



И. Усова

Хоровая литература

Москва «Музыка»



И. Усова

Хоровая литература

Издание второе, дополненное

*Допущено Управлением
учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ*

МОСКВА
«МУЗЫКА»
1988

Усова И.

У 76 Хоровая литература.— Учеб. пособие.— 2-е изд., доп.— М.: Музыка, 1988.— 207 с., нот.
ISBN 5—7140—0099—4

Учебное пособие, охватывающее всю программу курса хоровой литературы в музыкальном училище. В нем рассматриваются произведения русских, советских и зарубежных композиторов, образцы народного творчества в хоровой обработке.

Во втором издании расширены разделы, посвященные русской и советской музыке.

4905000000 29
У 020(01) 88 40 мм

782

ISBN 5 7140 0000 4

Издательство «Музыка», 1976 г.

ОТ АВТОРА

Курс хоровой литературы — одна из специальных дисциплин дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ. Основные задачи курса — расширить музыкальный кругозор учащихся, ознакомить их с лучшими образцами хоровой литературы различных жанров и стилей, привить навыки анализа хоровых произведений (определение идейно-художественного содержания, жанра, стиля хорового письма, формы, выявление вокально-хоровых особенностей).

В настоящем пособии материал изложен в трех разделах. В первом разделе учащиеся знакомятся с русской хоровой литературой — с народной песней в хоровой обработке, оперно-хоровой классикой и произведениями для хора а cappella. Хоровые обработки представлены в пособии, начиная от творчества первых собирателей фольклора (И. Рупница, Д. Кашина) до произведений советских композиторов; рассматриваются различные типы обработок народных песен. Знакомству с русской оперной хоровой литературой посвящена вторая глава первого раздела. При изучении этой главы учащимся важно усвоить характерные черты оперно-хорового творчества русских композиторов.

Произведения для хора а cappella рассматриваются в творчестве П. Чайковского, С. Танеева, Вик. Калинникова, П. Чеснокова. Так как композиторы Вик. Калинников и Чесноков не изучаются в курсе музыкальной литературы, возникла необходимость несколько подробнее остановиться на их творческом пути¹.

Второй раздел пособия посвящен советской хоровой литературе. В нем даются характеристики жанров массовой песни, хоровой сюиты, кантаты, оратории. Зарождение и развитие этих жанров прослеживаются в хронологическом порядке в творчестве многих советских композиторов. В главе «Хоры без сопровождения» учащиеся знакомятся с произведениями А. Давиденко, М. Коваля, В. Шебалина, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, В. Салманова, В. Соколова, Б. Кравченко, Р. Щедрина, Р. Бойко, В. Агафонникова, Ю. Фалика, В. Комарова; при разборе дается краткая характеристика хорового творчества композиторов.

¹ О композиторах, чье творчество изучается в курсе музыкальной литературы, сообщаются только данные, касающиеся их хоровой деятельности.

Анализ многих хоров из советских опер для студентов училищ затруднен сложностью формы, гармонического языка. Поэтому автор считает более целесообразным ознакомить учащихся лишь с некоторыми хоровыми жанрами советских опер; в качестве примеров приведены хоры, написанные в жанрах массовой песни, лирической песни-романса, частушки, стилизации старинной крестьянской песни или хоровые сцены, выдержанные в традициях русской оперной классики.

В третьем разделе изучаются жанры хоровой литературы в зарубежной музыке; дается краткая характеристика творчества старых мастеров многоголосного хорового письма; разбираются хоры малых форм представителей классического и романтического направлений. В главе «Кантаты, оратории, мессы» дается краткая характеристика творчества и разбор отдельных хоров из монументальных сочинений И.-С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна. Знакомство с оперно-хоровым творчеством западноевропейских композиторов осуществлено на примерах из произведений выдающихся представителей немецкого, итальянского, французского, польского, чешского и венгерского оперного искусства; в конце дается краткий обзор хорового творчества зарубежных композиторов XX века.

Для облегчения учащимся чтения и игры нотных примеров некоторые из них даны в изложении на двух и трех строчках нотного стана (вместо четырех и более строк).

Данная работа является вторым дополненным и переработанным изданием учебного пособия, в котором объединены все разделы курса хоровой литературы для музыкальных училищ. Краткость изложения обусловлена его небольшим объемом. Задача пособия — дать самые необходимые сведения о произведениях для хора, привить учащимся интерес к хоровой литературе, а главное — вызвать стремление к дальнейшему глубокому изучению неисчерпаемых богатств отечественной и зарубежной хоровой музыки.

Раздел I

РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Глава 1

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ХОРОВОЙ ОБРАБОТКЕ

Вся жизнь народа связана с песней. Труд, отдых, радость, горе, войны, победы — все нашло в ней свое отражение. Песни передавались из уст в уста, хранились в памяти народа и переходили из поколения в поколение. Отсутствие какой бы то ни было записи приводило к существованию нескольких вариантов одной и той же песни.

Начиная с XVIII века музыканты-любители записывали в разных уголках России песни, сказки, былины. Благодаря первым сборникам (составители — Кирша Данилов, В. Трутовский, И. Прач), вышедшим в конце XVIII века, до нас дошли лучшие образцы народных песен. Первые хоровые обработки народных песен, сделанные в популярной тогда аккордовой манере изложения, появились в конце XVIII века в спектаклях крепостных театров и в первых русских комических операх.

В 30-е годы XIX века выходят первые сборники хоровых обработок русских народных песен. Один из них, сборник И. Рупина (1792—1850), называется «Народные русские песни, аранжированные с аккомпанементом фортепиано и для хора». Большинство обработок сделано для трехголосных ансамблей различных составов (мужских, смешанных), с самостоятельной развитой вокальной линией каждой партии, но на гармонической основе:

«Ах! Ты слышишь ли, мой сердечный друг»
Обр. И. А. Рупина

1 Не спеша

Ах! Ты слышишь ли, мой сердечный друг

Хор

В сборнике Д. Кашина «Русские народные песни для пения (с хором и фортепиано)» обработки сделаны для смешанного хора с сопровождением фортепиано:

2 Медленно. Тяжело

С. А.
Т. Б.

Уж как пал туман, не море, а злодей-тоска в сердце!

Сопровождение дублирует хор. Примерно тот же стиль отличается обработки для хора и других композиторов XIX века (С. Зайцова, П. Воротникова, Н. Афанасьева): характерные для городского бытового музицирования интонации гармонического и мелодического минора, модуляции в параллельный мажор, прерванные обороты, гомофонно-гармоническое изложение, квадратность построения фраз, упрощенная метроритмическая структура.

Русские композиторы-классики открыли новую страницу в жанре хоровых обработок народных песен. Они тщательно выбирали для них наиболее ценные в художественном и историческом отношении песни, очень бережно обращались с мелодией, стремились сохранить специфические особенности многоголосного народного пения: диатоническую основу голосоведения, натуральные лады, плагальные обороты, тонкость метроритмической структуры. Большинство обработок сделано для хоров без сопровождения (однородных и смешанных).

В творчестве русских композиторов сложились следующие типы хоровых обработок народных песен: гармонизация, при которой мелодия в верхнем голосе дается в сопровождении аккордов, исполняющихся другими голосами; полифонический тип обработки, подразумевающий развитую подголосочность, имитации, контрастную полифонию в голосоведении; смешанный тип, включающий в себя элементы гармонизации и полифонической обработки; свободная обработка, основанная на совмещении всех ранее перечисленных типов обработок и приближающаяся к самостоятельному сочинению на тему народной песни.

Почин был положен М. Балакиревым, сумевшим при очень насыщенной фортепианной фактуре сохранить все особенности

старинной песни. В 1866 году вышел его первый сборник «Сорок русских народных песен». Принципы, положенные Балакиревым в основу гармонизации и обработки народных песен, оказали сильное влияние на последующие фольклорные сборники, а также на исполнение народной песни в творчестве русских композиторов.

Русские народные песни играли большую роль в творчестве М. Мусоргского (1839—1881). Наряду с широким использованием в операх композитор обрабатывал их и для самостоятельного хорового исполнения. Четыре русские народные песни — «Ты взойди, взойди, солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных», «Скажи, девица милая» и «Ах ты воля моя, воля» — переложены Мусоргским для мужского четырехголосного хора без сопровождения.

«Ты взойди, взойди, солнце красное» — старинная протяжная песня, близкая по содержанию к разбойничьим молодецким песням:

«Ты взойди, взойди, солнце красное»

Обр. М. П. Мусоргского



Мусоргский сделал обработку средствами гармонизации с элементами подголосочности, сохранив характерные особенности старинных песен: диатоническую мелодию, миксолидийский лад, переменный размер, внутрислоговые распевы, прерванный слог, дыхание посреди слова, запев солиста и «подхват» всего хора.

В игровой песне «У ворот, ворот батюшкиных» Мусоргский использует куплетно-вариационную форму, интонации дорийского лада, в песне «Ах ты воля моя, воля» сочетает дуэт солирующих теноров с гармоническим сопровождением хора.

Особое место занимала народная песня в творчестве Н. Римского-Корсакова (1844—1908). В 1879 году композитор издает сборник «Пятнадцать русских народных песен, переложенных на народный лад, без сопровождения», состоящий из трех тетрадей: в первой даны обработки для женского хора, во второй — для мужского, в третьей — для смешанного. Римский-Корсаков выбирал старинные крестьянские песни, заимствуя лучшие образцы из сборников И. Прача, М. Балакирева. С чуткостью большого художника он возродил народное многоголосное пение во всей его самобытности и разнообразии. Обработки Римского-Корсакова отличаются богатством приемов и складов хорового письма.

Хороводная песня «Заплетися, плетень» обработана для смешанного хора приемами гармонизации:

«Заплетися, плетень»
Обр. Н. А. Римского-Корсакова

4 Живо

С.
А.
Т.
Б.

1. За пле- ти-ся, пле-тень, за-пле- ти- ся, за-пле- ти- ся!

Черты народного пения, плагальные гармонии, переменный лад (си-бемоль мажор — соль минор) сохранены в обработке. Интересен переменный размер ($\frac{3}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8}$), свидетельствующий о глубоком проникновении композитора в особенности метrorитмической структуры народных песен:

5 Припев

С.
А.
Т.
Б.

А свет мо-я се-ра у-ти-ца спо-то-плет младых детей

Обработка троицкой песни «А и густо на березе листьё», пленительная миниатюра для женского трехголосного хора, сделана приемами имитации. Голоса вступают поочередно:

6 Не скоро

«А и густо на березе листьё»

С. I
С. II
А.

1. А и гус-то, гус-то на бе-рё-зе листь-ё, э-ой

Песню отличают диатоническая мелодия и гармония (натуральный минор, плагальные обороты), разнообразие ритмического рисунка. Мелодия выдержана в основном в диапазоне терции («опевание» одного звука), отклоняется на кварту вниз и снова возвращается — как бы кружится. Переплетение голосов создает впечатление шелестящей травы или шороха колосьев. На протя-

жении всего куплета в хоре нет единого дыхания, что создает непрерывность звуковой волны.

Примером полифонической обработки может служить песня «Со вьюном я хожу» — канон для смешанного хора.

Смешанными приемами — гармонизации и имитации — сделана обработка песни «Ай, во поле липенька».

«Татарский полон» — свободная обработка для смешанного хора, названная композитором вариациями на русскую тему. Используемые здесь средства гармонизации, имитации, подголосочной полифонии, контрапункта приближают ее к хоровому произведению на народную тему.

В творчестве Мусоргского и Римского-Корсакова сформировалось новое отношение к народной песне: интерес к подлинным крестьянским напевам, чуткое проникновение в основы народного многоголосия, бережное сохранение в хоровых обработках всех его особенностей и тонкостей.

А. Лядов (1855—1914), А. Глазунов (1865—1936), А. Кастальский (1856—1926) продолжили традиции классиков и внесли некоторые новые черты в жанр хоровых обработок народных песен.

Лядов — тонкий мастер музыкальной миниатюры. Его обработкам свойственны умеренность тесситур, камерная звучность, изящество хорового письма, тонкость нюансировки. Все эти качества присущи его обработке свадебной лирической песни «Ты река ли моя, реченька»:

«Ты река ли моя, реченька»

Обр. А. К. Лядова

7 Умеренно

С.
Ты ре-ка ли мо-я, ре-ченька, ты ре-ка ли мо-я быстрая.

А.

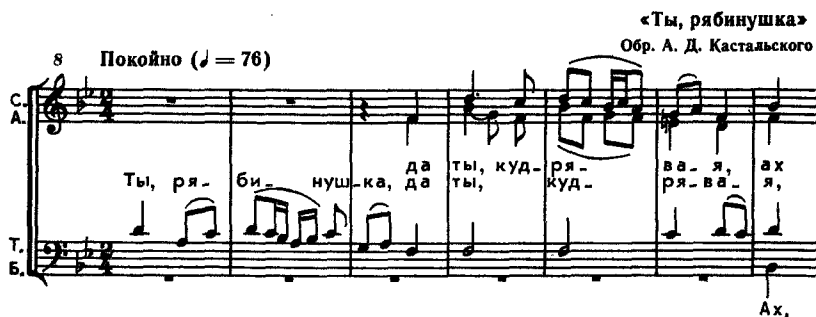
Обработки песен «Эй, ухнем!» (для смешанного хора с оркестром) и «Вниз по матушке по Волге» (смешанный хор без сопровождения), сделанные Глазуновым, отличаются монументальностью и мощью звучания.

Творчество Кастальского проникнуто живым интересом к народной песне. Он был большим знатоком и собирателем древних распевов, автором хоровых произведений, близких по духу народной песне², и обработок народных песен для хора а cappella

² Сочинения Кастальского для хора без сопровождения — «Тройка», «Поля неоглядные» (на прозаические отрывки из «Мертвых душ» Н. Гоголя), «Под большим шатром» (сл. И. Никитина) — составили цикл «Песни к Родине».

Теоретические труды Кастальского «Особенности народно-русской музыкальной системы» (М., 1961) и «Основы народного многоголосия» (М., 1948) посвящены исследованиям народных песен.

и с сопровождением оркестра народных инструментов (цикл «Сельские работы в народных песнях»). В хоровых обработках Кастаньского («Стенька Разин», «Ты, рябинушка», «У ворот, ворот батюшкиных», «Кума» и других) голосоведение развивается всегда непринужденно, подчиняясь естественному мелодическому дыханию. Чередование многоголосия с унисонами, несколько архаичные гармонии (часто встречаются «пустые» квинты, октавы) придают хоровой звучности особый колорит, свойственный крестьянскому пению. Широко использовал Кастаньский в своих обработках приемы народной подголосочной полифонии:



Эта обработка протяжной песни для смешанного хора без сопровождения сделана в куплетно-вариационной форме. Распевность мелодии, подголосочность, выдержанные звуки в голосах, переменный лад (си-бемоль мажор — соль минор), плагальные гармонии — подлинно народные черты хоровой обработки Кастальского.

Русские композиторы Вик. Калинин, А. Никольский, А. Гречанинов, П. Чесноков продолжили и развили традиции, заложенные их предшественниками в жанре хоровой обработки народной песни.

Советские композиторы в своем творчестве вновь обращаются к народной песне. В 20-х и начале 30-х годов большинство обработок предназначалось для массового исполнения во время демонстраций, в клубах, в армии. Исполнительские возможности самодельных коллективов были ограничены, поэтому преобладали простые обработки — одно- или двухголосные, гармонического склада или с несложными подголосками, в куплетной форме, с сопровождением фортепиано или баяна и без сопровождения.

Значительный вклад в популяризацию народной песни внес А. Новиков, составивший трехтомное собрание из пятисот песен³, в котором даны хоровые обработки русских народных песен от простейших двухголосных до развитых многоголосных.

Большое внимание советские композиторы уделяли песням народов СССР. В 30-е годы вышли сборники обработок белорусских (В. Золотарев, А. Копосов), чувашских (С. Фейнберг) песен, песен

³ Русские народные песни в 3-х т. ПУРККА. М., 1936-1937.

народов Кавказа (Г. Лобачев) и многие другие. С ростом исполнительского мастерства хоровых коллективов, как профессиональных, так и самодеятельных, усложнялись и обработки народных песен.

Особое место занимают обработки русских революционных песен и песен гражданской войны, сделанные А. Давиденко, Б. Шехтером и А. В. Александровым⁴. Свободные обработки песен «Узник» Давиденко, «Море яростно стонало», «Слушай!» Шехтера, «Там вдали, за рекой» Александра приближаются к форме хоровой поэмы и являются достаточно трудными для исполнения.

Создатель и руководитель Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии А. В. Александров⁵ сделал очень много для пропаганды народной песни. Среди его лучших обработок старинные песни «Ах, не одна во поле дороженька», «Горы», «Во поле березонька стояла», «Вниз по матушке по Волге».

Обработка для смешанного хора песни «Горы» содержит в себе наиболее характерные черты народного многоголосия: запев одной партии и «подхват» всего хора, подголоски, внутрислоговые распевы, диатоничность мелодии и гармонии, натуральный минор, унисонные окончания фраз:

«Горы»
Обр. А. В. Александрова

9 Медленно

С.
А.
Т.
Б.

Го-ры вы мо-и, ни-че-го ни-че-го, ни-че-го не по-

-ро-ди-ли, ой, не по-ро-ди-ли, го-ры, ни-че-го

замедлить

⁴ 50 русских революционных песен. Свободная обработка А. В. Александрова и Б. С. Шехтера для хора без сопровождения. Л., 1938.

⁵ Александр Васильевич Александров (1883—1946) — профессор Московской консерватории, композитор, выдающийся хоровой дирижер, один из организаторов дирижерско-хорового отделения консерватории, воспитавший много талантливых хормейстеров (среди его учеников Г. Дмитриевский, В. Мухин, А. Хазанов, К. Лебедев). Сочинения для хора: «Поэма об Украине», песни «Священная война», «Святое Ленинское знамя», «Эшелонная», «Бейте с неба, самолеты» и другие.

Обработка сделана в куплетно-вариационной форме. Во втором и третьем куплетах тема получает полифоническое развитие — проходит поочередно во всех голосах и завершается гомофонно-гармоническим заключением.

Многие обработки народных песен сделаны хормейстерами — руководителями профессиональных и самодеятельных хоровых коллективов. Выдающийся советский хоровой дирижер, бывший долгое время руководителем Государственного академического хора СССР, А. В. Свешников⁶ сделал интереснейшие обработки русских народных песен (более пятидесяти) и песен народов мира.

Обработки Свешникова сделаны с удивительным ощущением стиля народной песни. Русская песня «Вниз по матушке по Волге» в его переложении для смешанного хора полна скрытой энергии, звучит широко, распевно. Начинаясь одnogолосно, *piano* (запев басов), песня набирает силу и становится мощной, насыщенной, как полноводная река; смешанный хор звучит *fortissimo* в кульминации (*divisi*⁷ во всех партиях), а к концу звучность постепенно спадает, и песня как бы замирает вдали.

«Прощание»
Обр. А. В. Свешникова

10 [Tranquillo]

Сопрано
соло

Поднят на ма_ те флаг,

С. А. (закр. ртом)

Т. (закр. ртом)

Б. (закр. ртом)

⁶ Александр Васильевич Свешников (1890—1980) музыкальное образование получил в Московском филармоническом училище, затем в хоровом классе Народной консерватории, где в то время преподавали С. Танеев и Б. Яворский. В 1928 году Свешников организовал хор радио и был его художественным руководителем. В 1936 году был организован Государственный хор СССР, и Свешников работал с ним в 1936—1937 годах и в 1941—1942 годах. С 1937 по 1941 год Свешников возглавлял Ленинградскую академическую хоровую капеллу. С 1942 по 1980 год Свешников был бессменным руководителем Государственного академического хора СССР. В 1944 году он организовал Московское хоровое училище и хор мальчиков. Свешников — Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий, народный артист СССР, профессор. С 1948 по 1974 год был ректором Московской консерватории.

⁷ *Divisi* — временное разделение хоровой партии на два и более голосов.

[illegible]

Прекрасное знание хора, его тесситурных и динамических возможностей, использование богатства тембровых красок, глубокое проникновение в природу песни, будь то старинная крестьянская русская песня или песня итальянских рыбаков, умение точно выбрать приемы изложения для наиболее полного раскрытия образа — все это ставит хоровые обработки Свешникова в один ряд с лучшими произведениями хоровой литературы.

«Повянь, повянь, бурь-погодушка»

12

По-вянь, по-вянь бурю по-го-душ-ка, во мой зе-лен

⁸ Владислав Геннадиевич Соколов (подробно о его творчестве см. на с. 138) сделал много обработок народных песен и для смешанного хора. Среди них — русские народные песни «Ты рябина ли, рябинушка», «Куда с горя девке деться», «Слава», старинный русский вальс «Амурские волны», белорусская народная песня «Ой, летели гуси», башкирская народная песня «Конь вороной», обработка десяти поэм Э. Мак-Доуэлла «Идиллии Новой Англии».



Обработка современной народной песни «Ой да, скворушки прилетели» наполнена солнцем, весенними голосами птиц, бод-
ростью, радостью труда:

«Ой да, скворушки прилетели»
(Современная русская народная песня)

Обр. В. Г. Соколова

13 Весело, задорно

C. Ой да, скворуш-ки при-ле-тели
A. Сквор-цы при-ле-те-ли!

На бе-ре-зонь ку-маю се-ли,
Сквор-цы при-ле-те-ли!

В обработках Соколова для детского хора сохранены харак-
терные черты народной песенности: диатоника, переменный раз-
мер, смена многоголосия унисонами, вариационность, неквадрат-
ность построения фраз.

Интерес к народной песне в наше время не ослабевает, и мно-
гие советские композиторы и хоровые дирижеры уделяют ей в
своем творчестве большое внимание.

Д. Шостакович, В. Агафонников, Ю. Буцко, В. Гаврилин,
В. Калистратов и многие другие внесли в хоровые обработки
современные гармонии и ритмы, приблизили их к самостоятель-
ным сочинениям на народные темы.

РУССКАЯ ОПЕРНАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Зарождение сценической вокальной музыки в России относится еще к XVII веку, когда в царском дворце и домах высшей знати устраивались спектакли с музыкой и пением.

В XVIII веке начинается интенсивный рост музыкальной культуры. Исключительную роль в этом играл театр. В 1730-е годы в Россию приезжают итальянские оперные труппы, репертуар которых состоял из музыкальных интермедий, небольших комедийных пьес. Наиболее значительной была труппа певцов во главе с неаполитанским композитором Ф. Арайей. В 1736 году в Петербурге была поставлена опера *seria*⁹ Арайи «Сила любви и ненависти». Спектакли итальянской оперы с их пышностью, занимательностью сюжета, красочной музыкой были тем эффектным, помпезным зрелищем, которое наиболее соответствовало вкусам царского двора. Одна за другой осуществляются постановки опер придворных композиторов И. Гассе — «Милосердие Тита», Арайи — «Сципион», «Митридат» и другие.

С середины XVIII столетия оперные спектакли стали исполняться на русском языке с участием русских артистов. Датой рождения русского оперного театра можно считать 1755 год, когда при дворе была поставлена опера Арайи «Цефал и Прокрис», написанная на русский текст А. Сумарокова. Большую роль в развитии оперного театра сыграли такие известные итальянские музыканты, работающие в России, как Б. Галуппи, Т. Траэтта, Д. Паизиелло, Д. Чимароза, Д. Сарти, в творчестве которых ведущим жанром стала итальянская опера *buffa*¹⁰. Демократичностью сюжета, юмором, неизменным торжеством добра над злом бытовая опера-комедия завоевала себе огромную популярность у слушателей и привлекла внимание музыкантов.

В наиболее значительных из дошедших до нас опер того времени — «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. Соколовского (текст А. Аблесимова) и «Санкт-Петербургский гостинный двор» В. Пашкевича (либретто М. Матинского) уже довольно видную роль играет хор. Музыка этих опер построена на основе популярных народных песен. В «Мельнике» есть обрядовые свадебные песни, исполняемые женским хором («Что без бури, без вихоря ворота отпиралися» — протяжная, «Вечор-то мне косынку матушка плела» — плясовая); в опере «Санкт-Петербургский гостинный двор» свадебный обряд представляет собой большую хоровую сцену (женские хоры «Во саду земзюлюшка»¹¹ кликала», «Гусли мои, гусельцы», величальные хоры).

Композитор Е. Фомин создает сложные хоровые обработки

⁹ Опера *seria* — серьезная опера на героико-мифологический сюжет.

¹⁰ Опера *buffa* — комическая опера на бытовой сюжет.

¹¹ Земзюлюшка — кукушка.

народных мелодий. Его опера «Ямщики на подставе» является одной из первых «хоровых» опер. В центре мелодрамы «Орфей» — крупные массовые сцены. В опере Д. Бортнянского «Сын-соперник» хору отведено важное место (хоровая интродукция, развернутые ансамбли и хоры).

Опера придворного дирижера и композитора К. Кавоса «Иван Сусанин», поставленная в 1815 году, явилась первой попыткой создания большой драматической русской оперы. В ней наряду с музыкальными сценами есть еще разговорные диалоги, она по традиции завершается счастливым концом, вопреки исторической правде. В «Сусанине» Кавоса музыкальные номера достигают довольно больших масштабов, значительная роль отведена ансамблям и хорам. В хоре крестьян из первого действия «Не буйте, ветры буйные» гармоническое изложение сочетается с полифоническим развитием мелодии, близким к народной песне. В конце оперы звучит ансамбль с хором («Слава богу милосердному»), в котором использована мелодия народной свадебной песни.

Романтические устремления русских композиторов первой половины XIX столетия нашли воплощение и в оперном жанре. Наиболее ярко они проявились в творчестве А. Верстовского (1799—1862). В сюжетах опер Верстовского «Пан Твардовский», «Вадим», «Аскольдова могила» и других исторические легенды сочетались с фантастикой, таинственностью, сказочностью.

Наиболее «хоровой» среди них является опера «Аскольдова могила». Хоры в ней составляют бытовой фон действия и интонационно близки к городскому романсу того времени. Разнообразны по характеру хоры рыбаков: протяжный лирический «Гой ты Днепр ли мой широкий» и энергичный, напористый «Ну-те, братцы, поскорее». В хоре «При долинушке береза белая стояла» использован ритм мазурки, в хоре «Ах, подруженьки, как грустно» — ритмы полонеза и болеро. Хоры в опере «Аскольдова могила» законченны по форме и могут быть использованы для самостоятельного исполнения.

В развитии оперно-хорового искусства творчество Верстовского является переходным этапом от несовершенных хоровых эпизодов первых русских опер к гениальным хорам Глинки.

Оперно-хоровое творчество М. Глинки. Михаил Иванович Глинка (1804—1857) — гениальный русский композитор, основоположник русской национальной классической музыки. Его оперы «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» отразили героизм и лирику, реальность и волшебный вымысел, исторический эпос и быт. Стремление к изображению жизни русского народа обусловило совершенно новое по тому времени использование хора в опере. Народ является участником всех событий, главным героем — отсюда обилие массовых хоровых сцен в операх Глинки.

Композитор назвал «Ивана Сусанина» «отечественной героико-трагической оперой». В основе сюжета — подвиг костремского ~~дворянина~~ **дворянина** Ивана Сусанина, ~~герою~~ **герою** русского народа в

борьбе с врагами, беззаветная любовь к своему отечеству. Эти черты у русских крестьян сочетаются с глубоким лиризмом, искренностью, мягкостью, теплотой чувств.

Опера обрамлена монументальными хоровыми сценами — интродукцией и эпилогом.

В интродукции звучит хор ополченцев во главе с русским воином и хор крестьян, встречающих их в своем селе. В стиле народной песни написан хон «Родина моя». Начинает мелодию запевала (русский воин). Широко, распевно звучит основная тема, ее подхватывает мужской хор:

$\text{♩} = 88$

14 Русский воин

Хор

Родина моя! Русская

земля! Бурмчатся над тобой.

земля!

Хор воинов написан в куплетной форме. Куплеты исполняются без сопровождения и соединяются между собой небольшими оркестровыми отыгрышами, повторяющими последнюю фразу хора. Переменный лад (соль мажор — ми минор), смена многоголосия унисонным звучанием, внутрислоговые распевы в теме — все эти черты усиливают народный колорит хора. После третьего куплета («Страха не страшусь!») в оркестре появляется тема хора крестьянок. Четвертый куплет «Всех, кто в смертный бой...» звучит в миноре; он несколько варьирован за счет изменений в мелодии, гармонии, ладовой окраске. Значительность этого куплета — в его содержании: верность памяти бойцов, павших за Русь.

В оркестровой интермедии снова возвращается тема женского хора, которая, несмотря на минорную окраску, вносит оживление в звучание этой сцены. Вступающий затем хор крестьянок звучит светло и жизнерадостно.

Мажорная тональность (соль мажор), подвижная мелодия создают радостную атмосферу, передают приветливость крестьянок, встречающих хлеб-солью храбрых воинов:



В следующем разделе, «В бой за Русь пойдем», органически сочетаются обе темы — война и женского хора. Гармоническое включение (в ми миноре) «Не раз враги грозой носились над тобой» завершает первую часть интродукции. Смешанный хор звучит здесь монументально, компактно, а в оркестре проходит подвижная тема женского хора.

Вторая часть интродукции — фуга, построенная на музыкальном материале первой части. В единое целое сливаются энергичная тема русского воина и заключительная фраза темы женского хора:

16 **Energico** $\text{♩} = 112$
marcato

Фуга имеет три раздела: экспозицию, разработку и репризу. Глинка создал новый вид хоровой полифонии, соединив традиции русского народно-песенного многоголосия с техникой западноевропейских мастеров полифонической музыки.

«Хороша у нас река» — уникальный по составу хор: тенора и альты поют в унисон. В лодках приплывают ополченцы вместе с Богданом Собинным. Они поют (сначала за сценой) о красоте своей реки, ее берегов. Песня наполнена любовью к родной земле. Мужественные голоса теноров в высоком регистре сливаются с мягким звучанием альтов (молодых воинов) в низком, образуя совершенно особую тембровую окраску. Мелодия близка народной песне своей плавностью, распевностью, переменностью лада (до мажор — ля минор), диатоникой:

(за сценой)
(плавно)

Хор (на сцене)

pp

А. Хо-ро-ша у нас ре-ка! Кто поёт там песни? Ейзеленых

Т. трав шелка рассти-ла-ет му-ра-ва.

mf

Форма хора куплетно-вариационная, причем варьируется только оркестровое сопровождение, а мелодия остается неизменной. В первых куплетах в оркестре кларнет дублирует основную тему хора, а в конце куплета звучат небольшие отыгрыши струнных. С третьего куплета в оркестре имитируются наигрыши народных инструментов, сопровождение приобретает танцевальный характер и напоминает тему женского хора из интродукции.

«Разгулялися, разливалися» — свадебный обрядовый хор из третьего действия оперы. После ухода Сусанина с поляками к Антониде приходят подруги. Ничего не зная о случившемся, девушки поют свадебную песню:

18 Con moto [$\text{♩} = 116$]*dolcissimo e comodo*

p

С. Раз-гу-ля-ли-ся, раз-ли-ва-ли-ся во-ды-вешни-е по лу-гам.

А. Ра-зы-гра-ли-ся, рас-пля-са-лись крас-ны-де-ви-цы в те-ре-му. Как од-на сидит,

не иг-ра-ет, при-го-рю-ни-лась, слё-зы льёт, слё-зы горь-ки-е.

Переменный лад, несимметричный размер ($\frac{5}{4}$), внутрислоговое распевы, чередование двухголосия с унисоном, пение в октаву, окончание куплетов на квинте — все это вместе с задушевностью и теплотой мелодии придает хору черты подлинной русской

народной песни. Форма хора куплетно-вариационная (варьируется только оркестровое сопровождение).

Главная идея оперы — героизм и патриотизм русского народа наиболее ярко воплощена в хоре эпилога «Славься». Эпилог состоит из антракта и трех разделов: первый — тройной хор; второй — сцена и трио (Ваня, Антонида и Соби́нин) с хором; третий — финал (хор «Славься» с ансамблем корифеев).

Вначале хор звучит у ворот, ведущих на Красную площадь. Толпы празднично одетых людей собрались, чтобы отметить свою победу над врагом и вспомнить погибших героев. Три смешанных хора исполняют этот величественный «гимн-марш» (Глинка).

Первый смешанный хор сначала звучит за сценой:

19 Allegro maestoso $\text{♩} = 92$

Славь_ ся, славь_ся ты Русь мо_ я! Славь_ся, род_ная мо_ я зем_ ля!

Мелодия его близка народным молодецким напевам. Простая диатоническая гармония, плагальные обороты (последования IV—I, II—VI ступеней), аккордовое изложение, параллельное движение голосов, смена многоголосия унисонами, четкий ритм придают музыке черты эпичности, мужества.

Во втором куплете основную мелодию поет второй хор, шестиголосный; подголоски первого хора — контрапункт к теме:

20 [Allegro maestoso]

Славь_ ся, род_ная Русь! Ты по_бе_ди_

Хор I

Славь_ ся, род_ная Русь! Ты

Славь_ся, Русь! Ты по_

Ты

Хор II

Славь_ ся, рус_ский ве_ли_кий на_род! Славь_ся во веки из ро_да в род!

В третьем куплете четырехголосный неполный смешанный хор (без сопрано) поет тему на слова «Славься, славься, родная Москва!»; подголоски первого и второго хоров составляют фон. Негромкое звучание одновременно трех хоров (*piano* и *pianissimo*), разный текст, звон далеких колоколов, реплики третьего хора в четвертом куплете («Русь, ты победила...», тема в это время проходит в оркестре) создают впечатление огромной толпы в ожидании начала большого праздника.

После сцены и трио с хором (хор воинов) как реприза всего эпизода в финале снова звучит «Славься». Шестиголосный смешанный хор народа, ансамбль корифеев, расцвечивающий общее звучание подвижными мелодическими распевами, хор воинов (унисон басов с нисходящей по целым тонам мелодией), симфонический и духовой оркестры, колокола, литавры — все сливается в торжественно-ликующий гимн во славу Руси, во славу народа-героя.

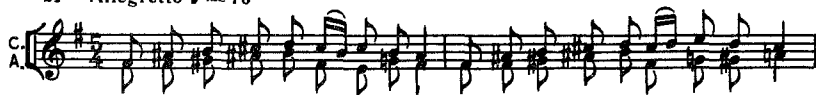
Опера «Руслан и Людмила» так же, как «Сусанин», обрамляется монументальными хоровыми сценами.

В хорах первого и пятого действий дана яркая музыкальная характеристика древней Руси, показан ее быт, языческие обряды.

Интродукция рисует свадебный обряд в роскошной гриднице киевского князя Светозара. Певец-сказитель Баян и хор гостей приветствуют молодых. Хоры «Мир и блаженство, чета молодая», «Светлому князю и здравье и слава», «Да здравствует чета молодая, краса Людмила и Руслан!» образуют торжественное, эпически широкое прославление верности, мужества, любви.

После каватины Людмилы, в которой юная княжна грустит о предстоящей разлуке с отцом, звучит хор гостей «Не тужи, дитя родимое»:

21 Allegretto $\text{♩} = 76$



Не ту-жи, ди-тя ро-ди-мо-е, буд-то все зем-ные ра-до-сти



без-за-бот-но пе-сней те-шить-ся за ко-ся-ща-тым о- ко-шеч-ком!

Это обрядовый свадебный хор с характерными интонациями плача, причитания. Но общее настроение радости и ликования на свадьбе наложило свой отпечаток на характер музыки, и после минорного запева звучит мажорный припев. С каждым новым куплетом ускоряется темп (от $\text{♩} = 76$ до $\text{♩} = 92$), и заканчивается хор светлым радостным припевом «Ой, дидо ладо! Дидо ладо! Лель!». Первый куплет исполняется женским хором, во втором и

третьем — тема у мужских голосов, а у женских — реплики подголосочного склада «Не тужи, дитятко». Пятидольный размер, куплетно-вариационная форма, переменный лад (си минор — ре мажор), напевность, задушевность роднят этот хор с народными обрядовыми песнями. Вместе с тем интонации мелодического минора в запеве приближают его к городскому пению.

Суровостью, архаичностью отличается хор «Л е л ь т а и н с т в е н н ы й», напоминающий древние песнопения (размер $\frac{5}{4}$, топальность си мажор).

Хоры пятого действия снова возвращают нас в Киев и вносят новые черты в образы героев древней Руси. После сложных перипетий все снова собираются в замке Светозара, оплакивают Людмилу, сияющую непробудным сном. Смешанный хор «А х т ы, с в е т Л ю д м и л а» звучит горестно, печально. Синкопированная повторяющаяся мелодия напоминает народные причитания:

22 Andantino $\text{♩} = 76$

С. А. Б.

Ах ты, свет Люд-ми-ла! Про-бу-дись, про-сни-ся!

Хор написан в переменном ладу (ре минор — фа мажор — ре минор), в куплетно-вариационной форме. Во втором куплете Глинка применяет двойной контрапункт (нижний голос становится верхним, а верхний — нижним):

23 [Andantino]

С. А. Б.

Ах ты, свет Люд-ми-ла! Про-бу-дись, про-сни-ся!

Этой перестановкой достигается более напряженное звучание женских голосов, усиливающее интонации плача, отчаяния. В третьем куплете на фоне темы в оркестре звучат мощные унисоны хора «Горе нам! Скорбный час!», придавая этому куплету значение кульминации. Еще дважды тема этого хора в различных вариантах проходит в оркестре. На ее фоне звучат реплики Светозара и Фарлафа.

После обращения всех присутствующих к Фарлафу: «Ой, Фарлаф! Горе-богатырь! Разбуди княжу словом молодецким!» — начинается второй хор — «Не проснется птичка утром»:

С.
А.
Т.
Б.

Не про-снёт-ся птич-ка ут-ром, е-сли солн-ца не у-ви-дит;
не про-снёт-ся, не оч-нёт-ся, звонкой пе-сней не за-льёт-ся!

Этот хор отличается мягкостью, напевностью, плавностью мелодии; в нем продолжается оплакивание спящей княжны. По характеру он близок к городскому бытовому романсу (размер $\frac{6}{8}$, гармонический минор, хроматические ходы в голосах), построен в форме рондо. После первой части (рефрена) следуют реплики Светозара и Фарлафа («Могила! Гроб! Какие песни!»), являющиеся как бы дополнением к части. Вторая часть (эпизод) окрашена в светлые мажорные тона:

25 [Allegretto]

С.
А.
Т.
Б.

Во храм бо-гов спе-ши, наш князь, не-си и жерт-вы, и мо-льбы! Вер-хов-ный гнев от-ца бо-гов по-стиг-нет ча-ро-де-ев.

Здесь сопоставлены натуральный и гармонический соль мажор (в конце — ми минор и доминанта к ля минору). Параллельное движение голосов при аккордовой фактуре изложения придает черты сдержанности и собранности музыке этой части. Повторение рефрена, дополнения и эпизод проходит на фоне варьиро-

ванного оркестрового сопровождения (хоровая партитура остается неизменной). Последнее проведение рефрена варьировано за счет новой гармонической окраски, изменения в голосоведении сопровождающих партий, передачи мелодии из партии сопрано тенорам, кульминации на VI ступени («Витязь молодой...») и в целом приобретает значение коды.

В своих операх Глинка создал яркие характеристики не только русских людей. В «Иване Сусанине» это образы врагов Руси — поляков, воплощенные в хорах и танцах второго действия, написанных в стиле польской народной музыки с использованием интонаций и ритмов полонеза и мазурки. В «Руслане» — это тоже образы, враждебные главным героям оперы, на этот раз — фантастические (царство Наины и Черномора), окрашенные восточным колоритом. Наряду с использованием подлинной иранской мелодии и персидском хоре («Ложится в поле мрак ночной») композитор создает яркие стилизации восточных песен и танцев с присущей им пышностью, орнаментальностью, вариационностью.

Оперные хоры Глинки отличаются вокальностью партий, удобным тесситурой, богатством тембровых красок, разнообразием составов, форм и метроритмической структуры, динамической вариационностью.

Оперно-хоровое творчество великого композитора заложило основу для дальнейшего развития русской хоровой культуры.

Оперно-хоровое творчество А. Даргомыжского. Верный последователь Глинки Александр Сергеевич Даргомыжский (1813—1869) вошел в историю музыки как представитель критического реализма в искусстве. Он стремился к обнажению противоречивых сторон действительности, едкой сатирой бичевал социальное неравенство современного ему общества и вместе с тем был тонким психологом, передававшим в музыке сложные душевные состояния человека. Огромное влияние на композитора оказал русский фольклор: песни, сказки, обряды. С наибольшей полнотой талант Даргомыжского раскрылся в его вокальном и оперном творчестве.

«Р у с а л к а» — первая большая русская опера после глинкинского «Руслана» (поставлена в 1856 году)¹². Драма Пушкина привлекла Даргомыжского жизненностью, правдивостью человеческих характеров, острой социальной направленностью. «Русалка» — бытовая лирико-драматическая опера, пронизанная русской песенностью. Различные группы действующих лиц — крестьяне, сениные девушки, бояре, охотники, гости, русалки — охарактеризованы хорами.

Хоры крестьян из первого действия объединяются в большую массовую сцену. Они отличаются по характеру, настроению.

«А х т ы, с е р д ц е» — протяжная лирическая песня. Ее начинает гобой. Одиноко и печально звучит мелодия, напоминающая пастушьего рожка:

¹² Ранее были написаны опера «Эсмеральда» по В. Гюго, кантата «Торжество Вахха» по А. Пушкину (переданная в оперу-балет), позднее — опера «Каменный гость» по А. Пушкину и «Рогдана» (неоконченная).

26 Andante sostenuto $\text{♩} = 54$ 

Первый куплет запеваёт солист тенор, ему вторит гобой. Мужской четырехголосный хор тихо подхватывает песню, короткие начальные фразы звучат как вздохи:

27 [Andante sostenuto]

Запевала



Ах, ты серд-це, моё серд-це, ре-ти-во-е, мо-лодец-ко-

- е!

т. *pp* Ты за-чем, ре-ти-во-е, за-ны-ва-ешь так в гру-

б. *pp*

-ди, ты за-чем, за-ны-ва-ешь так в гру-ди?

Хор написан в куплетно-вариационной форме. Первый куплет гармонического склада начинается в ре миноре и в конце модулирует в ля минор. Голоса звучат на фоне солирующего гобоя. Второй куплет начинают басы. Элементы имитации делают его более насыщенным. На звучание мужского хора, продолжающего песню, наслаиваются реплики Мельника и девушек, более полным становится оркестровое сопровождение. Начинается второй куплет в ля миноре и заканчивается в ре миноре. Хор написан на подлинный народный текст и по характеру мелодии близок к крестьянской песне, но гармонический минор и мажор, модуляции придают ему черты городского пения.

Мельник просит крестьян потешить князя веселым хороводом. Начинается хор «Заплетися, плетень» (слова народные).

И сопровождении легкого прозрачного аккомпанемента звучит мелодия, написанная в стиле народных хороводных песен:

№ 18 Allegretto $\text{♩} = 116$

За_пле_ти_ся, пле_тень, за_пле_ти_ся, пле_тень, за_пле_ти_ся.

за_пле_ти_ся За_пле_ти_ся, плетень!

«Заплетися, плетень» — жемчужина русской хоровой литературы. В нем глубокая народность соединяется с высочайшим мастерством изложения: богатая полифоническая разработка, вариационность сочетаются с необычайной подвижностью хоровых партий, гармоническим разнообразием. Как в веселом хороводе, в этой музыке все ярко, цветисто, все непрерывно движется. Форма хора сложная трехчастная (первая часть в ля мажоре, средняя часть тонально неустойчива — ми мажор, ре мажор, соль мажор и до мажор, реприза — в до мажоре). Хор в целом звучит легко и прозрачно. В средней части в имитационном изложении варьируются попевки основной темы; в репризе хор и оркестр сливаются в фанфарном звучании, утверждая радостное настроение и как бы подготавливая заключительный хор этой сцены — «Как на горе мы пиво варили» (фа мажор):

29 Allegro vivace $\text{♩} = 92$

Как на_го_ре мы пи_во ва_рили, ладо мо_ё ладо, пи_во ва_рили,

В основе хора лежит мелодия народной песни «Среди двора из-под древа», текст тоже подлинно народный. Веселье, юмор, шутивая игра — основное содержание этого хора-пляски. Форма его — куплетно-вариационная в сочетании с трехчастностью; изложение преимущественно гомофонно-гармоническое.

Все три хора крестьян составляют вместе своеобразную сюиту. Даргомыжский создает в них различные характеристики народа, используя классические приемы гармонического и полифонического изложения и вместе с тем стилизуя народные протяжные и плясовые песни с их распевностью, подголосочностью, имитациями, вариационностью.

Хор гостей из второго действия «Как во горнице-светлице» прославляет Князя и Княгиню. Это свадебный хор, мелодия его написана в стиле обрядовых славянских напевов, текст народный. Торжественно звучит смешанный четырехголосный хор — аккордовое изложение, дублирование оркестром хоровых партий, четкий ритм придают ему характер определенности:

30 [Allegro non troppo] ♩ = 92

С.
А.
Т.
Б.

Как во горни-це-светлице, на честном пи-ру в боярском доме,
за боль-шим сто-лом ду-бовым си-зы-е два го-лубя сидят.

Хор написан в сложной трехчастной форме с кодой. Крайние части — в тональности ля-бемоль мажор. Реприза полностью повторяет первую часть (варьируется только оркестровое сопровождение — становится более пышным, орнаментальным). Кода построена на вычлененных из темы фрагментах; в ней широко использованы секвенции, повышается тесситура хоровых партий, усиливается общая звучность.

Большой интерес представляет средняя часть хора, рисующая образы Князя и Княгини. Здесь все смягчено, окрашено в теплые лирические тона, нет пунктирного ритма, больших мелодических взлетов, появляются элементы подголосочности (у теноров):

31 [Allegro non troppo]

С.
А.
Т.
Б.

И тот си-зый го-лу-бо-чек, свет хо-зя-ин
Го-лу-бок тот наш хо-зя-ин
И тот си-зый го-лу-бо-чек, свет хо-зя-ин

мо-ло-дой, слов-но со-кол до-ро-гой.

мо-ло-дой, слов-но со-кол до-ро-гой.

мо-ло-дой, слов-но со-кол до-ро-гой.

Свобода модулирования проявляется в этой части особенно отчетливо: сначала идут тональности ми-бемоль мажор, соль минор, доминанта к ре минору, а дальше, без всякой подготовки, второе построение (образ Княгини) звучит в ми мажоре:

32 [Allegro non troppo]

А го-луб-ка-то, Кня-ги-ня, слов-но чистый май-ский день!

А го-луб-ка-свет Кня-ги-ня, май-ский день!

А го-луб-ка-то, Кня-ги-ня, слов-но чистый май-ский день!

Этот тональный сдвиг еще больше «осветляет» мягкую плавную тему средней части. Доминанта к соль-диез минору в конце построения заменяется энгармонически на ми-бемоль-мажорное трезвучие и тем самым подготавливает основную тональность хора в репризе. Вместе с развернутым оркестровым вступлением свадебный хор придает действию праздничное, приподнятое настроение.

Хор «С в а т у ш к а» — обрядовая свадебная игра: девушки требуют у свата выкуп за невесту. Шутливо и грациозно звучит грехголосный женский хор:

[Moderate] ♩ = 80

Сва-туш-ка, сва-туш-ка, бес-тол-ко-вый сва-туш-ка!

Сва-туш-ка, сва-туш-ка, бес-тол-ко-вый сва-туш-ка!



Мелодия подвижна, изящна, в ней есть элемент танцевальности (двухдольный размер с акцентами на второй четверти), в оркестре имитируется звучание народных инструментов — балалаек, свирелей. Форма хора двухчастная с кодой. В первой части дважды повторяется основная тема, у хора — без изменений, а в оркестре — варьированно. После первого и второго проведения темы звучит оркестровый отыгрыш, усиливающий танцевальный, игривый характер музыки. Тональность первой части — си-бемоль мажор.

Вторая часть как бы развивает и дополняет первую. В хоре появляются элементы подголосочности, несколько меняется гармоническая окраска (отклонения в до минор, ми-бемоль мажор). В коде снова утверждается си-бемоль мажор, оркестровое сопровождение расцвечено пассажами скрипок и флейт, в хоре движение шестнадцатыми и синкопы вносят еще большее оживление в звучание этой бытовой сцены.

Изображая фантастический мир в образах русалок, Даргомыжский находит совершенно другие краски: безмятежность, отрешенность от человеческих страстей. Хоры русалок (вторая картина третьего действия) различны по настроению: хор «Свободной толпою» — баркарольного склада, напоминающий городской романс, «Любо нам» — грациозная беззаботная игра, «Тише, тише» — хор настроженный, тревожный. Все эти хоры объединяет легкость и прозрачность хоровой фактуры, орнаментальность оркестрового сопровождения. В них нет глубоких чувств и переживаний.

В оперных хорах Даргомыжского широко использованы народные тексты, песенные интонации городского фольклора, элементы народной подголосочной полифонии, варьирование. Хоровые партии отличаются подвижностью, вокальностью, удобством тесситуры. Свобода модулирования, богатство гармонических средств делают хоры яркими и красочными.

Именно хоры наиболее полно раскрывают бытовую сторону оперы «Русалка».

Оперно-хоровое творчество А. Бородина. Выдающийся ученый-композитор, гениальный русский композитор — таким был Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887). Всё, чем занимался этот редкой одаренности человек, отмечено печатью таланта, вдохновения. Количество созданных Бородиным музыкальных произведений невелико, но во всех жанрах он проявил себя как блестящий мастер. «Талант Бородина равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в опере и в романсе. Главные качества его — великая сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединенные с изумительной страстностью, нежностью и красотой»¹³.

Над оперой «Князь Игорь» Бородин работал с 1869 года до конца своей жизни. Внезапная смерть прервала работу, и опера осталась незаконченной. Она была завершена друзьями композитора — Римским-Корсаковым и Глазуновым.

«Князь Игорь» — русская национально-эпическая опера, близкая глинкинскому «Руслану». Сюжет «Князя Игоря» был подсказан В. Стасовым. Им же составлен и сценарий оперы. Либретто написал сам Бородин. В основе сюжета лежит русский былинный эпос. Древние летописи, «Слово о полку Игореве» отразили драматические события 1185 года — нашествие половцев на русские княжества. Половцы — кочевники тюркского происхождения. Им противостоят русские воины из Путивля, Рыльска, Трубченска, Курска с поселением, выступившие в поход под водительством князя Игоря Святославича.

