плана – трехчастной с контрастной серединой.

Хиндемит разработал свою собственную ладовую систему. Главным аккордом этой системы является квартаккорд, представляющий собой

последовательность, как правило, чистых кварт; но квартковые структуры представлены в фактуре хоров не только в «вертикальной плоскости» – часто звуки квартакорда становятся интонационной основой мелодии – так, в интонации вступительной попевки первого хора «Лань» заложен «генетический код» всего цикла, поскольку она состоит из звуков квартакорда. Хор «Лань» представляет собой хоровую миниатюру.

В хоре "Лебедь" используется плавное поступательное движение, длительное пребывание на одной высоте, распевность мелодических линий, обилие задержаний, наличие полутоновых интонаций, опевание звуков. Главное для композитора – создание образно-эмоционального смысла. Метроритмическая и темповая организация также имеют большое значение в образном плане цикла. Например, в хоре "Лебедь" темп (Lento) придает музыке текучий, еле подвижный характер. Медленный темп и паузы придают хору воздушность и легкость в создании прекрасного образа. Это светлая, живописная и поэтическая картинность, передаваемая композитором, в «прозрачности» фактуры, в преобладании тихой динамики с частым использованием подвижных нюансов, олицетворяющих зыбкость и изменчивость отражения образов в человеческой душе. Для стремительного, неуловимого образа хора «Все пролетает» большое значение имеет темп (Vivo), а также ритмическая организация с преобладанием рисунков не допускающих потери пульсации восьмыми.

Композитор в хоровом цикле часто использует переменные размеры, что связано с текстом, ритмом стиха. Гармонический язык очень разнообразный, особые краски в звучание вносят частые смены тональностей, а также атональность, что создаёт красочное звучание и оказывает сильнейшее воздействие на слушателя. Хоровые миниатюры написаны в смешанной технике, для которой характерна постоянная смена позиций, присутствие аккордов нетерцового строения, наличие множества проходящих звуков. Мелодии этих хоров опираются на изысканные гармонии, неожиданно меняющиеся, как блики света. Часто голоса движутся

параллельными квинтами и квартами, что придает особую остроту звучанию. Романтический цикл, состоящий из шести миниатюр, отличается линейным голосоведением, современным музыкальным языком и отражает черты стиля неоклассицизма в творчестве Хиндемита.

Что касается динамики, то она не только чутко следует за общим развитием цикла, но в некоторых случаях играет важную выразительную роль. Например, в начале среднего раздела хора «Лань» две фразы строятся на одном музыкальном материале, а их содержание при этом различно (в первой говорится о доверии, а во второй – о страхе, появившемся в глазах слабого существа), функцию их смыслового разграничения берет на себя динамика: нюанс первой фразы – *p*, второй – *mf*.

Одна из главных особенностей его стиля – инструментальная природа хоровой фактуры. Отсюда вытекают такие, часто встречающиеся в его музыке, приемы, как игра с плотностями звучностей. Особенностью построения его форм является постоянная смена фактур, причем фактуры меняются не хаотично, а скрупулезно разрабатываются, словно звенья одной цепи.

Композиторская деятельность Хиндемита укладывается в русло неоклассицизма. Проблема «музыки и слова», ключевая в XX веке, решалась им достаточно традиционно. Главным критерием отбора текстов являлась общность мировоззренческих ориентиров, близость нравственных позиций. Стихи, которые выбирал композитор, очень вдохновляли его: образы стихотворного текста проецировались на все, начиная от мелодики и заканчивая многообразными фактурами и формой. Для Хиндемита текст был основой образного строя, и даже, порой, провоцировал на некоторую иллюстративность. На основе уже существующих традиций он создавал новый, современный музыкальный язык [11, с. 303 – 362].

Бенджамин Бриттен – один из наиболее значительных композиторов XX века. Национальное своеобразие его музыки связано с музыкальными традициями английской культуры. Бриттен прославился как пианист,

дирижер и крупнейший общественный деятель. Творчество Бриттена ознаменовало возрождение оперы в Англии, новый (после трехвекового молчания) выход английской музыки на мировую арену. Опираясь на национальную традицию и овладев широчайшим кругом современных выразительных средств, Бриттен создал множество произведений во всех жанрах: оперы «Питер Граймс», «Поругание Лукреции», «Альберт Херринг», «Билли Бадд», «Глориана», «Поворот винта», «Ноев ковчег», «Сон в летнюю ночь», «Блудный сын», «Смерть в Венеции», камерная опера «Река Кэрлью»; кантата «Баллада героев», «Простая симфония» для струнного оркестра, фортепианный и скрипичный концерты, Симфония-реквием, «Канадский карнавал» для оркестра, «Шотландская баллада» для двух фортепиано с оркестром, два квартета, сюиты «Музыкальные вечера» и «Музыкальные утра»; вокальные жанры «Наши предки – охотники», циклы «Озарения» на стихи А. Рембо и «Семь сонетов Микеланджело». Бриттен серьезно изучает народную музыку, обрабатывает английские, шотландские, французские песни, пишет музыку для театра и кино [10].

Композитор широко известен как музыкант-просветитель. Подобно С. Прокофьеву и К. Орфу, он создает много музыки для детей и юношества. В его музыкальном спектакле «Давайте делать оперу» зрители непосредственно участвуют в процессе исполнения. «Вариации и fuga на тему Перселла» написаны как «путеводитель по оркестру для молодежи», знакомящий слушателей с тембрами различных инструментов.

Одна из главных тем творчества Бриттена – протест против насилия, войны, утверждение ценности хрупкого и незащищенного человеческого мира – получила высшее выражение в «Военном реквиеме», где наряду с традиционным текстом католической службы использованы антивоенные стихи У. Одена.

Стиль Бриттена, его творческий метод, рассматриваемые на широком фоне истории английского искусства: литературы, поэзии, живописи, – раскрываются полнее. В таком сравнении специфичность его творчества

выступает ярче, а понимание музыки становится глубже. В своем творчестве композитор всегда опирался на классическое наследие (особенно музыку английского композитора XVII века Генри Перселла) и соединил традиции с современным музыкальным языком, чертами разных стилевых течений: неоклассицизма и экспрессионизма [9]. В музыке Бриттена находит широкое отражение все, что связано с природой, а именно пленерная струя, характерная для импрессионизма. Природа незримо присутствует во всех произведениях композитора: несколькими штрихами запечатлевает он ее дыхание. Он обладает тонким колористическим даром.

Для смешанного хора а cappella Бриттен написал цикл «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов: «Нарциссы», «Последовательность четырех прекрасных месяцев» (слова Р. Херрика), «Болотные цветы» (сл. Д. Крэба), «Вечерний первоцвет» (сл. Д. Клера), «Баллада о зеленом раkitнике» (ор. 47, 1950). Тема цветов перекликается здесь с символистской эстетикой, в которой образ цветов играл очень большую роль. Хоры цикла представляют собой образцы тончайшей акварельной звукописи и «воссоздают традицию английского мадригала XVII века (Уилби, Морли, Уилкса), в русле которой выдержаны и образы этого цикла, тяготеющие к светлой пасторальности» [10, с. 211].

Краткие выводы:

Хоровая музыка Дебюсси, Равеля и Пуленка – ярчайшее художественное явление искусства XX века. Она отмечена многообразием жанров и стилей: импрессионизм, символизм, неоклассицизм. В хоровом творчестве этих композиторов проявились характерные черты французского музыкального искусства: влияние искусства живописи и поэзии; связь с национальной традицией, фольклором; новаторство в области музыкально-выразительных средств.

Современный музыкальный язык отражает черты стиля неоклассицизма в творчестве Хиндемита. Его гармонический язык очень разнообразный: особые краски в звучание вносят частые смены тональностей, а также атональность; хоровые миниатюры написаны в смешанной технике, для которой характерна постоянная смена позиций,

присутствие аккордов нетерцового строения, наличие множества проходящих звуков, параллельного движения квинтами и квартами, что придает особую остроту звучанию.

Бриттен в своем творчестве опирался на классическое наследие (особенно музыку английского композитора XVII века Генри Перселла) и соединял традиции с современным музыкальным языком, чертами разных стилевых течений: неоклассицизма и экспрессионизма.

Произведения для изучения:

Дебюсси К. Три хора на стихи Шарля Орлеанского: № 1. «Ночь! Лунный свет в твоём окне» («Dieu! Qu'il la fait bon regarder!»), № 2. «Я тамбурина слышал звон» («Quant j'ai ouy le tabouri»), № 3. «Зима, ты злобных чар полна» («Yver, vous n'estes qu'un villain»); *Равель М.* Цикл «Три песни»: № 1. «Николетта» (Nicolette), № 2. «Три чудо-птицы» («Trois beaux oiseaux du Paradis»), № 3 «Рондо» («Ronde»); *Пуленк, Ф.* Хоры a capella: «Грусть», «Белый снег» («Les anges dans le ciel»), «Мари»; *Хиндемит П.* Шесть хоров на стихи Р. Рильке: № 1. «Лань», № 2. «Лебедь», № 3. «Если все проходит», № 4 «Весна», № 5 «Зимой», № 6 «Фруктовый сад»; *Бриттен Б.* Хоровой цикл на стихи английских поэтов «Пять песен о цветах» («Five Flower Songs») op. 47: № 1 «Нарцисс» («To Daffodils»), № 2 «Четыре прекрасных месяца» («The Succession of the Four Sweet Months»), № 3 «Болотные цветы» («Marsh Flowers»), № 4 «Вечерний первоцвет» («The Evening Primrose»), № 5 «Баллада о ракитнике» («Ballad of Green Broom»).

Задания для самостоятельной работы студентов:

1. Определите ведущие музыкально-философские идеи и направления музыки XX века, назовите национальные композиторские школы. Выделите главные тенденции, характеризующие образную сферу хоровых произведений XX века.

2. Выявите отличительные особенности художественных течений «импрессионизм», «неоклассицизм». Назовите композиторов этих направлений.

3. Проанализируйте хоровое творчество Дебюсси, Равеля и Пуленка, назовите характерные черты французского музыкального искусства.

4. Сравните стилистические особенности хорового письма Пауля Хиндемита и Бенджамина Бриттена на примере их романтических миниатюр.

5. Охарактеризуйте экспериментальные решения в выборе стилистических приемов «новой музыки» на примере хоровых произведений композиторов XX столетия.

Литература

1. *Галацкая, В.С.* Музыкальная литература зарубежных стран / В.С. Галацкая. – М. : Музгиз, 1968. – Вып. 1. – 404 с.
2. *Гуревич, Е. Л.* История зарубежной музыки: Популярные лекции: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Е. Л. Гуревич. – М.: Академия, 2000. – 320 с.
3. Дебюсси и музыка XX века : сборник статей. – Л., 1983. – 56 с.
4. Зарубежная музыка XX века: направления и композиторские техники, школы и творческие портреты композиторов академической традиции: Учебное пособие / Авт.–сост. Т.Г. Жилинская. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2004. – 58 с.
5. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2007. – 576 с.
6. История зарубежной музыки: учебник для муз. вузов / ред. В. В. Смирнов. – Вып. 6. – СПб.: Композитор, 2010. – 632 с
7. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вуз. : в 5 вып. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XX в. / В. Конен ; [ВНИИ искусствознания]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 543 с.
8. История зарубежной музыки : учебник для студентов муз. вузов: в 5 вып. Вып. 4: Вторая половина XIX в. / М. Друскин. – 7-е изд., перераб. СПб. : Композитор, 2002. – 630 с.
9. *Ковнацкая, Л.Г.* Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития: Очерки / Л.Г. Ковнацкая. – М.: Сов. композитор, 1986. – 216 с.
10. *Ковнацкая, Л.Г.* Бенджамин Бриттен / Л.Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1974. – 433 с.
11. *Левая, Т.Н.* Пауль Хиндемит : Жизнь и творчество / Т.Н. Левая, О.Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – С. 303 – 362.

12. *Левик Б.* Музыкальная литература зарубежных стран. – М., 1979. – Т.2. – 386 с.
13. *Мартынов, И.И.* Клод Дебюсси / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
14. *Мартынов, И.И.* Морис Равель / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.
15. *Медведева, И.* Франсис Пуленк / И. Медведева. – М., 1969. – 255 с.
16. *Пуленк, Ф.* Письма / Ф. Пуленк ; пер. с фр. Е. Гвоздевой, Г. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Филенко. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1970. – 311 с.
17. *Филенко, Г.Т.* Французская музыка первой половины XX века / Г.Т. Филенко. – Л.: Музыка, 1983. – 232 с.
18. Хоровая литература : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-петербург. гос. ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – 244 с.
19. *Шнеерсон, Г.М.* Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 623 с.
20. *Яроцинский, С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм : пер. с польск. / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

Раздел V

ИСТОКИ РУССКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА

1. Знаменный распев и его история. Строчное пение.

Основные вопросы:

1. *Знаменный распев* – выдающееся явление древнерусского искусства. Его образное содержание. Значение древнерусских распевов для дальнейшего развития отечественного хорового стиля.
2. *Строчное или троестрочное пение* – образец раннего многоголосия в русской хоровой культуре. Ладово-интонационные и структурные черты. Нотация. Покаянные стихи.

Цель:

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

Ключевые понятия:

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

Приняв в 988г. крещение, Русь стала наследницей и продолжательницей традиций византийской церковной культуры и музыки. Началась новая для России эпоха в развитии культуры, связанной с христианским мировоззрением. Самостоятельное развитие заимствованных у греков основ церковного пения составляет отличительный признак истории русского пения. Уже в первый период его формирования появились не только «русские» новые распевы, но и иное музыкальное письмо, новая система музыкально-певческого искусства.

Первоначальным и древнейшим распевом Русской православной церкви является *знаменный распев*. Свое название знаменный распев получил от слова «знамя», т.е. знак, нотный знак. Эти песнопения были одноголосными и исполнялись мужским хором без сопровождения (а cappella)/Мелодика распевов отличалась плавностью, постепенностью движения, ритм основывался на мерной, спокойной декламации текста.

В XIII-XV веках продолжается развитие знаменного пения, в котором происходила своеобразная эволюция византийского пения на славянской культурной почве. Изменение византийской основы под влиянием местных условий привело к рождению русского хорового знаменного пения.

