

Государственное автономное образовательное
учреждение среднего профессионального образования
Московской области
«Московский областной музыкальный колледж им.
С.С. Прокофьева»

**Хоры а саррелла в творчестве
русских и зарубежных композиторов
XIX – XX в.**

учебное пособие

г. Пушкино
2015 г.

1. Хоры русских композиторов XIX в. стр. 3 – 18
2. Хоры русских композиторов XX в. стр. 19 – 39
3. Хоры зарубежных композиторов XIX и XX в. стр. 40 – 56

Учебное пособие представляет собой анализ хрестоматийных хоров а cappella русских и зарубежных композиторов XIX – XX вв., оно может быть использовано в качестве дополнительного материала при работе над программой в классе по дирижированию, чтению хоровых партитур и анализу форм.

Автор учебного пособия Ольховская Валентина Ильинична
раб. тел.: 8(495) 933-41-60

Хоры а саррелла в творчестве русских композиторов XIX в.

Творчество русских композиторов в жанре хоры а саррелла самым тесным образом связано с исполнительской практикой хоровых коллективов.

Профессиональная хоровая культура на Руси являлась привилегией церкви, но при этом испытывала на себе влияние народного творчества. До середины XVII в. пение было одногласным – знаменный (от слова знак) или крюковой распев. Ему свойственно аскетически суровое, напевно-декламационное интонирование со сдержанным, строго поступенным движением мелодии в небольшом диапазоне.

Пр.1

Со второй половины XVII в. основными формами профессиональной хоровой музыки становятся **партесный концерт, духовный концерт, кант** (камерная разновидность партесного пения). В XVIII в. эти формы достигают своего расцвета, благодаря талантливым представителям хоровой культуры – дьяку Василию Титову, Николаю Калашникову, А.Л.Веделю, М.С.Березовскому, Д.С.Бортнянскому и многим другим безымянным авторам.

Классический период в развитии хорового искусства (творческого и исполнительского) связан с именем **М.И.Глинки**. Ему принадлежит «**Патриотическая песня**». Она характеризуется торжественностью, величием звучания, воплощает чувство любви и гордости за свою Родину. Хор является эскизом государственного гимна в обработке неизвестного автора. Её изложение характеризуется тембровым и динамическим сопоставлением звучности, гомофонно-гармоническим складом письма. Форма простая двухчастная репризная. C-dur. Дополнительными средствами выразительности следует считать элементы контрастной полифонии и диатонику в гармоническом развитии. Всё это подчёркивает национальный колорит звучания, а вариационное развитие, распев слогов и дублирование хоровых партий обнаруживают связь с русской народной протяжной песней и кантовыми традициями XVIII в. (кант-vivat) *Пр.2*.

А.С.Даргомыжским в 1850 г., как дань широко распространённому домашнему музицированию и пению ансамблем, были написаны тринадцать «**Петербургских серенад**». Серенада – музыка для исполнения на открытом воздухе. В них он следует традициям **канта**. Созданные для **вокального ансамбля**, они находят широкое применение в хоровой концертной и педагогической практике. Серенады разнообразны по музыкально-тематическому и образному содержанию, а также по составу исполнителей: очень часто встречается неполный смешанный состав исполнителей. «Из страны, страны далёкой» – торжественная застольная песня, «Ворон к ворону летит» – суровая баллада, «По волнам спокойным» – баркарола, «Что смолкнул веселия глас», «Буря мглою небо кроет» лирико-драматические развёрнутые по форме композиции, «В полночь леший» – шуточная песня.

«На севере диком» слова М.Ю.Лермонтова (из Г.Гейне) – произведение углублённого лирико-философского содержания о недостижимости идеалов, переданного через сопоставление контрастных образов. Средства музыкальной выразительности: гибкая выразительная мелодия, темп *andante*, самостоятельность голосов, тонкость и изящество фразировки, *g-moll* с отклонениями в родственные тональности, сочетания гомофонно-гармонического и полифонического


изложения. Форма простая двухчастная репризная. Состав исполнителей: Т1, Т2, Б1. *Пр.3.*

«**Пью за здравие Мери**» – стихотворение А.С.Пушкина (1830) представляет собой вольный перевод «Песни» Барри Корнуолла (1787 – 1774), английского поэта и драматурга. Произведение носит проникновенный лирический и задумчивый характер, оно изыскано и изящно, полно многих оттенков чувственности и пленительного очарования. Жанр канта – бытовой многоголосной песни, камерной разновидности партесного пения, распространённого в России в XVII – XVIII вв. – определяет здесь состав исполнителей и фактуру изложения вокального ансамбля. Альт, тенор и бас используют параллельное и противоположное движение голосов, а также имитационную полифонию наряду со строго гармоническим складом письма. По форме это период из двух предложений с дополнением (4 + 6 + 4 т.т.). Гармоническое развитие использует трезвучия основных ступеней лада (I – IV – V), сопоставление I и VI ступеней, которое можно определить как модальность или переменность лада и отклонение в параллельную тональность (F-d) в 8, 9 т.т. Одним из главных факторов в достижении гибкой, выразительной фразировки становится разнообразие артикуляционных приёмов исполнения – legato, >, pp, cresc. Наряду с ясной дикцией они будут способствовать выразительности исполнения. *Пр. 4.*

В середине XIX в. в связи с ростом революционно-демократического движения, расширением образования и народного просвещения, творчество русских композиторов в жанре хора а cappella приобретает более систематический, развёрнутый характер. **Ц.А.Кюи** (1835-1918). «Талантливый дилетант. Музыка его ... элегантна и изящна. Она ... кокетлива и... нравится ... В нём есть талант, вкус, чутьё. Он ... всегда приличен и изящен». (П.И.Чайковский).

«**Засветилась вдаль**» op. 28 (1885 г.) – хор а cappella на слова И.Сурикова. Поэтическая картина природы тонко передана средствами хоровой звучности. Способ изложения полифонический: во всех голосах проходят мелодически развитые имитации. *Пр.4.* Мягкость закруглённость, плавность присущи в этом хоре и мелодическим линиям всех четырёх голосов, и тональному плану (D-h-A-D-e-D), и сложному метру (9/8), и манере звуковедения, и, наконец, кульминации в конце хора, отмеченной *divisi* в партиях и высокой tessiturой у сопрано. Форма – сложный период из четырёх предложений. *Пр. 5.*

«**Восточная песня**» **Н.А.Римского-Корсакова** (1844-1908) на слова А.Кольцова написана для трёхголосного мужского хора и носит ярко выраженный ориентальный (восточный) характер, Она использует хроматизмы в мелодическом

развитии каждой партии, сложный причудливый ритм.  Форма трёхчастная строфическая (8т.+8т.+8т.). Общим объединяющим фактором в формообразовании служит увеличенная секунда в мелодии, хроматическое движение в партиях первого и второго баса, полифоническое (контрастное) изложение, восходящее к жанру канта. *Пр. 6.*

В конце XIX в. заявляет о себе **Новая московская школа** композиторов, собравшая самые блистательные имена в области хоровой музыки: П.И.Чайковский, С.В.Рахманинов, А.Т.Гречанинов, М.М.Ипполитов-Иванов, П.Г.Чесноков, Викт.С.Калинников, Ю.С.Сахновский, А.Д.Кастальский, А.В.Никольский, Н.С.Голованов и др. Их творчество тесно связано с певческой культурой древнего знаменного распева, с церковными песнопениями, с

Синодальным училищем (1886). Их хоровые партитуры отличаются глубокой самобытностью, оригинальной хоровой оркестровкой, предполагающей мелодическое и тематическое развитие каждого голоса, использование сложной контрастной полифонии, опорой на народные традиции, применением широкого диапазона голосов и октавистов. Все композиторы были тесно связаны с Православной Церковью, писали произведения на богослужебные тексты («Литургия», «Всенощная», «Блажен муж», «Благослови, душе моя, Господа» и т.д.). Наряду с этим, «золотой фонд» хоров а capella светского содержания образуют произведения упомянутых композиторов на тексты русских поэтов-классиков: А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.А.Некрасова, И.С.Никитина, А.А.Фета, И.А.Бунина, Я.П.Полонского. Они отличаются высокой идейностью, содержательностью, «высотой» и яркостью художественных образов.

Великий русский композитор **П.И.Чайковский** (1840 – 1893) принимал активное участие в музыкально-общественной жизни России второй половины XIX в., был тесно связан с исполнительскими коллективами. В 1889 г. им был написан хор «**Соловушка**». Он носит автобиографический характер и написан композитором на собственный текст. В нём проникновенно звучит тема расставания с Родиной, тонко переданы оттенки сожаления, грусти, надежды в настроении героя. Форма простая трехчастная с зеркальной репризой. Основная тональность h-moll, заканчивается хор в D-dur. Гармония – проста и безыскусна: трезвучия основных ступеней лада, септаккорды, диатоника; оборот D-s звучит свежо и является характерной особенностью. Склад письма гомофонно-гармонический с элементами имитационной полифонии. В кульминации используется *divisi* в партиях. Тонкое и одухотворённое воспроизведение агогических изменений при основном темпе *Andante molto*, выполнение пауз и фермат являются непременным условием создания законченного художественного образа. Шкала динамических оттенков затрагивает крайние показатели: *ppp* – *ff*. Хор обнаруживает тесную связь с народными источниками и, прежде всего, в строении формы, он напоминает протяжную лирическую песню с сольным запевом и хоровым припевом. *Пр. 7.*

«**Что смолкнул веселия глас?**» (1891) (Вакхическая песня)/ Четырёхголосный мужской хор на стихи А.С.Пушкина (1825) посвящён Бесплатному хоровому классу И. Мельникова под управлением Ф. Беккера. Хор написан в стиле *Lidertafel*^{*)}.

Что смолкнул веселия глас?

Раздайтесь, вакхальны припевы!

Да здравствуют нежные девы

И юные жёны, любившие нас!

Полнее стакан наливайте!

На звонкое дно

В густое вино

Заветные кольца бросайте!

Подыдем стаканы, содвинем их разом!

Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Ты, солнце святое, гори!

Как эта лампада бледнеет

^{*)} *Lidertafel* – специфический вид хорового музицирования возникшего в Европе в первой половине XIXв. и получившего везде, в том числе и в России, широкое распространение. Застольные песни, исполняемые певческими обществами — союзами — братствами, восхваляли красоту природы, любовь, дружеский пир, вино и веселье.

Пред **ясным восходом зари**,
Так ложная **мудрость** мерцает и тлеет
Пред **солнцем бессмертным ума**.
Да здравствует солнце, да скроется тьма.

В стихотворении описание весёлого пира несёт в себе глубокий сакральный подтекст. Большая часть его лексики принадлежит церковно-славянскому языку, «соприкасается с религией» и ассоциируется с образами-символами Нового Завета.

Зарисовка быта здесь подразумевает бытие как осмысление сущности мироздания и соединение с его Создателем.

Совместное вкушение Хлеба и Вина, как сказано в комментарии к стихотворению, является древним символом неразрывной связи, единомыслия, союза, братства и может ассоциироваться с Евхаристическим Каноном Христианского Богослужения.

«Ясный восход зари» — прямое указание на Всенощное Бдение — всю ночь христиане возносят молитвы свои к Богу и с Ним встречают новый день.

Солнце, Свет являются олицетворением Разума и Истины, то есть Иисуса Христа и Его учения.

В Михайловской ссылке (1824 — 1826) поэт возрастает духовно. Он тесно общается со священнослужителями — игуменом Ионой, настоятелем Святогорского монастыря и священником Раевским (о. Иларионом), настоятелем Воскресенского храма городища Воронич, изучает героическую историю Псковского края и Святое Писание, создаёт величайший образец русской религиозной поэзии стихотворение «Пророк», пишет трагедию «Борис Годунов».

Адекватное прочтение текста композитором нашло своё выражение в строфической, «контрастно-составной, концентрической» (В. Протопопов) форме.

Архитектоника как художественная закономерность соотношений и взаимосвязи отдельных частей определяется здесь несимметричностью строф стихотворения и двухчастностью музыкальной формы, вызвавшей повторение некоторых стихов (9 - 10, 14 - 15)

4 стиха 4 стиха 2 стиха || 4 стиха 2 стиха
11 тактов 6 тактов 4+4 такта || 8 тактов 15 тактов
А В А₁ || А₂ А₃В₁

Развитие музыкально-тематического материала выявляет симфоническое мышление композитора, обнаруживающее себя в мелодическом, гармоническом, фактурном и динамическом развитии, смене метро-ритма, темпа и «хоровой оркестровке». Так, например, сравнив т.т. 11-12 и т.т. 39-41 мы обнаруживаем, что при сходстве интонаций восходящее гаммообразное движение в тонико-субдоминантовой сфере гармонии означает некоторое смятение, тревогу и неуверенность (начало разработки тематического материала) и такое же восходящее гаммообразное движение в доминантовой схеме гармонии означает твёрдую уверенность, убеждённость и устремлённость к Истине: «Да скроется тьма!».

Три мелодико-ритмические формулы одно- (т. 11) дву- (т.т. 1,2) и трёх- (т.т. 9-11) тактовых построений (подобно «коленам» в Богослужебных песнопениях РПЦ) являются основой дальнейшего тематического развития. Ср.: т.т. 9, 25, 31 - 32. || т.т. 11, 34, 39 - 42 || т.т. 5, 44 - 45.

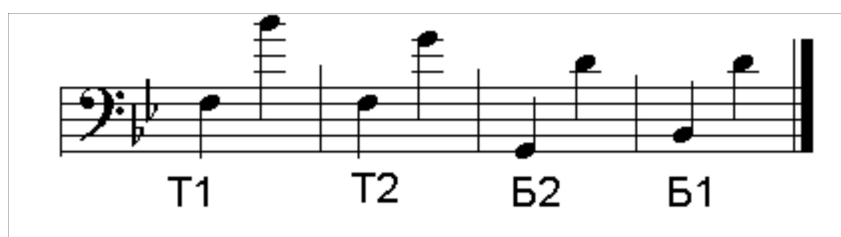
Основа гармонического развития составляет диатоника — I – VI – IV, альтерированные аккорды S, аккорды DD, эллипсис D7 (т.т. 17 - 18), диатоническая нисходящая секвенция (т.т. 31 - 32).

Тональный план: В-dur, Es-dur, с-moll, g-moll.

Мелодическое развитие каждого из четырёх голосов характерно не только для полифонических разделов произведения (т.т. 11-16, 34-42), но и в гомофонно-гармоническом складе письма (т.т. 25-30 и далее). Ритмические «перебои» (т.н. комплементарный – дополнительный – ритм) в начале произведения, ритмическая самостоятельность первых басов по отношению к трём другим голосам привносит жизнелюбие, бравурность и энергию в характер исполнения.

«Хоровая оркестровка», т. е. соотношение тесситуры, динамики и фактуры изложения с характером исполнения и выявлением художественного образа произведения, отличается разнообразием и рациональным использованием средств вокально-хоровой звучности четырёхголосного мужского хора.

Диапазон хоровых партий:



Хор написан в период творческого расцвета композитора, обладает высокими художественными достоинствами и входит в репертуар лучших хоровых коллективов со времени своего создания до настоящего времени. **Пр. 8.**

С.И.Танеев (1856-1915) – выдающийся русский композитор, музыкальный учёный, пианист, общественный деятель, педагог, «музыкальная совесть России», «лучший контрапунктист» (П.И.Чайковский) утвердил *полифонический стиль в русской хоровой классике*. Его хоры – высшее достижение классического стиля русской хоровой культуры. Полифония является основным творческим методом композитора, и способствуют выявлению художественного замысла в области хоров малых и крупных форм. Круг поэтических образов в хорах С.И.Танеева очень широк: это пейзажные зарисовки, аллегорические сюжеты (аллегория – иносказание, выражение в конкретном образе отвлечённой мысли, идеи), философские темы, проблемы этики. Таковы кантаты и монументальные хоры композитора. Сложные формы полифонического письма являются в них средствами выражения глубокой философской мысли: о смысле жизни, о предназначении человека, о противоборствующих началах, о победе добра над злом.

1877 – Хоровые миниатюры: «Серенада» (слова А.А.Фета),
«Венеция ночью» (слова А.А.Фета),
«Вечерняя песня» (слова Я.Полонского),
«Сосна» (слова М.Ю.Лермонтова).

1883 – Ор.1 Кантата «Иоанн Дамаскин» (слова А.К.Толстого), памяти Н.Г.Рубинштейна.

1891 - Ор. 8 «Восход солнца» (слова Ф.И.Тютчева),

1899 - Ор.10 «Из края в край, из града в град» (слова Г.Гейне в переводе Ф.И.Тютчева).

1909 - Ор.27 «12 хоров на стихи Я.Полонского»: «Вечер», «Развалину башни...», «Посмотри какая мгла», «Прометей» (тройная fuga), «Увидел из-за тучи утёс» и др.

1912 - Ор.35 «16 хоров на стихи К.Бальмонта для мужских голосов».

1914 – «По прочтению псалма» (кантата на слова А.С.Хомякова):

«Мне нужно сердце чище злата
И воля крепкая в труде,
Мне нужен брат, любящий брата.
Нужна мне правда на суде...».

«Вечер» Op.27 стихи Я.П.Полонского – тонкая пейзажная зарисовка, полная гармонии, умиротворения спокойствия, созерцательности. Форма сложная трёхчастная с зеркальной репризой. Andantino $\text{♩}=72$ legato, dolce (не спеша, связно, нежно) B-dur. Хор звучит светло, прозрачно, создавая проникновенный задушевный лирический образ, полный гармонии человека с окружающей его природой. «Посмотри, какая мгла» Op.27 стихи Я.П.Полонского. Хор передаёт трепетную, ускользающую от взгляда призрачную изменчивую красоту. Форма – соната с зеркальной репризой, темп allegro $\text{♩}=96$ non legato (быстро отрывисто) сообщает произведению несколько тревожный, беспокойный и даже чуть зловещий характер h-moll. *Пр. 9, 10.*

Оба произведения в своём развитии используют имитационную полифонию.

Творческое дарование русского композитора **Александра Тихоновича Гречанинова** (1864-1956) развивалось во второй половине XIX в. под непосредственным влиянием выдающихся деятелей русской музыкальной культуры – С.И.Танеева, Н.А.Римского-Корсакова, В.Сафонова, А.Г.Рубинштейна, П.И.Чайковского. Отстаивая в эпоху декадентских «исканий» в своём творчестве национальные традиции музыкального реализма, композитор создаёт произведения в различных жанрах. Особенно интересны его духовные произведения (Литургия, Всенощная) и хоровая музыка для детей, созданная им в содружестве с Е.Ф.Гнесиной – основателем детской музыкальной школы, в которой хоровому образованию детей уделялось большое внимание («Звоны», «Призыв весны», «Барашеньки-крутороженки», «Козёл Васька» и мн. др.)

1900 – музыка к весенней сказке А.Н.Островского «Снегурочка» в постановке МХАТа,

1901 – опера-былина «Добрыня Никитич»

Хоры и вокальные ансамбли для различных составов: Op.4 «В зареве огнистом» слова И.Сурикова.

«В зареве заката» (слова С.П.Надсона), «Над неприступной крутизной» (слова А.К.Толстого),

«За реченькой яр-хмель» (слова А.Мея) – стилизация русской народной хороводной песни.

Плясовая «Пойду ль я, выйду ль я да» (1917, Op.77),

«У ворот, ворот батюшкиных»,

«Свободная Россия» (февраль 1917г.),

Дифирамб «Русский язык» (слова С.И.Тургенева),

«Памятник поэту» (слова А.С.Пушкина. 1940).