Огромна роль народа в опере. Здесь противопоставляются два различных мира: русские и половцы. Русские князья и княгини, бояре и боярыни, старцы, русские ратники, сениные девушки, народ — это одна группа действующих лиц. Другая группа — половецкие ханы, подруги Кончаковны, невольницы хана Кончака, половецкие сторожевые. Каждая группа действующих лиц имеет свою яркую музыкальную характеристику, воплощенную в хорах.

Русский народ, вместе со своими князьями вставший на защиту отечества от половцев, предстает в прологе оперы в хоре «Солнцу красному слава». На площади Путивля — дружина, князья, готовые к походу, и народ, провожающий их.

Пролог представляет собой большую хоровую сцену, написанную в сложной трехчастной форме. Оркестровое вступление (*Andante maestoso*), построенное на эпических, величавых интонациях, подчеркивает торжественность момента. В конце его стремительное ускорение подводит к вступлению хора «Солнцу красному слава», представляющему собой первую часть сложной трехчастной хоровой сцены. Сам хор написан тоже в сложной трехчастной форме. Первая часть (до мажор) — величание князей. Мелодия основана на звуках пентатоники с «переменной» ладовой окраской (до мажор — ля минор):

¹³ Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 560.

Allegro moderato e maestoso $\text{♩} = 126$

34

С. А. Т. Б.

Солнцу красно-му сла-ва, сла-ва, сла-ва в небе у нас!

Смешанный хор изложен пятиголосно, но фактически это двухголосие с удвоениями. Народ славит Игоря — на Руси, Володимира — на Путивле, Всеволода — в Трубчевске, Святослава — на Рыльске; отсюда и переклички хоровых партий, смена составов хора. Вторая часть начинается в тональности ми мажор. Она построена по куплетному принципу: запев и припев. В первом проведении запев исполняется женским хором:

35 a tempo dolce

С. А.

С До-на ве-ли-ко-го до лу-ко-морь-я

Нежная мелодия сопрано на фоне доминантовой гармонии в альтерной партии звучит тепло и выразительно. В припеве чередуются возгласы сопрановой и басовой партий. Во втором проведении и запев и припев исполняются всеми партиями хора. Реприза звучит в ми мажоре (в оркестре — доминантовый органнй пункт), гармонически она более насыщена, чем первая часть (трехголосие в удвоении), темп Animato. По музыке и содержанию хор близок величальным русским народным песням (в частности — подблюдной песне «Слава»).

Первое действие оперы начинается сценой у князя Владимира Галицкого. Этот кутила и гуляка мечтает захватить власть и совсем не думает о защите доверенного ему княжества. Разгулявшаяся челядь славит князя. Звучат мужские хоры: «Княжьи молодцы гуляли», «Княжая песня».

Контрастом этим льстивым песням звучит взволнованный хор-жалоба девушек «Ой, лихонько! Ой, горюшко!». Девушки просят Владимира отдать их подружку, запертую в его тереме. Не добившись толку, они идут за помощью к Ярославне.

«Мы к тебе, княгиня» (четырёхголосный женский хор) изложен в куплетно-вариационной форме. Каждый куплет состоит из двух частей. Первая часть во всех трех куплетах написана в характере народных плачей, причитаний. В первом куплете запевают альты:

Мыкте-бедняги-ня, мыкте-бедродная, просиммо-лим, не оставь нас

Девушки, не торопясь, излагают княгине свою жалобу. Но во второй части они, волнуясь, перебивают друг друга; вступают сопрано, темп ускоряется, в хоровом изложении появляются имитации:

Но не ночью вдруг нагрянул наш о-бидчик, деву взял, да

Второй куплет («Мы к нему ходили...») начинается в первоначальном темпе и является своеобразной вариацией первого.

Во второй части второго куплета голоса вступают поочередно, tessitura повышается, темп — *poco animato*, напряжение нарастает, и все это приводит к кульминации хора — третьему куплету («Вот и просим, молим...»). Здесь звучит весь хор, причем мелодия вторых альтов перенесена на октаву вверх в партию сопрано, а тема первых альтов передана всей альтовой партии¹⁴. В третьем куплете обе части звучат в ускоренном темпе, повышается tessitura и хора, и оркестра, усиливая кульминацию.

Во втором хоре сцены — «Ты по м и л у й н а с» — осмелевшие девушки наперебой рассказывают Ярославне о своем обидчике — князе Галицком. В стремительном темпе, взволнованно звучат голоса то в секундовом соотношении, то перекрещиваясь, то сливаясь в унисон:

Ты по-ми-луй нас, не во-гне-те-бе, не в о-

¹⁴ Такой прием мы уже встречали у Глинки в хоре «Ах ты, свет Людмила».



Интонационные трудности в сочетании с дикционными, отсутствие цезур внутри куплетов, размер $5/4$, быстрый темп ставят этот эпизод в ряд наиболее трудных для исполнения оперных хоров.

В финале первого действия звучат два хора бояр: сосредоточенно-напряженный «Мужайся, княгиня» и мужественный «Нам, княгиня, не впервые». Заканчивается действие драматической хоровой сценой пожара.

Второе действие оперы — в половецком стане — раскрывает образы половцев, представителей восточных народов. Бородин характеризует их яркими, разнообразными хорами и плясками, музыка которых сочетает в себе негу и знойность Востока с дикостью степного кочевья. В этом действии много хоров. Пленительная, нежная песня половецкой девушки с хором и сдержанная мелодия хора русских пленников сменяются энергичным, несколько угловатым хором половецкого дозора.

Финал второго действия — половецкая пляска с хором — начинается песней девушек «Улетай на крыльях ветра» (двухголосный женский хор). Оркестровое вступление имитирует звучание бубна и восточных духовых инструментов. Хор написан в переменном ладу (ля мажор — фа-диез минор), форма его трехчастная. В первой части тему исполняют сопрано; мелодия воздушная, полетная, насыщенная восточным колоритом:



Средняя часть — напевная, напоенная «знойной негой» тема альтов:





В репризе сопрано поют тему, у альтов — подголосок широкого народного звучания. Небольшое заключение построено на поочередном проведении партиями хора элементов основной темы. После быстрых и динамичных плясок этот хор повторяется, но уже измененным составом. Музыка всей сцены представляет собой яркую стилизацию восточных мелодий.

Жемчужиной русской хоровой культуры называют хор песни «Ох, не буйный ветер» из четвертого действия. Не цитируя народных мелодий, а только используя интонации, отдельные ходы и попевки, свойственные им, проникнув в самую суть сдержанной народной лирики, Бородин создал хор, производящий впечатление подлинной старинной русской подголосочной песни.

Хор построен в характерной для народной песни строфической форме (близкой к куплетно-вариационной) и исполняется почти без сопровождения. Печально и одиноко звучит женский голос за сценой, начинающий песню. Женский хор подхватывает ее, песня разрастается, как бы постепенно приближаясь. Строфа заканчивается октавным унисоном:

41 *Moderato*

S. *Ох, не буй- ный ве- тер за- вы-вал,*

S. II *го- ре на- ве- вал, на- ве- вал,*

A. I *го- ре на- ве- вал, навевал, хан*

хан Гзак нас по- во- е- вал, по- во- е- вал.

хан Гзак нас по- во- е- вал, по- во- е- вал.

Вторую строфу начинает альт solo, у теноров — подголосок, затем вступают сопрано и басы. Оркестр звучит очень мягко, создавая лишь едва намеченную гармоническую поддержку. В третьей строфе тему начинают тенора, у женского хора звучат подголоски, затем вступают басы, и песня заканчивается без сопровождения всем смешанным хором, как бы замирая вдали.

В хоре поселян всё идет от народной песни: диатоническая мелодия и гармония (фа-диез минор натуральный), внутрислоговые распевы, контрастно-полифоническая подголосочность, цепное дыхание.

Хоры в опере «Князь Игорь» являются наиболее яркими и реалистическими характеристиками действующих лиц двух противоположных миров — русского и половецкого. Мелодическое и гармоническое богатство, мастерство изложения делают оперные хоры Бородина бесценными в ряду сокровищ русской музыки.

Оперно-хоровое творчество М. Мусоргского. Модест Петрович Мусоргский (1839—1881), один из величайших, самобытных русских композиторов, выразил в музыке передовые идеи русских революционных демократов и просветителей 60-х годов XIX века. Гениальный художник-реалист, горячо любивший Родину, свой народ, Мусоргский смело вскрывал социальные противоречия той эпохи, с беспощадной силой обличал пороки существующего строя. В 60-е годы тема народных восстаний и бунтов занимала умы передовых русских художников. Идеи народности все глубже проникали в искусство.

Мусоргский назвал свои оперы «Борис Годунов» и «Хованщина»¹⁵ народными музыкальными драмами. Оперы написаны на исторические сюжеты. В истории композитора интересовали прежде всего моменты наивысшей активности народа в борьбе против произвола власти, против бесправия и нищеты¹⁶. Такие моменты наступали в периоды так называемого «смутного времени», междоусобицы в России. События накануне вступления на престол династии Романовых (конец XVI — начало XVII века) и начало царствования Петра I (конец XVII века) послужили основой для сюжетов опер Мусоргского.

Народ в операх Мусоргского — главный герой, он показан в развитии — от покорно-безучастного до взбунтовавшегося. Яркие музыкальные характеристики различных сословных групп даны в хорах.

В хоре народа в сцене у Новодевичьего монастыря из первой картины пролога оперы «Борис Годунов» — «На кого ты нас покидаешь» — дан образ бесправного люда, принуждае-

¹⁵ Хоры из опер «Борис Годунов» и «Хованщина» анализируются по клавиру в редакции П. Ламма.

¹⁶ Именно этот интерес побудил Мусоргского к созданию в разное время монументальных хоровых сочинений: «Эдип» (1859), «Поражение Сенахериба» (1867), «Иисус Навин» (1877). Героико-драматическая тематика, динамичность этих хоров, написанных на античные и библейские сюжеты, придавали им актуальность, сближали с лучшими народными сценами в операх композитора.

мого приставом на коленях молить Бориса Годунова стать царем на Руси. Этот хор, исполняемый дважды, вместе с речитативами отдельных хоровых групп представляет собой сложную трехчастную сцену.

В первой части (основная тональность фа минор) тему запевают алты, затем к ним присоединяются теноры:



Мелодия -- в стиле народной песни, с внутрислоговыми распевами; в сопровождении -- плагальные обороты, черемный размер. Это пока еще формальные, под угрозой, просьбы к Борису. Но, жалуясь на свою сиротскую долю, беззащитность, народ постепенно выходит из роли «плакальщика» и с искренней надеждой на лучшее умоляет Годунова стать царем и смилостивиться над ним.

Средняя часть сцены -- образец новаторского использования в оперных хорах интонаций человеческой речи. Мусоргский создает хоровой речитатив, передающий тончайшие нюансы разговора -- недоумение, взволнованность, юмор, перебранку, смех, просьбу:



Реприза сцены -- повторение хора «На кого ты нас покидаешь» в тональности фа-диез минор -- звучит очень напряженно и является кульминацией всей картины. Октавные унисоны (поет весь смешанный хор) сменяются аккордовым изложением, более насыщенным и взволнованным становится оркестровое сопровождение, более подвижным -- темп. Завершает сцену октавный унисон всего хора (на гласную а), звучащий как вопль отчаяния:

44 [Con tutta forza]
Во всю мочь

Крик
а!
Крик
а!
Крик

Вслед за монологом думного дьяка Щелкалова звучит хор калик перехожих «Слава тебе, творцу всевышнему», написанный в стиле церковных песнопений.

Во второй картине пролога — сцене коронации Бориса — после «великого колокольного звона» народ славит нового царя:

45 Moderato

Уж как на не-бе солн-цу красно-му сла-ва, сла-ва!
Уж как на не-бе солн-цу красно-му сла-ва, сла-ва!

Смешанный хор (*divisi* во всех партиях) выдержан в характере русских величальных песен. В основе его лежит подлинная народная мелодия «Слава».

В хоре четвертого действия оперы раскрываются новые черты образа народа. Первая картина — сцена у храма Василия Блаженного — начинается с речитатива групп мужского хора «Что, отошла обедня?». Перебрасываются фразами о Гришке Отрепьеве, о царевиче Дмитрие, который «идет с полками на Москву... на помощь нам, на смерть Борису...». Здесь уже нет той пассивности, безответности толпы, что в прологе. Появляются решительные интонации, слышится возмущение, недовольство царской властью. Речитатив хора прерывается сценой мальчишек с Юродивым. Для характеристики детей, их подвижности, озорства Мусоргский использует приемы звукоподражания (крик, улюлюканье):

[Moderato]

Тррр, тррр, тррр, тррр! Же-лезный кол-пак, же-лезный кол-пак!

Тррр, тррр, тррр, тррр! Же-лезный кол-пак, же-лезный кол-пак!

У лю, лю, лю, лю, лю, лю, лю, лю, лю, лю! Тррр!

Наибольшей силы протест обездоленных, голодных, бесправных людей достигает в хоре «Кормилец, батюшка, подай Христа ради». Народ, доведенный до отчаяния, не только просит, но требует у царя хлеба:

[Allegro. A doppio più vivo]

дай го-лод-ным

Хле-ба! Хле-ба! Хлеба го-лод-ным Хле-ба! Хле-ба! Хлеба по-дай нам!

Хле-ба! Хле-ба! Хлеба го-лод-ным Хле-ба! Хле-ба! Хлеба по-дай нам!

Хле-ба! Хле-ба! Хлеба го-лод-ным Хле-ба! Хле-ба! Хлеба по-дай нам!

В финале оперы Мусоргский рисует народ активно действующий, перешедший от жалоб и мольбы к открытому бунту. Сцена под Кромами (третья картина четвертого действия) — стихийное народное восстание — начинается с характерного оркестро-

вого вступления: на фоне стремительных хроматических пассажей струнных набатом звучат аккорды всего оркестра.

Первый большой эпизод этой сцены — «величание» боярина, хор «Не сокол летит по поднебесью». Начинается он речитативом хоровых групп, очень точно передающим настроение народа, готового расправиться с боярином, «борисовым воеводою». В нем — и издевка, и насмешка:

48 [Allegro non troppo]



Затем начинается «величание». Этот хор написан в куплетно-вариационной форме. Первый куплет запевают сопрано и сарпелла. В основе запева лежит подлинная народная песня «То не ястреб совыкался с перепелушкой»:

49 Andantino cantabile



Спокойно, приветливо звучит мелодия (тональность ля-бемоль мажор). Во второй половине запева вступает весь хор и оркестр в тональности соль-бемоль мажор:

50 [Andantino cantabile]

Сид- нем си- дит бо- я- ринушка, ду-му ду-ма-ет.

Это уже мелодия, сочиненная самим Мусоргским, но она не выпадает из общего стиля народной песни. Звучание темы у сопрано на фоне аккордов хора и оркестра, резкий тональный сдвиг, усиление динамики — все это сразу изменяет смысл «величания», придает ему характер насмешки. И уж совсем издевательски звучит припев «Слава боярину...»:

Сла- ва бо- я- ри- ну! Сла- ва бо- ри- со- ву!

Сла- ва бо- я- ри- ну! Сла- ва бо- ри- со- ву!

Сла- ва бо- я- ри- ну! Сла- ва бо- ри- со- ву!

Принев построен на секвенцеобразном повторении короткой шпелки (сначала она звучит в ля-бемоль миноре, затем — в ми-бемоль миноре). Появляющийся вслед за первым куплетом речитатив мужского хора в ми мажоре (миксолидийском) еще раз подчеркивает свободу модулирования, смелое сопоставление данных тональностей, свойственные музыке Мусоргского:

52 Allegro moderato

Стой, ба- бы! Ду- бин- ки у бо- я- ри- на не вид- но.

Второй куплет запеваet женский хор. Мелодия сопрано остается неизменной, а у альтов проходит самостоятельный, нисходящий подголосок, что создает полифоническое хоровое звучание.

Наиболее динамичным является третий куплет — «Честью, почестью ты нас поваживал». Его запеваet весь смешанный хор. Оркестровое сопровождение становится более взволнованным, насыщенным. «Славление» достигает своей кульминации в коде всего хора: «Ох, уж и слава тебе, боярин!». Сарказм, насмешка народа над боярином подчеркиваются острыми диссонирующими гармониями в хоре и оркестре. Завершается эта сцена мощным октавным унисоном всех хоровых партий.

Разнообразие хоровой фактуры — от одноголосия до многоголосных гармонических созвучий, от подголосочной полифонии до октавных унисонов — является отличительной чертой оперно-хорового творчества Мусоргского.

В хоре «Расходилаcь, разгулялаcь» воплощена картина народного бунта. С криком «Гайда!» поднимается народ, восставая против всего, что его угнетало, делало жизнь невыносимой. После короткого оркестрового вступления как пружина разворачивается мелодия песни:

53

Рас-хо-ди- лась, раз-гу- ля- лась у- даль мо- ло- дец- ка- я.

Сначала тему поют басы (фа-диез минор), затем точно повторяют тенора (си минор). Дальше эта тема полифонически развивается и проходит во всех голосах в том же тональном соотношении (тоника и субдоминанта). Средняя часть этой сложной трехчастной формы начинается с запева женского хора, затем вступают тенора и басы. Тональность — соль мажор:



Мусоргский использует здесь плясовую народную песню «Заиграй, моя волынка», которая органически сочетается с музыкой первой части и еще сильнее подчеркивает характер молодецкой удали, решительности.

В репризе тему первой части («Воспримите, людие, царя законного») сначала в увеличении поют Мисаил и Варлаам, затем весь смешанный хор в унисон в первоначальном движении со словами «Расходилась, разгулялась».

Драматична и насыщена кода («Рыщут, бродят слуги Бориса»), построенная на резких тональных сдвигах, острых гармонических сочетаниях (альтерированные доминанты). Кульминация всей сцены звучит в коде на словах «Смерть, смерть Борису!», где волна народного гнева достигает своего апогея.

Другими красками характеризует Мусоргский народ в опере «Хованщина».

Для обрисовки сенных девушек он использует подлинные народные песни: мягкую, лирическую «Возле речки, на лужочке», задорную плясовую «Поздно вечером сидела», величальную «Плывет, плывет лебедушка». Монахи-чернорысцы поют монотонную старообрядческую мелодию с «хомонией»¹⁷ («Посрамихом, пререкохом и препрехом...»).

Стрельцы в начале оперы, чувствуя себя уверенно под надежной защитой могущественного князя Ивана Хованского, живут беспечно, веселятся, бражничают. Хоры их отличаются разудалыми, бесшабашными интонациями («Гой вы, люди ратные, вы стрельцы удалые!»), когда они одни или их окружают простые люди. Но какое благоговение и смиренная кротость звучат в их голосах при встрече с Хованским (сцена из первого действия: «Ай да! Любо! Большой идет!», «Слава батьке и честь!», «Слава лебедю, слава белому» — хоры встречи и величания князя). И совершенно неожиданную, новую характеристику получают стрельцы и их сварливые жены в конце третьего действия (сцена в Стре-

¹⁷ Хомония — особая система произнесения текста в русском церковном пении XIV—XV веков с окончанием *хом*.

ческой слободе), когда страх перед войском Петра I заставляет их искать защиты у своего «бати» — Хованского. Лишенные поддержки, брошенные князем на произвол судьбы, стрельцы растеряны, беспомощны. Утратив свою силу и власть, они становятся снова бесправными и бедными, как весь простой люд. И здесь в их пении появляются теплые, человеческие интонации, искренность, страдание.

Хор «Батя, батя, выйди к нам» завершает большую миссовую сцену в Стрелецкой слободе. Смешанный по составу хор написан в сквозной форме единого развития. Начинается он рецитативом Кузьки: «Стрельцы! Спросим батю, правда ль то, ль нет». В этой реплике — вопрос и смятение. Первая часть состоит из двух построений. Тему запекает мужской хор. Мягкие, просительные интонации звучат в коротких фразах:

55

Andantino mosso



Женские голоса подхватывают мелодию, она расширяется за счет распевов в высокой тесситуре, звучание становится более изволнованным. Во втором построении повторяется музыкальный материал первого, но стреттные вступления групп хора придают еще большее волнение пению стрельцов. Короткая оркестровая интермедия (*rosso tempo mosso*) и приветственная реплика Хованского «Здорово, детки!» вносят некоторое успокоение. С надеждой, просветленно звучит ответ хора: «На радость и славу живи и здравствуй, батя!». Этот отрывок исполняется без сопровождения, аккордовая фактура сближает его с хоралом.

Смятенно, с отчаянием звучит фраза стрельцов «Рейтары да петровцы губят нас», построенная на интонациях первой темы. Контрастом является здесь соло Ивана Хованского. На фоне своего лейтмотива в оркестре он неторопливо, спокойно разговаривает со стрельцами, советуя им покориться судьбе:

56

Andante

И. Хов.



После ухода Хованского стрельцы, потрясенные, страдающие, остаются одни. Их пение звучит как молитва. В ней и скорбь, и надежда, и утешение:

С. Гос_по_ди, не дай вра_гам во_би_ду, и о_хра_ни нас и до_мы на_ши

А. Гос_по_ди, не дай вра_гам во_би_ду, и о_хра_ни нас и до_мы на_ши

Т. Гос_по_ди, не дай вра_гам во_би_ду, и о_хра_ни нас и до_мы на_ши

Б. Гос_по_ди, не дай вра_гам во_би_ду, и о_хра_ни нас и до_мы на_ши

Эта часть завершает всю хоровую сцену. Она звучит как строгий хорал а саррелла, и только в самом конце тремоло литавр на тонике (*ми-бемоль*) создает гармоническую поддержку голосам.

Хор «Батя, батя, выйди к нам» — еще один яркий штрих в многообразных музыкальных характеристиках, которые дает народу Мусоргский в своих операх «Борис Годунов» и «Хованщина».

Оперно-хоровое творчество Н. Римского-Корсакова. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1908) — корифей русской оперной музыки. Им написано пятнадцать опер. Все они отображают жизнь и быт народа, его историю, любовь к природе, искусству, стремление к теплу, свету, созиданию, неистощимую фантазию и высокую человечность.

Сюжеты опер Римского-Корсакова чрезвычайно разнообразны. Это оперы исторические: «Псковитянка», «Царская невеста»; оперы-сказки: «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Кашей бессмертный»; опера-былина «Садко»; оперы сказочно-реалистические, в которых реальность и фантастика настолько тесно переплетаются, что образы живых людей неотличимы от сказочных персонажей: «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Снегурочка».

Народ — неперенный участник всех событий в операх Римского-Корсакова. Почти в каждой опере есть массовые хоровые сцены. Иногда они достигают размеров целого действия, картины (сцена веча из «Псковитянки», первая и четвертая картины в «Садко», второе действие «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии»). Народ выступает в них как активно действующее лицо. В других случаях — это бытовые и обрядовые сцены (проводы масленицы в «Снегурочке», подблюдная песня «Слава» из «Царской невесты», колядки из «Ночи перед Рождеством», игра-сватовство «А мы просо сеяли» из «Майской ночи», хороводы, шуточные песни).

Тесно переплетаются с картинами быта, обрядами, историческим фоном фантастические сцены в операх. Они нашли свое

отражение во многих хорах: это хоры обитателей царства подвального из «Садко», свадебный «Посзд Овсена и Коляды» и «Белогородская колядка» из «Ночи перед Рождеством», хоровод русалок из «Майской ночи».

Особая роль в операх Римского-Корсакова отведена природе. Композитор показывает ее во всем многообразии и красоте, рисует в музыкальных образах общение людей с окружающим их миром, воздействие природы на человека. Часто образы природы «оживают», и в опере звучат хоры цветов, птиц («Снегурочка»). Для изображения картин и явлений природы (от бушующего моря и зимних выюг до голосов птиц и «звонящих шорохов» летней ночи) Римский-Корсаков использует богатый арсенал средств музыкальной выразительности, приемы звукоподражания.

Исключительное место в творчестве композитора и особенно в оперных хорах занимает подлинная народная песня. Римский-Корсаков использует ее по-разному: или полностью — и мелодию, и текст («Ай, во поле липенька» из «Снегурочки»), или только мелодию (в песне Тучи с хором из «Псковитянки» звучит тема народной песни «Как под лесом»), или отдельные элементы ее. Многие хоры написаны в стиле народных песен с характерными для них особенностями.

Прекрасное знание хора, особенностей певческих голосов позволило Римскому-Корсакову полностью выявить богатство тембровых красок в самых разнообразных составах: женских, мужских, смешанных — от одноголосных до многоголосных и двойных.

«Псковитянка» была первой оперой молодого композитора. Он работал над ней в конце 1860-х — начале 1870-х годов, находясь в тесном дружеском общении с Мусоргским. Обоим увлекало историческое прошлое русского народа (Мусоргский писал в тот период «Бориса»). Опера написана по драме Л. Мея, сюжетом для которой послужили события, связанные с образованием Русского государства при Иване Грозном и подчинением Москве Новгорода и Пскова.

Одной из центральных в опере является сцена веча (вторая картина первого действия). Вечевой колокол собрал на сходку жителей вольного города Пскова. Они встревожены рассказом гонца о падении Новгорода, о кровавых расправах царя с вольным городом. Группы людей поют взволнованно, перебивая друг друга. Все готовы встать на защиту Пскова. Звучит энергичный хор «За Псков наш родимый». Князь-посадник Юрий Токмаков успокаивает народ и призывает встречать царя «гостиным хлебом-солью». Народ уже соглашается с ним, но псковская вольница во главе с Михайлой Тучей, не желая склониться перед Грозным, уходит в леса, чтобы бороться за независимость Пскова. Туча запекает песню:



Это тема подлинной народной песни «Как под лесом» (из сборника Балакирева). Песня звучит решительно, призывно, а возглас «Гой!» придает ей характер безудержной удачи. Припев подхватывает мужской хор (вольница):

Туца

То- то ле-ли, то-то ле-ли, со-би- рай-тесь на дво- ры.

Т. То- то ле-ли, то-то ле-ли, со-би- рай-тесь на дво- ры.

Б. То- то ле-ли, то-то ле-ли, со-би- рай-тесь на дво- ры.

Хор написан в куплетно-вариационной форме (четыре куплета и кода). Сначала он звучит а cappella, затем вступает оркестр и смешанный хор (реплики народа, взволнованного уходом вольницы). Последний куплет песни доносится уже издали. На площади в полном смятии остаются псковичи. В финале всей сцены — небольшом каноне смешанного хора «Пришел конец тебе, наш Псков великий» — выражено состояние оцепенения, ужаса. Это впечатление усиливают глухие удары вечеревого колокола.

Песня Туца с хором занимает особое место в творчестве Римского-Корсакова: она несет в себе определенный заряд энергии, решительного действия, активного протеста против деспотизма. Поэтому она стала любимой песней передовых студентов 70-х годов. «...Элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, и студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть»¹⁸.

¹⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982, с. 102.

Оперу «Майская ночь» Римский-Корсаков написал в 1878 году по повести Гоголя. В ней тесно переплетаются реальность с фантастикой, картины быта и старинных обрядов — с хороводами русалок. Все это расцвечено яркими красками народного юмора, комедийными образами. В опере много хоров, разнообразных по содержанию и по составу.

Первое действие начинается игровой песней «Просо» (в основе ее — подлинная народная песня «А мы просо сеяли»), исполняемой смешанным хором двойного состава. В этом же действии звучит троицкая песня «Завью венки». Это тоже подлинная народная мелодия. Она связана с обрядом галания девушек на троицкой неделе:



Простая диатоническая мелодия, опевание звуков тоники, небольшие внутрислоговые распевы, остановка звучания в унисон на фематах в конце каждого куплета помогают создать образ распускающейся зелени, расцветающей весенней природы. Римский-Корсаков сделал обработку этой песни для женского хора с оркестром. Сопровождение то вступает в диалог с мелодией (первый и второй куплеты), то создает энергичную поддержку голосам (третий и четвертый куплеты), то частично дублирует хоровые партии (пятый и шестой куплеты).

Большое выразительное значение имеют оркестровые отыгрыши между куплетами: на фоне меняющихся гармоний струнных инструментов как бы мерцает повторяющийся мотив гобоя, интонационно близкий мелодии песни, звучат приглушенные возгласы валторны. Возникает картина теплой весенней ночи, наполненной таинственными звуками.

Хор написан в куплетно-вариационной форме, с признаками грехчастной (по тональному плану): крайние части звучат в ре миноре, средняя часть (третий и четвертый куплеты) — в ля миноре. Варьируется и склад хорового письма. Так, первый и третий куплеты изложены одногласно (первый поют сопрано, третий — альты), остальные — двухголосно. Унисонное звучание голосов сменяется подголосочным и имитационным; встречается перекрещивание голосов. Обработка этой мелодии для хора сделана композитором в стиле народной песни.

«Песня про Голову» — один из наиболее ярких комедийных эпизодов «Майской ночи». Парубки вместе с Левко хотят проучить старого кривого Голову, вздумавшего объясниться в любви Ганне. Хлопцы неистощимы на выдумки, не стесняются в выражениях. Песня звучит в конце первого действия как репетиция к основному исполнению. Во второй раз парубки поют ее под окнами Головы (второе действие) и достигают цели: Голова взбешен. Его гость Винокур все слышал: «Славная песня, сват!

Жаль, что Голову в ней поминают не совсем благоприличными словами».

Песня про Голову написана в стиле украинской народной плясовой. Это четырехголосный мужской хор с солистом тенором. Оркестровое сопровождение имитирует аккомпанемент на бандуре. Искрящаяся весельем мелодия, полные юмора слова, заборный припев «Гой, гуляй, гуляй, казак!» создают образы озорных парней. Быстрый темп, простой четкий ритм усиливают танцевальный характер песни. Форма хора — куплетно-вариационная с элементами рондообразности. Первый куплет начинается Левко:

61

[Allegro vivo $\text{♩} = 96$]

Левко



Хлопцы, слыша-ли ли вы? На-шили го-ло-вы не креп-ки? Гой!

Запев выдержан в переменном ладу (ля минор — до мажор); припев хора в ля миноре построен на чередовании аккордов тоники и субдоминанты:

62 [Allegro vivo]



Второй куплет по музыкальному материалу повторяет первый, но весь исполняется хором. Эти два куплета вместе можно рассматривать как рефрен всей формы. Третий куплет («Набей, бондарь, Голову») — пример контрастной вариационности. Его тема несколько отличается от первой, запев исполняется дважды (солистом и хором), тональность ми мажор, припев — в ми миноре. Этот куплет выполняет роль эпизода в рондо. Вторым эпизодом является шестой куплет, «И тебе ль лезть к парубкам», изложенный так же, как третий, но в тональности фа мажор.

В последнем куплете запев исполняется хором и солистом, припев расширен вдвое, тем самым он выполняет роль заключения. Интересно варьируется состав хора: в одних куплетах тенора разделяются на две партии, басы звучат в унисон, в других, наоборот, делятся басы. Иногда трехголосие сменяется двухголосием. В припевах мелодия все время передается из одной хоровой партии в другую.

Сопоставление тональностей, интонации фригийского лада в припевах, использование минорной субдоминанты в мажоре создают разнообразие и красочность гармонического языка этого хора, написанного в лучших традициях шуточных народных песен.

Весной и летом 1880 года, живя в усадьбе Стелёво, около Луги, Римский-Корсаков сочинил свою самую любимую «сказочную» оперу — «Снегурочка». Либретто написал он сам по повелению А. Островского.

В идеальном царстве берендеи живут счастливо, в согласии и мире. Их окружает природа, в которой все разумно и совершенно. Конфликт в этом безмятежном царстве возникает с появлением «неживой» Снегурочки, которая хочет познать человеческие чувства и страсти, и Мизгиря, внесшего ложь и корысть в мир берендеев.

Вся музыка оперы проникнута народно-песенными интонациями. Римский-Корсаков писал: «...я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества...»¹⁹. Большинство хоров написано на подлинные народные мелодии, связанные с древнерусскими обрядами. Обрядовые сцены «Проводы масленицы», свадебный обряд Мизгиря и Купавы, хороводы «Ай, во поле липенька» и «А мы просо сеяли» дают яркую музыкальную характеристику различным группам действующих лиц и рисуют картины старинного быта.

В хорах оперы использованы народные песни: «Орел-воевода», «Веселенько тебя встречать», «У нас с гор потоки», «Ай, во поле липенька», «Купался бобер», «А мы просо сеяли».

«Хоровод и песня про бобра» — большая массовая сцена в третьем действии оперы. Берендеи собрались в заповедном лесу, чтобы встретить Ярилин день. Юноши и девушки водят хороводы. Бобыль со своими приятелями бражничают. В оркестровом вступлении сначала звучит тема хоровода «Ай, во поле липенька», затем она сменяется скороморышью наигрышем, который в сцене сопровождает песню Бобыля. Хоровод «Ай, во поле липенька» исполняется смешанным хором (молодые берендеи) и солистами (Снегурочка и Лель), «Песня про бобра» — мужским хором (бражники) и солистом (Бобыль).

Мелодия обрядовой календарной песни «Ай, во поле липенька», удивительно чистая, весенняя, плавная, расцвеченная внутри-слоговыми распевами, полная мягких лирических интонаций, гармонирует с образами юношей и девушек светлого царства Берендея:



¹⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 177.



Форма изложения хоровода — куплетно-вариационная. Варьируется состав хора: женский, смешанный; запев — у солистов, припев — у хора, и наоборот; чередуются женская и мужская группы; мелодия — у солистов, у хора — гармоническое сопровождение, часто используется в качестве подголоска выдержанный звук в какой-либо партии. Основная тональность — миксолидийский лад — чередуется с фадиез минором, ре мажором, гармонический язык красочен и разнообразен, варьируется и оркестровое сопровождение. После четвертого куплета в оркестре появляется тема скоморошьяго наигрыша, связанного с образом Бобыля, и на фоне этого наигрыша звучит пятый куплет. Наигрыш в оркестре как бы предвещает «Песню про бобра». Мелодия Бобыля врывается неожиданно, расстраивает хоровод, слышатся отдельные возгласы «Ай!». От хоровода эта тема отличается угловатостью, некоторой резкостью. Построена она на звуках пентатоники (ля минор):

♩ Allegro moderato

Бобыль



После первого куплета песни Бобыля молодежь еще пытается водить хоровод. Звучит шестой куплет, «Носить венок милому». В конце куплета небольшое гармоническое заключение хора построено на теме песни «Ай, во поле липенька», данной в увеличении.

Бобыль продолжает свою песню, к нему, приплясывая, присоединяются бражники. Припев, исполняемый мужским трехголосным хором, построен на повторяющихся аккордах, диссонирующих выкриках «Ай, лёли, лёли!». Обработка «Песни про бобра» также сделана в куплетно-вариационной форме. Бобыль и бражники поочередно исполняют запев и припев. Оркестровое сопровождение, имитируя наигрыш рожечников, усиливает танцевальный характер этой песни. Расширенный припев третьего куплета

«Песни про бобра» завершает всю эту большую сцену, представляющую собой своеобразные хоровые вариации на темы двух русских народных песен.

В 1894 году Римский-Корсаков написал оперу «Ночь перед Рождеством» на сюжет Гоголя, назвав ее «былью-колядкой». «...Склонность моя к славянской боговщине и чертовщине и солнечным мифам не оставляла меня со времен „Майской ночи“ и в особенности „Снегурочки“... Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядование, игра звезд в жмурки, полет ухватав и помела, встреча с ведьмою и т. п., начитавшись у Афанасьева („Поэтические воззрения славян“) о связи христианского празднования рождества с народжением солнца после зимнего солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести»²⁰.

В «Ночи перед Рождеством» так же, как в «Снегурочке» и «Майской ночи», тесно переплетаются реальность и вымысел, картины быта, природы — с самыми фантастическими образами всякой «бесовщины».

Музыка оперы проникнута интонациями украинских народных песен. Женский хор «Колядка девчат» представляет собой развернутые вариации на тему подлинной украинской песни «Павочка ходя, пирьячко роня». В стиле народных песен написаны хоры парубков и девчат, хор запорожцев из сцены бала во дворце Екатерины II. Пронизаны украинской песенностью хоры, характеризующие светлые силы природы, финальный хор с ансамблем солистов — «В память Гоголя».

Для обрисовки темных, злых сил Римский-Корсаков использует своеобразные гармонии (увеличенные и уменьшенные трезвучия, диссонансы), тритоновые интонации. Особенно ярко это воплощено в «Бесовской колядке» (шестая картина), когда вслед за Вакулой, летящим на чёрте в Петербург, несутся на ухватах и помелах разгулявшиеся ведьмы и черти. На обратном пути, возвращаясь на чёрте к себе в Диканьку, Вакула встречает в воздушном пространстве поезд Овсеня и Коляды. Эти зимние солнечные боги выезжают на утренней заре в сопровождении «светлых сил» (восьмая картина): Коляда — в образе молодой девушки в раззолоченном возке, Овсень в образе парня выезжает за ней на ведре с золотой щетинкой.

«Поезд Овсеня и Коляды» исполняется женским четырехголосным хором, причем певцы, находясь за кулисами, как бы повествуют о происходящем на сцене. Хор написан в трехчастной форме. Оркестровое вступление рисует картину зимнего неба на рассвете.

В первой части дан образ Коляды:

²⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 248.

С. I. *pp* Вы е-з-жа-ла Ко-ля-да, вы е-з-жа-ла мо-ло-да

С. П. *pp* Вы е-з-жа-ла Ко-ля-да, вы е-з-жа-ла мо-ло-да

А. I. *pp* Вы е-з-жа-ла Ко-ля-да, вы е-з-жа-ла мо-ло-да

А. П. *pp* Вы е-з-жа-ла Ко-ля-да, вы е-з-жа-ла мо-ло-да

П. *pp* Вы е-з-жа-ла Ко-ля-да, вы е-з-жа-ла мо-ло-да

Нежная орнаментальная мелодия с изменяющимся ритмическим рисунком исполняется партией первых сопрано, средние голоса ведут подголоски, основанные на хроматических ходах, что вносит богатое гармоническое разнообразие в звучание хора, у вторых альтов — органнй пункт.

Средняя часть — характеристика Овсеня:

66 [Andante]

С. I. *p* Вы е-з-жал за ней Ов-сень, вы е-з-жал свет мо-ло-дой

С. П. *p* Вы е-з-жал за ней Ов-сень, вы е-з-жал свет мо-ло-дой

А. I. *p* Вы е-з-жал за ней Ов-сень, вы е-з-жал свет мо-ло-дой

А. П. *p* Вы е-з-жал за ней Ов-сень, вы е-з-жал свет мо-ло-дой

П. *p* Вы е-з-жал за ней Ов-сень, вы е-з-жал свет мо-ло-дой

Нисходящие квинты у сопрано на фоне аккордов остальных голосов делают этот образ, в отличие от Коляды, несколько угловатым, статичным.

Реприза построена на теме Коляды и отдельных интонациях темы Овсеня. Мелодия еще больше расцветивается внутрислоговыми распевами, во всех голосах появляются самостоятельные мелодические линии, более насыщенным становится сопровождение. Небольшое расширение в конце этой части придает ей роль заключения. В последнем аккорде хора семь голосов — все партии, кроме вторых альтов — разделяются. Это довольно редкое явление в однородном составе. Оркестровое сопровождение почти полностью дублирует звучание хора, причем непрерывный аккомпанемент шестнадцатыми создает впечатление безостановочно движущегося поезда Овсеня и Коляды, а размер $\frac{6}{8}$ и спокойный темп (Andante) делают это движение плавным, неторопливым. Тональность ля мажор окрашивает всю сцену в светлые, радостные тона и еще больше усиливает значение ее как гимна, воспевающего победу добрых сил природы, тепла и солнца.

«С а д ко», одна из самых «хоровых» опер Римского-Корсакова, была сочинена в 1895—1896 годах. Композитор написал либ-

retto на основе новгородских былин о гусляре Садко, дерзнувшем поспорить с богатыми купцами и выигравшем спор, о любви к нему морской царевны, о пребывании Садко в царстве подводном и возвращении к людям, о великой силе искусства.

Римский-Корсаков с большим увлечением работал над этим монументальным произведением и считал, что «Садко» представляет собой «...наиболее безупречное гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки...»²¹.

В опере много хоров, разнообразных по составу, форме, содержанию. Все группы действующих лиц охарактеризованы хорами: новгородские купцы, дружина Садко, калики перехожие, новгородцы, фантастические образы обитателей царства подводного. Обрисовывая фантастический мир, композитор создает совершенно особый музыкальный язык, используя увеличенный лад (хор красных девиц царства подводного), приемы выразительной звукописи. Но, как и в других операх, здесь фантастика тесно переплетается с реальностью. Свадебный обряд во владениях Морского царя мало чем отличается от настоящего, «людского», и хор «Рыбка шла, плыла» с припевом «Ах, лёли, лёли, ладо!» написан в стиле веселой хороводной песни.

Изображая мир реальных людей, бытовые и массовые сцены, Римский-Корсаков использует богатое разнообразие народно-песенного творчества. Ярчайшим примером этого может служить большая массовая сцена оперы — четвертая картина, рисующая оживленную жизнь торгового города, победу Садко, выигравшего заклад и ставшего несметно богатым, отплытие дружины Садко в заморские страны. Здесь использованы и скоморошья наигрыши, и духовный стих о Голубиной книге (в хоре калик перехожих), и, наконец, песня «Высота ли, высота небесная», которую исполняет дружина Садко (мужской хор), народ на площади (смешанный хор) и солисты. Этот хор, написанный в свойственной Римскому-Корсакову вариационной форме, является одним из лучших образцов обработок народных песен в оперно-хоровом творчестве.

Хор торговых гостей «Будет красен день» звучит в первой картине оперы. В богатых хорах новгородской братчины пируют купцы. Они похваляются своим достатком, сытой и хмельной жизнью. Решительная, мужественная мелодия эпического склада с характерным возгласом «Гой!» близка древним былинным напевам:

67 Allegro non troppo $\text{♩} = 104$ ($\text{♩} = 208$)



²¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 262.



Размер $11/4$, придавая несимметричность долям такта, как бы утяжеляет конец каждой фразы, приближая пение к неторопливой разговорной речи. Хор написан в трехчастной форме. Крайние части — в тональности до мажор, средняя часть — в ля миноре и ми миноре. Простота изложения (тенора и басы в октаву, унисон), переменный лад, неквадратность построения частей (каждая состоит из пяти фраз), остановка в конце части на слове «Гой!» придают хору черты подлинной народной песни. После небольшого речитатива Садко, приветствующего купцов, звучит еще раз основная тема хора, но уже в четырехголосном изложении и в новой тональности — си мажор. Это проведение темы выполняет роль коды.

После сцены Садко и торговых гостей еще раз звучит этот хор с другими словами — «Гой ты Сад-Садко, добрый молодец». Купцы ссорятся с Садко и прогоняют его. Этот хор больше по масштабу, звучание становится насыщеннее, ускоряется темп.

Размер $11/4$ встречается только в оперных хорах Римского-Корсакова. В использовании несимметричных размеров ($7/4$, $11/4$) и сложно-смешанных метров проявилось бережное и чуткое отношение композитора к народной песне с ее богатым ритмическим разнообразием.

В 1898 году Римский-Корсаков написал оперу «Царская невеста» на сюжет Л. Мея. Социально-психологическая драма героев разворачивается на фоне исторического эпизода — выбора Иваном Грозным невесты. Сильные человеческие характеры, глубокие чувства, драматизм в сочетании с лирикой, бытовые и обрядовые сцены составляют главное содержание оперы.

Группа действующих лиц — опричники, бояре, сенные девушки, песенники, слободской люд — охарактеризованы хорами различных составов: мужскими, женскими, смешанными.

Первое действие — пирушка в доме Григория Грязного. Его гости — сам Малюта Скуратов и опричники — провозглашают тосты за опричину, за царя. Звучит четырехголосный мужской хор «Слаще меду ласковое слово», написанный в форме фугетты.

Скуратов требует песенников — величать царя. «И песенниц!» — подхватывают опричники.

Подблюдная песня «Слава» — смешанный хор (divisi во всех партиях), написанный в форме фугато с заключением. Мелодия хора подлинно народная. Оркестровое вступление подготавливает торжественное славение. Основная тональность хора — ре мажор — подчеркивает праздничный, восторженный характер величальной песни. Как это свойственно экспозиции фуги, тема проходит во всех голосах в тонико-доминантовом соотношении. Басы начинают «Славу» в тональности доминанты (ля мажор), ответ теноров звучит в основной тональности:

68 Allegro maestoso $\text{♩} = 116$

Т. *p* *mf* На зем.

Б. Сла-ва на не-бе солн-цу вы-со-ко-му, сла-ва, сла-ва!

-ле го-су-да-рю ве-ли-ко-му сла-ва, сла-ва!

Го-су-да-рю ве-ли-ко-му сла-ва!

В таком же соотношении последовательно выступают альты и сопрано. Каждое проведение темы — это новый куплет песни, и с каждым куплетом увеличивается количество голосов, исполняющих ее, повышается общая тесситура, усиливается динамика. В момент вступления сопрано (четвертый куплет) поет уже шестиголосный смешанный хор, оркестр дублирует его, придавая звучанию еще большую торжественность.

В пятом куплете к песенникам присоединяются опричники, и дальше «Слава» исполняется двумя хорами: смешанным и мужским. Опричники поют основную тему «А бояре и слуги не стареются...», у смешанного хора — подголоски. В шестом куплете ту же тему поют песенники, а мужской хор — подголоски «Слава, слава!». Небольшое дополнение в конце шестого куплета завершает весь хор.

Хор «Слава» представляет собой уникальную обработку народной песни в своеобразной форме, сочетающей в себе полифоническую и куплетно-вариационную.

Хор опричников «То не соколы в поднебесье слетались» завершает второе действие оперы. В Александровской слободе, в доме князя Гвоздева-Ростовского собрались оп-

ричники; они готовятся к очередному походу на «супротивников». В этом хоре опричники предстают как жестокие, бездумные исполнители злой царской воли. Словно пружина разворачивается мелодия их песни:

69 Moderato $\text{♩} = 80$

Т. То не соколы в поднебесье летались по-теху добры молодцы бирались, во чи-сто е они

Б. по-ле выезжали, рети-во своё сердечко потешали

Дробление сильной доли, синкопа придают упругость теме, напоминающей разбойничью песню. Хор написан в куплетно-вариационной форме. Первый куплет (без сопровождения) запевают тенора, в припеве к ним присоединяются басы. Такое изложение в сочетании с переменным ладом (си мажор — соль-диез минор) еще больше роднит хор с народной песней.

Во втором куплете тему поют тенора, у басов в запеве — подголосок «Гой!». Вступает оркестр, усиливая основную мелодию. Третий куплет исполняется четырехголосным мужским составом в сопровождении оркестра. Со второго куплета начинается постепенное ускорение темпа и доходит к концу третьего куплета до *Animato*, $\text{♩} = 100$.

В том же темпе звучит оркестровое заключение, построенное на мелодии мажорной части песни. Хор опричников еще один яркий пример стилизации народной песни в оперном творчестве Римского-Корсакова.

«Сказание о невидимом граде Китеже и де-ве Февронии», четырнадцатая опера Римского-Корсакова, написана в 1903–1905 годах на либретто В. И. Бельского. В основу сюжета положены события XIII века — нашествие татаро-

монголов на Русь. Один из городов Владимиро-Суздальской Руси, Китеж, по народному преданию, «чудесно» спасся от разгрома, погружившись на дно озера Светлый Яр и сделавшись невидимым. Либретто написано по материалам народных легенд, «китежского летописца», сказания о Февронии Муромской. «...Во всем произведении не найдется ни одной мелочи, которая так или иначе не была навеяна чертою какого-либо сказания, стиха, заговора или иного плода русского народного творчества»²².

В центре внимания композитора — образы русских людей, проявление лучших черт народа: патриотизма, верности, мудрости, любви к родной земле. Музыка проникнута духом народности, широко использованы наряду с подлинными народными мелодиями отдельные поневки и интонации их.

Хор «Как по мостикам по калиновым» звучит во втором действии оперы. В Малом Китеже народ собрался на площади, чтобы встретить свадебный поезд Февронии. Здесь и пицая братия, и «лучшие люди», и медведчик с медведем, и гусляр. Под наигрыш домр и гуслей девушки начинают песню. Мелодия, мягкая, лиричная, с внутрислоговыми распевами, с переменным размером, написана в стиле старинных величальных песен:

70 Moderato $\text{♩} = 72$



Первый куплет запевают сопрано, припев подхватывают альты и тенора в унисон:

71 [Moderato]

[...тят.]

Иг-рай-те же, гус-ли, иг-рай-те, со-пе-ли.

²² Бельский В. И. Замечания к тексту либретто «Сказания о невидимом граде Китеже». В кн.: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч., т. 42. М., 1962.

Тема звучит тепло, широко. Оркестровое сопровождение в первом куплете светлое, прозрачное. Второй куплет запевают сопрано, альты и тенора в октавный унисон, и только в припеве к ним присоединяются басы. Сопровождение становится более насыщенным, в конце куплета в оркестре появляются новые интонации — отдаленные звуки рогов татарского полчища.

Свадебный поезд отъезжает, народ провожает Февронию. Третий куплет исполняется всем смешанным хором, мелодия сопрано не меняется, создавая впечатление безмятежного спокойствия, а в гармоническом сопровождении других голосов хора и в оркестре слышны тревожные интонации, предвещающие беду. Третий куплет обрывается²³. Уже близко слышны звуки рогов и топот вражеской конницы. В страхе и смятении ожидает народ нашествия врагов. Звучит один из самых драматичных хоров оперы — «Ой, беда идет, люди!».

Массовая сцена с репликами отдельных групп хора, с былинной гусли, с «представлением» медведя, с величальной свадебной песней реалистически рисует быт народа в древней Руси.

Патриотизм русских воинов, их героизм, решимость умереть в бою за свою Родину наиболее полно раскрываются в хоре «Поднялася с полуночи» из первой картины третьего действия. В Великом Китеже стало известно о том, что татары разорили и сожгли Малый Китеж. Молодой княжич Всеволод с дружиной уходит за стены города, чтобы встретиться с врагом в смертном бою. Он запекает песню, ее подхватывают дружинники (четыrehголосный мужской хор). Простая мелодия близка народной солдатской песне, одновременно и мужественной, и грустной (см. пример 72).