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

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

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

Знаменный распев за время с XII века до конца XIV века не претерпел существенных изменений ни в характере своей мелодии, ни в письме знамен. Изменения в письме начинаются в конце XIV века, а к концу XV века успехи певческого развития коснулись и самой мелодии знаменного распева. В начале XVI века было учреждено много школ, давших большое количество мастеров пения, которые составили много мелодий знаменного распева и распели их на гласы с новым текстом.

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

В XVI веке возникает *большой знаменный распев*, который является новой эпохой в развитии всего русского певческого искусства. Большой распев получил распространение ко второй половине XVII века, на него положены многие основные песнопения богослужебного круга. Своё

название *большой* он получил за широкую распевность и протяжность. Создание большого знаменного распева, как высшей ступени знаменного пения явилось результатом творческой деятельности целой школы мастеров-распевщиков, среди которых самое почётное место должно быть отведено богато одарённому песнотворцу Фёдору Крестьянину (около 1530 - ?). Известно, что Фёдор Крестьянин состоял на службе у Ивана Грозного и жил при его дворе в Слободе Александровской, бывшей резиденцией царя во время опричнины. Среди соратников Ф.Крестьянина были новгородцы братья Роговы - Василий и Савва, Иван Нос, а также Стефан Гольш.

На протяжении веков церковная музыка испытывала влияние народного песенного творчества, особенно, принципов народного многоголосия на появление *строчного (троестрочного) пения*, как нового этапа русского певческого искусства.

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

В четырёхголосном произведении приписывалась ещё мелодия под названием «демество», исполнители которого именовались *демественниками*. Демество чаще всего писали выше «пути». Время и обстоятельства появления строчного пения не установлены. Некоторые исторические документы дают возможность предполагать, что строчное пение было известно в Москве уже в 20-е годы XVII века. Сохранившиеся рукописи *строчного пения* относятся к концу XVII – началу XVIII века. Строчное пение подвергалось критике со стороны приверженцев партесного многоголосия И. Коренева, Н.Дилецкого за обилие диссонансов и

гармонической несогласованности голосов. Многие в строчном пении до сих пор остаётся неясным.

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

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

Наряду с усилением светских тенденций в церковной музыке и увеличением сферы её применения, расширялись функции хорового исполнительства. Усложнилась структура хора, разделившегося на *станции*, в каждую из которых входило пять певчих. Самыми почётными были первая и вторая («большие») станции, располагавшиеся соответственно на правом и левом церковном клиросе. В особо торжественных случаях к ним присоединялись певчие третьей и четвёртой станиц. К пятой и шестой принадлежали малоопытные певчие, служившие резервом. По установившейся традиции лучшие из певчих первой станицы, обладавшие выдающимися голосами и имевшие большой опыт пения, выдвигались в *уставщики* (наименование «уставщик» или «головщик» приходит в XVI веке, когда с учреждением в хоре «станций» постепенно исчезает название «доместик».) В их обязанности входило обучение молодых певчих и управление станицами. Хор, пользуясь вниманием царей, продолжал пополняться лучшими голосами. К концу XVII века, по данным

исследователя Разумовского, его численность достигла семидесяти человек. Хоровое пение становится предметом увлечения царского двора и знатных бояр. Среди первых московских мастеров церковных песнопений мы находим имя самого Ивана Грозного, создавшего две известные стихиры в честь митрополита Петра и Владимирской иконы Божьей Матери. [3. с. 10-11].

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

Краткие выводы:

Обобщая вышеизложенный материал можно сделать вывод, что самым древнейшим напевом русской православной церкви является знаменный распев, по сути своей одноголосный, исполняемый мужским хором без сопровождения. Примером многоголосия служит строчное пение.

Задания для самостоятельной работы:

1. Проанализируйте этапы развития русской хоровой музыки от знаменного до строчного пения.
2. Сравните образцы одноголосных и многоголосных песнопений. Вспомните особенности их изложения.
3. Исполните голосом или на фортепиано примеры знаменных и строчных песнопений

Произведения для изучения:

Поглаласица;

Турчанинов П. Болгарский распев «Благообразный Иосиф».

Литература

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

2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература: Учебно-методическое пособие / С.К.Ерохина.– Минск: БГУ культуры и искусств, 2010.–184 с.
3. *Ильин, В.П.* Очерки истории русской хоровой культуры / В.П.Ильин.– М.: Сов. композитор, 1985. – 232 с.
4. *Кошмина, И.В.* Русская духовная музыка / И.В.Кошмина. – М.: Владос, 2000. – 162 с.

2. Хоровая музыка XVII-XVIII веков. Хоровые концерты, кантовая культура.

Основные вопросы:

1. *Партесное пение*, его темброво-регистровые особенности. Появление линейной нотации. Формирование гомофонно-гармонического стиля. Ведущие жанры – партесный концерт и кант.
2. *Хоровой концерт* в творчестве Д.С. Бортнянского и русских композиторов. Традиции и новаторство.

Цель:

Расширить музыкально-теоретические познания студентов на примерах партесных концертов и кантов.

Ключевые понятия:

Партесное пение, партесный хоровой концерт, псалмы, канты.

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

В его основе лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов. Этот принцип зародился в странах Западной Европы, развивался в западных и юго-западных пределах Руси (Украины и Беларуси) и позже был завезен в Москву в 50-е годы XVII века. Партесное пение возникло на Руси путём «скрещивания» западной музыкальной системы с православными

певческими традициями. Мужской хор без сопровождения (*a cappella*) дополняется голосами мальчиков (альты, дисканты). Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных распевов и помещалась в *теноре*. *Бас* являлся гармонической основой, *дискант* двигался параллельно тенору в терцию или сексту, *альт* дополнял гармонию.

Данная хоральная структура лишь изредко сменялась элементами имитационной полифонии [4 с. 45].

Система богослужебного пения в XVII веке сменяется системой композиторского творчества. Уходит в прошлое эстетика ангелоподобного распева, и относительная фиксация звуков с помощью условных знаков-символов. В певческую практику проникает новое мышление, основанное на точной записи музыкального материала. Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашённых украинских и белорусских регентов. Записывались партесные песнопения с помощью *пятилинейной нотации*. Ноты были не круглыми, а квадратными (так называемая «киевское знамя»). Основу партесного пения составил четырёхголосный аккордовый склад с чётко определённой ролью каждого голоса.

К концу XVII в. были разработаны теоретические основы партесного пения. Самым значительным на этих руководствах является «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого. «Грамматика» Дилецкого охватывает широкий круг вопросов теории музыки, техники музыкального сочинения и эстетической проблематики.

Наивысшего расцвета партесное пение достигает в новом жанре – *партесном концерте*. Он представлял собой торжественные, праздничные композиции, отличающиеся пышностью и эффектностью звучания. Музыка концертов создавалась в расчёте на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8-12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии (отсюда их название «запричастные») без сопровождения каких-либо инструментов [4 с. 48].

В одночастных композициях партесных концертах соблюдался темповый контраст и смена размера в каждом разделе. В трёхчастной форме концерта смена темпа была следующей: быстро – медленно – быстро. Между частями, как и внутри их, часто использовалось противопоставление мощного звучания всего хора (*tutti*) и лёгкой прозрачной фактуры солистов (*solo*). Концерты создавались чаще всего на тексты «Псалтыри царя и пророка Давида» в переводе Симеона Полоцкого. Псалтырью называли одну из священных книг Ветхого Завета, в которой собраны 150 псалмов. В тех случаях, когда музыка писалась на специально сочинённые хвалебные тексты, авторы допускали большую свободу в выборе средств музыкального воплощения. Эпоха «партесного столетия» выдвинула ряд русских мастеров, поражающих необычайной творческой плодовитостью и профессионализмом, богатством фантазии и высоко развитой техникой хорового письма. Среди создателей партесных концертов известны Н.Бавыкин, Н.Калашников, Ф.Редриков, С.Яковлев и др.

Но особенно уверенным владением техникой многоголосного хорового письма отличался выдающийся мастер русского партесного стиля **Титов Василий Поликарпович** (ок.1650-ок.1710). В исторических документах имя В.Титова впервые встречается в 1678 году, когда он был зачислен в хор государевых певчих дьяков царя Фёдора Алексеевича. Прославился Титов как композитор, написавший музыку к «Псалтыри рифмотворной», переложённой на стихи видным поэтом и проповедником Симеоном Полоцким (около середины 1680-х гг.). В.Титов также автор 28 многоголосных концертов (до 12 и более голосов). Ему принадлежит концерт на Полтавскую победу «Рцы нам ныне» (1709), отдельные песнопения и «Многолетия».

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

Псалмы представляли собой особый вид домашних песнопений на духовные тексты. Благодаря содержанию, уже не связанному

непосредственно с культом, они служили своеобразным переходом от церковной тематики к светской.

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

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

В XVIII веке происходит резкое разграничение между церковным и светским искусством, но при этом продолжается усиление влияния светского искусства на религиозное. Выражение силы и величия Петра I повлекло за собой расцвет концертного стиля в церковном пении. Рождается новый жанр - *хоровой концерт*. Более эмоциональным стал «облик» церковных хоров, в их звучании появились пышность и яркость. Знаменный распев как мелодическая основа уходит на второй план, в хоровую фактуру стали вплетаться интонации народных песен и городских романсов. Яркие,

виртуозные, контрастные по музыкальному материалу произведения создавались многими талантливыми композиторами – Д.Бортнянским, М.Березовским, А.Веделем, С.Дегтярёвым и др.

Бортнянский Дмитрий Степанович (1751-1825) – композитор, дирижёр, педагог. Бортнянский, как и некоторые его знаменитые современники, среди которых художник Д.Левицкий, скульптор И.Мартос, композитор М.Березовский, был выходцем с Украины. В семилетнем возрасте его привезли в Петербург, в Придворную певческую капеллу. Здесь он под руководством Галуппи занимался теорией музыки. В 1768 году Д.Бортнянский уехал в Италию для продолжения музыкального образования, где пробыл до 1779 года. По возвращении был назначен капельмейстером капеллы, а с 1796 года и до самой смерти руководил Придворной певческой капеллой. С именем Бортнянского связан новый этап в деятельности капеллы. Он содействовал комплектованию хора лучшими голосами России и, будучи великолепным знатоком вокального и хорового искусства, довёл хоровое исполнение до совершенства. [4 с. 62].

Бортнянским написано более 100 духовно-музыкальных произведений, из них 35 концертов для четырёхголосного смешанного хора, 10 концертов для двух хоров. Концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» по своим музыкально-художественным достоинствам признаётся произведением классическим.

Краткие выводы:

Партесное пение принесло с собой четырехлинейную нотацию и деление хора на четыре голоса: дискант, альт, тенор, бас. Сформировался гомофонно-гармонический стиль. Ведущие жанры: партесный концерт и кант.

В XVIII веке происходит резкое разграничение между церковным и светским искусством.

Задания для самостоятельной работы:

1. Проанализируйте этапы развития русской хоровой музыки XVII-XVIII веков: партесные хоровые концерты, псалмы, канты.

2. Сравните образцы многоголосных песнопений. Вспомните особенности их изложения.
3. Исполните голосом или на фортепиано примеры партесных композиций, а также канты.

Произведения для изучения:

Канты: Радуйся, Росско земле; Буря море роздымает.

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

Литература

1. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература (русская): курс лекций (Электронный вариант) / С.К.Ерохина.– Мн., 2007. – 148 с. – Режим доступа <http://bduki.by/E-libra/> или <http://libkat>.
2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература: Учебная программа / С.К.Ерохина и др. – Минск: БГУ культуры и искусств, 2014. – 27 с.
3. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература: Учебно-методическое пособие / С.К.Ерохина.– Минск: БГУ культуры и искусств, 2010.–184 с.
4. *Рапацкая, Л.А.* История русской музыки / Л.А.Рапацкая. – М.: Владос, 2001. – 284 с.
5. *Рыцарева, М.Г.* Композитор Д. Бортнянский. – Л.: Музыка, 1979.– 256 с.

Раздел VI

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП СТАНОВЛЕНИЯ СВЕТСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ А CARPELLA В РОССИИ

3. Хоровое творчество А.А.Алябьева, М.И.Глинки

Основные вопросы:

1. Значение русской народной песни в формировании и развитии светской музыки а carPELLa. Воздействие на неё демократической песни-романса, бытовой жанровой музыки.
2. Значение русской поэзии для развития хоровой миниатюры в творчестве А.Алябьева и М.Глинки.

Цель:

Изучить отдельные хоровые произведения А.Алябьева и М.Глинки. Определить стилистические особенности хорового письма названных композиторов.

Ключевые понятия:

Домашнее музицирование, народная песня, бытовой романс, кант, хоровая миниатюра.

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

Высокие достижения русской профессиональной хоровой культуры (как в церковной так и светской), а также богатые традиции народно-песенного творчества подготовили почву для возникновения в 20–30-х гг. XIX столетия нового и самостоятельного жанра – *оригинальной светской хоровой пьесы a cappella*.

Исключительно важную роль в образовании этой новой разновидности хоровой музыки сыграло широкое распространение в России домашнего музицирования. Этот род музицирования существовал уже в XVIII веке. В значительной степени он возник как результат назревшей необходимости: известная ограниченность концертной жизни, вызванная особыми социальными условиями крепостнической России, возмещалась домашним музицированием.

Одной из самых популярных форм “домашней” музыки в это время являлся *бытовой кант*, который уже с конца XVIII в. представлял собой вполне развитый жанр и по содержанию (канты эпического характера, любовно-лирические, шуточные), и по музыкальному языку.

Бытовой кант оказал очень большое влияние на развитие русской профессиональной музыки, и, в частности, на формирование хоровых жанров. Что касается светской оригинальной хоровой музыки *a cappella*, то кант следует считать одним из прямых её предшественников не только в

смысле композиции, музыкальном языке приёмов изложения, но и в том смысле, что это был поэтико-музыкальный жанр, в котором поэтическая сторона играла чрезвычайно важную роль.

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

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

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

Среди композиторов, сыгравших роль в становлении и формировании этого жанра, прежде всего следует назвать Алябьева, Глинку и Даргомыжского.