1902 «Нас веселит ручей» **Op.30** (слова **Н.А.Некрасова**). Хор выявляет лирическое дарование композитора, создаёт картину полную гармонии человека и окружающей его природы, передаёт элегическое настроение с элементами взволнованности. Форма – трёхчастная строфическая. E-dur. Главными средствами гармонического развития являются септаккорды всех ступеней лада, часто с неаккордовыми звуками и эллиптическими оборотами, длительное отсутствие тоники. Имеются отклонения в родственные тональности: H-cis-gis. Для мелодического рисунка характерны мягкие очертания, изящная, тонкая фразировка. Склад письма – гомофонно-гармонический и полифонический (имитационный) определяет самостоятельность мелодического развития каждого из четырёх голосов. Темп andantino (умеренно медленно) сочетается с гибкой агогикой. Плавная вокальная линия голосов развивается в широком диапазоне, насыщена хроматизмами, создающими значительные интонационные трудности при исполнении хора (в оригинале – это вокальный ансамбль). *Пр. 11.*

Композитор, дирижёр, музыкальный критик **Юрий Сергеевич Сахновский** (1868-1930) в 1907г. создаёт хоровую поэму a cappella «**Ковыль**» (слова И.А.Бунина 1890г.) Форма сложная трёхчастная. Основная тональность – ре-минор. Развёрнутое музыкальное полотно соединяет в себе картины эпического склада (первая часть),

трагические эпизоды (вторая часть) и глубокие раздумья (третья часть); через них постигается связь времён: подвиги русского народа в далёком прошлом (поход Игоря в 1185г.) даёт повод для широких ассоциаций (ассоциация – связь представлений по сходству или противоположности), размышлений и философских обобщений. В первой части, в простой трёхчастной форме средствами близкими русской протяжной народной песне по интонации, распевности, унисонам, дублированию партий создаётся картина необозримой ковыльной степи. Средняя часть выдержана в суровых драматических тонах, имеет маршеобразный характер и мрачный колорит. Последовательность сложных гармонических аккордов и модуляций, в том числе и через увеличенное трезвучие приносят напряжённость в звучание хора. Третья часть – эпилог и итог всего пережитого исполняется мощным унисоном всего хора в высокой тесситуре. Склад письма характеризуется гомофонно-гармоническим и полифоническим (контрастным) изложением, дублированием в хоровых партиях. Партия басов уникальна по своему использованию в хоре: *divisi* на три голоса, наличие октавистов, предельно широкий диапазон (f_1) Хоры Ю.С.Сахновского: «Али-Бей», «Во тьме кружится шар земной», «Серенада», духовные произведения. *Пр. 12.*

Павел Григорьевич Чесноков (1877-1944) – композитор, дирижёр, педагог – является классиком русской хоровой музыки первой половины XX в., принадлежит **новой московской школе композиторов**, хранившей и развивавшей лучшие традиции национальной культуры. Знаток вокального искусства, тонкий художник, чья трактовка и исполнение хоровых произведений отличались поэтичностью, благородством, мудростью, бережным отношением к авторскому замыслу, П.Г.Чесноков добивался необычайно стройного и слаженного звучания хоров. Окончив Синодальное училище (1895) и Московскую консерваторию (1917), композитор стал хранителем классического наследия, преумножив и обогатив достижения русской хоровой культуры.

1920 – Профессор Московской консерватории и хорового училища им. Октябрьской революции (ныне – колледж им. А.Шнитке).

1922 – Московская государственная академическая капелла.

1931 – Хормейстер ГАБТа.

1933 – Капелла Московской государственной филармонии.

Всю жизнь композитор был лучшим регентом московских храмов, в учебных заведениях вёл курс специальных хоровых дисциплин (хороведение, хоровой класс, дирижирование, сольфеджио). Книга мастера «Хор и управление им» является крупным теоретическим вкладом в развитие отечественной научной мысли, сохраняет свою актуальность и сегодня. Большая часть творчества композитора (включая переложения) – духовная музыка для различных составов хора и чинов богослужения. *Пр. 13.* Женские хоры с фортепиано (около 20) разнообразны по своему масштабу и характеру. Обработки народных песен и их стилизации («Не цветочек в поле вянет», «За рекою, за быстрою») характеризуются сложностью и разнообразием фактуры изложения («Ах вы сени, мои сени», «Канава», «Вдоль да по речке» и т.д.). Хоры *a cappella* для смешанного состава представляют собой классический пример русской хоровой литературы конца XIX – начала XX вв. («Зимой», слова К.Р., «Альпы» слова Ф.И.Тютчева, «Ночь», «Эльфы» слова И.Гёте, «Лес» слова И.С.Никитина). Наряду с драматическими, эпическими и хорами философского содержания, в творчестве П.Г.Чеснокова преобладают произведения спокойные, созерцательные, лирические; в них с большой искренностью и теплотой умиротворённостью и просветлённой грустью передаются чувства человека – скорее сентиментальные, нежели глубокие и сильные – обязательно в тесном общении его с природой. Такие постромантические тенденции композитора характерны и для хора *op.35 №1* на слова С.Копыткина «**Август**». Этот хор типичен для творческого почерка композитора по кругу художественных образов – печальные, «осенние» настроения в нём сменяются радостными, «озарёнными лучом солнца». Форма простая двухчастная репризная с дополнением. *F-dur*. Крайние части звучат мягко, красочно, насыщенно, используют сложные имитации в партии теноров и органной пункт на тонической квинте в партии басов. Средняя часть, изобразительного характера использует «пустоту» квинтовых звучаний, нисходящие хроматические интонации, ограниченность мелодического развития; она контрастна

крайним частям и привносит оттенок скорби и сожаления в развитие художественного образа. a-moll. Кульминация в конце репризы отмечена DD₉. **Хоровая оркестровка** (максимально рациональное соотношение динамики тесситуры, фактуры изложения, диапазона голосов и других средств музыкальной выразительности для воплощения художественного образа), секретами которой в совершенстве владел композитор, заключается в свободном включении и выключении голосов в партитуру, в использовании *divisi* в партиях сопрано, теноров, басов; в смене расположения аккордов (широкое – тесное), в сопоставлении тональностей. **Пр. 14.**

«**Эльфы**» – четырёхголосный смешанный хор на слова В.Гёте (1749 – 1832) лирического содержания, лёгкий, изящный по своему характеру. В германской и скандинавской мифологии эльфы – «дети мечты и луны» – доброжелательные духи в виде дюймовых человечков обитают на деревьях, а ночью водят хороводы и навевают спящим грёзы любви.

Форма – простая трёхчастная с заключением (дополнением).

I и III ч. – период из двух предложений (8 + 9 т.) сходной структуры. Середина – 8 т., дополнение 8 т. Склад изложения – гомофонно-гармонический с элементами имитационной полифонии (т. 16, 41) характеризуется мелодической насыщенностью партии теноров и альтов (т.т. 9 – 12, 18 – 21, 34 – 37), что является отличительной особенностью композиторов **Новой Московской школы**. *Divisi* в каждой партии.

Основная тональность D-dur. В гармоническом развитии использована сложная альтерация аккордов DD и D7. Переход к средней части (т. 18) представляет собой сопоставление (или смену) устоев (D – B); тоже самое – в дополнении (т. 47) – D-Fis. Метр сложный, переменный: 6/8, 9/8.



В интонационном отношении партитура очень трудна из-за скачков в каждой партии, терцового сопоставления тональностей (B-D-Fis) и других вокально-хоровых особенностей. Нет ни одного такта партитуры, где не присутствовала бы та или иная трудность. К перечисленному нужно добавить *divisi* в каждой партии, пение в терцию, метро-ритм. Звуковедение *legato* (связно) составляет основу исполнения, лёгкое *non legato* (не связно) возможно в т. 45. Поэтический текст полностью соотносится с музыкой. Кульминация на первой доле в т. 39, «предвершина» – первая доля в т. 47. В хоре преобладает звучность средней силы (*mf*). Все *cresc.*, *f*, кульминационные звуки должны быть спеты мягко в контексте с общим характером исполнения – непринуждённо, изящно, игриво, легко *Lusingando, leggiero*. **Пр. 15.**

Музыкальная эстетика Новой Московской школы конца XIX начала XX в.в. стала стилистическим фундаментом **хорового творчества Виктора Сергеевича Калинникова** (1870 – 1927) Пятнадцать его хоров для смешанных голосов а *sarpella* представляют собой «золотой фонд» русской классической музыки XIX века.

Они систематически исполняются лучшими российскими хоровыми академическими коллективами, руководимыми именитыми дирижёрами (В. Попов, Ст. Калинин, Г. Дмитриак, В. Семенюк, Н. Королёва, Н. Малявина).

С начала XXв. о композиторе пишут положительные рецензии в музыкальных газетах и журналах, учебниках и рефератах. Проблемы его творчества

занимаются В.И.Краснощёков, К.Н.Дмитревская, А.Сергеев, М.Н.Ивакин, И.М.Усова, В.П.Ильин, Н.В.Матвеев, С.Трубин, Г.Пожидаев, И.Г.Лицвенко, И.Гарднер, творческий коллектив ГММК им.Глинки в составе С.Г.Зверевой, А.А.Наумова, М.П.Рахмановой и мн. др.

Однако всё это представляет собой неполную, лишённую научной основы, несколько противоречивую картину. До сих пор отсутствует монография, посвящённая жизни и творчеству композитора. Одной из причин этого могло стать отсутствие идеологической раскрепощённости музыковедов XX в., а также недостаточное количество хоровиков-искусствоведов, посвящающих себя этой теме.

Итак. Среда, взрастившая композитора – это разночинная интеллигенция второй половины XIX века с неуёмным стремлением к знаниям, образованию, просвещению. Трудолюбие, скромность, честность, высокая нравственность, достоинство, любовь, забота друг о друге, религиозность – качества, отличавшие этих людей.

Православная семья станового пристава С.Ф.Калинникова имела в своём родстве священников, церковнослужителей; была глубоко верующей. Все дети со своими родителями были прихожанами храма, участвовали в богослужении, пели на клиросе, регентовали.

Виктор Сергеевич Калининников развитием своего таланта обязан старшему брату Василию, композитору-симфонисту, который подготовил его к поступлению в Филармоническое училище (класс гобоя и композиции), курировал и постоянно помогал ему в работе, высоко отзываясь о его музыкальных способностях.

После окончания в 1896г. Филармонического училища Виктор Сергеевич Калининников (до этого он кончил духовную семинарию) остаётся в нём преподавателем гармонии и музыкальной формы. Одновременно с этим он работает с хорами в школах и гимназиях столицы. С 1898г. Виктор Сергеевич Калининников работает преподавателем теоретических дисциплин в Синодальном училище вплоть до его преобразования в 1918г. в Народную Хоровую Академию, а затем (1923г.) в дирижёрско-хоровую факультет Московской Консерватории. Здесь проявляется его талант композитора, педагога, хормейстера. Здесь же определяется его принадлежность к **Новой Московской школе** композиторов, тесно связанной с Синодальным хором, его исполнительскими и художественными традициями и утверждением **знаменного распева как основы русской национальной музыки**. Вместе со своими соратниками – А.Д.Кастальским, М.М.Ипполитовым-Ивановым, С.И.Танеевым, П.Г.Чесноковым, А.Т.Гречаниновым, Ю.С.Сахновским, С.В.Смоленским, С.В.Рахманиновым – он отдаёт щедрую дань созданию духовной музыки.

- 1904 Херувимская. Тебе поём. Достойно есть (знаменного распева).
- 1906 Во царствии Твоем. Господи, спаси благочестивые. Святы Боже. Милость мира.
- 1908 Отче наш. Достойно есть. Единородный Сыне.
- Приидите, поклонимся.
- 1911 Символ Веры.
- 1914 Хвалите Имя Господне. Камо пойду от духа Твоего. Свете Тихий. Богородице Дево. Благослови, душе моя, Господа.
- 1915 От юности моя. Воскресение Христово видевшее. Ныне отпускаеши.
- 1917 Херувимская. Блажен муж. Благослови, душе моя, Господа.

Перечисленные выше сочинения регулярно и с постоянным успехом исполнялись в концертах Духовной музыки, как в России, так и за границей.

Находясь в непосредственном контакте с лучшим хоровым коллективом России – Синодальным хором – и проводя хоровые занятия в гимназиях и школах, композитор постигал на практике все тонкости и секреты вокально-хоровой исполнительской техники и выразительные возможности хора в различных его составах. Именно по

этому всё хоровое творчество композитора отмечено печатью высокого профессионального мастерства; оно прошло вековую проверку временем и стало эталоном классической хоровой партитуры реалистического направления.

В нём применены все современные средства выразительности:

- мелодическое насыщение всех хоровых партий, особенно сопрано и теноров;
- разнообразие фактуры изложения – монодия, контрастная и имитационная полифония, гомофонно-гармонический склад;
- красочная и насыщенная гармония, использующая диатонику, сложные сопоставления аккордов, альтерацию и хроматизм, отклонения;
- тесситура голосов используется в хоровых партиях самым рациональным образом, подчёркивая их выразительные возможности, все крайние звуки диапазона оправданы логическим развитием музыкального образа и художественного содержания;
- широкая палитра динамических оттенков предполагает определённую и тонкую фразировку и выявление главной кульминации произведения;
- шкала темповых и агогических показателей определяется умеренностью, что способствует выразительному развитию мелодической линии каждого голоса;
- разнообразие метрических показателей (несимметричность, переменность, сложность) проистекает из тесной связи с поэтическим текстом, его субъективным прочтением и фразовым ударением.

Результатом работы композитора с детскими хорами стало глубоко продуманное с методической точки зрения создание около тридцати произведений – от одноголосных попевок на народные тексты до двухголосных сочинений:

- Скок поскок.
- Журавель.
- Тень тень потетень.
- Жавороночек.
- Котик.
- Осень (Увяли цветочки).
- Сосны.
- Солнышко.
- Звёздочки.
- Лихие наездники.
- Снеги белые-пушистые.
- Уж ты, сад.
- Лучинушка.
- Из-под камушка.
- Как у нас во садочке.
- Уж я золото хороню.
- Киска.

В них он утверждает глинкинские принципы развития диапазона, пение в верхнем регистре, грамотность, выразительность, осмысленность исполнения, использование головного резонирования.

В 1918 году наступает резкий перелом в творческой деятельности Виктора Сергеевича Калининкова. Он связан прежде всего с политическими событиями, их трагическими последствиями и, как результат, вынужденная к ним адаптация.

Письмо композитора С.В.Рахманинову в ответ на присланную им продовольственную помощь: «Многоуважаемый Сергей Васильевич! Приношу Вам глубокую благодарность за Вашу посылку. Очень трогает Ваша заботливость о нас. Ещё раз спасибо. Ваш Викт. Калининков. Июнь 1922г.».

В новых условиях Синодальное училище было реорганизовано в Народную Хоровую Академию, а затем в дирижёрско-хоровой факультет Московской Консерватории с тем же самым профессорско-преподавательским составом, «перестроившимся на новые рельсы пролетарской культуры».

Сохраняя преемственность традиций, композитор создаёт:

- Обработки для смешанного хора «Марсельезы» и «Интернационала»;
- Обработки для смешанного хора русских народных песен «Заиграй моя волынка», «Вниз по матушке- по Волге»;
- Переложение для смешанного хора романсов А.П.Бородина: «Море», «Песня тёмного леса», «Спящая княжна» и романса М.И.Глинки «Рыцарский романс», мужского хора Н.Черепнина «Медленно движется время».

Виктор Сергеевич Калининков работает в музыкальном издательстве Пролеткульта, ориентируясь на требования времени, сохраняя при этом верность классическим традициям.

Таким образом, как было сказано выше, музыкальная эстетика Новой Московской школы конца XIX начала XX в.в. стала стилистическим фундаментом **хорового творчества Виктора Сергеевича Калининкова**, а его пятнадцать хоров а cappella для смешанного состава (1901 – 1911) составляют «золотой фонд» русской хоровой классики, отражают творческое credo композитора, воплощают гуманистические идеалы начала XX в. Тематика их разнообразна: одни из них связаны с картинами природы, другие – по музыкально-поэтическим образам могут быть отнесены к «хоровым романсам». Главное же в них – обобщённый образ *человека* с его миропониманием, чувствами и переживаниями – явление типичное для русского искусства конца XIX начала XX в.в. Самые «солнечные» хоры Викт.С.Калининкова «**Жаворонок**» сл. В.А.Жуковского; «**Солнце, солнце встает**» слова А.Фёдорова; «**Утром зорька золотая**» слова С.Г.Скитальца – проникнуты оптимистическим, радостным мироощущением. Три хора на слова А.К.Толстого – «**Ходит спесь**», «**У приказных ворот**», «**Ой, честь ли то молодцу**» написаны в сатирических тонах и в той или иной степени служат обличению чванства и ханжества. Хоры «**Кондор**» слова И.А.Бунина; «**Зима**» слова Е.А.Баратынского – выявляют суровый драматический характер окружающей человека действительности. В хоре «**Лес**» слова А.В.Кольцова – композитор обращается к гражданской тематике:

поэтический текст в иносказательной форме повествует о скорби России в связи с гибелью А.С.Пушкина.

1901 «Элегия» (слова А.С.Пушкина – 1820г., село Каменка). По тематике, воплощению лирических образов и комплексу выразительных средств – это «хоровой романс» (термин И.Г.Лищевко), раскрывающий жанровую основу поэтического оригинала. Элегия (греч.) – жалобная песнь лирического, скорбного содержания; грустного, задумчивого, печального, мечтательного характера. «... мне случилось как-то быть влюблёну без памяти. Я обыкновенно пишу в таком случае элегии...» (из письма А.С. Пушкина А.А.Бестужеву; июнь 1824 года).

Форма строфическая, трёхчастная, объединяется общей интонацией: скачок на кварту или квинту вверх или вниз с последующим его заполнением – см. тт. Iч. 2(s), 3(s), 5(a), 7(s), 8(b), 5(t). Пч. - 13(s), 14 (t), 16(s), 16(b). Шч. - 17(t), 21(s), 22(s), 25(a,b).

В Iч. внутренняя характеристика образа раскрывается сдержанно, неторопливо, сосредоточенно. Для неё характерны: красочность аккордовых созвучий (фонизм гармонии): $T_2 - VI_7 - DD^4_3 - II^5_{43} - S_7 - D \rightarrow S - D \rightarrow VI$; плавность голосоведения в мелодии каждого голоса, «застывшей» в своём развитии; самостоятельность каждого голоса, основанного на главной интонационной формуле (см. выше); полифоническое (контрастное) изложение.

Во II(средней) ч. меняется характер голосоведения, дифференцируются функции голосов, их развитие идёт по линии тематического насыщения, применяются полифонические приёмы изложения (двойной контрапункт альты и тенора, контрастное соединение трёх мелодических линий – сопрано, тенор 1 – тенор 2 – бас, альт). Развитие музыкально-художественного образа приобретает более взволнованный характер (poco più mosso, poco a poco string.); в 13 такте – динамическая кульминация.

Шч. Più allegro начинается с «ложной» репризы, построенной на доминантовом органном пункте с использованием тематического материала Iч. и подготавливающей истинную репризу (Tempo I); в ней сопрано и тенор исполняют контрастный подголосок на выдержанной ноте. Патетические речитации средней части звучат более сдержанно, спокойно, созерцательно. Смысловая кульминация приходится на 26 такт. **Пр. 16.**

Противоборствующий, прометеевский образ, трагедийные коллизии нашли своё выражение в хоре «**На старом кургане**» слова И.С.Никитина, посвящённом памяти брата Василия Сергеевича.

Стихотворение Ивана Саввича Никитина (1824 – 1861) «На старом кургане» написано в 1861 г. и является фрагментом поэмы «Хозяин». Оно поражает своей грандиозностью и многозначностью поэтического образа, связью с мифологией, символикой, философией и религией.

<i>Курган</i> –	символ русской славы.
<i>Широкая степь</i> –	символ России.
<i>Прикованный</i> –	несёт отзвук греческой мифологии, прометеевской неукротимости и силы духа.
<i>Сокол</i> –	олицетворяет в русском фольклоре молодецкую удаль, высоту полёта и достижение цели.
<i>Тысяча лет</i> –	это вневременное понятие, типичное для эпоса; означает постоянно, всегда, сейчас.
<i>Нет воли</i> –	это и социальные проблемы и житейские трудности и личные драмы неизбежные в земной жизни. Они не страшны человеку, живущему по воле Божьей.