Взлет мелодии на квинту, поступенное движение вниз, размер $3/2$, сдержанный темп придают песне, несмотря на минорную тональность и плагальные гармонии, характер решительный, боевой. Хор написан в куплетно-вариационной форме, причем варьируется преимущественно оркестровое сопровождение. Куплеты не имеют мелодического и гармонического завершения, окончанием их является начало следующего куплета. Последний, пятый куплет сокращен — дружина уходит за городские стены, и песня замирает вдали.

В хоре «Поднялася с полуночи» воплощены лучшие черты народа, особенно ярко проявляющиеся в минуты опасности. Тема этой песни стала характеристикой русских воинов и в симфонической картине «Сеча при Керженце» (третье действие оперы).

В оперных хорах Римского-Корсакова отразились различные стороны жизни и быта русского народа, его история, фантазия, искусство. Непревзойденное мастерство хорового письма, богатое разнообразие стилей, форм, глубокая народность сделали твор-

²³ Существует редакция этого хора с завершением третьего куплета для самостоятельного исполнения, сделанная А. М. Сапожниковым.

Кн. Всеv.

Под- ня- ла- ся спо- лу- но- чи, под- ня- ла- ся спо- лу- но- чи

дру- жи- нуш- ка хре- стьян- ска- я, мо- [лилася]

чество композитора великолепной школой хорового искусства для многих поколений музыкантов.

Оперно-хоровое творчество П. Чайковского. Петр Ильич Чайковский (1840—1893) большое внимание уделял оперному жанру. Внутренний мир героев, тонкие нюансы души человеческой всегда волновали композитора и составляли основное содержание его творчества.

Чайковский любил свой народ, его песни, быт, историю. В его операх много народных массовых сцен, где в хорах различных составов даются яркие музыкальные характеристики отдельным группам народа; это хоры крестьян из «Евгения Онегина», народа из «Мазепы» (смешанные), опричников из «Опричника» и гостей в игорном доме из «Пиковой дамы» (мужские), женские хоры из «Мазепы», «Иоланты», «Орлеанской девы», детские хоры из «Пиковой дамы» и «Опричника». Мастерски показывает композитор в хоровых сценах быт разных слоев общества: бал уездного дворянства и петербургский светский бал («Евгений Онегин»), гуляние в Летнем саду и сцену Графини с приживалками («Пиковая дама»).

Правдивость и искренность, полное слияние музыки со словом, гуманизм и народность характеризуют оперные хоры Чайковского.

Глубокая связь с русским и украинским фольклором проявляется в использовании в хорах подлинных мелодий и отдельных интонаций народных песен, стилизации обрядовых, трудовых, плясовых, хороводных песен, разнообразии и богатстве метроритмической структуры.

Тонкий художник-реалист, Чайковский пишет оперные хоры в самых разнообразных стилях и формах. В народно-песенном стиле написаны хоры крестьян из «Евгения Онегина», хоры девушек «Я завью, завью венок мой душистый» («Мазепа») и «На море утушка» («Опричник»), «Выросла у тына» («Черевички»). Для характеристики быта и нравов Петербурга конца XVIII века Чайковский пишет хоры в классическом стиле того времени, используя жанр приветственных кантов, старинных пасторалей (хоры третьей картины из «Пиковой дамы»). Некоторым хоровым сценам в операх свойственны черты симфонизма (сцена казни из «Мазепы», вальс из «Евгения Онегина»), где в развернутой форме и динамическом развитии сочетаются различные музыкальные образы.

Разнообразно хоровое письмо в операх Чайковского. Большинство хоров написаны в гомофонно-гармоническом складе с развитым голосоведением; часто встречаются имитации («На море утушка»), полифонические приемы изложения («Хор гуляющих»).

Опера «Опричник» (1870—1872) была написана на сюжет драмы И. Лажечникова «Басурман» («Опричник»). Вражда между опричниками и городскими жителями переплетается в опере с личной драмой главных действующих лиц — дочери князя Жемчужного Натальи и ее жениха Андрея Морозова. Трагический конец (казнь Андрея по приказу царя, смерть его матери), эффектные финалы действий, драматизм сюжета приближают оперу «Опричник» к типу «большой оперы». Тем не менее глубокий лиризм, народная песенность, которыми проникнута вся музыка, делают это сочинение подлинно русской национальной оперой.

«На море утушка купалася» — хор девушек, подруг Натальи. Первое действие оперы происходит в саду князя Жемчужного. Хозяин сватает богатому старику Молчану Миткову свою дочь Наталью, которая любит Андрея. Наталья с подругами входит в сад, девушки поют песню об утушке, покидающей родной берег, подразумевая при этом судьбу девушки, уходящей из отчего дома.

В основе этого хора лежит подлинная народная свадебная песня. Оркестровое вступление, построенное на коротких интонациях темы, на чередовании мрачных октавных унисонов и светлых аккордов, как бы передает тяжелые предчувствия героини. Хор написан в трехчастной форме для четырехголосного женского состава. Мелодия крайних частей народная, средняя часть сочинена Чайковским в стиле народной песни. В первой части — два куплета, изложение гармоническое, преобладают плагальные обороты, минорный лад (натуральный ля минор):

73 Andantino

С. На море у-тушка ку-па- ла-ся, на море се-рая по-ло-ска-ла-ся.

А.

Оркестровое сопровождение дублирует хор. Вся часть носит характер спокойный, повествовательный. Средняя часть звучит более взволнованно, напряженно. Этому способствует повышение общей тесситуры звучания, переменный размер ($6/8$, $9/8$), насыщенное и подвижное оркестровое сопровождение, имитационный склад:

74 [Andantino]

С. Как-то мнес сия моря по-ды-мать-ся бу- дет!

А.

Как-то мнес сия моря по-ды-мать-ся бу- дет!

Тему сначала поют сопрано, затем ее повторяют и завершают альты (у сопрано в это время — выдержанный звук на тонике). Во втором периоде средней части видоизмененную тему поют альты, у сопрано — имитация.

В рэпризе тема народной песни остается неизменной, но гармонизована она иначе: первая половина ее звучит в фа мажоре и си-бемоль мажоре, и только в конце появляется основная тональность хора — ля минор.

«На море утушка» — один из интереснейших примеров творческого подхода к народной песне, когда композитор не просто цитирует ее, а обогащает, развивает, и его собственная мелодия органически сочетается с народной.

Уже будучи зрелым композитором Чайковский написал оперу «Евгений Онегин» (1877—1878). Он давно был увлечен Пушкиным, хорошо знал его творчество и, выбрав сюжет, сам написал либретто. В письме к брату Чайковский писал: «Какая бездна поэзии в „Онегине“. Я не заблуждаюсь; я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменяют с лихвой эти недостатки»²⁴.

²⁴ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные труды и переписка, т. 6. М., 1961, с. 136.

Хоры крестьян из первого действия проникнуты народной песенностью. Крестьяне приходят в усадьбу Лариных после жатвы, приносят разукрашенный сноп. «Болят мои скоры ноженьки» — стилизация протяжной крестьянской трудовой песни. Смешанный хор с запевалой (тенор) написан в трехчастной форме. Первая и средняя части исполняются без сопровождения, и только в репризе вступает оркестр. Запевала начинает песню, а хор подхватывает ее (*divisi* во всех партиях, кроме альтов). Широко и раздольно льется мелодия:

75 Adagio ($\text{♩} = 60$)

С. А. Т. Б.

Бо- лят мо- и ско-ры но- жень_ки со по- хо-душ_ки,

Запевала

ско-ры но- жень_ки со по- хо-душ_ки.

Средняя часть разработочного характера построена на имитационном проведении темы во всех голосах (в мелодии слышны интонации запева):

76 [Adagio]

С. А. Т. Б.

Ще- мит мо- ё ре-ти- во- е

Ще- мит мо- ё ре-ти- во- е серд- це, серд- це

Ще- мит мо- ё ре-ти- во- е серд- це

- мит мо- ё ре-ти- во- е серд- це

серд- це со за- бо- туш_ки,

В репризе хор звучит на фоне подвижного оркестрового сопровождения. Переменный лад (ми-бемоль мажор — до минор), кadenции на доминанте, пение без сопровождения, запев солиста и ответ хора, слова с сокращенными окончаниями («Скоры ноженьки», «Белы рученьки») — все это черты, свойственные народной песне.

Крестьяне приветствуют Ларину, а она просит их спеть «что-нибудь повеселей». Звучит второй хор крестьян «Уж как по мосту, мосточку». Во время пения девушки пляшут со сном. В основе мелодии этого хора лежит подлинная русская хороводная песня «Вейся, вейся, капуста»:

77 Moderato assai ♩ — 88

Уж как по мо-сту, мо-сточ-ку, по ка-ли-но-вым до-соч-кам.

вай-ну, вай-ну, вай-ну, вай-ну, по ка-ли-но-вым до-соч-кам.

Форма хора куплетно-вариационная с элементами трехчастности. Варьируются хоровое изложение (четыреголосие сменяется шести- и семиголосием, аккордовая фактура — подголосками и органичным пунктом у мужских голосов), гармонизация основной мелодии, сама мелодия, оркестровое сопровождение.

Вторая часть начинается с пятого куплета, «Солнце село, ты не спишь ли?» *piano*. Сопрано и альты *divisi* поют в октаву, у мужского хора короткие реплики «Выйди!», «Вайну!». В этой части Чайковский применяет двойной органичный пункт у мужского хора («Либо Сашу, либо Машу»).

В репризе («Парашенька выходила») вариационность достигает своей кульминации в нисходящей по полутонам секвенции, составленной из доминантсептаккордов, разрешающихся в тонические трезвучия. Восьмой куплет, «Не бессудь-ка, мой дружок», расширенный за счет секвенций и заключения на словах «вайну, вайну», становится кодой всего хора. Особенностью ритмического рисунка мелодии является перенос логического ударения на слабую долю такта (на вторую долю).

В хоре «Уж как по мосту, мосточку» Чайковский воспроизводит черты народного юмора, веселья, задора.

В 1883 году Чайковский закончил еще одну «пушкинскую» оперу — «Мазепа» (либретто В. Буренина по поэме А. Пушкина «Полтава»). В центре внимания композитора оказалась лирическая драма героев; исторические события послужили фоном, на котором развернулись полные драматизма действия.

Массовые сцены занимают в опере видное место. Чайковский использует в хорах интонации и ритмы украинских народных песен и плясок (хор и причитание матери «Не гроза небеса кроет тучею», хор и пляска «Нету, нету тут мосточка»). Размеров целой картины достигает трагическая народная сцена казни в финале второго действия.

Хор девушек «Я завью, завью венок мой душистый» — первая часть сложной трехчастной сцены Марии с девушками в самом начале оперы. Девушки приплывают на челнах и входят в сад на хуторе Кочубея. Оркестровое вступление построено на основной теме хора, написанного в куплетно-вариационной форме. Мелодия в стиле украинской народной песни звучит мягко, лирично, непринужденно переходя от унисона к двухголосию, останавливаясь в конце каждой фразы на звуках тоники (тональность си минор):

78 [Moderato (♩ = 104)]

С. А. Я за- вью, за- вью ве-нок мой ду- ши-стый,

а-лой лен-той из ко- сы, из вол-ни-стой

за-вя-жу я тот ве-нок мой ду- ши-стый.

Во втором куплете отклонение в параллельный мажор на словах «хлопец чернобровый» является кульминацией этой части сцены.

Третий куплет опять возвращается в основную тональность. Сопровождение варьируется, оно в основном дублирует хор, а отыгрыши между куплетами вносят изобразительный элемент в музыку: арпеджированные аккорды создают образ переливающейся воды, плетущихся венков. Средняя часть всей сцены со-

стоит из трех различных эпизодов. В первом девушки приветствуют Марию:

79 Allegro moderato ($\text{♩} = 130$)

Здрав-ствуй, Ма-ри-я, здрав-ствуй, кра-сот-ка,
мы за то-бой плы-вём, зо-рень-ка яс-на-я,

Четырехголосный женский хор звучит более подвижно, жизне-радостно (тональность ре мажор), изложение гармоническое. Второй эпизод — ответ Марии — звучит сдержанно (тональность фа-диез минор):

80 [Allegro moderato] Meno mosso

Мария

Здрав-ствуй-те, де-вуш-ки, ми-лы-е под-ру-жень-ки!
Я пошла бы сва-ми по-иг-рать вен-ка-ми, по-га-дать о ми-лом,

В конце эпизода на доминантовом органном пункте (ми) подготавливается тональность третьего эпизода (ля мажор — фа-диез минор):

81 Allegro

Ну, знать, де- лать
Ну, знать, де- лать не- че- го,



В начале голоса изложены полифонически: сопрано имитируют партию альтов, фразы секвенционно (по большим секундам) поднимаются вверх: девушки как бы перебивают друг друга. Завершается эпизод гармоническим заключением.

Реприза всей сцены повторяет первую часть (без второго куплета и без отыгрышей между куплетами). Оркестровое сопровождение уже не дублирует хор; оно становится более подвижным, насыщенным, разнообразным. В конце сцены как напоминание об основной теме звучит прозрачное заключение оркестра.

Опера «Пиковая дама» была написана Чайковским в 1890 году во Флоренции. Либретто создано братом композитора М. Чайковским по одноименной повести Пушкина. В повести воспроизведена эпоха царствования Николая I, в опере действие перенесено во времена Екатерины II. Главное место отведено личной драме героев, их поступкам, взаимоотношениям. Наряду с этим композитор дает яркие зарисовки петербургского быта и нравов светского общества.

«Хор гуляющих» из первой картины оперы находится в середине большой жанровой сцены. Весенним солнечным днем в Летнем саду собрались самые различные представители петербургского общества: кормилицы и нянюшки с детьми, военные, старые вельможи, молодые девицы. Все радуются хорошей погоде; девочки играют в горелки, мальчики — в солдаты, гувернантки и нянюшки умиляются, глядя на них. Звучат детские хоры («Гори, гори ясно» и «Раз, два, левой, правой!») и женские хоры отдельных групп.

Среди гуляющих — главные действующие лица оперы. Здесь происходит завязка драмы. После ариозо Германа и его разговора с Томским контрастом к мрачным предчувствиям героя звучит яркий, праздничный «Хор гуляющих» — смешанный четырехголосный хор с *divisi* во всех партиях (форма трехчастная). Первая часть написана в гармоническом складе, текст и ритмический рисунок во всех голосах одинаковый. Пунктирный ритм, квартовые взлеты мелодии, перенос ударения на вторую (слабую) долю такта придают музыке характер полонеза (см. пример 82).

Средняя часть хора — пример интересного полифонического изложения: каждая партия имеет свой мелодический и ритмический рисунок и текст. Так бывает, когда в большой толпе одновременно все говорят о разном.

Реприза хора полностью повторяет первую часть, как бы

С. А. Т. Б.

На ко-нец - то бог по-слал нам сол-неч-ный де-нек.

Что за воз-дух! Что за не-бо! Точ-но май у нас!

вновь объединяя всех гуляющих в общем чувстве восторга и радости в такой чудесный день.

Оперные хоры Чайковского, написанные с глубоким знанием особенностей человеческих голосов, совершенные по форме, проникнутые интонациями народных песен, занимают достойное место в творчестве гениального композитора и стоят в ряду лучших хоровых произведений русской музыкальной литературы.

Глава 3

ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Хоровое пение в России развивалось в разных направлениях. Хоровая культура в древней Руси была тесно связана с церковью. Церковное хоровое пение с IX по XVII век прошло через эпоху знаменного распева. Но даже самые ранние формы культовой музыки развивались под влиянием народно-песенного творчества.

Развитию русской хоровой культуры способствовало создание первых профессиональных хоров: хора государевых певчих дьяков (конец XV — начало XVI века) и хора патриарших певчих дьяков (конец XVI века)²⁵.

²⁵ Подробнее об этом см. в кн.: Локшин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры. М., 1963.

Во второй половине XVII века на Руси стал утверждаться новый хоровой стиль — партесное пение (хор делится на четыре партии: дискант, альт, тенор, бас). Принесенный с Украины (после воссоединения с Россией в 1654 году), этот стиль быстро завоевал прочное положение в русском церковном пении. Крюковое письмо было заменено пятилинейной нотацией. В стиле партесного многоголосия (аккордового склада) создавались целые циклы богослужебных песнопений. Появились культовые произведения более крупного масштаба, исполнявшиеся в особо торжественных случаях, — партесные концерты. Их писали почти все русские композиторы конца XVII — начала XVIII века на тексты, заимствованные из Евангелия, Библии. Постепенно эти произведения освобождались от схемы богослужения, выходили за рамки церковной музыки и исполнялись самостоятельно в светских концертах. Наиболее известным и талантливым композитором, писавшим в жанре партесного концерта, был Василий Поликарпович Титов (1650—1710), московский певчий дьяк. Он создавал духовные концерты на восемь — двенадцать голосов, канти, псалмы, виваты²⁶.

Канты и его разновидности — псалмы и виваты, так же как и духовные концерты с «мирским» содержанием, заложили в конце XVII — начале XVIII века основы светской хоровой музыки. Во времена Петра I очень популярны были приветственные, хвалебные канти и виваты. Екатерина II заказывала своим придворным композиторам торжественные гимны, которые исполнялись на дворцовых праздниках хором в сопровождении оркестра, колоколов, пушек и фейерверков.

В XVIII веке бурно развивается исполнительское хоровое искусство. При Петре I хор государевых певчих дьяков был переведен в Петербург (1713), из него была создана Придворная певческая капелла. В ее состав включили мальчиков, обученных в специальных регентских классах, и вместе с мужскими голосами они составили прекрасный смешанный хор. В 1721 году в Москве был создан Синодальный хор (основой для него послужил хор патриарших певчих дьяков), в котором также пели мальчики. Исполнительское мастерство этих хоров оказало большое влияние на творчество замечательных русских хоровых композиторов М. Березовского и Д. Бортнянского.

Максим Созонтович Березовский (1745—1777) родился на Украине в городе Глухове, музыке обучался в глуховской специальной школе, готовившей певчих для Придворной капеллы,

²⁶ Кант — вид бытовой старинной песни на поэтический текст (преимущественно трехголосного гармонического склада), исполнявшийся ансамблем певцов или хором без сопровождения. Жанр этот возник в XVII веке: тогда канти ограничивались лишь религиозной тематикой. В XVIII веке наряду с духовными появляются и светские канти: торжественные, приветственные, застольные, любовные. Псалмы — духовные песни-гимны на тексты, заимствованные из библейской «Книги псалмов». Виваты — торжественные гимны, исполнявшиеся в дни празднеств и военных побед.

а затем в регентских классах капеллы в Петербурге. Был известен как замечательный певец, скрипач и композитор. В Италии, где с 1764 года Березовский совершенствовался в композиции, он был избран членом Болонской филармонической академии. Вернувшись в 1774 году в Петербург, Березовский не добился признания и поддержки в официальных музыкальных кругах, отдававших предпочтение иностранным композиторам. Отчаявшись, устав от материальной нужды, Березовский покончил жизнь самоубийством. Среди его сочинений опера «Демофонт» (постановка в Лиоворно), девять хороших концертов (наиболее известный из них — «Не отвержи мене во время старости»), хоры, духовная музыка.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825) так же, как и Березовский, был воспитанником глуховской школы певчих, затем учился и пел в Придворной капелле, а с 1779 года по возвращении из Италии, где он продолжал свое музыкальное образование, был назначен капельмейстером при дворе наследника Павла. Бортнянский был одним из наиболее талантливых и известных композиторов своего времени, получившим широкое признание при жизни. Его итальянские оперы *seria* были поставлены в Италии и в России. «Концертная симфония», камерные и инструментальные сочинения исполнялись в концертах Петербургского филармонического общества. Но наивысшего расцвета талант Бортнянского достиг в сочинении хоровой музыки и деятельности хорового дирижера (в течение тридцати лет он возглавлял Придворную певческую капеллу). Бортнянским написано свыше ста хоровых произведений. Среди них — тридцать пять хороших концертов, десять концертов для двойного хора, трехголосная Литургия²⁷, военно-патриотические песни времен Отечественной войны 1812 года (среди них кантата «Певец во стане русских воинов» на стихи В. А. Жуковского).

Бортнянский и Березовский создали школу русского хорового искусства, заложили основы классической русской хоровой музыки.

В творчестве Михаила Ивановича 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*. Среди них выделяются блестящий торжественный «Полонез» для хора и оркестра, отличающийся монументальностью звучания, четким ритмом, пышной красочной оркестровкой, и «Патриотическая песня» («Москва») для хора без сопровождения с характерными чертами народной песенности: широкой распевной мелодией, переменностью лада, простотой гармонического языка. Представляют интерес многие вокальные произведения Глинки, переложённые для хора М. Балакиревым

²⁷ Литургия — название и музыкальное оформление дневной службы в христианской церкви.

(«Венецианская ночь», «Колыбельная»), Вик. Калинниковым («Рыцарский романс»), А. Егоровым («Попутная песня», «Ночной смотр»), П. Богдановым («Ты, соловушка, умолкни»).

В 40-х годах XIX века стало популярным домашнее музицирование, сольное и ансамблевое пение на открытом воздухе во время прогулок и пикников, причем ансамбли (трио, квартеты) пелись, как правило, без сопровождения. Для такого камерного исполнения много романсов, дуэтов написали русские композиторы А. Алябьев, А. Гурилев, А. Варламов.

А. Даргомыжский написал цикл из двенадцати трехголосных хоров на слова русских поэтов и назвал его «Петербургские серенады» (позднее к циклу был присоединен еще один хор — «Вянет, вянет лето красно» на слова Пушкина). Все хоры цикла исполняются без сопровождения, различны по составу: мужские (тенора, баритоны, басы), неполные смешанные (альты, тенора, басы или сопрано, тенора, басы).

Серенады разнообразны по содержанию. «Где наша роза» (сл. А. Пушкина), «Приди ко мне» (сл. А. Кольцова), «Прекрасный день, счастливый день!» (сл. А. Дельвига), «На севере диком» (сл. М. Лермонтова), «Буря мглою небо кроет» (сл. А. Пушкина) — глубоко лирические произведения. Жизнерадостностью, весельем искрятся застольные хоры «Что смолкнул веселия глас», «Пью за здравие Мери» (сл. А. Пушкина), «Из страны, страны далекой»²⁸ (сл. Н. Языкова). В жанре баркаролы написан хор «По волнам спокойным» (сл. неизвестного автора), в жанре драматической баллады — «Ворон к ворону летит» (сл. А. Пушкина). В сатирических хорах «В полночь леший» (сл. неизвестного автора) и «Говорят, есть страна» (сл. А. Тимофеева) обличаются пороки и социальное зло буржуазного общества.

«Петербургские серенады» Даргомыжского — высокохудожественные произведения. Их отличает выразительная мелодия, яркий гармонический язык (свойственные композитору смелые модуляции, сопоставления тональностей), удобная тесситура, вокальность каждой хоровой партии, разнообразие складов хорового письма, богатство метрической структуры. Этот цикл сыграл значительную роль в становлении жанра самостоятельных хоровых произведений.

Почти каждый русский композитор внес свой вклад в развитие хорового жанра. С творчеством Н. Римского-Корсакова в хоровую литературу вошли больший масштаб, крупный план. Кантаты «Свитезянка», «Песнь о вещем Олеге» и кантата-прелюдия «Из Гомера» являются монументальными эпическими сочинениями для хора, оркестра, солистов. Для хоров а cappella Римского-Корсакова характерны большой объем тесситуры, сложность гармонии, интонационные трудности. Композитор полностью выявляет исполнительские возможности женских и мужских голосов,

²⁸ Написанная в стиле народной песни, эта мелодия использована автором в хоре крестьян «Ах ты поле мое, поле» в опере «Русалка».

поручая им самостоятельно, без сопровождения раскрыть художественный образ того или иного произведения. Для женского хора а cappella написаны «Тучки небесные» и «Ночевала тучка золотая» (сл. М. Лермонтова), «Последняя туча рассеянной бури» (сл. А. Пушкина); для мужского хора — «Вакхическая песня», «Ворон к ворону летит» (сл. А. Пушкина), восточная песня «Пленившись розой, соловей», «Крестьянская пирушка», «Дайте бокалы» (сл. А. Кольцова). Все эти хоры трудны для исполнения. В них часто применены контрапункты, тема передается из одной партии в другую. Одновременное звучание мелодий с разным текстом и ритмическим рисунком создает сложную хоровую ткань:

83 Andante

Т. *p* Пленившись розой, соловей и день, ночь поет над ней,

Б. I *p* Пленившись, пленившись розой, соловей

Б. II *p* Пленившись розой, и день, и ночь

Смешанные хоры без сопровождения написаны Римским-Корсаковым в сложных крупных формах: «Старая песня» (сл. А. Кольцова) — хоровые вариации с преобладанием контрапунктического изложения, «Владыко дней моих» (сл. А. Пушкина) — двойная fuga для восьмиголосного хора, «Перед распятьем» (сл. А. Кольцова) — пятиголосная fuga, «На севере диком» (сл. М. Лермонтова) — сложная двухчастная форма, изложение полифоническое, «Месяц плывет» (сл. М. Лермонтова) — сложная трехчастная форма с фугато в середине.

Цезарь Антонович Кюи (1835—1918) был большим мастером музыкальной миниатюры. Это наложило своеобразный отпечаток и на его хоровое творчество. Большинство хоров Кюи — миниатюры лирического, созерцательного характера. Среди них интересны два сборника: «Семь хориков» на слова И. Белоусова и «Семь вокальных квартетов» на слова Ф. Сологуба.

«Семь хориков» («Весеннее утро», «Всюду снег», «Затихают песни», «Гроза», «В лесу», «Ласточка», «В лесу») написаны для женского хора без сопровождения. Их отличает прозрачность хоровой фактуры, тонкость нюансировки, умеренность тесситур, мастерское использование тембровых возможностей голосов. Несмотря на малый объем, эти хоры совершенны и законченны по форме, несут в себе глубокое содержание и являются прекрасными образцами изобразительности в хоровой музыке. То же можно сказать и о сборнике «Семь вокальных квартетов» на слова

Ф. Сологуба («Воды», «Ризой бледно-голубой», «Сокрытая красота», «Я ждал», «Васильки на полях», «Зой» (эхо), «Неурожай»), которые можно исполнять и смешанным хором.

Более крупные произведения Кюи для смешанного хора — «Уснуло все» (сл. Д. Ратгауза), «Засветилась вдаль» (сл. И. Сурикова) — написаны в романсном стиле и отличаются выразительной мелодией, красочным гармоническим языком, развитым голосоведением (часто — *divisi* в партиях), разнообразием хоровой фактуры.

Все хоры Кюи требуют большой тонкости и вокального мастерства в исполнении.

Хоровое творчество П. Чайковского. На протяжении всей своей творческой жизни Чайковский неоднократно обращался к жанру самостоятельных произведений для хора. По окончании Петербургской консерватории (1865) он представил в качестве дипломной работы кантату «К радости» на текст оды Ф. Шиллера. В ней есть развитые хоровые эпизоды (во второй части — «Радость — мира украшение», эпизод *a capella* в третьей части, полифонические эпизоды в шестой части).

В 1872 году Чайковский написал кантату «На открытие Политехнической выставки в Москве» (второе ее название — «В память двухсотой годовщины со дня рождения Петра I») на текст Я. Полонского. В этой кантате есть хоровая фугетта.

Зимой 1883 года Чайковский жил в Париже и работал над партитурой оперы «Мазепа». Неожиданно он получил из России срочный заказ: к предстоящим в Москве празднествам по случаю коронации Александра III сочинить торжественный марш и большую кантату, текст для которой написал А. Майков. В течение двух недель кантата «Москва» была написана и оркестрована. Первое ее исполнение состоялось на коронационных торжествах в Грановитой палате Московского Кремля 15 мая 1883 года. Исполнители — хор и оркестр Большого театра, солистами выступили Е. Лавровская и И. Мельников, дирижировал Э. Направник. Содержанием кантаты явились исторические эпизоды, связанные с возникновением Москвы, объединением вокруг нее мелких княжеств, стремлением их освободиться от татаро-монгольского ига, героизм и мужество русского народа, его высокий патриотизм.

Стихи Майкова оказались поэтичными и оригинальными: это были нерифмованные строки, состоящие из неравного количества слогов:

С мала ключика студеная
Потекла река,
С невелика зачиналася
Каменна Москва.

Стихи, напоминающие древние сказания, былинный эпос, подкажи Чайковскому и характер мелодии, стилизованной в народном духе. В кантате шесть частей: 1. Хор («С мала ключика»), 2. Ариозо (соло меццо-сопрано «То не звездочка засветилася»),

3. Хор («Час ударил жданный»), 4. Монолог и хор (соло баритона «Уж как из лесу, лесу темного», реплики хора), 5. Ариозо (соло меццо-сопрано «Мне ли, господи»), 6. Финал (соло баритона «По Руси пошел стук и гром большой» и хор с солистами «Так живи вовек»). Хоры из кантаты «Москва» значительно совершеннее по голосоведению, по использованию выразительных возможностей хоровых партий, чем в предыдущих кантатах композитора.

Первая часть — «С мала ключика» — начинается оркестровым вступлением, сосредоточенно торжественным, величественно спокойным. Тема хора напоминает лирические протяжные песни:

84 Più mosso ($\text{♩} = 126$)

С ма-ла ключи-ка студе-на-я по-тек-ла ре-ка,

Хор написан в сложной форме — сочетание трехчастности с кодой с элементами рондо. Средняя часть разработочного характера. В ней довольно самостоятельно представлены мужской и женский хоры в четырехголосном изложении. Переменный лад (ля мажор — фадиез минор), обилие плагальных оборотов, переменный размер ($\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$), поступенное движение мелодии, внутрислоговые распевы обусловили глубоко русский характер этой части.

Хор «Час ударил жданный» (третья часть) написан в стиле торжественных российских кантов. Музыка наполнена светом, радостью, ликованием. Народ празднует избавление земли своей от врагов:

85 Allegro ($\text{♩} = 132$)

час у-да-рил ждан-ный, радост-ный, из-бав-лень-я
час у-да-рил ждан-ный,

час для всей Ру-си; и встре-чает свет-лый день Моск-ва,

Форма хора двухчастная, повторенная, с заключением; тональность ре мажор.

Финал кантаты — «Так живи вовек» — сначала исполняет хор почти a cappella (оркестр играет отдельные аккорды в паузах хора):

86 Andante con moto (♩ = 80)

С.
А.
Т.
Б.

Так живи во век, наш роди́мый край, расцветай, мо́лодежь, что земля ве́сной,

затем вступают солисты — «Слава солнцу на небе», их реплики чередуются с мощными аккордами хора и оркестра. Усложняется хоровая фактура. Если в предыдущих частях преобладало гомофонно-гармоническое изложение с элементами подголосочности, то здесь мы встречаемся с развитыми полифоническими приемами: стреттное проведение темы на словах «Всем народам-братьям слава», имитации и усложненная подголосочность («Краше солнца светлого, слава»). Завершается кантата «Москва» праздничным торжественным славлением народа, солнца, правды, русской земли.

Первый хор без сопровождения «На сон грядущий» (сл. Н. Огарева) Чайковский написал в 1863 году, будучи студентом консерватории. Остальные восемь хоров a cappella были написаны им в период с 1881 по 1891 год. Часть произведений была посвящена Бесплатному хоровому классу И. Мельникова (руководил хором русский певец и хормейстер Ф. Беккер), часть — хору Московского университета. Хоры Чайковского разнообразны по составу, содержанию, масштабу. Для смешанного состава написаны хоры: «На сон грядущий» (сл. Н. Огарева), «Ночевала тучка золотая» (сл. М. Лермонтова), «Привет А. Г. Рубинштейну» (сл. Я. Полонского), «Соловушка» (сл. П. Чайковского), «Не кукушенка во сыром бору» (сл. Н. Цыганова); для женского хора: «Без поры да без времени» (сл. Н. Цыганова); для мужского: «Вечер» (сл. неизвестного автора), «Блажен, кто улыбается» (сл. К. Р.), «Что смолкнул веселия глас» (сл. А. Пушкина). Хоры «Вечер», «Ночевала тучка золотая» — небольшие лирические произведения; «Привет А. Г. Рубинштейну» — развернутый хор приветственного характера. Драматизмом, безысходностью проникнуты хоры «Без поры да без времени» и «Не кукушенка во сыром бору». Разнообразны и приемы хорового письма: «Ночевала тучка золотая» выдержан в гомофонно-гармоническом складе, «Вечер» написан с развитыми элементами полифонии, во многих хорах аккордовая фактура сочетается с имитациями.

Хор «С о л о в у ш к а» (на собственный текст) Чайковский написал в 1889 году вдали от родины, находясь в концертной поезд-

ке по странам Европы. Огромная любовь к России, тоска по ней вдохновили композитора на создание глубоко национального, пронизанного духом народности произведения.

Первая тема (запев тенора соло) — стилизация народной протяжной песни с характерными внутрислоговыми распевами, переменным размером, диатонической мелодией (натуральный си минор), остановками в конце фраз:

Andante molto

87 Соло

У-ле-тал со-ло-вуш-ка да-лё-ко,
во чу-жу-ю тёп-лу-ю сто-рон-ку.

Ответ хора (вторая тема) выдержан в классическом стиле (аккордовая фактура, гармонический минор), но органическая связь мелодии этой темы с первой, такие же остановки в конце фраз у хора, как и у солиста, объединяют обе темы первой части в одно целое.

Средняя часть («И спасибо вам»), разработочного плана, начинается с имитационного проведения темы в женском и мужском хорах, затем до конца части сохраняется гомофонно-гармоническое изложение. Мажорный лад (ре мажор) придает звучанию светлую окраску, *divisi* во всех голосах делает его мощным, насыщенным, высокая tessitura и нюансы *forte* и *fortissimo* усиливают кульминационное значение этой части.

Реприза хора — зеркальная: сначала звучит вторая тема, ее начинают басы, затем подхватывает весь хор. Эта тема здесь расширена за счет прибавления нового музыкального материала («Не люблю зимы вашей белой»). Первая тема в репризе исполняется всем хором, она сокращена и вместе с небольшим аккордовым завершением выполняет роль заключения всего произведения.

Хор «Не кукушечка во сыром бору» по содержанию близок к народным рекрутским песням. В музыке хора есть интонации плача, свойственные городским песням такого типа (гармонический и мелодический минор, задержания в аккордах, прерванные каденции). Все партии этого четырехголосного смешанного хора несут одинаковую нагрузку: мелодическую, ритмическую, текстовую, так как при общем гомофонно-гармоническом складе письма каждая партия имеет свою развитую мелодическую линию. Форма хора — сложная трехчастная. Первая часть состоит из двух одинаковых куплетов, а сами куплеты — из двух построений, в которых приемом сравнения даны образы кукушечки и молодухи, ясного сокола и доброго молодца. Народность текста подчерки-

вается характерной для русской песни переменностью лада (соль мажор — ми минор). Интересен ритмический рисунок мелодии: слигванные последняя и первая четверти в трехдольных тактах надолго снимают сильную долю, тем самым объединяя короткие попевки в одну большую фразу:



Средняя часть состоит из двух эпизодов: первый — энергичный, гармонического склада, второй — более драматичный, напряженный, изложенный имитационно-полифонически (меняется и размер — $\frac{5}{4}$). В этой части заключена кульминация всего хора. Ре-приза сокращена: в ней — один куплет с небольшим гармоническим расширением в конце.

Оба разобранных произведения — «Соловушка» и «Не кукушечка во сыром бору» — концентрируют в себе особенности хорового творчества Чайковского: написанные преимущественно в классическом стиле, они пронизаны интонациями русской народной песенности, наполнены глубоким народным содержанием, любовью к человеку, природе, Родине.

Хоровое творчество С. Танеева (1856—1915). Хоровые произведения занимают важное место в творчестве Сергея Ивановича Танеева: от произведений малых форм до больших кантат. В кантатах для хора и оркестра и крупных хорах проявилось высочайшее мастерство полифонического письма Танеева.

Небольшое произведение Танеева для хора с оркестром — «Памятник», написанное в 1880 году на открытие памятника Пушкину, представляет собой тип приветственной кантаты.

Кантата «Иоанн Дамаскин» (1883) написана на слова одноименной поэмы А. К. Толстого, повествующей о судьбе византийского богослова, философа Иоанна Дамаскина (ок. 675 — до 753 года), любимца и мудрого советника калифа в Дамаске, поэта и певца церковных гимнов. Танеев взял для кантаты отрывки из поэмы — часть тропаря (тропарь — молитвенное песнопение в православной церкви в честь какого-либо праздника или святого).

В кантате три части. Все произведение обрамляется вступлением и заключением, построенными на теме церковного песнопения «Со святыми упокой»:



В начале первой части ее исполняет оркестр. Строгое аккордовое изложение напоминает хорал. Гармонизация этой темы, ее ладовая окраска выдержаны в народном стиле. В конце третьей части эту тему поет хор а cappella со словами «Прими усопшего раба в твои небесные селенья».

После аскетически строгого оркестрового вступления начинается собственно первая часть кантаты. Короткое вступление (триольное изложение тонического трезвучия) настраивает на лирически-грустный лад. Тема первой части — певучая, выразительная, необычайно теплая, человеческая — близка лучшим русским романсам:

90 *L'istesso tempo*

Альты



И - дув не ве - домый мне путь, и - ду меж стра - ха и на -



- дежды; мой взору - гас, остыла грудь, не внемлет слух сомкну - ты вежды;

Танеев облек эту широкую песенную тему в сложнейшую полифоническую форму (фуга с удержанным противосложением в сочетании с формой сонатного allegro с зеркальной репризой). Есть в первой части и гомофонно-гармоническая фактура изложения. Светлый лиризм соединяется с выражением скорби, глубокой печали. Тональность фа-диез минор точно соответствует этому настроению.

Вторая часть — хорал, исполняемый а cappella, — несет в себе тепло, любовь, светлую надежду:

91 *Andante sostenuto* ♩ = 72

Но веч - ным сном по - ка я сплю, но веч - ным сном по - ка я сплю,

Тональность этой части ре-бемоль мажор. Гармоническое изложение сменяется имитационным, подголосочным. Ее заключительный эпизод является как бы вступлением к финалу кантаты.

Третья часть — мощная четырехголосная fuga, написанная в духе полифонических творений Баха, Генделя. Величественно, повелительно звучит тема фуги:

92 Allegro (♩ = 144)

Тенора *f*

Тенора В тот день, когда тру-ба вос-тру-бит ми-ра

пре-ста-влень-е, при-ми у-

Басы

В тот день, когда тру-ба вос-тру-бит

Тема и удержанное противосложение виртуозны, ритмически разнообразны. Контрапунктом к основной теме фуги звучит напев «Со святыми упокой». Он проходит и в кульминации — коде третьей части и всей кантаты — мощным унисоном всего хора, не как зауспокойное песнопение, а как символ вечной памяти, торжественно и жизнеутверждающе.

Кантата «Иоанн Дамаскин» посвящена памяти Н. Рубинштейна, учителя и друга Танеева. Первое исполнение ее (11 марта 1884 года в собрании РМО) было хорошо принято публикой, успех был отмечен в многочисленных рецензиях. И в наше время это одно из наиболее любимых и популярных сочинений композитора.

Мастерство Танеева-полифониста проявилось в «Иоанне Дамаскине» в полном объеме. В письме к Чайковскому молодой композитор писал: «В этой кантате применены всевозможные хитросплетения контрапункта, которые я изучал с большим рвением... контрапунктический способ писания не делает музыку скучно и сухою... контрапунктические „хитрости“, так же как и гармонические, перестают быть таковыми, как только ими вполне овладеешь, и могут служить для целей вполне художественных...»²⁹

Важная роль отведена хору в оперной трилогии «Орестея» (1894) на античный сюжет трагедии Эсхила. Хоровые номера отличаются монументальностью, величественной простотой, эпической мощью.

Последним крупным хоровым сочинением Танеева была кантата «По прочтении псалма» (1914) на стихи А. Хомякова. Она посвящена памяти матери, Варвары Павловны Танеевой. Премье-

²⁹ Цит. по кн.: Савенко С. И. Сергей Иванович Тансеев. М., 1984, с. 62, 63.

ра состоялась в Петрограде 11 марта 1915 года. Основное содержание кантаты — философские размышления о смысле жизни, призвании, нравственности и высокой духовности человека на земле. В произведении девять номеров, шесть из них — хоровые (есть двойной хор, фуга, большая тройная фуга).

Особенно значительны и многогранны произведения Танеева для хора без сопровождения. Все они предназначались композитором для определенного хорового коллектива. На многих партитурах есть посвящения: «Синодальному хору», «Русскому хорошему обществу», «Хору императорской оперы в Петербурге», «Хору московских Пречистенских курсов для рабочих», «Хоровому обществу чешских учителей».

Ранние сочинения Танеева для хора а саррелла отличаются простотой формы, изложения (все они преимущественно гомофонно-гармонического склада), небольшим масштабом. Таковы хоры для мужских голосов: «Вечерняя песня» (сл. А. Хомякова), «Песня короля Регнера» (сл. Н. Языкова), «Венеция ночью» и «Ноктюрн» (сл. А. Фета), «Веселый час» (сл. А. Кольцова). Прозрачность хоровой фактуры свойственна и вокальным ансамблям Танеева — терцетам («Три терцета для сопрано, альты и тенора»: «Сонет Микеланджело», «Рим ночью», «Тихой ночью») и квартетам («Два квартета для двух сопрано, альты и тенора»: «Монастырь на Казбеке», «Адели»), которые могут исполняться хором.

Значительно сложнее по форме и средствам музыкальной выразительности большие смешанные хоры: «Восход солнца» (сл. Ф. Тютчева), двойной хор «Из края в край» (сл. Ф. Тютчева), «Альпы» (сл. Ф. Тютчева), «Звезды» (сл. А. Хомякова). В них преобладает полифоническое начало, сквозное музыкальное развитие.

Полного совершенства достигает хоровое письмо Танеева в цикле «Двенадцать хоров а саррелла»³⁰ для смешанных голосов на сл. Я. Полонского. В этих хорах проявились наиболее полно характерные черты творчества Танеева: выразительный мелодический язык, красочность и насыщенность гармонии, полифоническое мастерство, монументальность формы, прекрасное знание вокальных возможностей голосов и отсюда — совершенство голосоведения, использование хора а саррелла как самостоятельного исполнительского организма с неограниченными возможностями художественной выразительности.]

Большинство хоров сборника — живописные развернутые картины, как бы целые драматические действия с контрастными частями. Таковы двойные хоры «По горам две хмурых тучи», «В дни, когда над сонным морем», пятиголосный хор с тройной фугой в середине «Прометей», пятиголосный хор «На корабле», состоящий из разнохарактерных эпизодов хор «Развалину башни, жилище орла». Все эти произведения очень трудны для исполнения.

³⁰ Цикл посвящен хору московских Пречистенских курсов для рабочих.

Чаще других из цикла исполняются хоры «Вечер» и «Посмотри, какая мгла».

Хор «Вечер» относится к лирическим, пейзажным произведениям Танеева. Средствами хора композитор тонко изображает картины природы, воспроизводит ее звуки. Отблески вечерней зари, отраженные в росинках, затихающий звон бубенчиков, далекая песня погонщиков, покачивание морской пены у берега — вся пленительная красота южного вечера возникает в воображении при звучании этого хора.

«Вечер» написан в трехчастной форме с зеркальной репризой для смешанного четырехголосного состава (часто звучит трехголосие, что придает большую прозрачность и легкость звучанию, разнообразит тембровые краски). В первой части основная тема сначала изложена гомофонно-гармонически. На органном пункте басовой партии легко и нежно ведут мелодию женские голоса:

93 Andantino $\text{♩} = 72$

p dolce

С.
А.
Т.
Б.

За-ри до-го-ра-ю-щей пла-мя рас-сыпало по небу искры. за-ри до-го-ра-ю-щей пла-мя

Дальше эта тема получает полифоническое развитие, проходя имитационно у теноров, басов и сопрано. Тональность си-бемоль мажор (натуральный и гармонический) придает всему построению светлую окраску. Вторая тема первой части, «Сквозит лучезарное море», изложена сначала в до миноре, затем — в си-бемоль мажоре. Сопрано и тенора образуют своеобразный дуэт, а выдержанные звуки альтов и басов создают гармонический фон для этой темы. Завершается первая часть небольшим эпизодом («затих по дороге прибрежной бубенчиков говор нестройный»), в котором движение трех верхних голосов параллельными аккордами *staccato* на *pianissimo* создает впечатление перезвона бубенчиков.

Средняя часть хора продолжает цепь изобразительных эпизодов: песня погонщиков (соло теноров на фоне выдержанных звуков в остальных голосах); промелькнувшая «крикливая чайка» (на выдержанном звуке у теноров — движение в терцию женских голосов с характерным скачком мелодии вверх); как колыбельная песня звучит соло басов («качается белая пена у серого камня, как в люльке заснувший ребенок»); тот же прием, что в эпизоде с бубенчиками, использует композитор в изображении капель росы на листьях каштана. Минорная окраска этой части (соль минор натуральный, гармонический и мелодический и до минор гармонический) придает оттенок светлой грусти, сожаления об исчезающих видениях и звуках. Построения средней части как бы

вторгаются в предыдущие, образуя тем самым непрерывную звуковую волну и придавая цельность всей средней части. Завершение ее («И в каждой росинке трепещет»), изложенное гармонически, является по своей звучности (нюанс *mf* и *f*) кульминацией всего хора (тональность ми-бемоль мажор).

В репризе звучит сначала вторая тема, она переплетается с элементами первой, и только в конце всего произведения звучит первая тема (здесь ее исполняют сопрано и тенора, а у альтов и басов — тонический органнй пункт).

Большое выразительное значение имеет метроритмическая структура. Переменный размер $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$ придает музыке несколько баркарольный характер; синкопы, нарушающие размеренность движения, окончания фраз на слабой доле такта вносят прерывистость, трепетность в звучание хора.

«Посмотри, какая мгла» — еще один пример тончайшей изобразительности в хоровом творчестве Танеева. Картина ночного озера, покрытых мглой долин, пасмурного неба почти зримо ощущается в музыке хора. Имитации, примененные здесь в качестве одного из главных средств художественной выразительности, придают звучанию характер мерцания, зыбкости:

94 Allegro $\text{♩} = 96$
non legato

С.
А.
Т.
Б.

Посмотри, какая мгла в глубине долин легла!

Посмотри, какая мгла в глубине долин легла!

Это впечатление усиливается еще и пением всех партий *non legato* и «мглистой», «сумрачной» тональностью си минор. Хор написан для смешанного четырехголосного состава. Форма — сложная трехчастная с зеркальной репризой. По тональному плану форма приближается к сонатной (главная партия — си минор, побочная и заключительная — фа-диез минор; разработка — секвенции по тональностям ля минор, соль мажор, ми минор, ре минор, до мажор, си минор; в репризе сначала звучат побочная и заключительная партии, а затем — главная в тональности си минор). Обилие плагальных гармоний придает мягкость звучанию, а заключительные аккорды — субдоминанта и тоника в мелодическом положении терции — делают его незавершенным, как бы растворяющимся в тишине (нюанс — *ppp*).

Рассмотренные сочинения являются замечательными образцами классической хоровой музыки. Композиторская техника Танеева достигает высочайшего мастерства в воплощении поэтических образов в музыке и в создании средствами хорового испол-

нения а cappella необычайно тонких и выразительных изображений картин и звуков природы.

Хоровое творчество С. Рахманинова. Сергей Васильевич Рахманинов (1873—1943) вписал в русскую хоровую музыку свою яркую, неповторимую, «рахманиновскую» страницу. Изумительный мелодизм, богатейшая гармоническая палитра, страстность, нежность, порывистость, задумчивость, так хорошо знакомые по фортепианной и симфонической музыке композитора, характеризуют и его вокально-хоровые сочинения.

К наиболее ранним хоровым произведениям Рахманинова (1891) относятся написанные им еще в консерватории два небольших фрагмента «Хора духов» на текст из драматической поэмы А. К. Толстого «Дон-Жуан» — «На изложинах росистых» (а cappella) и «Песня соловья» (смешанный хор с фортепиано). Оба эти сочинения рисуют картины природы, носят незаконченный, эскизный характер, но уже в них прослеживаются черты будущих хоровых сочинений композитора: выразительность мелодического рисунка, красочность и свежесть гармонии.

В 1892 году, заканчивая консерваторию, Рахманинов написал экзаменационную работу по контрапункту в классе Танеева — небольшой шестиголосный хор а cappella «Deus meus» на текст католического песнопения. По рекомендации директора консерватории В. Сафонова сочинение было исполнено студентами Московской консерватории.

В дипломной работе молодого композитора — опере «Алеко» (1892) — есть развернутые хоровые сцены, рисующие быт цыган-кочевников («Как вольность, весел наш ночлег» и «Огни погашены») и драматическую развязку финала («Ужасное дело луч солнца встречается»). Среди сочинений 1893 года был духовный концерт «В молитвах неусыпающую», исполненный Синодальным хором под управлением В. Орлова. Напевность мелодии, широта, экспрессия, динамические нарастания, народный колорит гармонических оборотов концерта как бы предвещают будущие великие творения в этом жанре — «Литургию св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение». Несмотря на традиционный духовный текст, музыка имела мало общего с религиозным содержанием, что отмечали многие рецензенты. Сам Рахманинов писал, что его «...духовный концерт довольно приличных качеств, но, к сожалению, мало духовных...»³¹

В 1894 году молодой композитор поступил на службу в Маринское женское училище преподавателем теории музыки (это давало ему постоянный заработок и освобождало от воинской повинности). В училище он часто аккомпанировал хору на открытых вечерах. Для исполнения этим хором в течение 1895—1896 годов Рахманинов написал Шесть хоров для женских (или детских) голосов: «Славься» (сл. Н. Некрасова), «Ночка» (сл. В. Лодыженского), «Сосна» (сл. М. Лермонтова), «Задраемали волны»

(сл. К. Романова), «Неволя» (сл. Н. Цыганова), «Ангел» (сл. М. Лермонтова). Шесть хоров — разнообразные по характеру и содержанию миниатюры — отличаются тонкой выразительной мелодикой, богатством ритмического рисунка. Фортепианное сопровождение, красочное, виртуозное, дополняет и расцветчивает хоровую партитуру яркими гармониями. Над всем циклом парит высокий дух рахманиновской поэтичности, искренности, увлеченности.

В 1899 году появляются два хоровых сочинения: «Пантелей-целитель» на стихи А. К. Толстого и «Чоботы» (обработка известной украинской песни для смешанного хора а cappella). В хоре «Пантелей-целитель» (смешанный состав а cappella), как и в стихах Толстого, чередуются светлые картины природы и русская былинная старина, мягкий юмор и острая сатира. Песня «Чоботы» написана в форме хоровых вариаций с повторяющимся припевом.