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

Участник Отечественной войны и друг декабристов, он сумел выразить в своём творчестве новые, прогрессивные стремления русского искусства этого времени. С его романсами вошли в русскую музыку темы большого гражданского значения, идеи свободолюбия и патриотизма. В своих произведениях он значительно углубил психологическое содержание русского музыкального искусства, отобразил богатый мир чувств своих современников, их мечты и думы, их романтический порыв к свободе, их жажду утверждения свободной и независимой человеческой личности. И в этом отношении творчество Алябьева во многом родственна юношеской

поэзии Пушкина и творчеству поэтов-декабристов, с которыми его связывали не только общие взгляды, но и многие обстоятельства личной жизни.

Любовно-лирическая тема занимает важное место в первых хорах а *carrella*, созданных Алябьевым в 20-40 годы XIX века. В жанровом отношении светские хоровые пьесы композитора близки к наиболее распространённым в то время сольным жанрам и ансамблевой музыке. Они представляют собой хоры песенного, романсового или промежуточного песенно-романсового типа и сохраняют характерные для данных жанров признаки образно-содержательной сферы. Следует отметить, что светская хоровая музыка а *carrella* исполнялась в то время только в литературно-музыкальных салонах и в домашних музыкальных собраниях. Небольшие масштабы вполне соответствовали несложной тематике этих произведений и невысокому профессиональному уровню исполнителей и композиторов-любителей.

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

подавляющее большинство хоровых произведений Алябьева невелико по объёму, написаны в куплетной форме, хотя мы встречаем произведения, выходящие за рамки понятия “хоровая миниатюра”. Таков, например, хор “Пела, пела пташечка”, имеющий свободную форму сквозного развития. Применяет Алябьев и форму рондо в хоре «В танце».

От романсовой культуры идёт обилие орнаментики, украшений в верхних голосах хора, обращение преимущественно к доминантовой функции, мелодических ходов V-VII-I. Трёхголосный принцип изложения, параллельное движение верхних голосов и противопоставленное им

движение нижнего голоса, аккордовый склад, ритмическое торжество голосов хора говорят о явном следовании традициям канта. Значительная часть смешанных хоров а *caprella* Алябьева написана для четырёхголосного состава. В Выборе данного состава сказалось не только стремление использовать все тембровые ресурсы смешанного хора, но и следование сформировавшимся к этому времени традициям хорового письма а *caprella* в русской музыке, так и в хоровом творчестве западноевропейских композиторов.

Во многих случаях изложение музыкального материала строится по принципу: соло – запев, тутти – припев, как, например, в хорах «В путь», «В танце», контраст между соло и тутти усиливается ещё и тем, что хоровые эпизоды, как правило, излагаются всеми голосами, в то время, как сольные эпизоды чаще всего поручаются трио солистов.

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

Творчество Алябьева развивалось в сложный период формирования русской классической музыки. Начав свою деятельность в годы юности русского музыкального искусства, композитор закончил её в эпоху Глинки и Даргомыжского. Но даже и в эту блестящую пору его творчество не утратило своего значения. Один из виднейших композиторов своего времени, Алябьев обладал яркой индивидуальностью дарования и глубиной творческих стремлений.

Это позволило ему во многом предугадать будущий путь развития русской музыки, найти темы и образы, получившие высокое воплощение в творчестве композиторов-классиков.

Глинка Михаил Иванович (1804-1857) – первый композитор, открывший новую эпоху в диалоге западноевропейской и русской культур. С

творчеством М.И.Глинки начинается классический период русского музыкального искусства. Ему впервые удалось воплотить в профессиональной музыке особенности русского мелоса, ладовогармонического мышления, узаконив «русскость» в традиции европейского музыкального искусства. Глинка, как мастер сложился в период расцвета русской художественной культуры, и прежде всего поэзии. Среди людей, окружавших композитора в разное время – А.Дельвиг, А.Грибоедов, В.Жуковский, К.Брюллов, Т.Шевченко. Особое место в жизни Глинки занимали личность и творчество А.Пушкина. С ним композитора роднит способность поэтизировать действительность, видеть прекрасное в повседневном, воплощать художественные образы, не противоречащие вечным законам красоты и гармонии.

Главной заботой композитора было раскрытие сущности происходящих в самой жизни реальных событий, душевных переживаний человека. В каждом отдельном явлении он стремился найти общее, типическое, а с другой стороны, обобщающее мысли обязательно воплощал в конкретных образах – полнокровных, жизненных, реальных. Эти принципы свойственны художественному методу, который называется реализмом.

Реалистические устремления были свойственны русской музыке и до Глинки. Но проявились они лишь в частных жизненных наблюдениях и зарисовках. Глинка же первым из русских композиторов поднялся до больших жизненных обобщений, до реалистического отражения действительности в целом. Его творчество открыло эпоху реализма в русской музыке. Вершинами творчества Глинки являются оперы «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

В творчестве М.И.Глинки произведения для хора занимают видное место. Это и юношеская кантата «Пролог», и женские хоры («Прощальные песни воспитанниц Екатерининского и Смольного институтов»), и некоторые духовные сочинения для хора а cappella («Херувимская»). Среди них выделяется блестящий торжественный «Полонез» для хора и оркестра,

отличающийся монументальностью звучания, чётким ритмом и пышной красочной оркестровкой.

Из хоровых сочинений М.Глинки известна «Патриотическая песня» («Москва»), в основу которой положена идея величия Москвы, центра Российского государства. Слова песни, простые и лаконичные, заключены в две небольшие строфы. Форма хора – двухчастная репризная. Тональность – до-мажор.

В этом простом произведении, написанном в духе приветственного канта, Глинка использует разнообразные выразительные средства: изменение количества голосов от двух до семи (при дивизи); варьированное удвоение голосов; кульминацию на субдоминанте; опору гармонии на главные ступени лада. Все выразительные средства хора строго подчинены созданию величественного образа.

Многие песни и романсы М.Глинки были переложены для исполнения хором «Венецианская ночь» и «Колыбельная» М.Балакиревым; «Жаворонок» А.Луканиным; «Рыцарский романс» В.Калинниковым; «Попутная песня» А.Егоровым; «Ты, соловушка, умолкни» П.Богдановым. Одним из лучших образцов обработки является переложение для смешанного хора, сделанное М.Балакиревым романса «Венецианская ночь», написанного Глинкой в 1832 году на слова поэта А.Козлова. В ритме лёгкой, грациозной баркаролы композитор передаёт чувства восхищения поэта от созерцания красоты южной природы. Романс написан в куплетной форме. Благодаря использованию новых гармонических оборотов и различных приёмов хорового письма: поочерёдное вступление голосов в начале, дивизи в партиях, басы-октависты, произведение в хоровом изложении звучит насыщенно и эффектно.

Краткие выводы:

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

Исключительно важную роль в образовании новой разновидности хоровой музыки сыграло домашнее музицирование. Под его влиянием возникают новые виды хоровых произведений в творчестве А.Алябьева и М.Глинки.

Задания для самостоятельной работы:

1. Укажите, какие исторические события способствовали развитию жанра а саррелла в творчестве композиторов А.Алябьева, М.Глинки.
2. Определите роль русских композиторов в становлении светской хоровой музыки в России в первой половине XIX века.
3. Исполните голосом или на фортепиано, включённые в список музыкальной викторины произведения А. Алябьева и М.Глинки.

Произведения для изучения:

А.Алябьев «В танце»; сл. А.Машистова, «Пела, пела пташечка», сл. А.Дельвига.

М.Глинка «Патриотическая песня» («Москва»), сл.А.Машистова; «Венецианская ночь», сл. А.Козлова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Доброхотов, Б.В.* Александр Алябьев. Творческий путь /Б.В. Доброхотов. – Москва., 1966. – 264 с.
2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература. Учебное пособие / С.К.Ерохина. – Мн.: БГУКИ, 2013. – 117 с.
3. *Ильин, В.П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века./ В.П.Ильин. – М.: Сов. композитор, 1985. – 232 с.
4. *Левашова, О.Е.* Михаил Иванович Глинка / О.Е.Левашова. – кн. 1,2. – М., 1987, 1988.
5. *Рапацкая Л.А.* История русской музыки от древней Руси до «Серебряного века». Учебное пособие / Л.А.Рапацкая. – М., Владос, 2001. – 384 с.
6. *Усова, И.М.* Хоровая литература: Учебное пособие / И.М.Усова. – М., Музыка, 1988. – 207 с.

4. Хоры а саррелла А.С.Даргомыжского, Ц.А.Кюи

Основные вопросы:

1. Значение бытового романса в формировании и развитии светской хоровой музыки а саррелла в творчестве А.Даргомыжского, Ц.Кюи.

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

Цель:

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

Ключевые понятия:

Бытовой романс, застольная песня, элегия, баркарола, пейзажная зарисовка.

Среди композиторов, сыгравших решающую роль в становлении и формировании жанра *a cappella* в русском хоровом искусстве XIX века нельзя обойти вниманием очень яркую творческую личность. Это **Александр Сергеевич Даргомыжский** (1813-1869).

Свои главные открытия сделал в области речевой выразительности мелодики и музыкального языка. Наследие композитора составляют произведения самых разнообразных жанров: вокальная, инструментальная музыка, оперы («Эсмеральда», «Русалка», «Каменный гость», опера-балет «Торжество Вакха», неоконченная опера «Рогдана»).

В историю отечественной культуры Даргомыжский вошёл как непревзойдённый мастер вокальной миниатюры. Его романсы (около 80) составили целую эпоху в национальном искусстве.

Для Даргомыжского композитор Глинка был старшим другом и учителем.

40-е годы XIX столетия Даргомыжский обращается к светской хоровой музыке *a cappella*.

Большой знаток и любитель пения композитор Даргомыжский часто устраивал у себя домашние концерты, в которых значительное место занимало ансамблевое и хоровое пение *a cappella*. В расчёте на эти музыкальные собрания им был создан цикл пьес под названием «Петербургские серенады» (1843), в котором сказалось воздействие русской

поэзии и традиций домашнего ансамблевого музицирования. Всего в цикле 13 произведений.

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

Цикл открывает серенада «Из страны, страны далёкой» на слова студенческой песни Языкова. По своему характеру она очень близко примыкает к русским народным лирико-эпическим песням. По-видимому, именно это обстоятельство, то есть народный колорит серенады, и позволило Даргомыжскому перенести впоследствии её музыку в оперу «Русалка». С новыми словами «Ах ты, поле моё, поле» – она вошла в первое действие оперы как крестьянский хор.

Среди лирических пьес цикла своей психологической углублённостью выделяется сосредоточенная музыка серенады «На севере диком» на стихи М.Лермонтова. В её печальном напеве, строго и своеобразно оттенённом однородным звучанием мужских голосов, слышится что-то скорбное, полермонтовски горделивое. И вот, наряду с такой лирикой, фантастическая сказка о наивном и простоватом лешем («В полночь леший») с недвусмысленной присказкой об обольстительнице-ведьме, в образе которой не так уж трудно было распознать великосветских модниц из «Невского проспекта» Гоголя:

Ведьма в свете понабилась

И видала модных дам,

И у них понаучилась

Лешим мазать по губам...

Существует предположение, что слова эти, как и текст всей серенады, принадлежит самому Даргомыжскому.

Гоголевский Петербург, избличительная сила гоголевской сатиры ещё обнажённое выступает в предпоследней пьесе цикла – в уже упоминавшейся серенаде на слова поэта А.Тимофеева «*Говорят, есть страна*». Здесь Даргомыжский уже подошёл к тем мотивам творчества, которые впоследствии с огромной силой прозвучали в его романах о «маленьких людях»: «Червяк» и «Титулярный советник».

С точки зрения музыкального языка, хоровые произведения Даргомыжского представляют собой своеобразный *сплав народно-песенных, кантовых и романсовых черт*, и они достаточно четко делятся на две группы. В хорах первой группы, написанных крупным штрихом, имеются явные черты сходства с русской романсовой культурой. Это позволяет охарактеризовать произведения как хоровые романсы, так как в романсе музыка более детализирована, чем в песне, связана со стихом, отражая не только его общий характер, но и отдельные поэтические образы, ритм и интонационный рисунок отдельных фраз. Даргомыжский в каждом своем ансамбле метко охватывает сущность стихотворения в целом и характеризует отдельные настроения, душевные состояния и изобразительные моменты.

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

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

На *фактурную* сторону хоров Даргомыжского наиболее сильное влияние оказали традиции бытового канта. Первое, что свидетельствует о близости “Петербургских серенад” к кантам, это состав исполнителей: все серенады трехголосны (Б+Т+А, Б+Т+С, Б+Бар.+Т). Помимо этого, Даргомыжский прибегает к тесному расположению голосов, типичному для кантов, и к характерному противопоставлению одного голоса двум другим, объединенным единой мелодической линией и ритмическим рисунком.

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

В партитурах Даргомыжского обращает на себя внимание частое использование высокой тесситуры, при этом не только в верхних голосах, но и в партии басов. Эта особенность почерка композитора, а также хоров

Алябьева и ансамблево-хоровой музыки других композиторов, позволяет сделать вывод о том, что преобладание светлых красок и высоких регистров является отличительной чертой светской хоровой музыки а cappella первой половины XIX столетия.

Таким образом, опираясь при создании *“Петербургских серенад”* на традиции бытового музицирования, Даргомыжский отходит от однотипности содержания и ограниченности музыкально-выразительных средств бытового канта. Можно сказать, что Даргомыжский создавал новый род музыки.

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

Значительный вклад в развитие русской хоровой музыки а cappella внёс младший современник Даргомыжского **Кюи Цезарь Антонович** (1835-1918).

Видный музыкальный критик, член балакиревского кружка, активный пропагандист идей творчества «Могучей кучки», учёный в области военно-инженерного дела, автор выдающихся трудов по фортификации.

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

Творческое наследие Кюи чрезвычайно обширно и разнообразно: 14 опер (из них четыре детские). Среди самых известных: “Кавказский пленник”, “Анджело”, “Вильям Ратклифф”, “Кот в сапогах”. Написано композитором более 400 романсов, и большое количество хоровых произведений (около 70). Большинство хоров композитора, представляют

собой *хоровые миниатюры*. Среди них интересны два сборника: “Семь хориков” на слова И. Белоусова и “Семь вокальных квартетов” на слова Ф. Сологуба.