- И грудь он с досады* – это порыв к деятельности, преодоление бед, мужество и титанические усилия, никогда не бесполезные, т.к. являются примером и образцом для подражания, «генетической памятью для потомков», в них – «соль земли», религиозность и жертвенность русского народа.
- Каплями кровь...* – это кровь Христа, принёсшего себя в жертву за людские грехи. Это крестные муки и страдания, смерть и Воскресение. Это кульминация и смысл не только данного произведения, но и самой жизни в её онтологическом аспекте. (Онтологический – совершающийся по воле Божьей).
- Летят в синеве...* – эпическое завершение драмы. Итог всех усилий. Человек приблизился к Богу, постиг Его. Душу его приняли Ангелы и вознесли на небо.

Форма – строфическая, трёхчастная, с контрастной серединой.

Источником тематизма является **знаменный распев**. Переплетение во всех голосах нисходящей интонации образует контрастную полифонию (т.т. 1, 14, 33 – 34). Эта интонация и её вариант пронизывает всё произведение, цементирует его форму. Смысловая и динамическая кульминация приходится на уникальное созвучие bII_6 (т. 26), вошедшая в курс хороведения как неансамблирующий аккорд.

С исполнительской точки зрения хор представляет собой громадную трудность из-за смысла и трагического образа в нём заключённого, воплощённого радикальными средствами вокально-хоровой звучности и призванного создать вместе с поэтическим текстом могучий, нестигаемый в борьбе, титанический образ трагического героя.

При исполнении следует учитывать *divisi* во всех голосах, высокую тесситуру во всех партиях, наличие сильной басовой партии с октавистом, контрастную полифонию, диссонантную гармонию, широкую шкалу динамических оттенков (*pp* – *ff*) и разнообразную манеру звукоизвлечения – от мягкой атаки до форсированной (в кульминации т.т. 26 – 27) **W. Пр. 17**.

Хоровая оркестровка определяется музыкально-драматургической функцией каждой партии, её тематическим насыщением, рациональным использованием выразительных средств вокально-хоровой звучности (соотношением тесситурных и динамических условий, свободным включением и выключением хоровых голосов, фактурой изложения и т.д.) и подчиняется основной художественной задаче – созданию максимально-выразительного художественного образа.

По использованным средствам музыкальной и вокально-хоровой выразительности и общему стилистическому направлению творчество композитора является типичным для **новой московской школы**. Её традиции будут развиты русскими композиторами в XX в.: конгениальное «прочтение» поэтического источника и воплощение его художественного образа реалистическими средствами вокально-хоровой звучности (см. хоры А.А.Давиденко, М.В.Коваля, А.Г.Новикова, Д.Д.Шостаковича, В.Я.Шебалина, А.Г.Флярковского, Р.К.Щедрина, Р.Леденёва, А.И.Пирумова, З.С. Трубачева, Ю.М. Буцко, Г.В. Свиридова, Ю.М.Снеткова, Ю.М.Фалика, С.Сиротнина, Э.Фертельмейстера и др.).

Непревзойдённым творческим достижением этой школы, её художественной вершиной явилась «Всенощная» С.В. Рахманинова (1873 – 1943) ор. 37 (1915/1916 г.).

С. В. Рахманинов (1873 - 1943) **«Всенощное бдение» ор. 37.**

Всенощное бдение (молитвенное бодрствование всю ночь) – главное богослужение **Русской Православной Церкви** – соединяет в себе молитвословия, песнопения, священнодействия, чтение **Священного Писания (Библии)**. Устав Всенощного бдения был составлен в IV в. Иоанном Златоустом (347 – 407) и дополнен в VIII – IX в.в. Иоанном Дамаскиным (673 – 747) и Феодором Студитом (759 – 826).

В Православной традиции церковное пение – умозрение (духовное видение) в звуках – занимает исключительно важное место, является общечеловеческой потребностью, т.к. способствует духовному и нравственному просвещению. Кроме молитвенного состояния человеческой души, располагающего к умилению, печали, скорби, радости, покою, созерцанию, размышлению, церковное пение (богословие в звуках) в соединении с другими церковными искусствами, утверждает, разъясняет, исповедует **Православное учение о Святой Троице, Пресвятой Богородице, Боговоплощении...**

Предпосылкой в создании «Всенощного бдения» и других литургических песнопений стало бытие композитора, его религиозность – связь с **БОГОМ**, осознание **ХРИСТИАНСТВА** как учения о жертвенности, крестоношении, покаянии, любви к ближнему, радости обновления (воскрешения).

«Всенощное бдение» написано в 1915г., посвящено С.В.Смоленскому и исполнено Синодальным хором под управлением Н.М.Данилина в 1916г. В 1926г. под управлением П.Г.Чеснокова в Большом зале московской консерватории состоялось последнее исполнение «Всенощной». В 1961г. прошло закрытое слушание «Всенощного бдения» в исполнении Государственного академического русского хора под управлением А.В.Свешникова (запись для Японии). В 1986г. Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга под управлением В.А.Чернушенко исполнила «Всенощную» к 70-летию первого прослушивания. Теперь к этому шедевру русской хоровой культуры обращаются лучшие дирижёры: В.К.Полянский, В.С.Попов, В.Н.Минин, Г.А.Дмитряк, В.О.Семенюк, Вал.Борисов. В день памяти великого композитора (конец марта) «Всенощная» С.В.Рахманинова звучала в храме **«Всех Скорбящих Радосте»** на Ордынке в Москве (с 1957 по 1987г.) – регент Н.В.Матвеев.

«Всенощное бдение» С.В.Рахманинова – высшее проявление хорового стиля **Новой Московской Школы, главным признаком которой является обращение к древним пластам русской певческой культуры – знаменному распеву.** Он используется без изменений или как стилизация древних церковных напевов (№№ 1, 3, 6, 10, 11).

В книге «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» И.А.Гарднер характеризует следующим образом стиль хоровых произведений **новой московской школы** (т.2, стр. 534):

1. Непостоянное количество звучащих голосов – от унисона до четырехголосья с применением *divisi* и дублированием хоровых партий.
2. Применение «неупотребительных» удвоений в аккордах, «пустых квинт», оборота D-S.
3. Употребление побочных трезвучий и септаккордов всех ступеней лада без хроматизмов и альтераций, т.е. натурального (диатонического) звукоряда.
4. Неизменность уставной мелодии осьмогласия. Возможность её транспозиции (транспонирования). Пример: стр. 32-33 партитуры.
5. Применение **контрастной (подголосочной) полифонии**, обнаруживающее связь с **русской народной песней**.
6. Уставная (основная) мелодия поручается любому голосу, а не только верхнему; подвергается обработке, но не гармонизации.
7. Свободный, несимметричный **метр** вытекает из ритма слова и его смысла (фразового ударения).

Пятнадцать номеров «Всенощного Бдения» С.В. Рахманинова образуют единую двухчастную композицию – 6 и 9 .

№ 1. «Приидите, поклонимся». Трёхкратное возглашение священства поклониться **Господу**.

№ 2. «Благослови, душе моя **Господа**» – псалом 103 (предначинательный) начинает богослужение, рассказывает о сотворении мира, о блаженном и невинном состоянии прародителей в раю., наслаждающихся красотой и прославляющих бесконечные **Божии** совершенства: «Дивны дела **Твоя, Господи**», «Слава **Ти, Господи**, сотворившему вся».

№ 3. «Блажен муж» (псалмы 1-3). Условием блаженства является чистота помыслов, исполнение христианских заповедей, удаление от всякого зла и нечестия.

№ 4. «Свете **тихий**» Гимн – молитва о пришествии в мир **Спасителя** рода человеческого. Свет **Христов**а учения просвещает человека, освобождает его от мрака неведения. Текст молитвы принадлежит предположительно святому мученику Афиногену. (2-ой в.).

№ 5. «Ныне отпускаеши раба **Твоего**...» (Евангелие от Луки 2-29). Молитва Симеона-**Боготприимца** означает конец ветхозаветного периода и приход **Мессии – Иисуса Христа** («Сретение» – 15 февраля нового стиля).

№ 6. «**Богородице Дево**, радуйся...» (Евангелие от Луки 1—28). Это приветствие и благая весть Архангела Гавриила **Деве Марии** о рождении **Спасителя** («Благовещение» 7 апреля нового стиля).

№ 7. Шестопсалмие является началом утрени; читается при потушенных свечах (псалмы 3,37,62,87,102,142), слушается с особым вниманием и благоговением. Шестопсалмию предшествует ангельское приветствие рождению **Христа**: «Слава в вышних **Богу**». Шестопсалмия говорит о земной жизни **Иисуса Христа** в пророческих и прообразовательных картинах Ветхого Завета, о **Его** страданиях, смерти на кресте и воскресении.

№ 8. «Хвалите имя **Господне**»... Полиелей (многая милость) наиболее торжественная часть Всенощного бдения. Царские врата открыты. Храм полностью освещён. Выносятся из алтаря Святое Евангелие и полагается на середине храма. Каждение всего храма. Всё это символизирует счастье и радость **Христов**а **Воскресения**.

№ 9. «Благословен еси, **Господи**»... (честь и слава **Тебе, Господи**) Воскресные тропари, «поемые по непорочных» т.е. после 17 кафизмы: благополучны и счастливы в жизни непорочные и исполняющие законы **Господни**.

№ 10. «**Воскресение Христово** видевшие»... песнопение исполняется сразу после чтения Евангелия.

№ 11. «Величит душа моя **Господа**»... Песнь **Пресвятой Богородицы** (Евангелие от Луки/46) Католическим аналогом богослужения является «Magnificat».

№ 12. «Славословие великое» Прославляет **Бога**, источник света нашей жизни.

№№ 13,14. Тропари воскресные (1,3,5,7 и 2,4,6,8 гласов).

№ 15. «Взбранной воеводе»... Кондак VIIв. – благодарственный гимн **Пресвятой Богородице**, сражающейся за людей, освобождающей их от бед.

Богородице Дево, радуйся №6.

Это песнопение – стилизация знаменного распева; в его развитии используется принцип монотематизма (т.3). Мелодика характеризуется традиционным плавным, волнообразным движением, переходящим из голоса в голос. Сложная фактура контрастного(подголосочного) изложения построена на движении параллельными секстами и терциями, на использовании вариантов основного напева, на имитации колокольного звона (т.14). Пять колен песнопения являются основой формообразования с искусными приёмами вариативного развития, образующими единую и цельную композицию. Кульминация (т.20) использует дублирование хоровых партий, ясна и проста по приёмам изложения. Гармонический оборот D-S, развитая диатоника и модальность, подключение партии басов до того «выключенных» из партитуры и другие выразительные средства хоровой звучности создают проникновенный образ, наполненный глубоким духовным содержанием, отвечающий тексту Святого Писания, олицетворяющий мягкость, кротость, нежность, покой, светлую радость. **Пр. 18.**

Повторяем, знаковым событием конца XIX в. в развитии русской хоровой культуры явилось образование Новой Московской школы композиторов Синодального хора (1886). В неё входили:

- А.В Александров (1883 – 1945)
- С.Н. Василенко (1872 – 1956)
- Н.С. Голованов (1891 – 1953)
- А.Т. Гречанинов (1864 – 1956)
- Н.М. Данилин (1878 – 1945)
- М.М. Ипполитов-Иванов (1859 – 1935)
- Викт. С. Калинин (1870 – 1927)
- А.Д. Кастальских (1856 – 1926)
- А.В. Никольский (1874 – 1943)
- В.С. Орлов (1856 – 1907)
- С.В. Смоленский (1848 – 1909)
- П.И. Чайковский (1840 – 1893)
- П.Г. Чесноков (1877 – 1944)

Программой этой школы стало возвращение к «седой старине» – **знаменному распеву**.

Наряду с духовной музыкой художественные принципы этой школы нашли своё отражение и в хорах светского содержания. Это – опора на национальные традиции и обращение к древним пластам русской певческой культуры (церковной и народной).

Признаки Новой Московской школы композиторов Синодального хора:

- **использование знаменного распева или его стилизации как основного тематического материала в любом (не только первом) голосе и его вариативная обработка, а не гармонизация.**
- **использование побочных трезвучий и септаккордов натурального диатонического ряда: I – II – III – IV – d – VI – VII_{нат.}**
- **использование удвоений, divisi в хоровых партиях и непостоянного количества голосов (хоровая оркестровка т.о. способствует более глубокому выявлению художественного и духовного смысла исполняемого сочинения.**
- **применение контрастной (подголосочной полифонии)**
- **связь с русской народной песней**
- **обязательное наличие баса-октависта**
- **использование несимметричного или переменного метра как отражения речевой интонации, организующей ритмику напева**

Проанализированные выше произведения представляют собой золотой фонд русской хоровой культуры XIX – XX в. в них так или иначе отразились характерные признаки Новой Московской школы композиторов Синодального хора:

История Синодального хора.

- 1479 г. – богослужения в Успенском Соборе Московского Кремля вызвали к жизни хор Государевых певчих дьяков при князе Иване III. Это нашло документальное подтверждение при князе Василии III (1505 – 1533).
- 1589 – образование Патриаршества на Руси и в связи с этим – образование хора Патриарших певчих дьяков. Следует знать, что митрополит и даже некоторые бояре имели свои хоры.
- 1703 – Государевы певчие дьяки переведены в Петербург и стали основанием Придворной певческой капеллы, ныне Государственной Академической хоровой капеллы С.-Петербурга (художественный руководитель В.А. Чернушенко).
- 1721 г. – образование Синода и **Синодального хора**, основой которого стал хор Патриарших певчих дьяков.
- 1886 г. – реорганизация Синодального училища при Синодальном хоре. Инициаторами её стали П.И. Чайковский, В.С. Орлов, С.В. Смоленский.
- 1918 г. – ликвидация Синодального хора и училища, преобразование его в Народную хоровую Академию, а затем (1923) в дирижёрско-хоровую факультет Московской консерватории.
- 2010 г. – преобразование хора певчих при Храме св. Николая в Толмачах (регент Алексей Пузаков) в Синодальный хор. Он хранит самые ценные исполнительские традиции церковного пения.

Хоры а *carrella* русских композиторов XX века

Музыкальная эстетика XX века.

XX век – век войн, катастроф и революций привнёс в искусство новые понятия о красоте. Социальные катаклизмы изменили весь строй человеческого мышления. Утвердилась эстетизация зла в противоположность эстетике гуманизма, добра и сострадания. В хоровой музыке это отразилось в новых средствах музыкальной выразительности. Композиторы стали применять усложнённый, утончённый, а иногда и нарочито примитивный музыкальный язык. Используются *ostinato*, политональность, полиритмия, полиметрия, атональность, сонористика, алеаторика, додекафония, кластеры (проще говоря, звуковой хаос). Хроматизм стал главным «строительным материалом» в фактуре изложения. Мелодика стала приближаться к инструментальной музыке с использованием крайних регистров. Форма потеряла свою определённость, стала «свободной». Решающую роль приобрела микроинтонация, полифония и усложнённая гармония. Динамика достигла своих пределов. Некоторые образцы современной музыки выходят за грань исполнительских возможностей и её восприятия. Предложенная программа опирается на творчество тех композиторов, которые остаются на классических позициях реализма и традиционных средств музыкальной выразительности в сочетании с новаторскими приёмами композиционной техники XX в.

И.Ф.Стравинский (1882 – 1971) Четыре подблюдные песни для женского хора без сопровождения (1914 – 1917)

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали.
За ворота башмачок,
Сняв с ноги бросали.
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
Серги изумрудны,
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны
В. Жуковский Баллада «Светлана» (1813 г.)

Композитор-новатор XXв. оказал сильнейшее влияние на творчество своих современников, открыл новые структурные элементы в сфере интонации, оркестровки, метро-ритмической организации музыкальной ткани.

С 1914 г. композитор живёт в Швейцарии (Кларан, Морж) и в течение четырёх лет сочиняет четыре русские, крестьянские (подблюдные) песни для женского хора без сопровождения на тексты из собраний учёных-фольклористов И.П.Сахарова, И.М.Снегирёва, П.В.Киреевского.

1914 - «Щука» (3)

1915 - «Пузище» (4)

1916 - «У Спаса в Чигисах» (1)

1917 - «Овсень» (2)

Их первое исполнение состоялось в Женеве в 1918 г. хором Русской Церкви при посольстве (регент Вас.Фёд.Кибальчич).

Жанр подблюдных песен относится к календрно-обрядовому циклу. *Пр. 19.*

Языческий обряд - это особого рода **символическое действие**, содержащее в себе скрытый смысл, призванное повлиять на значимые (знаковые), важные события реальной жизни (проводы зимы, встреча весны, забота об урожае, благополучие в доме, создание семьи).

Припев «Слава» означает — слыть, называться, быть известным и славным, он подчёркивает уважительное отношение как ко всем присутствующим, так и к тому важному, знаменитому лицу, которому предназначена песня.

Первая песня говорит о несчастье и даже о смерти; вторая песня сулит богатство (его символизирует «хвост»); третья песня означает достаток и счастье в доме; четвёртая — предупреждает о болезнях и неприятностях.

В «Хронике моей музыкальной жизни» композитор пишет: «военные известия глубоко волновали меня, бередили мои патриотические чувства... Чтение русской народной поэзии... утешало и приносило радость... Прельщала не столько занимательность сюжетов, эпитеты, метафоры, сколько сочетания слов и слогов».

Созданные в так называемый «русский период» творчества композитора «Четыре подблюдные песни» по словам Б.Асафьева являются «любопытным перенесением в плоскость современного музыкального конструктивизма народнических тенденций».

«Русское начало», изливающее «тоску по дому и по России» проявляет себя здесь в архаичной обрядовости, в выборе тематики и жанрово-интонационной сфере.

Средства музыкальной выразительности по-новому использованы композитором.

Высокоразвитая мотивная техника коротких попевок и их варьирование, смещение сильных долей и их несовпадение с ударным слогом, кличи, ритмические переченя и перебои, диатоника и смена устоев привносят в звучание своеобразие наряду с резкостью, терпкостью и угловатостью.

Творчество композитора.

Балеты: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913) и др.

Оперы: «Соловей» (1914), «История солдата» (1918), «Мавра» (1922), «Царь Эдип» (1927), «Похождение повесы» (1951) и др.

Хоры: хореографическая кантата «Свадебка» (1923), «Pater noster» (1926/1949), «Симфония псалмов» (1930), «Credo» (1949), «Ave Maria» (1949), «Мецца» (1948), «Canticum Sacrum», «Плач пророка Иеремии» (1958) и др.

А.А. Давиденко «Ca ira» («Всё вперёд!»)

Хоровое творчество Александра Александровича Давиденко (1899 – 1934), композитора – новатора до сих пор актуально. Оно является примером демократического искусства, отразившего идеологию своего времени. По авторитетному мнению Д.Д. Шостаковича «лучшие произведения композитора стали советской классикой». Они прошли испытание временем и до сих пор входят в концертный репертуар хоровых коллективов. В хорах А.А. Давиденко нашла своё выражение новая эстетика и пропаганда революционных идей через новые музыкальные формы созвучные современности (массовая песня, коллективная оратория). Им присущи плакатность, театральность, агитационность. Революционная тематика в них воплощается академическими средствами хоровой звучности, что подчёркивает преемственность с классическими традициями русской музыки XIX в. Это – связь с народным творчеством, выразительность мелодики, разнообразные приёмы полифонического письма.

Композитор родился в Одессе, в семье регента. С 13 лет руководил хором. Это стало его жизненным призванием. До 1917 г. учился в Духовной Семинарии, в 1918 г. – в Одесской консерватории.

В 1919 – 1921 г. воевал в рядах Красной армии.