В начале 1902 года Рахманинов завершил работу над кантатой «Весна» на текст стихотворения Н. Некрасова «Зеленый Шум» (в примечании к стихотворению поэт писал: «Так народ называет пробуждение природы весной»). Произведение было исполнено 11 марта в девятом симфоническом собрании Московского филармонического общества; дирижировал кантатой А. Зилоти, в исполнении участвовали хор любителей и солист-баритон А. Смирнов. 8 января 1905 года кантата с огромным успехом была исполнена в Петербурге в абонементном концерте Зилоти. Солировал Ф. Шаляпин, пел хор Мариинского театра. За это произведение композитор был удостоен Глинкинской премии.

Кантата «Весна» начинается оркестровым вступлением. Все краски пробуждающейся весенней природы, «брожение» скованных прежде сил, пиршество света, воздуха, воды, птичьих голосов — все это слышно в оркестре, накатывает волнами, нарастает и выливается в мощные унисоны хора:

95 *Allegro moderato* ($\text{♩} = 88$)

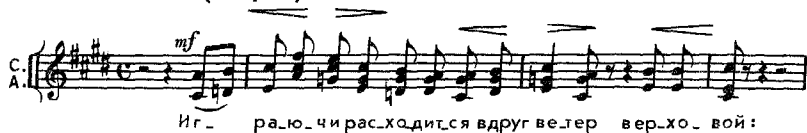
С. А.
Т. Б.

И-дёт-гу- дёт Зе-лё-ный Шум, и-дёт-гу-
-дёт Зе-лё-ный Шум, Зе-лё-ный Шум, весенний Шум!

Эта короткая выразительная попевка становится лейтмотивом всего сочинения. Кантата невелика по объему, в центре ее — драматический монолог солиста-баритона, крайние эпизоды — хоровые.

Вторая тема первой части исполняется женским хором:

96 Più vivo (Tempo I)



Как дуновение ветерка, легко, полетно звучат голоса, им вторят разные группы инструментов, музыка достигает яркого изобразительного эффекта. Завершится первая часть темой «Идет гудет Зеленый Шум».

Монолог солиста — драматический эпизод кантаты: любовь и страдания человека переданы с огромной силой. Драматизм усиливается изображением зимней вьюги: октавные унисоны хора (с закрытым ртом) на forte, хроматические пассажи в оркестре. Измученный, доведенный до отчаяния человек готов совершить злодейство, отомстить за измену — «да вдруг весна подкралась...» Пробуждающаяся природа как бы смягчила ожесточившееся сердце, склонила его к милосердию, прощению, вернула веру в жизнь, любовь. Картины весны снова звучат в оркестре, в хоре:

97 Più mosso



В коде сначала у солиста, а затем у всего хора звучит пленительная тема как гимн любви, добру, солнцу:

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,

Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!

«Русская музыкальная газета» писала после исполнения «Весны» в Петербурге: «Здесь вдохновение и живая теплота чувства, прелесть гибкого художественного вкуса, открытость свободного воображения... Славный талант! В нем натуральная прелесть, и поэзия прирождена ему, а что главное и особенно редкое в наше время — он может сообщать звукам сердечность и жизненность непосредственного чувства»³².

Летом 1910 года, живя в своем имении Ивановке Тамбовской губернии, Рахманинов с большим увлечением работал над «Литургией св. Иоанна Златоуста». Это своеобразные хоровые обработки древнерусских церковных песнопений. Обращение к культовой тематике в «Литургии», как ранее в Духовном концерте, как и позже во «Всенощном бдении», объясняется не религиозными устремлениями, а глубоким интересом Рахманинова к русской старине, древнему мелосу, обрядам, народной подголосочной полифонии.

«Литургия» состоит из двадцати номеров. Суровые песнопения сменяются светлыми, дирическими. Хор звучит полно, насыщенно, некоторые номера написаны для двойного состава. Тонкая разнообразная нюансировка, частая смена темпов, мощные кульминации делают этот цикл ярким концертным произведением. «Литургия» была исполнена в Москве 25 ноября 1910 года в концерте Синодального хора под управлением Н. Данилина, а весной 1911 года в Петербурге сочинение прозвучало в исполнении хора Мариинского театра, дирижировал сам автор. Известный музыкальный критик А. Оссовский рассказывает об этом в своих воспоминаниях: «Все было необычно в концерте... В парадном балльном зале Дворянского собрания звучала православная церковная музыка... Аплодисменты по указанию церковной власти были воспрещены. Торжественная тишина, глубокое внимание, одухотворенное выражение на лицах слушателей свидетельствовали, что музыка Рахманинова нашла путь к их сердцам»³³.

1913 год отмечен появлением еще одного выдающегося сочинения Рахманинова в жанре вокально-симфонической музыки — поэмы для симфонического оркестра, хора и солистов «Колокола» (на текст поэмы Эдгара По в переводе К. Бальмонта). В основе сюжета лежат глубокие философские размышления о закономерностях человеческой жизни, которая на разных своих этапах как бы сопровождается различными колокольными звонами. Это «серебристые» колокольчики безмятежной юности, «золотой» звон свадебных колоколов, тревожный «медный» набат, сопровождаю-

³² «Весна» С. Рахманинова. - Русская музыкальная газета, 1905, № 3—4, с. 89.

³³ Цит. по кн.: Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. М., 1963, с. 27.

щий трагические, горестные моменты жизни, и, наконец, «железный» погребальный колокол.

В музыке поэмы сосредоточенные раздумья сочетаются с яркостью, яркой изобразительностью, театральностью. Образы человека и природы переплетаются очень тесно и противостоят всему мрачному и трагедийному, отстаивая самое прекрасное — жизнь.

«Колокола» впервые прозвучали в Петербурге в исполнении оркестра, хора и солистов Мариинского театра под управлением автора, а в следующем году с огромным успехом прошла московская премьера поэмы. «Историческое значение „Колоколов“ для развития русской советской вокально-симфонической музыки огромно, хотя до настоящего времени еще полностью не осознано. Это можно проследить в творчестве последующего поколения русских композиторов — Шостаковича, Прокофьева, Шапорина, Свиридова и других»³⁴.

В январе — феврале 1915 года Рахманинов работал над вторым циклом культовых песнопений — «Всенощным бдением». Автор посвятил это произведение замечательному русскому хоровому деятелю Степану Васильевичу Смоленскому, тогдашнему руководителю Синодального училища. Сборы с двух концертов были переданы в пользу жертв первой мировой войны.

«Всенощная» уже после первого исполнения в Москве (Синодальный хор под управлением Н. Данилина, солист — С. Юдин) заявила о себе как о выдающемся явлении не только русской, но и мировой музыкальной культуры. В основе музыки лежат подлинно древнерусские распевы — знаменный, киевский, греческий. Темы православного Обихода, звучавшие в храмах одноголосно, сдержанно, превратились в сочинении Рахманинова в изумительную хоровую симфонию. Она состоит из пятнадцати песнопений. Первые семь номеров — песнопения вечерни, последние — песнопения утрени. Мягкое звучание, лирика сменяются торжественными, динамичными подъемами, мощными кульминациями. По выражению руководителя Ленинградской академической капеллы им. М. И. Глинки В. Чернушенко, «в этом великом произведении бьется сердце великого русского народа». Музыку «Всенощной» отличают высокая духовность, гуманизм, любовь к природе, родной земле. Восторг слушателей вызывали истинно русская полифония, подголосочность, стройные мощные аккорды хора в сочетании с изумительной нежностью, трепетностью звучания, прозрачностью и легкостью вокальной фактуры. «Подобно страстям или мессам Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, музыка „Всенощной“ выходит далеко за рамки прикладного духовного искусства и отражает общечеловеческие чувства и настроения»³⁵.

¹ Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова, с. 127.

³⁵ Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов. М., 1983, с. 103.

В конце 1917 года Рахманинов уехал в концертную поездку по Норвегии и Швеции. Ему не суждено было снова вернуться на родину. Несколько лет он занимался только исполнительской деятельностью и говорил своим близким, что вне России «потерял желание сочинять». В 1926 году композитор пишет «Три русские песни», ставшие его последним хоровым сочинением. Замысел этого цикла возник еще в России. «Песни» написаны на основе старинных народных мелодий и представляют собой симфонические картины с хором. Главная роль принадлежит оркестру. Именно в его звучании, красочном и разнообразном, воссоздается вся гамма чувств и переживаний, заключенных в простых на вид одноголосных мелодиях песен (только в третьей есть элементы трехголосия).

Первая песня «Через речку, речку быстру» (мелодия заимствована из сборника А. Лядова «Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано») исполняется партией басов. Суровая, сосредоточенная мелодия почти неизменно повторяется на протяжении всей пьесы. Оркестровое сопровождение все время меняется, обуславливая красочную вариационность куплетной формы. Настроение безысходности, одиночества составляют содержание этой песни.

«Ах ты, Ванька!» — протяжная лирическая песня. Рахманинов очень любил ее в исполнении Шаляпина. И опять здесь тема одиночества, тоски, горестные переживания русской женщины в разлуке с любимым мужем. Мелодия, исполняемая унисоном альтов, слегка варьируется в куплетах, а вся динамика развития, кульминация, спад — в оркестре.

Песню «Белилицы, румяницы вы мои» (записана В. Кручинным в Курской губернии) Рахманинов впервые услышал в Нью-Йорке в исполнении известной русской певицы Надежды Васильевны Плевицкой. Песня так понравилась композитору, что он сначала написал к ней фортепианное сопровождение, а затем сделал обработку для хора с оркестром. Содержание этой песни — тревога и страх женщины перед ревнивым мужем, тоскливое ожидание наказания и вместе с тем какая-то отчаянная ее смелость. Удивительно красочно все эти чувства воплощены композитором и в хоровой партитуре (октавный унисон альтов и басов, и лишь в средней части двух- и трехголосные эпизоды, мелодия звучит как скороговорка, на одном звуке, вдруг — широкие скачки, акценты на сильные и слабые доли, синкопы), и в оркестровом сопровождении с его остикатным ритмом, имитирующим скачку, красочным разнообразием струнных, ударных инструментов, арфы.

Первое исполнение «Трех русских песен» состоялось в марте 1927 года в Филадельфии и Нью-Йорке, дирижировал Л. Стоковский. Американская публика не поняла этого самобытного сочинения, музыка показалась ей слишком мрачной. Но для русского слушателя за этим прекрасным вокально-симфоническим циклом встает образ великого, неповторимого Художника с его

мучительной тоской по Родине, сыновней любовью к ней, с памятью о родной земле и ее песнях.

Хоровое творчество Вик. Калининкова (1870—1927). Замечательный хоровой композитор, выдающийся деятель русской музыкальной культуры Виктор Сергеевич Калининков родился в 1870 году в селе Воин Мценского уезда Орловской губернии. Отец его работал в должности письмоводителя, затем — станового, мать занималась хозяйством и воспитанием детей. Дети Калининковых — сыновья Василий, Николай, Виктор, Аркадий и сестра Александра — росли трудолюбивыми, дружными. В семье все любило природу, музыку, народные песни. Домашнее музицирование (отец играл на гитаре, дети пели) оказало большое влияние на развитие музыкальных способностей братьев. После окончания орловской духовной семинарии первым уехал учиться музыке старший брат Василий (ставший впоследствии известным композитором). Он поступил в Московское филармоническое училище, куда затем приехал и Виктор. Обучение в училище было платным, а на отделении духовых инструментов — бесплатным. Поэтому Виктор Сергеевич занимался в классе гобоя и посещал лекции на теоретико-композиторском отделении. Блестящие способности, абсолютный слух, огромная работоспособность позволили Калининкову отлично закончить два отделения училища и успешно работать по обеим специальностям. Он играл в оркестре в частных оперных театрах И. Прянишникова и С. Мамонтова, затем заведовал музыкальной частью и дирижировал оркестром Московского Художественного театра (под его управлением были осуществлены постановки музыкальных спектаклей «Снегурочка», «Антигона» и другие), руководил оркестром студентов Высшего технического училища. Дирижерская деятельность принесла Калининкову известность, ему предсказывали большое будущее.

Много внимания и сил отдавал Калининков педагогической работе. Он преподавал музыкально-теоретические предметы в Филармоническом и Синодальном училищах, вел высшие классы музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории, профессором которой стал с 1922 года. Его общественная деятельность также отличалась многогранностью: он был активным пропагандистом новой музыкальной культуры среди широких масс народа, членом художественного совета Пролеткульта, организатором музыкальных студий, в которых были хоровые классы и классы народных инструментов.

Но самой значительной и плодотворной была хоровая деятельность Калининкова: он писал преимущественно хоровые произведения и, работая хормейстером, воспитал многие коллективы. В течение семнадцати лет он обучал пению воспитанников городских начальных училищ Москвы, руководил хором Филармонического училища (в одном из концертов этот хор исполнил ораторию Р. Шумана «Рай и Пери»).

Хоровое творчество Калининкова обширно и разнообразно. Одним из первых русских композиторов он сочинил песни для детей и

выпустил их в двух сборниках: «Одиннадцать одноголосных детских песен» и «Девять двухголосных детских хоров». Детская тематика («Тень-тень», «Котик», «Журавель», «Скок-поскок» и другие), выразительная музыка, доступные детям вокально-хоровые задачи до сих пор привлекают внимание учителей пения к этим сборникам.

В произведениях для смешанного хора без сопровождения Калининников продолжает традиции русских композиторов в этом жанре. Хор у Калининкова — инструмент с большими возможностями и разнообразными средствами художественной выразительности. Тончайшая лирика («Элегия», сл. А. Пушкина), драматизм («Кондор», сл. И. Бунина), акварельность и изобразительность («Жаворонок», сл. В. Жуковского, «Зима» сл. Е. Баратынского), едкая сатира («Ходит спесь надувающихся» и «У приказных ворот», сл. А. Толстого), эпическая мощь («Лес», сл. А. Кольцова) — все это передано средствами лишь хора.

Большинство хоров Калининкова — лирические произведения, рисующие картины родной природы. Разными красками расцвечивает композитор звучание хора, изображая то восход солнца («Солнце, солнце встает»), то прощальную красу осени («Осень»), то дикий и скалистый берег океана («Кондор»). 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 Калининкова, его глубокая содержательность.

Мелодический язык хоров выразителен, проникнут элементами народной песенности, гармонии красочны, изобилуют побочными доминантами, неаккордовыми звуками, задержаниями, часто встречаются сопоставления далеких тональностей.

Композитор чутко относится к поэтическому тексту, музыка откликается на малейшую смену настроения стиха, поэтому во многих хорах форма складывается из контрастных частей. В произведениях Калининкова форма является одним из важнейших средств художественной выразительности. Здесь сказываются романтические устремления автора — ему не свойственна строгая классическая форма; как правило, хоры Калининкова — трехчастные с контрастной серединой и видоизмененной репризой. В некоторых произведениях реприза сокращена («На старом кургане», «Кондор»), в других звучит как напоминание о музыкальном образе первой части («Элегия», «Зима»).

Склад хорового письма Калининкова преимущественно гомофонно-гармонический с развитой подголосочностью и элементами имитации. Голосоведение отличается самостоятельностью, разнообразием мелодического движения, все хоровые партии несут равную нагрузку в создании художественного образа, полностью использован рабочий диапазон голосов.

Богатство метроритмической структуры хоров Калининкова вы-

текает из текста, логических ударений в словах, смены стихотворной стопы. Почти во всех хорах встречается переменный размер (в хорах «Лес» и «У приказных ворот» переменность размера объясняется ярко выраженным народным характером музыки и текста).

«Элегия» (сл. А. Пушкина) относится к хорам романского типа. Это глубоко лирическое произведение, проникнутое трепетной любовью к природе, овеянное грустью воспоминаний. Прозрачная хоровая фактура, поступенное движение мелодии первой части создает ощущение спокойного созерцания вечернего пейзажа. Гармоническое изложение складывается из самостоятельного движения голосов, перехода мелодий из одной партии в другую (басы — сопрано — альты — сопрано):

98 *Andante commodo*

С.
А.
Т.
Б.

p

Ре- де-ет об-ла-ков ле- ту-ча- я гря-да. Звез-

- да пе-чаль-на-я, ве- чер-ня- я звез-да! Твой

луч о- се-реб-рил у- вяд-ши-е рав-ни-ны, и

дрем-лю-щий за-лив, и чер-ных скал вер-ши-ны.

Средняя часть («Люблю твой слабый свет») более взволнованная, ускоряется темп, изложение становится имитационным. Тенора делится на две партии с развитыми мелодическими линиями и в сочетании с другими голосами драматизируют звучание, приводят его к кульминации («Я помню твой восход...»).

Тональность первой части — фа мажор. Средняя часть начинается в соль миноре (чередование субдоминанты и доминанты), затем в фа мажоре на доминантовом органном пункте чередуются плагальные гармонии («где стройны тополи в долинах вознеслись»), заканчивается часть в соль миноре. Характерными для формы хоров Калинникова являются замедления в конце средней части и пауза перед репризой. Реприза «Элегии» лишь отдаленно напоминает тему первой части, она утверждает основную тональность (фа мажор), возвращает первоначальное настроение и придает законченность произведению.

Совершенно в другом плане написан хор «На старом кургане» (сл. И. Никитина), посвященный памяти брата — Василия Сергеевича Калинникова³⁶. Это произведение с ясно выраженной драматургической линией: прикованный цепью сокол, мучительно долго сидящий в неволе, отчаянная безуспешная попытка его высвободиться из оков, гибель и — невозмутимость окружающего мира.

В первой части полифоническое изложение темы является важным средством выразительности и образности. Мелодию поют сначала басы на фоне выдержанных звуков у сопрано и теноров, затем ее подхватывают альты, их вступление налагается на тему басов. При втором проведении темы уже семиголосным хором (*divisi* у всех голосов, кроме альтов) происходит такое же наложение голосов, отрывки мелодии как бы цепляются один за другой, словно звенья цепи:

99 Andante $\text{♩} = 104$

С. На ста- ром кур- га- не при-

А. На ста- ром кур- га- не при-

Т. На ста- ром кур- га- не при-

Б. На ста- ром кур- га- не в ши- ро- кой сте- пи при-

³⁶ У Вас. Калинникова есть романс на эти стихи.

- ко - ван - ный со - кол

- ко - ван - ный со - кол си - дит на це - пи,

- ко - ван - ный со - кол

- ко - ван - ный со - кол

Умеренный темп, размер $\frac{6}{4}$ и $\frac{9}{4}$, длинные фразы, отсутствие общего дыхания и ритмических остановок на протяжении всей первой части усиливают впечатление длительности и безысходности происходящего. Тональность ми минор придает музыке печальный, тоскливый характер.

Контрастна динамичная средняя часть хора (темп Allegro, размер $\frac{6}{4}$, alla breve). Она состоит из двух построений. Первое, гармонического склада, — чередование унисонов с доминантовыми аккордами (терцкварт- и квинтсектаккорд с двойным задержани-ем):

100 Allegro $\text{♩} = 80$

И грудь он сдо- са- ды ког- тя-ми тер-за-ет,

И грудь он ког- тя-ми тер-за-ет,

И грудь он ког- тя-ми тер-за-ет,

И грудь он сдо-са- ды ког- тя-ми тер-за-ет,

Повторяющееся секундное движение в мелодии как бы подчеркивает настойчивость пленника в стремлении вырваться на свободу. Второе построение средней части (с тем же текстом, что и первое) звучит еще более драматично. Особую выразительную силу приобретает здесь партия басов; их нисходящая мелодия полна энергии, решительности: сокол гибнет, но не смиряется с нево-

лей. Изобразительность достигает своей вершины в кульминации хора: на просветленной гармонии (секстаккорд II низкой ступени) — нисходящая поступенно мелодия у сопрано, как скатывающиеся капли крови (движение половинными длительностями вразрез с основным ритмическим рисунком части):

[Allegro $\text{♩} = 80$]

и кап-ля-ми кровь из гру-ди вы-те-ка-[ет]

и кап-ля-ми кап-[лями]

гру-ди вы-те-ка-[ет]

Перед репризой — многозначительная пауза. Реприза, характерная для стиля Калинникова, короткая, напоминающая первую часть, но создает иное настроение, чем в начале: отрывок темы здесь проводят имитационно высокие голоса — сопрано и тенора, это придает более светлый характер звучанию. Гармонический язык репризы (субдоминанты, натуральная доминанта, VI ступень, плагальная каденция) усиливает впечатление безмятежности, покоя, как бы «неучастия» окружающей природы в только что происшедшей трагедии.

Большой интерес представляют хоровые обработки и переложения Вик. Калинникова. Для смешанного хора без сопровождения он сделал обработки русских народных песен «Вниз по матушке по Волге», «Заиграй, моя волынка», «Эй, ухнем», «Ты зйоди, солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных» и революционных песен «Интернационал» и «Марсельеза». В обработках народных песен проявилось тонкое понимание композитором основ народного многоголосия. Обработки революционных песен «Интернационал» и «Марсельеза» были предназначены для массового хорового исполнения.

В переложениях для смешанного хора романсов Бородина «Песня темного леса», «Море», «Спящая княжна» и «Рыцарского романа» Глинка Калинников создал выразительные хоровые миниатюры, несколько не изменяя характера и не утяжеляя звучания этих произведений.

Деятельность Калинникова, его творчество сыграли важную роль в дальнейшем развитии русского хорового искусства на рубеже XIX и XX столетий.

Хоровое творчество П. Чеснокова (1877—1944). Замечательный русский хормейстер, композитор, один из основателей дирижерско-хорового образования в России, Павел Григорьевич Чесноков родился в 1877 году в рабочем поселке близ города Воскресенска Московской области. Отец его был церковным регентом. Му-

зыкальное воспитание мальчика, начатое в хоре отца, было продолжено в московском Синодальном училище, которое он окончил в 1895 году с золотой медалью. В старших классах училища Чесноков начал заниматься хоровой композицией под руководством выдающегося педагога С. Смоленского. По окончании училища он был приглашен туда на педагогическую работу и продолжал занятия композицией теперь уже с С. Танеевым. В 1913 году, будучи известным хормейстером и композитором, Чесноков поступил в Московскую консерваторию в класс свободного сочинения С. Василенко. В дореволюционный период Чесноков много работал с хоровыми коллективами Москвы. Он был известным регентом, руководил женскими хорами в пансионах, преподавал пение в гимназиях. Большая часть его произведений этого периода относится к культовой музыке (смешанные хоры, хоровые концерты). Для хора воспитанниц женских пансионов композитор написал более двадцати сочинений с сопровождением фортепиано. Среди них есть развернутые хоры драматического содержания («Несжатая полоса», сл. Н. Некрасова, «Листья» сл. Ф. Тютчева), хоровые миниатюры («Солнце, солнце встает», сл. А. Федорова, «Лотос», сл. Г. Гейне) и лирические хоры, рисующие картины природы, яркие, сочные, контрастные («Катит весна», сл. Г. Гейне, «Зеленый Шум», сл. Н. Некрасова, «Ночь», сл. А. Плещеева, «Утром зорька», сл. С. Скитальца, «Яблоня», сл. С. Потресова). Есть у него и хоры ярко выраженного народного характера («Колокольчики звенят», сл. А. Пушкина, «Крестьянская пирушка», сл. А. Кольцова).

После Великой Октябрьской социалистической революции Чесноков, окончив Московскую консерваторию, работал учителем пения в начальных школах и средних учебных заведениях. В 20-х годах он вместе с А. Кастальским, Н. Данилиным, А. В. Александровым, А. Никольским участвовал в создании дирижерско-хорового факультета консерватории. Эти выдающиеся мастера хорового искусства разработали систему образования и воспитания советского хормейстера. Чесноков вел курс хороведения и методику работы с хором. Весь свой хормейстерский опыт и богатые знания законов и тончайших секретов хорового пения он изложил в фундаментальном теоретическом труде «Хор и управление им»³⁷. Эта книга (с некоторыми оговорками и поправками на современность) до сих пор является одним из основных учебных пособий по хороведению.

В классе хорового дирижирования Чесноков на первый план выдвигал детальный анализ изучаемых произведений, требовал от учеников точного знания структуры, гармонического языка, хоровой техники и художественно-исполнительских задач хора.

Наряду с педагогической работой в консерватории Чесноков продолжал интенсивную исполнительскую деятельность с различными хоровыми коллективами. Он руководил Вторым государст-

³⁷ Чесноков П. Хор и управление им. М., 1961.

венным хором, хоровой капеллой Московской филармонии, самодеятельными хорами.

Чесноков в совершенстве знал возможности человеческого голоса, проник во все тонкости вокального искусства, был выдающимся мастером хорового пения а capella. Под его управлением звучание хора всегда отличалось идеальным строем, ансамблем, безукоризненным вкусом, строгостью и благородством. Чесноков считал, что смешанный хор без сопровождения является самым совершенным инструментом и заключает в себе наибольшие художественно-исполнительские возможности. Для этого состава он написал свыше шестидесяти произведений. Содержание большинства смешанных хоров — природа, мысли, чувства и переживания, вызванные ее созерцанием: хоры «Теплится зорька» (сл. К. Гребенского), «Август» (сл. С. Копыткина), «Ночь» (сл. М. Коханского), «Зимой» (сл. К. Алемасовой), «Альпы» (сл. Ф. Тютчева). В стиле народных песен написаны хоры на слова А. Островского «За рекою, за быстрой» и «Не цветочек в поле вянет». Близок им и «Лес» (сл. А. Кольцова), отличающийся эпичностью и широтой.

Большой интерес проявлял Чесноков к русской народной песне. Он сделал ряд сложных обработок для хора с солистами. Часто в них хор выступает в качестве аккомпаниатора, имитируя инструментальное сопровождение («Канава», «Ах вы сени мои, сени», «Сама садик я садила»).

В хоре «Д у б и н у ш к а» на слова поэта-революционера Л. Трефолева композитор использует народную песню как цитату, в качестве рефрена. Социально-обличительные стихи Трефолева как бы усиливаются песней бурлаков (мужской хор из шести человек, поющий за сценой). Форма хора представляет собой своеобразное сочетание сложной трехчастности и рондо. Крайние части — преимущественно гармонического склада, тема проходит у альтов. Рефрен звучит вначале, связывает оба построения первой части и завершает ее. Тональность — соль минор (см. пример 102).

Средняя часть («Хоть бы дождь оросил...») звучит более драматично. Повышается tessitura всего хора, усложняется гармонический язык, появляются секвенции, хроматизмы. Во втором построении средней части изложение имитационное. Рефрен, как и в первой части, связывает оба построения и завершает часть. Реприза точная. Оканчивается весь хор кодой, построенной на мелодии, интонационно близкой второму построению первой части, и полным проведением рефрена. Музыка хора органично сочетается с народной песней, как бы вытекающая из нее и снова в нее вливаясь.

Большую нагрузку в «Дубинушке» несут мужские голоса: у басов и теноров почти все время *divisi*, а в коде тенора делятся на три партии.

Хор «Теплится зорька» (сл. К. Гребенского) — наиболее типичное для хорового творчества Чеснокова произведение. Это развернутый смешанный хор с *divisi* во всех голосах, написанный в трехчастной форме.

Moderato

до конца

102

pp

3 тенора

3 баритона

Ой, ду- би- нушка, ух- нем! Ой, зе-

- ле- на- я са- ма пой-дет! По- дер- нем! По- дер- нем! Да

ух!

Ой, зе-

По кремнистому берегу Волги реки, надрываясь, идут бурлаки.

Крайние части небольшие, созерцательного характера. Интересны наложения доминантовой гармонии на тоническую, что придает особую пряность звучанию:

103 Tranquillo

p

Теплится зорька, ти-хо, свет-ло. Озеро дремлет, точно стекло.

Теплится зорька, ти-хо, свет-ло. Озеро дремлет, точно стекло.

Средняя часть состоит из ряда эпизодов изобразительного характера. Шелест камыша, плеск рыбки, разбегающийся по воде круг, крик филина, мерцающий огонек — эти картины и звуки природы обрисованы ярко, выпукло, красочными гармониями, выразительной мелодией, колоритом разных тональностей, тончайшей нюансировкой. В конце средней части есть глубоко лирический эпизод («В небе звездочки робко горят»), отражающий чувства и переживания человека, навеянные созерцанием красоты природы. Этот эпизод является кульминацией хора.

Реприза повторяет первую часть, несколько изменен только ритмический рисунок начальной фразы. Размеры $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$ в спокойном темпе создают ощущение легкого, плавного покачивания.

Это произведение требует высокого вокального мастерства от певцов. Сложность заключается и в гармоническом языке хора, изобилующем неаккордовыми звуками, задержаниями, и в частой смене тональностей (модуляции, сопоставления), и в разнообразии и тонкости нюансов. Известный советский хоровой дирижер Г. Дмитриевский говорил своим ученикам: «Можно перебрать всю хоровую литературу за последние сто лет, и мало сыщется равного чесноковскому мастерству владения хоровым звучанием»³⁸.

³⁸ Цит. по кн.: Чесноков П. Хор и управление им, с. 4.

Раздел II

СОВЕТСКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

«Искусство — народу!» В этом ленинском лозунге — смысл социалистической революции в области искусства; под его воздействием формировалась советская музыкальная культура в ходе строительства социализма. Хоровое искусство как неотъемлемая часть всей музыкальной культуры нашего народа прошло за годы Советской власти огромный и сложный путь. В тяжелые годы революционной борьбы и гражданской войны, в годы трудового героизма первых пятилеток, в суровые дни Великой Отечественной войны, в послевоенный период мирного строительства и в эпоху великих свершений — всегда хоровое искусство одним из первых откликалось на события жизни и воплощало в своих жанрах боевую историю нашего народа.

В советской хоровой литературе утвердились следующие жанры: массовая песня, хоровая сюита, кантата, оратория, самостоятельные хоровые произведения и оперные хоры.

Глава I

МАССОВАЯ ПЕСНЯ

Жанр массовой песни сложился в музыкальном искусстве нашего народа после победы Великой Октябрьской социалистической революции. Сам термин «массовая» стал применяться к новым песням, предназначенным для исполнения большими массами народа. Советская массовая песня возникла на основе бытовавших в народе старых революционных, солдатских, народных песен, романсов, частушек.

Этапы развития массовой песни совпадают с историческими этапами становления, развития и борьбы нашего государства.

Первый этап (1917—1920) — период, охватывающий революционную борьбу и гражданскую войну в стране. В это время пелись революционные песни прошлого, отражавшие героическую борьбу и тяжелую участь революционеров в период подготовки революции. Среди них «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Дубинушка», «Замучен тяжелой неволей», «Расстрел коммунаров», «Марсельеза». «Интернационал», созданный поэтом-комму-

паром Эженом Потье и лилльским рабочим Пьером Дежейером, стал гимном молодой Советской республики. И если до революции в припеве были слова:

*Это будет последний
И решительный бой...*

то после революции стали петь:

*Это есть наш последний
И решительный бой...*

Эти песни после революции вышли из подполья и зазвучали во весь голос. Но все больше ощущалась потребность в новых боевых песнях о победе революции, о начале новой жизни; ее смогла удовлетворить песня, создававшаяся самим народом задолго до того, как в этом жанре стали писать профессиональные композиторы. Из старых песен отбирались наиболее популярные, они варьировались, переосмысливался текст или сочинялись новые слова, изменялся часто ритмический рисунок мелодии — так создавалась фольклорная массовая песня эпохи гражданской войны. Примером может служить известная песня, призывавшая рабочих и крестьян в ряды вновь организуемой Красной Армии — «Смело мы в бой пойдем». Мелодической основой для нее послужил сентиментальный городской романс «Белой акации гроздь душистые». Новый текст, четкий ритм превратили песню в волевой марш:

104 **Бодро и решительно**

Слу-шай, ра-бо-чий, вой-на на-ча-ла-ся: бро-сай сво-ё
де-ло, в по-ход со-би-рай-ся. Смело мы в бой пойдем за власть Со-
ве-тов и, как о-дин, ум-рем в борь-бе за э-то.

Много народных песен было сложено о событиях и героях гражданской войны, о красных командирах — Чапаеве, Котовском, Щорсе, Лазо и других. Много было создано походных песен. Народная украинская мелодия («Ой, що там за шум учинився») лежит в основе известной солдатской песни на слова Демьяна Бедного «Проводы» («Как родная меня мать провожала»). Популярной стала строевая солдатская песня на слова красноармейца А. Маринова «Гей, по дороге, по дороге войско красное идет» (мелодия заимствована из широко известной песни «Эх, в Таганроге»):



Этой песне свойственно характерное для походных и строевых солдатских песен сочетание широкой распевности, идущей от народного пения, с чеканной маршевой поступью.

Песня «По долинам и по взгорьям»¹ была создана в отряде дальневосточных партизан в 1919 году. Текст ее написал поэт-партизан П. Парфенов. В 1929 году эта песня была записана и обработана А. В. Александровым, литературная редакция сделана поэтом С. Алымовым.

Огромную роль в первый период развития советской массовой песни играла частушка, остроумная, злободневная, бьющая прямо в цель. На мотив матросской песни «Яблочко» пелись частушки, разоблачавшие белогвардейцев:

Эх ты, яблочко,
Укатилось,
А кадетская власть
Провалилася.

Эх, яблочко,
Сбоку зелено.
Колчаку за Урал
Ходить не велено.

В 20-е годы в создании многих песен принимали активное участие молодые поэты-комсомольцы А. Безыменский, А. Жаров. Они писали к старым песням новые тексты. В боевой комсомольской песне «Молодая гвардия» слова Безыменского легли на мелодию старой тирольской песни времен национально-освободительного движения 1808—1810 годов. Большой популярностью пользовалась песня «Наш паровоз, вперед лети», сложенная комсомольцами киевской железнодорожной мастерской, в которой работал Николай Островский.

В эти годы появляются первые массовые песни, созданные композиторами-профессионалами. По специальному заданию штаба Первой Конной армии молодыми авторами — поэтом А. д'Актилем и композитором Дм. Покрассом — была создана песня «Марш Буденного». По заданию Политуправления войск Киевского гарнизона поэт П. Григорьев и молодой музыкант Сам. Покрасс сочинили песню «Красная Армия всех сильнее». Обе эти песни заучивались бойцами «с голоса», передавались в различных вариан-

¹ В некоторых изданиях — «по загорьям».

тах по армейским частям и сделались подлинно народными солдатскими песнями.

Второй этап развития советской массовой песни (1921 -- 1932) связан с новым периодом в жизни нашей страны: с переходом к мирному строительству, с новой экономической политикой партии, индустриализацией страны, началом массового колхозного движения и большими достижениями в области культуры. Массовые песни этого периода сочинялись композиторами-профессионалами на стихи советских поэтов. Тематика большинства песен освещала недавние события гражданской войны. Много новых песен было создано о героях войны, о Красной Армии и красных командирах. Среди них необходимо отметить песни А. Давиденко «Конная Буденного» и «Первая Конная» на слова Н. Асеева и «Песня о наркome и его друзьях» на слова А. Жарова. В этих песнях Давиденко использовал характерные приемы народного пения: плавный, широкий запев солиста, дружный «подхват» хора в ускоренном темпе, с более четким ритмом, с верхними подголосками на словах «Эй!», «Эх!», так свойственными солдатским песням:

106 Не скоро
Запевали

Сне ба по лу ден но го жа ра не под сту пи,
кон на я Бу дён но го рас ки ну лась в сте пи, кон на я Бу дён но го рас
ки ну лась в сте пи, кон на я Бу дён но го рас
ки ну лась в сте пи, рас ки ну лась в сте пи.

Молодые композиторы В. Белый, Б. Шехтер, М. Коваль тоже уделяли внимание массовой песне. Популярны были произведения: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» Белого, «Железными резервами» Шехтера, «Юность» Ковалья.

В этот период появляются первые патриотические песни, песни о вождах («Песня о Ленине» А. В. Александрова на слова О. Колычева, «Песня о Ленине» Давиденко на слова А. Суркова).

Расцвет советской массовой песни приходится на время, отмеченное в истории нашей страны новыми завоеваниями в области общественно-политической, экономической и культурной жизни (1932—1941).

Содержание песен становится более разнообразным: создаются песни о партии, вождах, Красной Армии, о труде народа в городе

и деревне, песни любовные, лирические, шуточные, спортивные. Изменяется и музыкальный стиль песен. Преобладавшая ранее маршевая песня сохраняет и теперь свое ведущее значение, становится многообразной, разнохарактерной: это веселые, быстрые физкультурные, эстрадные марши и марши-танцы, марши-гимны. Здесь прежде всего нужно сказать о замечательном песенном творчестве выдающегося советского композитора Исаака Осиповича Дунаевского (1900—1955), о его музыке к кинофильмам «Цирк», «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Вратарь», «Весна» и многим другим. Песни из этих фильмов быстро шагнули за рамки экрана и сделались самыми популярными массовыми песнями в стране. «Песня о Родине» на слова В. Лебедева-Кумача (из кинофильма «Цирк») стала лучшей советской патриотической песней. Выразительная теплая мелодия запева, маршевый припев, красочный гармонический язык сливаются в удивительно яркий, волнующий, незабываемый музыкальный образ Родины, ее необъятных просторов, ее могучего народа. Именно поэтому начальная фраза припева «Песни о Родине» стала позывными советского радио.

«Марш энтузиастов» на слова д'Актиля (из кинофильма «Светлый путь») — это ликующий гимн трудовому народу страны; «Марш веселых ребят» (из кинофильма «Веселые ребята»), «Спортивный марш» (из кинофильма «Вратарь»), «Молодежная» (из кинофильма «Волга-Волга») сделались популярными, любимыми массовыми песнями советской молодежи.

В 30-е годы появляется много песен о труде советских людей. Одной из значительных в этом жанре явилась «Песня о встрече» Д. Шостаковича на слова Б. Корнилова (из кинофильма «Встречный»), воспевающая радостный, счастливый труд молодежи.

Советские композиторы и поэты-песенники много страниц своего творчества посвятили памяти героев и событиям минувшей гражданской войны. Написанные преимущественно в ритме марша, мужественные, сдержанные, полные взволнованности и лиризма, песни эти стали своеобразным музыкальным памятником героическому прошлому нашей страны, бесстрашным подвигам ее известных и безымянных героев. Незабываемы и дороги советским людям песни «Орленок» В. Белого (сл. Н. Шведова), «Партизан Железняк» М. Блантера (сл. М. Голодного), «Песня о Щорсе» Блантера (сл. М. Голодного), «Песня о Чапаеве» А. Новикова (сл. С. Болотина), «Песня о Каховке» И. Дунаевского (сл. М. Светлова), «Полюшко-поле» Л. Книппера (сл. В. Гусева) и многие другие.

Пропаганда массовой песни в 30-е годы была тесно связана с деятельностью многих профессиональных коллективов, с ростом их исполнительского мастерства.

С Государственным русским народным хором имени Пятницкого связано творчество замечательного композитора-песенника Владимира Григорьевича Захарова (1901—1956), написавшего много интересных песен о жизни новой советской деревни. Среди

них — шуточные лирические песни, созданные в содружестве с поэтом М. Исаковским: «И кто его знает», «Провожание» («Дайте в руки мне гармонию»), «Вдоль деревни», патриотическая песня «Зелеными просторами», полная радости свободной, счастливой жизни песня «Дороженька» на слова колхозницы П. Семеновой. Композитор создает жизнерадостные, веселые песни, сочетая широкий мелодизм крестьянских напевов с подвижностью плясовых и хороводных песен, с ритмической остротой и юмором народных частушек.

В конце 30-х годов все большее значение приобретают песни о Красной Армии. Пропаганда этих песен связана с деятельностью Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии под руководством ее создателя — выдающегося композитора, хормейстера и дирижера Александра Васильевича Александрова (1883—1946). Песни Александрова «Эшелонная» (сл. О. Колычева), «Бейте с неба, самолеты» (сл. С. Алымова) пользовались большой популярностью среди красноармейцев. Краснознаменный ансамбль вызвал к жизни множество других армейских художественных коллективов и вдохновил композиторов на создание песен для них.

Братья Дмитрий и Даниил Покрасс написали песни, в которых главной мыслью была безопасность Родины, готовность советских воинов защитить ее от посягательств врагов. Их песни «То не тучи, грозные облака» (сл. А. Суркова), «Если завтра война» (сл. В. Лебедева-Кумача), «Марш танкистов» (сл. Б. Ласкина) имели важное оборонное значение.

В творчестве Анатолия Григорьевича Новикова (1896—1984) военно-патриотическая тема занимает основное место. Его композиторская деятельность тесно связана с Советской Армией и Военно-Морским Флотом. Важную актуальную проблему воспитания молодых воинов в духе патриотизма, отваги, беззаветной преданности Родине и народу Новиков помогал решать своими яркими, жизнерадостными, оптимистическими песнями. В «Песне молодых бойцов» («Запевай веселей, запевала»), краснофлотской «По морям, по океанам» (обе на сл. В. Лебедева-Кумача), песнях «Вася-Василек» и «Самовары-самопалы» (на сл. С. Алымова) — и мужество, и боевой задор, и лихость, и неистощимый юмор русского солдата.

В годы Великой Отечественной войны (1941—1945) военно-оборонная тема остается ведущей в жанре массовых песен. В первые дни войны была написана песня А. В. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача «Священная война». Эта песня, не похожая на традиционные военные и солдатские песни, осталась непревзойденной. Она стала подлинной «музыкальной эмблемой Отечественной войны»². Суровая простота, огромная сила и энергия, заключенная в чеканном маршевом ритме (при трехдоль-

² Рабинович А. С. Музыкальная эмблема Отечественной войны. — Советская музыка, 1946, № 7, с. 22.

ном метре), квартových «фанфарных» ходах мелодии превращают «Священную войну» в величественную песню-гимн. Слова ее выражали главную мысль того времени:

Идет война народная,
Священная война.

За песней Александрова последовал целый ряд песен военно-оборонного содержания. Среди них «Песня смелых» («Смелого пуля бонится...») В. Белого, «Клятва наркому» Д. Шостаковича, «Над родиной грозные тучи» В. Соловьева-Седого. Много песен было посвящено защите родной земли: песни о городах, реках, дорогах — о том, что близко сердцу каждого советского человека.

Огромное значение приобретает в годы войны народно-песенное творчество. По-новому зазвучали песни «Есть на Волге утес»³, «Ревела буря, дождь шумел», «Гибель „Варяга“». Много песен складывали сами бойцы, приспособлявая известные мелодии к актуальным стихам армейских поэтов. В ансамблях солдатской самодетельности и в партизанских отрядах создавались полные веселья и юмора частушки на злободневные темы.

Ведущее место в творчестве композиторов в военный период занимают лирические песни о любви, верности, солдатской дружбе: «Соловьи» и «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого, «Темная ночь» Н. Богословского, «В землянке» К. Листова, «В лесу прифронтовом» М. Блантера. В лирических песнях с новой силой зазвучала тема героизма, подвига советских воинов («Песня о Днепре» М. Фрадкина, «Заветный камень» Б. Мокроусова).

В годы войны были созданы новые патриотические песни, песни о партии, о вождях. 1 января 1944 года впервые прозвучал «Гимн Советского Союза», созданный А. В. Александровым на слова С. Михалкова и Г. Эль-Регистана. В основу мелодии лег «Гимн партии большевиков», ранее сочиненный Александровым. Эпически-величавая мелодия «Гимна» близка русским народным «Славам», торжественным кантам, революционному «Интернационалу». Появление «Гимна» в период огромного напряжения всех духовных и физических сил народа сыграло важную историческую роль. «Гимн» вселял в людей волю и уверенность в победе, крепил единство народа и партии, вызывал мощный патриотический подъем в стране.

Сразу после окончания войны появляются лирико-патриотические песни «Родина моя» и «Россия». А. Новикова, несколько позже — песня-гимн В. Мурадели «Партия — наш рулевой», «Родина слышит» Д. Шостаковича. После войны остро встает проблема защиты мира, достигнутого такой дорогой ценой. Международные молодежные фестивали, различные конгрессы проходят под лозунгами: «За мир и дружбу между народами!», «За солидарность народов всех стран и континентов!».

³ Эта песня с несколько измененным текстом пелась в осажденном Сталинграде.

Массовая песня, как всегда первой из всех видов искусств, откликнулась на это движение. Для Первого Международного фестиваля демократической молодежи и студентов (Прага, 1947) Л. Новиков с поэтом Л. Ошаниным создали «Гимн демократической молодежи мира». Энергичная, волевая песня, эпически-суровая в запеве, динамичная и празднично-приподнятая в припеве, сразу завоевала сердца слушателей и певцов и стала гимном всех последующих международных фестивалей молодежи мира. Эта песня ознаменовала появление массовых песен нового содержания — песен борьбы за мир. Среди лучших из них следует назвать «Мы — за мир» С. Туликова (сл. А. Жарова), «В защиту мира» В. Белого (сл. И. Френкеля), «Гимн международного союза студентов» В. Мурадели (сл. Л. Ошанина), «Дай руку, товарищ далекий» С. Каца (сл. А. Софронова) и многие другие. От этих бодрых, ярких маршевых песен отличается своим драматизмом, сдержанной силой, глубокой взволнованностью песня В. Мурадели «Бухенвальдский набат», написанная на слова советского офицера А. Соболева. Невозможность забыть ужасы войны, боль за миллионы погибших, ответственность живых за жизнь на земле — вот основное содержание песни, заканчивающейся призывом к «людям мира»: «Берегите, берегите, берегите мир!».

В послевоенные годы появляется много новых лирических, шуточных, спортивных песен, песен о мирной жизни, о солдатских буднях. Откликаясь на все новое, массовая песня отражает великие свершения и завоевания нашей эпохи: трудовой подвиг народа в освоении целины, стройки коммунизма в Сибири, величайшую победу науки и труда — покорение космоса. Выдвинулся и ряд новых композиторов-песенников: А. Холминов, А. Флярковский, С. Агабабов, Э. Колмановский, А. Пахмутова и другие. Продолжают свою плодотворную деятельность в этом жанре и композиторы старшего поколения: М. Блантер, Н. Богословский, М. Фрадкин. До последних дней своей жизни уделяли внимание массовой песне И. Дунаевский, Б. Мокроусов, М. Коваль, В. Мурадели, А. Долуханян, А. Островский, В. Соловьев-Седой, А. Новиков.

Много сил, таланта, внимания вложили советские композиторы в песенное творчество для детей. В первые годы Советской власти дети пели революционные песни и песни гражданской войны. С середины 20-х годов активизируется творчество композиторов в жанре детской песни. А. Давиденко написал детские песни-игры: «Моя мельница», «Не видно — только слышно», «Скорый поезд». Выходят сборники песен для детей с произведениями М. Красева, М. Раухвергера, Ан. Александрова, А. Давиденко. Сразу завоевывают большую популярность песни «Октябрята» М. Раухвергера, «Первое мая» М. Красева, пионерский марш «Взвейтесь кострами, синие ночи» С. Дешкина, «Маленький барабанщик» А. Давиденко (обработка немецкой революционной песни). Это были в основном песни-марши с четким пунктирным ритмом, с призывными фанфарными ходами в мелодии. В начале 30-х годов заметно расширяется содержание детских песен. Более

внимательное отношение композиторов к интересам ребят, их школьной и внешкольной жизни, к занятиям трудом, спортом, искусством сказалось на создании целого ряда замечательных детских сюжетных песен. В 1934 году вышел сборник «С песней в лагерь», в котором были напечатаны полюбившиеся ребятам песни «Пионерка Оля» А. Хачатуряна, «Песня о Павлике Морозове» Ф. Сабо, «Лагерная песня» и «Про Петю» Д. Кабалевского и многие другие. В этих произведениях заметно меняется музыкальный стиль: появляются песни лирические и шуточные — о лагерной жизни, грустно-взволнованные — о пионерах-героях.

В конце 30-х годов среди авторов детских песен появляются имена И. Дунаевского, Т. Хренникова, Е. Жарковского, М. Иорданского, еще активнее пишут детскую музыку Д. Кабалевский, М. Старокадомский, М. Красев, Ан. Александров и другие композиторы. Они выбирают для песен стихи любимых детских поэтов: С. Маршака, А. Барто, С. Михалкова, О. Высотской. Песни воспитывали в детях чувство патриотизма, товарищества, верность заветам Ленина, дух коллективизма и дружбы, любовь к труду, уважение к памяти героев. Среди лучших песен тех лет следует назвать «Пионерские мечты». Б. Шехтера, «У костра» Д. Кабалевского, «Песню о старших братьях» М. Старокадомского, песни И. Дунаевского из детских кинофильмов: «Спой нам, ветер» («Дети капитана Гранта»), «Эх, хорошо в стране советской жить» («Концерт Бетховена»), «Песню о Павлике Морозове» Ан. Александрова, «Ежик» М. Коваля, «Веселый турист» Е. Жарковского, «Веселые путешественники» М. Старокадомского.

Расцвет детской массовой песни связан с ростом исполнительской культуры детских хоровых коллективов. Пение становится обязательным школьным предметом, организуются хоровые кружки в школах, Домах пионеров, в летних пионерских лагерях. В 1935 году был создан первый детский ансамбль песни и пляски, ныне — Народный ансамбль песни и танца Центрального Дома детей железнодорожников. Его создатель и бессменный художественный руководитель — народный артист РСФСР Семен Осипович Дунаевский. В 1936 году при Институте художественного воспитания детей Академии педагогических наук В. Г. Соколов организовал детский хор. Этот коллектив поднял детское хоровое искусство на небывалую высоту и вызвал к жизни многие детские хоровые организации.

В годы войны при московском городском Доме пионеров Владимир Сергеевич Локтев организовал пионерский ансамбль (ныне Народный имени Локтева ансамбль песни и танца московского Дворца пионеров). Организованный в 1944 году народным артистом СССР профессором А. В. Свешниковым хор мальчиков Московского хорового училища явился первым исполнителем старинной русской и западной хоровой классики, а также детских хоров в ораториях «На страже мира» С. Прокофьева и «Песнь о лесах» Д. Шостаковича.

Высокое мастерство этих детских коллективов стимулировало

творчество советских композиторов и позволило им создавать интересные песни для детей с усложненной хоровой фактурой, развернутые детские хоры, кантаты, сюиты, произведения а cappella.