Данные хоровые произведения отличает: прозрачность хоровой фактуры, тонкость нюансировки, мастерское использование тембровых возможностей голосов. Несмотря на малый объем, эти хоры совершенны и закончены по форме, несут в себе глубокое содержание и являются прекрасными образцами изобразительности в хоровой музыке.

В своих рассуждениях о вокальной музыке Кюи придает важное значение тексту, подчеркивая, что “поэзия и музыка – две силы, пополняющие друг друга и мощь которых удваивается от их единения”(36). Создавая преимущественно хоровые миниатюры, и лишь изредка более крупные хоры, композитор использует простые формы: период, иногда куплетно повторённый (“*Засветилась вдали*”), варьированную куплетность, двухчастность, порой в ее песенном виде – запев-припев (“*Розы*”, “*Небо и звезды*”), чаще же всего – простую трехчастную форму («Уснуло всё»). Более сложные структуры у Кюи редки (в монументальном хоре “*Грозовые тучи*” применена сонатная форма; в большом 8-голосном хоре “*Жизнь*” имеются черты рондо).

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

Фактура в хорах Кюи разнообразна. Придерживаясь в основном гомофонно-гармонического стиля, композитор, как правило, оживляет и усложняет голосоведение, придавая хоровым партиям достаточную самостоятельность, порой приближаясь к контрапункту. Кюи эпизодически пользуется приемом имитации, а некоторые его хоры (например, “*Грозовые тучи*”, “*Васильки на полях*”) из-за этого приобретают смешанный,

гомофонно-полифонический склад. Некоторая часть хоров имеет ярко выраженную гомофонно-гармоническую фактуру; это преимущественно однородные хоры и несколько смешанных (*“Ноктюрн”*, *“Голод”*, *“На родине”*).

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

Характерным для Кюи является использование *divisi* во всех голосах, причем особенно – в кадансах; нередко встречается октавное удвоение мелодии (*“Уснуло все”*, *“Грозовые тучи”*).

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

В некоторых хорах Кюи встречаются звукоизобразительные моменты, например, движение волн (*“Баркарола”*, *“Жизнь”*), удары молота (*“Два врага”*), эхо (*“Уснуло всё”*).

В своём творчестве он отдавал предпочтение мажорным тональностям. Имеются у композитора случаи сочетания одноименных мажора и минора (*“Край ты мой”*); иногда это вызвано наличием в тексте противопоставлений (*“Воды”*, *“Гроза”*).

Как известно, Кюи, по происхождению полуфранцуз, полулитовец, первоначальное музыкальное образование получил в Вильно, у польского

композитора С. Монюшко, увлекался Шопеном и поэтому естественно влияние польского музыканта на его творчество.

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

Композитор одним из первых начал работать в жанре хоровой миниатюры а саррелла. Кюи, прежде всего, создатель жанра *хорового романса* с богатым использованием разнообразных хоровых средств, тембров хоровых партий и их всевозможных сочетаний. Пожалуй, таких хоровых акварелей до Кюи еще не знала русская хоровая музыка. Романсовая линия нашла свое активное продолжение в творчестве младших современников композитора: Гречанинова, Вик. Калинникова, Чеснокова.

Краткие выводы:

В развитии светского жанра а саррелла в русской музыке существенную роль сыграл бытовой романс, кант и отдельные черты русских народных песен.

Исключительное значение имело домашнее музицирование. Под его влиянием возникают новые виды бытовых хоровых песен (застольная, элегия, баркарола, сатирическая песня) в творчестве А.С.Даргомыжского.

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

Задания для самостоятельной работы:

1. Охарактеризуйте цикл хоровых произведений «Петербургские серенады» А.С.Даргомыжского.
2. Перечислите фактурные и интонационные особенности хорового творчества Ц.А.Кюи.
3. Исполните голосом или на фортепиано, включённые в список музыкальной викторины произведения А.С.Даргомыжского и Ц.А.Кюи.

Произведения для изучения:

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

Ц.А.Кюи. Хоры «Гроза», «Засветилось вдали», «Уснуло всё».

ЛИТЕРАТУРА

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

Раздел VII

ХОРОВАЯ МУЗЫКА А CARPELLA В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

5. Хоровое творчество П.И.Чайковского

Основные вопросы:

1. Характерные черты интонационного и гармонического строя хоров а carPELLa П.Чайковского.
2. Особенности хоровой фактуры Чайковского, сочетающей гармонический склад и свободу мелодического развития каждого голоса.

Цель:

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

Ключевые понятия:

Гармонический стиль Чайковского; “мелодическое” развитие каждого голоса; тесное расположение хоровых голосов.

Исторический период 60-70-х гг. XIX в. принято называть пореформенным – в 1861 г. царским указом было отменено крепостное право, что повлекло за собой либерализацию русской общественной жизни. Этот этап отмечен высоким расцветом художественной культуры как цельного и самобытного явления. Именно тогда в искусстве сформировалась определённая система духовно-эстетических ценностей, которые воплотились в литературе и театре, в живописи и музыке. Родилась новая художественная картина мира, воплощённая в творчестве И.С.Тургенева, Н.А.Некрасова, Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, Н.Н.Крамского, В.Г.перова, И.Е.Репина, В.И.Сурикова, Ц.А.Кюи, М.П.Мусоргского, Н.А.Римского-Корсакова, П.И.Чайковского.

В музыкальной фольклористике самым заметным событием стало издание сборника “Русских народных песен”, составленного Балакиревым (1866). Это собрание, подготовленное композитором совместно с поэтом Н.Ф.Щербиной, многие годы служило образцом нового подхода к записям народных мелодий. В обработанных Балакиревым напевах сказались принципиально иные, нежели в предшествующие десятилетия способы “общения” с народными темами – стремление с помощью гармонизации выявить образную сущность каждой песни. Такая трактовка фольклорного материала была усвоена и воплощена в творчестве многих русских композиторов.

Развитие музыкальной культуры было связано с радикальными сдвигами в концертной практике, исполнительстве, образовании. В 1859 г. в Петербурге по инициативе А.Г.Рубинштейна было организовано Русское музыкальное общество (РМО). Годом позднее открывается и Московское отделение РМО, во главе которого встал Н.Г.Рубинштейн. В своей

деятельности РМО руководствовалось идеей расширения круга слушателей классической и современной музыки, стремилось сделать музыкальное искусство более доступным для демократической аудитории.

Общественное внимание к музыкальному искусству вызвало расцвет музыкальной науки и критики. В то время каждая крупная газета старалась иметь влиятельного и образованного в музыкальных вопросах сотрудника. В числе талантливых музыковедов-публицистов нового поколения – А.Н.Серов, Ц.А.Кюи, Г.А.Ларош. Масштабной и авторитетной фигурой в музыкальной жизни России был критик и искусствовед В.В.Стасов. Он прославился как решительный и непримиримый борец за русское национальное искусство.

Большие изменения произошли в русской музыкальной культуре в связи с европеизацией музыкального образования. В дореформенную эпоху Россия была едва ли не единственной европейской страной, где не было консерватории. В 1862 году в Петербурге, а в 1866 году в Москве были открыты первые консерватории.

В эти годы центром музыкальной жизни Петербурга стал кружок музыкантов, возглавляемый М.А.Балакиревым. Он вошёл в историю как Новая русская музыкальная школа, или “Могучая кучка”. Кружок составили начинающие композиторы, не получившие профессионального образования и нашедшие в Балакиреве своего главного наставника: Ц.А.Кюи, А.П.Бородин, М.П.Мусоргский, Н.А.Римский-Корсаков. Питомцы Балакирева свято верили, что национальное русское искусство произрастает из единого корня – народного творчества, и путь русского композитора связан с претворением в музыке образа народа, его истории, его нравственных идеалов.

Открытие Петербургской консерватории по европейскому образцу вызвало негативную реакцию М.А.Балакирева и главного идеолога Новой русской музыкальной школы В.В.Стасова. В противовес консерватории

родилась Бесплатная музыкальная школа (инициатива М.А.Балакирева, В.В.Стасова и хорового дирижёра Г.Я.Ломакина).

Чайковский Пётр Ильич (1840-1893) – выдающийся русский композитор, дирижёр, профессор Московской консерватории. Творческое наследие композитора многообразно и многочисленно. Чайковский автор 10 опер; самыми популярными из них стали “Евгений Онегин”, “Мазепа”, “Пиковая дама”, “Иоланта”. Чайковским создано 3 кантаты: “К радости” (Ф.Шиллер), “Москва” (А.Майков), “В память двухсотой годовщины рождения Петра Первого” (Я.Полонский). На протяжении своей творческой жизни композитор неоднократно обращался к жанру самостоятельных произведений для хора: Хор к юбилею О.А.Петрова, хор из музыки к весенней сказке А.Островского “Снегурочка”.

Чайковский создал 12 сочинений для хора a cappella: «Соловушка» на собственный текст (1889); «Не кукушечка во сыром бору» сл.Н.Цыганова, (1891); «Без поры да без времени» сл.Н.Цыганова (1891); «Что смолкнул веселия глас» сл.А.Пушкина (1891); «Ночевала тучка» сл.М.Лермонтова (1887); «На сон грядущий» сл.Н.Огарева (раннее сочинение Чайковского, имеется вариант для хора с симфоническим оркестром) (1863); «Привет А.Рубинштейну» сл.Я.Полонского (большой хор типа славильной кантаты) p (1889); «Гимн в честь Кирилла и Мефодия» сл.Чайковского; «Правоведческая песнь» сл.Чайковского; «Блажен, кто улыбается» сл.К.Р. (1887); «Вечер» сл.Чайковского (1881); «Легенда» – авторское переложение детской песни на сл. А.Плещеева.

Деятельность П.И. Чайковского исторически совпала с блестящим периодом развития русской национальной музыкальной культуры второй половины XIX века. Этот период должен быть отмечен и как время расцвета хорового искусства. Очагами исполнительского мастерства были мощные по численности голосов, а также превосходные по профессиональной подготовке хоровые коллективы казенных и частных оперных театров Петербурга, Москвы и других городов. Развитию хорового творчества

способствовали художественная деятельность Придворной капеллы и Синодального хора, а также многочисленных хоровых коллективов - Бесплатной музыкальной школы, графов Шереметьевых, И. А. Мельникова, А. А. Архангельского, хоры консерваторий и других учебных заведений.

Чайковского и «кучкистов» объединяла глубокая любовь к Родине, русскому народу, к его историческому прошлому, высокая идейность в служении искусству, а также народность, демократизм.

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

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

Композитор в своей многообразной профессиональной деятельности постоянно соприкасался с хоровым искусством как музыкальный критик и как исполнитель.

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

Уже в первом, дошедшем до нас произведении композитора, хоре а саррелла «*На сон грядущий*» (поэтический текст Н. Огарева), сочиненном в 1863-1864 годах учеником Петербургской консерватории, мы находим мотивы, близкие зрелому творчеству Чайковского. Поэтическая идея этого

сочинения - мечта о счастье и обманчивый покой ночных видений, все это найдет более полное, художественное завершенное выражение не только в замечательной вокальной лирике, но и в монументальных симфонических концепциях композитора. Хор написан в свободной строфической форме с элементами трехчастности, делящейся на 5 периодов. Последний период носит репризный характер и вместе с тем является заключением (кодой).

Автор стихов, на которые был сочинен «*Вечер*» (1881), относящийся к зрелому творческому периоду композитора, остался неизвестен, возможно, что слова этого хора сочинил сам Чайковский. Хор представляет собой музыкальную картину природы, которая проникнута спокойствием, ощущением вечерней тишины. Для создания прозрачной звуковой и эмоциональной атмосферы Чайковский использует скупое, в основном полифоническое трехголосие мужского хора, образующееся путем разделения партии теноров. Есть в этом музыкальном лирическом пейзаже черты, сближающие его с русской народной песней: это и песенный характер главной темы, и чередование полифонической и гомофонно-гармонической фактуры, и унисонные окончания предложений, при этом каждая из трех партий вполне самостоятельна, параллельное движение голосов встречается редко. В целом в сочинении выдержано общее светлое, спокойное настроение, отсутствуют тематические, ладотональные и динамические контрасты. Мягкое хоровое звучание предопределяется уже составом и тесситурными условиями хоровых партий.

Рассмотренные здесь два сочинения Чайковского для хора a cappella, при всей строгости и даже академичности выразительных средств, затрагивают такие важные для творчества композитора темы, как внутренний мир человека, его страдания, надежды и мир природы, не существующей, однако, но преломляющейся, отражающейся в человеческой душе. Обе эти темы получают яркое воплощение в замечательной хоровой миниатюре «*Ночевала тучка золотая*» (1887) на слова М. Лермонтова – одном из лучших сочинений композитора. Мотивы одиночества, неразделенного чувства,

желание счастья и несбыточности желаний нашли в этом хоре убедительное музыкальное воплощение, выраженное с благородной простотой, лаконичностью и емкостью. С особенной тонкостью Чайковский оттеняет различные нюансы поэтического текста, не разрушая единства целого. Стремясь сохранить предельную ясность подачи поэтического текста, Чайковский использует простейшую одночастную форму и аккордовую фактуру, в которой за исключением одного случая отсутствуют распевы слогов.

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

В этот же год Чайковский написал хор «Соловушка» (на собственные слова), где образ соловья символизирует образ художника. Поэтический текст содержит глубокий смысл: суть его в том, что истинный художник отдает свое искусство народу и народ платит художнику своей любовью. Образ «Соловухи» - типично народный образ, любовно воспетый в русских песнях, былинах. Музыка и слово в «Соловухе» Чайковского едины: каждое слово поется, каждая музыкальная фраза обогащает поэтическую мысль. Произведение в целом волнует своей простотой и искренностью, вызывая чувство тоски по родной стороне и светлое, радостное настроение от предстоящего возвращения. В хоре с особенной отчетливостью проявились близкие и родные Чайковскому черты русской народной песенности, пронизывающие в той или иной степени все хоровое творчество композитора. Очень показателен в этом отношении запев тенора соло, в котором объединяются два интонационных элемента, типичных для русской народной (крестьянской) песни. Черты русской народной песенности мы находим и в последующих разделах этого сочинения (хор имеет трехчастную

форму с зеркальной репризой, хотя возможно рассматривать его в куплетной форме).

