

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

«Московский областной музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева»

**Кантатно-ораториальное творчество
западноевропейских и русских
композиторов XVII – XX вв.**

г Пушкино
2020 г.

Учебное пособие освещает важный раздел программы по хоровой литературе для средних учебных заведений по специальности 530206. Аналитический подход к изложенному в хронологическом порядке музыкально-теоретическому материалу и его систематизация даёт определённое представление о исторически обусловленной эволюции кантатно-ораториального жанра. Данное учебное пособие может быть рекомендовано в качестве дополнительного материала в курсе «хоровой литературы», т. к. способствует приобретению и развитию общей и профессиональной подготовки учащихся средних специальных учебных заведений.

Автор учебного пособия преподаватель музыкального колледжа
им. С.С. Прокофьева **Ольховская В.И.** телефон (раб.) 8 (496) 539-6015

Рецензия на учебное пособие Ольховской В.И. «Кантатно-ораториальное творчество русских и зарубежных композиторов XVII – XX вв.»

Представленное на рецензию учебное пособие освещает важный раздел программы по хоровой литературе для средних учебных заведений по специальности 530206. Аналитический подход к изложенному в хронологическом порядке музыкально-теоретическому материалу и его систематизация даёт определённое представление о исторически обусловленной эволюции кантатно-ораториального жанра. Данное учебное пособие может быть рекомендовано в качестве дополнительного материала в курсе «хоровой литературы», т. к. способствует приобретению и развитию общей и профессиональной подготовки учащихся средних специальных учебных заведений.

Кантатно-ораториальное творчество западноевропейских композиторов XVII – XX вв.

Кантата и оратория – это музыкально-драматические¹ жанры² без сценического действия. Они возникли вместе с оперой в эпоху барокко (≈ 1600 – 1750 гг.) в творчестве западноевропейских композиторов.

Эпоха барокко (ит. – странный, причудливый) пришла на смену эпохе Гуманизма (Возрождения). Она отмечена глубокими противоречиями в отношениях между личностью и обществом, экспрессией и драматизмом в передаче художественных образов, глубоким психологизмом – интересом к внутреннему миру человека, его чувствам и переживаниям. Для стиля барокко характерна монументальность, пышность, декоративность, контрастность, грандиозность форм (в музыке, живописи и архитектуре), драматизм и патетика.

Выдающиеся представители эпохи барокко внесли огромный вклад в развитие мировой культуры, обогатили её новыми средствами музыкальной выразительности. Они обладали универсальными (всеобъемлющими) способностями в сфере творческой деятельности – в одном лице они были композиторами, исполнителями, поэтами, богословами, педагогами, общественными деятелями, и т. д. Они:

1. упорядочили мажоро-минорную систему тональностей, пришедшую на смену модальности
2. утвердили стиль *belcanto* (прекрасное пение)
3. разработали теорию аффектов (музыкальных символов, музыкальных формул), раскрывающих духовный смысл произведения
4. соединили полифонию свободного стиля с гомофонно-гармоническим складом изложения
5. осуществили связь духовного (религиозного) и светского начал в искусстве

Кантата (*cantare* – ит. петь) – многочастное камерное произведение лирического характера для солистов, хора и оркестра, в котором арии чередуются с речитативами. В основе музыкально-драматического содержания кантат лежат лирико-эпические, лирико-философские, мифологические сюжеты; сочинение может носить приветственный характер и быть приуроченным к юбилейным торжествам.

В Италии кантаты писали: А.Лотти (1667 – 1740), А.Вивальди (1678 – 1741), Б.Марчелло (1686 – 1739), – венецианская школа; Д.Скарлатти (1689 – 1757) – неаполитанская школа. Творчество И.С.Баха (1685 – 1750) насчитывает около 300 светских и духовных кантат, в них «глубина мысли, яркость её воплощения,

1 Драма – (от греч. δράμα – действие) – предполагает развитие сюжета путём противопоставления или конфликта.

2 Жанр – (от фр. *genre* – род, вид) – исторически самоорганизующаяся система принципов и приёмов построения произведений, а также условий их воспроизведения.

феноменальное мастерство, многообразие решений. Среди кантат есть лирические, драматические, жанрово-бытовые, юмористические, поучительные, приветственно-праздничные и т. п.» (Ю.Булычевский, В.Фомин «Старинная музыка» стр. 57).

Оратория (лат. oratorium – дом молитвы, ого – говорю, молюсь, orare – молиться, oratorio – ит. – говорю, молю) – крупное музыкальное сочинения эпико-драматического характера с преобладанием повествовательного элемента, для солистов, хора и оркестра, предназначенное для концертного исполнения.

Становлению жанра оратории предшествует длительное, начиная со средневековья, внебогослужебное молитвенное пение церковной общины и его модификация. В 1548 г. флорентийцем Филиппо Нери в Риме было основано духовное братство, прославившееся своим странноприимным домом и молитвенною залою – ораторией. В них исполнялись внелитургические духовные гимны, хвалебные песни (лауды), религиозные (на библейский сюжет) драмы. Искусство ораторианцев стало важной вехой в создании ораториального жанра в эпоху барокко. Полностью идентифицировать омóнимы (слова одинаковые по звучанию и написанию, но различающиеся по своему значению) представляется возможным лишь отчасти: оратория – молитвенная зала и оратория – музыкальное произведение крупной формы для хора и оркестра.

К кантатно-ораториальному жанру можно отнести такие циклические (многочастные) произведения духовного и светского содержания, как Stabat Mater, Passion, Messa, Gloria, Requiem, Ода, Антем, Хоровой концерт, Хоровая поэма и т. д.

Оратории писали: А.Вивальди, А.Скарлатти, А.Лотти, Г.Шютц, И.С.Бах, Г.Гендель, Й.Гайдн, В.Моцарт, Л.Бетховен, Ф.Шуберт, Г.Берлиоз, Р.Шуман, Й.Брамс, Ф.Лист, А.Дворжак, К.Дебюсси, А.Онеггер, С.Дегтярёв, А.А.Давиденко, М.В.Коваль, Д.Шостакович, А.Шапорин, С.Прокофьев, В.Салманов, Р.Щедрин, Г.Свиридов, Б.Чайковский, В.И.Рубин и т. д.