В послевоенный период детская хоровая литература обогатилась новыми интересными сочинениями. Любимый композитор советских ребят Дмитрий Борисович Кабалевский (1904—1987), отлично знавший и любивший детей, великолепный мастер вокальной и хоровой музыки, одним из первых доверил детскому хору исполнение сочинения крупной формы — кантаты «Песня утра, весны и мира» (сл. Ц. Солодаря). Лирика и задушевность, жизнерадостность и серьезность переданы в ней с большой художественной силой. Выразительные мелодии, красочный гармонический язык, мастерское использование тембровых красок детских голосов, колоритное оркестровое сопровождение наполняют произведение светом, чистотой, радостью жизни.

Вслед за Кабалевским крупные сочинения для детского хора пишут и другие композиторы. Важное место в их творчестве занимает ленинская тема: сюита «Ленин в сердце у нас» А. Пахмутовой, кантата «Посвящение» Ю. Чичкова, песни о Ленине А. Новикова, А. Островского, С. Туликова, М. Иорданского, А. Петрова.

Огромную воспитательную роль играют произведения, посвященные теме преемственности поколений, продолжения детьми героических дел своих отцов. Это кантата Ю. Чичкова «Дети рядом с отцами», кантата Кабалевского «О родной земле». Песни учат детей свято хранить память о тех, кто отдал жизнь за Родину, за счастье людей. Среди лучших произведений на эту тему — кантаты «Красные следопыты» Пахмутовой и «Пионерский салют героям» Е. Тилицеевой, песни «Баллада о неизвестном матросе» и «Солдатские звезды» Чичкова. Велика роль песен в военно-патриотическом и спортивном воспитании школьников.

Значение массовой песни в жизни советского народа трудно переоценить. Всегда современная, отражающая различные стороны нашей жизни, все важные события, трудовые будни и великие свершения, близкая и понятная каждому, массовая песня несет в себе огромный эмоциональный заряд, является мощным оружием в деле воспитания лучших человеческих качеств.

Глава 2

СЮИТЫ, КАНТАТЫ, ОРАТОРИИ

Хоровая сюита. Жанр сюиты проник в хоровую музыку из инструментальной. Сюита (по-французски *suite* — ряд, последовательность) — циклическая музыкальная форма, состоящая из нескольких самостоятельных, обычно контрастных частей, объединенных общим художественным замыслом. В хоровой музыке этот жанр сложился в советское время.

Прообразами сюиты были различные фантазии на темы популярных массовых песен, музыкально-литературные композиции, которых объединялись песни однородного содержания или песни одного автора. Такое единство придавало всей форме цикличность, завершенность.

Одним из первых значительных произведений в этом жанре явилась хоровая сюита А. Кастальского «Сельскохозяйственные работы в народных песнях»⁴ для смешанного хора с сопровождением оркестра народных инструментов. Цикл состоит из обработок народных трудовых песен; в нем семь номеров, отражающих труд крестьян от посева до жатвы. С «Сельскохозяйственных работ» Кастальского начинается становление жанра хоровой сюиты в советской музыке.

В 1926 году вышла в свет «Сюита из четырех русских песен» А. Пащенко для смешанного хора без сопровождения. В 30-е годы появляются хоровые сюиты «Стенька Разин» Д. Васильева-Буглая, «Чеченская сюита» А. Давиденко, «Семья народов» М. Ковалая.

В сюите «Стенька Разин»⁵ замечательный советский хоровой композитор Д. Васильев-Буглай раскрыл тему народного восстания. Все четыре части сюиты — хоры без сопровождения (смешанный и мужской составы). Музыка проникнута интонациями народной песенности.

«Чеченская сюита» А. Давиденко и «Семья народов» М. Ковалая представляют собой циклы сложных обработок песен народов СССР для смешанного хора без сопровождения.

А. Новиков создал новый тип хоровой сюиты — песенный. В 1938 году он написал «Хасанскую сюиту», посвященную событиям на озере Хасан. В сюите пять частей: «Пала темная ночь», «Расскажи ты, ночь сырая», «Лейтенант Галимов», «Граната», «Стрелковая заозерная». Простота и доходчивость хоровых номеров цикла приближает их к массовым песням. Песенный стиль лег в основу еще двух хоровых сюит, написанных Новиковым в годы войны: «Солдатские напевы» и «Волжские напевы» (на русские народные тексты).

В военное время появляется много произведений, посвященных героизму солдат, доблести партизан. Среди них хоровая сюита Д. Кабалева «Народные мстители» (сл. Е. Долматовского), рассказывающая о боевых делах украинских партизан, и «Славянская сюита» В. Белого, посвященная борьбе балканских партизан против фашизма.

После войны появляются хоровые сюиты, отражающие мирную жизнь и труд советских людей. Возвращение солдата на родину, восстановление разрушенного войной дома, свадебное гулянье в колхозной деревне — таково содержание хоровой сюиты В. Мака-

⁴ Сюита написана в честь Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1929 года.

⁵ Сюита написана на народные тексты, собранные А. Пушкиным.

рова «Солнечная дорога» (сл. Я. Шведова). Сольные и хоровые номера сюиты проникнуты интонациями современной народной песенности, лирические эпизоды чередуются с частушками, плясовыми наигрышами.

О радостном созидательном труде, о строительстве гидроэлектростанции на Волге рассказывает сюита В. Макарова «Река-богатырь» (сл. Я. Белинского), написанная для смешанного хора, солистов (сопрано, альт и баритон), чтеца и оркестра. В сюите семь номеров; каждый из них по-своему раскрывает страницы истории великой русской реки, образы советских людей, преображающих ее; вся музыка сюиты проникнута огромной любовью к Родине, стремлением сделать землю еще красивее, богаче.

Первая часть — «Дума над Волгой» (соло баритона и смешанный хор) — лирико-патриотического характера. Мягкая задушевная мелодия сначала у солиста, затем у хора с широкими захватами нижних звуков и поступенным движением как бы имитирует накатывающуюся речную волну. Особенно усиливает это впечатление оркестровое сопровождение.

Вторую часть — «Солнечные плесы» — исполняет женский хор и альт. Выразительная теплая мелодия, напоминающая лирические волжские напевы, проникнута любованием красотой родной реки, ее берегов.

В третьей части — «Былине о бурлаках» (мужской хор), отражающей воспоминания о тяжком невольничьем труде на Волге до революции, слышна тяжелая поступь старинных бурлацких песен.

Контрастом «Былине о бурлаках» является динамичная, яркая песня строителей «Как у Волги у реки» — четвертая часть (смешанный хор и баритон). Это центральный эпизод сюиты, сочными красками рисующий картину радостного труда, передающий дух соревнования, коллективизма:

107 [Весело, с задором]

С. А. Т. Б.

Хор

Баритон соло

Хор

у реки, (соло)

эх, гудки!

эх, гудки! (басы)

Как у Волги у реки, на заре поют гудки,

Персклички групп хора с возгласами «Э-эх!» придают задорный, молодецкий характер звучанию, музыка проникнута народно-песенными интонациями (мелодия близка песне «Посею лебеду на берегу», в оркестре — подражание гармошечным наигрышам,

переменный лад, плагальные гармонии). Хор написан в куплетной форме с небольшим расширением в конце последнего припева.

Пятая часть — «Хорошо весной на Волге» (соло сопрано) — близка волжским лирическим частушкам-«страданиям».

В шестой части — «Город немеркнувшей славы» (смешанный хор а cappella) — ощущается связь мелодии с народной песней «Есть на Волге утес». В стремительном финальном хоре «Прилетели птицы перелетные» — снова настроение радости, ликования. Кода, построенная на теме первой части, звучит как приветственный гимн родной отчизне.

Сюита «Река-богатырь» — произведение глубоко патристическое, пронизанное духом народности, трудового энтузиазма, отличающееся яркой мелодичностью, песенностью, мастерством вокального и хорового письма.

К жанру хоровой сюиты приближается цикл Д. Шостаковича «Десять поэм» на слова революционных поэтов XIX и начала XX столетия (для смешанного хора без сопровождения). Сочиненные в духе революционных песен, интонационно близкие старинным крестьянским напевам, поэмы объединены и общностью содержания: трагическая судьба русских революционеров, драматические события 1905 года, призыв к борьбе, воля к победе революции.

Революционная тема нашла отражение в целом ряде хоровых сюит, написанных по типу «Десяти поэм». Среди них сюиты: «1917 год» Ф. Маслова, «1905 год» А. Флярковского, «1905 год» А. Ленского. Все они, как правило, состоят из хоров а cappella.

Кантата (по-итальянски *cantata* — петь) — произведение торжественного или лирико-эпического характера для хора, солистов и оркестра, состоящее из нескольких законченных номеров.

После Великой Октябрьской революции жанр кантаты на некоторое время был почти забыт. Первые попытки советских композиторов соединить инструментальный симфонизм с хоровым пением, литературным текстом, солистами-певцами появляются в 30-е годы (симфония В. Шебалина «Ленин», «Симфоническая поэма» А. Хачатуряна). Стремление воплотить в музыке конкретные образы, события, героическое прошлое, пафос труда, патриотизм народа привело к подлинному расцвету кантатно-ораториального жанра в предвоенные годы. Особый смысл и значение приобретает историко-патристическая тема, назидательные уроки героического прошлого русского народа. Выдающимися произведениями в этом плане явились кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева и «На поле Куликовом» Ю. Шапорина.

Кантата С. Прокофьева «Александр Невский» (сл. В. Луговского и С. Прокофьева) написана в 1938 году. В основу ее была положена музыка к одноименному кинофильму С. Эйзенштейна. Музыкальная драматургия кантаты построена на столкновении двух противоположных сил: русского народа, вставшего на защиту Родины, и агрессивных тевтонских рыцарей-крестоносцев.

Кантата состоит из семи самостоятельных частей: «Русь под

пгом монгольским» (оркестровая картина), «Песня об Александре Невском» (неполный смешанный хор с оркестром), «Крестоносцы во Пскове» (неполный смешанный хор с сопровождением оркестра и оркестровые эпизоды), «Вставайте, люди русские» (смешанный хор с оркестром), «Ледовое побоище» (симфоническая картина с хоровыми эпизодами крестоносцев), «Мертвое поле» (соло меццо-сопрано в сопровождении оркестра), «Въезд Александра во Псков» (смешанный хор и оркестр).

Рисуя образы русских людей, Прокофьев не цитировал подлинные народные мелодии, но его музыка напоминает старинные величальные, протяжные песни, эпические былины. В «Песне об Александре Невском» черты народной песенности проступают особенно ярко: поступенное движение мелодии с октавными и квинтовыми ходами в конце фраз, широкая распевность, унисоны и подголосочность, переменный размер, простота и строгость гармонического языка. Хор написан в трехчастной форме. Крайние части эпически-величавые, полные силы и спокойствия:

108 [Lento $\text{♩} = 60$]

А. А и бы-ло де-ло на Не-ве-ре-ке.

Т. на Не-ве-ре-ке.

Б. на боль-шой во-де

Прокофьев, создавая образы воинов, использует здесь примененный Глинкой (хор гребцов из «Ивана Сусанина») унисон теноров и альтов. Мягкое звучание альтов (молодые воины) сливается с мужественными тенорами, образуя характерную тембровую окраску мелодии.

Средняя часть, более динамичная, исполняется мужским хором. Группы голосов как бы наперебой рассказывают о недавних битвах с врагами. Переменный размер $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ усиливает впечатление «разговорности» этой части; в оркестре имитируется звучание гуслей, звон оружия:

109 [Lento] Più mosso

Т. Ух! Как би-лись мы, как ру-би-лись мы!

Б.



Реприза повторяет первую часть (с небольшим изменением в конце), снова утверждая несокрушимую силу русского народа: «Кто придет на Русь, будет наемьт бит».

Набатным звоном начинается хор «Вставайте, люди русские» (четвертая часть кантаты). Призывные интонации его близки солдатским походным маршам. В них заключена огромная энергия:

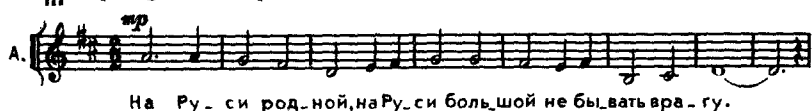
Allegro risoluto $\text{♩} = 72$



Смешанный хор звучит мощно, компактно (почти все время удвоенное двухголосие), отдельные партии приобретают самостоятельность в средних эпизодах первой части (мужские голоса) и репризы (женские голоса).

Средняя часть хора, «На Руси родной», контрастна крайним. Плавная распевная мелодия, волнующе теплая, полная любви к Родине, звучит величаво, торжественно. Мягкий густой тембр альтов, а затем басов, исполняющих эту часть, придает ей особую сочность и выразительность:

III [Allegro risoluto]



Темы русских людей из второй и четвертой частей встречаются и в других номерах кантаты («Ледовое побоище», «Въезд Александра во Псков»), символизируя собой лучшие черты русского народа всех эпох и времен: беззаветную любовь к отечеству, героизм, мужество, непримиримость к врагам родной земли.

Героическим страницам русской истории посвящена и симфония-кантата Ю. Шапорина «На поле Куликовом» (стихи А. Блока, либретто и литературная редакция М. Лозинского). Так же как и в «Александре Невском», здесь противопоставлены образы двух различных миров — русских людей и татаро-монгольских завоевателей. Хоровые номера кантаты чередуются с сольными и оркестровыми.

В годы Великой Отечественной войны появился ряд кантат, посвященных военным событиям, героизму советских людей, памяти павших бойцов. Среди них кантаты: «Киров с нами» Н. Мясковского, «Родина великая» Д. Кабалевского, «О Балтике и Ленинграде» М. Юдина, «Красной Армии слава» А. Новикова, «Белорусским партизанам» А. Богатырева.

В послевоенные годы появляются кантаты патриотического, приветственного содержания, посвященные победе, героям: «Победная кантата» А. Новикова, «Утро Отчизны» и «Сады цветут» В. Сорокина, «Зоя» В. Юровского и другие. Тема борьбы за мир находит свое воплощение в кантатах «Голос мира» А. Пащенко, «За мир» А. Маневича, «Песнь труда и борьбы» В. Чистякова.

Трудовой подвиг народа, восстанавливающего страну после военной разрухи, осваивающего новые земли и стройки, воспет во многих хоровах сочинениях. Среди них кантаты «День труда» С. Агабазова, «Сказ о целине» и «Комсомольская кантата» В. Агафонникова, «Хлеб моей родины» В. Комарова.

Глубоким патриотическим чувством проникнуты кантаты, посвященные Родине: «Расцветай, могучий край» С. Прокофьева, «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича, «Москва» В. Шебалина, «Ода радости» А. Хачатуряна, «День моей Родины» А. Мачавариани.

«Кантата о Родине» А. Арутюняна (для смешанного хора, оркестра и солистов — баритона и меццо-сопрано, сл. Сармена и А. Граши) написана в 1948 году и удостоена Государственной премии первой степени. Это глубоко национальное произведение, проникнутое армянской народной песенностью, стало воплощением патриотизма, трудового энтузиазма и оптимизма всех советских людей. В кантате пять частей: «Заздравная», «Красная площадь», «Торжество труда», «Колыбельная», «Слава Родине».

«Заздравная» — светлый, жизнеутверждающий хор, полный энергии, бодрости. Оркестровое вступление, активное, фанфарное, сразу вводит слушателя в мир праздника, радости; смешанный хор звучит компактно, торжественно:

112 Не слишком скоро. Празднично

С.
А.
Т.
Б.

Празд - ник свет - лый, празд - ник сла - вный пусть от - метит гост заздрав - ный.

Форма «Заздравной» — трехчастная с кодой. Первая часть исполняется дважды. В средней части голоса поочередно солируют, аккордовая фактура сменяется подголосочной, усиливается восточный колорит мелодии (увеличенные секунды, гармонический мажор), замедляется темп:

113 Несколько медленнее

Т.
Б.

За стра-ну сво-ю род-ну-ю выльем ча-шу кру-го-ву-ю!

В репризе (одно проведение главной темы и кода) снова утверждается празднично-приподнятое настроение.

Начиная с 50-х годов в творчестве советских композиторов все большее место занимают вокальные и хоровые произведения, написанные на стихи выдающихся поэтов прошлого и современности. К жанру кантаты примыкает вокально-симфоническая «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова. Это произведение написано на различные стихотворения Есенина и раскрывает темы взаимосвязи поэта и народа, поэта и революции. Свиридов блестяще претворяет в жанре кантаты художественные и нравственные высоты поэзии Б. Пастернака («Снег идет»), Н. Некрасова («Весенняя кантата»), А. Блока («Ночные облака»), снова С. Есенина («Деревянная Русь» и «Светлый гость»), А. Прокофьева (хоровая поэма «Ладога»). Близки к кантате и «Курские песни» Свиридова для хора и симфонического оркестра. Образы, тексты, музыкальные темы этого цикла композитор заимствовал из неисчерпаемых богатств народного творчества и особенно — родного ему курского фольклора. К жанру «фольклорных» кантат относятся и «Свадебные песни» Ю. Буцко (на русские народные тексты).

Большое место в кантатном жанре занимают произведения, посвященные Ленину, партии. Среди них кантата Д. Кабалевского «Ленинцы» (сл. Е. Долматовского) для трех хоров: детского (пионеры), молодежного (комсомольцы) и смешанного (коммунисты) — и симфонического оркестра, драматическая симфония «Ленин» В. Шебалина (по поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин») для смешанного хора, симфонического оркестра и чтеца, кантаты «Ода Ленину» В. Салманова, «Дорогой Ленина» А. До-

духаняна, кантаты «Песнь о партии» А. Бабаева (сл. С. Городецкого), «Славься, партия» Н. Червинского (сл. С. Фогельсона), «Гимн Октябрю» А. Тертеряна.

Оратория (по-латыни oratoria — красноречие) — крупное произведение для хора, солистов-певцов и симфонического оркестра, написанное на драматический сюжет, но предназначенное не для сценического, а для концертного исполнения. От кантаты оратория отличается большим размером, монументальностью, развернутой сюжетной линией.

Первая попытка создания оратории в советской музыке относится к 1927 году, когда молодые композиторы, участники Проколла⁶, решили создать монументальное произведение в честь десятилетия Советского государства. Композиторы В. Белый, Г. Брук, А. Давиденко, М. Коваль, З. Левина, Б. Шехтер, Н. Чемберджи по инициативе Давиденко сочинили ораторию «Путь Октября». В предисловии к произведению сказано: «Замыслом авторов было создать гражданскую „ораторию“, которая отобразила бы наиболее яркие эпизоды, характеризующие развитие революционного движения в России с 1905 года к Октябрьской революции, и затем переход через гражданскую войну к строительству СССР»⁷. В оратории использованы тексты из произведений Горького, Маяковского, Блока, Асеева и других поэтов. Предназначалась она для хора, солистов, оркестра, чтецов. При самостоятельном исполнении оркестр заменялся фортепиано с группой ударных инструментов, трубой и гармоникой.

«Путь Октября» состоит из трех частей: первая — 1905 год, вторая — события февральской революции 1917 года и третья — торжество Великой Октябрьской социалистической революции. В целом оратория получилась произведением не очень удачным. Отдельные номера отмечены талантом и вдохновением авторов, другие — бледны и невыразительны. Наиболее яркими эпизодами являются два хора А. Давиденко — «На десятой версте» и «Улица волнуется».

«На десятой версте» (сл. поэта-революционера П. Эдиста) — хор-реквием, посвященный памяти жертв Кровавого воскресенья (9 января 1905 года). Произведение написано в трехчастной форме для смешанного хора с сопровождением фортепиано и органа.

Короткое вступление — аккорды, имитирующие крик птицы, — звучит зловеще, настораживающе. Музыка первой части напоминает траурные революционные песни. Мелодия сопрано, напевная, грустная, вместе с подголосками остальных партий рисует мрачную картину заброшенного кладбища, братской могилы расстрелянных 9 января рабочих (тональность ми-бемоль минор):

⁶ Проколл — Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории, созданный в 1925 году. Участники его стремились отразить в своем творчестве образы советской действительности.

⁷ «Путь Октября». Музыкальное действие в трех звеньях. М., 1931, с. 3.

Andante non troppo

114 На де-сятой верстеот сто-ли-цы не_вы_сокий на_сыпан кур-
-ган, от сто-ли-цы не_вы_сокий кур-
его лю-бят зло_вещи_е пти_цы... А!

Скорбный унисон хора на звуке *А!* как бы оплакивает погибших товарищей. Средняя часть («под глубоким пушистым налетом») начинается с той же темы, что и первая, но характер мелодии изменяется, становится энергичным, решительным. Путем энгармонической замены звуков происходит тональный сдвиг (ми-бемоль минор — ми минор), вносящий напряжение. В оркестре звучит небольшое фугато, завершающееся резким, угловатым унисоном всех голосов — «И зловещие видели птицы». Затем то же фугато звучит в хоре («Запыленные, грязные лица»). Тема проходит поочередно в басах, тенорах, альтах и сопрано. Давиденко пишет эту часть в полифонической форме, но в антиакадемической манере: темы даны не в традиционном тонико-доминантовом соотношении, а в одной тональности (ми минор) с опорой на плагальные гармонии. В конце средней части находится кульминация произведения — мощные аккорды всего хора на доминанте («приходили на этот курган»), и, как стон, одинокий женский голос прерывает внезапно общее звучание.

Снова путем энгармонической замены возвращается тональность ми-бемоль минор. Реприза («Как печально и долго стояли») повторяет музыку первой части. Сопровождение становится более насыщенным (в экспозиции оно только дублировало хор). Эта часть звучит как клятва отомстить за погибших. Унисоном хора («О-то-мстить!») на диссонирующих аккордах фортепиано и органа заканчивается это произведение.

В хоре «На десятой версте» Давиденко создал музыку, отличающуюся оригинальностью и свежестью мелодического и гармонического языка и вместе с тем простую, строгую, глубоко народную.

Возрождение ораториального жанра в советской музыке относится к концу 30-х годов (одновременно с кантатами), когда

были написаны оратории «Возвращение солнца» Е. Голубева (1936), «Емельян Пугачев» М. Ковалья (1939), «Ленин» А. Пащенко и другие.

В оратории «Емельян Пугачев» (сл. В. Каменского) раскрыта историческая тема — крестьянское восстание под предводительством Пугачева. Драматургическая линия оратории отличается рельефностью, образы очерчены ярко. Действующие лица — народ, Пугачев, его жена Устинья, башкирская девушка — имеют выразительную музыкальную характеристику. Народные сцены, написанные с большой убедительностью, составляют основу оратории.

Тринадцать номеров оратории делятся на две части. Часть первая: «Ночь степная на Узени», «Песня Устиньи», «Ой, земля, земелюшка», «Монолог Пугачева», «Песня пугачей», «Хор женщин и ариозо Устиньи», «Воля вольная»; часть вторая: «Пугачевский сбор», «Песня башкирской девушки», «Бой», «Предательство», «Казнь Пугачева», «Финал». Драматургия этих частей близка к оперным действиям (не случайно позднее в опере «Емельян Пугачев» Коваль использовал почти все номера оратории).

В первой части дан образ угнетенного, задавленного нуждой народа. Хор крестьян «Ой, земля, земелюшка» (№ 3) как бы концентрирует в себе все страдания, всю меру отчаяния голодных и бесправных людей. Создавая стилизацию народной песни, Коваль пишет этот хор без сопровождения. Начало хора звучит тяжело, обреченно. Тональность си-бемоль минор окрашивает его в мрачные тона. Квинтоль в запеве альтов придает мелодии свойственную народным песням несимметричность размера:



Хору присущи черты народной песенности: внутрислоговые распевы, подголосочность, смена унисона многоголосием. Хор написан в трехчастной форме. Средняя часть начинается так же, как первая, но тему поют басы, а у остальных голосов — гармоническое сопровождение. Затем голоса резко поднимаются вверх, и мощный унисон всех партий — «Помоги, Емельюшка!» — приводит к кульминации хора. Как вопль отчаяния, как плач звучат нисходящие хроматические ходы голосов.

Репризу поет мужской хор. В исполнении басов тема приобретает еще большую тяжесть, безысходность. В заключении присоединяются женские голоса, их тембры несколько смягчают общее звучание.

В центре оратории мы встречаем уже совсем иные черты в образе народа. Активность, бунтарский дух, стремление к воле от Пугачева передаются крестьянам. Хоры «Песня пугачей» (№ 5—

хор, Пугачев и Устинья), «Воля вольная» (№ 7 — хор, Пугачев), «Пугачевский сбор» (№ 8 — хор, Пугачев) наполнены интонациями народных молодецких песен, в мелодии появляются широкие распевные ходы, усиливается динамика, ускоряются темпы, расширяется диапазон голосов.

Оратория Коваля «Емельян Пугачев», раскрывшая важную историко-революционную тему, воплотившая яркие образы народа, явилась значительным произведением крупной хоровой формы и вместе с «Александром Невским» С. Прокофьева сыграла решающую роль в становлении и развитии кантатно-ораториального жанра в советской музыке.

В военные годы были написаны оратории «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина, «Народная священная война» М. Коваля, «Герои бессмертны» Е. Голубева. Эти монументальные сочинения для хора, симфонического оркестра и солистов были прямым откликом композиторов на исторические события Великой Отечественной войны.

Тема защиты мира, радостного мирного труда становится одной из ведущих в творчестве советских композиторов в послевоенное время. Наиболее яркими произведениями в этом плане явились оратории «На страже мира» С. Прокофьева и «Песнь о лесах» Д. Шостаковича.

«На страже мира» (сл. С. Маршака) — выдающееся произведение ораториального жанра, отражающее пафос борьбы за мир. Вместе с тем в оратории есть глубоко лирические эпизоды («Колыбельная»), картины жизни советских детей (детские хоры «Урок в школе», «Голуби мира»). Заканчивается сочинение призывом ко всем людям на земле: «Долой зачинщиков войны!»

В оратории Д. Шостаковича «Песнь о лесах» (сл. Е. Долматовского) отражена тема радостного созидательного труда советских людей, преобразующих природу, строящих счастливую жизнь. Композитор здесь тоже использует детский хор («Пионеры сажают леса»), создавая образ юных неумолимых помощников старших во всех их важных делах. Тема борьбы за мир продолжается и в ораториях «Поступь мира» А. Пярта, «Не троньте синий глобус» Э. Бальсиса.

Великой стройке посвящена оратория Ю. Левитина «Огни над Волгой» (сл. Д. Седых), в которой рассказано о жизни и труде волжан от далекого прошлого до современности.

В конце 50-х годов появляются оратории, главной темой которых становится Октябрьская революция. Это «Патетическая оратория» Г. Свиридова на стихи В. Маяковского и оратория-поэма В. Салманова «Двенадцать» на стихи А. Блока (написана к 40-летию Великого Октября).

«Патетическая оратория» Г. Свиридова явилась новаторским произведением, решившим чрезвычайно сложную задачу воплощения в музыке поэзии Маяковского (некоторые стихи в оратории не поются, а декламируются солистом-басом на фоне оркестра). Свиридов использовал стихи и отрывки из поэмы Маяков-

ского о революции («Марш»), гражданской войне («Рассказ о бегстве генерала Врангеля», «Героям Перекопской битвы»), начале мирного строительства («Здесь будет город-сад»), любви к Родине («Паша земля»), высокой роли и ответственности поэта в деле коммунистического строительства («Разговор с товарищем Лениным», «Солнце и поэт»). В хоровых и сольных эпизодах «Патетической оратории» органически сочетаются речитативная декламационность с напевностью русской лирики.

«Здесь будет город-сад!» — пятая часть «Патетической оратории» — написана на стихотворение Маяковского «Рассказ о Кузнецком строителе и о людях Кузнецка». Свиридов пишет эту часть тоже в форме рассказа, где от автора выступает солистка (меццо-сопрано). О героических трудовых буднях первых лет социалистического строительства, о настоящем подвиге советских людей, которые в лишениях, голоде, холоде строили новую жизнь и твердо верили в прекрасное будущее, о великой силе созидательного труда поется в этом хоре.

Первая часть (форма всего хора — трехчастная с кодой) состоит из трех варьированных куплетов. Оркестровое вступление создает впечатление настороженности, сумрачности («жужжание» струнных в низком регистре). Каждый куплет начинается с запевки солистки, взволнованно-сдержанного, говорком, и заканчивается короткой убедительной фразой мужского хора: «Через четыре года здесь будет город-сад!»:

Poco allegro
 116 Меццо сопрано соло (говорком)

pp

По не-бу ту-чи бе-га-ют, дож-дя-ми су-мрак сжат, под
 ста-рую теле-го-рю ра-бочие лежат. И слы-шен шё-пот гор-дый, он
 кро-ет ка-пель спад:

ppp

Т. « Че-рез че-тыре го-да здесь бу-дет го-род сад! »
 Б. *ppp*

В первых двух куплетах (тональность до-диез минор) эта заключительная фраза звучит очень тихо (*ppp*), как «шепот гордый», а в третьем куплете (фа-диез минор и ля мажор) — энергично, уверенно, мажорно. Средняя часть хора является контрастом

первой. Смешанный хор звучит светло, победно, в упругом маршевом ритме, поддержанный яркой мощью всего оркестра. Здесь меняются размер $\frac{3}{4}$, тональность (ре мажор), темпы (*Moderato* и *Molto sostenuto e maestoso*). Заключительная фраза — «Мы сотню солнц мартенами воспламеним Сибирь» — звучит как торжественная слава победившему труду.

Реприза на короткий момент возвращает нас к настороженно-суровому образу первой части (один куплет в ре миноре, сокращенный, исполняемый мужским хором и солисткой) и переходит в коду. Просветленно, мягко звучат протянутые аккорды смешанного хора (с закрытым ртом), на фоне которых певуче, лирично, с большой теплотой как бы расцветают слова солистки:

Я знаю — город будет,
Я знаю — саду цвести,
Когда такие люди
В стране Советской есть!

В книге о Г. Свиридове ленинградский музыковед А. Сохор пишет: «В оратории местами ясно слышны те же задумчиво-лирические попевки русской крестьянской или городской песни... Значительную роль играют патетические ораторские возгласы и интонации типа рабочих революционных и советских массовых песен... Вот — настоящее новаторство, вот — принципиальный успех и в творческом развитии Свиридова... и в музыкальном „освоении“ Маяковского, и в движении советской музыки в целом»⁸.

Глава 3

ХОРЫ БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ

В 20-е годы наряду с массовыми песнями и хоровыми обработками народных песен появляются и первые сочинения для хора без сопровождения. Уже зрелыми мастерами композиторы А. Кастаньский, Д. Васильев-Буглай, Г. Лобачев все свои силы отдавали новому революционному искусству. Они были авторами первых советских хоровых произведений. Кастаньский написал смешанный хор без сопровождения «Русь», посвященный памяти В. В. Стасова. В кульминации этого хора слышится интонация революционной «Марсельезы». В другом хоре Кастаньского — «Красная Русь» — самобытно и ярко раскрыта тема Родины.

Васильев-Буглай создал цикл хоров на историко-революционную тематику (наиболее популярным из них был хор «Девятое января») и песенные хоры, рисующие жизнь колхозной деревни («Гармоника», «Урожайная-плясовая»). Хоры Лобачева по жанровым признакам ближе к массовой песне. Плакатностью, фанфанными интонациями отличались его хоры «Да здравствует Первое

⁸ Сохор А. Георгий Свиридов. М., 1964, с. 226.

мая!», «Мы победим». Эти произведения сыграли определенную роль в становлении хоровой музыки, но они недолго продержались в репертуаре самодеятельных коллективов.

Хоровое творчество **Александра Александровича Давиденко**⁹ внесло новые страницы почти во все жанры хоровой музыки. Под влиянием своего учителя Кастальского (Давиденко занимался у него в Народной хоровой академии) молодой композитор начал сочинять песни, хоры, делать хоровые обработки народных песен. Этому способствовала и его большая практическая работа с самодеятельными хорами. Давиденко создал яркие массовые песни («Первая Конная», «Конная Буденного», «Винтовочка», «Песня о наркоте и его друзьях»), монументальные хоры в коллективной оратории «Путь Октября». Не менее значительны его произведения и обработки для смешанного хора без сопровождения.

Одни из первых крупных произведений Давиденко — хоры «Море яростно стонало» (1925) и «Бурлаки» (1926). Хор «Море яростно стонало» посвящен памяти участников революционного восстания кронштадтских матросов в 1906 году. Текст приписывается поэту-революционеру Н. Ривкину, бывшему участнику этого восстания.

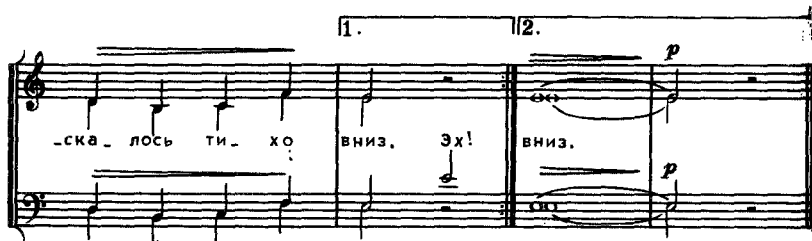
Хор написан в куплетной форме. Суровую, мужественную мелодию поют сначала басы на фоне выдержанных звуков в других голосах, затем эта тема звучит у сопрано и альтов:

117 Умеренное движение

С.
А.
Т.
Б.

Мо-ре я-ро-ст-но сто-на-ло,
на-ло, вол-ны бе-ше-но-рва-лись. Эх!
вол-ны бе-ше-но-рва-лись.

⁹ А. А. Давиденко родился в 1899 году в Одессе. Отец его умер сразу после рождения сына; когда мальчику было восемь лет, умерла мать. Дед отдал его в духовную семинарию. Там проявились музыкальные способности будущего композитора. В 1917 году он ушел из семинарии и поступил в Одесскую консерваторию в класс композиции. С 1919 по 1921 год Давиденко находился в рядах Крас-



Припев «Волны знали, море знало», как взрыв, бросает все голос вверх. Он звучит напряженно, скорбно. Заключительная фраза «Что спускалось тихо вниз» оканчивается на доминанте, подчеркивая вопросительную интонацию этих слов. Имитационное изображение в запеве придает тембровое разнообразие звучанию темы; подголосочность, натуральный минор, плагальные гармонии сдержанность чувств роднят этот хор с народной песней.

Хор «Бурлаки» (на стихи Н. Некрасова) рисует мрачную картину тяжелого труда бурлаков. В первой части (форма хора двухчастная) на фоне тихих, как вздохи, попевок мужского хора «Эх! Да эх!» печально и тоскливо звучат женские голоса:



Повторяющийся мелодический и ритмический оборот у теноров и басов придает музыке монотонность, размеренность, свойственную старинным бурлацким песням.

Вторая часть начинается энергичным возгласом басов: «Братцы, подъем!» Дальше тему ведут басы и альты в унисон («Ухни, ребята»). Мелодия становится активной, напористой, подголоски

ной Армии. В 1922 году поступил в Московскую консерваторию в класс композиции Р. М. Глиэра. Писал песни, хоры, оперу «1905 год» (совместно с Б. Шехтером). Давиденко скончался скоропостижно 1 мая 1934 года после демонстрации, где он дирижировал сводным хором рабочих колонн.

сопрано и теноров «Эй-эх!» в высокой тесситуре придают бо́льшую напряженность звучанию. Затем голоса меняются ролями: женские продолжают тему, а у мужских — подголоски. Заканчивается часть тихой, как стон, фразой «Хлебушка, хлебушка дай!», которую фальцетом поют басы на фоне подголосков у остальных партий.

Особое выразительное значение в этом произведении приобретает нюансировка: *pp* < *f* > *pp*, создающая впечатление издалека приближающихся и постепенно удаляющихся бурлаков. Ладоинтонационная основа хора близка старинным крестьянским песням (фригийский лад, плагальные обороты, подголосочность, внутрислоговые распевы).

Выдающимися хоровыми произведениями стали обработки Давиденко революционных песен «Узник», «Казнь», песни французской революции «Всё вперед» («Ça ira»).

В задорном, полном юмора хоре «Гармонь» (сл. Н. Кузнецова) композитор воссоздает интонации народных частушек и «страданий». Интересно, что первые массовые песни Давиденко написал в виде двух-трехголосных хоров без сопровождения, подчеркнув тем самым их народную основу.

В музыке Давиденко сочетаются интонации старинных крестьянских, солдатских, казачьих народных песен с суровым мелосом и четким ритмом русских революционных песен. Хоровые произведения его отличаются активностью, действенностью, публицистичностью, содержание их связано с революционным духом эпохи. Давиденко в совершенстве владел приемами хорового письма — от простейшего двухголосия до сложных многоголосных полифонических хоров («Улица волнуется»). Д. Шостакович писал: «В искусстве Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров или же раскрытия глубоко личных, интимных переживаний; главное в нем другое — образ народной массы, ее устремленность, подъем, порыв... Давиденко был новатор. Объектом его художественного внимания была новая жизнь, новые люди... Творчество Давиденко целиком, без остатка посвящено революционной действительности, и образы ее с могучей силой запечатлены в лучших произведениях замечательного советского композитора»¹⁰.

В 30-е годы основное внимание в хоровой музыке уделялось массовой песне и крупным циклическим формам (сюитам, кантатам, ораториям). Но многие композиторы сочиняли и хоры без сопровождения. Среди них — цикл хоров о Красной Армии Б. Шехтера, хоровые поэмы В. Белого на стихи Маяковского «Ленин» и «Хорошо», хор «На заставе пограничной» Д. Васильева-Буглая и некоторые другие произведения.

В последующие (40—50-е) годы, годы подъема хорового искусства в целом, появляется много интересных хоровых произведений

¹⁰ Шостакович Д. Александр Давиденко. — Музыкальная жизнь, 1959, № 6, с. 8.

малых форм. В жанре хоров а cappella возрождаются классические традиции. Советские композиторы пишут хоры на стихи русских поэтов: Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Есенина. Музыкальный стиль этих произведений, характер мелодического и гармонического языка, особенности хорового изложения сближают их с лучшими образцами русской хоровой классики. Академик Б. В. Асафьев писал о вокальной музыке тех лет: «...петь, как дышится, и думать, как поется: мелодия тогда расцветает из живого ощущения интонации человеческого голоса, из эмоционального отзывчивого произнесения слов текста, нюансы же смысла поэтической речи раскрываются изысканной гармонией»¹¹. В эти годы были созданы лучшие хоровые произведения Д. Васильева-Буглая, М. Ковалья, А. Егорова, В. Шебалина, Д. Шостаковича, А. Новикова, Я. Солодухо, Г. Свиридова, В. Салманова.

Большой вклад в развитие жанра хоров а cappella внес **Мариан Викторович Коваль** (Ковалев)¹². В хоровой сюите «Семья народов» (1937) композитор поручает смешанному хору без сопровождения создание разнохарактерных музыкальных образов — от распевной широты русской «Уж как по морю», задумчивой лирики белорусской «Ох, дубе мой, дубе» до задыхательного веселья чувашской «Свадебной» песни. В некоторых песнях сюиты (чувашской, казахской) хор подражает звучанию народных инструментов.

На грозные события войны Коваль откликнулся произведениями различных жанров. Опера «Севастопольцы», оратория «Народная священная война», поэма «Сказ о партизане» содержат хоровые номера, отличающиеся драматизмом, динамичностью, контрастностью частей (хор женщин «Возьмите нас с собою» из оперы «Севастопольцы», смешанный хор «Что ты мечешься, конь бестолковый?» из поэмы «Сказ о партизане»).

Совершенно иного склада хор на слова М. Матусовского «Ильмень-озеро» (мужской шестиголосный хор а cappella), в котором эпически-неторопливо повествуется о мужестве и богатырской силе русских городов, об их стойкости перед любыми вражескими нашествиями. В этом хоре слышится широта и мощь былинных напевов, чеканная поступь воинов — защитников Родины. Памяти павших героев посвящен «Траурный прелюд» — вокализ для сме-

¹¹ Асафьев Б. В. Пути развития советской музыки. — Избр. труды, т. 5. М., 1958, с. 56.

¹² М. В. Коваль (1907—1971) родился в селе Пристань Вознесения бывшей Олонечкой губернии. Мать его рано умерла. Детские годы он провел у отца в Петербурге и у деда в Нижнем Новгороде. И отец и дед были очень музыкальны; отец пел в хорах, дед был регентом и музыкальным мастером. Систематическое музыкальное образование Коваль получил в Петроградском музыкальном техникуме по классу фортепиано, затем в Московской консерватории по классу композиции у М. Ф. Гнесина. Коваль был членом Проколла, участвовал в создании коллективной оратории «Путь Октября», сочинял оратории, оперы, хоры, песни, романсы.

шанного хора без сопровождения, своеобразный реквием погибшим.

Большой интерес представляет цикл хоров а саррелла Коваля «Пять стихотворений Тютчева»: «Восход солнца», «Что ты kloпишь над водами», «Весенние воды», «Слезы» и «Листья» (хоры и романсы на эти стихи раньше были написаны Танеевым, Рахманиновым, Чесноковым). В этих произведениях ощущается связь с классическими русскими хорами. Они отличаются выразительной мелодикой, кантиленностью, глубоким лиризмом, разнообразием хоровой фактуры, красочностью гармоний.

Еще в конце 30-х годов, в пору работы над ораторией «Емельян Пугачев», Коваль написал два хора на стихи Некрасова — «Назови мне такую обитель» и «Буря бы грянула, что ли?». Композитора привлекла высокая гражданственность поэзии Некрасова, ее революционный дух.

«Буря бы грянула, что ли?» — смешанный хор без сопровождения (*divisi* во всех партиях). В первой части (хор написан в трехчастной форме) лаконичными, но выразительными средствами отражено состояние людей, задыхающихся в мрачной, гнетущей атмосфере жизни: повторяющиеся аккорды, как бы застывшие, оцепеневшие, нисходящие хроматические интонации у вторых теноров и басов, печальная, возвращающаяся к одному звуку мелодия сопрано очень точно передают настроение тоски, безысходности (см. пример 119).

Слова: «Буря бы грянула, что ли?» — звучат пока робко, несмело. Первое построение этой части начинается в до миноре и заканчивается на доминантовой гармонии ми-бемоль мажора. Второе построение проходит полностью в тональности ми-бемоль мажор и содержит тот же музыкальный материал, что и первое, но характер его изменяется: более высокая тесситура женского хора, мажорная окраска, напряженные мелодические линии теноров и басов придают ему решительность, уверенность.

Средняя часть («Грянь над пучиною моря») контрастна крайним. Активность, энергия заключены в компактных аккордах мужского хора, в устремленной мелодии женских голосов. Тональные сдвиги (фа минор, ре-бемоль мажор), обилие септаккордов, ускорение темпа (*più mosso*), высокая тесситура голосов и *fortissimo* в кульминации («Чашу вселенского горя всю расплеши!») делают эту часть динамичной, передают в музыке бунтарский дух стихотворения.

Реприза возвращается к образам первой части. Она состоит из одного построения. Снова печально звучат сопрано на фоне протянутых аккордов мужского хора («Душно! Душно!»). Небольшое заключение («Чаша с краями полна!») в ми-бемоль мажоре как бы вселяет надежду на лучшее будущее.

Родина, ее бескрайние просторы, гордость за советских людей, своим трудом украшающих родную землю, являются главным содержанием хорового цикла а саррелла «По родной стране» (сл. Б. Дубровина). Коваль создает глубоко патриотические про-

С.
Душ. но без

А.
Душ. но без сча-стья и во-ли, душ-но!

Т.
Душ. но без сча-стья и во-ли, душ-но без

Б.

сча-стья и во-ли, ночь бес-ко-неч-но длин-на.

сча-стья и во-ли, ночь бес-ко-неч-но длин-на.

сча-стья и во-ли, ночь бес-ко-неч-но длин-на.

сча-стья и во-ли, ночь бес-ко-неч-но длин-на.

изведения, разнообразные по стилю, по складу хорового письма. В классическом стиле написаны хоры: «Столица Родины — Москва», «Великий город над Невой», «Солнечный Крым»; в народном — «Курские соловьи» и «Наша Тула». К циклу «По родной стране» примыкает по содержанию смешанный хор «Пою о Родине» (сл. В. Бокова), написанный в стиле современной народной песни.

В хорах Ковалёва гомофонно-гармоническое изложение сочетается с имитационным, аккордовый склад — с подголосочностью. Гармонический язык отличается красочностью, остротой. Часто встречаются септаккорды всех видов, секундовые сочетания, неаккордовые звуки. Гармонии в хорах Ковалёва, как правило, образуются мелодическим движением голосов. Интонационный и ладовый строй хоров опирается на старинные крестьянские народные песни.

В хоровом творчестве **Виссариона Яковлевича Шебалина**¹³ (1902—1963) наиболее полно проявилась связь с традициями русской музыкальной классики.

В 1949 году к 150-летию со дня рождения Пушкина Шебалин написал пять хоров на стихи великого поэта: «Послание декабристам», «Песня о Стеньке Разине», «Зимняя дорога», «Стреkotунья-белобока», «Эхо». В этих хорах проявились основные черты творчества композитора: тонкое проникновение в характер и содержание текста, опора на народно-песенные интонации и вместе с тем свежесть и современность мелодического и гармонического языка. Разнообразен музыкальный стиль «пушкинских» хоров. Задумчивость и энергичная «разговорность» отличают «Послание декабристам», былинной силой и удалью наполнена «Песня о Стеньке Разине». «Стреkotунья-белобока» — маленькое хоровое скерцо с контрастной средней частью (хор с закрытым ртом аккомпанирует солистке). Хор «Эхо» написан в стиле старинных хоровых произведений с таким же названием (несколько голосов исполняют отзвуки последних фраз).

«Зимнюю дорогу» Шебалин назвал хоровым романсом. С чувст­во­стью большого художника он отразил в музыке элегическую грусть пушкинского стихотворения. Картину зимней ночи, размеренно катящиеся по снегу сани, звон колокольчика, песню ямщика, одинокого путника с его грустными мыслями композитор выписал как бы акварельными красками, придав хоровой звучности черты яркой музыкальной изобразительности.

«Зимняя дорога» написана для смешанного четырехголосного хора (*divisi* встречается в отдельных фразах средней части и в конце у басов), форма трехчастная.

В первой части большее выразительное значение приобретает имитационное проведение темы в разных голосах: сначала она прозрачно звучит у сопрано на фоне чередующихся гармоний тоники и субдоминанты в остальных голосах, затем — более приглушенно у всего хора (без сопрано, см. пример 120).

Вторая строфа («По дороге зимней, скучной...») начинается так же, как и первая, а в конце ее появляется новый музыкальный образ — «колокольчик однозвучный утомительно гремит». Изобразительность достигается здесь пением сопрано на одном звуке в сопровождении меняющихся аккордов других партий (VI—I—VI—I ступени).

Средняя часть — разработочного характера. Здесь и смена

¹³ В. Я. Шебалин родился в Омске в семье педагога. Музыкой занимался сначала дома, затем в классах Русского музыкального общества. В 1923 году поступил в Московскую консерваторию в класс композиции Н. Я. Мясковского. Среди сочинений Шебалина — оперы «Укрощение строптивой», «Солнце над степью» (в ней есть хоры без сопровождения), симфония с хором «Ленин» на стихи Маяковского, музыка к театральным постановкам, радиокомпозициям, кинофильмам («Пугачев», «Глинка», «Фронтовые подруги»). Шебалин закончил и инструментовал оперу Мусоргского «Сорочинская ярмарка». В течение нескольких лет был ректором Московской консерватории, председателем Московского отделения Союза композиторов.

С. *p* Сквозь вол-нистые ту-ма-ны про-би-

А. *p* Сквозь вол-нистые ту-ма-

Т. *p* Сквозь вол-нистые ту-ма-

Б. *p* Сквозь вол-нистые ту-ма-

-ра-ет-ся лу-на,

-ны про-би-ра-ет-ся лу-на,

-ны про-би-ра-ет-ся лу-на,

настроений в песне ямщика: «то разгулье удалое» — молодец-кий разворот мелодии, пунктирный ритм, мажорные интонации у женского хора, «то сердечная тоска» — спад мелодической линии, минорные гармонии; и смена тональностей: ре-бемоль мажор, фа минор, двойная доминанта к фа минору («глушь и снег...») и снова возвращение в основную тональность — си-бемоль минор. Реприза сокращена (одна строфа), начало ее несколько изменено. Образ одиноко звучащего колокольчика завершает произведение. «Зимняя дорога» — выдающееся хоровое сочинение Шебалина. В нем эмоциональность, лиризм сочетаются с благородной строгостью и простотой; отчетливо проявляются черты народности (мелодические обороты, ладовая окраска, переменность размера, плагальность).

После пушкинского цикла Шебалин написал три хора на стихи Лермонтова: «Могила бойца», «Белеет парус одинокий» и «Утес». Наибольшую известность получил «Утес» — одно из лучших музыкальных воплощений этого стихотворения.

Наряду с классической поэзией Шебалина глубоко волновала тема современности в стихах советских поэтов. Он обращался к творчеству М. Исаковского, А. Софронова, М. Танка, А. Суркова, Я. Уховского, Б. Южанина, А. Жарова. Главным содержанием хоров на стихи этих поэтов стали безграничная любовь к Родине, природе, философские размышления о жизни, воспевание советского человека — стойкого, мужественного, созидającego. Патриотизмом проникнут хор на слова Исаковского «Да будет светел каждый час» — эпически-величавый, наполненный празднично-торжественными интонациями.

Мужество, сила советского человека, умение выстоять в любой битве, справиться с любой трудностью находят свое отражение в философски-суровом и вместе с тем полном энергии хоре «Дуб» (сл. М. Исаковского), в хорах на слова Софронова «Бессмертник» и «Полюнок». Теме труда советских людей на стройках, полях посвящено несколько хоров. В них картины природы, бытовые зарисовки, лирические эпизоды сочетаются с изображением трудовых процессов. Такими хорами являются «Осень» (сл. М. Исаковского), «Великая стройка» (сл. Б. Южанина), «На взгорье» (сл. Я. Уховского). Жизнь колхозного села изображена в лирико-бытовом хоре на слова Исаковского «Хорошо весною бродится»; в нем и современные народно-песенные интонации, и подражание переборам гармоники.

В поэзии белорусского советского поэта Максима Танка Шебалина привлекли стихи, раскрывающие прямо противоположные темы. С одной стороны — это образы войны, народного горя («Казак гнал коня», «Мать послала сыну думы»), с другой — лирически светлые, связанные с пробуждением природы, возрождением жизни («Березе», «Жаворонок», «Весна красна»).

«Казак гнал коня» — одно из самых драматических и динамических хоровых произведений Шебалина. Первая часть (хор написан в трехчастной форме) начинается энергичной ме-

121 Энергично

С.
А.
Т.
Б.