Чайковский неоднократно обращается к поэзии Н. Цыганова «*Не кукушечка во сыром бору*», «*Без поры да без времени*». В этих произведениях ярко выражена русская напевность, широко использованы народно-песенные мелодические обороты, а так же ладовые и метроритмические приемы, свойственные русскому песенному фольклору. Несомненно, что в этих хорах, как и во всем творчестве Чайковского, сказалась его безграничная любовь к русскому народу, к русской песне.

Эти хоры написаны в 1891 году и посвящены Бесплатному хоровому классу И. Мельникова. Хоры близки друг другу по теме и общему настроению – в них звучит повесть о горькой доле простой русской женщины.

«*Не кукушечка во сыром бору*» - одна из лучших песен Н.Цыганова. В ней рассказывается о молодухе, чей «добрый молодец по безразумью зашатался». Хор написан в 3-х частной форме. Хоровая партитура хора строго 4-х голосная. Здесь, как и в других хорах Чайковского, обращает на себя внимание глубокое соответствие музыки и слова. Поэтический текст содержит типичный для народной поэзии прием: два параллельных поэтических ряда, две параллельные линии. Один ряд - образы природы (кукушечка, сокол); другой ряд - образы людей (молодушка, тоскующая в терему, и молодец с его плачевной судьбой).

В хоре «*Без поры да без времени*», подчеркивая особенности текста, Чайковский выбирает звучание одних женских голосов. Чувство скорби, выраженное в первых двух разделах, достигает в Allegro особенной силы, а последняя кульминационная фраза звучит как страшный, раздирающий душу вопль. Композитору удалось путём максимального использования возможностей 4-х голосного женского хора создать в этом глубоко эмоциональном произведении убедительную звуковую насыщенность фактуры.

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

Хоровое творчество Чайковского имеет большое значение в истории русской хоровой музыки. Несомненно, хоровые произведения великого композитора нельзя рассматривать как случайные сочинения. Почти все хоры Чайковского тесно связаны с творческой деятельностью автора. В этих хорах убедительно раскрыты образы темы, идеи, которые постоянно волновали композитора, имели для него непреходящее значение и воплотились в других его произведениях.

Краткие выводы:

Творчество П.И.Чайковского исторически связано с расцветом хорового искусства России второй половины XIX века.

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

Задания для самостоятельной работы:

1. Определить отличительные особенности хорового творчества П.И.Чайковского.
2. Укажите, какие виды фактуры использовал П.И.Чайковский в хорах без сопровождения, и дайте им краткую характеристику.
3. Исполните голосом или на фортепиано хоры а cappella П.И.Чайковского, включённые в музыкальную викторину, предлагаемую преподавателем.

Произведения для изучения:

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

ЛИТЕРАТУРА

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

2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература: Учебное пособие / С.К.Ерохина. – Минск: БГУ культуры и искусств, 2013. – 117 с.
3. *Кеериг, О.П.* Хоровая литература / О.П.Кеериг. – СПб. : СПб ГУКИ, 2008. – 352 с.
4. *Крылов, А.И* О хорах а саррелла П.Чайковского / А.И.Крылов // Хоровое искусство : сб.ст. – Л. : Музыка, 1977. – Вып.3. – с. 114-129.

6. Хоровое творчество Н.А.Римского-Корсакова

Основные вопросы:

1. Особенности фактуры, формообразования, приёмы хорового письма в оригинальных произведениях а саррелла Н.А.Римского-Корсакова.
2. Характерные черты интонационного и гармонического строя хоров без сопровождения композитора.

Цель:

Изучить типы и виды исполнительских хоровых составов в акапельном творчестве Н.А.Римского-Корсакова. Определить роль полифонии.

Ключевые понятия:

Хоровые вариации, типы свободной обработки народной песни, контрапунктическое письмо.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844-1908), русский композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель, член “Могучей кучки”, оставил след в различных областях хоровой культуры: творчестве, исполнительстве (деятельность в Бесплатной музыкальной школе в роли дирижёра; организатор регентских курсов в Петербургской певческой капелле); педагогике (будучи профессором Петербургской консерватории, он воспитал многих выдающихся музыкантов: А.Лядова, А.Аренского, М.Ипполитова-Иванова, А.Гречанинова, Н.Черепнина, В.Золотарёва, И.Стравинского).

Эстетические взгляды и мировоззрение Римского-Корсакова сформировались в 1860-е гг. под влиянием “Могучей кучки” и её идеолога

В.Стасова. Тогда же определились национальная основа, демократическая направленность, основные темы и образы его творчества.

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

Среди сочинений композитора: кантата “Свитезянка”, “Песнь о Вещем Олеге”, “Из Гомера”, “Стих об Алексее”; большое количество хоров-акапелла, 100 обработок русских народных песен. Перу Римского-Корсакова принадлежит 15 опер, среди наиболее популярных: “Псковитянка”, “Снегурочка”, “Садко”, “Царская невеста”, “Золотой петушок”, “Кашей бессмертный”.

В своём творчестве композитор неуклонно следовал традициям основоположника русской классической школы М.И.Глинки, развивая и обновляя их. Николай Андреевич был глубоко национальным художником и высказанные им слова: “...музыка вне национальности не существует...” – подтверждает это. (4)

С 1874 года по 1881 год Римский-Корсаков возглавлял Бесплатную музыкальную школу, являющуюся по своему существу “специально хоровым учреждением”. Практическая работа с замечательным исполнительским коллективом помогала композитору овладеть спецификой хорового творчества. В программе концертов, проводившихся бесплатной музыкальной школой, постоянно включались хоровые произведения русских композиторов, многие из них были впервые исполнены хором под руководством Римского-Корсакова. Воплощая новые произведения в реальном хоровом звучании, Римский-Корсаков устанавливал приёмы их исполнения, которые были восприняты передовыми русскими музыкантами и в значительной мере сохранились до наших дней.

В последующие годы (1883-1894) Римский-Корсаков был помощником управляющего Придворной певческой капеллой. С приходом в капеллу Римский-Корсаков приступил к созданию при ней регентского класса,

который и был организован к осени 1884 года. В регентском классе занимались малолетние певчие капеллы, приобретая знания и навыки, необходимые для руководства хором. Позднее состав регентского класса был расширен за счёт приходящих учеников. Организация этого класса при Певческой капелле имела исключительно важное значение для развития дирижёрско-хорового образования в России.

Однако как ни велики заслуги Римского-Корсакова в области исполнительства и педагогики, наибольшее значение для развития русской хоровой культуры имела его композиторская деятельность.

Хоровое творчество Н.Римского-Корсакова включает оперные хоры, самостоятельные произведения как малых, так и крупных форм и обработки русских народных песен. Создание хоровых произведений не было эпизодическим явлением в творчестве, композитор писал для хора на протяжении всей своей жизни.

В хоровых произведениях проявляются разнообразные свойства подголосочной полифонии. Часто, приходя на смену одноголосному звучанию, хор продолжает основную мысль, рождённую в запеве, придавая ей различные оттенки, дополняя новыми образами. Свободно развиваясь, подголоски нередко достигают большой выразительности, становясь основными мелодическими звеньями хора.

Первые хоровые произведения а cappella, составившие 13 опус, предназначены для трёхголосного женского хора «Тучки небесные», «Ночевала тучка золотая» сл.М.Лермонтова. Следующее хоровое сочинение – 16 опус, сборник «Шесть хоров а cappella». Он состоит из двух тетрадей по три хора в каждой. Произведения, вошедшие в сборник, даны в виде хоровых партитур и фортепианного переложения. Партия фортепиано дублирует хоровые партии. В сборнике имеется примечание композитора, из которого ясно, что клавирное переложение партитур предназначено для пользования только на спевках, то есть в период первоначального изучения произведений.

Своим примечанием автор подчёркивает обязательность исполнения хоров а cappella.

В первую тетрадь вошли произведения для четырёхголосного смешанного хора (“На севере диком” сл.М.Лермонтова), для четырёхголосного мужского хора (“Вакхическая песнь” сл.А.Пушкина) и, рассчитанная на исполнение многоголосным певческим коллективом смешанного состава, в котором имеются разделения во всех партиях (“Старая песнь” (1876).

Во вторую тетрадь включены произведения: “Месяц плывёт”, сл.М.Лермонтова, “Последняя туча”, сл.А.Пушкина, “Молитва” (Владыко дней моих). Каждая тетрадь начинается четырёхголосным смешанным хором, за ним следует произведение для однородного также четырёхголосного состава (в 1 части – мужского, во 2 – для женского). Заканчиваются же тетради многоголосными хорами, доступными для исполнения лишь большим коллективом смешанного состава. Такое расположение произведений в сборнике придаёт ему стройность.

Помимо названных выше хоровых произведений, Римский-Корсаков создал ещё одно – “Перед распятием” (opus 18, на слова А.Кольцова). Этот хор написан в форме пятиголосной фуги.

У Н.А.Римского-Корсакова имеется ещё один сборник хоровых произведений – “Четыре трёхголосных хора для мужских голосов без сопровождения” (opus 23). Создан сборник в 1875-76 гг. В него вошли произведения: “Крестьянская пирушка”, “Ворон к ворону летит”, “Пленившись розой соловей”, “Дайте бокалы”. Первый, третий. Четвёртый хоры написаны на слова А.Кольцова, второй – А.Пушкина.

Один из важнейших принципов творчества Римского-Корсакова – народность, проявляет себя очень многопланово: через тематику произведений, их стиль, а так же музыкальный язык. Интонационные корни музыки Римского-Корсакова заложены в русской песне, которую он знал и любил с детства. Строй народной песни, её обороты органично претворены в

творчестве композитора, а некоторые созданные им мелодии, сливаясь с народными попевками, неотличимы от подлинных песен.

Основу обработок народных песен составляет трёхголосное звучание. Для хоров а cappella стабильность хоровых партий менее характерна. Отдельные партии хора нередко сливаются в одну мелодическую линию и так же свободно разделяются на самостоятельные мелодические подголоски. При этом довольно часты случаи перекрещивания голосов.

Н.Римский-Корсаков широко использует средства полифонии, но прибегает к ним с большой осторожностью, чтобы не нарушать прозрачности подголосочной ткани. Одними из наиболее распространённых полифонических приёмов являются органнй пункт (“А и густо на берёзе листе”), имитация (“Что вились мои русы кудри”) и контрастная полифония (“Во лузях”).

В 1876 году для смешанного хора композитором была обработана песня “Татарский полон”. Обработка сделана на основе вариационного развития музыкального материала. Тема проводится почти без изменений 15 раз у различных голосов хора. Мелодия песни своеобразна по ладовой структуре – она изложена в миксолидийском ладу, основная тональность – соль. Одной из главнейших особенностей структуры данной песни является взаимопроникновение куплетной вариационности и трёхчастности.

В целом форма хора может быть определена как сложная трёхчастная со вступлением и заключением. Присутствует принцип троичности, использованный автором на протяжении всего произведения.

Таким образом, среди хоровых обработок народных песен “Татарский полон” занимает особое место. Данной песне Н.Римский-Корсаков положил начало новому типу обработки народных песен для хора а cappella – свободной обработке, которая приближается к самостоятельному сочинению на тему русской народной песни.

Хоровые обработки Н.Римского-Корсакова – это высокохудожественные, технически совершенные произведения. Композитор

сумел создать глубоко национальные хоровые миниатюры, в которых народные песни получили свою новую жизнь.

Краткие выводы:

Хоровые произведения а cappella Н.Римского-Корсакова установили новые принципы и приёмы хоровой обработки, новые, своеобразные музыкальные формы. Характерным свойством хорового творчества композитора является его жанровое многообразие. Он обрабатывал народные песни, писал произведения для исполнения их а cappella. Сочинял хоры крупных форм с сопровождением оркестра, создал огромное количество хоровых эпизодов в своих операх. И в развитии каждого из этих жанров он внёс новые черты, ставшие потом типичными для русского хорового искусства.

Задания для самостоятельной работы:

1. Определите отличительные особенности хоров а cappella Н.А.Римского-Корсакова.
2. Назовите, какие хоровые циклы а cappella принадлежат Н.А.Римскому-Корсакову. Кратко охарактеризуйте их.
3. Исполните голосом или на фортепиано хоры без сопровождения Н.А.Римского-Корсакова, включённые в музыкальную викторину.

Произведения для изучения:

Н.А.Римский-Корсаков “Ночевала тучка золотая”, “Татарский полон”.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература (русская): курс лекций (Электронный вариант) / С.К.Ерохина.– Мн., 2007. – 148 с. – Режим доступа <http://bduki.by/E-libra/> или <http://libkat>.
2. *Ильин, В.П.* Очерки истории русской хоровой культуры / В.П.Ильин.– М.: Сов. композитор, 1985. – 232 с.
3. *Кеериг, О.П.* Хоровая литература / О.П.Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2008.– 352 с.
4. *Римский-Корсаков, Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни / Н.А.Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 454 с.

7. Гуманистические мотивы хорового творчества С.И.Танеева

Основные вопросы:

1. Исполнительские составы и фактурные особенности хоров С.И.Танеева.
2. Хоровые циклы. Полифоническое письмо С.И.Танеева.

Цель:

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

Ключевые понятия:

“Хоровая полифония” Танеева; масштабные хоры; интеллектуализм хоровых “полотен” Танеева.

Танеев Сергей Иванович (1856-1915) – ученик и близкий друг П.И.Чайковского, мнением которого великий русский композитор дорожил, быть может, более всего. Сергей Иванович Танеев оставил о себе замечательную память. Наследие композитора составляют произведения самых разных жанров: опера «Орестея» (1895); кантаты «Иоанн Дамаскин» (1884), «По прочтении псалма» (1915), хоровые циклы (на стихи Я.Полонского) и около 70 хоров а саррелла.