С 1922 по 1929 г.г. учился в Москве в Народной Академии и Консерватории. Его учителями были А.Д. Кастальский и Р.М. Глиэр.

В 1925 г. организовал ПРОКОЛЛ.

С 1929 по 1932 г. был членом РАПМА, союза музыкантов-коммунистов, провозгласившим своей рабочей программой борьбу с буржуазной идеологией, музыкально-просветительскую работу среди широких масс трудящихся, создание массового революционного репертуара.

Постоянно работал в самодеятельности и хоровых кружках.

1929 – 1932 г.г. преподавал на Рабфаке Московской Консерватории сочинение, гармонию, хоровое дирижирование.

1 мая 1934 г. скончался после демонстрации, где дирижировал сводным хором рабочих колонн.

Хоровое творчество:

Песня о Стеньке Разине.

Бурлаки.
Колодники.
Море яростно стонало.
Чеченская сюита.
Первая конная.
Узник.
Казнь.



На десятой версте. Улица волнуется. (два хора из коллективной оратории «Путь Октября» - 1927 г.)


Песня о барабаничке

Обработка французской народной песни времён Великой буржуазной революции 1789 г. для четырёхголосного смешанного хора звучит энергично и бодро и, соединяя в себе элементы марша и танцевальности, воплощает идеологический пафос отечественной культуры 30-х гг. XX в. **Пр. 20.**

Форма её простая трёхчастная

A B	C B D	A B
4 т.8 т.	4 т.8т.8 т.	4 т.9 т.


Простые интонации , ритмоформула  и общие формы

движения  составляют основу музыкального развития. Кроме того здесь

используется контрастная (т.т. 1 – 3), имитационная (т.т. 24 – 25), подголосочная (т.т. 40 – 41) полифония в сочетании с двойным контрапунктом (т.т. 36 – 45) гомофонно-гармоническим складом изложения, секвенционным развитием (т.т. 24 – 26) и отклонением в родственные тональности (D, C) всё это говорит об академической выучке композитора и способствует созданию образа народной массы, «одушевлённую единою идеею». Рациональное использование регистров и тесситуры во всех голосах как элементов хоровой оркестровки говорит о глубоком знании композитором выразительных возможностей и специфики хорового звучания.

Темп – умеренно скоро (*allegro moderato*)

Динамика отмечена подвижными (*cresc*, *dim*) и неподвижными (*pp – ff*) нюансами.

Отклонение от темпа (т. 42) – *rit*,  на ноте и паузе, высокая тесситура в партии S в заключительном периоде способствует художественному воплощению революционного содержания песни и усиливает впечатление мощи и воли народных масс в их стремлении к «свободе, равенству и братству».

М.Коваль «Ильмень-озеро» (1942)

Откликом на события Великой Отечественной войны стал хор М.В. Коваля (1907 – 1971) «Ильмень-озеро» на слова М. Матусовского.

Патриотический пафос этого произведения проявляется в эпическом, былинном, неторопливом и суровом звучании мужского хора.



«Ильмень-озеро» – символ России, её мужества и нестигаемой воли в борьбе с врагом. Хор продолжает русские классические традиции. Его мелодика восходит к русской народной протяжной песне, а плавностью своего движения может ассоциироваться со знаменным распевом (т.т. 1 – 4). Сдержанный, суровый характер исполнения, его неторопливое звучание обеспечивается мужским хором с непостоянным количеством голосов – от унисона до семиголосия в кульминации (т.т. 30 – 31). *Пр. 21.*

Форма – строфическая трёхчастная

А	А ₁	В
12 т.	12 т.	16 т.

Первые две части представляют собою период сходного строения и не образуют контраста между собой. Третья часть приобретает решительный характер за счёт пунктирного ритма и имитационного проведения основного тематического материала.

Фактура изложения, т. е. хоровая оркестровка способствует, как всегда в классических произведениях, более глубокому прочтению и воспроизведению музыкально-художественного образа.

Предвоенный, военный и послевоенный период (30е – 50е г.г.) отмечен созданием «золотого фонда» в жанре **хоровой песни**.

И.О. Дунаевский – «Песня о Родине», «Марш весёлых ребят», «Песня о ветре», «Марш энтузиастов», «Моя Москва», «Летите голуби».

М.И. Блантер – «Катюша», «В лесу прифронтовом».

А.Г. Новиков – «Дороги», «Родина моя». «Сильна Советская страна», «Гимн демократической молодёжи мира», «Ариозо матери».

А.В. Александров – «Священная война», «Гимн Советского Союза».

Т. Хренников – «Песня о Москве».

В.П. Соловьёв-Седой – «Вечер на рейде», «Соловьи», «Подмосковные вечера».

Б.А. Мокроусов – «Заветный камень».

В.И. Мурадели – «Гимн Москве», «Россия – родина моя».

Прослушивание песен в исполнении лучших хоровых коллективов выявляет их высокое идейное содержание, тематическое разнообразие, строгую идеологическую

направленность и большую художественную ценность. В работе над этим жанром проявляет себя принцип историзма как развивающаяся во времени оценка песенно-хоровой классики.

Следующий этап в развитии жанра хоров а cappella связан с Пушкинским юбилеем в 1949 г. На него откликнулись все члены ССК. Инициатором этой творческой задачи стал В.Я. Шебалин — председатель хоровой секции ССК.

Шебалин В.Я. (1902 - 1963) «Зимняя дорога» (1949) стихи А.С. Пушкина (1826)

Русский композитор первой половины XXв. Виссарион Яковлевич Шебалин внёс значительный вклад в развитие отечественной хоровой культуры.

Он – автор кантаты «Москва» (1946 г.), оперы «Укрощение строптивой» (1957 г.), 27 хоров для смешанных голосов, в том числе:

- «Эхо»
- «Стрекотунья – белобока»
- «Песня о Степане Разине»
- «Дуб»
- «Берёзе»
- «Утёс»
- «Могила бойца»
- «Жаворонок»
- «Казак гнал коня»
- «Мать послала к сыну думы»
- «Бессмертник»

11 хоров для детских голосов, в том числе цикла «На лесной опушке» – «Фиалка», «Лютик», «Одуванчик», «Гвоздика», «Незабудка», «Ландыш», «Подснежник»; хоров для мужских голосов («Польнок»), хоров для женских голосов («Дикий виноград»), хоровых обработок народных песен, в том числе сибирской народной песенницы Аграфены Оленичевой из Омского народного хора, художественным консультантом которого он являлся (1952 г.) – «Ермак», «За рекою, за горою».

В годы Великой Отечественной Войны В.Я. Шебалин был ректором Московской консерватории (1942 – 1948). С 1950 г. являлся председателем хоровой секции ССК.

Хоры композитора характеризуются чутким претворением поэтических текстов, мастерством хоровой «инструментовки». Хоровые партии мелодически развиты. На ряду с гомофонно-гармоническим складом письма применяется развитая форма полифонии (контрастной и имитационной), расширенные и гармонически насыщенные кадансы. В гармонии композитор использует диатонику, плагальность, ладовую переменность и одноимённые тональности. Голосоведение плавное, тесситура удобная. Хоровой репертуар композитора исполняется профессиональными, учебными, любительскими хорами, а также используются в педагогической практике. Хор «Зимняя дорога» был исполнен 31 октября 2011 г. Государственным академическим хором России под управлением Б.Г. Тевлина.

Анализируемое произведение представляет собой классический образец хоровой партитуры, где находит своё конгениальное воплощение поэтический текст лирико-философского содержания, насыщенного глубоким психологическим подтекстом. Зимний пейзаж с бегом «борзой тройки» с одной стороны и «грусть», «скука», «печаль», «тоска», «утомление», «дремота» – с другой, объединены «однозвучным колокольчиком», дающим повод для светлой надежды и радостного предчувствия.


Форма простая двухчастная:	A	B	A ₁
	a b		b ₁
	8т. 8т.	12 т.	8т.

Склад письма смешанный, с преобладанием имитационной полифонии: т.т. 19 – 20 – ленточная полифония, т.т. 13 – 14, 23 – 27 – гомофонно-гармонический склад изложения. Выключение партий из общего звучания партитуры (S – т.т. 2, 4, 8, 10; В. – т.т. 17 – 18, 27) говорит о композиторе как мастере хоровой инструментовки.

Основная тональность b-moll. Лад переменный, с широким использованием диатоники, плагальных и натуральных ступеней лада – I – VI – IV – VII_{нат.} – d – III.

Плагальность гармонии (II₇ – S₇) сочетается с модальностью, т.е. сменой ладовых устоев (т. 20) – b – As – Des.

Мелодическая самостоятельность всех четырёх голосов позволяет говорить о фольклорных источниках сочинения, в частности – русской протяжной песни. **Пр. 22.**

Метр переменный, простой и сложный: $\frac{4}{4}, \frac{3}{2}$, основная метрическая доля 

Ритм: 

Интервалы узкие (терция, секунда), преобладающие в мелодическом развитии, оттеняют интервалы широкие (т. 19 – малая нона, малая септима). Очень выразительно звучит ч. 4↓, заканчивающая почти каждую фразу (т.т. 1, 3, 6, 9, 11, 17, 18 – 22 и т.д.). Интервал чистой примы играет здесь не только изобразительную, но и выразительную роль (должен интонироваться напряжённо).

Хор a cappella, смешанный, четырёхголосный, divisi во всех партиях, в партии басов в т.т. 33 – 35 поют октависты:



В партиях хора преобладает рабочая тесситура, что удобно с вокальной точки зрения. В партии сопрано многократно повторяющийся мелодический оборот затрагивает переходную ноту (f₂), звучащую в различных динамических показателях (т.т. 17 – 20). Это – наряду с восходящим и нисходящим движением мелодии должно быть внимательно проконтролировано хормейстером.


В партии альтов полутоновые нисходящие интонации и скачок на ч.4↑ могут стать причиной детонации при многократном повторении мелодического оборота (т. 2). Трудным является вступление в средней части после паузы (т.т. 19 – 20). Партия альтов должна быть нивелирована, сглажена с партией сопрано и приближаться к ней по тембру, чтобы избежать пестроты в звучании.

Партия теноров – тематически ведущая, в ней сосредоточена вся красота мелодической линии, дающая повод для развития подголосочной фактуры изложения. На партии теноров лежит главная ответственность за строй, гибкость и точность ритма, контрастного и динамического развития всего произведения.


Трудности представляют:

- нисходящие полутоны (т.т. 2, 4, 5 и др.)
- разнообразие ритмического рисунка
- распевы слогов (т.т. 1 – 5)

- средняя часть (т.т. 16-20), где партия теноров поёт в высокой тесситуре
- интонационные трудности в т. 26: нужно выстроить и внимательно слушать дуэт с сопрано (ленточная полифония)
- скачки (т.т. 5, 19, 22, 27, 33) и относительно плавная мелодическая линия
- «застывшая на одном звуке» мелодия (т.т. 13, 32 – 33)

Партия басов, как фундамент всего хора должна петь гибко, интонационно устойчиво, прослушивать все , исполняющиеся другими голосами. Партия басов поёт в высокой тесситуре, а поэтому должна быть сформирована из баритонов, выдерживающих большую вокальную нагрузку, длительное пение на одной высоте (т.т. 1 – 4, 9 – 11, 24 – 25, 28 – 31), скачки на ч. 8↑↓ (т.т. 33, 35), на 7↑ (т. 19), на ч. 4↑ (т.т. 6 – 7, 11 – 12).

Работа над вертикальным и горизонтальным строем, а также частным и общим ансамблем – главными показателями исполнительского мастерства – прямо связаны с вокально-хоровыми возможностями исполнителей. Они должны обладать точной интонацией, гибким ритмом, внутридолевым пульсацией, чувством формы, слышанием полифонической фактуры, фразировкой, умением подчинить все средства выразительности созданию глубокого поэтического образа-размышления. Элемент изобразительности и **минорный лад** дополняют перечисленные выше задачи хормейстера в процессе работы над партитурой.

Звуковедение – legato (связно), с элементами декламации (т.т. 23 – 24); группа  может исполняться *non legato*.

Темп – умеренно быстро (*allegro moderato*) – сохраняется на протяжении всего произведения. Незначительное отступление в сторону замедления возможны в средней части (т.т. 17 – 25) и в дополнении (т.т. 34 – 36).

Динамическая кульминация – но слоге «ло» (т. 20), смысловая – на слове «лик» (т. 33).

В динамическом отношении преобладает тихая (*piano*) звучность, в средней части – *f, mf, p*.

Авторская ремарка «легко» обязывает исполнителей всё время поддерживать внутритактовую пульсацию, создавая тем самым образ «борзой тройки», бегущей по бескрайней снежной равнине. Каждая буква поэтического текста должна быть донесена исполнителями осмысленно и выразительно, что потребует особого внимания в процессе репетиционной работы.

С дирижёрской точки зрения хор чрезвычайно труден – нужно справиться с полифонией, контрастной средней частью, предать множество оттенков в психологической характеристике героя, при этом не «рассыпать» форму и стремиться к смысловой кульминации в самом конце произведения.

В.Я. Шебалин «Утёс».

В 1951 г. Виссарион Яковлевич Шебалин пишет хор «Утёс» на стихи М.Ю. Лермонтова (1814 – 1841). Этот хор является классическим примером миниатюры лирико-философского содержания. Лирика Лермонтова выявляет сложный мир внутренних переживаний человека, обречённого на мучительный разлад с самим собою и с окружающим миром. В стихотворении «Утёс» (1841) картина раннего утра в горах превращается в поэму о печальном и скорбном великане, гордо несущем бремя своего одиночества. Утёс – символ несокрушимости и верности. Тучка олицетворяет изящную и бездумную жизнь. Встреча с ней нарушает покой «старого

утёса» и болью отзывается в его сердце (по книге игумена Нестора (Кумыша) «Тайна Лермонтова», стр. 63). **Пр. 23.**

Форма его простая двухчастная нерепризная: А-8 т., В-9 т. + плагальное дополнение.

Склад письма – полифонический: первая часть – контрастная полифония (см. т. 3), вторая часть – имитационная, подголосочная (т.т. 15 – 17), ленточная полифония в т.т. 5 – 6.

Прозрачная фактура изложения обусловлена пением хора «неполным» составом. «Тучка» представлена звучанием женского хора, «утёс» – звучанием мужского. Это проявление музыкально-поэтической драматургии средствами хоровой оркестровки.

Диапазон хора – почти четыре октавы. Тональность а-moll. Хор, несмотря на кажущуюся простоту партитуры относится к трудно исполнимым произведениям.

Тема «утёса» рождается из темы «золотой тучки» (сравнить т.т. 1 и 9).

Произведение представляет собой пример безупречного совпадения литературного и музыкального текстов. Его исполнение должно отличаться большой сдержанностью и строгостью, без которой не может быть создан созерцательный, задумчивый и глубокий образ-размышление, без какого бы то ни было действия или аффекта.

А.Г. Новиков «Весёлый пир».

Анатолий Григорьевич Новиков (1896 — 1984) в 1949 г. создаёт на стихи А.С. Пушкина хор «Весёлый пир» (1819 г.). Картину весёлого пира композитор передаёт в двух аспектах, в простой трёхчастной форме da Capo с контрастной серединой. I и III ч. воссоздают непринуждённость вечернего собрания, наполненного беззаботностью и праздностью. **Пр. 24.**

Здесь использован гомофонно-гармонический и имитационный склад изложения и ритм тарантеллы ♪♪♪♪, сообщающий теме некоторую танцевальность. Основная тональность Es-dur, есть отклонения в f, с В. В средней части с видоизменённым текстом передана картина весёлого пира в новом аспекте. В ней можно усмотреть психологизм музыкального образа. Это может быть размышление, задумчивость, уединение от шума, от «забав бездумных и беспечных», отстранение от «угара... большого света» (А.С. Пушкин). Средняя часть исполняется сначала ансамблем солистов, а затем хоровым tutti с использованием дублирования в партиях и полифонических приёмов изложения (двойной контрапункт), а также диатонической нисходящей секвенции (I — IV, VII — III, VI — II, V...). Меняется темп, ритм, динамика и тональность (g-moll). Агогические изменения (♩, медленно, в темпе) ещё

более подчёркивает внутреннюю характеристику художественного образа, создают бивалентную (двойственную, с двойным смыслом) картину весёлого пира. Хоровая оркестровка, используя традиционные средства музыкальной выразительности (тип и вид хора, мелодика, тональный план, тесситура, фактура изложения, форма, динамика, метро-ритм), способствует расширению смысла, заложенного в художественном образе за счёт вариативности и инверсии (изменение, перестановка)

Песенно-хоровое творчество композитора:

Дороги

Родина моя

Сильна Советская страна

Смуглянка – молдаванка

Россия

Гимн демократической молодёжи мира
Любовь (хоровой романс, стихи А.С. Пушкина)
Мать Олега Кошевого
Ленина помнит земля
Кантата «Нам нужен мир» (Ариозо матери «Все люди спят»)
Хоровая сюита «Солдатские напевы»
Отъезд партизан (переложение для хора К.М. Лебедева)
Ясный месяц. При долине куст калины (ансамбль для женских голосов)

В.И. Мурадели (1908 - 1970) «Ответ на послание Пушкина»

В начале 1828 г. через Александру Григорьевну Муравьеву урождённую графиню Чернышёву А.С. Пушкин передаёт в Сибирь своим друзьям-декабристам послание: «Во глубине Сибирских руд...». Через год поэт-декабрист Александр Иванович Одоевский (1802 – 1839) присылает ответ на это послание. Оно, видимо, ходило в списках, и впервые было опубликовано А.И. Герценом в «Полярной звезде» в 1856 г. Романтические мечтания «Ответа» сочетаются с ярко выраженной политической программой борьбы за свободу народа.

В 1949 г. В.И. Мурадели к юбилею А.С. Пушкина создаёт смешанный четырёхголосный хор на стихи А.И. Одоевского. **Пр. 25.**

Форма хора трёхчастная строфическая. Первая часть выполняет роль вступления, построена на контрастном сопоставлении тесситуры и динамики и строго аккордовом изложении. Вторая часть развивается динамично, использует полифонические приёмы в сочетании с гомофонно-гармонической структурой. Именно здесь звучит крылатая фраза «из искры возгорится пламя». Третья часть как апофеоз звучит торжественно, насыщенно, сочетая в себе различную фактуру изложения – унисон и *divisi* в хоровых партиях, вплоть до семиголосных аккордов. Хоровая оркестровка и весь комплекс средств музыкальной выразительности способствует созданию произведения глубокого идейного содержания.

Отношение к восстанию декабристов в современном историческом и идеологическом аспекте неоднозначно. Так, например, мы должны знать содержание стихотворения Ф.И. Тютчева – великого русского поэта, дипломата и государственного деятеля. В нём он осуждает движение декабристов:

14-е ДЕКАБРЯ 1825

Вас развратило Самовластье,
И меч его вас поразил, —
И в неподкупном беспристрастьи
Сей приговор Закон скрепил...

О жертвы мысли безрассудной,
Вы уповали, может быть,
Что станет вашей крови скудной,
Чтоб вечный полюс растопить!..

При этом единственным неоспоримым фактором является гражданский подвиг жён декабристов, воспетый в поэме Н.А. Некрасова «Русские женщины» (1872).

Хоровое творчество:

Десять картин для детского хора на слова Садовского
Хоры в опере «Октябрь»
Опера «Великая дружба» (1948)

Р.К. Щедрин (р. 1932) «Тиха украинская ночь».

Современный композитор-новатор, активно работающий в различных жанрах, соединяет в своём творчестве западноевропейскую композиционную технику с традициями русской музыкальной культуры.