Антонио Вивальди Gloria

Сферы деятельности блистательного композитора венецианской школы эпохи барокко были весьма разнообразны. Служитель культа, виртуоз-исполнитель, дирижёр, педагог, импрессарио, Антонио Вивальди (1677 – 1741) вошёл в историю культуры XVIII в., как автор инструментальных концертов (465, в т. ч. 49 concerti grosso и 228 скрипичных), ораторий (2), кантат – светских (41) и духовных (57).

Полный каталог сочинений композитора опубликован... в 1974 г. «Появится ли действительно полный каталог произведений композитора?.. из 50-ти его опер сохранились – 20, а цифра концертов всё время уточняется» («История одного шедевра» – Вивальди «Времена года», изд. Классика-XXI, стр. 8 – 9).

С 1713 г. Вивальди возглавлял женскую консерваторию (приют сирот) Ospedale della Pietà (больница милосердия и сострадания) при Соборе Святого Марка в Венеции. Воспитанницы Вивальди исполняли произведения композитора, играли solo и в оркестре, пели в хоре; капелла постоянно расширяла поле своей творческой и концертной деятельности.

1716³ – **Gloria** – духовная кантата для смешанного хора и оркестра – является частью католического богослужения (вторая часть мессы).

В РПЦ эта молитва исполняется в самом начале утрени и в её конце («Великое Славословие»).

I	1.	Gloria in excelsis Deo,	Слава в вышних Богу,
	2.	Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	И на земле мир людям доброй воли.
II	3.	Laudamus te,	Хвалим Тебя,
	4.	Benedicimus te,	Благословляем Тебя,
	5.	Adoramus te	Почитаем Тебя,
	6.	Glorificamus te.	Славим Тебя.
III	7.	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Благодарствуем Тебе ради великой славы твоей.
IV	8.	Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens,	Господи Боже, царю небесный, Боже Отче всемогущий.
	9.	Domine Filii unigenite Iesu Christe,	Господи едиnorodный Сыне, Иисусе Христе,
	10.	Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	Господи Боже, Агнец Божий, Сын Бога Отца.
V	11.	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Берущий на себя грехи мира, помилуй нас.
	12.	Qui tollis peccata mundi, su-scipe deprecationem nostram.	Берущий на себя грехи мира, прими моление наше.

3 В 1725 г. кантата исполнялась на свадьбе короля Людовика XV (1710 – 1774)

	13.	Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.	Сидящий одесную Отца, помилуй нас.
VI	14.	Quoniam tu sanctus,	Ибо Ты один свят,
	15.	Tu solus Dominus;	Ты един владыко;
	16.	Tu solus altissimus, Iesu Christe,	Ты един всевышний, Иисусе Христе,
VII	17.	Cum sancto spiritu, in gloria Dei Patris.	Со Святым Духом во славу Бога Отца.
	18.	Amen.	Аминь.

Gloria передаёт радость и ликование по поводу Рождения Христа, Явления Спасителя в мир, наполняет духом торжества всё творение, прославившее Бога.

В Евангелии от Луки 2⁴⁻¹⁶ говорится о том, что пастухам, сторожившим своё стадо, предстал Ангел и возвестил о радостной вести. Многочисленное небесное воинство прослავило Младенца: «Слава в вышних Богу...».

... ѿ родѣ сѣа своего первенца, ѿ повѣтъ сѣго, ѿ положи сѣго въ яслехъ: зане не бѣ ѿмъ мѣста во ѡвчеглѣхъ.

И пастыри бѣху въ тоѣже странѣ, бѣаще ѿ стрѣжуща стражѣхъ нощнѣхъ ѿ стадѣ своеѣхъ.

И се яггъ гдѣхъ ста въ нѣхъ, ѿ слава гдѣхъ ѡиѣхъ нѣхъ: ѿ ѡбѣщана стрѣхомъ вѣлѣхъ.

И рече ѿмъ яггъ: не боитеся: се бо благовѣстѣхъ вамъ радость вѣлѣхъ, яже бѣдетъ всѣмъ людемъ:

яко родиѣ вамъ днѣхъ сѣхъ, яже сѣхъ христѣхъ гдѣхъ, во градѣ дѣдовѣхъ:

ѿ се вамъ знаменіе: ѡбращете младенца повѣта, лежаща въ яслехъ.

И внезапу бысть ѿ яггломъ множество ѡиѣхъ нѣхъхъ, хвалѣхъхъ бѣхъ ѿ глголюхъхъ:

слава въ вышнихъ бѣхъ, ѿ на земли мѣхъ, во человецѣхъхъ бѣхъ.

Кантату можно считать эталоном совершенства вокально-инструментальной музыки. «Интонационный лексикон эпохи барокко образуют музыкально-риторические фигуры, мелодические формулы-символы и через систему аффектов (бурных, страстных эмоций, волнений), раскрывают (изображают и выражают) идею, смысл и содержание произведения» (А. Кудряшов «Теория музыкального содержания», 2006 г., с. 67) и наделяют музыкально-поэтический образ глубокими душевными переживаниями и многообразными эмоциональными состояниями.

В музыкальных образах находят своё отражение религиозные догматы.

18 стихов богослужебного текста свободно распределены и образуют 12-ти частную композицию совершенной архитектоники. Музыкальная драматургия циклической формы основана на контрастном сопоставлении элементарных средств музыкальной выразительности: мелодики, лада и тональности,

гармонического развития, оркестровки, метро-ритма, темпа, штрихов, артикуляции и фактуры изложения.

В основе формообразования лежит принцип строфичности.

1. Gloria.

Пронизана возвышенным мироощущением, создаёт яркий радостный и светлый образ. Квадратная структура музыкальных построений подчиняется ритму богослужебного текста. Гомофонно-гармонический склад письма и хоровое tutti способствует ликующему настроению. Пять разделов образуют строфическую форму сквозного развития с элементами трёхчастности и четким структурным делением (12-8-14-10-12 т.т.). Крайние части представляют собой экспозицию и репризу (D-dur). Середина включает в себя раздел 2 – 4, она использует интенсивную тональную разработку. Через автентический оборот (D-T) затронуты родственные тональности: G-A-h-e-Fis-cis-h-A.