Ка-зак гнал ко-ня, вра-га до-го-нял вды.

- му за-дне-про-вских раз-ва-лин.

лодий в остром пунктирном ритме. В этой музыке — стремительная скачка коня, отзвуки сражения (см. пример 121).

Во втором построении первой части («Он пал на песок») да образ смертельно раненного бойца. Хроматические ходы в мелодии, аккорды хора больших длительностей при неизменной темпе создают ощущение замедленности движения, подчеркивают трагизм этой картины.

В таком же характере выдержана средняя часть произведения («И хищный орел очами обвел холодное тело в долине»), запев басов здесь звучит мрачно, приглушенно, женские голоса завершают тему в низком регистре. Вся часть носит скорбный, печальный характер.

Реприза повторяет первую часть, звучит так же напряженно и динамично. Несколько измененное окончание на словах «И в сечах жесток вновь блещет клинок» (взлет мелодии, *divisi* в партиях, мажорная субдоминанта в заключительной фразе) является кульминацией произведения.

Музыка хора «Казак гнал коня» отличается рельефностью музыкального тематизма, чеканностью формы, интонационной и ладовой близостью к народной песне (переменный лад — фа минор — ля-бемоль мажор, переменный размер — $4/4$, $3/2$, обороты фригийского и дорийского ладов).

Хоровому творчеству Шебалина присущи глубокое философское раздумье и лиризм, эпическая ширь и драматический накал, суровая сдержанность и мягкий юмор. Образы современности, воплощенные в классических формах (хор «Осень» написан в форме фуги, большинство хоров — в трехчастной форме), звучат очень убедительно. Музыка лишена внешних эффектов, отличается благородной сдержанностью, высокой человечностью.

Произведения для хора а cappella Шебалина — школа мастерства хорового письма для многих последующих поколений советских композиторов.

Подлинным событием в советской хоровой культуре явилось сочинение **Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем** (1906–1975) «Десяти поэм» для смешанного хора без сопровождения (1951). Композитора с самого начала творческого пути волновали темы революции, образы революционеров. Вторая симфония — «Посвящение Октябрю» (1927) и третья — «Первомайская» (1929) написаны для оркестра и хора. Это были попытки композитора отразить идеи революции средствами вокально-симфонической музыки. В 30-е годы Шостакович написал музыку к кинофильмам о революции — трилогия о Максиме, «Волочаевские дни», «Человек с ружьем», «Великий гражданин».

«Десять поэм» написаны на слова революционных поэтов конца XIX и начала XX столетия. Авторами стихов были профессиональные революционеры, люди разносторонне образованные, отдавшие все свои силы и знания борьбе за свободу, за счастье угнетенного народа. Леонид Радин (1861–1900) из-

мстен как создатель песни «Смело, товарищи, в ногу», Аркадий Коц (1872—1943) перевел на русский язык текст «Интернационала», ученый Владимир Тан-Богораз (1865—1938) — автор широко известной революционной песни «Мы сами копали могилу себе», революционеры Евгений Тарасов (1882—1943) и Алексей Гмырев (1887—1911) написали много стихов о революционной борьбе.

Страстность, лиризм, стремление к свободе, самоотверженность в борьбе составляют главное содержание революционной поэзии, привлекая внимание Шостаковича. Хоры этого цикла композитор назвал поэмами, так как разнообразие и конкретность содержания стихов требовали более развернутого, чем простая куплетная песня, воплощения. Несмотря на законченность и самостоятельность каждого произведения, они объединены общей драматургической линией в одно целое, составляют своеобразную хоровую сюиту.

По содержанию и характеру музыки поэмы делятся на три основные группы. В первой повествуется о трагических судьбах революционеров, томящихся и погибающих в царских тюрьмах: это хоры «Один из многих» (№ 2, сл. Е. Тарасова), «При встрече во время пересылки» (№ 4, сл. А. Гмырева), «Казненным» (№ 5, сл. А. Гмырева). Мелодический язык этих поэм близок к русским революционным песням. Взволнованная декламационность сочетается в них с напевностью и задушевной лирикой. Интонации сдержанной скорби, драматизм отдельных эпизодов напоминают революционные песни «Замучен тяжелой неволей», «Узник», «Колодники», «Слушай».

Поэма «К а з н е н н ы м» состоит из двух частей. Первая (написанная в форме фугато) рассказывает о последних днях узников-революционеров. Одна фраза, повторенная всеми голосами, отражает всю меру тоскливой безнадежности молодых борцов, доживающих в тюрьме свои последние дни. Скорбная и вместе с тем полная сочувствия и тепла мелодия исполняется сначала басами:

122 *Adagio* (♩ = 56)



Размеренное движение, медленный темп, натуральный минор придают теме сдержанность. Тенора проводят мелодию в тональности доминанты (до-диез минор натуральный), противостоление басов сохраняет тот же характер музыки.

В таком же соотношении (фа-диез минор и до-диез минор) звучит тема у альтов и сопрано. Вся часть звучит на *pianissimo*.

Непрерывная звуковая волна, возникающая в результате полифонического изложения, является ярким выразительным средством для передачи настроения тоски, мучительной безвыходности положения узников, ожидающих смерти.

Вторая часть поэмы («Узник, брат...») звучит как братское поминовение безвременно погибших товарищей. Все голоса сливаются в торжественный светлый хорал (тональность ля мажор; размер $\frac{9}{8}$ и $\frac{6}{8}$) на тончайшем *pianissimo*; в мелодии сопрано слышны интонации революционной песни «Замучен тяжелой неволей». После небольшого эпизода в фа-диез миноре, исполняемого женским хором («Когда в сумраке серых углов...»), просветленно и тихо завершают поэму солирующие тенора на фоне аккордов всего хора (тональность фа-диез мажор).

Вторая группа поэм повествует о кровавых событиях 9 января 1905 года — расстреле мирной демонстрации перед Зимним дворцом. «Девятое января» (№ 6, сл. А. Коца), «Смолкли залпы запоздалые» (№ 7, сл. Е. Тарасова) являются драматической кульминацией всего цикла.

«Девятое января» — монументальный хор с контрастными эпизодами, рисующими трагическую картину царской расправы над народом, передающими всю силу народного горя и отчаяния. Мощное мужественное звучание смешанного хора чередуется с интонациями народных плачей, причитаний у женских голосов. Через всю поэму проходит гневный энергичный возглас: «Обнажите головы!» — который в конце произведения получает мажорную окраску и звучит как призыв к борьбе, как уверенность в победе революционных сил. По своей глубине, масштабности и драматизму «Девятое января» приближается к народным сценкам в операх Мусоргского.

«Смолкли залпы запоздалые» — траурный хор, полный скорби о погибших на баррикадах товарищах. Но, как это свойственно многим революционным песням, рядом со скорбью об ушедших звучит клятва продолжить общее дело, довести борьбу до конца:

Спите, братья и товарищи!
Близок судный час,
На неслыханном пожарище
Мы помянем вас!

«Они победили» (№ 8, сл. А. Гмырева) как бы завершает драматическое повествование о событиях 1905 года. Это страстное, гневное обличение царской реакции, наступившей после разгрома первой русской революции. Аккордовая фактура, стремительное движение придают звучанию хора энергию и силу.

Третью группу составляют поэмы, несущие в себе огромный заряд оптимизма, волю к победе, мужество, стойкость в борьбе. Эти поэмы обрамляют весь цикл: «Смелей, друзья, идем вперед» (№ 1, сл. Л. Радина) является своеобразным жизнеутверждающим вступлением к сюите, «Майская песнь» (№ 9, сл. А. Коца) и «Песня» (№ 10, сл. В. Тан-Богораза) — радостно-приподня-

тым, торжественным финалом. К этой группе примыкает и поэма «На улицу!» (№ 3, сл. неизвестного автора), напоминающая своими энергичными интонациями призывные песни-плакаты.

«Десять поэм» Шостаковича — выдающееся произведение советской музыки. Многообразие приемов хорового изложения — от гомофонно-гармонического до сложной полифонии, от мощных аккордовых созвучий до прозрачной подголосочности явилось важнейшим средством музыкальной выразительности в обработке глубоко контрастных образов поэм. «Подобно русским классикам, Шостакович претворил в поэмах некоторые жанры русской народной музыки — лирическую песню, причитания, колыбельную песню. Но, отображая новую действительность, он обратился к революционным песням, песням каторги и ссылки, революционным гимнам»¹⁴.

С самого начала творческого пути **Георгий Васильевич Свиридов** много внимания уделяет вокальной и хоровой музыке. Его романсы на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, циклы песен на слова П. Беранже, Р. Бернса, А. Исаакяна, А. Прокофьева вошли в золотой фонд советской вокальной литературы. Отличное знание природы человеческого голоса, его выразительных возможностей Свиридов перенес из вокальной музыки в хоровую. Среди ранних хоровых произведений композитора — «Казачьи песни», «Песня о Кирове», обработки для смешанного хора народных песен «Вечерний звон», «Славное море, священный Байкал».

Вплотную к хоровому творчеству композитор подошел в 1954 году, когда начал сочинять свою первую ораторию «Декабристы» (или «Песни вольности») для хора, солистов и симфонического оркестра (стихи поэтов-декабристов и Пушкина). Исторические судьбы народа, борьба за свободу отражены в этом сочинении (оратория не завершена). В 1955 году Свиридов написал «Поэму памяти Сергея Есенина», в которой необычайно тонко и поэтично передал лирику и драматизм стихов замечательного русского поэта, его страстную любовь к людям, жизни. Хоровые номера «Поэмы», яркие, контрастные, сочные, рисуют и зимнюю выюгу («Поет зима»), и крестьянский труд («Молотба»), и полную таинственных звуков и мерцаний «Ночь под Ивана Купала», и страшную картину запустения в деревне после войны («1919...»), и «крестьянских ребят», что «пошли гулять с партизанами», и величественный, торжественный финал («Небо — как колокол...»).

Мастерство хорового письма Свиридова с особой силой проявилось в его хорах без сопровождения. Написанные в 1958 году на стихи разных поэтов, эти хоры объединяются раздумьями о судьбах человека, Родины, глубоким лиризмом, чертами русской песенности.

¹⁴ Бобровский В. Песни и хоры Шостаковича. М., 1962, с. 31.

Хор «Об утраченной юности» (на прозаический отрывок из «Мертвых душ» Гоголя) — воспоминания о минувшем детстве и юности. В музыке — и элегическая грусть, свойственная бытовым романсам (первая часть), и горечь утраты (второй раздел хора). Заключительная фраза «О моя юность! О моя свежесть!» звучит как призыв никогда не забывать о лучших годах жизни.

Тема утраченной молодости составляет главное содержание и второго хора — «Вечером синим» (сл. С. Есенина). Он как бы продолжает мысль, высказанную в хоре «Об утраченной юности» (начальная фраза второго хора интонационно связана с заключительной первого — «О моя свежесть»). Это тоже своеобразная элегия, мечтательная, с оттенком светлой грусти, выразительными, как вздохи, паузами и с взрывом отчаяния («Все пролетело»), покорной усталостью и печалью в конце.

Совершенно другого склада хор «Повстречался сын с отцом» (сл. А. Прокофьева), рассказывающий об одном из эпизодов гражданской войны. Драматическое столкновение отца с сыном, оказавшихся в разных лагерях, гибель сына показаны на фоне картин природы, как бы тоже участвующей в происходящих событиях. Хор написан в свободной форме, состоящей из пяти эпизодов, в каждом из которых дан самостоятельный музыкальный образ.

Запев мужского хора, энергичный, мажорный (фа мажор) с мелодическими взлетами и пунктирным ритмом, напоминает молодецкие песни донских казаков:

123 Энергично, не затягивая $\text{♩} = 72$

И по-ночь не на-вспо-ми- не по за До-ном и Дон-дом:
У Звени-горы в до-ли не по-встре-чал-ся сын с от-цом,

Второй эпизод, исполняемый женским хором («У тропиночки бросовой...»), звучит мягко, лирично, как народная девичья песня. Вся часть выдержана в натуральном ре миноре, темп более подвижный ($\text{♩} = 80$). В ней возникает полная покоя и чистоты картина природы.

Драматическим контрастом и кульминацией являются третий и четвертый эпизоды («Ветер шел походкой шаткой...» и «Рас-

пустила хвост павлиний...»). Смешанный хор звучит компактно, мощно, события разворачиваются молниеносно, ускоряется темп ($\text{♩} = 88$). При том же, что в начале, сопоставлении основных то-пальностей (фа мажор — ре минор) гармонический язык здесь более насыщен (отклонения в си-бемоль мажор и соль минор, мажорные доминанты в миноре).

Пятый эпизод («По цветам, по медуницам...») — снова картина природы, как бы сочувствующей погибшему герою. Тепло, умиротворенно звучат альты. Их мелодия напоминает своими интонациями тему первого эпизода, что создает ощущение репризы. Мажорная окраска (ре мажор, отклонение в си мажор), бархатистое звучание низких басов, простые светлые гармонии, тонкая нюансировка придают музыке характер тихой торжественности, спокойного величия и силы.

Простота и сердечность — отличительные качества хора «Как песня родилась» (сл. С. Орлова). Неторопливо, спокойно льется бесхитростная мелодия в куплетно-вариационной форме, переходя из одной партии в другую. За кажущимся внешним мелодическим и ритмическим однообразием — богатство чувств, красота русской души, поэтичность, мудрость народная.

Любовь к Родине, восхищение ее природой, взволнованное любование и закатом солнца, и табуном коней, и звуками пастушьего рожка наполняют особым трепетным звучанием хор «Табун» (сл. С. Есенина). Изобразительные моменты сменяются философскими раздумьями. Тончайшая звукопись, смена настроений делают произведение красочным, эмоционально насыщенным.

Свиридов возродил в своем творчестве жанр хорового концерта, известного в России со времен Д. Бортнянского и затем надолго забытого. Сначала был написан хоровой концерт в форме вокализа памяти А. А. Юрлова, выдающегося советского хормейстера, первого исполнителя многих сочинений Свиридова. Затем последовал «Пушкинский венок» — настоящее пиршество хоровых красок, необыкновенный, вдохновенный хоровой гимн великому поэту.

Свиридов — выдающийся советский хоровой композитор. «В его хорах захватывает и увлекает сила и непосредственность чувства, свежесть и необычность музыкального языка... В хоровом письме он преимущественно тяготеет к диатонике, широко использует унисон, подголосочность, хоровую педаль, словом, все, что характерно для русского народно-песенного творчества»¹⁵, — писал о Свиридове известный советский хормейстер профессор К. Б. Птица.

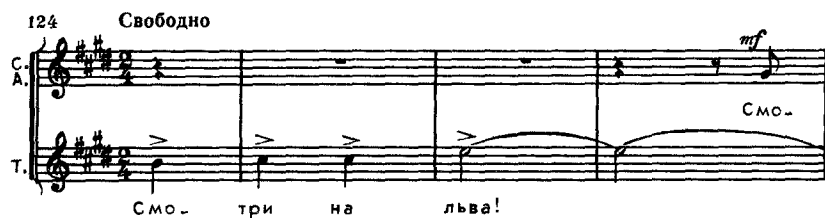
В творчестве **Вадима Николаевича Салманова**¹⁶ прекрасное музыкальное воплощение обрела поэзия А. Блока, С. Есенина,

¹⁵ Птица К. Новая хоровая музыка. — Советская музыка, № 12, 1961, с. 98.

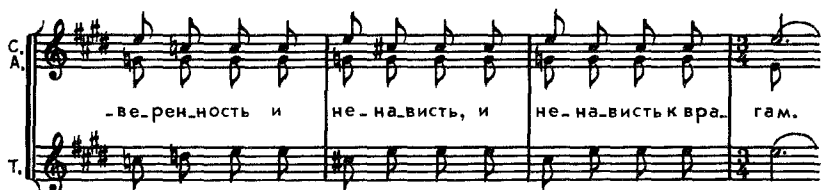
¹⁶ В. Н. Салманов родился в 1912 году в Петербурге в семье инженера. В 1914 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции

Н. Хикмета, Р. Гамзатова, Я. Купалы. Оратория-поэма «Двенадцать», написанная к 40-летию Великого Октября, отразила революционный пафос поэмы Блока. В стихах Назыма Хикмета высокая гражданственность и мужество вдохновили композитора на создание хорового цикла «...Но бьется сердце» (шесть поэмы для смешанного хора без сопровождения: «Тишина», «Лев в железной клетке», «21.I.1924», «Пятнадцать ран», «Издальёка», «В бою мой стих»). Философскими раздумьями и народной мудростью проникнуты восьмистишия Расула Гамзатова («Книга жизни», «Ты хочешь знать», «Старый друг мой», «Как житье можете», «Куда?», «Вершина»). Салманов написал на эти слова шесть хоровых миниатюр, отличающихся оригинальностью мелодического и гармонического языка, разнообразием хоровой фактуры. Хоры на стихи Янки Купалы («Песня», «Лесное озеро», «Весна») и Сергея Есенина («Топи да болота», «Нивы сжаты», «Прячет месяц») — глубоко лирические произведения, наполненные любовью к родной земле, к человеку.

«Лев в железной клетке» — одна из шести поэмы на стихи Хикмета. Это произведение в аллегорической форме рассказывает о стойкости и негибкости борцов за свободу: «В неистовом порыве к воле не устрасится ничего лев!» Автор использует резкие, угловатые мелодические попевки, хроматические ходы, диссонирующие аккорды, чередующиеся с унисонами, частую смену размеров $2/4$, $3/4$, $5/4$, $4/4$:



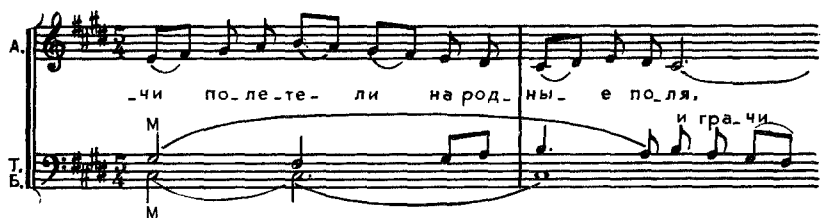
М. Ф. Гнесина. В годы Великой Отечественной войны находился в рядах Советской Армии. После демобилизации преподавал композицию и полифонию в Институте имени Гнесиных, затем в Ленинградской консерватории, профессором которой является в настоящее время. Среди крупных сочинений Салманова — симфония, пьесы для оркестра «Славянский хоровод» и «Русское каприччио», симфоническая картина «Лес», сюита «Поэтические картинки», вокально-симфоническая картина «Лес», сюита «Поэтические картинки», вокально-симфоническая поэма «Зоя», камерно-инструментальные произведения, хоровой концерт «Лебедушка» на народные слова.



В музыке хора с зримой ясностью создан образ огромной силы и энергии, скованной до поры железной клеткой. Не остается никаких сомнений в том, что эта сила разрушит все преграды и вырвется на свободу.

Хор «Юность» на стихи В. Луговского пленяет свежестью мелодии, теплотой гармонии:

125 *Moderato*



Произведение написано в трехчастной форме. Мягкая, светлая лирика первой части сменяется несколько взволнованной, с хроматическими ходами темой басов. Эта короткая средняя часть, как легкая тень на светлом челе, быстро проходит, и снова музыка наполнена радостью жизни.

В ряду советских хоровых композиторов достойное место занял выдающийся хормейстер, создатель и руководитель прекрасных, известных во многих странах хоровых коллективов, замечатель-

ный интерпретатор и исполнитель классической и современной хоровой музыки **Владислав Геннадиевич Соколов**¹⁷. Творчество композитора тесно связано с его исполнительской деятельностью. Разнообразные хоровые обработки, сделанные им для детских и взрослых коллективов, это почти самостоятельные сочинения на темы песен разных народов нашей страны и мира. Сборники обработок «Пойду ль я, выйду ль я», «Край родной и любимый», «Двенадцать песен народов мира» как бы определили главную направленность творчества Соколова, ярко проявившуюся затем в его оригинальных сочинениях для хора, — воспитание в человеке, маленьком и взрослом, чувства трепетной любви к своей Родине, восхищения ее красотой, преклонения перед духовным богатством народа. Удивительно добрым отношением к детям, тонким пониманием их жизни проникнуты циклы хоров на сл. М. Садовского «Где отдыхает день» и «Детям моей Родины».

«Как сердцу близка ты, родная земля» — под таким названием объединены семь хоров на сл. М. Садовского для смешанного хора *a cappella*. И здесь главным содержанием цикла является человек с его любовью к родной земле («Преддверие весны», «Тропинка», «Пахнет хлебом»), с твердым намерением не забыть войны и не дать ей повториться («В Хатыни», «Осколок»), с философскими раздумьями о жизни («Воспоминание»).

Первый номер цикла — «Как сердцу близка ты, родная земля» — глубоко лирическое произведение. Простыми на первый взгляд, казалось бы, скупыми средствами пользуется автор, но хор звучит красочно, разнообразно. На фоне выдержанных звуков у теноров и сопрано в имитационном изложении проходит мягкая, задумчивая мелодия (сначала у басов, затем у альтов):

¹⁷ В. Г. Соколов родился в 1908 году в Рыбинске, окончил Музыкальное училище при Московской консерватории по классу теории и композиции у А. В. Александрова и Д. Б. Кабалевского, затем — дирижерско-хоровое отделение консерватории у Г. А. Дмитриевского. Соколов работал хормейстером Краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии, руководил студенческим хором консерватории. Многие самостоятельные хоровые коллективы под управлением Соколова (хор Московского автозавода имени И. А. Лихачева, хор московских студентов) неизменно завоевывали призовые места на международных конкурсах и фестивалях. Соколов — народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки, лауреат премии Ленинского комсомола, профессор Московской консерватории, завсудующий кафедрой хорового дирижирования. Он является создателем и бессменным руководителем Государственного московского хора и детского хора Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР, руководит сводными хорами, дирижирует Московскими праздниками песни. В течение многих лет возглавлял Всероссийское хоровое общество. Соколов — член Союза композиторов СССР. Среди сочинений: «Ода КПСС» (сл. М. Владимирова) для смешанного хора с фортепиано, два цикла детских хоров на сл. М. Садовского — «Где отдыхает день» (девять пьес *a cappella*) и «Детям моей Родины» (11 пьес с сопровождением фортепиано), семь хоров на сл. М. Садовского для смешанного хора *a cappella* — «Как сердцу близка ты, родная земля». Соколов — автор книги «Работа с хором» (М., 1983).

126 Умеренно (♩ = 72)

Здесь ти_ хо. Стоишь о_ди_ но_ко. Лес_ на_ я до_

- хо. пу_ ста.

Здесь ти_ хо. Стоишь о_ди_ но_ко. Лес_ на_ я до_ ро_га пу_ ста.

- хо. пу_ ста.

- ро_га пу_ ста.

Ритмический рисунок темы проходит через все произведение и является своеобразным средством художественной выразительности: в нем заключена спокойная сила, размеренность, постоянство. Верность классическим традициям хорового письма удачно сочетается у автора с современным гармоническим языком, интересными, неожиданными приемами голосоведения, придающими звучанию богатое тембровое разнообразие. Смена тональностей создает живую игру красок, раскрывает взволнованность, трепетность чувства сердечного единения человека с Родиной.

В творчестве **Бориса Петровича Кравченко**¹⁸ получила инте-

¹⁸ Б. П. Кравченко (1929 - 1979) родился в Ленинграде. В 1958 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у Б. А. Арапова. Был главным редактором Ленинградского отделения издательства «Советский композитор», преподавал композицию в консерватории. Среди сочинений - оперы, хореографические миниатюры, оперетты, концерты для различных народных инструментов, первая советская кукольная опера для детей «Ай да Балда!», оратории «Год 1917» (героическая хроника на сл. В. Маяковского и Д. Бедного), «Размышления о мире и войне», четыре хоровые поэмы: «Синие гусары» (сл. Н. Асеева), «Дед Прокофий» (сл. А. Прокофьева), «Уходят матери» (сл. Е. Евтушенко), «Сороковые» (сл. Д. Самойлова); веселые хоры на народные тексты: «Комарики — мухи», «Захотела баба скоро богатети», «Говорили, говорили» (сл. С. Баруздина), две тетради смешанных хоров а capella «Русские фрески».

ресное воплощение ленинская тема. Цикл «Поэмы о Ленине» включает в себя четыре хора: «В апреле» (сл. М. Львова), «У прямого провода» (сл. Н. Мережникова), «Памятники» (сл. М. Лисянского), «Мы здесь, товарищ Ленин» (сл. В. Луговского); Разнообразно, сочными, смелыми штрихами воссоздает композитор в музыке образ великого вождя: рождение гения, совпавшее с ликующим весенним разливом («В апреле»), огромное напряжение, железная воля человека, сумевшего вывести страну из войны, рабства, разрухи («У прямого провода»), стремление благодарных потомков сохранить и увековечить каждый ленинский жест («Памятники»). Заключительный хор цикла — «Мы здесь, товарищ Ленин» — еще один пример единения народа с Лениным, безграничной веры в него.

Небольшое вступление — соло басов — рисует мрачную картину ночного Петрограда первых дней революции. Изломанная, неустойчивая мелодия звучит зловеще, настораживающе:

127 Медленно ($\text{♩} = 60$)

ff

Басы

И-дет па-руль по го-ро-ду. О-кру-га вся мерт-ва, мерт-ва, мерт-ва.

и сразу ее сменяет упругая, пульсирующая тема марша:

128 Маршеобразно ($\text{♩} = 120$)

тр

С. А.

И-дет па-руль по го-ро-ду, по го-ро-ду. И-

Б.

-тва.

-дет па-руль по го-ро-ду. О-кру-га вся мерт-ва, мерт-ва.

Кульминация произведения звучит как клятва в верности, в решимости стоять до конца:

129 Маршеобразно (♩ = 120)

С. А. Б.

Мы здесь, товарищ Ленин! Мы здесь, товарищ Ленин! Мы

зем - лю, зем - лю, зем - лю бе - ре - жем!

зем - лю, зем - лю, зем - лю бе - ре - жем!

В музыке хора — чеканная поступь солдат, негибаемая воля борцов, преданность делу революции и ее вождю Ленину.

Подлинную народность в сочетании с современными новаторскими приемами композиторской техники, высокую гражданственность, тончайшую лирику, философскую углубленность внес в хоровую музыку **Родион Константинович Щедрин**¹⁹. Эти качества присущи и самым ранним (хор «Тиха украинская ночь» на стихи А. Пушкина написан в годы учебы в хоровом училище), и позд-

¹⁹ Р. К. Щедрин родился в Москве в 1932 году в семье музыканта. Его отец — К. М. Щедрин — композитор и преподаватель музыкально-теоретических дисциплин. Начальное музыкальное образование Р. Щедрин получил в Московском хоровом училище имени А. В. Свешникова. В 1955 году он окончил Московскую консерваторию по классам фортепиано у Я. В. Флиера и композиции у Ю. А. Шапорина. После окончания аспирантуры преподавал в консерватории композицию. Щедрин — народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, музыкально-общественный деятель, депутат Верховного Совета РСФСР, председатель правления Союза композиторов РСФСР. Среди сочинений — оперы «Не только любовь», «Мертвые души», балеты «Конек-горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой», симфоническая и инструментальная музыка, произведения для хора: «Позтория» на стихи А. Вознесенского (концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра), оратория «Ленин в сердце народном», сатирическая кантата «Бюрократида», поэма «Казнь Пугачева» (на сл. А. Пушкина), хоры на стихи А. Твардовского, А. Вознесенского, Шесть хоров на стихи Пушкина (строфы из «Евгения Онегина»).

ним зрелым хоровым произведениям. Цикл «Четыре хора на стихи А. Вознесенского» («Первый лед», «Горный родничок», «Тбилисский базар», «Песня вечерняя») — это лирико-бытовые сценки из современной жизни, контрастные по содержанию, средствам художественной выразительности.

«Первый лед»²⁰ — жанровая хоровая миниатюра. Музыка удивительно тонко передает душевное состояние, смятение девушки, впервые столкнувшейся с неверностью, людским равнодушием. Неспешное движение аккордов смешанного хора в низкой tessitura усиливает ощущение растерянности, горечи, оцепенения:

130 Не спеша, вполголоса



Форма хора трехчастная, реприза сокращена. Средняя часть не контрастирует с первой, а как бы развивает ее тему, доводит до короткой кульминации и снова возвращает к стилому оцепенению.

Серьезный, глубокий интерес к фольклору разных народов проявил **Ростислав Григорьевич Бойко**²¹. Творчество его необычайно многообразно, и хоровая музыка составляет самую значительную его часть. Композитор, много путешествуя, изучая народное искусство, впитал в себя богатство и разнообразие интонационных и ритмических особенностей песен многих национальностей нашей страны и мира. Он не делает просто обработки, а сочиняет хоры и песни в разных стилях: украинские, якутские, лезгинские, мордовские, индонезийские, испанские, аргентинские, африканские, американские и др.

Хор «Вологодские кружева» (сл. Л. Васильевой) — один из ярких примеров тонкого, чуткого проникновения автора в мир северных песен с их мягкими, сердечными интонациями, прихотливым ритмическим рисунком. Ласковая, незатейливая ме-

²⁰ Хор посвящен К. Б. Птице.

²¹ Р. Г. Бойко родился в 1931 году в Ленинграде. Учился в Московском хоровом училище имени А. В. Свешникова, затем в Московской консерватории по классам хорового дирижирования и композиции (у А. И. Хачатуряна). Среди сочинений — симфонии, рапсодии для оркестра, фортепиано, скрипки, детские оперы, Торжественная увертюра, хоровая симфония «1917 год» (стихи В. Маяковского и Э. Багрицкого), хоры на стихи С. Есенина («Ты запой мне ту песню», «Серебряный ветер», «Шаганэ ты моя, Шаганэ!», «Глуное сердце, не бойся...», «Вечером синим...»), пятнадцать хоров на стихи А. Пушкина (среди них «Зимняя дорога», «Зимнее утро», «Узник», «Туча» и др.), хоры на стихи Р. Гамзатова, П. Неруды, Н. Гильена, хоры о Ленине на стихи поэтов мира, поэма-кантата «Вятские песни», оратория по поэме А. Твардовского «Василий Теркин».

лодия вьется и заплетается как кружево, и вместе с питкой кружева как бы вьются светлые девичьи мечты:

131 Легко, воздушно
(2+3+2) (3+2+2)

То не ле-бе-ди ле-тят над берегом, не снеж-ки воят хо-ро-вод.

Ритмическое разнообразие достигается здесь постоянной сменной размера, часто несимметричного ($\frac{7}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$), плагальные гармонии, чередование одноименного мажора и минора придают звучанию светлый, мягкий колорит.

В творчестве **Владислава Германовича Агафонникова**²² музыка для хора занимает значительное место. Прекрасное знание возможностей человеческого голоса, великолепное владение техникой хорового письма, разнообразие жанров и тематики привлекают к его сочинениям внимание многих хоровых коллективов.

Хор «Весна» на стихи С. Острового — лирическая миниатюра, как бы пронизанная весенним солнцем, ветром, каплей. Мелодия и гармония отличаются прозрачностью, изяществом:

132 Оживленно

Как де-ре-вья встре-ти ли вес-ну?

За-це-пи-лось солн-це за сос-

За-це-пи-лось солн-це за сос-

За-це-пи-лось, за-це-пи-лось солн-це за сос-

²² В. Г. Агафонников родился в 1936 году в г. Подольске Московской области. Учился в Московском хоровом училище имени А. В. Свешникова, затем в Московской консерватории по классу фортепиано у Я. И. Зака и по композиции у В. Я. Шебалина. С 1961 года преподает на теоретико-композиторском факультете консерватории сочинение и полифонию. С 1974 года — секретарь правления Союза композиторов РСФСР. Среди сочинений Агафонникова — опера «Анна Снегина», балет «Тимур и его команда», оратория «Ленин жив», кантаты «Московский Гаврош», «Комсомольская», «Славься, молодость века», симфония памяти Шебалина, концерт для фортепиано с оркестром, Шесть хоровых поэм (на стихи Р. Казаковой), хоры на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова и советских поэтов.



Раскрытию музыкального образа способствует и гибкая хоровая фактура. Звучание как бы постепенно «разрастается»: к прозрачному двухголосию женского хора подключаются мужские голоса.

Мажорные тональности (фа, до, соль-бемоль, ре-бемоль, фа), неожиданно сменяя друг друга, создают живую игру красок, света. Форма хора несет в себе элемент трехчастности (очень светлая, интонационно теплая фраза повторяется с небольшими изменениями в конце произведения). В этой хоровой миниатюре прекрасно сочетаются современный музыкальный язык с лучшими классическими традициями хорового письма.

Интересные, сложные, часто трудно выполнимые задачи ставит перед хором **Юрий Александрович Фалик**²³. «В целом для хорового стиля Фалика характерно преодоление установившихся канонов, расширение, обогащение средств выразительности... Хор выступает у Фалика в разных амплуа, в разных ролях: и как один голос, и как ансамбль, и как оркестр»²⁴.

«Не з н а к о м к а» (сл. А. Блока) — одно из самых оригинальных и необычных произведений для хора а cappella. Стихотворение Блока (написанное в 1906 году) рисует картину провинциального ресторана с его пошлостью, пьяным угаром. И среди этой низменной атмосферы — образ Незнакомки, светлый, возвышенный, лирический. Фалик взял для хора шесть строф из тринадцати, написанных поэтом. Сочинение построено на теме, которая, многократно повторяясь, слегка варьируется, по-разному гармонизируется, иногда переходит из одной партии в другую. Staccato, паузы между слогами, акценты как бы разрывают слова:

²³ Ю. А. Фалик родился в 1936 году в Одессе. Окончил Ленинградскую консерваторию по классам виолончели у А. Я. Штримера (1960) и композиции у Б. А. Арапова (1964). С 1965 года преподает инструментовку, с 1980 года — композицию. Фалик — заслуженный деятель искусств РСФСР, доцент Ленинградской консерватории. Творчество Фалика необычайно разнообразно: произведения для музыкального театра, для симфонического и камерного оркестров, инструментальная и вокальная музыка, кантата для хора и оркестра «Торжественная песнь» (на сл. М. Алигер и С. Васильева), хоры а cappella «Осенние песни» (на сл. русских и советских поэтов), «Зимние песни» (на сл. советских поэтов), «Два сольфеджио», «Эстонские акварели», хоровой концерт «Поэмы Игоря Северянина», «Триптих» (на сл. В. Солоухина), хоровая поэма «Лира» (на сл. Э. Межелайтиса).

²⁴ Ручьевская Е. Юрий Фалик. Л., 1981, с. 65.

pp

С. По ве- че- рам над рес- то- ра- на- ми

А.

Т.

Б.

го- ря- чий воз- дух дик и глух,

Это создает ощущение призрачного, воздушного звучания при довольно плотной аккордовой хоровой фактуре. Композитор тонко воспроизводит в произведении танцевальные ритмы (танго) и мелодические обороты (заключительная нисходящая попевка у басов), характерные для бытовой музыки начала века.

Тема Родины является ведущей в творчестве **Владимира Константиновича Комарова**²⁵. Сами названия хоровых произведений («Родина», «Хлеб моей Родины») говорят об этом. Любовью к Родине, родной природе проникнуты хоры на стихи С. Красикова «О, как прозрачно тают облака», «Кувшинки белая ладья», «Тишина», «Родничок».

«Родничок» — хоровая миниатюра для смешанного состава.

²⁵ В. К. Комаров родился в 1940 году в г. Кулябе Таджикской ССР. Учился в музыкальном училище Бреста, затем после службы в армии — в музыкальном училище при Московской консерватории и в консерватории, которую окончил по классу композиции проф. Н. Н. Сидельникова. С 1973 года Комаров член Союза композиторов СССР. Он лауреат Международного фестиваля современной музыки в Гаване, лауреат Всесоюзных конкурсов советской песни. Среди сочинений — симфонии, оперетты, концерты для оркестра народных инструментов, произведения для камерных ансамблей, музыка к кинофильмам, хоровые произведения: фантазия на тему русской народной песни «Ах ты, поле мое», кантата «Хлеб моей Родины» (на сл. Г. Георгиева), Четыре хора на стихи С. Красикова, хоры «Родина», «Зима», «Чистая речка», песни для хора и солистов.

ва. Остинатная попевка у альтов и теноров как бы воспроизводит пульсирующее движение бьющего из земли родника:

134 Быстро ($\text{♩} = 132$)

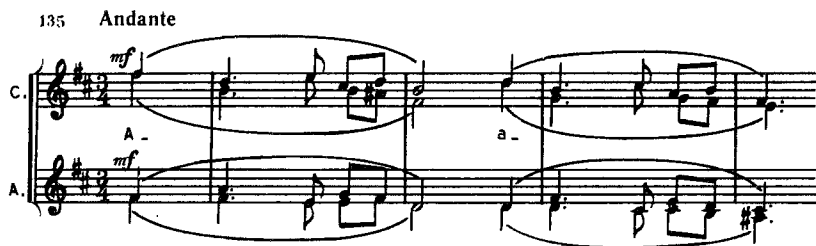
Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит партии сопрано (C.), альты (A.) и тенора (T.) с лирическими вставками «ли» и «ли», а также фортепиано. Вторая система содержит вокальную партию с текстом: «В зо-ло- том про- зрач- ном рус- ле» и фортепиано. Динамика в вокальной партии — *pp*.

Затем это движение переходит в партию сопрано, а мелодию поют альты и тенора в унисон. Хор написан в двухчастной форме с кодой. Во второй части преобладают аккордовая фактура, неожиданные тональные сдвиги (основная тональность фа мажор); здесь динамическая кульминация произведения. В коде снова пульсирующее движение передается разными сочетаниями голосов: альты и тенора, сопрано и альты, сопрано и тенора. Эта смена тембров — как игра воды в лучах солнца. Весь хор «Родничок» пронизан радостью, трепетным поклонением, благодарностью природе, Родине: «Вдохновеньем озарюсь от тебя, родная Русь!»

Музыкальные культуры союзных и автономных республик выдвинули ряд талантливых композиторов, внесших заметный вклад в развитие хорового искусства. Богатые певческие традиции имеют республики Советской Прибалтики — праздники песни в Латвии и Эстонии уже отметили свое 100-летие. Огромное количество хоровых произведений крупных и малых форм создали композиторы Украины, Белоруссии, Грузии, Армении и других советских республик. Как бы ни были разнообразны эти сочинения по содержанию, форме, стилю и складу хорового письма, есть в них и общее: глубокое проникновение авторов в народное творчество, стремление наиболее полно отразить в музыке национальные черты, патриотизм и братские чувства советских людей.

Янис Озолинь²⁶ — один из активнейших хоровых дирижеров и композиторов Советской Латвии. Он написал много массовых песен и произведений для хоров различных составов. Среди сочинений Озолиня — «Песня латышских стрелков», «Поход гвардейцев», «Должны вернуться мы», молодежный хоровой цикл «Новой жизни звучит наша песня», хоры «Наша отчизна», «Сказания Даугавы», «Возможно ль?», «Лес раскинулся дремучий» и многие другие.

Женский хор без сопровождения «И в у ш к а» на слова Р. Селги — произведение лирико-драматического характера. В нем композитор возвращается к теме войны. Вступление и заключение (форма хора трехчастная) — вокализ женского хора — звучат как плач о тех, кто не вернулся с фронта домой:



Минорный лад (си минор), диссонирующие гармонии усиливают драматизм. Первая часть начинается в тональности ре мажор, звучит светло, подвижно:



В тексте этой части применен характерный для народных песен прием сравнения прилетающих журавлей и возвращающихся солдат.

Средняя часть хора — скорбная песнь об осиротевших матерях:

²⁶ Я. Озолинь родился в 1908 году в бедной семье. С четырнадцати лет играл на многих духовых инструментах. Занимался в Народной консерватории, затем — в Педагогическом институте. В 1935 году окончил Рижскую консерваторию, преподавал пение и музыку в учебных заведениях Елгавы. В 1942 году Озолиня отозвали с фронта и поручили создать хор Латвийской государственной филармонии. Озолинь — главный дирижер всех праздников песни в Латвии, ректор и профессор Латвийской государственной консерватории.

Ждут ма-те-ри, ждут не у-стан-но, но нет то-го, кто им до-рог.
Все ждут

Хор «Ивушка» не рассказывает о битвах и сражениях, но в том, что матери не дождалась сыновей, есть самое страшное проявление войны, и именно об этом говорит композитор.

Национальный характер грузинского музыкального языка ярко выражен в сочинениях **Мераба Алексеевича Парцхаладзе**²⁷. Сборники детских хоров без сопровождения «Утро родины», «На свете много разных стран», «Песня ручья» отличаются разнообразием тематики, форм, приемов хорового письма.

Тема Родины проходит через все творчество композитора: это произведения патриотического характера (мужской хор «Родина моя», детский «Над родиной солнце зажглось») и глубоко лирические хоры, воспевающие красоту родной земли («Снова осень», «Ночь»).

Смешанные хоры Парцхаладзе также разнообразны по содержанию. К жанру поэм приближаются произведения, рассказывающие о героическом прошлом грузинского народа, — «Ночь в Зедазени», «Маки Крцаниси», «Свет судьбы — в алом знамени». В центре внимания композитора — человек и его отношение к Родине, природе, его переживания, воспоминания.

«Февраль или май?» (сл. Т. Эристави) — миниатюра для смешанного хора, написанная в стиле восточных любовных песен, где чувства человека сливаются с образами природы, сравниваются с ее явлениями.

В этой музыке нашел свое выражение характерный для грузинского народного пения синтез лирики и добродушного юмора:

Па-дает снег, а может быть, яб-лонь цвет,
цвет яб-лонь,

²⁷ М. А. Парцхаладзе родился в 1924 году в семье крупнейшего грузинского композитора А. А. Парцхаладзе. Окончил музыкальное училище в Батуми по классу фортепиано. В годы войны был на фронте. После войны учился в Тбилисской, затем в Московской консерватории — в классе композиции профес-



Чередование мажорных и минорных гармоний, аккордовая фактура, органнй пункт низких голосов, переменный размер $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ — средства музыкальной выразительности, способствующие выявлению национального колорита в хоре.

Глава 4.

ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ОПЕРАХ

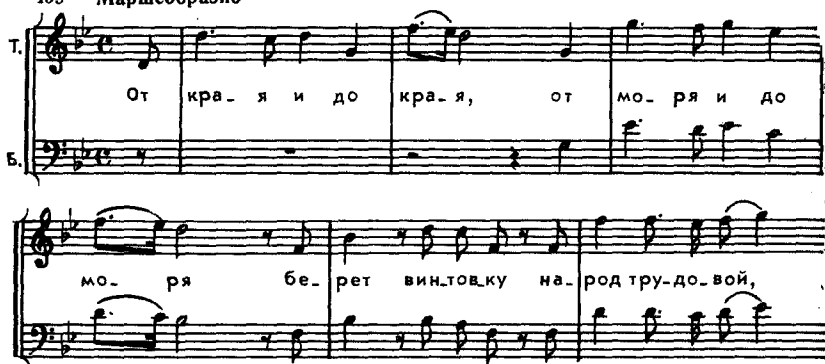
В первые же годы после Великой Октябрьской революции перед советскими композиторами встала проблема отображения в оперном жанре современной жизни и революционного прошлого народа. Задача эта была очень сложной прежде всего потому, что для изображения нового в жизни композиторы искали и новые средства выразительности в музыке, отметили установившиеся традиции оперного искусства. Говоря о значении оперы и ее эстетическом воздействии на пролетарского слушателя, А. В. Луначарский писал: «...какое же это будет мощное оружие в наших руках, если мы вложим в нее наше содержание?»²⁸.

Уже в первых советских операх на историко-революционные темы («Орлиный бунт» А. Пашенко, «Декабристы» В. Золотарева, «За Красный Петроград» А. Гладковского и Е. Пруссакa) значительное место отводится хоровым эпизодам, народным сценам. В операх о революции, гражданской войне, о трудных годах коллективизации и строительстве новой жизни, о Великой Отечественной войне, то есть там, где в основе сюжета — современность, многие хоры носят песенный характер.

Жанр массовой песни явился определяющим в передаче настроения активности и подъема перешедших на сторону революции солдат в опере И. Дзержинского «Тихий Дон» (по роману М. Шолохова). Заключительный хор оперы, «От края и до края», звучит как походная солдатская песня времен гражданской войны. Сдержанность и сила ощущаются в суровой и мужественной мелодии хора. Скачки на октаву и септиму придают ей размашистость, широту:

сора С. С. Богатырева. Среди сочинений Парцхаладзе — фортепианный и скрипичный концерты, симфоническая поэма «Нестан», камерная, вокальная и хоровая музыка.

²⁸ Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1958, с. 412.



Мужской двухголосный хор написан в куплетной форме с заключением. Минорный лад (соль минор натуральный) чередуется с мажорным (си-бемоль мажор), что создает характер сдержанной грусти и вместе с тем твердости и непоколебимой уверенности в победе. Заключение построено на коротких репликах деда Сашки, провожающего солдат («Хорошие ребята!...»), и отрывке из песни, удаляющейся, замирающей в степи.

В характере походных песен написаны хоры «Казачья песня» из «Поднятой целины» И. Дзержинского, «Ой, леса непроглядные, темные» из «Семьи Тараса» Д. Кабалевского, хор партизан «Строй ряды, смыкай отряды» из оперы Т. Хренникова «В бурю».

В жанре массовой песни написан хор молодого гвардейца из второй картины четвертого действия оперы Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» (по одноименному роману А. Фадеева). Юные герои, находясь перед казнью в фашистской тюрьме, вспоминают недавние радостные дни, свою свободу, родные места. Люба Шевцова обращается к друзьям: «Давайте комсомольскую споем мы. Пусть Краснодар не спит и слушает». Девушки запевают песню очень тихо, сдержанно:

140 Allegro sostenuto molto ($\text{♩} = 92$)

Во втором куплете к женскому хору присоединяется мужской. Песня набирает силу и звучит уже громко. После окрика надзирателя: «Замолчать!» — голоса на какой-то момент затихают; третий куплет тенора и басы начинают *piano*, но уже в припеве весь смешанный хор подхватывает песню с новой силой. В последнем, пятом куплете хор звучит в тональности ля минор. Повышается тесситура, замедляется темп (*poco allargando*), усиливается звучность (*fff*). Этот куплет выполняет роль коды всей сцены.

В хоре молодоговардейцев ощущается огромное мужество и нестигаемая воля отважных, не сломленных пытками бойцов. Пунктирный маршевый ритм, возвращение мелодии к опорному звуку доминанты придают музыке твердость, настойчивость. Вместе с тем она интонационно близка украинской народной песне с характерной для нее ладовой переменностью (фа минор --- ля-бемоль мажор).

«Комсомольская песня» из оперы Д. Кабалевского «Семья Тараса» (по повести Б. Горбатова «Непокоренные») своей теплотой, задушевностью близка песням-романсам. Напевная, задумчивая мелодия полна лиризма, душевной чистоты. Она стала лейтмотивом героини оперы Нasti и ее друзей-комсомольцев, поднявшихся на борьбу с фашистами. Хор звучит в первом действии оперы. Nasti запекает прощальную песню, ее подхватывают подружки:

141 Moderato cantabile

Nasti

у ста-рой у о-ко-лицы роди-мо-го се-ла с дру-зья ми ра-ста-

-ва-лись мы, бы-ть мо-жет, на-всег-да. Про-щай-те, дру-зья, у хо-

-дить по-ра! Пусть ми-ну-та про-щанья для всех тя-же-ла,

Мягкие изгибы мелодии, разнообразный ритмический рисунок делают ее подвижной, выразительной. Оркестровое сопровождение отличается лаконичностью, создает хору гармоническую поддержку. Переменный лад (си-бемоль мажор — соль минор) является здесь ярким средством музыкальной выразительности: в песне девушек светлые воспоминания о недавней мирной жизни сменяются суровой действительностью. Музыка хора проста и сердечна. Все подчинено песенной мелодии: прозрачная хоровая фактура (унисоны, двухголосие), удобная тесситура, куплетная форма.

В оперно-хоровом творчестве советских композиторов наблюдается частое обращение к народной песне. Сохраняя традиции композиторов-классиков, они бережно относятся к народно-песенному наследию. Композиторы используют народную мелодию с текстом или только народный текст, но чаще всего создают в оперных хорах стилизации старинных и современных крестьянских и городских народных песен, опираясь на их интонации и ладогармоническую структуру.

В опере на исторический сюжет — «Декабристы» Ю. Шапорина — важную роль играют народные сцены. В первой картине («В имении») дан скорбный образ подневольных крестьян, страдающих под крепостным гнетом. Хор «Ах талан ли мой, талан» написан на народный текст. Шапорин создал стилизацию старинной крестьянской песни, протяжной, горестной, рассказывающей о тяжелой доле крепостных девушек. Оркестровое вступление — сигналы труб и цепь выдержанных аккордов — создает мрачное настроение. Женский четырехголосный хор поет сначала а сарпелла (только между фразами есть небольшой пассаж скрипок и флейты). Этому хору присущи характерные черты народной песенности — распевы, подголосочность, переменный размер, натуральный минор с фригийским оборотом в конце фразы:

142 Andante *p* *meno*

С. Ах, та-лан ли мой, та-лан та-ков
 Ах, та-лан ли мой та-ков
 Ах, та-лан мой та-ков

С. и-ли у-часть, у-часть мо-я горь-ка-я?
 у-часть мо-я горь-ка-я?
 и-ли у-часть мо-я горь-ка-я?

Форма хора куплетно-вариационная. Первый и второй куплеты исполняются без сопровождения (тональность фа минор). Третий отличается от первых двух и мелодией, и гармонией, и изложением: он исполняется в сопровождении оркестра; тремоло

струнных создает тревожный фон; мажорные гармонии (ми-бемоль мажор, си-бемоль мажор), ускорение темпа (*rochissimo più mosso*) придают более активный, решительный характер звучанию, подголосочность сменяется гомофонно-гармоническим складом. В третьем куплете — кульминация всего хора; в отчаянии девушек слышны протестующие интонации:

На роду ли мне написано,
На беду ли мне досталось
Во всю жизнь несчастье видети,
Во чужих людях рабаю жить?

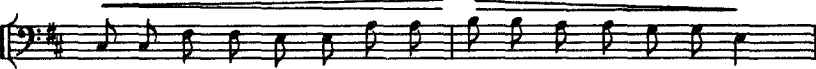
Русскую народную песню «Во кузнице» использует Т. Хренников в хоровой сцене второго действия оперы «В бурю», соединив элементы народного многоголосия (подголоски, имитации, куплетно-вариационную форму) с острыми, диссонирующими гармониями оркестрового сопровождения (именно оркестр передает напряженность момента: пляска с хором происходит в штабе банды Антонова, девушек силой заставляют плясать и петь).