В 1950 г. композитор создаёт хор на стихи А.С. Пушкина «Тиха украинская ночь» (отрывок из поэмы «Полтава» 1829 г.). Хор представляет собой классический пример высокохудожественного соединения поэтического и музыкального текста. **Пр. 26.**

Форма его простая двухчастная с контрастной серединой. Основная тональность – В-dur, средняя часть изложена в g-moll. В основе музыкального развития лежит контрастное сопоставление двух тем. Первая из них рисует завораживающую своей тишиной красоту ночной природы. Вторая тема передаёт мрачную трагедию героя: Кочубея ждёт «завтра казнь». Выразительная мелодия первой темы поручена дуэту дискантов в сочетании с подголосками в альтовой партии. Вторая тема изложена полифонически и в своём развитии приводит к кульминации, отмеченной четырёхголосным аккордом t^6_6 , эффектно перемещённым из высокого регистра в низкий через октавный скачок.

Произведение написано для хора мальчиков Хорового училища, является репертуарным и регулярно исполняется в хоровых концертах.

Хоровое творчество:

- 1950 – 2 хора а cappella на стихи А.С. Пушкина (для хора мальчиков);
- 1954 – «Ива, ивушка» – вокализ для смешанного хора;
- 1963 – «Бюрокрагиада» кантата на тексты инструкций для отдыхающих;
- 1968 – «Поэтория» – концерт для поэта, хора и оркестра на стихи А. Вознесенского;
- 1968 – Четыре хора а cappella на стихи А. Твардовского;
- 1971 – Четыре хора а cappella на стихи А. Вознесенского;
- 1973 – «Русские деревни» для хора а cappella на сл. И.Харабарова.
- 1981 – Строфы «Евгения Онегина» для хора а cappella, по роману в стихах А.С.Пушкина;
- 1981 – «Казнь Пугачева» для хора а cappella на слова А.С. Пушкина из «Истории Пугачева»;
- 1982 – Концертино для хора а cappella;
- 1988 – «Запечатленный ангел» – русская литургия дл хора а cappella;
- 1991 – «Многия лета» для хора фортепиано и ударных.
- 1991 – «Моление» для хора и оркестра на сл. И.Менухина.
- 1997 – «Алый парус» для детского хора на сл. А.Грина.
- 1971 – «Не только любовь» – опера по мотивам рассказов С. Антонова;
- 1976 – «Мертвые души» – опера по поэме Н. Гоголя.
- 2006 – хоровая опера «Боярыня Морозова»

Д.Д.Шостакович. (1906 - 1975) «10 хоровых поэм» (ор.88)

«10 хоровых поэм» на слова поэтов-революционеров для хора а cappella (1951) принадлежат классическому наследию композитора. Они современные, злободневны, актуальны по своему художественному содержанию и музыкальной форме. Тема произведения – борьба за народное счастье – находит своё отражение в симфоническом мышлении композитора, воплощающем «идею в контрастных, противоположных образах» (Б.В.Асафьев). «Единство противоположностей» относится как к циклу в целом, так и к каждому номеру в отдельности. Каждая поэма характеризуется глубиной психологических характеристик с широкой гаммой чувств и оттенков переживаний.

Все три рода искусств (эпос, лирика и драма) раскрывают в «10 поэмах» сложную панораму событий начала XX в., времени «великих потрясений великой России».

- №1 – «Смелей, друзья»
- №3 – «На улицу!»
- №9 – «Майская песнь»
- №10 – «Песня»

- отличаются бодрым, активным, жизнеутверждающим настроением.

- №2 – «Один из многих»

- №4 – «При встрече во время пересылки»
- №5 – «Казнённым»
- №7 – «Смолкли залпы запоздалые»

посвящены жертвам борьбы за народное счастье, звучат скорбно, сдержанно, сосредоточенно, с глубоким сожалением о «горькой утрате»

- №8 – «Они победили» мрачное scherzo (b-moll, allegro). Гневное обличение «победителей» и предсказание им «роковой расплаты». Заканчивается номер в B-dur.

Поэма №1 – «Смелей, друзья» на слова Л.Радица (1860 – 1900) представляет собой по жанру массовую революционную песню, призывающую «друзей смело идти вперёд, к новой жизни». Форма – строфическая, с элементами трёхчастности. В этом хоре (также, как и во всём цикле) можно отметить прямые и косвенные связи с классическими традициями русской хоровой музыки XIX в., в т.ч. и Новой Школы Московских композиторов Синодального хора, нашедшими своё воплощение на новом историческом этапе в следующих признаках: Гибкая хоровая оркестровка с включением и выключением той или иной хоровой партии (т.т. 1 – 7), с *divisi* в хоровых партиях дублированием голосов, сопоставлением *unison'a* и *tutti* (т.т. 17, 23 – 25). Основной тематический материал (мелодия, интонация) проходит в любом, а не только в первом голосе (т.т. 2 – 3, 19 – 20). Диатоника и терцовое сопоставление тональностей привносит динамику в гармоническое развитие – C-A-C-As (т.т. 12 – 15), F-D (т.т. 20 – 21), A-F (т.т. 24, 26). Плавное движение мелодической линии с распевом слога, восходящее к знаменному распеву и народной песни является примером опоры на фундаментальные источники национальной культуры. Использование разнообразных полифонических приёмов письма (имитация, противоположное движение голосов, элементы контрастной полифонии) наряду с гомофонно-гармонической и аккордовой фактурой изложения обогащают развитие музыкального образа и утверждают его художественную идею (т.т. 6, 10). **Пр. 27.**

Шестая поэма занимает центральное место в цикле, воплощает его идею – веру в «светлое будущее». Обстоятельно выписанная картина трагических событий по мнению аналитиков может быть сравнима с народными сценами музыкальных драм М.П.Мусоргского. Образ народа, как воплощение могучей силы развивается динамично. Этому способствует симфоническое мышление композитора, воплощающего идею в контрастных, противоположных образах. Средства музыкальной выразительности традиционны, реалистичны и просты; используют хоровую декламацию и речитатив, интонации плача – причитания, контрастную полифонию в соединении с гомофонно-гармонической фактурой изложения. Форма строфическая трёхчастная. Refren «Обнажите головы» будет развиваться, трансформироваться и меняться на протяжении всего номера. Он будет выражать терпение и скорбь народа, его горе, звучать просительно, обличительно, гневно, требовательно. Катаклизмы истории нашли в этой поэме своё яркое выражение.

Музыкально-тематический материал этой поэмы вошёл во II ч. XI симфонии, ор. 103 (1957 г.)

Автор стихов А.Коц допустил историческую неточность. Царь не мог «махнуть рукой», т. к. находился 9 января в Царском Селе... В 2000 г. РПЦ канонизировала императора-страстотерпца Николая II и его семью.

Хоровое творчество композитора.

1928 – опера «Нос».

1934/1963 – «Леди Макбет Мценского уезда»/ «Катерина Измайлова» (ор. 29/114)

1949 – оратория «Песнь о лесах», сл. М.Долматовского

1952 – кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» (ор. 90), сл. М.Долматовского

1957 – две русские народные песни в обработке для смешанного хора а cappella.

1962 – 13-я симфония для баса хора и оркестра, сл. Е.Евтушенко (ор. 113в.)

1970 – «Верность» – восемь баллад для мужского хора (ор. 136)

Оркестровка опер М.П.Мусоргского и хоров А.А.Давиденко

А.И. Пирумов «Эй, трус!» (1964)

Александр Иванович Пирумов (1930 – 1995) с глубокой благодарностью и признательностью отзывался о семинарах В.Я. Шебалина в Московской консерватории, которые стали его творческой лабораторией в создании хоровых произведений. В 1964 г. композитором был создан цикл «Письмена» – шесть хоров для смешанных голосов на стихи Р.Г. Гамзатова (1923 – 2003), в их числе: «Дорога», «Наполним гостю рог». По древней традиции, передавая народную мудрость из поколения в поколение, в Дагестане принято украшать ворота дома, кубки надписями, изречениями, притчами. Поводом для создания стихотворения «Эй, трус!» стала надпись на кинжале.

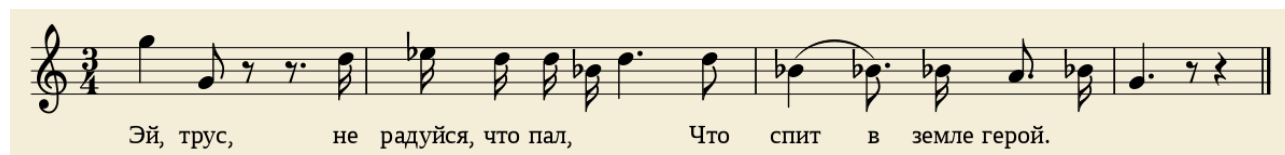
Очень ёмкое по своему идейно-художественному смыслу, стихотворение затрагивает философские, нравственные, моральные, этические и социальные проблемы. **Пр. 28.**

Используя национальный колорит, композитор сознательно привносит черты ориентальности в хоровую партитуру.

Музыка хора построена на конфликтном сопоставлении двух тем-образов.

I обличает подлость, трусость, ложь и корысть. Её воинствующий пафос выражен пунктирным ритмом, сильной динамикой, резкими акцентами, «объёмным» звучанием за счёт дублирования в хоровых партиях.


В мелодическом отношении тема нарочито проста и использует постепенно нисходящие интонации, обрамлённые унисонными возгласами.



Эй, трус, не радуйся, что пал, Что спит в земле герой.

В процессе развития эта тема звучит каждый раз в более сложном фактурном изложении с использованием полифонических приёмов – канон, двойной канон.

II тема контрастна первой по тесситуре, динамике. Она звучит мягко в средней и низкой тесситуре, использует солирующие тембры хоровых партий.

Переосмысленные интонации, метр, ритм (5/4, ) воплощают здесь красоту, нравственность, высокие идеалы, честность, мужество, бескорыстие.

Форма хора строфическая – трижды повторенный период.

Г.В. Свиридов «Покаянный стих» (1972)

Георгий Васильевич Свиридов (1915 – 1998) – классик XXв., гений русской хоровой музыки. Всё его творчество проходит под знаком национальной культуры, под знаком русской идеи – идеи Соборности Патриотизма, Гражданского мужества, Нравственности, Любви и Жертвенности, Преображения и Православия.

Хоровое творчество Г.В. Свиридова обширно и многообразно по форме, содержанию и жанровой принадлежности. Развивая традиции русской классики XIXв., композитор отдаёт предпочтение конфликтным, трагическим сюжетам,

образам и событиям, сообщая им глубокую психологическую характеристику. Его творческая концепция строится на принципах симфонического (конфликтного) мышления и использует яркие контрасты музыкально-хоровой звучности в динамике, фактуре изложения, в ладовом наклонении и гармонии, тесситуре, регистрах, темпах, штрихах и звуковедении.

Композитор-мыслитель, гражданин и философ, Г.В. Свиридов создаёт шедевры, ставшие знаковыми в отечественной культуре: «Поэма памяти С. Есенина» (1956г.), «Патетическая оратория» (1959), «Курские песни» (1964), хоровые циклы, «Песнопения и молитвы на канонический текст РПЦ (1997).

В передаче содержания и смысла музыкального произведения композитор опирается на принцип **«словоцентризма»** (определение А.С. Белоненко), который находит своё выражение в особом внимании к выразительному интонированию поэтического текста, наполняет его глубоким психологизмом и одухотворённостью.

В 1968 году Г.В. Свиридов создаёт три хора a cappella, в 1972 г. они были включены в музыку к драматическому спектаклю «Царь Феодор Иоаннович» А.К. Толстого («Молитва», «Любовь святая»). «Покаянный стих» использует текст духовного стиха и распев, заимствованный из крюковой рукописи Фёдора Крестьянина (XVIв.) в расшифровке М.В. Бражникова. Древний **знаменный распев** — основа русской национальной музыки — главенствует в этом хоровом цикле. **Пр. 29.**

Среди многообразия жанров русского фольклора духовные стихи занимают особое место. Это своеобразный отклик народной культуры на Православную веру. В них народ с удивительным и наивным чувством восторга переключал в песенную форму сложные, на первый взгляд, отвлечённые христианские понятия и нормы христианской этики. В духовных стихах христианские постулаты изображены с точки зрения «народной веры». Тексты духовных стихов не являлись каноническими, однако народ распевал их повсеместно. XV – XVIв.в. стали временем появления и развития духовного стиха. Источниками сюжетов религиозной народной поэзии явились книги Ветхого и Нового завета, жития святых, «Слово» отцов церкви. В духовных стихах народ «дорисовывал», наглядно воплощал картины и события библейской жизни, раздумывая над ними и эмоционально их переживая.

В анализируемом произведении автор использует часть духовного стиха; в нём звучит призыв к покаянию и говорится о переходе в «жизнь вечную»:

О человек окаянный и убогий!
Век твой кончается и конец приближается
И суд тебе страшный готовится.
Горе тебе, убогая душа!
Солнце твоё заходит,
И день вечереет,
И секира лежит у корня.

Форма строфическая трёхчастная: 1-я ч. включает в себя три стиха, 2-я ч. — один стих, третья — три стиха.

В произведении использован полифонический (контрастная полифония) и гомофонно-гармонический склад изложения.

Здесь нельзя говорить о тональности. Композитор, следуя стилистике произведения, использовал **модальную систему функционального развития**, в которой нет понятия тоники, вместо неё **используется понятие «устой»**. Устой может меняться. Здесь устоем является звук «ля бемоль».

Хор полностью диатоничен, интервальный объём мелодии невелик (в пределах квинты), его мелодическое развитие напоминает «колена» церковных песнопений и осуществляется на основе горизонтального (линейного) мышления.

Произведение написано без размера, что соответствует его стилю. Метр неразрывно связан со словом и подчиняется ему. В данном случае — это несимметричный метр, он способствует свободному течению мелодии и выразительности текста, в нём превалирует речевая интонация.

Особую выразительность хору придаёт контрастная полифония в виде выдержанных звуков во всех голосах. Именно она сообщает произведению выдержанный, строгий, суровый и сдержанный характер исполнения.

Динамическая и смысловая кульминация приходится на первую долю четвёртого такта – это средняя часть, она изложена гармонически и использует диатоническую последовательность аккордов — I – III — V.

Г.В. Свиридов «Запевка» (1980)

Г.В. Свиридов – классик русской музыки XXв. в своём творчестве он отдал предпочтение хоровому искусству, которое считал основой национальной традиции, фундаментом её сохранения и развития. Опираясь на знаменитый распев, духовный концерт XVIIIв., профессиональные заветы классиков XIXв. – М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, С.В. Рахманинова – Свиридов создаёт свои шедевры, подтверждающие статус классических. Они тесно связаны с лучшими образцами русской поэзии, написаны на стихи А.С. Пушкина, С.А. Есенина, А.А. Блока, А. Прокофьева, Ф. Сологуба. В них раскрывается принцип «**словоцентризма**» (термин А.С. Белоненко). Он основан на конгениальном прочтении поэтического шедевра, на привнесении в него дополнительной краски, более глубоком раскрытии художественного образа и на тончайшем воспроизведении оттенков интонирования в передаче чувств и мыслей, заложенных в стихотворении. *Пр. 30.*

Поэтическим источником анализируемого хора стало одноимённое стихотворение И. Северянина (1887 — 1941), созданное в эмиграции (1925). Оно насыщено обострённым чувством любви к Родине. Простое по форме, оно объёмно по содержанию, в нём заложенному. Поэт затрагивает самые дорогие, священные для человека смыслы и понятия. «Храм» – здесь люди воздают своё благодарение Богу; «Весна» – символ обновления человеческой души, «Мать» – воплощение самого бесценного для любого человека понятия, «Любовь» – олицетворение Создателя...

Композитор выбирает самую простую стиховую форму (а, а¹, а²...) для воплощения очень близкого для себя идейного замысла.

Четырежды повторенный восьмитакт по своему жанру представляет собой гимн и использует в своём развитии варьирование и гармоническое «насыщение» (ср. т.т. 4 – 6, 21 – 23).

Постепенный подход к кульминации заканчивается в 29 т. с очень высокой тесситурой у теноров и басов, с дублированием хоровых партий, что обеспечивает насыщенное звучание хора. Отступление от кульминации к заключению характеризуется «звучащими» паузами, которые предполагают глубокое осмысление и раздумье о сказанном:

О России петь - что стремиться в храм
По лесным горам, полевым коврам...
О России петь - что весну встречать,
Что невесту ждать, что утешить мать...
О России петь - что тоску забыть,
Что Любовь любить, что бессмертным быть!

Гармонический язык характеризуется диатонической последовательностью аккордов с применением «дополнительных тонов» и неаккордовых звуков. Основная тональность f-moll.

Валерий Александрович Гаврилин (1939 - 1999)

Классические, национальные и почвенные традиции в соединении с современностью и новаторством определяют музыкальный и литературный стиль композитора. Христианское мировоззрение с неуываемой верой в добро и неприятием зла, с любовью ко всему живому составляет *stredo* и идейную основу творчества композитора. Его высказывания о смысле творчества, **духовном** в музыке и человеческой жизни всегда определены. **Истина** была ему известна. Он лишь мучительно преодолевал то, что было на пути к ней (Е. Дурандина «Отечественная музыкальная литература» вып. 2).

Творчество:

Диптих на стихи В. Васильева (*diptychos* греч. – сложенный вдвое, двойной)

Концертное рондо «Дон капитан» на стихи Р. Баранниковой.

«Заклинание» кантата для женского хора и симфонического оркестра, стихи А. Шульгиной

«Здравица» кантата для смешанного хора и симфонического оркестра, стихи Максимова.

«Скоморохи» – оратория – действие для мужского хора, солиста, балета и симфонического оркестра на сл. В. Коростылёва и народные.

«Военные письма» – вокально-симфоническая поэма для солистов, детского и смешанного хора и симфонического оркестра на стихи А. Шульгиной.

«Земля» – вокально-симфонический цикл для свободного состава хора, солистов и симфонического оркестра на стихи А. Шульгиной.

Балеты: «Анюта», «Дом у дороги», «Женитьба Бальзаминова».

Симфонические сюиты.

«Русская тетрадь» – вокальный цикл для меццо-сопрано и ф-но, сл. народные.

«Времена года» – песни для среднего голоса с ф-но на стихи А. Твардовского, С. Есенина.

«I и II немецкая тетрадь» - вокальный цикл для баритона и ф-но, стихи Г. Гейне.

«Вечерок» – вокальный цикл для сопрано и меццо-сопрано и ф-но, на стихи А. Шульгиной, Г. Гейне, слова народные и В. Гаврилина.

Романсы, песни для голоса с ф-но и без сопровождения.

Квартеты. Фортепианные пьесы. Ансамбли в четыре руки.

Музыка к спектаклям и кинофильмам.

Литературное наследие.

«Перезвоны» (1984 исп.)

Симфония-действие по прочтению Вас. Шукшина, посвящена В.Н. Минину для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца. Стихи автора, А. Шульгиной, народные с использованием фрагмента из «Поучения Владимира Мономаха» (ум. 1125г.) в переводе на современный русский язык академика Д.С. Лихачёва.

Действо – музыкально-сценическая форма религиозных культов, народных зрелищ старинных игр и обрядов; мирозерцание общины и творческое воссоздание значительных событий; может обнаруживать свою связь с мифом.

«Симфония души» (Г. Белов) затрагивает все общечеловеческие сферы жизни насыщенной поисками смысла и истины. Это – музыкальный универсум XX в., музыка «на все времена» для всех и каждого. Поднимаясь вслед за классиками XIX в. на уровень высоких художественных обобщений, композитор, на основе национальных традиций, создаёт новаторское произведение, выявляющее широкий спектр социальных, духовных, нравственных, психологических, философских, жанрово-бытовых, лирических и даже фантастических тем и музыкальных образов. Они восходят к эпической разновидности легко узнаваемых фольклорных источников - это скоморошины, частушки, потешки, считалки, страшилки, скороговорки, лирические «страдания» и др. В партитуре используются колокольные звучности как в сопровождении так и в хоровой имитации, «пение под язык», а так же минимализм как способ тематического развития лапидарных формул-попевок, восходящий к древнейшим народным истокам.