Гаммообразные стремительные пассажи (*tirata* – ит. стрела) являются музыкальным символом божественной силы, изображают полёт ангелов и передают радостное возбуждение. (ср. Бах *Höhe messe* №4).

2. Et in terra pax.

Второй номер звучит в тональности h-moll в медленном темпе и создаёт печальный, скорбный образ. (ср. №16 *Höhe messe h-moll* И.С. Баха). Двойной канон в кварту образует сложную полифоническую фактуру. В основе интонации лежит восходящий и нисходящий полутон – символ скорби и страдания. (*passus duriusculus* – лат. жестковатый ход). В строфической форме можно усмотреть элемент трёхчастности. В развитии музыкальной формы выявляется сложный тональный план с отклонениями в e-moll, fis-moll и лейтгармонией – $\flat\Pi_6$

3. Laudamus te,

Третий номер приносит очередной контраст в развитие цикла. Он поручен дуэту сопрано и меццо сопрано. Пронизан лёгкими изящными, «игривыми» интонациями, построен на риторической фигуре *anabasis* (греч. восхождение), сообщающей композиции аффект прославления, восхваления, радости и ликования (ср. с *Laudamus te* из *Gloria* Ф. Пуленка). В сочетании с параллельным движением голосов в терцию использована полифоническая техника письма – имитация, канон, двойной контрапункт, каноническая секвенция. Логика и динамика музыкального развития обеспечены интонационной связью мелодических оборотов, их взаимообогащением, инверсией и интенсивным тональным (секвенционным) развитием.

9. Domine Filii unigenite Iesu Christe,

Пунктирный ритм, пронизывающий с начала до конца и партию оркестра является здесь главным выразительным средством передачи торжества, величия и всемогущества Бога-Отца. Эта же ритмическая формула исполняется в сцене бичевания (см. Бах «*Matthäus-Passion*» №60). Это с точки зрения ассоциативного

мышления и диалектики может служить примером постижения явления в его развитии и противоречии и тем самым расширить художественные представления и образные восприятия, делая их более глубокими и объёмными.



Giovanni Battista Pergolesi – Stabat Mater

Камерная кантата Stabat Mater написана Джованни Баттиста Перголезе (1710 – 1736) для двух женских голосов (S, A) и струнного оркестра в 1735 г., состоит из 13 номеров. В настоящее время она исполняется хором мальчиков в различных модификациях и даже в сценической версии, как в католических храмах, так и в концертных залах.

В основе её содержания (поэтического текста) – секвенция Якопоне да Тоди о скорбящей Матери, стоящей у креста Спасителя.

Духовная литература, основанная на Священном Писании и Священном Предании, раскрывает основные вехи земной жизни Пресвятой Богородицы, в частности – стояние Её у креста Спасителя в час Его страданий и смерти. Стоны исторгались из Её груди при виде унижения, безчестия, позора и мучения Её Сына. Шествие на Голгофу Спасителя, изнемогающего под тяжестью креста, переполняли скорбью и состраданием душу Пресвятой Богородицы. Своею крестною смертью Спаситель искупил первородный грех человечества и примирил его с Богом. «Не рыдай Мене Мати, зрящи во гробе... восстану бо и прославлюся... яко Бог...»

Секвенция (sequentia -лат. – иду вслед, следую) – особая форма поэтического средневекового церковного песнопения. Возникла в VII в. как подтекстовка, как прибавление силлабического текста (слог-нота) к мелизматическому пассажиру alleluja для облегчения его запоминания. Жанр секвенции эволюционизировал с IX в. С X в. секвенции стали сочиняться на свою собственную мелодию как отдельные произведения. Секвенция Stabat Mater представляет собой особый жанр песнопения католической церкви:

Она исполняется в пятницу Страстной седмицы и 15-го октября, в праздник Семи скорбей Блаженной Девы Марии (блаженной т. е. подающей счастье, радость). Секвенция используется композиторами начиная с XIV в. – Жоскеном Дебре, Палестриной, Д.Скарлатти, Гайдном, Россини, Верди, Дворжаком, Пендерецким, Пуленком; Ф.Шуберт пишет Stabat Mater на немецкий текст Ф.Клопштока.

Якопоне да Тоди – выдающийся итальянский поэт XIII в. (ум. в 1306 г.). Получив образование в Болонском университете, он изучил право, занимался адвокатурой, преуспевал в жизни. Неожиданная катастрофа (смерть невесты в 1268 г.) привела его к покаянию, суровому аскетизму, строгому соблюдению устава монашеского нищенствующего ордена францисканцев, основанного Франциском Ассизским (1182 – 1226). Инвективы (выпады, оскорбления) против папы Бонифация VIII (≈ 1235 – 1303) привели его к заточению в подземелье и отлучению от церкви. В 1303 г. он был освобождён из темницы и возвращён в лоно церкви. Народ причислил его к лику святых, но официально канонизирован он не был.

Пройдя суровые аскетические подвиги, черпая вдохновение в народной песне, Якопоне да Тоди создаёт латинский гимн Stabat Mater, в котором провозглашает любовь человека к Богу и выражает глубокое сострадание Богородице, стоящей у креста Спасителя.

Джованни Баттиста Перголезе (1710 – 1736) – итальянский композитор неаполитанской школы эпохи барокко. Её отличительной чертой было развитие оперного жанра с высоким уровнем вокальной исполнительской культуры.

Представителями этой школы, оказавшими влияние на формирование в консерватории творческой индивидуальности композитора были Франческо Дуранте (1684 – 1755) – учитель Перголези, Леонардо Лео (1694 – 1744), Алессандро Скарлатти (1660 – 1725) – автор более ста опер-seria.



Творчество Перголези обширно и разнообразно, оно представлено всеми востребованными жанрами светской и духовной музыки. (ПСС издано в Риме в 1939 – 1942 гг.) Стиль композитора отличает красота мелодического рисунка, разнообразие и прозрачность фактуры изложения, изобретательность, опора на композиционный принцип контраста светотени (ит. – *chiaroscuro*) как в отдельных номерах, так и в произведении в целом: быстро – медленно, *forte* – *piano*, *Dur* – *moll*, *choro* – *solo*, и т. д.