Опера выдающегося эстонского композитора и хорового дирижера Г. Эрнесакса «Берег бурь» (либретто Ю. Смуула) стала самой популярной в Эстонии благодаря глубокой народности музыкального языка. Блестящий знаток фольклора, Эрнесакс создал хоры в духе национальных лирических и хороводных песен. Хор рыбаков из третьего действия оперы «Берег бурь» — яркий пример стилизации эстонской народной песни, одновременно и шутливой, и поэтичной. Действие происходит в корчме «Пихла», где рыбаки отдыхают вечером после изнурительной работы. Мужской хор поет без сопровождения. Начинают басы в унисон:

143 *Tranquillo*

Б. 

Прежде Нес-се-ланд по-ки-нет во-ды мо-ря, край род-ной,



с дна мор-ско-го ска-лы сдви-нет, ки-нет на бе-рег реч-ной,

В словах и мелодии сквозит тонкий юмор. Движение восьмыми с остановкой в конце каждой фразы, спокойный темп придают музыке обстоятельность, размеренность. Форма хора — куплетно-вариационная. Уже в третьем куплете композитор полностью выявляет выразительные возможности мужских голосов: мягко и сочно звучат низкие басы, образуя органний пункт, на котором совершенно новую окраску приобретает мелодия в исполнении первых теноров (у вторых теноров и баритонов — контрастные подголоски):

144 [Tranquillo]

лег-че ква-су мо-ло-до-му ста-рой браги ста-ть хмель-ней,

Т. да, да, да, да,

Б. да, да,

В следующих куплетах меняются роли хоровых партий: солируют поочередно басы, баритоны, тенора. Такая вариационность позволяет достигать большого тембрового разнообразия в звучании хора.

Яркую музыкальную стилизацию современной частушки создал Р. Щедрин в «Песне колхозников» — финальном хоре из оперы «Не только любовь» (по мотивам рассказов С. Антонова). Композитор использует густой сочный тембр альтов (они делятся на четыре партии) для имитации звучания народных инструментов — гармошки, балалайки:

145 Allegro ma non troppo (♩ = 120—126)

Колхозники (за сценой)

А. I. II. Ти-на, ти-на, ти-на, ти-рали-ра, ли-на, ти-на, ти-на, ти-рали-ра,

А. III. IV.

Как это принято в частушках, по очереди солируют то мужской голос (Мишка, Федот), то женский (девушка с высоким голосом), то целые хоровые партии: сопрано, тенора, басы; альты все время аккомпанируют. Мелодия частушки как бы парит над хоровым сопровождением, летится свободно, размеренно, с достоинством:

Мишка (за сценой)

146 non legato, poco marcato

Шел деревней, люди спали, за-иг-рал в гар-мош-ку — вста-ли,

В мелодической линии частушки слышны интонации старинных ладов, а в аккомпанементе простые интервалы вдруг неожиданно сменяются терпкими гармониями (см. пример 145, такт 2). Весь хор написан в куплетной форме. Аккомпанемент альтов от начала до конца остается неизменным. В мелодии постоянным является ритмический рисунок, но изменяется ее высотное положение (сопрано и тенора поют тему от звука *ля*, басы — от *фа-диез*). В хоре колхозников с большим мастерством отра-

жены интонации разговорной речи, характерные для быта колхозного села. Наряду с шутливыми, юмористическими куплетами есть строфы, посвященные Родине, родной природе, труду.

По-новому переосмыслив музыкальное наследие прошлого, советские композиторы создают в своих операх большие развернутые хоровые сцены в традициях русской оперной классики. В них широко используются солисты, хоровой рецитатив; самостоятельную роль приобретают отдельные группы.

Шестая картина оперы Ю. Шапорина «Декабристы» («Сенатская площадь») начинается с хоровой сцены «Выход Московского полка». Сигналы трубы за кулисами возвещают о приближении к Сенатской площади восставшего Московского полка. На сцене — народ (смешанный хор). Реплики мужских и женских голосов («Никак Московский полк идет? Так и есть!») напоминают хоровые рецитативы в операх Мусоргского. Оркестровый отыгрыш маршевого характера с участием духового оркестра подводит к вступлению мужского хора «московцев». Этот хор — стилизация старинной солдатской песни. Мелодия, то грустно-напевная, то решительная и мужественная, звучит сначала тихо, в отдалении (первый куплет исполняется за сценой):

147 Marciale

Т. *p* За Ду-на-ем, за Ду-на-ем, за Ду-на-ем, за ре-кой

Б. *p*

шли по-хо-дом, шли по-хо-дом на ту-ре-ц-ки-е вой-ска

Основная тональность — си минор, но уже в первой фразе есть интонация дорийского лада. Завершается первая часть отклонением в тональность доминанты.

Вторая часть играет роль припева. Мажорный лад (ре мажор), широкие ходы в мелодии, синкопы, возгласы «Э-эх!» придают музыке удалой, молодецкий характер. Форма всего куплета — двухчастная репризная; припев проводится дважды. Снова звучат реплики хора народа («Ребятишки! Стойте крепко за правду, правду народную!»), и солдаты выходят на сцену. Куплет повторяется полностью с другими словами, но теперь он звучит в полную силу.

В опере Н. Жиганова «Джалиль» воплощен героический образ нашего современника, замечательного татарского поэта Мусы Джалиля, казненного фашистами в концлагере. Стих из «Моабитской тетради» Джалиля легли в основу либретто. Важную драматургическую роль в опере играют массовые сцены. Шестая картина — одна из наиболее «хоровых». Муса, находясь в тюрьме, уносится в мечтах на родину, в Казань: в эту новогоднюю ночь он видит себя рядом с женой и дочерью. Женский хор на протяжении всей картины то создает своим звучанием фон, на котором поют солисты (жена поэта, лейтенант Канзафаров), то является активным участником действия. Хоровая сцена состоит из нескольких отдельных эпизодов. Здесь и вокализ хора а cappella, и лирическая песня «Письмо придет», и веселая полька «В дверь стучится Новый год» (женщины поют ее вместе с детским хором), и вальс.

Начинается вальс оркестровым вступлением. Это праздничная новогодняя музыка, ничем не омраченная (тональность ре мажор). Женский хор вступает в унисон. Мелодия окрашена в грустные тона (си минор — ре мажор), в ней явственно ощущается пентатонный лад, характерный для татарской музыки:

148 **Tempo di valse**

Да-ле-ко на-ши мужь-я, без от-цов де-ти рас-тут.

Но женщины не предаются долго печальным мыслям — праздник есть праздник, и они поют весело, задорно:

149 **[Tempo di valse]**

Зве-нит, зве-нит радост-ный смех! Го-рят, го-рят ел-ки ог-ни!

Вторая часть вальса посвящена маленькой дочке Джалиля. Женщины тревожатся за судьбу девочки, оставшейся без отца. В этой части преобладают минорные гармонии:

150 **[Tempo di valse]**

По-смо-три на не-е, по-смо-три.
-три. Как хо-ро-ша, как под-рос-ла.

Музыка вальса полна глубокой нежности и ласки.

Азербайджанским народным мелосом пронизан финальный

хор из оперы Ф. Амирова «Севиль» (по одноименной драме Д. Джабарлы). Беспросветная судьба женщины до революции и счастье сбросившей с себя чадру, получившей образование, полноправной участницы жизни — основное содержание оперы. Заключительная хоровая сцена — восторженный гимн весне, радости. Раскрепощенная женщина сравнивается с распутившейся розой. Мелодия главной героини Севиль, исполняемая в начале сцены, становится затем темой смешанного хора:

151 Allegretto [♩. = 58]

С. А. Т. Б.

Пе-сня на-ша всем слыш-на, Пе-сня на-ша всем слыш-на, в край наш ми-лый при-шла вес-на, пусть расцве-та-ют ро-зы, пусть расцве-та-ют ро-зы, в край наш ми-лый при-шла вес-на, пусть расцве-та-ют ро-зы, пусть расцве-та-ют ро-зы.

Интонации и ритмы азербайджанских песен и танцев составляют основу этой ярко национальной музыки, наполненной светом, теплом, звоном ручьев.

Опера С. Прокофьева «Война и мир» завершается монументальной хоровой сценой, по своей мощи и размаху приближающейся к эпилогу «Ивана Сусанина». Обращение Кутузова к народу вызывает общий подъем. Звучит торжественный, величавый хор «За отечество шли мы в смертный бой», основанный на музыке арии Кутузова. Оркестровое вступление, которое, по указанию автора, должно быть исполнено *Allegro fastoso* (то есть скоро и пышно, с блеском), подготавливает апофеозно-величественное звучание хора. В этой музыке — широта, заключенная в смелых мелодических ходах, мощь в архитектурно-стройном аккордовом складе, сдержанная сила в размеренном движении (*Andante maestoso*, $\frac{3}{2}$):

152 *Andante maestoso*

За о-те-чест-во шли мы в смертный бой шел на смертный бой на-

- род. От-сто- я-ли кро- вью Рос- си- ю сво- ю,

Яркость, праздничность звучания усиливается тональностью си мажор (в первом проведении темы). Хор написан в форме рондо, где рефреном служит главная тема. Первый эпизод — «Мы победим, враг повержен во прах» — маршевого характера (размер $\frac{4}{4}$) проходит на оstinатной мелодии в басу:

153 [*Andante maestoso*]

Мы по-бе- ди- ли, враг по- вер- жен во прах. Креп- ко би- лись мы за счастье на- ше.

Этот эпизод заканчивается внезапной модуляцией из си мажора в си-бемоль мажор. Смена тональности окрашивает рефрен в более мягкие тона («Слава павшим в битвах за землю свою!»). Оркестровая интерлюдия в более сдержанном темпе (*meno mosso*) подводит ко второму эпизоду — «День торжества настал» (тональности ля мажор — фа мажор — ля мажор). В нем большую самостоятельность получают отдельные хоровые партии, мелодия подвижна, ритмический рисунок разнообразен:

154 *Allegretto*

День торжест- ва на- стал, на- стал по-бе- ды не-забвенный



Этот хор вместе с «Эпиграфом» составляет монументальное, эпико-героическое обрамление оперы.

Развернутые хоровые сцены встречаются почти во всех советских операх. Композиторы, создавая большие массовые сцены, используют самые разнообразные жанры хоровой музыки, чтобы как можно точнее и реалистичнее воссоздать различные исторические эпохи, события и бытовые ситуации, в которых действуют герои советских опер.

Раздел III

ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Глава I

РАЗВИТИЕ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

Раннее развитие многоголосного пения относится к IX—X векам, когда в европейских странах начали зарождаться новые формы светской и духовной лирики. На протяжении средних веков в зарубежной музыке сложились разнообразные формы хоро-вых произведений.

В Германии эпохи Реформации (начало XVI века) господст-вующее положение занимал протестантский хорал. Сначала это было одноголосное церковное пение (автором некоторых хоралов считали Мартина Лютера). Постепенно пение становилось много-голосным. Мелодии заимствовались из немецких, французских, итальянских народных песен, к ним подбирался текст духовного содержания. Обработки делались в определенном стиле, отли-чавшем протестантский хорал: натуральные лады, размеренное движение ровными крупными длительностями, остановки на ферматах в конце фраз.

Во Франции в XIV веке самым популярным музыкальным жанром была шансон (*chanson* — песня). Многоголосные песни, отображающие жизнь и быт народа, по содержанию были самыми разнообразными: жизнерадостными и печальными, лирическими и юмористическими. Многие шансон сохраняли ритмическую основу и характер народных французских песен и танцев.

Ярким представителем французской музыки эпохи Возрож-дения был Клема н Жа не ке н (ок. 1472/75 — не ранее 1559). Им написаны мотеты, мессы, свыше двухсот песен. И в культо-вой музыке, как и в светской, Жанекен оставался подлинно на-родным композитором, использовал интонации и попевки фоль-клорных и бытующих мелодий, военной музыки, танцевальных ритмов.

Жанекен создал выразительные хоровые произведения изоб-разительного характера, в которых гармоническое многоголосие сочетается с развитым полифоническим изложением. Наиболее известны хоры «Битва при Мариньяно», «Охота», «Пение птиц», «Крики Парижа». В них — бытовые зарисовки того времени, картины и звуки природы. Высокое мастерство хорового письма выдвинуло Жанекена в ряд лучших музыкантов эпохи Возрож-дения.

Нидерландская полифоническая школа дала миру выдаю-

щихся мастеров хоровой музыки — Жоскена Дебре и Орландо ди Лассо.

Жоскен Дебре (ок. 1440—1521) был певцом, капельмейстером, композитором, одним из крупнейших учителей своего времени, создавшим целую школу полифонистов. Он сочинял мессы, мотеты, канцоны, полифонические светские песни. Его музыка отличается народностью мелодики, законченностью формы, виртуозным использованием разнообразнейших средств выразительности и вместе с тем легкостью, простотой, сердечностью, юмором (например, хоровая песня «Саранча»).

Величайшим полифонистом XVI века был Орландо ди Лассо (ок. 1532—1594). Блестяще одаренный музыкант, великодушный певец, Лассо еще в юности объехал крупнейшие города Италии, Франции, Голландии, Германии. Он ознакомился со всеми европейскими школами и стилями и сочинял равно талантливо в духе французской шансон, итальянского мадригала¹, немецкой многоголосной песни, фламандских народных напевов. Творчество Лассо проникнуто реализмом, гуманностью, стремлением правдиво отразить в музыке человеческие характеры, картины современной жизни.

Большинство хоров Лассо написано в полифоническом складе (мессы, мотеты, песни — например, «На рынке в Аррасе»), некоторые — в гомофонно-гармоническом с элементами имитаций («Старый муж», «Матона»). Лассо часто использовал приемы изобразительности, звукоподражания, создавая красочные, яркие, «картинные» произведения. Таково «Эхо», где для достижения эффекта отражения звуков композитор использует двойной состав хора.

В хоре «Тик-так» («Кукушка») имитируется ход часов. Простая мелодия построена на фламандских народных попевках с характерной сменой ладовой окраски (постоянное чередование мажора и минора), с синкопами, переносом ударений на последнюю долю такта:



¹ Мадригал (итал.) — песня на родном (итальянском) языке, в отличие от песнопений на латинском.



Прозрачная хоровая фактура, исполнение припева на staccato («Так, ти-ки, ти-ки, ку-ку») усиливают изобразительный элемент в музыке хора. В тончайшем голосоведении при общем гармоническом складе изложения ощущается своеобразная полифоническая ткань.

Ведущее место в музыке Италии эпохи Возрождения занимала хоровая полифония. Главой итальянской полифонической школы XVI века был выдающийся мастер вокальной и хоровой музыки Джованни Палестрина (ок. 1524—1594)².

Палестрина писал мессы, мотеты, мадригалы для хора без сопровождения. Итальянский мадригал сложился в XVI веке как новый вокальный жанр музыки аристократов (он противостоял так называемым «плебейским песням» — лаудам, вилланеллам, фроттолам). Мадригалы Палестрины написаны на светские сюжеты (многие — на стихи Петрарки). Их содержанием является в основном любовная лирика. Музыка отличается разнообразием настроений, приемов хорового изложения. «На берегу Тибра» — сложный четырехголосный мадригал, с плотной полифонической тканью. И рядом — легкий, прозрачный мадригал «Пастушка и нимфа», написанный в гармоническом складе.

Мадригал «В синем небе» написан для трехголосного однородного хора. Это один из лирических, пейзажных, созерцательных мадригалов композитора. Мелодия его построена на коротких мягких интонациях:



² Истинное его имя — Джованни Пьерлуиджи. Палестрина — городок в Риме, где родился композитор.



Полифоническое изложение создает непрерывность звучания, объединяя короткие фразы в одно целое. Умеренные тесситуры партий, тонкая нюансировка, минорный лад (соль минор) придают звучанию этой миниатюры нежность и чистоту.

Палестрина, как пишет Р. И. Грубер, «широко использует богатство итальянской народной песенности, ее гибкость и сочность, распевность, глубокую и вместе с тем сдержанную выразительность. Песенность эта во многом отражает новые черты внутреннего мира передовых людей того времени»³.

Величайшие мастера хоровой музыки эпохи Возрождения своим творчеством заложили прочные основы дальнейшего развития этого вида искусства во всей мировой музыкальной культуре.

Глава 2

ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ

Небольшие хоровые произведения, песни-хоры появились еще в творчестве венских классиков.

Значительную часть огромного творческого наследия **Вольфганга Амадея Моцарта** (1756—1791) составляет хоровая музыка. Им написаны сочинения крупной формы для хора с оркестром: оратории «Кающийся Давид» и «Освобожденная Бетулия», мессы (среди них выделяется Большая месса до минор), кантаты духовного и светского содержания (наиболее известна кантата «К солнцу»), гениальный Реквием — последнее творение композитора. Среди камерных хоровых произведений Моцарта — ряд мотетов, отдельные духовные сочинения («Кугие», «Miserere», гимны, каноны и другие). Большой популярностью в исполнительской практике пользуются хоры Моцарта «Летний вечер» и «Ave verum corpus».

«Летний вечер» — хоровая миниатюра для смешанного четырехголосного состава. Музыка хора полна спокойствия, чис-

³ Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, ч. 1. М., 1965, с. 280.

тоты. Здесь нет видимых приемов изобразительности, но с большой убедительностью создан музыкальный образ вечерней природы, мягкого света, прозрачного воздуха и соответствующего этой красоте настроения человека — восторженного ощущения полноты жизни, любви, радости.

Тональность хора — ре-бемоль мажор — придает звучанию светлую, теплую окраску. Форма произведения — двухчастная с дополнением. Первый период модулирует в тональность доминанты, второй — в основную тональность. При четкости и ясности формы, строгости аккордового склада, свойственных классической музыке, мелодия хора, простая и возвышенная, полна поэзии и глубоких чувств:

157 *Andante*

С.
А.
Т.
Б.

Ве- чер- ний час на- стал от- рад- ный,
и ве- те- рок по- дул про- хлад- ный.

Мягкие изгибы мелодической линии, задержания, перемещения в аккордах, простота гармонического языка, умеренность тесситур, помогающая полностью выявить тембровые краски голосов, — вот скромные средства выразительности, использованные в этом сочинении.

Хор «Ave verum corpus» — еще одна миниатюра Моцарта, привлекающая искренностью мелодии, благородством и строгостью изложения и формы, наполненная лиризмом, теплотой. Светлые тональности — ре мажор, ля мажор, фа мажор, ре мажор, прозрачная хоровая фактура придают особую воздушность и изящество музыке хора:

158 *Adagio* *soffo voce*

С.
А.
Т.
Б.

A- ve, a- ve ve- rum cor- pus



Гомофонное изложение сменяется имитационным и подголосочным. Умеренная тесситура и плавное голосоведение соответствуют умиротворенному, спокойному настроению хора.

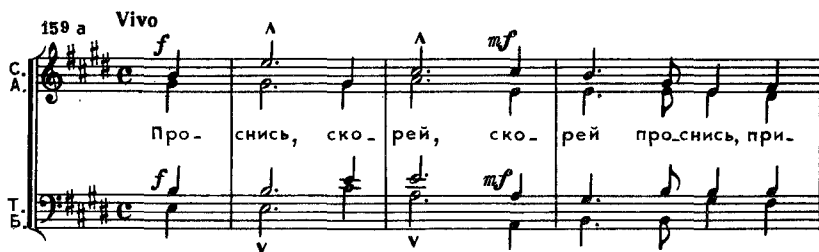
Художественные достоинства этого произведения привлекли к себе внимание других композиторов. Чайковский использовал его в своей сюите «Моцартиана», Лист сделал фортепианную транскрипцию.

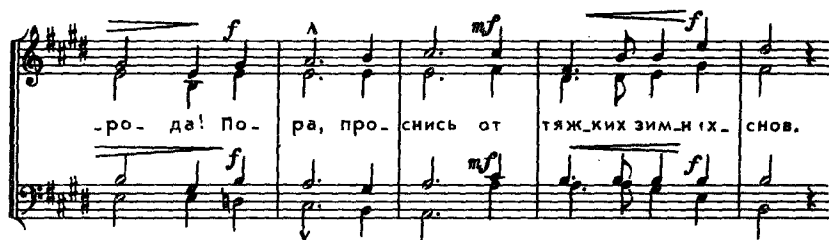
В творчестве **Людвига ван Бетховена** (1770—1827) нашли отражение демократические идеи эпохи Просвещения, героические и свободолюбивые устремления сторонников Французской буржуазной революции 1789 года.

Хоровые сочинения Бетховена, как и вся его музыка, отличаются глубиной мысли, экспрессией, динамичностью, высокой идейностью, масштабностью форм. К ним относятся оратория «Христос на масличной горе», мессы («Торжественная месса» ре мажор и месса до мажор), кантаты, хоровой финал Девятой симфонии (на текст оды Ф. Шиллера «К радости»), хоры из музыки к «Афинским развалинам», хор с оркестром «Морская тишь и счастливое плавание», фантазия для фортепиано, хора и оркестра, хоры в опере «Фиделио».

В хорах малых форм «Весенний призыв» и «Восхваление природы человеком» воплотились черты, свойственные многим произведениям Бетховена,— жажда жизни, счастья, восторженная радость от общения с природой.

«Весенний призыв» — четырехголосный смешанный хор. Страстность, порывистость в выражении чувств определяют и форму хора: отдельные эпизоды объединяются сквозным развитием в одно целое. Призывные интонации с квартовыми скачками мелодии в начале сменяются плавными секвенционными переходами в середине:





Аккордовая фактура не нарушает живости и легкости звучания этого жизнерадостного произведения, мажорного от начала до конца (основная тональность ми мажор, отклонения в си мажор и ля мажор).

«Восхваление природы человеком» — величественный гимн жизни, солнцу. Хор написан для смешанного четырехголосного состава с сопровождением фортепиано; форма — трехчастная. Первая часть, выдержанная в одной тональности — до мажор, начинается с мощного фанфарного унисона всех партий. Скачки в мелодии на дециму и септиму, ферматы в конце фраз создают ощущение необычайной силы, широты, простора:



Средняя часть представляет собой своеобразную игру света: «солнца луч радость вокруг разливает», «как плавно месяц плывет в вышине». Это впечатление достигается сменой тональностей (ля минор, си-бемоль мажор, соль минор, ми-бемоль мажор, до минор), более плавным голосоведением.

Реприза повторяет первую часть с небольшим расширением

в конце, снова утверждая торжественное, приподнятое настроение.

Дальнейшее развитие и расцвет жанра хоров песенного типа приходится на период раннего романтизма.

Карл Мария Вебер (1786—1826), основоположник немецкой национальной романтической оперы, оставил заметный след и в западноевропейской хоровой литературе.

Среди хоровых сочинений Вебера — мессы, кантаты, мужские и смешанные хоры, хоры из опер «Волшебный стрелок», «Оберон», «Эврианта», из музыки к драме А. Вольфа «Прециоза» и другие. Глубокий интерес Вебера к жизни народа, передовые взгляды и идеи, активное отношение ко всему происходящему наложили определенный отпечаток на все творчество композитора.

Сборник мужских хоров «Лира и меч», кантата «Битва и победа» явились прямым откликом на военные события, связанные с нашествием Наполеона и победой над ним.

«Песня меча» — мужской четырехголосный хор а cappella из цикла «Лира и меч» (стихи поэта Теодора Кёрнера, сражавшегося в партизанском отряде против наполеоновских войск) — произведение, исполненное силы, мужества, сдержанности. Тональность си минор в начале куплета придает звучанию суровый драматический колорит:

161 **Kräftig**

Т. I II *f* за- чем ты, меч мой грозный, свер- ка-ешь ночью звездной?

Б. I II *f*

С появлением мажорных созвучий (фа-диез мажор и ре мажор) музыка становится более светлой, оптимистичной:

162 [**Kräftig**]

Т. I II *f* и мне уж давших пор блеском пленяешь взор? У-ра, у-ра, у-ра!

Б. I II *f*

При аккордовой фактуре голоса имеют свою самостоятельную мелодическую линию. Плавное голосоведение с заключительными октавными ходами усиливает впечатление широты и силы. Свободолюбивый дух этого сочинения подчеркивается пунктирным ритмом и фанфарными возгласами в конце куплета («Ура, ура!»).

В «Песне меча», несмотря на его небольшие размеры (хор написан в простой куплетной форме; каждый куплет состоит из восьми тактов), проявились характерные черты творчества Вебера: близость к немецкой народной песенности, демократичность сюжета, мелодическая яркость, удобство тесситуры и голосоведения.

Франц Шуберт (1797—1828), выдающийся австрийский композитор, основоположник венской романтической школы, с детских лет тесно соприкасался с хоровой музыкой: он обучался в конвикте — школе для придворных певчих, затем пел в хоре Венской придворной капеллы.

Хоровое творчество Шуберта многообразно: мессы, кантаты (среди них «Победная песнь Мириам»), около ста хоров различных составов и масштабов. В хорах Шуберта, как и в его романсах и песнях, проявилось великолепное мастерство вокального письма, глубокая связь с национальными истоками австрийской музыки. Около пятидесяти хоровых миниатюр написано для мужских голосов (мужское ансамблевое пение было очень популярным в Австрии и Германии в начале XIX века).

Произведения раннего периода творчества Шуберта отличаются светлым, созерцательным характером; это лирические повествования о любви, природе. Объем их ограничивается иногда одним куплетом, простой двух- или трехчастной формой (например, хоры «Ночь», «Хоровод», «Любовь», «Песня гребцов», «Далекой»). В более крупной форме написаны лирико-пейзажные хоры: «Соловей», «Весенняя песня», «Наслаждение природой», «Деревушка», «Серенада», «Власть любви». В вокальной и хоровой лирике Шуберта ощущается стремление показать внутренний мир человека, его чувства, переживания. Музыка лишена внешних эффектов, проста, искренна, глубоко человечна.

«Любовь» (сл. Ф. Шиллера) — один из характерных для творчества Шуберта примеров хоровой миниатюры для четырехголосного мужского состава *a capella* в двухчастной репризной форме с заключением. Ре мажор, часто встречающийся в вокальной музыке Шуберта, окрашивает произведение в светлые, радостные тона, позволяет наиболее полно выявить рабочий диапазон голосов. Размер $6/8$ при довольно подвижном темпе (*Andantino*) создает впечатление баркарольности.

Хор написан в гомофонно-гармоническом складе. Основную тему исполняют первые тенора. Мелодия их отличается плавностью линии, изобилует внутрислоговыми распевами, украшениями:

163 *Andantino*

Т. I. II

Песнь любви зве-нит в волнах, о любви ру-чей ро-ко-чет,

Б. I. II

Аккорды нижних голосов образуются из самостоятельных мелодических линий, таких же выразительных и подвижных, как и в верхнем голосе. В них много хроматизмов, вспомогательных неаккордовых звуков, что делает музыкальный язык хора красочным, выразительным, разнообразным.

Творчество **Феликса Мендельсона-Бартольди** (1809—1847) формировалось в эпоху раннего романтизма, но по складу своей натуры, эмоционально сдержанной, несколько рационалистической, он ближе стоял к музыкальным принципам классицизма. Музыка Мендельсона свойственны умеренность чувств, спокойствие и ясность духа, строгость формы, хотя круг образов и сюжетов его произведений был характерен для художников-романтиков того времени. Приобщившись в десятилетнем возрасте к хоровому пению (шел в Берлинской певческой капелле), Мендельсон в течение всей своей творческой жизни был страстным пропагандистом классической хоровой музыки Баха, Генделя, Гайдна, Бетховена и произведений старых мастеров — Палестрины, Орландо ди Лассо.

Сочинения для хора занимают видное место в творчестве Мендельсона. Среди крупных форм — оратории «Павел», «Илия», «Христос» (незаконченная), симфония-кантата «Хвалебная песнь». Много хоровых номеров содержит музыка к драматическим спектаклям «Сон в летнюю ночь», «Антигона», «Аталия», «Эдип в Колоне». Есть хоры в комической опере «Возвращение с чужбины», в незаконченной опере «Лорелея».

В жанре хоровых произведений малых форм Мендельсон оставил довольно богатое наследие: двадцать восемь сочинений для смешанного состава и двадцать одно — для мужских голосов.

Мелодика хоров Мендельсона близка немецкой народной и бытовой песенности. Связь с национальными истоками проявляется и в куплетности формы, и в танцевальных ритмах многих сочинений (например, народные песни на стихи Гейне: «Беги, со мной...», «Как иней ночью весенней пал»). По содержанию хоры преимущественно лирико-созерцательного плана, с повествовательным характером изложения.

Именно таким произведением является смешанный хор а сарпелла «Л е с». В нем ощущается любование природой, покой и

безмятежность. Аккордовый склад письма, размеренное движение ровными длительностями, ритмические остановки в конце фраз придают музыке строгость, свойственную классической манере хорового письма:

184 Andante

С. А.
Т. Б.

Сто- ит наш лес мо- гу- чий, как бо- га- тырь жи- вой, над

- ви- нул шап- ку ту- чей и ше- ле- стит ли- ст- вой,

Форма хора куплетная, а сам куплет написан в двухчастной репризной форме с заключением. В начале второй части («Стоит он так привольно») изложение несколько драматизируется: появляются имитации, пунктирный ритм, усложняются гармонии (цепочка септаккордов). Но в репризе снова возвращается умиротворенное, светлое настроение.

Роберт Шуман (1810—1856) — один из ярчайших представителей романтизма в музыке, прогрессивный музыкальный деятель, страстный пропагандист всего нового, передового в искусстве.

В дрезденский период своей жизни (1844—1850) Шуман много работал с хоровыми коллективами (мужским и смешанным), что активизировало его хоровое творчество. О серьезном отношении к хору свидетельствуют высказывания композитора в «Жизненных правилах для музыкантов»: «Пой усердно в хоре, особенно средние голоса. Это разовьет в тебе музыкальность. Уясни себе рано объем человеческого голоса в его главных четырех видах; прислушивайся к голосам, особенно в хоре; исследуй, в каких регистрах они обладают наибольшей силой, в каких им доступны выражения мягкости и нежности»⁴. Среди его сочинений для хора — оратория «Рай и Пери» (на сюжет поэмы Томаса Мура «Лалла Рук»), «Реквием по Миньоне» (на стихи В. Гёте), «Странствия Розы» — сказочная поэма для хора, оркестра и со-

⁴ Шуман Роберт. Жизненные правила для музыкантов. М., 1959, с. 16—17.

листов, хоровые номера из музыки к драматическим спектаклям «Манфред» (по Байрону), «Сцены из „Фауста“» (В. Гёте), хоровые баллады, месса, реквием. Мужские хоры Шумана, написанные в 1848 году, — «К оружию», «Черно-красно-золотое» и «Песня свободы» — говорят о сочувствии композитора революционным событиям в Германии.

Смешанные хоры а cappella разнообразны по жанрам, форме. В основном это миниатюры лирического, шуточного характера. Есть среди них традиционные для немецкого бытового музицирования охотничьи песни («Охотничья песня», «В лесу»).

«Доброй ночи» — пленительная хоровая миниатюра Шумана для смешанного хора а cappella. Все здесь дышит покоем, любовью, лаской. Мелодия сливается с текстом, хор звучит мягко, светло (тональность ля-бемоль мажор), реплики солистки (сопрано) не нарушают общего умиротворенного настроения. В этом произведении Шуман — лирик, мечтатель:

185 Медленно

С. А. Т. Б.

Соло Хор

Спо- кой-ной но-чи, друг бес-цен- ный, мой ми-лый друг, мой

Хор

неж-ный друг. Спу- стил- ся су-мрак по-сте- пен- но, всё

Соло

спит во- круг, всё спит во- круг.

Совершенно другой характер носит хор Шумана «На Боденском озере». В этой музыке — стремительность, неукротимая энергия, оживление:

166 **Оживленно, радостно**

С.
А.
Т.
Б.

Ве-тер по-пут-ный, па-рус взды-май!

Вдаль мы пом-ним-ся с то-бой на про-сто-ре.

Радость переполняет героя, он бросается навстречу морю, ветру. В хоре много света, солнца (тональность — ми-бемоль мажор), силы и ощущения полноты жизни. Пунктирный ритм, быстрый темп, яркая динамика являются средствами выразительности этого темпераментного сочинения.

Во второй половине XIX — начале XX века в зарубежной музыке наблюдается некоторый упадок жанра хоровых произведений малых форм. Интерес и внимание композиторов и слушателей захватывает бурно развивающееся в этот период оперное и симфоническое искусство. Возрождение хоровой миниатюры происходит в творчестве более поздних представителей западноевропейской музыки — М. Равеля, Б. Бартока, З. Кодая, П. Хиндемита, Ф. Пуленка, Б. Бриттена и других.

Глава 3

КАНТАТЫ, ОРАТОРИИ, МЕССЫ

Кантата возникла в Италии в XVII веке как форма вокальной музыки. Чаще всего это были сольные произведения лирического характера, иногда — для двух или трех солистов (по строению они приближались к небольшой оперной сцене). Постепенно в кантаты стали вводить хор, расширился круг образов и сюжетов. В XVIII веке в европейской музыке наряду с сольными кантатами сложился жанр кантаты хоровой — духовной и светской.

Оратория появилась почти одновременно с кантатой. Название ее произошло от особого церковного помещения, где верующие читали Библию, Евангелие, вели беседы на религиозные темы. Это во многом определило сюжеты духовного содержания большинства ораторий в зарубежной музыке.

К типу оратории приближаются и такие крупные хоровые произведения, как пассионы, в которых рассказывается о страданиях Христа (от латинского слова *passio* — страдание), мессы (хоровые песнопения на текст католической церковной службы), реквиемы (первоначально — заупокойные католические мессы, позже — траурные хоровые произведения).

В огромном творческом наследии **Иоганна-Себастьяна Баха** (1685—1750)⁵ важнейшее место занимают произведения кантато-ораториального жанра. Три оратории — «Рождественская», «Пасхальная» и «На вознесение Христово» — связаны с религиозными праздниками, торжественными церковными службами; в их музыке много лирики, юмора, бытовых народных интонаций.

Бахом создано много кантат: около трехсот духовных (сохранилось только двести) и двадцать две светских. Светские кантаты — сочинения бытового плана — написаны преимущественно для солистов и камерного состава оркестра. В них почти нет хоровых номеров (их заменяют ансамбли солистов). К таким произведениям относятся юмористические «Крестьянская» и «Кофейная» кантаты. Приветственные кантаты — «Играйте, веселые волны», «Умиротворенный Эол», «Славься, Саксония» — содержат значительные хоровые номера.

Финальный хор «Мы прославим дружным пеньем» (русский текст К. Алемасовой) из кантаты «Громче звучите, трубы» — светлый, радостный гимн жизни, природе, весне. В хоре две части, каждая из которых полностью повторена оркестром. Аккордовая фактура образуется мелодическими линиями всех голосов, сливающихся в мощное, яркое звучание:

Allegro ($\text{♩} = 92$)

187

С.
А.

Мы про- сла- вим друж- ным пеньем

Т.
Б.

свет- лый празд- ник наш ве- сенний!

свет- лый празд- ник

⁵ Жизнь и деятельность Баха тесно связана с хоровым искусством. В детстве он пел на хорах. С 1723 по 1750 год был кантором в церкви св. Фомы в Лейпциге.



Хоровые партии отличаются большой подвижностью. Мелодика, гармонический язык, ритм этого хора близки немецким бытовым песням и танцам. Общая тональность хора — ре мажор. Короткие отклонения в минорные тональности (до-диез, си, ми) только несколько смягчают общее звучание.

«Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» — самые крупные по масштабу ораториальные сочинения Баха (семьдесят восемь и шестьдесят восемь номеров). Философская углубленность, высокая человечность, красота и эмоциональность мелодического и гармонического языка составляют величайшую художественную и эстетическую ценность этих творений. «Темы скорби и страдания, темы радости и ликования в духовных произведениях Баха наполнены человеческими чувствами, переживаниями»⁶.

Гениальным произведением Баха, своеобразной кульминацией его хорового творчества является «Высокая месса» си минор, написанная в традиционной шестичастной форме⁷ на тексты католических молитв. Но Бах раздвинул границы богослужебного песнопения и создал монументальный цикл из двадцати четырех номеров (пятнадцать хоров, шесть арий и три дуэта).

Месса си минор никогда не исполнялась в церкви. Состав исполнителей (смешанный восьмиголосный хор, солисты: два сопрано, альт, тенор и бас, довольно большой состав симфонического оркестра) как бы сразу обусловил концертное будущее этого грандиозного сочинения. Канонический текст не оказывал на музыку непосредственного влияния. Вся первая часть мессы — «Kyrie», состоящая из двух сложных хоровых фуг и дуэта, распевадается лишь на слова «Kyrie eleison» и «Criste eleison», но какое при этом разнообразие и богатство чувств, образов! В другом случае одна и та же музыка исполняется с разным текстом (хоры № 6 — «Силы тебе» и № 24 — «Даруй нам мир»).

Завершенность номеров не нарушает целостности всей мессы. Драматургия ее построена на контрастности образов: трагическая, скорбная музыка («Kyrie», «Crucifixus» — «Распятый») сменяется светлой, жизнерадостной («Gloria», «Et resurrexit» — «Воскрес»). Вот что пишет о содержании мессы си минор один из советских музыковедов: «В ней не запечатлены картины жизни, праздни-

⁶ Лаппо С., Локшин Д. Зарубежная хоровая литература, вып. I, М., 1964, с. 16.

⁷ Названия части получили от первых слов молитв: I — «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), II — «Gloria» («Слава»), III — «Credo» («Верую»), IV — «Sanctus» («Свят»), V — «Benedictus» («Благословен»), VI — «Agnus Dei» («Агнец божий»).

ной или повседневной. Нет в ней ни повествования о событиях, ни драматических сцен, хотя элементы легендарные, картинные, а особенно драматические отчасти и присутствуют в некоторых отдельных ее частях. Подлинная сфера „Высокой мессы“ — человеческие идеалы в их этически обобщенном выражении⁸. Смысл мессы си минор заключается в противопоставлении смерти и силы жизни, в конечной победе добра и света. Полифоническое мастерство Баха достигает в мессе непревзойденной высоты. Хорошие номера написаны в разнообразных полифонических формах: fuga, мотет⁹, канонические имитации, григорианский хорал, старинные вариации на *basso ostinato*. Полифония чередуется с гомофонно-гармоническим изложением, звучащим мощно, насыщенно.

Хор «Cru-ci-fixus» (о распятии и смерти Иисуса Христа, о людской горе) — трагическая кульминация мессы. Он написан в форме старинных полифонических вариаций на *basso ostinato* (форма пассакальи, размер $3/2$). Скорбный характер музыки создается повторяющимся нисходящим хроматическим движением баса. Тринадцать раз проходит в оркестре эта тема, и на ее фоне разворачиваются вариации хора. Короткая мелодия, как тихий стон, имитационно проходит во всех голосах:

168

Cru - ci - fi - xus

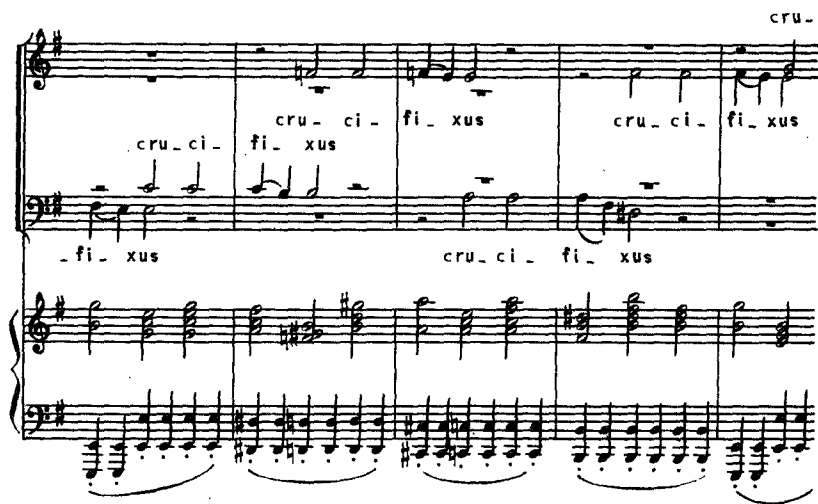
cru - ci - fi - xus

cru - ci - fi - xus

cru - ci -

⁸ Розеншильд К. История зарубежной музыки, вып. 1. М., 1969, с. 456.

⁹ Мотет жанр многоголосной вокальной музыки, где в одновременном звучании соединяются несколько самостоятельных мелодий с различными текстами.



Большинство вариаций имитационно-полифонического склада, восьмая и девятая — аккордового склада. Хор написан в тональности ми минор (субдоминанта основной тональности мессы). Заключительная вариация завершает всю часть в параллельном мажоре (соль мажор). В скорбной, трагедийной музыке этого хора угадывается сила и величие духа, способность человека стойко переносить страдание и горе.

Георг Фридрих Гендель (1685—1759) — создатель классического типа оратории в мировой музыке. Он соединил в своем творчестве традиции немецкой, итальянской и английской музыкальных культур. В Германии Гендель родился и вырос, учился, написал свои первые сочинения, работал с хором в гимназии, преподавал пение. Национальные истоки, полифония немецких мастеров XVII века глубоко проникли в музыку Генделя. В 1706—1710 годах он жил в Италии, изучал итальянский фольклор, вокальное и оперное искусство, писал кантаты, оперы, оратории. С 1712 года второй родиной композитора стала Англия. Здесь он сочинял оперы, антемы (церковные английские песнопения на библейские тексты), написал свои лучшие оратории. Гендель в Англии оказался преемником и продолжателем хорового искусства замечательного английского композитора Генри Пёрселла (1659—1695). Такая «многонациональность» оказала сильное влияние на формирование творчества Генделя. Огромный талант, высочайшее мастерство мелодиста и полифониста явились залогом создания совершенно самобытного, ярко индивидуального музыкального стиля.

Гендель создал в разные периоды своей жизни тридцать две оратории¹⁰. Большая и лучшая часть их приходится на лондонский период. В ораториях преобладает героическое содержание,

¹⁰ Наиболее известны оратории: «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай».

музыка их отличается эпической мощью, монументальностью. Высокая человечность, мужественность, вдохновенность и страстность сочетаются с простотой, ясностью мелодического и гармонического языка, строгостью формы.

Оратория Генделя — это музыкальные драмы, и хотя в них нет сценического движения, они наполнены действием. В центре действия — народ и его герои. В основе сюжета всегда лежит какое-либо определенное событие. Написанные на библейские темы, оратории Генделя ничего общего не имеют с церковной музыкой. В них воплощены патриотизм, гражданственность, революционные идеи передовых людей того времени.

Оратория «Самсон» занимает особое место в хоровом творчестве Генделя. Это героическая драма, в которой воспевается подвиг героя, пожертвовавшего своей жизнью ради народа, и обличаются деспотизм, рабство¹¹. Народ в оратории показан многопланово: торжествующий, празднующий свою победу (филистимляне) и побежденный, страдающий (израильтяне).

Оратория делится на три акта. Арии, речитативы, ансамбли, хоры приближают их к оперным сценам. В «Самсоне» восемьдесят девять номеров, семнадцать из них — хоровые. В хорах оратории «Самсон» полностью проявились черты, характеризующие хоровой стиль Генделя: богатство и разнообразие мелодии, проникнутой духом народности, иногда орнаментально расцвеченной вокальными пассажами (влияние итальянской музыки), но чаще — энергичной, с широкими взлетами; ясный гармонический язык, опирающийся на диатонику (преобладание основных функций — тоники, доминанты и субдоминанты, соотношение родственных тональностей); многообразие хоровой фактуры — от аккордового до полифонического склада (имитации, каноны, фуги); и, наконец, монументальность и рельефность формы, удобство голосоведения (хоры, как правило, изложены в строгом четырехголосии), контрастность динамики.

«Сражен Самсон» — хор филистимлян из третьего акта оратории. На празднике в честь бога Дагона торжествующие филистимляне отмечают свою победу над врагами. Хор написан в сложной двухчастной форме с кодой. Полифоническое изложение сочетается в нем с гармоническим. Драматургия хора складывается из сопоставления двух тем: первая — сдержанная, сурово-мужественная минорная тема, рисующая образ плененного героя:

169 Allegro



Сражен Самсон, повергнут в рабство теперь покорным стал.

¹¹ В основу сюжета положена вторая часть библейской легенды о Самсоне. Находящийся в плену у филистимлян, Самсон вновь обретает прежнюю силу. Он обрушивает на врагов храм и сам погибает, спасая от рабства свой народ.

Напевная мелодия проходит сначала у сопрано, затем — у альтов в тонико-доминантовом соотношении (ми минор — си минор).

Вторая тема, ликующая, победная, наполненная фанфарными интонациями, характеризует филистимлян:

170 [Allegro]

Силь-ным хва- ла!

Силь-ным хва-

Силь-ным хва- ла!

Силь-ным хва- ла!

Хра-брым хва- ла!

- ла! Хра-брым хва- ла!

Хра-брым хва- ла!

Хра-брым

Изложена эта тема в форме канонических имитаций (тональность соль мажор); голоса вступают стреттно. Дальнейшее развитие строится на имитационном проведении начального мотива этой темы женскими и мужскими голосами. Оркестровая интерлюдия на материале второй темы завершает первую часть хора.

Вторая часть представляет собой несколько измененный вариант первой. Здесь преобладает аккордовая фактура (первая тема проводится всеми голосами в гомофонно-гармоническом из-

ложении). После имитационного проведения второй мажорной темы заключительные аккорды всего хора, поддержанные оркестром, утверждают празднично-ликующее настроение (тональность соль мажор). Большая кода («Воинам нашим храбрым хвала!») возвращает основную тональность — ми минор; звучание снова становится сдержанным, мужественным. Четкая ритмическая организованность (движение ровными четвертями с опорой на сильную долю, пунктирный ритм) придает музыке волевой характер, и, несмотря на трехдольный метр, в ней ощущается чеканная поступь марша.

Выдающийся немецкий композитор, представитель венской классической школы **Йозеф Гайдн** (1732—1809) внес заметный вклад в развитие хоровой музыки крупных форм.

С детства приобщившись к пению в хоре¹², Гайдн пронес интерес к нему через всю свою творческую жизнь. Он написал четырнадцать месс, кантаты, мотеты, песни. Вершина его хорового творчества — написанные в последний период жизни оратории «Сотворение мира» и «Времена года». Оба сочинения были созданы Гайдном по возвращении из Лондона, где он слушал знаменитые оратории Генделя.

В ораториях Гайдна привлекала не героическая тема, не подвиг во имя народа, а сам народ, человек в его труде, радостях, заботах, в его общении с природой. Отсюда — тонкое проникновение композитора в народное искусство, в быт простых крестьян, неистощимый юмор, оптимизм, демократичность музыки. Народно-песенные интонации, ритмы танцев не только австрийских, но и венгерских, славянских пронизывают музыку Гайдна. Правда, многие свои хоровые произведения Гайдн писал на религиозные темы (мессы, оратория «Сотворение мира»), но музыка вывела их за рамки культовых песнопений. Жизнерадостность, юмор, яркая живописность и изобразительность делали эти произведения светскими и навлекали на композитора гнев церковников. Сам Гайдн иронически писал о своей духовной музыке: «Когда я думаю о боге, мое сердце так полно радости, что ноты бегут у меня словно с веретена. И так как бог дал мне веселое сердце, то пусть уж он простит мне, что я служу ему так же весело»¹³.

Оратория «Времена года» — последнее крупное сочинение Гайдна. Либретто написал друг композитора барон ван Свитен по одноименной поэме английского писателя Джеймса Томсона.

Действующие лица оратории — австрийские крестьяне. Сельский быт, крестьянский труд показаны несколько идиллически: песни, веселье, счастливая жизнь. Гайдн выразил в музыке оптимизм, бодрость, энергию простых тружеников, их умение радоваться жизни несмотря на трудности и невзгоды.

¹² Гайдн вместе со своим братом Михаилом учился в школе при капелле собора св. Стефана в Вене. Оба обладали прекрасными голосами и были солистами капеллы.

¹³ Цит. по кн.: Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. М., 1972, с. 43.

В оратории четыре части: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». Они различны по содержанию, характеру, но их объединяет общий замысел: труд, затраченный весной и летом, приносит свои плоды осенью. Поэтому можно веселиться, праздновать и спокойно ждать зимы. Но в оратории заложена и другая, философская мысль: жизнь человека, как времена года, проходит через пору юности (весна), молодости (лето), зрелости (осень) и старости (зима); человеку, прожившему свою жизнь достойно, в честном труде, не страшен неизбежный конец.

В музыке оратории много элементов изобразительности, красочной звукописи. Это относится и к многочисленным хорам: в первой части три самостоятельных хора крестьян и хор с солистами¹⁴, во второй части хор «Гроза» и два хора с солистами, в третьей части хоры охотников и терцет с хором, в четвертой части — хоры с солистами и заключительный двойной хор. В хорах первой части в музыке слышны и шелест распускающейся листвы, и журчание весенних ручьев («Призыв весны»), и настойчивое активное пробуждение новой жизни (фуга «В каждой почке и цветке»). Громы, молнии, низвергающийся шквал дождя возникают в хоре «Гроза» из второй части. В хоре охотников из третьей части слышны интонации охотничьих рогов. Жужжание прялки воспроизведено в музыке песни Ганны с подругами (четвертая часть).

Все хоры написаны для смешанного строго четырехголосного состава; только в отдельных эпизодах внутри больших хоров, когда мужские или женские голоса остаются одни, в партиях встречаются *divisi*, например в хоре «Призыв весны». Разнообразна хоровая фактура: гомофонно-гармоническое изложение чередуется с имитационным и полифоническим.

Хор крестьян «Призыв весны» из первой части оратории — светлое, радостное приветствие пробуждающейся природы. Музыка первой части (форма всего хора — сложная трехчастная) пасторального характера. Имитации в голосах имеют изобразительное значение — мелодические линии, переплетаясь, создают ощущение переливающейся воды в ручьях, распускающейся зелени:



¹⁴ Действующие лица оратории: старый пахарь Симон, его дочь Ганна и молодой крестьянин Лука, жених Ганны.