Хоры без обозначения опуса: «Венеция ночью», «Ноктюрн», «Весёлый час» (1880), «Песня короля Регнера», «Вечерняя песня» (1882) Соч.8, «Восход солнца» (1898) Соч.10, «Из края в край» (1898). Соч.15. Два хора а саррелла: «Звёзды», «Альпы» (1900-1902) Соч. 23. «Ночи» – три терцета а саррелла для сопрано, альты и тенора: «Сонет Микельанджело», «Рим ночью», «Тихой ночью» (1907) Соч.24. Два квартета а саррелла для двух сопрано, альты и тенора: «Монастырь на Казбеке», «Адели» (1907) Соч. 27. Двенадцать хоров а саррелла для смешанных голосов: «На могиле», «Вечер», «Развалину башни, жилище орла...», «Посмотри, какая мгла», «На корабле», «Молитва», «Из вечности музыка вдруг раздалась», «Прометей», «Увидал из-за тучи утёс», «Звёзды», «По горам две хмурых тучи», «В дни, когда над сонным морем» (1909). Соч.35. Шестнадцать хоров а саррелла для мужских голосов: «Тишина», «Призраки», «Сфинкс», «Заря», «Молитва», «В пространствах эфира», «И сон и смерть», «Небесная роса», «мёртвые

корабли», «Звуки прибоя», «Морское дно», «Морская песня», «Тишина», «Гибель», «Белый лебедь», «Лебедь» (1912). Посмертные издания – ранние хоровые произведения: «Сосна» (1877) и «Фонтан» (1880), впервые опубликованные в журнале «Советская музыка», 1940, № 7.

Творчество Танеева затмевала слава, с одной стороны, его учителя - П.И.Чайковского, с другой - гениальных учеников А.Н.Скрябина и С.В.Рахманинова. В Танееве всегда видели в первую очередь энциклопедически образованного музыканта, замечательного педагога, исполнителя-пианиста, первого русского ученого музыкального теоретика с мировым именем. Композиторское дарование Сергея Ивановича несколько затенялось другими гранями его творческой личности и его музыкально-общественной деятельности.

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

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

Хоровое творчество Танеева принято рассматривать в двух периодах: раннем и зрелом. В первый период композитором созданы хоровые миниатюры, связанные с образами природы, в них преобладает гомофонно-гармоническое изложение («Сосна», «Венеция ночью», «Серенада», «Вечерняя песня» и др.) Но постепенно композитор меняет свое отношение к хору и начинает рассматривать его как вокальный коллектив, способный исполнять сочинения крупных форм. Второй период творчества Танеева связывают с созданием хора «Восход солнца» (1891) на стихотворение

Ф.Тютчева. Расширение масштабов формы обусловило необходимость применения полифонических средств в хоровом изложении, в частности, широкого использования имитаций. Стремление к монументализму форм, основанному на полифонических приемах развития музыкального материала, еще полнее выявилось в хоровых композициях: *«Из края в край»*, *«Звезды»*, *«Альпы»*.

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

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

Хоровые произведения Танеева в целом охватывают широкий диапазон жизненных тем. Здесь и мечта о несбыточном счастье (*«Сосна»*), и образы простой человеческой радости (*«Веселый час»*, *«Пью за здравие Мери»*), и юмор (*«Фонтан»*). Большинство хоров связано с образами природы, но в большинстве случаев это раскрытие через образы природы глубоких размышлений о смысле жизни, мечты о счастье, стремление к познанию мира и самого себя, призыв к единению и братству.

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

Хор *«Вечер»* — пример композиторского мастерства звукописи, когда средствами музыки достигается как бы зримость образа («Зари догорающей пламя...»). После изложения темы в баркарольном ритме и её имитационной разработки (тенора, затем басы), звучит первый «зримый» фрагмент: «Сквозит лучезарное море». Далее, один за другим звучат различные, но всегда красочные эпизоды: звон бубенчиков нестройных, песня погонщиков, мелькнувшая в полете чайка, качающаяся (как в люльке) морская пена, повисшие на листьях каштана капли росы... И наконец — последний трепет уходящей зари («и в каждой росинке трепещет...»). Завершает хор зеркальная реприза.(38)

Хор *«Посмотри какая мгла»* пример изобразительности в хоровом творчестве Танеева. Хор написан для смешанного четырёхголосного состава и имеет черты трёхчастной формы. Обилие плагальных гармоний придают мягкость звучанию. Трудной технической и художественной задачей для исполнителей является передача характера. Большую роль в этом играет выбор штриха и темпа.

Хоры *«Вечер»* и *«Посмотри, какая мгла»* относительно популярны. Этому способствуют доходчивость образов, небольшие размеры произведений и не столь значительные технические трудности исполнения.

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

В хоре «Развалину башни, жилище орла...» с большой силой проявилось мастерство смыслового переинтонирования тематического материала. Произведение говорит о навсегда ушедшем счастье и строится на сопоставлении картины печального настоящего и воспоминаний о светлом прошлом.

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

Краткие выводы:

Творчество Танеева исторически связано с расцветом хорового искусства России конца XIX века. Композитор в своей многообразной профессиональной деятельности постоянно соприкасаясь с хоровым искусством как музыкальный критик и как исполнитель. Танеевым создано большое количество произведений для хора а cappella, разнообразных по исполнительскому составу и количеству голосов. Танеев расширяет рамки хоровой миниатюры а cappella до значения и масштабов хоровой поэмы. С именем Танеева в русскую музыку вошло понятие «хоровая полифония».

Задания для самостоятельной работы:

1. Сколько периодов имеет хоровое творчество Танеева? Кратко охарактеризуйте каждый из них.
2. Какие виды фактуры использовал Танеев в зрелый период творчества?
3. Исполните голосом или на фортепиано хоры а cappella Танеева, включённые в музыкальную викторину.

Произведения для изучения:

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

Литература.

1. Бернандт, Г.Б. С.И.Танеев: Монография / Г.Б.Бернандт. — М.: Музыка, 1983. — 288 с.
2. Ерохина, С.К. Классическая хоровая литература. Учебно пособие / С.К.Ерохина. — Мн.: БГУКИ, 2013. — 117 с.
3. Кеериг, О.П. Хоровая литература / О.П.Кеериг. — СПб.: СПбГУКИ, 2008. — 352 с.
4. Корабельникова, Л.З.Творчество С.И.Танеева: историко-стилистическое исследование / Л.З.Корабельникова. — М. : Музыка, 1986. — 311 с.
5. Ольхов, К.А. Хоры а саррелла_С.Танеева / К.А.Ольхов // Хоровое искусство: Сб. ст.: — Л.: Музыка, 1971.—вып.2. —с. 29-53

8. Темы, образы и жанровые черты хоровых произведений А. Гречанинова, П. Чеснокова.

Основные вопросы:

1. Песенно-романсовое и речитативно-декламационное начало в хорах А.Гречанинова.
2. Особенности фактуры, формообразования, приёмов хорового письма в творчестве А.Гречанинова.
3. Гармонические и темброво-речитативные выразительные средства хоров а саррелла П.Чеснокова.
4. Фольклорная природа некоторых хоров Чеснокова, отражённая в их гармонических и фактурных особенностях.

Цель:

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

Ключевые понятия:

Музыка “на заказ”, Гречанинов – представитель “нового направления”; “распетая гармония” Чеснокова, бас-октавист.

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

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

Наиболее характерны для творчества Гречанинова романсы (свыше 200) и хоровые произведения – светские и духовные. Он много и с удовольствием писал «на заказ», всегда демонстрируя высокий уровень мастерства. С не меньшей профессиональной добротностью и уверенностью он мог преподавать, дирижировать хором и оркестром, аккомпанировать певцам, выступать в ансамблях.

Основные сочинения: оперы «Добрыня Никитич» (1896-1903), «Сестра Биатриса» (1910), «Женитьба» (1946); кантаты «Самсон», «Хвалите Бога»; детские оперы «Ёлочкин сон» (1911), «Теремок», «Кот, петух и лиса» (1921).

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

Хоры Гречанинова очень живописны. Хоровое письмо отличается постоянным многоголосным звучанием за счёт *divisi* поочередно в разных партиях. Для тонкой передачи содержания текста композитор использует различные тембровые сочетания хоровых партий. Многообразно Гречанинов использует приём дублирования, ставший типичным для русской хоровой музыки конца XIX – начала XX веков. В хорах композитора, особенно ранних, сказывается влияние музыки Чайковского и Танеева. Они отличаются *мелодичностью, красивой гармонизацией, образностью, использованием хоровых красок*. Фактура изложения хоров акапелла чаще всего *гомофонно-гармоническая, полифоническая* (главным образом подголосочная). В хорах, выдержанных в народном духе, преобладает

вариационное развитие с куплетной формой. В хоровых миниатюрах и пейзажах композитор чаще использует двух-трёхчастные формы.

Невозвращенные страницы жизни и творчества Александра Тихоновича Гречанинова должны заполнить пробелы в летописи всеобщей истории русской культуры (т.к. жизненный и творческий путь он окончил в Соединённых Штатах Америки).

Чесноков Павел Григорьевич (1877-1944) – одна из крупнейших фигур русской хоровой культуры и разносторонний хоровой деятель – композитор, дирижёр, педагог (с 1921 года профессор Московской консерватории), глубоко национальный и самобытный в своём творческом облике. Получив прекрасное музыкальное воспитание (сначала у отца-регента, а затем в Синодальном училище у С.Смоленского и С.Танеева), Чесноков в совершенстве познал возможности человеческого голоса, все тонкости вокального искусства.

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

Значительным вкладом Чеснокова в хоровую литературу являются лирические миниатюры а cappella — «хоровые романсы». Большое место в творчестве композитора занимают женские четырехголосные хоры в сопровождении фортепиано или фисгармонии. Среди них – развёрнутые хоры драматического содержания: «Несжатая полоса», сл. Н.Некрасова, «Листья» сл. Ф.Тютчева; хоровые миниатюры: «Солнце, солнце встаёт» сл. А.Фёдорова, «Лотос» сл. Г.Гейне; лирические хоры, рисующие картины

природы: «Катит весна» сл. Г.Гейне, «Зелёный шум» сл. Н.Некрасова, «Ночь» сл. А.Плещеева, «Яблоня» сл. С.Потресова; хоры ярко выраженного народного характера: «Колокольчики звенят» сл. А.Пушкина, «Крестьянская пирушка» сл. А.Кольцова.

Наиболее характерное настроение чесноковских хоров — мягкая, спокойная лирика — иногда благодушно приветливая, иногда с оттенком задумчивой печали и почти всегда связанная с созерцанием природы. Это и морские пейзажи: «Русалка», «Тишь»; и знойная пустыня: «На пути в Иерихон»; и «Альпы», но более родной для Чеснокова «подмосковный дачный пейзаж»: «Теплится зорька» с ее застывшей как стекло «гладью озера и всплескивающей рыбкой», «Август» со «стеной березовых ветвей над покосившейся купальной»; голубая мгла ароматной летней «Ночи»; снежная пелена и окованные льдом ручьи в хоре «Зима».(39)

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

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

Гармонии Чесноков придает специфическое *чисто красочное звучание*. Фонизм аккорда для него важнее функциональности, а гармония в целом неотделима от хорового тембра. Характерны с этой стороны органые пункты чесноковских хоров, как правило, тонические. Основное назначение их - дать возможность позвучать аккорду в хоре. Часто в произведениях

Чеснокова встречаются неаккорды различных функций. Увлечения Чеснокова яркими аккордами было настолько сильным, что он вводил их в гармонизации старинных распевов. К категории излюбленных Чесноковым аккордов также относятся альтерированная доминанта, хотя альтерация их в большинстве случаев играла у композитора роль скорее характерной мелодической интонации («Альпы», «Теплится зорька»).

Мелодика и ритмика его хоров в значительной степени подчинены гармонии. Мелодика в основном мало подвижна и ритмически однообразна. Обычно хоровая мелодика Чеснокова вырастает из тонов распетой гармонии. Это особенно очевидно в тех случаях, когда композитор поручает верхнему голосу выдержанные звуки «раскрашивая» их разными гармониями и как бы любясь переливами гармонических красок, неожиданно сменяющих функции выдерживаемого тона [2, с. 45-46].

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

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

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

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

Светлое созерцание («Теплится зорька», «Ночь»), душевное растворение в природе, «забвение личных горестей перед величием ее вечности» («Зимой», «Альпы»), простодушное народное веселье («Канавы», «Ах, вы, сени»). Скорбно задумчивые размышления о конце жизни («Дума за думой», «Минувшие дни», «Не отвержи мене во время старости»), мягкое сострадание чужому горю («Не цветочек», «Дубинушка») — вот основной круг настроений чесноковских хоров.

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

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

отчетливо проступают эстетические принципы автора — композитора и исполнителя.

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

Краткие выводы:

Обобщая жизненный и творческий опыт композиторов А.Гречанинова и П.Чеснокова необходимо отметить, что их деятельность была неразрывно связана с хоровой исполнительской практикой. Эти композиторы успешно преподавали, дирижировали хором и оркестром, аккомпанировали певцам, выступали в ансамблях. Более того, их “светское” творчество соперничало с духовной музыкой. Композиторский почерк формировался в тесной связи с практической деятельностью.

Задания для самостоятельной работы:

1. Дайте характеристику типам фактуры хоров а саррелла Гречанинова и Чеснокова.
2. Перечислите темы, образы, жанровые черты хорового творчества Гречанинова и Чеснокова.
3. В каком соотношении находятся духовные и светские хоры Чеснокова?
4. Исполните голосом или на фортепиано хоры а саррелла Гречанинова, Чеснокова, включённые в музыкальную викторину.

Произведения для изучения:

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

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

Литература

1. Александров, Ю. Страницы жизни / Ю.Александров // Советская музыка. – 1964. – № 10. – с. 15-24
2. Дмитриевская, К. Н. Русская советская хоровая музыка / К.Н. Дмитриевская – М.: Советский композитор, 1974. – вып. 1. – с. 5-71

3. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература. Уч.пособие / С.К.Ерохина. – Мн.: БГУКИ, 2013. – 117 с.
4. *Кеериг, О.П.* Хоровая литература / О.П.Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
5. *Птица К.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Б.Птица. — М.: Музыка, 1970. – с. 59-72
6. *Рахманова, Н. П. А. Т. Гречанинов / Н.П.Рахманова // История русской музыки: в 10 томах. – М., – 1997. – Т.10А. – 294 с.*
7. *Усова, И.М.* Хоровая литература. / И.М. Усова. – 2-ое изд. – М.: Музыка, 1988. – с. 3-97

9. Хоровое творчество В.С.Калинникова

Основные вопросы:

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

Цель:

Изучить акапельное творчество В.Калинникова, определив своеобразие фактурных приёмов, тематизма, гармонического языка и формообразования.