Творческое общение неаполитанской консерватории с женским приютом *Dei Setti Dolori* стало поводом для создания духовных произведений.

Творчество композитора:

Messa in D (1731), Messa in F, оратории, кантаты религиозного содержания, священные драмы (dramma sacro) на библейские сюжеты, мотеты, литии, арии, ансамбли, инструментальная музыка.

1733 – «Служанка-госпожа» – опера-буффа, первая комическая опера, положившая начало новому оперному жанру. Поначалу была написана как интермедия (лат. – срединный, промежуточный) к опере-seria «Гордый пленник».

1735 – камерная кантата **Stabat Mater**, гимн католического церковного обихода.

Опираясь на музыкальный лексикон эпохи барокко, композитор создаёт свою «лебединую песню», «самое трогательное и совершенное произведение, шедевр изобретательности, вкуса и гармонии». Через **детализированное интонирование слова** переданы «тончайшие оттенки душевных переживаний, вызванных страданием» (Стендаль 1814).

Для изображения и выражения содержания и смысла сакрального текста в кантате используются риторические фигуры, формулы-символы.

Anabasis (греч. – восхождение) – эмблема восхождения, вознесения, воскресения.

Catabasis (греч. – нисхождение) – положение во гроб, тягота богооставленности.

Circulato (лат. – круг) – кругообразное движение мелодии в зависимости от контекста изображает адские вихри, кольца змия, чашу страданий, терновый венец.

Aposiopesis (греч. – утаивание) – пауза, генеральная пауза – символизирует окончание земной жизни, уход в вечность.

Tirata (ит. – тащить, вытягивать, стрелять) – гаммообразное движение вверх или вниз в быстром темпе означает гнев, воодушевление.

Passus duriusculus (лат. – жестковатый ход) – движение мелодии по узким хроматическим интервалам – эмблема страданий, ужаса, зла.

Saltus duriusculus (лат. – жестковатый скачок) – ход мелодии по широким хроматическим интервалам – эмблема смерти, крестной муки.

Susperatio (лат. – вздох) – короткие двузвучные мотивы выражают горестное стенание.

Tmesis (греч. – разрыв) – паузы в мелодической линии передают состояние предсмертной тоски и отчаяния.

см.: МЭС Риторика музыкальная

В. Холопова – «Формы музыкальных произведений» с. 231.

А. Кудряшов – «Теория музыкального содержания» гл. I.

№ 1 Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa
Luxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Стояла Матерь скорбящая
Под крестом плачущая,
В то время, как Сын висел

Мать скорбящая в горе стояла
И в слезах на крест взидала
На котором Сын страдал

Простая двухчастная форма со вступлением (11 т.) и дополнением (5 т.): А (15 т.) – А₁ (15 т.). f-moll.

Первая часть (А) представляет собой имитацию в форме канона. (Iv-2); сменяется попеременным, а затем одновременным (гармоническим) взаимодействием двух голосов.

Вторая часть (А₁) является производной первой части, её двойным контрапунктом, переходящим в нисходящую диатоническую секвенцию (I-IV, VII-III, VI-II) и доминантовый пред'икт.



№ 8 Fac ut ardeat

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Дай сгореть моему сердцу
В любви к Христу Богу,
Чтобы угодить также себе

Дай и мне огня так много,
Возлюбить Христа и Бога,
Чтоб был он доволен мной.

Двойная fuga с раздельной экспозицией и динамической репризой.

Экспозиция	Разработка	Реприза
I тема 17 т., II тема 18 т.	т.т. 36 – 87	с 88 т.

Блестящая полифоническая техника (противосложения, стреттные проведения, интермедии, темы в обращении) соединена с тональным (g-d-F-B), гармоническим (секвентным) развитием и метроритмической организацией музыкально-тематического материала.

При этом система музыкальных технических приёмов опирается на музыкальные формулы, восходящие к народному творчеству и григорианский хорал. Музыкальные символы (эмблемы) через ритм, лад и интонацию раскрывают различные смысловые грани поэтического текста. Через их взаимодействие и

взаимопроникновение усиливается выразительность духовного текста, расширяется круг художественных представлений. Это способствует обретению глубокого, искреннего полного сострадания и муки трепетного, возвышенного состояния души, приближающего к мистическому опыту богопознания.



Использованная литература:

Энциклопедический словарь «Христианство» т. III.

С.Снегирева Земная жизнь Пресвятой Богородицы 1898 г. С.П-б.

В.В.Панфилова «Духовное творчество Перголези», журнал «Музыковедение» № 12, 2009.

Т.Кюрегян, Ю.Москва, Ю.Холопов «Григорианский хорал» с. 192.

Ораториальное творчество Генделя

Георг Фридрих Гендель (1685 – 1759) – великий композитор эпохи барокко, гордость немецкой и английской нации, проложивший путь к новой музыкальной эстетике, эстетике классицизма. Автор произведений в различных жанрах⁴, он вошёл в историю музыкальной культуры как создатель **классической оратории**:

- 1736 – «Торжество Александра»
- 1739 – «Саул». «Израиль в Египте». «Ода св. Цецилии».
- 1740 – «L Allegro, il Pensieroso ed Moderato»
(«Весёлый и задумчивый и умеренный» на стихи Дж. Мильтона)
- 1743 – «Самсон».
- 1744 – «Волтасар».
- 1746 – «Оратория на случай». «Иуда Маккавей». «Иисус Навин».
- 1751 – «Иевфай» – всего около 30ти.

Многие из ораторий Генделя используют Библейские сюжеты, которые «вошли в плоть и кровь народа», были близки и понятны широким демократическим массам. Их содержание воплощает идеи гуманизма и гражданского пафоса. Сюжет развивается по трёхчастной схеме:

- 1) Рождение, появление героя ради освобождения народа.
- 2) Подвиг героя во имя народа, ради выполнения долга.
- 3) Триумф, прославление героя народом.