№1 «Весело на душе». Яркий музыкальный памфлет (острая сатира на явление, событие, лицо) с прозрачным подтекстом.

№2 «Смерть разбойника». Соло тенора на фоне хора. Хоровая имитация колокольной звучности.

№3 «Ерунда».

№4 «Посиделки». Лирические «страдания».

№5 «Ти-ри-ри». Пение «под язык».

№6 «Воскресенье».

№8 «Скажи, скажи, голубчик».

№9 «Страшенная баба». Детская страшилка, скороговорка.

№10 «Белы, белы снеги».

№11 «Молитва». Смысловая кульминация произведения воплощает духовную сущность бытия, использует текст **Священного Писания** (пс. 36): «Не завидуй творящим беззаконие». «Уклонись от зла, сотвори благо». Трисвятое: «Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас».

№12 «Матка-река». Лад увеличенного трезвучия. Использован тематический материал №2. Свеча – символ человеческой жизни: «не гаси свечу!».

№13 «Дорога». Считалка с бессмысленным слогосочетанием и флибустьерской лексикой стиха.

Соло гобоя – музыкальный символ человеческой души - предшествует каждому номеру.

№7 Вечерняя музыка представляет собой хоровой вокализ (пение без слов). Это лирическая кульминация симфонии-действия. Жанровой основой здесь является интонация плача-стона-причитания-вопля. Грандиозное развитие единственной интонации-попевки без какого-либо контрастного тематического материала и симфоническое мышление композитора превращают её в безгранично разворачиваемую картину мироздания, в музыку неземных сфер, наполненную высоким духовным смыслом и перекликающуюся с **Евангельскими Заповедями** о мире и любви: «Мир вам!», «Бог есть любовь», «любите друг друга».

Музыкальный образ полон покоя, вневременного содержания, умиротворения, созерцания, возвышенной тишины, света; он живописен и безграничен в своих художественных ассоциациях (связь представлений).

Авторская ремарка *doloroso* (грустно, печально, скорбно) не вступает в противоречие со светлым, радостным, мажорным звучанием хора. Это – музыкальный катарсис – мистическое очищение души, состояние восторга после пережитых трагедий и катастроф, достижение полной гармонии человека с окружающим его миром. **Пр. 31.**

Форма простая двухчастная с повторенной первой частью и дополнением (a:||b), связана, также как и вариационный способ развития тематического материала, с народно-песенными традициями. Лад переменный – D-h. Метр 5/4 – сложный, несимметричный. Темп спокойный, умеренный, ♩ = 100. Гармоническое развитие строится на диатонической нисходящей секвенции: VI – II | V – I || и использует бифункциональную, многотерцовую структуру аккордов, доходящих до двенадцати голосов.

Хор исполняется смешанным, четырёхголосным составом с *divisi* (до трёх голосов) в каждой партии и *solo-Soprano*.

Характер звуковедения плавный, напевный, с едва заметным акцентом, имитирующим удар колокола (т.т. 47 и далее), *sf*(т. 1).

Кульминация отмечена высокой тесситурой, *f* (т. 38), *divisi* во всех партиях.

Основной исполнительской трудностью является полное выстраивание и равновесие всех голосов, образующих сложную гармоническую фактуру изложения.

Р.К. Щедрин (1932 г.) - русская хоровая опера «Боярыня Морозова» (2006 г.)

Состоит из двух частей и 13 законченных номеров, исполняется смешанным хором, солистами и оркестром (трубы, литавры, ударные). Либретто основано на подлинных исторических материалах эпохи раскола Православной Церкви в середине XVII в. – «Житие и страдания боярыни Морозовой (1632-1675) и сестры её княгини Урусовой», «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное». Причисленные к лику святых Старообрядческой Церковью, главные действующие лица оперы воплощают высоту духовного подвига, верность долгу, стойкость, жертвенность, смирение, терпение, кротость, послушание, презрение к страданиям и пыткам и другие нравственные добродетели, давая тем самым классический (требующий подражания) пример противостояния сегодняшней пропаганде цинизма, развращенности, кривляния, бездуховности, эстетствующего зла, забвения отцовских заветов, пропагандируемых вместе с толерантностью СМИ.

Хоровая опера композитора свидетельствует о его высокой гражданской

позиции, идейности, творческой активности, опоре на классические и народные традиции отечественной культуры. Слова М.П. Мусоргского: «прошлое в настоящем» со всем основанием можно применить к опере «Боярыня Морозова». Обращаясь к религиозной¹ тематике и затрагивая трагические страницы истории середины XVII в., композитор средствами вокально-хорового искусства воплощает вечную тему Добра и духовного подвига.

Постигший все сложности авангардных направлений XX в., Р.К. Шедрин создает свое произведение на реалистической основе, используя для этого прежде всего опору на народные традиции.

№ 5 Убийство сына Морозовой

*...Кравчая Царская
Крестьян у ней было
Восемь тысяч душ...
У тебя чадо есть. Отрекись!
Люблю сына моего...
Но не отступлю от Веры...*

Какую художественную роль выполняет здесь хор? Стонет, плачет, сочувствует, сокрушается, печалится, горюет, сожалеет, сетует, резонерствует, злорадствует, удивляется? **Пр. 32.**



Его жанровая основа – народная, эпическая, восходящая к плачам-причитаниям. Это – вопль. Нисходящие хроматизмы соединяются с прерывающейся паузой, интонацией рыдания. Это могут быть и мотивы знаменного (старообрядческого) распева.



¹Де
окр

Форма восходит с одной стороны к народной песне, самой простой стиховой: а, а₁ а₂, а₃...

С другой стороны это многократно повторённый шеститактовый период неделимого строения и, наконец, это фугато – экспозиция двойной фуги, в которой появилась возможность «связать фугу западную с условиями нашей музыки» (М.И. Глинка).

Двойная фуга с одновременной экспозицией тем

а	а₁	а₂	а₃	а₄	а₅
7 тактов	7 тактов	6 тактов	5 тактов	7 тактов	6 тактов
Тен Вас	Тен Вас Двойной контрапункт	S А Мужские голоса Противосло жение	S А Тен, Вас: противослож ение на теме Тен в первом проведении	Кульминация S А Тен Вас Стреттное проведение темы	Тен Вас S А Двойной контрапункт

Тональность ре-минор здесь не утверждается, она проявляется через субдоминантовую сферу аккордов П₇.

Сложный метр **12/8**, также как и насыщенная хроматизмами интонация каждой партии, представляет собою, с большим трудом преодолимое, препятствие для исполнения не только этого номера, но и произведения в целом. Честь премьеры исполнения принадлежит солистам и камерному хору Московской Консерватории под управлением Б.Г.Тевлина.

Хоровая песня в творчестве советских композиторов.

Хоровая песня в творчестве советских композиторов занимает важное место в музыкальной культуре в предвоенный, военный и послевоенный период. Предназначенная для массового исполнения, она проста по фактуре изложения, разнообразна по тематике, характеризуется высоким идейным содержанием, и ярко выраженной идеологической направленностью и представляет собой большую художественную ценность. Она отражает принцип историзма как развивающейся во времени оценки песенно-хоровой классики, вошедшей в «золотой фонд» отечественной культуры.

И.О. Дунаевский – «Песня о Родине», «Марш весёлых ребят», «Песня о ветре», «Марш энтузиастов», «Моя Москва», «Летите голуби».

М.И. Блантер – «Катюша», «В лесу прифронтовом».

А.Г. Новиков – «Дороги», «Родина моя». «Сильна Советская страна», «Гимн демократической молодёжи мира», «Ариозо матери».

А.В. Александров – «Священная война», «Гимн Советского Союза».

К.Я. Листов – «В землянке».

Т.Н. Хренников – «Песня о Москве».

В.П. Соловьёв-Седой – «Вечер на рейде», «Соловьи», «Подмосковные вечера».

Б.А. Мокроусов – «Заветный камень».

В.И. Мурадели – «Гимн Москве», «Россия – родина моя».

С.С. Туликов – «Марш советской молодёжи».

М. Фрадкин – «Песня о Днепре», «Комсомольцы-добровольцы», «Течёт река Волга».

А. Холминов – «Песня о Ленине».

А.Н. Пахмутова – «Надо мечтать», «Песня-сказ о Мамаевом кургане», «Дикая собака динго», «Беловежская пуца».

Б.Ш. Окуджава – «Нам нужна одна победа».

Д.Ф. Тухманов – «День Победы.».

Методические рекомендации. Этот раздел должен быть проведён в форме диалога и коллективного обсуждения. Учащиеся после прослушивания музыкального материала и наводящих вопросов педагога должны сами осветить предложенную тему, а педагог – направить её в определённое русло, выявляя патриотический характер, высокую идейность жанра хоровой песни, отметив самые яркие средства музыкально-художественной выразительности.

Русская народная песня в хоровой обработке.

Русская народная песня в хоровой обработке представляет собой важный раздел в отечественной хоровой литературе XX в. Ведущие композиторы и хормейстеры внесли значительный вклад в развитие этого направления.

Каждая обработка отмечена творческой индивидуальностью её автора. При этом нужно отметить и общие черты, проявляющиеся в бережном отношении к первоисточнику. Это относится к сохранению **жанровой основы**, разнообразию

фактуры изложения с преобладанием **подголосочной и контрастной полифонии, вариативности** как способа развития музыкального материала, к сохранению **ладовой и метро-ритмической** особенности, к прочтению поэтического **текста**.

Г. Агафонников – «Посеяли лён за рекою».

А. Александров – «Ах, ни одна во поле дороженька».

С. Василенко – «Как при вечере».

М. Коваль – сюита «Семья народов».

О. Коловский – «На горушке на горе».

Е. Красотина – «Ах, ты душечка».

А. Ларин – «Час, да по часу».

А. Новиков – сюита «Солдатские напевы».

И. Понамарьков – «Ни что в полюшке не кольшется».

А. Свешников – «Ах, ты степь широкая».

В. Соколов – «Повянь, повянь бурь-погодушка».

А. Степанов – «У Катюши муж гуляка».

А. Флярковский – «Уж вы мои ветры-ветерочки».

А. Юрлов – «Не бушуйте, ветры буйные».

А.В. Свешников «В тёмном лесе» (1948)

А.В. Свешников (1890 – 1980) – выдающийся деятель отечественного хорового искусства XX в. Ректор Московской консерватории (1948 – 1974), создатель авторской школы хорового искусства и вокально-хоровой методики, регент, основатель и художественный руководитель хорового училища, носящего сейчас его имя (1944) и Государственного академического русского хора, также носящего сейчас его имя (1942). **Учитель** всех ныне активно работающих хормейстеров, сохранивший и обогативший классическое наследие хорового искусства XIX в. в новых исторических условиях.

Хороводная песня «В тёмном лесе» обработана для смешанного хора с сохранением всех специфических черт народного оригинала. **Пр. 33.** По форме – это парная периодичность (*aabb*), представляющая собой строфичность с элементами трёхчастности (24 т. + 40 т. + 24 т.). Тесная взаимосвязь стиха и напева проявляется в метро-ритмической структуре произведения: переменный метр 3/4 – 2/4 соединён с внутрислоговыми распевками и дробным ритмом (ср. т.т. 7, 9 – 11 и 57 – 60), а смещение слоговых ударений (т.т. 49 – 52) привносит новый элемент в развитие музыкальной формы. Обработка характеризуется ладовой стабильностью (В – g), что, однако, не создаёт однообразия в связи с многочисленными вариантами фактурного развития. Здесь используются непостоянное количество голосов, тембровое сопоставление мужского и смешанного состава, «пение под язык», подголосочная фактура изложения, *divisi* в партиях теноров и сопрано.

Партитура сохраняется в репертуаре ведущих хоровых коллективов вплоть до настоящего времени.

Д.Д. Шостакович «Как меня младу младёшеньку» (1957, op. 104)

Хороводная песня в обработке Д.Д. Шостаковича (1906 – 1975) для смешанного хора является классическим примером бережного отношения к оригиналу. Здесь сохранена **форма** народной песни – парная периодичность (*aabb*), переменный **лад** (лад чистой кварты с нижней квартой *ля бемоль* и лад чистой квинты *ми бемоль*),

принцип **вариационного развития**, «пение под язык», сопоставление **сольного запева** и хорового tutti. Привнесение синкопированных диссонирующих аккордов является, с одной стороны, авторской находкой, а, с другой стороны, предполагает их заимствование из народных источников. Наиболее выразительным элементом обработки является метро-ритмическое соотношение мелодии и стиха: равное двудольное движение (2/4) сменяется несимметричным (5/8) размером. **Пр. 34.**

Обработка этой песни регулярно исполняется ведущими хоровыми коллективами.

В.Ю. Калистратов «Таня-Танюша» (1977).

Хороводная песня Курской области (танок) обработана Валерием Юрьевичем Калистратовым (1942 г.р.) для различных составов хора ввиду своей популярности и включена в кантату «Русский концерт».

Органичное соединение традиционных и инновационных средств музыкальной выразительности делает этот «маленький шедевр» (Г.В. Свиридов) классическим примером в жанре хоровых обработок народных песен в творчестве отечественных композиторов XX в.

В двутактовых построениях музыкального развития (*aabb*) обнаруживается контрастный тип музыкальной драматургии. Первое представляет собой сюжетное развитие: воевода сын «за себя возьмёт Таню белую румяную... танководницу», второе представляет собой «бесстрастный» припев: «о-лей, ля ли, ля ли», не связанный с развитием действия. **Пр. 35.**

Форма представляет собой парную периодичность (*aabb*) или трижды повторенный шестнадцатитактовый период, образующий трёхчастную строфическую форму. Первое его проведение, которое можно считать экспозицией, поручено женскому хору (т.т. 1 – 16), изложено в основной тональности (A-dur). Лад большой терции использует подголоски в верхнем и нижнем голосе на долго выдержанном звуке. Следующие два шестнадцатитакта (т.т. 17 – 48) является «разработкой», использующей полный арсенал современной техники хорового звучания: политональность, смену устоев, многотерцовую структуру аккордов, сложные органые пункты, подголоски во всех партиях, полиритмию, полиметрию (6/8 – 3/4), варьирование за счёт смены тембров и искусной хоровой оркестровки. Сохранение звукоряда нижнего тетрахорда лидийского лада свидетельствует о бережном отношении к народному источнику со стороны автора.

Последний, четвёртый шестнадцатитакт является «репризой». Фактура изложения представлена подголосками, органным пунктом, и имитацией (стреттное проведение темы в кварто-квинтовом соотношении – т.т. 50 – 51, 55 – 57).

Анализ произведения дан в книге Л.Л. Равикович «Жанр хора а cappella в отечественной музыке второй половины XX в.». Красноярск, 2011 (с. 136).

Хоры а саррелла западноевропейских композиторов XIX в.

Романтизм¹ – направление в искусстве XIX в. – отличается сложностью и многогранностью. Идеи эпохи Просвещения, разумное устройство мироздания, идеалы Великой Французской буржуазной революции 1789 г. и эпоха наполеоновских войн сменились крушением иллюзий, обещаний и надежд. Разочарование, «мировая скорбь», противопоставление героя-одиночки непонимающему его обществу, удаление от мира людей в мир природы, мечтательность, бушующие страсти, фантастика, мистика, **рефлексия как самопознание, самонаблюдение, самоанализ**, обращение к народным преданиям, песням, сказкам и обычаям, идеализация прошлого, экзотика неизведанного – вот далеко не полный перечень характерных черт романтизма.

В жанре хоров а саррелла преобладают (наряду с крупными) малые формы.

Их характеризует связь с народными истоками, изысканность гармонии, мелодики, ритма, разнообразие хоровой фактуры (оркестровки), некоторая свобода темпа (агогические изменения, *rubato*).

Демократичность исполнительской культуры стала предпосылкой для создания многочисленных произведений хора а саррелла, в т.ч. и для мужского состава (см. Liedertafel – певческие союзы). В художественных образах нашли своё отражение картины природы (романтики предпочитают ночные, грозовые пейзажи, в отличие от «просветителей», тяготеющих к ясности и свету) и внутренний мир человека в его многочисленных переживаниях, оттенках и настроениях.

Представителями романтизма во Франции были: Ж.Санд, А.Мюссе, Ф.Шопен, Э.Делакруа, В.Гюго, Ф.Стендаль, Г.Берлиоз, А.Дюма; в Германии и Австрии Ф.Шуберт, Ф.Мендельсон, К.Вебер, Р.Шуман, Й.Брамс, Р.Вагнер, Л.Арним, К.Брентано, братья Гримм, Ф.Лист, Г.Гейне; в Италии – Дж.Верди, А.Мандзони; в Англии – Дж.Байрон, В.Скотт...

Ф. Шуберт (1797 - 1828) «Ночь» (ор. 17, 1823)

Творчество великого австрийского композитора – романтика представлено всеми жанрами, среди которых главное место занимает вокальные и хоровые произведения:

- Magnificat
- Stabat Mater
- Offertorium
- Шесть месс
- Кантата «Победная песнь Мириам»
- Немецкий реквием
- Немецкая месса
- Кантата «Прометей»
- Музыка к драматическому спектаклю Чези «Розамунда»
- Оратория «Лазарь»
- Псалмы
- Salve Regina
- Опера «Альфонс и Эстрела»
- Зингшпиль «Заговорщики»
- Зингшпиль «Братья-близнецы»
- Зингшпиль «Друзья из Саламанки»
- Многочисленные произведения для мужского и смешанного хора различной сложности: «Деревушка», «Соловей», «Дух любви», «Возражение», «Песнь духов над водами», «Вино и любовь», «Гондольер», «Лунный свет», «Грусть», «Майская песня», «Далёкой», «Песня юноши», «Любовь», «Хоровод» (ор. 17) и т. д.

Обратившись к внутреннему миру человека Ф.Шуберт, как первый представитель музыкального романтизма, выразил его чувства и настроения, наделил песню глубоким содержанием, создал её новый тип (сквозного развития),

¹Романтизм – воображаемый, фантастический, таинственный

обогатив прежние более простые формы.

В основе анализируемого хора лежит типичный для романтиков поэтический текст, характерный для ноктюрна:

«Прекрасны вы, ночи молчания, тишь и небесный покой...»

Пейзажная лирика, где библейская мудрость сочетается с простодушием и мистикой передаёт восторженное состояние человека, красоту природы, возвышенность, углублённость, отрешённость, созерцательность.

Музыкальное воплощение поэтического текста полностью совпадает с его смыслом и во всей глубине раскрывает его содержание. **Пр. 36.**

Форма строфическая с элементами двухчастности:

1ч. А (4 т.), В (7 т.); 2 ч. С (4 + 4 т.). Гармонический язык этой хоровой миниатюры достаточно сложен и насыщен. Аккорды Т, Д, ДД чередуются с аккордами ув. $\frac{5}{3}$, эллипсисом, ум. $\frac{5}{3}$. Гармония усложнена неаккордовыми звуками


(вспомогательные, задержания) – хроматическими и диатоническими (т.т. 7 – 9). Основная тональность D-dur. I и II строфа оканчиваются на доминанте, третья строфа – в основной тональности. В ней же используется вариантно восходящая секвенция (D → S, D → D) – т.т. 12, 13, 16, 17. Фактура изложения смешанная: строго гармоническая, гомофонно-гармоническая, полифоническая (имитационная).


Каждая партия представляет собой самостоятельную мелодически насыщенную линию, где плавность и удобство голосоведения сочетаются со скачками и разновременным вступлением голосов (т.т. 14, 15). Метр сложный 6/8, ритм:



Произведение исполняется мужским двухголосным хором с *divisi* в партии теноров и басов. Диапазон партий характеризуется рациональным использованием голосов в партитуре. При основном нюансе *p*, *pp* высокая тессitura в партии теноров I и басов I исполняется фальцетным звуком, исключает форсирование и напряжённость. При исполнении в коллективе необходимо иметь в партии теноров два – три высоких, интонационно чистых, опытных с вокальной точки зрения, чутких к хоровому ансамблю голоса. Звуковедение на протяжении всего хора – *legato* (связно), лёгкое *non legato* допускается в целях ритмической чёткости шестнадцатых.