Ключевые понятия:

Хоровая миниатюра, “мелодизированная фактура”, альтерированная гармония.

Калинников Виктор Сергеевич (1870-1927) – русский композитор, дирижёр, общественный деятель, педагог (профессор Московской консерватории); преподавал также в Московском филармоническом училище, Синодальном училище, руководил хорами, преподавал пение в школах, (брат известного русского композитора Василия Сергеевича Калинникова).

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

Творческое лицо Виктора Калининкова и его композиторский почерк полностью сложились в первом десятилетии XX века.

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

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

Естественно, что, имея подобные поистине неограниченные возможности великолепного исполнения, русские композиторы на рубеже двух веков много и охотно пишут для хора без сопровождения. Отличительной чертой этих хоровых сочинений является их подлинная хоровая природа, поскольку авторы все были либо хоровыми дирижерами, либо воспитанниками Петербургской капеллы и Московского синодального училища, то есть отличными знатоками хорового пения, глубоко

понимающими его вокальную специфику, своеобразие выразительных возможностей и красоту звучания.

К плеяде этих композиторов примыкает и Виктор Калинин, причем в отличие от ведущих хоровых композиторов, его современников - Кастальского и Чеснокова, основное внимание он уделяет хорам светского, а не духовного содержания.

Виктор Калинин – автор преимущественно хоровой музыки.

Его сочинения: смешанные хоры а cappella, детские песни с фортепиано. Обработки русских народных песен: «Ты взойди, солнце красное», «У ворот бабушкиных», «Эй, ухнем», «Вниз по матушке по Волге», «Заиграй моя волынка». Калинин принадлежит переложения революционных песен «Интернационал», «Марсельеза» для смешанного хора а cappella, популярных романсов Глинки (среди них «Рыцарский романс»), а также переложения для смешанного хора романсов Бородина («Песня темного леса», «Море», «Спящая Княжна»), «Менестрель» Аренского и другие.

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

В сущности, все хоры по своему содержанию являются «эмоционально окрашенными пейзажами» (термин принадлежит К.Дмитревской). Таковы мягкие южные сумерки в «Элегии», приветливое летнее утро в хоре «Утром зорька», написанный в эпических тонах «Лес». Таковы его прелестные «Че-

тыре времени года» – светлый, как синева неба «Жаворонок», лучезарное, летнее «Солнце, солнце встает», меланхолическое «Проходит лето», хрупкая акварель «Осени» и веющая ледяным ветром «Зима».

За всеми пейзажами ощущается присутствие человека с его чувствами, переживаниями, отношением к природе. За образами «тяжкого» и «усталого» кондора и прикованного цепью сокола («На старом кургане») тоже стоят люди с трагической судьбой. В этом – гуманизм хорового творчества В.С. Калинникова, его глубокая содержательность.

Список авторов, на стихи которых писал В.С. Калинников, очень разнообразен, их музыкальное воплощение гибко, более эмоционально, чем в хоровых сочинениях других композиторов на близкие тексты.

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

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

В произведениях Калинникова характерен также *диалог* между партиями. При этом автор изменяет функции каждой партии на протяжении одного произведения («Элегия»).

В музыкальный стиль хоров Калинникова проникают черты хорового письма Чайковского и Бородина. От Чайковского Калинников воспринял музыкальный язык романсов, их фактуры, при которой мелодизация голосов настолько интенсивна, что приближается к полифонической.

Бородинская линия проявляется в ладовой модуляции и взаимопроникновении мажора и минора.

Хор «Элегия» (слова А.Пушкина «Редет облаков...») – относится к хоровым романсам и написан в простой трехчастной форме с контрастной серединой и сокращенной репризой. Классическая трехчастная схема видоизменена под влиянием поэтического текста. Тяготением к строфичности объясняется отсутствие точной тематической репризы. Это лирико-философское произведение проникнуто трепетной любовью к природе, овеянное грустью воспоминаний. Прозрачная хоровая фактура, гомофонно-гармонический склад создают элегическое настроение.

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

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

Хор «На старом кургане» (слова И. Никитина) посвящен памяти брата Василия Калинникова. Это произведение с ярко выраженной драматургической линией: прикованный цепью сокол, мучительно долго сидящий в неволе. Отчаянная и безуспешная попытка освободиться из оков, гибель и невозмутимость окружающего мира. Полифоническое изложение темы эпического сурового характера (сначала у сопрано и басов в октавный

унисон, затем с наложением у альтов) является главным средством выразительности и образности.

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

Произведение В. Калинникова «Жаворонок» на слова В. Жуковского написано для смешанного хора без сопровождения. Тексту хоровой миниатюры свойственна акварельность и образность. Изображая прекрасное время года, «рисую» светлый, как синева неба образ жаворонка, Калинников в прозрачных пастельных тонах рисует раннее утро, жаворонок запел свою раннюю песню. Парит в вышине маленькая серая птичка, но песнь делает ее прекрасней и величественней.

Краткие выводы:

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

Задания для самостоятельной работы:

1. Какие темы и образы преобладают в хоровом творчестве Калинникова?
2. Дайте характеристику хоровому творчеству Калинникова.
3. Исполните голосом или на фортепиано хоры а саррелла, включённые в музыкальную викторину.

Произведения для изучения

Калинников Вик. «Элегия», «Жаворонок», «На старом кургане», «Кондор».

Литература

1. *Ежегодник* памятных музыкальных дат и событий. – М; Музыка, 1977, – 125 с.
2. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература. Учебно пособие / С.К.Ерохина. – Мн.: БГУКИ, 2013. – 117 с.
3. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература. Уч.-мет. пособие / С.К.Ерохина. – Мн.: БГУКИ, 2010. – 184 с.
4. *Хоровое искусство*: сб. ст. — Л.: Музыка, 1971. – Вып. 2. стр. 53-67,
5. *Усова И.М.* Хоровая литература / И.М.Усова. – М.: Музыка, 1988. – с. 88-93.

Литература

Основная

1. *Асафьев, Б.В.* О хоровом искусстве: сборник / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
2. *Бернандт, Г.Б.* С.И.Танеев: Монография / Г.Б. Бернандт. — М. : Музыка, 1983. – 288 с.
3. *Виханская, А.М.* Современные принципы воплощения фольклора в хоровом композиторском творчестве / А.М. Виханская // Русская хоровая культура. – СПб. : СПбГАК, 1995. – с. 88-104.
4. *Гуревич, Е.Л.* История зарубежной музыки: Популярные лекции: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Е.Л. Гуревич. – М. : Академия, 2000. – 320 с.
5. *Дмитревская, К.Н.* Русская советская хоровая музыка / К.Н.Дмитревская. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 1. – с. 89-128.
6. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература (русская): курс лекций (Электронный вариант) / С.К. Ерохина.– Мн., 2007. – 148 с. – Режим доступа <http://bduki.by/E-libra/> или <http://libkat.by/>.
7. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература. Учебно-методическое пособие / С.К. Ерохина. – Мн. : БГУКИ, 2010. – 184 с.
8. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература (русская) : учебное пособие / С.К. Ерохина. – Минск : БГУКИ, 2013. – 117 с.
9. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература : программа курса / С.К. Ерохина [и др.]. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2014. – 27 с.
10. Зарубежная музыка XX века: направления и композиторские техники, школы и творческие портреты композиторов академической традиции: Учебное пособие / Авт.-сост. Т.Г. Жилинская. – Витебск : Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2004. – 58 с.
11. *Ильин В.П.* Очерки истории русской хоровой культуры / В.П. Ильин. – М. : Сов.композитор, 1985.– 232 с.

12. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. – М. : Музыка, 2007. – 576 с.
13. История зарубежной музыки: учебник для муз. вузов / ред. В.В. Смирнов. – Вып. 6. – СПб. : Композитор, 2010. – 632 с
14. История зарубежной музыки : учебник для студентов муз. вузов: в 5 вып. Вып. 4: Вторая половина XIX в. / М. Друскин. – 7-е изд., перераб. СПб. : Композитор, 2002. – 630 с.
15. *Кеериг, О.П.* Хоровая литература / О.П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2008. – 352 с.
16. *Конен, В.Д.* Очерки по истории зарубежной музыки / В.Д. Конен. – М. : Музыка, 1997. – 640 с.
17. *Корабельникова, Л.З.* Творчество С.И. Танеева: историко-стилистическое исследование / Л.З.Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 311 с.
18. *Крылов, А.И.* О хорах а саррелла П. Чайковского / А И.Крылов // Хоровое искусство : Сб. ст.–Л. : Музыка, 1977. – Вып.3. – с. 114 – 129.
19. *Левандо, П.П.* Хоровая фактура: монография / П.П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
20. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года : учеб. для испол. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 1 : От античности к XVIII веку / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2-изд., перераб. – М. : Музыка, 1986. – 696 с.
21. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература / Д. Локшин. – вып. 2. – М. : Музыка, 1966. – 292 с.
22. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература. Вып. 3 / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – 224 с.
23. *Любарский, В.К.* Курс лекций по зарубежной хоровой литературе (Средневековье и Возрождение) / В.К. Любарский. – ГМУ им. Гнесиных. – М., 2002. – 50 с.

24. *Любимов, Л.* Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Любимов. – М. : Просвещение, 1976. – 319 с.
25. *Ольхов, К.А.* Хоры а cappella С. Танеева / К.А. Ольхов // Хоровое искусство: Сб. ст. : – Л. : Музыка, 1971. – вып.2 . – с. 29 – 53
26. *Пекелис, М.С.* Даргомыжский и его окружение: в 3 т. / М.С. Пекелис.– М. : Музыка, 1973. – т. 2. – 326 с.
27. *Птица К.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории / К.Б. Птица. — М. : Музыка, 1970. – с. 59-72
28. *Рапацкая, Л.А.* История русской музыки / Л.А. Рапацкая. – М. : Владос, 2001. – 284 с.
29. *Рахманова, Н. П.* А.Т. Гречанинов / Н.П. Рахманова // История русской музыки: в 10 томах. – М., – 1997. – Т.10А. – 294 с.
30. *Римский-Корсаков, Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 398 с.
31. *Розеншильд, К.* История зарубежной музыки : учебник для консерваторий / К. Розеншильд. – Вып. 1 : До середины XVIII века. – М. : Музыка, 1978. – 544 с.
32. *Романовский, Н. В.* Хоровое творчество Ц. Кюи / Н.В. Романовский // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве / под общ. ред. П.П. Левандо. – Л.: Ленинградская государственная консерватория, 1983. – с. 63 – 72.
33. *Русская хоровая литература: очерки* / под общ. ред. С. Попова. – : М. : Музыка, 1969. – вып. 2 – 167 с.
34. *Хоровая литература : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература* / Санкт-петербург. гос. ун-т культуры и искусств ; авт-сост. О.П. Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

Дополнительная

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

2. *Галь, Г.* Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Г. Галь. – Ростов-на-Дону. : Феникс, 1998. – 150 с.
3. Дебюсси и музыка XX века : сборник статей. – Л., 1983. – 56 с.
4. *Друскин, М.* Иоганнес Брамс : монография / М. Друскин. – 4-е изд. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1988. – 95 с.
5. *Ерохина, С.К.* Классическая хоровая литература: программа курса / С.К. Ерохина и др. – Минск : БГУ культуры и искусств, 2010. – 27 с.
6. *Ерохина, С.К.* Организация практических и семинарских занятий по русской хоровой литературе. — Мн. : Минск, ин-т культуры, 1990. – 17 с.
7. *Житомирский, Д.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М. : Композитор, 2000. – 376 с.
8. *Кунин, И. Ф.* Н. А. Римский-Корсаков / И.Ф.Кунин. – М. : Музыка, 1983. – 131 с.
9. *Ковнацкая, Л.Г.* Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития: Очерки / Л.Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1986. – 216 с.
10. *Коннов В.* Нидерландские композиторы XV – XVI веков : попул. монография / В. Коннов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 96 с.
11. *Левая, Т.Н.* Пауль Хиндемит : Жизнь и творчество / Т.Н. Левая, О.Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – С. 303 – 362.
12. *Мартынов, И.И.* Клод Дебюсси / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
13. *Мартынов, И.И.* Морис Равель / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.
14. *Медведева, И.* А.С. Даргомыжский. – М.: Музыка, 1989. – 192 с.
15. *Медведева, И.* Франсис Пуленк / И. Медведева. – М., 1969. – 255 с.
16. *Назаров, А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи / А.Ф.Назаров. – М., 1989. – 224 с.
17. *Прибегина, Г.А.* П.И. Чайковский / Г.А. Прибегина. – М. : Музыка,

1990. – 223 с.

18. *Филенко, Г.Т.* Французская музыка первой половины XX века / Г.Т. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 232 с.

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

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Краткий словарь

Авангард (с англ. *avant-garde* – «передовой отряд») – направление современного музыкального искусства, для которого характерен поиск новых музыкально-выразительных средств.

Агогика – одно из средств выразительности музыкального исполнения. Заключается в кратковременных отклонениях от ровного темпа.

A cappella (итал.) – в стиле капеллы, хоровое пение без инструментального сопровождения.

Алеаторика (от лат. «жребий», «случайность») – современный метод сочинения, основанный на принципах импровизационности и случайности как в процессе композиторского творчества, так и исполнения музыки.

Альтерация (от лат. «изменение») – повышение или понижение высоты звука на полтона или тон (без изменения названия звука).

Ars nova – (от лат. «новое искусство») новое направление в музыке, возникшее во Франции и Италии XII – XIV в веках, представленное рыцарским вокально-лирическим искусством.

Антифонарий – канонизированное Григорием Великим (540 – 604) католические песнопения и хоралы.

Баллада – первоначально (в средние века) танцевальная песня, песня повествовательного, иногда эпического или драматического характера.

Баллето – небольшое вокальное сочинение типа мадригала, отличающееся танцевальным характером.

Баркарола – песня лодочника, рыбака.

Basso ostinato (от итал. «упорный бас») – мелодическая фигура, неизменно повторяющаяся в басовом голосе музыкального произведения при изменяющихся верхних голосах.

Буквенная нотация – один из наиболее древних способов записи музыки при помощи буквенных обозначений звуков.