Хоры в оратории занимают исключительно важное место. Они отличаются монументальностью, мощью, героикой, наполнены оптимизмом, энергией, жизнеутверждением, несмотря на скорбный характер отдельных номеров, где народ оплакивает гибель героя.

Музыкальная драматургия (развитие содержания) строится на органичном сочетании и чередовании гомофонно-гармонических и полифонических пластов изложения тематического материала, образующего стройную архитектуру.

Полифония свободного стиля блестяще представлена своими различными формами – имитацией, фугой, стреттой, каноном и т.д. и, как было сказано выше, органично сочетается с гомофонно-гармоническими, аккордовыми построениями квадратной структуры.

Halleluja – №42 из оратории Г.Генделя «Мессия» (1741)

Оратории «Мессия»⁵ имеет особый статус национальной святыни, а хор «Halleluja» является национальным гимном. На Рождество и Пасху в Королевском

4 40 опер. Ода миру (1713). Те Деум'ы. Три тома антемов и псалмов (хоровые произведения для исполнения в церкви религиозного и морализующего содержания). Кантаты. Дуэты. Инструментальная музыка.

5 Мессия (евр.) = Христос (греч.) = Помазанник (слав.)

Иисус (греч.) = Спаситель (слав.)

Аллилуйя (др. евр.) – хвалите Господа!

Альберт-холле гигантский хор всех собравшихся (до восьми тысяч человек) исполняют его стоя.

Хор «Halleluja» заключает II ч. Оратории и использует текст Откровения св. апостола Иоанна (19₆):

- Аллилуйя! Ибо воцарился Господь Бог Вседержитель
- Царство земное стало царством нашего Спасителя
- И Его Христа. И будет Он править вечно

Форма «контрастно-составная» (термин профессора В.Протопопова), двухчастная, со вступлением (т.т. 1 – 11) и кодой (т.т. 88 – 94). I ч. (т.т. 12 – 40) использует в качестве *cantus firmus* протестантский хорал «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (Проснитесь, голос нас сзывает). Пятикратное его изложение проходит в тонико-субдоминантовом соотношении: D-dur – унисон всего хора, G-dur – унисон альты, тенора и баса, G-dur – унисон сопрано, D-dur – унисон тенора и баса, G-dur – унисон тенора и альты. К теме протестантского хорала контрапунктически присоединён лейтмотив с энергичной ритмической формулой



Он взят из вступления (т.т. 6, 10)

[illegible]

и взаимодействует с темой хорала в сложном полифоническом противопоставлении – имитационном и стреттном.

Он же звучит обособленно, в строго гомофонно-гармоническом изложении, образуя «полифонию пластов тематического материала».

II ч. – (т.т. 41 – 88) – fuga свободного полифонического стиля. Экспозиция строится на проведении темы в тонико-доминантовом соотношении во всех четырёх голосах снизу вверх – в басу, теноре, альте и сопрано

Средняя часть использует уже звучавшее гомофонно-гармоническое изложение лейтмотива на фоне выдержанного подголоска в сопрано и его секвенционное развитие – G, A, h.

В репризе тема фуги проходит сначала в партии баса и сопрано, а потом дважды в партии баса и альты, баса и сопрано в стреттном изложении. В гомофонно-

гармоническом изложении лейтмотива, продолжающего тематическое развитие номера, использован двойной контрапункт.

Произведение исполняется четырёхголосным смешанным хором среднего состава, от 25 до 40 человек (см. В.Самарин «Хороведение», стр. 27), высокой профессиональной квалификации. В каждой партии необходимо наличие ровных, виртуозных, гибких подвижных, сильных голосов, способных преодолевать многочисленные вокально-технические трудности, а именно:

- Высокая тесситура
- Длительное пение в высоком регистре
- Постоянные скачки в мелодии (иногда больше октавы)
- Оstinатная ритмическая формула 
- Пение на одной высоте
- Полифоническая фактура изложения
- Смена регистров и т.д.

Сопрано и тенора требуют постоянного контроля, т.к. их партия особенно трудна своей виртуозностью. Они должны отвечать динамическим требованиям исполнения (длительное *f*, *cresc.*). При этом звук не должен переходить в форсированный и крикливый, а должен способствовать достижению насыщенного, торжественного, благородного, праздничного характера звучания.

Полифоническая фактура изложения потребует аналитического подхода к партитуре и грамотного её прочтения. Диапазон голосов:



Строй исполняемого произведения, как вертикальный (гармонический) так и горизонтальный (мелодический), может быть достигнут только в результате длительного «впевания» с активной «подачей» звука, упругой артикуляцией, твердой атакой, а также с предельно жёстким ритмом, внутридолевой пульсацией, энергичным дыханием и звуковедением *marcato*. Особую трудность исполнителям создаёт высокая тесситура и широкий диапазон во всех партиях.

Ансамбль должен быть рассмотрен с позиции высокопрофессионального исполнительства и затрагивать главные его вехи – строго синхронное, с динамическим равновесием звучание хора и оркестра, с предельно чёткой артикуляцией, с учётом сложной полифонической фактуры и созданием художественного образа как сверхзадачи.

Темп *allegro* должен быть строго выдержан.

Преобладание напряжённой, сильной динамики способствует достижению ликующего звучания, но не должно перейти в форсирование звука.

Задачи дирижёра чрезвычайно сложны и ответственны в связи с вышеперечисленными трудностями.

Сражён Самсон – №72 из оратории «Самсон» (1743)

Оратория «Самсон» воплощает идею долга и самопожертвования ради блага народа. Библия [Книга Судей, глава 16] рассказывает о том, как к ослеплённому, взятому в плен Самсону – вождю израильтян – возвращается былая сила, он разрушает храм филистимлян и погибает вместе с врагами под его руинами.

В оратории полностью проявились черты, характеризующие хоровой стиль Генделя: мелодическое богатство, связь с народными истоками, лапидарный гармонический язык, опирающийся на аккорды главных ступеней лада, отклонения в родственные тональности, многообразие хоровой фактуры, динамические контрасты, постоянное (как правило) четырёхголосие.