Общий ансамбль и строй хора находится в прямой зависимости от подготовки исполнителей к передаче **стиля** произведения и его художественного содержания через:

- выстроенные аккорды «по вертикали»
- гибкую, непринуждённую, с изящной и выразительной фразировкой мелодическую линию каждого из четырёх голосов
- медленный темп и долгие звуки с внутридолевым пульсацией 
- «неформальные» паузы

Темп *langsam* (медленно) «Снимаемая»  в 4 т. и заключительном аккорде – пример

агогических изменений. При полном соответствии средств музыкально-хоровой выразительности и поэтического текста главным в процессе работы и концертном исполнении является создание художественного образа бесконечности бытия и

мироздания.

Йоганнес Брамс «Твоё нежное сердце» слова П.Хейзе

Йоганнес Брамс (1833 – 1897) – великий немецкий композитор второй половины XIX в., предвосхищает стиль XX в. и принадлежит к направлению неоклассицизма. Он автор произведений глубокого лирико-драматического содержания.

Вокально-симфоническая и хоровая музыка представлена семью произведениями крупной формы и хорами малой формы (около 60). С 1857 г. композитор работает с хоровыми коллективами и это становится стимулом для хорового творчества. Другим важным фактором является его отношение к народной песне и работа с ней – изучение, обработка, сочинение в народном стиле. «Народная песня – мой идеал!».

- 1868 – Немецкий реквием. «Ринальдо»
- 1869 – Рапсодия
- 1871 – Песнь судьбы
- 1882 – Песнь парок
- 1874, 1877 – Песни любви. Новые песни любви (цикл вальсов для фортепиано в четыре руки и смешанного ансамбля солистов, часто исполняется хором)
- 1864 – 1889 – 7 мотетов, 60 вокальных квартетов (Ave Maria), 20 дуэтов
- Свыше 100 обработок народных песен
- Хоры а саррелла: Розмарин, Ночь в лесу, Смелое сердце, Ночной дозор, Последнее счастье, Среди ив зелёных, Колыбельная, Данко.


Хоры а саррелла Й.Брамса характеризуются опорой на народные песенные и поэтические традиции (в т.ч. стихотворения из сборника «Волшебный рог мальчика»). Различные по степени сложности хоры отражают стиль композитора, используют полиритмичность, полифоничность, красочность гармонического языка и тональных сопоставлений, выразительность мелодической линии каждого голоса для передачи глубины психологических характеристик художественного образа средствами вокально-хоровой звучности.

Хор «Твоё нежное сердце» написан в 1874 году (ор. 62). Его музыке присущи романтическая взволнованность, трепетность лирических высказываний, пылкость и страстность в передаче настроения – изящного, просветлённого, наполненного надеждой на ответное чувство в соединении с красотой «ночной тиши». **Пр. 37.**


Форма – период из двух предложений повторной структуры динамического развития. Второе предложение (т. 5) развито и расширено за счёт повторения мелодического оборота (обыгрывание полутоновой интонации) и полифонического (имитационного) изложения. Особое внимание уделяется третьей строфе (т. 23). Изложенный ранее музыкальный материал получает новое развитие – отклонение в тональность минорной субдоминанты (d-moll) и напряжённо звучащий аккорд $\flat \Pi_6^*$ привносит драматическую ноту в общее светлое грациозное звучание. Здесь кульминация всего произведения; относительная кульминация приходится на т. 11.

Склад письма смешанный: гомофонно-гармонический и полифонический с самостоятельной мелодической линией каждой партии (т.т. 9 – 10).

Ладо-тональная структура этой хоровой миниатюры достаточно сложна.

Неустойчивые гармонии побочных ступеней лада (DD, II₆, ♭ II₆^{*}) способствуют динамике гармонического развития. Основная тональность A-dur, отклонения в E-dur, h-moll, d-moll. Метр простой $\frac{3}{4}$ Ритм 

Хор исполняется смешанным, четырёхголосным составом с *divisi* в партии басов – т.т. 11, 25. Все партии трудны из-за широкого диапазона, охватывающего кроме среднего (рабочего, удобного) ещё и верхний и нижний регистры. Их «сглаживание» и работа над единой манерой звукообразования с преобладанием головного резонирования станет основной задачей в процессе репетиционной работы: S т. 3, A т.т. 3, 9, 21, 25, Ten. т.т. 7 – 9, 23. Сложность гармонического языка, обилие хроматизмов, скачков (т.т. 1 – 3, 7 – 9), нисходящих m2 и восходящих b2 представляет собой большую трудность в достижении чистой интонации, строя и ансамбля.

Работа над «хоровым вокалом», слитностью голосов в каждой партии, хорошо прослушиваемая вертикаль, динамический, ритмический и художественный ансамбль потребуют длительного «впевания». Капризный ритм, дискретность (прерывание паузой) мелодической линии , затактовые и одновременные вступления (т.т. 1 – 7) также потребуют определённых усилий исполнителей. Особенно труден 7 такт, в нём сконцентрировано хроматизмы, модуляции, одновременное вступление, скачки (т. 8) и перечение (до# – до₂) в партиях S-T. Партия басов должна свободно и непринуждённо спеть свою каденцию (т.т. 7 – 10) с учётом диапазона, скачков, нисходящего движения и *divisi* (т. 11).

Фактура изложения обнаруживает мастерство композитора в создании партитуры – неперегруженная излишествами, она звучит насыщенно и компактно.

Поэтический текст полностью совпадает с музыкально-смысловыми фразовыми ударениями, способствует выявлению кульминации и ясности динамических оттенков. Хор можно исполнять на языке оригинала.

Темп *Andante grazioso, dolce* (не спеша, изящно, нежно); незначительное замедление, не обозначенное в тексте – в самом конце (т.т. 23 – 25).

Хоры а саррелла западноевропейских композиторов XX в.

Импрессионизм в хоровой музыке.

Имена Клода Дебюсси (1862 – 1918) и Мориса Равеля (1875 – 1937) связаны с импрессионизмом в музыке.

Impression (фр.) – впечатление. Импрессионизм как направление в искусстве обозначил себя в последней четверти XIX в. и возник вначале в французской живописи. В 1872 г. картина Клода Моне «Впечатление. Восход Солнца» дала название целому направлению в искусстве. Для него характерны передача окружающего мира в ускользающей изменчивости, подвижности, неуловимости, с мельчайшими оттенками переживаний, ощущений и настроений.

Хоровое искусство в творчестве К. Дебюсси представлено небольшим количеством шедевров:

1884 – кантата «Блудный сын»

1888 – поэма для голосов «Дева избранница»

1911 – мистерия «Мученичество св. Себастьяна»

Три песни Шарля Орлеанского для хора а саррелла (1898 – 1908) в т.ч. хор «Зима» воплотили в себе индивидуальное своеобразие художественной манеры композитора. В них ярко проявилось национальное начало хоровой музыки, опирающееся на народные традиции *chanson française* – многоголосной французской песни XVI в.

Непостижимое очарование достигается полным слиянием стиха и музыки.

«О, как люблюсь я тобой»

«Зима»

«Я тамбурина слышал звон»

Герцог Шарль Орлеанский (1391 – 1465) – поэт и воин в битве при Азенкуре в 1415 г., во время столетней войны между Францией и Англией (1337 – 1453) был взят в плен и провёл в Англии 25 лет.

Куртуазное изящество и тончайшая лирика стиха нашли своё точное выражение в партитуре анализируемого хора. **Пр. 38.** Зима олицетворяет мрак, зло и несчастье. Этот традиционный символ противопоставлен солнцу майских дней и красоте весенних цветов. Поэтические контрасты нашли своё выражение в строфической трёхчастной форме: 8 т. – вступление

24 т. – центральный раздел

12 т. – разработка (имитационная полифония)

22 т. – реприза (тема вступления)

Тема «зимы» (вступление, разработка, реприза) звучит угловато, резко, диссонантно, используя имитационную и контрастную полифонию. Центральный раздел (E-dur) является стилизацией ренессансной полифонии строгого стиля с использованием метра 2/2, модальности (устоев вместо ладовых тяготений), «игры ритмов», разнообразных штрихов, тонкой нюансировки, контрастной динамики и других средств вокально-хоровой звучности.

Морис Равель обратился к хоровому искусству в балете «Дафнис и Хлоя» (1912 г.) и в опере «Дитя и волшебство» (1925 г.)

1915 – три хора a cappella: «Николетта», «Три птицы», «Рондо» написаны композитором на собственный текст. Они характеризуются тончайшей ювелирной «выделкой мелочей», идущей от традиций французской инструментальной музыки, и изысканностью стиля.

«Николетта» рисует народный, обозначенный с некоторой иронией, образ девушки, сошедшей как-будто со страниц сказки. Четыре куплета развиваются вариационно. Мелодическое развитие горизонтали отличается достаточной сложностью, образует «терпкую», гармоническую вертикаль аккордов с заменёнными тонами и секундовым обогащением. Сопоставление тембров, с переходов темы от одной партии к другой (S-B-T-B) дополняется разнообразием ритмического рисунка с элементами изобразительности. *Пр. 39.*

Бела Барток (1881 - 1945) и Золтан Кóдай (1882 - 1967)

Бела Барток и Золтан Кóдай представляют венгерскую школу западноевропейской музыки первой половины XX в.. Их творчество характеризуется общей гуманистической и патриотической направленностью, а также широкой просветительской деятельностью.

Учёные-фольклористы и этнографы, они открыли и опирались в своём творчестве на архаический пласт старокрестьянской песни, подчёркивая «первобытное» начало народного творчества без стремления пригладить его и придать ему «цивилизованный вид» (ср. со стилем «вербункош»). Фольклорные экспедиции и расшифровка собранного материала привели композиторов к объединению фольклорной модальности и современного диссонантного языка в области мелодики и гармонии, созданию «полимодальной хроматики» (Б. Барток) как результата взаимодействия нескольких ладов с общим основным тоном. Хроматический звукоряд нередко содержит все 12 тонов при ярко выраженном ладовом устое.

Авангардные средства и радикальное направление в их использовании сочетаются в творчестве композиторов с опорой на классические традиции европейской музыки.

Бела Барток – Медзиброд (пляска парней) из цикла «**Четыре словацкие песни**» в обработке для смешанного хора с фортепьяно (1917 г.?). *Пр. 40.*

Песня-танец носит шуточный характер. Исполняется легко, живо, весело (allegro, leggiero $\text{♩} = 144$). Последний четвёртый куплет исполняется чуть медленнее ($\text{♩} = 132$), в самом конце – росо allargando (мало замедляя, расширяя).

Любишь ты покушать вкусно да плясать искусно.

Для тебя нет хуже муки взять иголку в руки.

На танцульке в день воскресный я плачу́ оркестру,

Но с другим ты пляшешь в круге, забыв о друге.

Форма стиховая (строфическая), вариационная: а (12т.), а¹ (8 т.), а² (8 т.), а³ (10 т.).

Основная тональность – лидийский В.

Динамика музыкального развития осуществляется за счёт усложнения ладо-

гармонического и фактурного изложения. Мелодика квадратных восьмитактовых построений имитирует «сельский оркестр» с нарочитыми диссонансами.

Дополнительную терпкость и остроту звучания придаёт аккомпанемент с использованием ум.7 и хроматических полутонов, особенно в четвёртом куплете.

Первый куплет исполняется одногласно тенором в лидийском В.

Второй куплет исполняется двухголосно альтом и тенором одновременно в F и В.

Третий куплет исполняется трёхголосно басом, сопрано и тенором в лидийском G.

Четвёртый куплет исполняется четырёхголосно, одновременно в В и Es.

Первый и второй куплеты можно рассматривать как экспозицию с проведением темы в тонико-доминантовом соотношении; третий куплет – как сложную, неустойчиво звучащую разработку, а четвёртый куплет – как динамическую репризу.

Аккорды с заменёнными и обогащёнными тонами, а также нетерцовой и бифункциональной структуры могут быть рассмотрены автономно в пределах хроматической тональности.

Метр простой 2/4 с синкопированным ритмом обусловлен жанром произведения



Хоровые произведения Бартока.

Три деревенские сцены для четырёх- (восьми)голосного женского хора и камерного оркестра. Слова народные. №1 – Свадьба.

Беглец

Узник

Santate profana (светская кантата) – 1930/1934 г. Смешанный хор двойного состава, тенор, бас – solo. Миф о сыновьях охотника, ставших оленями и не имеющих возможности возвратиться в родной дом.

Женские хоры для двух – четырёх голосов.

Золтан Кодай «Вечерняя песня»*

Вечер к нам сошёл на землю.

Роща в дымке будто дремлет

Загрустили сосны, ели

Все дороги опустели.

Слушай путник, друг усталый.

Днем прошёл ты путь немалый.

В дом к друзьям спеши скорее.

Лаской сердце там согреют.

Из-за леса месяц вышел.

Шорох листьев еле слышан.

Не колышет ветер вод

Тихой ночи природа ждёт


Эта хоровая миниатюра представляет собой пейзажную зарисовку, полную покоя, созерцания и даже сакрального смысла.


Её простая трёхчастная форма (12 т. + 8т. + 15 т.) **АВА** может быть рассмотрена и как сложный период из трёх предложений повторной структуры. **Пр. 41.**


*Сборник «Библиотека хормейстера» №9 Изд. «Музыка» 1965 г. Хор имеет три авторских варианта в составе исполнителей – смешанный, мужской и женский.

Фактура изложения – смешанная: имитационная полифоническая – в средней части и подголосочная – в крайних частях.

В крайних частях используется тонический органнй пунктт.

Основная тональность F-dur представлена диатонической (VI, IV, III, II), бифункциональной ($\frac{D}{T}$) и мажоро-минорной (с, Des) системой аккордов. Метр сложный, симметричный 4/4. Ритм: играет важную роль в передаче художественного образа и характера произведения: 

Постоянные внутритактовые синкопы в соединении с  сообщают исполнению зыбкость, трепетность, «неясность очертаний» и ассоциируется с живописью

импрессионистов. «Ломбардский» пунктир , восходящий к фольклорным источникам, усиливает национальный колорит миниатюры.

В мелодии преобладает нисходящее движение, её пронизывают паузы – «вздохи», призванные ещё более усилить картину вечернего покоя и отдохновения.

Хор смешанный четырёхголосный; все партии написаны в удобной рабочей tessiture. Тем не менее он представляет громадную трудность для исполнения с точки зрения строя (горизонтального и вертикального, см. тональный план и хроматические восходящие и нисходящие полутоны) и темпового (постоянные агогические изменения) и тембрового ансамбля (в средней части полифоническое переплетение голосов должно быть безупречно выстроено и прослушано).

Перевод Л. Лапирова (см. нотный пример) нельзя считать удачным с музыкальной и поэтической точки зрения. Русский текст К.С. Алемасовой используется в исполнительской практике чаще всего.

Произведение, написанное на народный текст, лучше всего исполнять на языке оригинала.

Esti dal

Ночь застигла меня в поле.
Я устал скитаться по свету.
У меня нет приюта.
Суму свою я положил под голову
и обратился к Богу:
Пошли, Господи, Ангела-хранителя
и спокойной ночи.

Ср с текстом Евѣліе ѿ мат. Д. 14, 8-20

... ліси йзвѣсны ймѣтѣ, и птицы небѣсныя гнѣзда: снѣ же члѣвеческій не ймать гдѣ глабы подклонїти.

Утром брынзу ел цыган

Хоровая миниатюра «Утром брынзу ел цыган» представляет собой классический пример глубокого и тонкого воспроизведения фольклорных традиций в

профессиональном искусстве. «Утром брынзу ел цыган» – это обработка двух народных песен органично соединённых в простую трёхчастную форму da Capo (ABA). Произведение носит шуточный характер и может быть включено в свадебный обряд. По жанру – это танец – быстрый, энергичный, бодрый в крайних частях и плавный, медленный, лирический в средней части.

Нарочитая диссонантность гармонии, проистекающая от полифонической фактуры изложения, органного пункта на тонической квинте и политональности может ассоциироваться с «фальшивым» деревенским оркестром. *Пр. 42.*

В основе развития музыкально-тематического материала лежит принцип тонального варьирования. Четырежды повторённый шеститакт изложен в **политональном сочетании** органного пункта чистой квинты в нижних голосах и диссонантной большой секунды в верхних голосах с **основным** напевом:

т.т. 5 – 10 (d-moll + a-moll), т.т. 1 – 16 (f фригийский + d-moll), т.т. 24 – 29. (a-moll + e-moll), т.т. 30 – 35 (с фригийский + a-moll).

Склад письма полифонический (контрастный, «разнотёмный») – см. т.т. 11 – 15.

Гармония средней части использует плагальные обороты. D-dur: T – II₂ DD .

Её гомофонно-гармоническая фактура изложения представляет интерес с точки зрения мелодического «насыщения» средних голосов (A, T)

Метр простой 2/4 прямым образом связан с темпом: – *Con moto* (с движением)

♩ = 200 и *Andantino* (не спеша) ♩ = 104.

При дирижировании первой частью *alla breve* можно группировать такты в трёхдольную и двухдольную схемы.

Хор имеет два варианта состава исполнителей (смешанный и женский) и предполагает в них полный арсенал владения вокально-хоровыми навыками. Ладогармонические и метро-ритмические средства музыкальной выразительности, интонационные трудности сочетаются в нём с использованием широкого диапазона и *divisi* во всех партиях. Особенна трудна первая (третья) часть

После длительного «впевания» хор звучит устойчиво, эффектно, является выигрышным концертным номером. Допускается исполнение его с народным венгерским танцевальным ансамблем – настолько ярка и выразительна его жанровая основа с контрастным сопоставлением частей.

Хоровое творчество З. Кодаи.

Венгерский псалом ор. 13, сл. Кечкемети.

Будаварский *Te deum*

Missa brevis (солисты, хор, орган) 1944 – 1948.

У могилы мученика (хор, оркестр) – 1945

Музыканты (ода для хора и оркестра) на слова А. О'Шонесси – 1964.

Ночью в горах.

Траурная песня.

Детские хоры.

10 тетрадей упражнений по развитию слуха.

Хилдар Лундвик (1885 - 1951) «Как цветущий миндаль»

Шведский композитор Х. Лундвик работал в различных музыкальных жанрах. Биографические сведения о композиторе неполны и суждения о хоровом его творчестве можно составить по единственному известному нам хору.

Русский текст, тонко, одухотворённо и возвышенно передающий характер лирический произведения, написан К.С. Алемасовой (1915 – 1996). Его образы, символы, параллели и сравнения навеяны изысканной восточной поэзией и переданы в импрессионистской манере хоровой звучности с использованием септ- и нонаккордов, пентатоники, дорийского лада, движением голосов параллельными квартами, хроматизмами, модальностью с терцовым сопоставлением устоев.

Форма простая трёхчастная строфическая А (ab – 10 т.), А' (ac – 12 т.) А (ab – 12 т.).

Смысловая кульминация в 22 такте в конце второй строфы; динамическая – в 15 такте (первая доля). Тональность E-dur. **Пр. 43.**

Красочный гармонический язык является здесь главным выразительным средством, наряду с фактурой изложения и хоровой оркестровкой в создании художественного образа. Созерцательность, умиротворённость, безмятежность, внутреннее спокойствие достигаются чередованием аккордов тонико-субдоминантовой группы, усложнённых неаккордовыми звуками, элементами дорийского лада и ув. $\frac{5}{3}$ (т. 18). Метр сложный, симметричный 6/8, $\downarrow = 50$. Темп *allegro moderato*.

Хор исполняется четырёхголосным смешанным составом, *divisi* в партии S, A, B. Произведение использует среднюю и низкую тесситуру во всех партиях, для исполнения в хоре нужно иметь басов-октавистов (т.т. 1 – 6, 11 – 14, 21, 23 – 28, 33).