Вся часть выдержана в тональности соль мажор (с небольшим отклонением в ре мажор), придающей звучанию светлую окраску. В средней части два эпизода. Первый исполняется женским четырехголосным хором («Идет весна красавица») в до мажоре. Здесь сохраняется то же радостное ясное настроение, что и в начале хора, аккордовое изложение легко и прозрачно. Второй эпизод является контрастом предыдущей музыке; вносит в нее драматический элемент. Мужской четырехголосный хор вступает в тональности до минор («Не рано ль вам весну встречать»), тревожные интонации в мелодии усиливаются напряженными гармониями, тональными сдвигами (соль минор, ми-бемоль мажор, соль минор, ре минор).

Реприза повторяет первую часть (в несколько сокращенном варианте) и снова возвращает настроение покоя, радости, любви природы. Впечатляющей, почти зримой изобразительности достигает Гайдн в хоровой сцене «Гроза» из второй части оратории. Насыщенное разнообразное хоровое изложение, красочная, динамичная оркестровка, контрастная нюансировка, как бурный поток, обрушиваются на слушателя. Две части этой сцены по-разному рисуют грозу: первая — прелюдия — изображает смятение людей при виде разбушевавшейся стихии, вторая — fuga — непосредственно грозу.

Короткое, как вспышка молнии, вступление оркестра состоит из ломаного арпеджио уменьшенного септаккорда (тональность всего хора — до минор). На этой же гармонии построена и первая фраза хора:

172 Allegro assai

С.
А.
Т.
Б.

Ах! К нам бли-зят-ся гро-за! Ах! К нам бли-зят-ся гро-за!

Оркестровое сопровождение изображает бурлящие потоки воды, раскаты грома, свист ветра. На этом фоне звучат взволнованные, тревожные возгласы хора. Изложение первой части в основном аккордового склада. Переключки хоровых партий, восклицания сопрано на фоне аккордов других голосов, уменьшенные диссонирующие гармонии подчеркивают возбуждение, испуг людей при виде грозы.

Фуга представляет собой подлинный шедевр изобразительности в хоровой музыке. Она написана на две темы (двойная фуга). Первая тема, хроматическая, нисходящая, окрашена в мрачные тона. В чеканном ритме этой мелодии — огромная энергия и сила:

173 Allegro

Т.
Б.

Дро-жит зем-ля и сто-нет до глу-би-ны мо-рей

Вторая тема (ее можно считать и удержанным противосложением) — беспокойная, мятущаяся в непрерывном движении мелодия:

174 [Allegro]

Т.
Б.

Дро-жит зем-ля и сто-нет, дро-жит зем-ля и сто-нет до глу-би-ны мо-рей

Реплики хора из первой части («Горе!», «Где спасенье?») наслаиваются на полифоническое звучание тем фуги.

Почти вся фуга выдержана в нюансе forte и fortissimo. И только в коде, как бы знаменуя окончание грозы, напряжение спадает, полифония сменяется аккордами и унисонами хора на piano и pianissimo. Оркестровое заключение в одноименном мажоре вносит полное успокоение в звучание этой драматичнейшей хоровой сцены.

Кантатно-ораториальный жанр в зарубежной музыке, развиваясь в творчестве великих мастеров — Баха, Генделя и Гайдна, — достиг подлинного расцвета, совершенства. Гениальные творения этих титанов музыки бессмертны, в них — огромная школа беспредельного мастерства, жизнелюбия, мужества, высокой человечности.

ХОРЫ В ОПЕРАХ

Оперное наследие зарубежных композиторов велико и разнообразно. В Западной Европе опера прошла несколько этапов своего развития. В XVIII веке уже сложились жанры итальянской оперы *buffa* и оперы *seria*, французской лирической трагедии и комической оперы.

Важнейшее значение для дальнейшего развития оперы имела реформаторская деятельность **Кристофа Виллибальда Глюка** (1714—1787), активно боровшегося против придворно-аристократической эстетики оперного театра. Он призывал композиторов отказаться от условностей оперного пения, от музыкальных излишеств в угоду певцам. В основе драматургии Глюк предполагал интересные ситуации, глубокие человеческие чувства, яркие зрелища. Музыка должна была соответствовать содержанию и усиливать выразительность текста. Композитор провозглашал основные заповеди искусства — простота, правда, естественность. Серьезную роль в опере отводит Глюк хору. Если раньше небольшие хоровые номера вставлялись в спектакль в основном для того, чтобы дать отдых солистам и часто не имели никакого отношения к сюжету, то в реформаторских операх Глюка хор сделался одним из действующих лиц, стал принимать живое участие в происходящих событиях.

Первая реформаторская опера Глюка — «Орфей» — была поставлена в 1762 году в Вене. Античный сюжет о любви Орфея и Эвридики лег в основу либретто, написанного поэтом Р. Кальцабиджи.

Орфей оплакивает свою Эвридику. Пастухи и пастушки сочувствуют его горю. Боги сжалились над бедным певцом и разрешили ему спуститься в ад и вывести оттуда Эвридику. Злые духи, фурии, охраняющие вход в подземный мир, расступаются, очарованные песнями Орфея, и открывают ему дорогу. Орфей выводит Эвридику из ада, но нарушает наказ богов не оглядываться и не смотреть на супругу до выхода на землю. Эвридика снова умирает. В горе Орфей хочет поразить себя кинжалом, но Амур останавливает его: в награду за верность боги возвращают Эвридике жизнь. Опера, вопреки мифу, завершается счастливым концом. Пастухи и пастушки весело поют и танцуют, приветствуя героев.

Хор из первого акта «О, если в роще сей унылой» исполняют пастухи и пастушки. Они вместе с Орфеем переживают его горе, сочувствуют ему. Скорбный характер музыки подчеркивается минорным ладом (до минор), строгим аккордовым складом письма. Выразительное значение имеет непрерывное повторение четвертями аккордов в аккомпанементе, создающее впечатление размеренного траурного шествия. Мелодия, плавная, с мягкими, как вздохи, полутоновыми интонациями, паузами, полностью сливается с текстом, печальным и трогательным. Уменьшенные септак-

корды, задержания придают тревожно-взволнованную окраску:

175 *Moderato*

С. А.
Т. Б.

О, ес-ли вро-ще сей у-ны-лой Эв-ри-ди-ка,
при-зрак ми-лый, мо-жешь ты у-слы-шать нас,

Двухчастная форма хора складывается из двух развернутых периодов. Симметричное построение фраз соответствует строгому классическому стилю. Вторая часть («О, пожалей несчастного супруга!») начинается более яркой мелодической фразой, но вскоре снова возвращается первоначальное настроение глубокой грусти и скорби. Для хорового письма Глюка характерны строгое четырехголосие, плавное удобное голосоведение, гомофонно-гармоническое изложение. Он добивался яркой мелодической и гармонической выразительности простыми, лаконичными средствами.

Творчество **Моцарта** внесло новую живую струю в оперное искусство. На протяжении всей своей творческой жизни он сочинял оперы в различных жанрах: от оперы *buffa* («Мнимая простушка»), зингшпиля¹⁵ («Бастьен и Бастьенна», «Похищение из сераля», «Волшебная флейта») до драматических опер *seria* («Идоменей» и «Милосердие Тита»). В центре его оперного творчества — два величайших произведения: «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан».

В операх Моцарт выразил передовые идеи эпохи Просвещения. Его сочинениям присущи реализм, совершенство музыкальной драматургии, яркость и контрастность образов, стремительное развитие действия.

Не во всех операх Моцарта в равной мере использован хор. Больше всего хоровых номеров в опере «Идоменей» (1781), написанной на античный сюжет (либретто Дж. Вареско).

Идоменей, царь Крита, возвращаясь с Троянской войны, терпит кораблекрушение. Бог морей Посейдон сохраняет всем жизнь, но требует принести в жертву первого, кого царь встретит на берегу.

¹⁵ Зингшпиль — немецкая комическая опера, в которой пение и танцы чередуются с разговорными диалогами.

Этим первым оказывается сын Идоменея Идамант. Идамант и троянская пленница Илия (дочь троянского царя Приама) любят друг друга. Дочь греческого царя Агамемнона Электра тоже любит Идаманта и ревнует его к Илии. Чтобы спасти сына, Идоменей отсылает его вместе с Электрой на Аргос. Корабль уже готов к отплытию, но поднимается страшная буря, из моря выходит ужасное чудовище, посланное разгневанным Посейдоном. Идамант побеждает чудовище, но Посейдон требует выполнения страшной клятвы. Илия, желая спасти Идаманта, готова пожертвовать своей жизнью. Посейдон смягчается, сохраняет им жизнь и объявляет Идаманта критским царем, а Илию — его супругой. Электра в отчаянии кидается в море.

В этой драматической опере много хоров, разных по характеру, составу. Хор из второго акта «Спит безмятежно море» исполняется перед отплытием корабля Идаманта и Электры на Аргос. Характер музыки светлый, спокойный (тональность соль мажор). Умеренное движение, размер $\frac{6}{8}$ создают ощущение плавного покачивания волн. Короткая пунктирная попевка в мелодии не нарушает мягкости и плавности линии, а вносит в музыку танцевальный, баркарольный элемент:



Форма хора — трехчастная. Средняя часть — соло Электры, крайние части — одинаковые хоровые построения. Короткие начальные фразы гармонического склада сменяются затем более развернутыми предложениями, в которых аккордовая фактура сочетается с имитациями. Предельно просты и строго классичны средства музыкальной выразительности в хоре: диатоничная гармония (в пределах основных функций), легкая и прозрачная хоровая ткань (четыреголосие без *divisi*), контрастная динамика, ясная форма. Оркестровое сопровождение в основном дублирует хоровую партитуру. Этот хор, безмятежно-умиротворенный, в драматической ситуации действия производит впечатление затишья перед бурей.

Полным контрастом предыдущему является хор из третьего акта «Тобою, несчастный, обет дан напрасно». Смятение и страх народа, горе Идоменея, вынужденного принести в жертву своего сына, ярко воплощены в драматическом хоре. Минорная тональность (до минор), напряженные гармонические созвучия (двойные доминанты, уменьшенные септаккорды) усиливают скорбный, трагический характер музыки. Большое вырази-

тельное значение приобретает оркестровое сопровождение, в котором триольное «наполнение» аккордов, октавные ходы создают взволнованный, тревожный фон для голосов.

Хор написан в трехчастной форме. Первая часть начинается горестными восклицаниями «О!», затем общее звучание усиливается, повышается тесситура, драматизируется ритм (крупные ровные длительности сменяются пунктирным рисунком):

177 *Adagio*

С.
А.
Т.
Б.

p *p* *f* *f* *p* *p*

О! О! О! То бо ю не-счаст-ный, о-
бет дан на-прасно, и зре-ли-ще у-жас-но!
Здесь смерть воца-ри-лась. Здесь смерть воца-ри-лась.

Изложение в основном аккордовое; только одна фраза, «И бездна раскрылась», проходит имитационно во всех партиях. Динамика хора контрастная. Средняя часть — соло Главного жреца — продолжает взволнованно-тревожное настроение. Заканчивается она в соль миноре. Реприза полностью повторяет первую часть. Небольшое оркестровое заключение в мажоре вносит некоторое успокоение в действие. Медленный темп (*Adagio*) придает этому драматичнейшему хору суровый, сдержанный характер.

Большую роль в становлении немецкой оперы сыграл Вебер. Он явился основоположником романтического стиля в оперном жанре. «Волшебный стрелок», «Эврианта» и «Оберон» завоевали мировую известность.

Основой сюжета оперы «Волшебный стрелок» (1820, либретто Ф. Кинда) послужила старинная легенда о юноше, вступившем в сговор с дьяволом. «Черный охотник» дает юноше заколдованные пули, при помощи которых тот выигрывает состяза-

ние в стрельбе, но последней пулей наносит смертельную рану своей невесте. Эта легенда была распространена в Германии и Чехии. Либретто, в отличие от нее, завершается счастливым концом: старый отшельник, добрый покровитель Агаты (невесты героя — Макса), отвел пулю от девушки. Макс прощен, и молодые люди смогут отпраздновать свою свадьбу.

Хор охотников, один из самых популярных оперных хоров Вебера, звучит в начале второй картины третьего действия. Князь Оттокар пирует с охотниками перед состязанием в стрельбе. Оркестровое вступление построено на «золотом ходе» валторны, и в музыке хора (мужской четырехголосный состав) слышатся фанфарные звуки охотничьих рогов. Мелодия близка немецким народным песням. Форма его — двухчастный куплет с припевом. Первая часть куплета построена на яркой ритмически упругой мелодии, опирающейся на тонико-доминантовые гармонии (тональность ре мажор):



Во второй части («промчится ли серна») нет характерных «охотничьих» интонаций. Аккордовое изложение с одинаковым ритмическим рисунком придает некоторую сдержанность, а отклонение в фа-диез минор — мягкость звучанию.

Припев написан в ярко выраженном танцевальном ритме. В нем снова появляются фанфарные попевки. Оркестровое заключение как бы подтверждает жизнерадостный, темпераментный характер всего хора.

Развитие немецкой романтической оперы завершилось грандиозными музыкальными драмами **Рихарда Вагнера** (1813—1883). В них воссозданы национальные черты немецкого народа, его старинные легенды, отражен сложный мир человеческих чувств и переживаний, даны живописные картины природы. Вагнер был не только выдающимся композитором, но и дирижером, и публици-

стом, и талантливым драматургом (либреттистом своих опер).

Вагнер — личность крайне сложная и противоречивая. Он поднимал в своем творчестве огромный круг вопросов, волновавших передовые умы того времени, но не смог дать на них полного, ясного ответа. Один из советских исследователей так определяет историческую роль Вагнера: «...Вагнер истинно велик в том, что, несмотря на субъективные реакционные взгляды, вопреки своей идейной неустойчивости, объективно отражал в художественном творчестве существенные стороны действительности, вскрывал — в иносказательной, образной форме — противоречия жизни, изобличал капиталистический мир лжи и обмана, обнажал драму больших духовных стремлений, могучих порывов к счастью и несвершенных героических деяний, сломленных надежд»¹⁶.

Либретто оперы «Тангейзер» (1844) Вагнер написал на основе старинных легенд. В него вошли предание о рыцаре — миннезингере XIII века, легенда о «Венериной горе» и сказание о состязании певцов в Вартбурге в замке ландграфа Тюрингского, покровителя музыкантов и поэтов. В центре этой романтической драмы — рыцарь-миннезингер Тангейзер, который нигде не может найти себе удовлетворения и покоя.

Торжественный марш «Рады мы видеть» звучит во втором действии оперы: в замке ландграфа собрались рыцари, дамы, все ожидают начала состязания певцов. Пышность, праздничность отличают эту музыку — настоящий гимн во славу искусства. Сначала тема марша звучит в оркестре, затем после короткого сигнала труб вступает мужской хор. Энергичная мелодия носит фанфарный характер; крупные длительности чередуются с пунктирным ритмом, образуя четкий маршевый рисунок. «Яркая» тональность си мажор придает особый блеск звучанию первой части (марш написан в сложной трехчастной форме с кодой):

179 Allegro $\text{♩} = 72$

сно- ва зал пре- кра- сный

Т. II Ра-ды мы ви- деть зал пре- кра- сный

Б. II где све-тит нам ис- кус- ства мир- ный свет,

где све-тит нам ис- кус- ства свет,

¹⁶ Друскин М. Рихард Вагнер. М., 1963, с. 10.

Хоровую партитуру дублируют духовые инструменты, усиливая густоту тембра мужских голосов.

Средняя часть начинается вступлением женского хора. Текст тот же, что и в первой части. Мелодия сопрано, несмотря на пунктирный рисунок, отличается напевностью, широтой (в поступенном движении она охватывает диапазон октавы):



В партии альтов сохраняются фанфарные попевки и ритм марша. Эпизод заканчивается в фа-диез мажоре. Второй эпизод средней части снова начинают мужские голоса («Да, здесь слышат своды клич веселый»). Упругая, активная тема проходит поочередно у басов, теноров, а затем — у альтов и сопрано. Следующий эпизод — характерное маршевое трио («Рады мы, рады мы видеть») строго аккордового склада, на фоне которого выделяются имитации короткого мотива первых теноров и сопрано. Минорные гармонии (фа-диез минор, си минор, ми минор, ля минор) придают трио мягкость и теплоту. В конце средней части в хоре устанавливается основная тональность — си мажор. Снова звучат в оркестре трубные сигналы (как перед началом), подготавливая репризу.

Реприза и большая кода сливаются в ликующий, радостный финал. Здесь поет весь смешанный хор, его дублирует оркестр. Непрерывное движение октавами у струнных в низком регистре создает взволнованно-приподнятое настроение.

В этом марше воплощена одна из характерных черт музыки Вагнера — яркая, колоритная, жизнеутверждающая праздничность.

С творчеством **Джузеппе Верди** (1813—1901) связан расцвет итальянского оперного искусства. Героико-патриотические оперы, проникнутые духом свободолюбия, борьбы за независимость, составили основную часть творчества Верди 40-х годов XIX века, периода бурных революционных событий в Европе. Среди них «Набукко», «Ломбардцы», «Эрнани», «Битва при Леньяно» — оперы бунтарского, романтического направления, наполненные исключительными событиями, пышностью, эффектами.

Значительное место в творчестве Верди последующих лет занимают оперы, в которых все внимание сосредоточивается на человеке, защищаются его личность, достоинство, независимость, обличается социальное неравенство: «Риголетто», «Трубадур», «Тра-

виата» — реалистические сочинения Верди, подлинные оперные шедевры.

В основу сюжета «Риголетто» (1851) положена драма В. Гюго «Король забавляется» (либретто Ф. Пиаве). Акцент был сделан на личных взаимоотношениях героев. Трагедия придворного шута, скрывающего свою трепетную нежность к дочери, ставшей жертвой любовной интрижки легкомысленного Герцога, сделалась основным стержнем, вокруг которого развернулась цепь драматических событий.

Хор придворных «Ти-ше, ти-ше» (вторая картина первого действия) является центральным эпизодом в сцене похищения дочери Риголетто — Джильды. Драматизм действия усиливается тем, что шут, обманутый придворными Герцога, сам помогает им в этом. Приглушенно, таинственно звучит мужской четырехголосный хор (партии солистов — Борса, Марулло и Чепрано, приближенных Герцога, дублируются хором). Короткие, отрывистые фразы гармонического склада исполняются, по указанию автора, *pianissimo*, вполголоса (*sotto voce*), *staccato*. Создается впечатление шепота, осторожных движений в темноте:

Allegro ($\text{♩} = 144$)

181

Т. *pp.* *sotto voce*
Ти-ше, ти-ше, уж бли-зок час

Б. *pp.* *sotto voce*

мщен-я, не до-сто-ин он снис-хож-день-я.

Хор написан в сложной двухчастной форме с кодой. Вторая часть («Если только похитим красотку») является дальнейшим развитием первой, продолжением ее. Тональные сдвиги (соль-бемоль мажор, си-бемоль мажор) вносят новые краски в звучание хора. Придворные, желая отомстить Риголетто за его насмешки над ними, чувствуют, что это им удастся, и еле сдерживают свою радость. Верди мастерски передает их чувства, используя смену тональностей, динамики. (после короткого *crescendo* и *forte* — *subito piano*). Особенно ярко это выражено в коде («И пусть он, кто так над нами вечно злобно насмехался»). Кода выдержана в основной тональности — ми-бемоль мажор. Очень выразительны короткие нисходящие секвенции («Тише, тише, не шумите») по целым тонам (соль-бемоль мажор, ми мажор и ре

мажор), которые вместе с заключительной, как бы «падающей» фразой («Без шума, тихо, осторожно мы красотку унесем») изображают удаляющихся похитителей.

Музыка хора придворных отличается яркой мелодией, красочностью, изобразительностью.

Реалистические традиции французской музыки второй половины XIX века нашли воплощение в оперном творчестве **Жоржа Бизе** (1838—1875). Глубокий интерес композитора к жизни и быту народа, сильным человеческим характерам обусловил правдивость, демократическую направленность его сочинений. Красочность, оптимизм, жизнерадостность, с одной стороны, и глубокие, сильные переживания — с другой — вот контрасты, составляющие основу драматургии опер Бизе.

«Кармен» (1874) — гениальное творение Бизе и одна из лучших опер в мировой музыкальной литературе (либретто А. Мельяка и Л. Галеви по одноименной новелле французского писателя П. Мериме). В опере много ярких народных и бытовых сцен, воссоздающих национальный испанский колорит.

Первое действие начинается спокойно и мирно. По площади Севильи прогуливаются солдаты. Они разглядывают прохожих, ждут выхода работниц табачной фабрики. Мальчишки, подражая солдатам, маршируют с барабанами.

Хор солдат в начале действия изображает веселых, праздных юношей, которых все вокруг забавляет. Вместе с тем они стараются понравиться девушкам и держатся молодцевато. Этот образ ярко воплощен в музыке хора. Подвижная, упругая мелодия построена на сдержанных полутоновых интонациях. Дробление сильной доли, синкопы, акценты придают несколько танцевальный характер музыке, как бы изображая дружинистую походку довольных собой молодых людей. Прозрачная хоровая фактура (двухголосие сменяется унисонами, короткими имитационными попевами), камерная звучность, легкое оркестровое сопровождение позволяют передать интимность момента — ведь солдаты переговариваются между собой:

182 Allegretto ($\text{♩} = 100$)

Т. *p* О-живлен-но-ю тол-по-ю все-снут и бе-жит.

Б. *p* О-живлен-но-ю тол-по-ю все-снут и бе-жит.

f Что за на-род, ку-да спе-шит! *f* Что за на-род, ку-да спе-шит!



После небольшого речитатива сержанта («Чтоб скорей проходило время») хор повторяется. В третий раз он звучит в конце сцены.

Хор работниц «Гляди, как струей дымок улетает» является примером необычайной красочности и образительности в оперно-хоровой музыке. Дым от сигарет, которые курят девушки с табачной фабрики, вьется, улетает в небо, растворяется вдали. С этим дымком у работниц связаны мысли о непрочности счастья, об уходящей любви. Светлая, прозрачная музыка хора овеяна грустью. Мелодия полетная, зыбкая, как струйки дыма, то движется вверх, то как бы заворачивается в кольца короткими закругленными фразами:



Имитационное изложение голосов является средством образительности (словно догоняющие друг друга, переплетающиеся струйки дыма). Этому же служит и тональный план хора. Основная тональность — ми мажор. В первой части (форма хора трехчастная с кодой) одно построение модулирует в си мажор, второе — в ля-бемоль мажор.

Средняя часть звучит в до-диез миноре. Изменяется характер музыки, хоровое изложение. Исчезает полетность, плавность в мелодии. Она становится острой, угловатой. Минорный лад придает ей печальный оттенок:

184 (♩. = 60) *pp* *molto staccato*

C. I. Раз-ве сло-ва и у-ве- рень-я люб-ви

C. II. Дым не тот ли?

и клят- вы и все бла- жен-ны-е сны

Дым не тот ли?

Реприза начинается с проведения первоначальной темы канон, сначала альтами, затем сопрано (происходит перекрещивание голосов) в тональности ми-бемоль мажор. Смена тональностей происходит путем энгармонической замены звуков (*ре-диез* на *ми-бемоль*, *ля-бемоль* на *соль-диез* и т. д.). При таких смелых модуляциях и сопоставлениях ладов музыка хора сверкает и переливается яркими разнообразными красками, находится в непрерывном гармоническом движении и развитии. Решению задач изобразительности служат также прозрачная и легкая хоровая фактура (двухголосие, унисоны), размер $\frac{6}{8}$, придающий вальсообразность движению, и оркестровое сопровождение, то дублирующее мелодию хора, то создающее для нее зыбкий, «мерцающий» фон. Хор заканчивается пятиголосным аккордом (две партии сопрано и три партии альтов), замирающим, тающим в тишине (*pppp*).

Национальная культура славянских народов к середине XIX века достигла своего расцвета. Много сделал для развития музыкального искусства Польши основоположник польской оперной классики **Станислав Монюшко** (1819—1872). В своем вокальном и хоровом творчестве (песни, кантаты, оперные арии и хоры) Монюшко опирался на интонации и ритмы польских народных песен и танцев. Он создавал мелодии яркие, выразительные, близкие по духу народным. Оперы Монюшко разнообразны по содержанию, жанру. Есть среди них комические, бытовые, романтические.

Опера «Галька» (1847), рассказывающая о чувствах и переживаниях простых людей, завоевала широкую известность и сыграла решающую роль в становлении польской национальной оперы. Либретто «Гальки» написал прогрессивный писатель В. Вольский по своей одноименной поэме. Трагическая любовь крепостной девушки Гальки к своему барину, драматические события оперы разворачиваются на фоне народно-бытовых сцен.

Хор крестьян из третьего действия «В час вечерний

в воскресенье» рисует картину воскресного гулянья в горной деревне. Крестьяне только что вышли из церкви и поют сначала тихо, сдержанно. Но ритм полонеза постепенно подчиняет себе все движение. Хор написан в трехчастной форме. Первая часть исполняется в умеренном темпе и, несмотря на танцевальность ритма, звучит напевно, лирично:

185 Moderato $\text{♩} = 60$

В час ве-чер-ний, в вос-кре-сень-е, сол-ныш-ко по-ка не
 тот, кто чест-но по-тру-дил-ся,
 се-ло,
 сме-ло.
 по-гу-лять здесь мо-жет по-гу-лять здесь мо-жет
 сме-ло.

Мажорный лад (соль мажор), гомофонно-гармоническое изложение (только одна короткая фраза имитируется альтами) создают ощущение покоя, удовлетворения хорошим летним вечером.

Средняя часть («Барин, гости и невеста») начинается более подвижно (*Più mosso*, $\text{♩} = 100$). Крестьяне, разговаривая между собой о предстоящем свадебном веселье в барском доме, вспоминают о своей тяжелой доле, о бесконечной борьбе с нуждой. Звучание драматизируется: появляются минорный лад (ми минор, соль минор, до минор), имитационное изложение. Но простые люди не хотят предаваться грустным мыслям в свой воскресный вечер. Жизнерадостность и оптимизм одерживают победу, и веселье захватывает всех. Третья часть («Веселись же! Грусть, заботу в праздник пусть народ забудет») — крестьянская пляска с пением в ритме полонеза. Отдельные тревожные интонации еще врываются в звучание («Завтра снова на работу»), но они уже не могут

омрачить общего праздничного настроения. Еще больше ускоряется темп (*più mosso*). Заключительная фраза — «Веселись, работник честный» — исполняется широко (*più lento*), торжественно.

Бедриха Сметану (1824—1884) называют чешским Глинкой. С его именем связан расцвет чешской музыкальной культуры, становление национальной классической оперы. Оперное творчество составляет большую часть музыкального наследия Сметаны. В нем нашли отражение жизнь чешского народа, его история, быт, картины природы. Интонации и ритмы народных песен и танцев пронизывают музыку, наполняют ее весельем, юмором или глубоко поэтической лирикой. Оперы Сметаны, будь то героические или комические, отличаются подлинным демократизмом, народностью, неиссякаемым оптимизмом.

«Проданная невеста» (1866, либретто К. Сабины) стоит в ряду лучших комических опер мировой музыкальной литературы. Непреходящий успех ее заключается в народности сюжета и музыки. Свежесть, красочность мелодического и гармонического языка делают ее привлекательной для любого слушателя.

В основе сюжета оперы — любовь простых крестьян Маженки и Еника, история незадачливого богатого жениха Вашека и находчивого Еника, «продавшего» свою невесту и получившего тем самым право жениться на ней.

Сочные колоритные картины крестьянского быта воссозданы в больших массовых сценах оперы.

Первое действие начинается жизнерадостным динамичным хором крестьян «Как же нам не веселиться». Это искрящаяся весельем и юмором полька. Оркестровое вступление, построенное на фрагменте начальной темы, в стремительном движении поднимается вверх.

Активная, энергичная мелодия первой части поступенно повышается, охватывая диапазон октавы (тональность соль мажор):

186 Allegro molto $\text{♩} = 152$

С. А.
Т. Б.

Как же нам не ве-се-лится, как не петь, не
ве-се-лится, ко-ль здо-ро-вье нам да-но, нам дано

Акценты, пунктирный ритм подчеркивают танцевальный характер музыки. Форма хора — трехчастная с кодой. Первая часть повторяется еще раз с другими словами, что создает ощущение кулплетности, свойственной народным песням.

Средняя часть («Кто женат, сидит на месте») начинается в до мажоре, чередуясь с ля минором. Первое построение сохраняет тот же характер, что и в начале хора, и заканчивается в соль мажоре. Далее следует второе построение средней части в соль миноре («Знаем! Знаем! Верно!»). Здесь гомофонно-гармоническое изложение сменяется короткими унисонными репликами мужских и женских голосов, имитациями. Композитор драматизирует эту часть (минорный лад, имитации, усложненные гармонии), чтобы показать, какие заботы и сложности таит в себе семейная жизнь. Но это не серьезные огорчения — все окрашено легким юмором, веселье продолжается. Снова устанавливается мажорная тональность (на доминанте соль мажора звучит оркестровый отыгрыш — предыкт к репризе).

В репризе первая тема проводится один раз и переходит в большую динамичную коду («Только тот живет на свете, кто не любит горевать»). Ускоряется темп (*più mosso*), усиливается общая звучность, уплотняется аккордовая фактура в хоре и оркестре.

В крайних частях сопровождение в основном дублирует хор, в средней части создает выразительный мелодический и гармонический фон для хоровых реплик. Но на протяжении всего произведения сохраняется в оркестре синкопированный аккомпанемент польки. Весь хор, темпераментный, задорный, проникнут духом народности, оптимизма.

Развитие венгерской национальной оперы связано с именем замечательного композитора **Ференца Эркеля** (1810—1893) — основоположника романтического направления в оперном искусстве Венгрии. Многие мелодии из его опер сделались подлинно народными напевами, а некоторые распевались на революционных демонстрациях. Исторические сюжеты, проникнутые духом патриотизма, свободолюбия, борьбы за независимость против социального гнета послужили канвой для опер Эркеля. Опера «Банк-бан» (1852)¹⁷ написана на либретто Б. Эгреша — прогрессивного писателя и композитора (по одноименной драме венгерского драматурга Й. Катоны). В основу сюжета положен исторический факт: в XIII веке в Венгрии правила королева-немка; венгерские дворяне организовали заговор против нее, и один из заговорщиков убил чужеземку. Возмущение народа переросло в стихийное восстание против монархии. Исторические события переплетаются с судьбами героев оперы — королевского наместника Банка и его супруги Мелинды.

Мелодии оперы тесно связаны с венгерским национальным фольклором (в оркестр введены народные инструменты — цимбалы).

¹⁷ Бан — правитель, воевода, наместник.

В первом действии, где происходит завязка всей драмы, есть хор придворных. Прославляя королеву, они поют обручальную песню о любви, весне, счастье. Хор написан в ритме венгерского народного танца чардаша с характерным для него трехтактным строением фраз:

187 [Meno allegro]

С. А.
Т. Б.

Радость на ша, ей пришел час! В жизнь са ма лю бовь ве дет нас.

И ли ку ет са ми весь мир, свадь бо ю на ч не мы наш пир.

Незатейливая мелодия близка венгерским песням. Музыка хора отличается грациозностью, изяществом. Этому способствует легкая, прозрачная хоровая фактура, подвижное оркестровое сопровождение. Тональности соль мажор и ре мажор окрашивают звучание хора в светлые радостные тона.

Глава 5

КРАТКИЙ ОБЗОР ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

На рубеже XIX и XX веков почти все виды искусства в Европе были захвачены новым художественным течением, получившим название импрессионизм (от французского слова *impression* — впечатление). У композиторов оно проявилось в стремлении отобразить средствами музыки изменчивость настроений, субъективное отношение к окружающему миру, быструю смену впечатлений. Импрессионисты вышли за рамки строгих форм классической и романтической гармонии. Они обогатили колористические средства в области инструментовки, гармонии, ввели в музыкаль-

ный язык усложненные гармонические сочетания: нонаккорды, шести- и семизвучные аккорды, целотонную гамму, натуральные и пентатонные звукоряды.

Наиболее яркими представителями этого направления были французские композиторы Клод Дебюсси и Морис Равель.

Среди ранних сочинений Клода Дебюсси (1862—1918) — кантаты «Гладиатор» и «Блудный сын», сюита для хора (без слов) и оркестра «Весна» (по известной картине итальянского художника Боттичелли), кантата «Дева-избранница» для женского хора, солистов и оркестра. Эти хоровые произведения отличаются сложные, изысканные гармонии, увлечение колористическими средствами, поиски нового, необычного в музыке.

Младший современник и во многом последователь Дебюсси — Морис Равель (1875—1937) — в ранний период творчества написал кантаты «Мирра», «Альцион», «Алисса». Они не принесли автору успеха, но его интерес к вокальной и хоровой музыке не пропал. Равель сочинил очаровательные хоры для смешанного состава а cappella — «Николетта», «Три райские птицы», «Рондо», ввел хор (без слов) в балет «Дафнис и Хлоя».

Большую и важную роль поручил композитор хору в опере «Дитя и волшебство» (лирическая фантазия по поэме Г. Колетт). Все вещи, игрушки, животные, окружающие главного героя — шаловливого, недоброго Мальчика, — одушевлены; они поют, танцуют, разговаривают. Их старания перевоспитать озорника, научить его добру увенчиваются успехом: Мальчик перестает ломать игрушки, мучить животных, он снова ласков с Мамой. Вещи и зверюшки примиряются с ним и заботливо ведут его в дом. Они поют о том, что Мальчик стал хорошим, умным и добрым. Этим хором заканчивается опера. Музыка его, прозрачная, нежная, удивительно тонко передает атмосферу доброжелательности и тепла, которой окружен ребенок. Полифоническое изложение несколько не утяжеляет звучания, и хоровая ткань остается ажурной и легкой. Переменный размер ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$) вносит в музыку ритмическое разнообразие:

188 Andante ♩ = 56

С.
А.
Т.
Б.

Он хо- ро- ший мальчик и ум- ный, хо-



Творчество Дебюсси и Равеля всколыхнуло всю музыкальную жизнь Европы. Оно как бы «расковало» композиторов, раздвинуло рамки укоренившихся норм техники письма. Как всегда, такая ломка в искусстве вызвала к жизни много новых художественных течений.

Во Франции 20-х годов нашего столетия выдвинулась группа молодых талантливых композиторов, получившая название «Шестерки». В нее входили Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик, Артур Онеггер, Франсис Пуленк и Жермена Тайфер. Старшим наставником «Шестерки» был композитор Эрик Сати, теоретиком и пропагандистом новых идей группы стал талантливый художник и драматург Жан Кокто. Лозунгом их было возвращение к простоте, к «земному» звучанию. Они выступали против изысканности и тонкости импрессионизма, против вагнеровской «пышности» в музыке.

Артур Онеггер (1892—1955) во многом отошел от эстетических принципов «Шестерки». Его кантатно-ораториальное творчество развивалось на основе глубокого интереса к музыке Баха и Генделя. Драматическая оратория Онеггера «Царь Давид» отличается широким эпическим размахом и вместе с тем тонким лиризмом, теплотой, высокой человечностью. Далее последовали оратории «Юдифь», «Антигона», «Жанна д'Арк на костре», «Рождественская кантата», которые оставили значительный след в искусстве и оказали заметное влияние на дальнейшее развитие хоровой музыки.

Много внимания хору уделял и другой представитель «Шестерки» — Франсис Пуленк (1899—1963). Ему присущи темпераментность, склонность к юмору, иронии, жизнерадостность и поэтичность. Среди сочинений Пуленка — кантата для смешанного хора и оркестра «Засуха» на стихи английского поэта Эдуарда Джеймса. Это произведение острой социальной направленности, рисующее тяжелую жизнь крестьян во время стихийного бедствия — засухи. Музыка наполнена теплотой, сочувствием человеку. Мелодии близки французским народным песням. Пуленк проявил

здесь высокое мастерство хорового полифониста. Кантата для двойного смешанного хора без сопровождения «Лик человеческий» на стихи П. Элюара написана в годы фашистской оккупации. Это произведение проникнуто патриотизмом, верой в победу. Заканчивается оно яркой, вдохновенной песней свободы. Среди произведений Пуленка — хоры на стихи Г. Аполлинера и Элюара, пять трехголосных детских хоров, «Песни Франции» для смешанного хора без сопровождения, несколько мотетов.

Хор «Грусть» на стихи Элюара — прекрасный образец вокальной лирики Пуленка. Необычайной нежностью, трепетностью пронизана музыка, чутко отзывающаяся на каждое слово. Малейшая смена настроения отражается в ней — минор чередуется с мажором, простые гармонии — с усложненными:

189 Tranquillo assai ♩ = 63

С. А.
Т. Б.

Грусть, ты у-хо-дишь и вновь при-хо-дишь,

неж-но-ю тень-ю ты ви-та-ешь на-до мной,

Ах, тень-ю

Очень выразительны речитативы отдельных хоровых партий. У альтов — это поступенно восходящая, полная экспрессии мелодия; у басов — короткие мягкие фразы — как мысли, как вопросы, волнующие человека:

190 a [Tranquillo assai ♩ = 63]

А.
Б.

О, раз-ве ты не-сешь нам стра-да-нье,

О грусть, о неж-ность, любовь сердец не-сме-лых,

Форма хора складывается из цепи различных эпизодов, объединенных общностью настроения, ладово-интонационной структуры, органично сплетающихся в прозрачную музыкальную ткань.

Пауль Хиндемит (1895—1963) — выдающийся немецкий композитор XX века, крупнейший музыкальный просветитель, педагог, замечательный дирижер. Хиндемит всегда стремился к демократизации искусства, старался сделать музыку доступной самым широким массам слушателей и исполнителей. Наряду со сложными крупными сочинениями (оперы «Кардильяк», «Художник Матис», «Гармония мира», симфонии, балеты) он написал много более простых произведений для различных музыкальных фестивалей, любительских хоровых и оркестровых коллективов, вокальных и инструментальных ансамблей, для детей и юношества. Музыка Хиндемита, яркая, современная, отмеченная оригинальностью мелодического мышления, остротой и свежестью гармонии, метроритмическим разнообразием, глубоко народна в своей основе и опирается на традиции классической немецкой музыкальной культуры.

Хиндемит оставил много хоровой музыки: оперные хоры, оратория «Нескончаемое», «Американский реквием», «Песнь надежды» для хора с оркестром, смешанные хоры a cappella.

«Если все проходит» — одна из шести песен для смешанного хора без сопровождения на тексты оригинальных французских поэм Р. М. Рильке¹⁸. Прекрасные лирико-философские стихи поэта воплощены в музыке с необычайной тонкостью и изяществом. Мелодия, легкая, полетная, опирается на изысканные гармонии, неожиданно меняющиеся, мерцающие, как блики света:

Vivo (♩. = 108 — 112)

191

С.
А.
Т.Б.

Ес-ли про-хо-дит лю-бовь, как сон, о ес-ли все про-хо-дит,

Часто голоса движутся параллельными квинтами и квартами, что придает особую остроту звучанию. Простая, ясная форма (двухчастная репризная) как бы цементирует зыбкую, порой ускользающую музыку: каждое предложение имеет гармоническое завершение и ритмическую остановку. Основная ладовая окраска — мажорная — создает ощущение света и тепла. Все голоса находятся в движении. Темп *Vivo* и размер $\frac{6}{8}$ определяют скерцозный характер музыки этой хоровой миниатюры.

¹⁸ Райнер Мария Рильке (1875—1946) — немецкий поэт-символист. Хиндемит написал музыку на стихи шести его поэм: «Лань», «Лебедь», «Если все проходит», «Весна», «Зимой», «Фруктовый сад».

Карл Орф (род. 1895) — один из самых популярных композиторов современности. Уроженец Мюнхена, он тесно связал свое творчество с народным искусством Баварии. Музыкальное воспитание и театр — вот два основных направления его деятельности. Педагогический опыт (композитор почти двадцать лет работал в специальной школе гимнастики, музыки и танца) Орф обобщил в пятитомном сочинении «Музыка для детей и юношества». Совместно с немецким мастером Карлом Мендлером Орф создал специальные инструменты для детей: особого рода ксилофоны, металлофоны и другие ударные инструменты. Доступность изобретенных Орфом инструментов позволила ввести элементарное музицирование на всех ступенях обучения детей музыке. Педагогическая система Орфа популярна теперь во многих странах мира.

Музыкальный театр Орфа определил направленность творчества композитора. Черты современной драмы и античной трагедии, итальянской комической оперы и средневековых мистерий составляют основу театральных постановок Орфа. Он выбирал старые сюжеты, привлекавшие значительностью содержания, высокой человечностью, эпической мощью. Всемирную известность принесла Орфу сценическая кантата «Кармина Бурана»¹⁹, созданная в 1935—1936 годах. Это хоровая поэма на стихи средневековых миннезингеров, вагантов и голиардов²⁰. Лирика и сатира, песни бродячих студентов и монахов, любовные и застольные вирши составляют содержание этого необычайно колоритного, оригинального и вместе с тем глубоко народного произведения.

В 1943 году Орф сочинил кантату «Катулли Кармина», в 1951 году — сценический концерт-кантату «Триумф Афродиты». Вместе с «Кармина Бурана» они составили цикл под названием «Триумфы». Кантата «Катулли Кармина» на стихи древнеримского поэта Гая Валерия Катулла повествует о грустной истории его любви к Лесбии. «Триумф Афродиты» — театрализованный концерт, воспроизводящий на сцене старинный свадебный обряд древних греков и римлян. Ведущая роль в музыкально-сценических произведениях Орфа отведена хору. Хоровая фактура богата и разнообразна: унисоны, многозвучные аккорды, удвоения; метроритмическая структура очень изменчива. Средства музыкальной выразительности у Орфа отличаются исключительной простотой: преимущественно диатоническая мелодия и гармония, частое мелодическое одноголосие, простые песенные формы.

Хор из кантаты «Кармина Бурана» восторженно прославляет весну, любовь, радость. Музыка наполнена светом, звоном, все искрится, переливается радужными красками и кружится в темпераментном танце:

¹⁹ «Кармина Бурана» — название старинного песенного сборника поэтов XII—XIII веков, литературного памятника Германии эпохи раннего Возрождения.

²⁰ Ваганты и голиарды — бродячие певцы: недоучившиеся студенты, семинаристы, беглые монахи, исполнявшие на латинском языке вольнодумные песни, в которых высмеивали церковников, прославляли веселье, вино, любовь.

182 **Vivo**

С. А. *f* *>* лес цве-тет, лес цве-тет, лес цве-тет

Т. Б. *f* *>*

Характерная для Орфа частая смена размеров: $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{3}{4}$ — и т. д. вносит большое ритмическое разнообразие в звучание хора:

[**Vivo**]

183 *mp* *p*

С. А. *mp* *p* Ах! Ах! Так лег-ко, так свет-ло, Ах! Ах! Так лег-ко, так свет-ло,

Т. Б. *mp* *p* Ах! Ах! Так лег-ко, так свет-ло, Ах! Ах! Так лег-ко, так свет-ло,

Глубокой нежности и лиризма полна тема женского хора, построенная на короткой попевке:

[**Vivo**]

184 *dolcissimo* *p* *rit.*

С. А. *dolcissimo* *p* *rit.* Ми-лый близ-ко, близ-ко любит ме-ня он!

Т. Б. *dolcissimo* *p* *rit.*

Необычно проста хоровая фактура произведения: двух-, трех-голосие, иногда удвоенное, движение параллельными терциями и трезвучиями. Форма образуется из коротких, отличных друг от друга эпизодов. Весь хор исполняется дважды.

Джордж Гершвин (1898—1937) оставил яркий след в современном американском искусстве. Самобытный талант композитора сделал его музыку нестареющей и снискал ей мировую известность. Величайшая заслуга Гершвина — в создании первой подлинно народной американской оперы «Порги и Бесс». Демократичный сюжет (опера написана по пьесе Дюбоса и Дороти Хейуард «Порги», рассказывающей о жизни негритянской бедноты), музыка с интонациями и ритмами негритянских песен определяют сущность этого произведения.

Действие оперы происходит на окраине Чарльстона, где в большом старом доме живут негры — рыбаки, грузчики, нищие. Тяжелый труд, жизнь в трущобах не лишили этих обездоленных людей

стремления к счастью, радости, способности любить и чувствовать прекрасное.

В опере много хоров. Некоторые из них написаны в стиле негритянских духовных гимнов спиричуэлс (сцена оплакивания убитого рыбака, молитва во время бури, финальный хор) с характерным для них гармоническим многоголосием; другие представляют собой жанровые сцены, полные народного веселья, юмора, жизнерадостности. Именно таким является хор из второго действия «Как тут усидеть?» — веселое шествие на пикник. Жители рыбацкого поселка, забыв на время все свои горести и невзгоды, веселятся, поют, танцуют. Яркая, темпераментная музыка изобилует характерными для негритянского джаза синкопами и акцентами; встречается сложный ритм:

Tempo di marcia giocoso (♩ = 108)

195 а

С. А. *п* Как тут у-си-деть?

Т. Б. *п*

Ах!

С. А. Ах! Будем мы носиться и кружиться на лугу.

Т. Б.

6

С. В э-тот свет-лый час, всё, что му-чит нас, прочь!

Форма хора трехчастная. В средней части сохраняется то же настроение, что в крайних, но несколько меняется мелодический и ритмический рисунок. В музыке ясно ощущается родство с негритянским фольклором: нисходящие хроматические ходы, чередование аккордов тоники и низких VI и VII ступеней.

Хоры в «Порги и Бесс» составляют бытовой фон оперы и дают

многогранную характеристику обездоленному, но жизнелюбивому и талантливому негритянскому народу.

Бенджамин Б р и т т е н (1913—1976) — один из самых популярных и известных композиторов современной Англии. Высокообразованный и разносторонне одаренный музыкант, Бриттен прославился как пианист, дирижер и крупнейший общественно-музыкальный деятель — организатор фестивалей музыки разных эпох в городе Олсборо. Творчество композитора тесно связано с жизнью Англии; он большой знаток народных песен и поэзии, блестящий мастер национального хорового искусства. Бриттену принадлежит заслуга создания английской камерной оперы — «Питер Граймс», «Альберт Херринг», «Поворот винта», «Сон в летнюю ночь» получили мировую известность.

Произведения для хора занимают видное место в творчестве Бриттена. Многие крупные сочинения были написаны им по случаю торжественных событий: «Академическая кантата» — в честь 500-летия Базельского университета, «Кантата милосердия» — к 100-летию Общества Красного Креста, «Голоса сегодняшнего дня» — к 20-летию Организации Объединенных Наций.

Прогрессивная, демократическая направленность творчества Бриттена проявилась в открытом выступлении против фашизма и реакции в Европе. В 1939 году он написал хоры «Вперед, демократия!» и «Баллада о героях» (посвящена памяти английских бойцов, сражавшихся в интернациональных бригадах за свободу Испании). Антивоенная тема звучит в хоровой балладе «Детский крестовый поход» (по одноименному произведению Бертольта Брехта), рассказывающей о трагической судьбе польских детей во время фашистской оккупации. Ярчайшее воплощение эта тема получила в крупном сочинении кантатно-ораториального жанра — «Военном реквиеме», где плач о погибших призывает живых помнить об ужасах прошлых войн и не допустить новых.

Для смешанного хора а cappella Бриттен написал цикл «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов: «Нарциссы», «Последовательность четырех прекрасных месяцев» (сл. Р. Херрика), «Болотные цветы» (сл. Д. Крэба), «Вечерний первоцвет» (сл. Д. Клера), «Баллада о зеленом ракичнике» (сл. неизвестного автора). Хоры цикла представляют собой образцы тончайшей акварельной записи.

«Последовательность четырех прекрасных месяцев» — хоровая миниатюра, в которой каждая партия поет о «своем» месяце: сопрано восхваляют апрель, альты — май, тенора — июнь, басы — июль. В каждом из них есть своя прелесть, и стихи повествуют об этом. Таким образом, хор представляет собой сложное полифоническое сплетение довольно простых песенных мелодий с разным текстом.

Голоса вступают последовательно и сохраняют самостоятельный текст до конца:

196 Andante legato

С. *pp* Ког- да Ап-рель при- хо-дит к нам, путь от-кры-ва-ет он цве-

С. *pp* -там, да путь цве-там, Ког- да Ап-рель при-хо-дит к нам,

А. *p* За ним су-люб- кой Май и- дет,

Музыка изобразительного характера: легкая, воздушная мелодия, зыбкие, быстро сменяющиеся гармонии, умеренная тесситура голосов (часто перекрещивающихся) создают настроение любования прекрасными месяцами года.

Среди хоровых произведений Бриттена есть написанные специально для детских голосов. Это «Рождественские песни» и «Короткая месса» для хора мальчиков. Вместе со смешанным хором дети поют и в «Весенней симфонии».

В своем творчестве Бенджамин Бриттен всегда опирался на классическое наследие (особенно музыку английского композитора XVII века Генри Пёрселла), и вместе с тем он создал глубоко национальный и современный музыкальный язык.

Современная зарубежная музыка постоянно пополняется новыми хоровыми произведениями, появляются новые имена молодых композиторов. Этот материал, безусловно, станет содержанием будущих исследований в области хоровой литературы.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	3
Раздел I. Русская хоровая музыка	5
<i>Глава 1.</i> Народная песня в хоровой обра- ботке	5
<i>Глава 2.</i> Русская оперная хоровая лите- ратура	16
<i>Глава 3.</i> Хоровые произведения русских композиторов.	67
Раздел II. Советская хоровая музыка	98
<i>Глава 1.</i> Массовая песня	98
<i>Глава 2.</i> Сюиты, кантаты, оратории	107
<i>Глава 3.</i> Хоры без сопровождения	120
<i>Глава 4.</i> Хоровые жанры в операх	149
Раздел III. Зарубежная хоровая музыка	160
<i>Глава 1.</i> Развитие хоровой музыки в Западной Европе	160
<i>Глава 2.</i> Хоровые произведения малых форм.	163
<i>Глава 3.</i> Кантаты, оратории, мессы	172
<i>Глава 4.</i> Хоры в операх	183
<i>Глава 5.</i> Краткий обзор хорового творче- ства зарубежных композиторов XX века	197

Учебное пособие
Ирина Михайловна Усова
ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
Издание второе, дополненное

Редактор *К. Кондахчан*
Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Белоглазова*
Корректор *В. Голяховская*
ИБ № 3695

Подписано в набор 10.09.86. Подписано в печать 10.11.88.
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литера-
турная. Печать офсетная. Объем печ. л. 13,0. Усл. п.л. 13,0.
Усл. кр.-отт. 13,25. Уч.-изд. л. 13,9. Тираж 15000 экз. Изд. № 13897
Зак. № 443. Цена 65 к.

Издательство "Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.