Хор филистимлян «Сражён Самсон» написан в сложной двухчастной форме с кодой. Полифоническое изложение в нём сочетается с гармоническим. Сопоставляются две темы. Первая – сдержанная, суровая, мужественная – звучит в миноре, изложена полифонически в тонико-доминантовом соотношении. Вторая – ликующая, победная, наполненная фанфарными интонациями; звучит в параллельном мажоре (G-dur), изложена в форме канонической имитации, голоса вступают стреттно. Большая кода (e-moll) звучит сдержанно, мужественно и придаёт музыке волевой характер (по книге И.Усовой «Хоровая литература» с. 177)



Вокально-симфоническое творчество Баха

Эпоха барокко «возвещала Истины в псалмах и песнопениях». «Цель жизни — обожение человека через приближение его ко Христу.»

Изучение произведений Баха (1685 – 1750) возможно только в духовном контексте с Христианским вероисповеданием. Атмосфера общей воцерковлённости эпохи барокко делала доступным и понятным мистический и метафизический смысл Евангельских текстов о смысле жизни, грехе, спасении, искуплении, крестной смерти и воскресении и других догматах. Музыка духовных сочинений Баха призвана разъяснить глубинные основы Христианских Истин в художественной форме. Непревзойдённые шедевры культовой музыки написаны композитором «не по служебным обязанностям, а по зову сердца» (А.Швейцер). Религиозность и богословская образованность Баха нашли своё выражение в музыкальных формах своего времени: кантатах (около 300), мотетах (6), мессах (5, в том числе и «Высокая»), ораториях («Пасхальная», «Рождественская»), пассионах (4?).

Они раскрывают мистический (таинственный), метафизический (духовный) и догматический (догматы – непреложные Истины Веры, утверждённые Соборами) смысл Евангелия о жизни и деяниях Иисуса Христа, Пресвятой Богородицы и Апостолов.

В 1723 г. Бах переезжает в Лейпциг. Он – кантор (учитель пения) в школе при церкви Св.Фомы, Музыкальный директор и придворный композитор. Он отвечает за всю музыкальную жизнь города.



Шедевры культовой музыки, созданные в этот период, имеют несколько составляющих, среди которых первое место занимают **богословская образованность композитора. Он находится в постоянном общении с Богом.**

Музыкальные символы, риторические формулы (фигуры), характерные для искусства барокко, раскрывают, как внешнее содержание произведений, так и их глубокий внутренний смысл, передающий различные состояния души (аффекты).

В своём творчестве Бах опирается на **протестантский хорал** (5000 напевов, утверждённых Лютером в 1530 г., исполняемых всей общиной).

Полифоническое мышление Баха и сложная архитектоника его хоровых произведений находит своё выражение в формах, полных художественного совершенства, величия чувства и мысли.



Magnificat (1723).

Могучий гений Баха, впитав достижения предшествующих поколений, внёс бесценный вклад в развитие полифонии свободного стиля и становления нового – гомофонно-гармонического. Творения Баха отмечены редкой красотой и выразительностью, совершенством форм и высочайшим профессиональным мастерством. В них вдохновенно запечатлены многообразные стороны духовного мира человека. Музыкант-мыслитель, художник-гуманист и смелый новатор, Бах оставил огромное наследие – около тысячи произведений. Они пронизаны возвышенным благородством и напряжённой мыслью. Изучение произведений Баха открывает глубинные основы христианского вероучения о жертвенности, спасении, страдании, раскаянии, прощении, искуплении, совести и других духовных и нравственных понятиях.

Творчество Баха впитало в себя:
протестантский хорал
народную песню
хоровую полифонию эпохи Возрождения
достижения оперного искусства и культовой музыки
искусство английских вёрджиналистов и французских клавесинистов.

Завершитель эпохи, Бах предвосхитил более поздние музыкальные стили.

Для вокально-симфонической музыки композитора характерно инструментальное мышление; в ней содержится органичный сплав спокойно-сосредоточенных, углублённых действенных и энергичных чувств и эмоций, всевозможные устроения души, раскрывающие величие человека. Темы, сюжеты и образы композитор черпал из Св.Писания. В них находит своё выражение сложный мир человеческих чувств с героическими порывами и сомнениями. Богатый внутренний мир, философская самоуглублённость и духовное возрастание человека переданы композитором с редкостной творческой изобретательностью

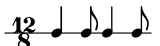
«Magnificat» – духовный жанр вокально-симфонической музыки – использует подлинный текст Евангелия от Луки, гл 1, ст. 46 – 55.

В Протестантской церкви «Magnificat» связывают с праздником Рождества Христова. В Православном храме Песнь Пресвятой Богородицы – «Величит душа Моя Господа» поётся после восьмой песни канона на Утрени Всенощного Бдения. Она прямо связана с праздником Благовещения (7 апреля н.ст.)

«Magnificat» исполняется пятиголосным смешанным хором, солистами, оркестром и органом. Произведениям в целом присущ светлый, радостный, ликующий, торжественный характер (№№ 1, 4, 7, 11, 12).

№ 1 – Magnificat (Величит душа Моя Господа) передаёт восторг и приподнятое, могучее состояние духа. Так принимает Пресвятая Богородица волю Божию.

Здесь используется музыкально-риторическая фигура *circulatio* (лат. круг) ассоциирующаяся с нимбом, совершенством мироздания и полётом ангелов, прославляющих рождение Иисуса Христа.

№ 6 – *Et misericordia eius* (И милость Его в роды родов...) – дуэт тенора и альты написан в ритме сицилианы  и использует музыкально-риторическую

фигуру *exclamatio* (восклицание). Восходящее движение мелодии на сексту в данном случае символизирует горестные возгласы с одной стороны и преодоление скорби с другой.

№ 10 – *Suscepit Israel* (Восприят Израиля отрока Своего): принял Израиль своего Сына как милость (Божью), о чём было сказано у пророков. Это трио для двух сопрано и альты часто исполняется хором мальчиков.

Здесь используются музыкально-риторические фигуры: *anabasis* (восхождение), которая символизирует «небо», «воскресение», «вознесение»;

catabasis (нисхождение) может означать погребение, предание земле; *susperatio* (вздых) – попарно связанные ноты выражают горестные стенания, страдание, боль.