Бурдон (от *фр.* bourdon – «густой бас») – непрерывно тянущийся бас или созвучие. Данный прием характерен для западноевропейской народной песни, сопровождаемой игрой на продольных флейтах.

Ваганты (от *лат.* vagantes – «бродячие») – странствующие средневековые музыканты и певцы из среды студентов и школяров.

Вариации – музыкальная форма, в которой тема излагается повторно и при этом подвергается различного рода изменениям.

Вакх (греч.), *Бахус* (*лат.*) – в античной мифологии одно из имен бога виноделия Диониса.

Виды хорового творчества – хоровая музыка без инструментального сопровождения (*a cappella*) и с инструментальным сопровождением (фортепиано, орган, оркестр).

Вилланелла (от *итал.* villanella – «деревенская песня») – один из жанров неаполитанской многоголосной песни, отличающейся живым, непринужденным настроением.

Виреле (от *фр.* virelai припев, рефрен) – музыкально-поэтическая форма, распространенная в XII – XV веках во Франции и некоторых других европейских странах.

Внегда – когда, в то время.

Гексахорд (от *греч.* «шестиструнный») диатонический 6-ти ступенный звукоряд, широко применявшийся в музыке средневековья, введен в XI веке известным итальянским теоретиком Гвидо д'Ареццо (995 – 1050).

Гетерофóния – вид многоголосия, возникающий при совместном пении, когда в одном или нескольких голосах происходят отступления от основного напева. Гетерофонное многоголосие характерно для многих народных музыкальных культур.

Гимель (от лат. *gemellus* – «парный», «двойной») вид многоголосия в музыке XIII века с параллельным движением голосов терциями, секстами или децимами.

Гимн – торжественная хвалебная песня.

Голосоведение – направление движения голосов в музыкальном произведении.

Гомофония – вид многоголосия, при котором один из голосов – главный, а остальные – второстепенные.

Двойной хор – хор, объединённый из двух хоров, каждый из которых исполняет относительно самостоятельную партитуру.

Диатоника – область натуральных семиступенных ладов.

Divisi (от итал. – «разделённый») – временное разделение хоровой партии на два, три и более голосов.

Дискант – (лат. *diskantus* – «разделённое пение») – одна из форм раннего многоголосия XI – XIII века, исполняемого в сопровождении органа. Высокий детский голос, по диапазону соответствующий по диапазону сопрано (до¹–соль²).

Додекафония – (от греч. «двенадцатизвучие») один из современных способов сочинения музыки, основанный на принципе постоянного повторения видоизменяемых по определённым, точно рассчитываемым законам 12-полутоновых звуковых серий («серийная техника»). Основатель додекафонии – австрийский композитор Арнольд Шенберг.

Жанр – (от фр. *genre* – «род», «вид») комплекс художественно – выразительных средств, объединяющих различные музыкальные произведения по их видам, форме, содержанию, характеру. В хоровой музыке

жанры – миниатюра, хоровая песня, хор крупной формы, кантатно-ораториальные произведения, оперные хоры, обработки, переложения.

Имитация (от лат. *imitatio* – «подражание») – приём музыкального изложения, при котором тема или небольшой мелодический оборот, прозвучавший в одном из голосов, повторяется другим голосом. Имитация – исходный принцип развития музыки полифонического склада.

Импрессионизм – (от фр. *impression* – «впечатление») художественное течение в живописи и в музыке, возникшее во Франции в конце XIX века, отмеченное особой тембровой и гармонической красочностью, что создаёт впечатление хрупкости, тонкости, зыбкости образов.

Канон – (от греч. «правило», «образец») один из приёмов полифонического письма, основанный на непрерывной имитации. Также один из самых распространённых жанров вокального многоголосия эпохи Возрождения. Известен 36-голосный канон Й. Окегема (1425 – 1495).

Кант – вид старинной хоровой или ансамблевой песни *a cappella*.

Кант-виват – торжественное песнопение.

Капелла – (от итал. *cappella* – «хор») крупный хоровой коллектив, обладающий высокими исполнительскими традициями пения без сопровождения.

Кластер – (от англ. *cluster* – «стук», «гул») исполнительский колористический приём, основанный на эффекте одновременного звучания всех расположенных рядом тонов лада.

Кондукт – род многоголосного пения, которым сопровождались уличные шествия. Возник в XII веке и стал распространён в городской жизни. В них мелодии песен из была в мерном маршевом ритме.

Контрапункт (от нем. *kontrapunkt* – «точка против точки») – одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодических голосов (полифония). Искусство контрапункта явилось основой подавляющего большинства музыкальных жанров Ренессанса.

Концерт (от лат. «состязаясь») – многоголосное пение для хора, эффектно разработанное.

Крюки – знаки старорусского безлинейного письма (XI – XVIII вв.).

Ламентация (от итал. *lamento* – «жалоба») – песня-жалоба, один из жанров хоровой музыки.

Lamento (от итал. «жалобная песня») – ария скорбного, нередко трагического характера, один из типичных образцов оперного монолога XVII века.

Лауда (от лат. *laudo* – «хвалить») – жанр бытовой духовной лирики, широко распространенный в Италии в XIII – XIV веках.

Лидертафель (от нем. *liedertafel* – «песенный стол») – любительские мужские хоровые общества, распространенные в Германии и других европейских странах в XIX и начале XX века. Популярность хорового пения в быту способствовала развитию мужского хорового пения, с деятельностью которого непосредственно связано творчество немецких композиторов-романтиков: К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

Мадригал (от итал. *madrigale* – «мать») многоголосное вокальное произведение светского характера, связанное преимущественно с лирико-поэтической тематикой и изложенное в относительно свободной форме. Лучшие образцы мадригального творчества возникли в Италии в XVI – XVII веках. Основоположником классического мадригала считается А. Вилларт (1485 – 1562). Влияние мадригала сказалось на развитии оперы, оратории, кантаты, немецкой многоголосной песни.

Мейстерзингер (от нем. *meistersinger* – «мастер пения») – поэт и певец из среды немецких цеховых ремесленников XIV – XV веков. Среди них особенно известны И. Вальтер (1496 – 1570) и Г. Сакс (1494 – 1576).

Менестрель (от фр. «состоящий на службе») – средневековый музыкант и поэт во Франции и Англии, обычно находившийся в услужении у знатных

феодалов. Служа у трубадуров, менестрели пели их песни, сочиняли или подбирали к ним мелодии.

Мензуральная нотация – система записи музыки, распространенная в XII – XVI веках.

Мелизмы – небольшие мелодические украшения, такие как форшлаг, группетто, мордент, трель, фиоритура, фигурации. Использовались в классической музыке.

Миниатюра – произведение небольшого размера, в котором между составляющими частями сохранены те же пропорции, что и в обычном произведении. Отличается тщательностью отделки каждого элемента.

Миннезингер (от нем. *minnesinger* – «певец любви») средневековый немецкий поэт, певец, автор и исполнитель рыцарской любовной лирики. Искусство немецкого миннезанга относится к XII – XIV векам. Наиболее известный из миннезингеров – Вальтер фон дер Фогельвейде (1170 – 1230).

Мотет (от лат. *motetus* – «слово») жанр вокальной многоголосной музыки, зародившийся во Франции в XII – XIII веках. Истоки его восходят к ранним формам церковной полифонии, но окончательно сформировался мотет в XV веке как многоголосное хоровое сочинение на церковный латинский текст.

Невменная нотация – один из ранних способов записи музыки, распространявшийся с IX века, в виде невм (крюков, точек, запятых, штрихов и их комбинаций).

Неоклассицизм – обращение к жанрам, стилю эпохи Возрождения, Барокко, Классицизму и соединение их с современным музыкальным языком.

Ода – торжественное музыкальное произведение (обычно хоровое, нередко с инструментальным сопровождением), в котором прославляется какое-либо лицо, событие, идея.

Органум (от лат. *organum* – «инструмент») – наиболее ранний вид многоголосия (IX – XI), в также одна из простейших форм профессиональной

полифонической музыки, основанной на параллельном движении двух голосов, в основном, в кварту или квинту.

Орнаментика – способы украшения мелодики в музыке. Данный способ аранжировки музыкального произведения позволяет исполнителю импровизировать при помощи некоторых мелодических фигур, передавая свои чувства, эмоции и технику не отходя от основной партитуры.

Партесное пение (от лат. «часть») – вид хорового пения аккордового склада (концерты, канты).

Партитура – нотная запись ансамблевой музыки, в которой сведены партии всех голосов.

Пентатоника – звукоряд, состоящий из пяти звуков, которые могут быть расположены на расстоянии больших секунд и малой терции друг от друга.

Полиметрия – одновременное сочетание разных метров.

Полистилистика – соединение в произведении разных стилей, разных направлений.

Полифония (от греч. «многоголосие») – одно из важнейших выразительных музыкальных средств, основанное на одновременном звучании нескольких самостоятельных мелодических голосов. Полифонический стиль в хоровой музыке получил исключительно широкое распространение в эпоху Возрождения. Классические полифонические формы – инвенция, канон, fuga.

Попевки – типические интонации в русской певческой традиции.

Приемы хорового изложения – способы изложения музыкального материала, основанные на раскрытии темброво-выразительных возможностей хора. Эволюция хоровой музыки постоянно сопровождалась изменением многообразных приёмов хорового изложения, особенно резко обновились эти приёмы со второй половины XX века.

Псалма – песня-гимн разновидность канта.

Регент – руководитель церковного хора.

Респонсорное пение (от лат. *respondeo* – «отвечать») католическое песнопение в виде диалога между солистом и хором, или между двумя хорами.

Рефрен – неизменный припев, прибавляющийся к каждой строфе.

Романс – камерное произведение для голоса с инструментальным сопровождением. В XX веке появляются циклы романсов для нескольких исполнителей – певцов, что приближает их к кантатным или даже вокально – симфоническим жанрам (циклы Булеза и Бриттена).

Рондо (от итал. *gondo* – «круг») – музыкальная форма, состоящая из многократного повторения основного раздела – рефрена. Происхождение формы рондо связано с древними хороводными песнями. С середины XVIII века форма рондо часто применяется в оперных ариях и романсах.

Секвенция (от лат. *sequentia* – «последование») – церковное песнопение, возникшее из юбилейных, следовавшее за установленным напевом григорианского хорала. С начала XII века секвенция становится широко распространенным лирическим жанром, в тексте которого отражается широкий круг типично светских тем. Некоторые секвенции сохранились до наших дней как интонационные символы далеких эпох.

Серенада – (от итал. *serenata* – «вечер») широко бытовавшее в Италии и Испании наименование лирических песен, исполнявшихся обычно вечером перед домом возлюбленной. Истоки серенад – песни трубадуров.

Строгий стиль – условное наименование стиля, господствующего в хоровой полифонической музыке эпохи Возрождения. Основные черты этого стиля отмечены строгой регламентацией ладовых и ритмических норм: использование натуральных ладов, ритмическая размеренность движения, интонационная простота мелодики и т.п.

Строфа или куплет – сходные по строению группы стихов, расчленяющие стиховое изложение.

Строчное пение – вид хорового русского пения, преимущественно на три голоса.

Тенуто – своеобразное выделение звука (без акцентирования) в тексте.

Тесситура – высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса.

Тропы (от *лат.* tropus – «поворот») разнообразные виды текстовых или мелодических вставок в канонизированные культовые песнопения.

Трубадур (от *фр.* troubadour – «слагать стихи») – странствующий поэт и певец во Франции в XII – XIII веках. До наших дней более 250 песен созданных трубадурами.

Трувэр (от *фр.* trouver – «сочинять тропы») французский поэт-певец XIII века. Многие переняв от своих предшественников – трубадуров, труверы превзошли их богатством жанров песенно-поэтического творчества (баллады, рондо, образцы ранней полифонии). Наиболее выдающихся из труверов – французский композитор Адам де ла Аль (1238 – 1286).

Фактура (от *лат.* facture – «строение») – совокупность средств музыкального изложения, образующая технический склад произведения. Элементами фактуры являются мелодия, аккомпанемент, специфика хоровых партий, голосоведение и т.п.

Фобурдон (от *фр.* faus-bourdon – «фальшивый бас») ранний вид многоголосия аккордового склада, широко распространенный в Европе с XIII века.

Фроттолла (от *итал.* frottola – «толпа», шутка») – итальянская хоровая песня XV – XVI веков лирического или шуточного содержания, обычно четырехголосная.

Фуга (от *лат.* fuga – «бег») – многоголосное полифоническое произведение, основанное на поочерёдном изложении и развитии темы в разных голосах. Фуга – завершение и высшее развитие полифонического многоголосия, достигшее кульминации у Баха и Генделя. Хоровая фуга встречается, в основном, в кантатно-ораториальных произведениях и операх.

Фугато – полифонический эпизод или часть полифонического произведения.

Хейронóмия – старинный способ управлять хором при помощи системы условных движений рук и пальцев.

Хоровой концерт – (от лат. «состязуюсь») – многочастная композиция для хора, жанр стал развиваться в России вместе с партесным пением особенно интенсивно в начале XVIII века (Титов, Бавыкин, Калашников.) Концерты отличались монументальностью, красочным сопоставлением хоровых групп и тутти, виртуозной трактовкой голосов. Дальнейшее развитие концерт получил в творчестве Бортнянского и Березовского. В советской музыке наблюдается возрождение жанра в творчестве Салманова, Свиридова, Слонимского, Фалика, Калистратова, Рубина, Шнитке и др.

Хормейстер – музыкант, работающий с хором; помощник дирижёра хора в репетиционном процессе.

Цезура – момент раздела между любыми частями музыкального произведения.

Цепное дыхание – специфическое хоровое дыхание, при котором певцы меняют его не одновременно, а как бы «цепочкой», поддерживая непрерывность звучания.

Цикл – совокупность взаимосвязанных произведений, образующих законченную, стройную систему.

Шансон (от фр. *chanson* – «песня») – французская народная песня, в наши дни – эстрадная. В XV – XVI веках – это многоголосная песня, относящаяся к жанру профессионального вокального творчества.

Шпильман (от нем. *spielmann* – «играющий человек») – профессиональный странствующий музыкант в средневековой Германии.

Энгармонизм – равенство звуков по высоте при различном их значении и написании.

Эпос – поэтическая история народа.