Естественный ансамбль возникающий в связи с этим (тембровый, динамический) способствует созданию и воплощению в хоровой звучности образа мечтательного, задумчивого и задушевного.

Интонационной трудностью может стать исполнение нисходящих полутонов (диатонических и хроматических) в партии S, A (т.т. 7, 15, 16, 18); длительно выдержанные органые пункты на тонике в партии мужского хора (т.т. 1 – 6, 11 – 14, 23 – 28), развитие мелодии по звукам трезвучия в восходящем направлении в партии S и T (т. 9), образующего движение параллельными секст- и квартсекстаккордами.

Хоровая оркестровка произведения (включение и выключение хоровых партий из общего звучания партитуры, передача мелодической нагрузки из партии в партию – ср. т.т. 7, 9, 15, 19, 21 – сопоставление хорового *tutti* с звучанием солирующей партии) говорит о мастерстве композитора, его тонком вкусе и значительном хормейстерском опыте. Поэтическая миниатюра написана с большим знанием природы хоровых голосов и их рациональным использованием в создании цельного, классического в своём роде произведения.

Для его исполнения требуется длительное выстраивание аккордов по вертикали (строй гармонический), постоянный контроль за горизонтальным строем, динамическим ансамблем, плавным звуковедением (*legato*), общехоровым дыханием по фразам, отождествляемым с «вздохами о ней». Дирижёрский жест по двухдольной схеме должен сочетать в себе ясность и мягкость звуковедения, вступления на «дроблёную» долю, агогические изменения – *molto rit.* – очень расширяя, замедляя; *meno rit.* – мало расширяя, замедляя.

Пауль Хиндемит (1895-1963)

Пауль Хиндемит – представитель немецкого неоклассицизма, один из ведущих европейских композиторов I половины XX в. Его интенсивная творческая, исполнительская, просветительская и педагогическая деятельность характеризуются демократической направленностью. Приверженец традиций и вековых эстетических устоев, композитор ратовал за воспитательную функцию музыкального искусства. Опираясь на принципы тонального мышления, Хиндемит **предлагает новую структуры ладо-тональных связей, при которых тональный центр объединяет двенадцать тоналностей, образуя хроматическую тоналность с разрешением острых диссонансов в более мягкие.** Наиболее полное воплощение теоретические принципы композитора нашли своё выражение в «Гармонии мира» (опера и симфония) и в Ludus tonalis (тональная игра) для фортепиано. Расширенная (хроматическая) тоналность с модальным устоем и нетерцовой структурой аккордов используется в «Шести песнях» для хора a cappella (1939) на текст французских поэм Райнера, Рильке (1875-1926).

«Лань». Художественный символ, сочетающий реальное и идеальное с таинственным иносказанием находит своё воплощение в образе «прекрасной лани с грустью во взгляде». Форма простая трёхчастная, строфическая. Гармоническая структура изложения сочетается с полифонической (имитационной). Разнообразие ритмического рисунка способствует выразительной передаче поэтического текста. Гармонический язык использует расширенную (хроматическую) тоналность с нонаккордами побочных ступеней лада, терцовое сопоставление тоналностей – A-Cis-fis и принцип модальности (смены устоев). Хор исполняется легко, прозрачно и светло, напоминает художественную акварель, а бифункциональная система аккордов и аккорды с заменёнными тонами вместе с ритмической свободой изложения придают его звучанию свежесть и оригинальность. **Пр. 44.**

В этот же цикл входят хоры: «Лебедь», «Если всё проходит», «Весна», «Зимой», «Фруктовый сад».

Франсис Пуленк (1899 - 1963) «Страшна мне ночь» (1943) слова Поля Элюара в переводе В.С.Рожественского.

«Как он талантлив!» (М.Равель)

«В этом музыканте монах сочетается с влюблённым денди, крестьянин с добрым и нежным шалопаем» (Клод Ростан)

Франсис Пуленк – самый талантливый из французской «Шестёрки» (1921) композитор первой половины XX в. в своём творчестве отдал предпочтение, наряду с другими жанрами, вокально-хоровой музыке:

- 1922 – Застольные песни для четырёхголосного мужского хора a cappella на анонимные тексты XVIIв.
- 1936 – Семь смешанных хоров a cappella на стихи Г.Аполлинера и П.Элюара (в т.ч. «Белый снег», «Прекрасная и похожая», «Мари»).
- Литании «Чёрной Богоматери» для женского (детского) хора с органом.
- «Голоса малышей» на стихи Мадлен Лей для трёхголосного детского хора a cappella (в т.ч. «Послушная девочка», «Потерявшаяся собака», «Ёжик»).
- 1937 – «Засуха» кантата для смешанного хора с оркестром на слова Эд. Джеймса.

- Messa G-dur для смешанного хора a cappella.
- 1939 – Четыре Покаянных мотета для четырёхголосного смешанного хора a cappella.
- Exultate Deo. Salve Regina.
- 1943 – «Лик человеческий» (Человеческое лицо, Лицо человеческое) – кантата для двойного смешанного хора a cappella на слова Поля Элюара.
- 1945 – Шесть французских песен для смешанного хора a cappella («Мы толчём ячмень», «Клик, клак, танцуй сабо», «Это принца дочурка», «Были бы мы красотки», «Ах, пахарь мой прекрасный», «Ткачи»).
- Две песни для мужского хора на народные тексты («Марго пошла за водой», «У башни красotka сидит»).
- 1948 – Четыре маленькие молитвы св. Франциску Ассизскому^{*} для мужских голосов a cappella.
- 1950 – Stabat Mater – для смешанного хора и соло сопрано с оркестром.
- 1952 – Четыре рождественских мотета для смешанного хора a cappella.
- Ave verum – трёхголосный мотет для женских голосов.
- 1958 – Лирическая моноопера «Человеческий голос» по монодраме Ж.Кокто.
- 1959 – Gloria – для смешанного хора и соло сопрано с оркестром.
- Лауды св. Антуана Падуанского^{**} для мужского хора a cappella.
- 1961 – Семь респонсориюв^{***} Страстной недели для смешанного хора и соло сопрано с оркестром, с участием детских голосов.

Профессиональное становление композитора определили многие факторы, главным из которых явилось серьёзное академическое образование, расширенное за счёт прямого дружеского общения с культурной элитой Европы – писателями, поэтами, драматургами, художниками и музыкантами.

В круг друзей композитора входили П.Пикассо, Г.Аполлинер, М.Жакоб, Э.Сати, Ж.Кокто, И.Стравинский, С.Дягилев, Б.Нежинская, С.Прокофьев. Среди музыкальных авторитетов, оказавших в той или иной степени влияние на композитора, – имена К.Монтеверди, Виттория, Лотти, Де Пре, Гайдна, Моцарта, Бетховена, **Шуберта**, Шопена, Мусоргского, Дебюсси, Равеля, Бартока и др.

Пройдя все искусства модернизма и Парижской артистической богемы 20-х г.г. XXв., Ф.Пуленк создаёт свой самобытный стиль **критического реализма**, в котором лиризм простота, изящество и искренность соединены с глубиной содержания, философским и социальным подтекстом. «Двуликий Янус» (определение самого композитора), Ф.Пуленк органично соединяет в своём творчестве светские образы, связанные с городским бытом Парижа и пригородных садов с образами духовных сочинений, насыщенными религиозной богобоязненностью, мистическим реализмом и аскетической чистотой.

Творческий метод композитора опирается на выразительное **прочтение слова**. Именно оно определяет гибкость интонации, ритмический рисунок, штрих и ладовое наклонение. Изобретательность и богатство оттенков в сфере вокальной декламации и ритмопластика «тысячи нюансов» озвученного слова соединяет в себе пикантность и остроумие французской поэзии, городского фольклора и достижения лирической оперы. Всё это получает высокую оценку современников. «Он умеет сочинять подлинно народные мелодии» (М.Равель).

Написанная в 1943 году в оккупированной Франции кантата для смешанного (двойного состава) хора a cappella «Лик человеческий» («Лицо человеческое»,

^{*}Св. Франциск Ассизский (1182 – 1226) – учредитель нищенствующего монашеского ордена.

^{**}Св. Антоний Падуанский (1195 – 1231) – знаменитый португальский рыцарь, миссионер, проповедник, богослов французского ордена.

^{***}Респонсорий предполагает поочерёдное пение солиста и хора.

«Человеческое лицо») на стихи П.Элюара из сборника «Поэзия и Правда» (1942) является примером гражданского подвига композитора, поддерживающего движение Соппротивления в годы фашистской оккупации. Кантата отражает чувства и переживания французского народа – ненависть к поработителям, веру в победу и освобождение, презрение к врагу. Первое её исполнение состоялось в Лондоне в 1944 году.

«Музыка здесь неотделима от слов, а последние подсказали мне любопытные интонации. Нужно знать ритмы Элюара, ... чтобы с ним справиться... Представляете, какая тут нужна гимнастика в модуляциях и точность в интонировании.» (из письма П.Бернаку от 17 августа 1943 г.)

№6 «**Страшна мне ночь**» включает в себе глубокий лирико-психологический подтекст: страх перед беспощадным зверем, грозящим гибелью жизни сменяется надеждой на ясный день, верой в близкое счастье и обретение свободы. **Пр. 45.**

Простая двухчастная форма (8т. + 6т. + 6т.) отличается предельным лаконизмом. Период из двух предложений повторной структуры с классическим окончанием на доминанте, изложен полифонически, с самостоятельным мелодическим развитием каждой партии. Средина (т.т. 9 – 14) использует в своём развитии сложный гармонический язык с напряжённым звучанием ум.7 и тритоновыми интонациями, а также смену устоев – d-e-a:. Сложная заключительная каденция аккордов DD, D₇^{*}, t с ремаркой *désolé* (горестно, безутешно) несёт в себе тот самый подтекст тайный скрытый внутренний смысл которого раскрывает гуманную идею всего произведения и этого номера в частности – любовь к человечеству, надежду на светлое будущее, веру в свободу.

Хоровое творчество Бенджамена Бриттена (1913г.-1976г.)

Известному английскому композитору 20 века, просветителю, пианисту, дирижёру выпала честь нарушить “эпоху молчания” в сфере отечественного музыкального искусства. Его творчество представлено многочисленными произведениями во всех жанрах:

Около 10 опер –

1945 - “Питер Граймс”.

1949 - детская опера “Маленький трубочист”.

1960 - “Сон в летнюю ночь”.

Церковные притчи (притча – поучение на основе Священного Писания):

1966 - “Пещное детство”.

1968 - “Блудный сын” (*Ев. от Луки15*).

Музыка для театра, кино.

Инструментальная, вокальная, оркестровая музыка.

1945 - “Путеводитель по оркестру для молодёжи” (*на тему Г.Пёрселла*).

Хоры *a cappella*: 1931 – Рождество Христово.

1933 – Родился Младенец.

1942 – Гимн св. Цецилии.

1950 – Пять песен о цветах.

1975 – Священное и мирское.

Хоры с сопровождением:

1934 – *Yubilate Deo. Te Deum*.

1943 – Возрадуйтесь Агнцу.

1947 – Свадебный гимн.

1955 – Гимн св. Петру.

1959 – *Missa brevis* для детского хора.

1942 – *A ceremony of Carols* (песни рождества) для хора мальчиков с арфой.

1949 – Весенняя кантата.

1959 – Академическая кантата на слова хартии Базельского университета (1569).

1962 – Псалом 150.

1976 – Приветственная ода.

1961 – Военный реквием.

Стиль композитора определяется тесной связью с народными традициями и драматическим театром, творческим наследием композиторов 16-17 веков и культовой музыкой англиканской церкви.

Высокая исполнительская (и хоровая в т.ч.) культура, ментальность (психология) нации, её суровый дух и т.н. “английский юмор” создали предпосылки для творчества гуманистической направленности, сочетающего в себе черты, как современных, так и академических средств музыкальной выразительности. Глубокий психоанализ, как неотъемлемая черта музыкального творчества композитора находит всё выражение в виртуозной оркестровке, в использовании вариационно-тематического и полифонического развития, в применении полиритмии, политональности, в ритмической самостоятельности музыкального и поэтического текста (т.н. встречный ритм).

Композитор родился 22 ноября в день св. Цецилии, – покровительницы музыки, в городке Лоустофт на восточном побережье Англии. Мать композитора, певица и пианистка, была секретарём хорового общества. В течение своей творческой деятельности композитор сотрудничал с выдающимися деятелями музыкальной культуры – Фишером-Дискау, М.Ростроповичем, Т.Вишневской, Дм.Шостаковичем, П.Пирсом.

«Пять песен о цветах» ор. 47 для смешанного хора a cappella(1950)

№2 – «Четыре прекрасных месяца». Пр. 46.

Сопрано рассказывают о месяце апреле, открывающем путь цветам.

Альты – о мае, когда всё цветёт. Тенора повествуют о том, что июнь несёт чудесный клад. Басы утверждают, что июль богаче всех своих братьев. Тембровая драматургия опирается на полифоническое развитие по правилам экспозиции фуги, с тонико-доминантовым соотношением в проведении темы и ответа.

Изысканность, изысканность и утонченность в звучании хора, достигается хитроумной изобретательностью в сфере фактуры, лада и гармонического языка. Следует отметить непрерывность в развитии музыкально-тематического материала за счёт его вариантного изложения и полифонической фактуры, что отмечено выше. Длительное отсутствие устоя, постоянное использование

эллиптических и прерванных оборотов, сложная гармоническая вертикаль, связанная с использованием неаккордовых звуков и аккордов с заменёнными тонами сочетается в партитуре с интенсивным (самостоятельным) линейным развитием каждого голоса. Жанровая основа произведения восходит к песням эпохи Возрождения, утверждает оптимистическое мироощущение, жизнелюбие и красоту.

Кшиштоф Пендерецкий (1933)

Кшиштоф Пендерецкий – современный польский композитор, приобрёл мировую известность в середине XX в. как радикальный приверженец авангарда. Этому способствовало его сенсационная победа на всепольском конкурсе композиторов (1959) и постоянное участие в ведущих международных фестивалях новой музыки, в т.ч. Варшавской осени.

К средствам выразительности в музыке композитора следует отнести кластеры, *glissandi*, нетрадиционные способы звукоизвлечения на различных инструментах, игру в крайних регистрах, элементы графической нотации. Весь этот арсенал отличается яркими кричащими эффектами и наделён иногда силой непосредственного физиологического воздействия.

1960 г. Пьеса для 52-х струнных «Плач по жертвам Хиросимы» (8', 37") – классический образец сонористики* на грани прямого натурализма.

Наряду с оперной, вокальной и инструментальной музыкой композитор отдаёт щедрую дань музыке хоровой, использующей Христианские богослужебные каноны и библейские предания:

Псалмы Давида

Stabat Mater

Страсти по Луке

Dies irae

Утренняя (I ч. «Положение во гроб», II ч. «Воскресение»)

Песнь песней Соломона

Magnificat

Te Deum

Польский реквием

Хирувимская

Benedictus

Agnus Dei

Семь врат Иерусалима

Слава святому Даниилу, князю Московскому

Credo

Sanctus & Benedictus (2008)

*Сонористика (лат. – звучный, звучащий) выдвигает тембр, колорит, краску, фонизм звучания на роль основного фактора музыки. Соотношения звуков по высоте минимизируются. Сонористическая музыка – это «точечные» и «тянущиеся» кластеры, звуковые «пятна» и «россыпи», *glissandi* различной продолжительности и амплитуды, это крайние уровни динамики и нетрадиционные способы звукоизвлечения (например, невокальная артикуляция певческих голосов, трактовка струнных как ударных). [Энциклопедический словарь Л. Аюпяна «Музыка XX в.»]

С начала 1970-х г. Кшиштоф Пендерецкий выступает как дирижёр, проводит музыкальные фестивали, в публичных высказываниях с раздражением отзывается об авангарде, которому отдал в своё время обильную дань. В своём поместье близ Кракова с уникальным ботаническим садом создал крупный центр музыки и других искусств.

CORI 2

spes u ni-co, *pp*

I A *pp* *ppp* Hoc passi-o-nis tem-po-re

I T *pp* *ppp*

I B *p* *pp*

II A *pp* *ppp* Hoc pas-si-o-nis tem-po-re

II T *p* *pp* hoc passio-nis tem-po-re

II B *p* *pp*

III A *pp* *ppp* Hoc passi-o-nis tem-po-re

III T *p* *pp* hoc pas-si-o-nis tem-po-re

III B *p* *pp*

tamt 2

CORI B

più mosso

C *meno mosso*

rag s $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ Te, fons

Reisque de-le cri-mi-na. *f* *pp*

I A *f* *pp* Pi-is ad-au-ge gra-tiam. Pi-is ad-au-ge gra-tiam

I T *p* Te, fons

I B

II A *f* *pp* Reisque de-le cri-mi-na. Pi-is ad-au-ge gra-tiam. Pi-is ad-au-ge gra-tiam

II T

II B

III A *f* *pp* Reisque de-le cri-mi-na. Pi-is ad-au-ge gra-tiam. Pi-is ad-au-ge gra-tiam

III T

III B

gng 2

*hold the underlined consonants • die unterstrichenen Konsonanten aushalten • trzymać podkreślone spółgłoski

Col-lau-del om-nis spi-ri-tus. *mf* *f*

org

ped

vb

Содержание

1. Знаменный распев	57
2. М.И. Глинка «Москва»	59
3. А.С. Даргомыжский «На севере диком»	61
4. А.С. Даргомыжский «Пью за здоровье Мэри»	63
5. Ц.А. Кюи «Засветилась вдали»	64
6. Н.А. Римский-Корсаков «Восточная песня»	66
7. П.И Чайковский «Соловушка»	68
8. П.И Чайковский «Что смолкнул веселия глас»	70
9. С.И. Танеев «Вечер»	74
10. С.И. Танеев «Посмотри, какая мгла»	78
11. А.Т. Гречанинов «Нас веселит ручей»	83
12. Ю.С. Сахновский «Ковыль»	87
13. П.Г. Чайковский «Да исправится молитва моя»	94
14. П.Г. Чайковский «Август»	100
15. П.Г. Чайковский «Эльфы»	103
16. В.С. Калинников «Элегия»	107
17. В.С. Калинников «На старом кургане»	109
18. С.В. Рахманинов «Богородице Дево, радуйся»	113
19. И.Ф. Стравинский «4 русские крестьянские песни»	115
20. А.А. Давиденко «Са́рга» («Всё вперёд!»)	121
21. М.В. Коваль «Ильмень-озеро»	125
22. В.Я. Шебалин «Зимняя дорога»	127
23. В.Я. Шебалин «Утёс»	130
24. А.Г. Новиков «Весёлый пир»	131
25. В.И. Мурадели «Ответ на послание Пушкина»	136
26. Р.К. Щедрин «Тиха украинская ночь»	140
27. Д.Д. Шостакович «Смелей, друзья, идём вперёд»	142
28. А.И. Пирумов «Эй, трус...»	144
29. Г.В. Свиридов «Покаянный стих»	148
30. Г.В. Свиридов «Запевка»	151
31. В.А. Гаврилин «Вечерняя музыка»	153
32. Р.К. Щедрин «Убийство сына Морозовой»	158
33. А.В. Свешников «В тёмном лесе»	166
34. Д.Д. Шостакович «Как меня младу-младёшеньку»	171
35. В.Ю. Калистратов «Таня-Танюша»	174
36. Ф. Шуберт «Ночь»	180
37. Й. Брамс «Твоё нежное сердце»	181
38. К. Дебюсси «Зима»	184
39. М. Равель «Николетта»	190
40. Б. Барток «Медзиброд»	194
41. З. Кодай «Вечерняя песня»	197
42. З. Кодай «Ел цыган сыр»	201
43. Х. Лундвик «Как цветущий миндаль»	204
44. П. Хиндемит «Лань»	205
45. Ф. Пуленк «Страшна мне ночь»	206
46. Б. Бриттен «Четыре прекрасных месяца»	209