Этот номер звучит проникновенно мягко, выявляя многочисленные оттенки человеческого духа и удивляя слушателей музыкальной «светотенью», типичной

для баховского творчества, соединяющего в себе крайние противоположности:

свет – тьма

доблесть – предательство

правда – ложь

победа – поражение

радость – скорбь

воскресение – погребение и т. д.



Höhe messe h'moll (1724 – 1749)

Месса как особая форма кантатно-ораториального жанра западноевропейской культовой музыки сформировалась к XVI в., начиная от первых лет христианства.

Ite, misse est ecclesie (лат. – идите, собрание распущено)

В Православной Литургии это соответствует отпусту священника: «с миром изыдем!»

Смысл богослужения – в устроении духовного мира человека и его устремления к Богу. В Православной Церкви в Таинстве Евхаристии (греч. Благодарение) совершается благодарение за Великую Жертву во оставление грехов рода человеческого: «Тебе поем, Тебе благословим...»

«Средоточием мессы является приобщение (причащение) к Жертве на Кресте Богочеловека посредством глубокого психологического переживания (катарсиса) нацеленного на внутреннее обновление» (Ю.Холопов).

Этика Христианства воплощается в идее жертвенности, искупления, бессмертия души. Первообраз Христа, Богочеловека представлен в музыкальном прообразе через возвышенную скорбь.

Недосягаемая по форме и содержанию Höhe messe h'moll представляет собой вершину духовного откровения и соединения с Богом.

Используя разнообразные средства выразительности, в совершенстве владея всеми разновидностями полифонии свободного стиля (имитация, стретта, канон, контрапункт, монодия григорианского хорала, фуга), композитор создаёт музыкальный универсум Христианской морали и нравственности: хаосу, греху, ненависти, лжи, тьме, отчаянию и предательству противопоставлены порядок, соблюдение закона, любовь к ближнему, выполнение долга, жертвенность, мужество, свет, преображение, надежда.

Музыкально-художественные образы традиционного канонического текста многозначны и полифоничны. Их развитие строится на диалектическом принципе соединения противоположностей и на контрастном сопоставлении в сфере

состава исполнителей (хор – соло)

тонального развития (h – D)

темпов (Largo – vivace)

фактуры изложения (гомофонно-гармонический – полифонический склад)

музыкальных символов, раскрывающих смысл образов.

Ич. №1 Kyrie eleison (греч.) – Господи, помилуй!

Тонально устойчивая пятиголосная фуга с дополнительным проведением темы.

Изображает шествие на Голгофу, несение Креста. Выражает страдание, скорбь и муку.

... ἡ ποτὴ κρῖτς ἰβον, ἡζύδε на глаголемое лобное мѣсто, ѣже глаголетсѧ єврейски голгоѡта... (Ев. от Иоанна 19¹⁷)

... Et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum, quod Hebraice dicitur Golgotha...

Искушение грехов человечества совершается ценою Великой Жертвы – распятия Невинного на Кресте.

Музыкальный символ (риторическая формула): Saltus duriusculus – широкие скачки на увеличенные и уменьшённые интервалы (ув. 4, ум. 7) являются эмблемой смерти, крестной муки и страдания.

№3 Kyrie eleison (греч.) – Господи, помилуй!

Музыкальный символ креста – эмблема страдания, страстей Христа.

Ич. №4 Gloria (лат.) – Слава в вышних Богу. Первая часть.



Ангелы прославляют Рождество Христово.

Мелодия, устремляющаяся вверх по звукам тонического трезвучия, изображает пение ангелов, выражает ликование и радость.

... И рече ѿмъ ѿггъ: не бѣтеся: се бо благовѣствую вамъ радость велию, ꙗже вѣдѣтъ всѣмъ людемъ: ꙗко родися вамъ днѣсь спсѣ, ꙗже есть христосъ гдѣ... (Ев. от Луки 2¹⁰).

... Et dixit illis angelus: «Nolite timere; ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus...

Вторая часть – двойная fuga – сочетает в себе «небесное» (полёт ангелов) и «земное» (скорбные вздохи и стенания)

IIIч. №15 Et in carnatus (и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловѣчшиа.) Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

Форма – старинная соната (гл. партия – в основной тональности, побочная партия – в тональности доминанты; в репризе – гл. партия в тональности доминанты, побочная – в основной тональности).

Музыкальный символ *susperato* (вдох) передаёт горестное стенание, страдание.

Первообраз Христа, Богочеловека воплощается в музыкальном образе, передавая возвышенную скорбь, терпение, подвиг мученичества, бездну страдания для проклятия смерти, спасения от греха, ради райского блаженства и радости.

№16 Crucifixus (Распятаго же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна) Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.

Трагическая кульминация цикла. Напряжённая интервалика (ум. 7, ув. 4, ум. 4), диссонантность, хроматика в сочетании с мотивом вдоха образует риторические фигуры *catabasis* (снижение), *passus duriusculus* (жесткий, грубый). Они передают бездну страдания, скорбь, крестную муку, горестную печаль, смерть.

И въ часъ девѣтый возопи ѿсѣ гласомъ великимъ, гла: ѿлѣ, ѿлѣ, лема саваѡтанѣ;
ѿже ѿсть казѣмо: бже мой, бже мой, почто мѣ ѡставилъ єси; (Ев. от Марка 15³⁴) Et
hora nona exclamavit Iesus voce magna: «Heloi, Heloi, lema sabacthani?», quod est
interpretatum: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?».

Состояние богооставленности воплощено в форме вариаций на basso ostinato
(упорный бас). Хоровая партитура исполняется на фоне 13 раз повторенного
четырёхтакта с нисходящим хроматизмом.

Жанр – пассакалия (медленный испанский танец 3/2). e-moll.



№17 Et resurrexit. И воскресшаго в третий день по Писанием.

И возшедшаго на небеса, и седяща одесную Отца.

Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram
Patris.

Риторические формулы anabasis, circulato символизируют восстание в Силе и
Славе Воскресшего из мертвых Сына Божия (восходящее движение по звукам
мажорного трезвучия).



«Matthäus-passion» (1729).

«Контрапункт был поэтическим языком гениального композитора»

(Н.А.Римский-Корсаков. 1874г.)

Написанные для Церкви хоровые произведения Баха относятся к недостижимым вершинам музыкального воплощения вечных ЕВАНГЕЛЬСКИХ ИСТИН.

Музыка для ЦЕРКВИ стала самоцелью композитора, он вложил в неё своё благочестие, благоговейные чувства, исповедание веры и своё служение БОГУ. Благозвучные гармонии, законченные формы и мистические образы служили славе БОЖИЕЙ, озаряли покоем и радостью, светом и надеждою ЖИЗНЬ композитора. Баховские "СТРАСТИ" принадлежат к тем вершинам творческого гения, которые всегда потрясают грандиозностью и масштабностью трагедии в них совершаемой.

Жанр "страстей" (**passion, passia** – терплю, бездействую, страдаю, не участвую, сильное чувство, страсть, страдание, страшный) утвердился в VIв. и эволюционирует до сих пор.

Во времена БАХА "СТРАСТИ" исполнялись хором мальчиков и юношей (20чел.), оркестром (24чел.), органом, солистами.

Наряду с использованием традиционных форм, БАХ привносит в «**Matthäus-passion**» типичные для эпохи барокко **аффекты** (состояния души, порыв, душевное волнение как следствие сильных чрезвычайных внешних возбуждений) — скорбь, печаль, уныние, просветление, грусть, надежду, покой, раскаяние, угрызение совести, потрясения, ярость, осуждение,

обусловленные событиями СТРАСТНОЙ ПЯТНИЦЫ, главной службой перед ПАСХОЙ – ВОСКРЕСЕНИЕМ ХРИСТОВЫМ. ЕВАНГЕЛИЕ от МАТФЕЯ (гл. 26-27): Последняя трапеза СПАСИТЕЛЯ и Его учеников стала Таинством Св. Причастия, а Евхаристия – благодарением за принесение великой жертвы ТЕЛА И КРОВИ ХРИСТОВОЙ.

Оставляя в стороне богословский, догматический и литургический смысл СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ, мы поражаемся многообразию и глубине психологических состояний (аффектов) в нём заключенных. Их диапазон необычайно широк. В музыке Бах точно следует изложению событий: Тайная вечеря. Предательство. Лжесвидетельство. Отречение Петра. Бичевание. Суд Пилата. Ярость толпы: "распни!". Крестные страдания СПАСИТЕЛЯ. Положение во гроб.

Архитектоника пассиона, подобно готическому собору, устремлённому ввысь, использует музыкальную символику (креста, нимба, восхождения и нисхождения, змеи) и сочетает в себе различные формы музыкального развития.

1. Речитатив излагает подлинный текст СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ (ЕВАНГЕЛИЕ от МАТФЕЯ, гл. 26-27) и носит с одной стороны эпический, повествовательный, спокойный, рассудительный характер (партия ИИСУСА ХРИСТА, ап. ПАВЛА, ПИЛАТА), с другой – потрясает нас своей патетикой, ораторским тоном, обличающим, негодующим характером; сопереживает тому, о чём идёт повествование. Интонационные формулы речитатива насыщены диссонантностью (третон, ум₇), отмечены свободным декламационным ритмом, высокой тесситурой, яркими мелодическими взлётами и падениями, большими скачками – такова партия ЕВАНГЕЛИСТА МАТФЕЯ... Тональность, заменившая модальность как представление о ладе выявляет напряжённость интонирования: №№15,17,24.

2. ХОРАЛ ("марсельеза XVIв.") основан на народной мелодии.



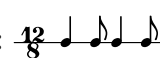
Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vorandern, der heiß Barrabas

В протестантской ЦЕРКВИ текст СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ, переведённый с латинского на немецкий язык М.Лютером (1483 – 1546), исполняется всем ХРАМОМ (народом). В нём подтверждается, разъясняется с догматической точки зрения содержание СВЯТОГО ЕВАНГЕЛИЯ Это — музыкальная цитата, она завершает и духовно осмысливает драматическое действие каждого раздела (№№ 21, 23, 31, 35 и др.)

3. Ариозо, арии — это музыкально-поэтические размышления на религиозные темы по поводу только что отзвучавшего речитатива. Музыка их предельно выразительна, написана на умело составленный, с пышными метафорами, но не отличающийся особым поэтическим достоинством, текст Христиана Ф.Хендрики (Пекандера). В ариях проявляется лирическое начало, субъективное отношение к событиям. Полифонический склад мышления композитора выражает тезис об истине как **антиномии**⁶ через сочетание образов реалистических с образами мистическими и духовными: крестные страдания, жертвенность СПАСИТЕЛЯ являются залогом жизни вечной, освобождают человека от рабства греха. Таким образом в "пассионах" БАХА мы соприкасаемся с высокими нравственными и моральными категориями, В ариях находит своё выражение набожность и богословская образованность БАХА, его мистическая религиозность, внутренняя отрешённость от мира, отношение к смерти как завершению жизненного пути, избавляющей человека от греха, готовность к добровольной жертве для достижения Царства Небесного. Они озарены внутренним покоем и радостью, просветлением, надеждой, умиротворением. (№ 47 и др.)

4. Хоры двух типов используются Бахом в "Matthäus-passion".

а) **Мадригалные** на текст авторских стихотворений (№№ 1, 78 и др.)

Они отличаются широтой и свободой развития, в них сосредоточено лирическое начало ; по существу — это развёрнутые арии для хора, своего рода музыкальная фреска, исполненная величия и внутреннего драматизма. (№ 1 — "ШЕСТВИЕ НА ГОЛГОФУ". Оплакивание принесённого в жертву АГНЦА. Длительные органые пункты способствуют накоплению динамики. Использован ритм сицилианы: $\frac{12}{8}$  . В контрапункте в

основной темой хора соединяется тема знаменитого хорала "O Lamm Gottes unschuldig" (О, Невинный Агнец Божий).

№ 78 — "ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ" — звучит светло и печально.

Мелодические нисходящие линии могут быть приняты за буквальный символ "вниз, в землю". Напевные фразы гомофонно-гармонического и полифонического изложения объединены строгими, квадратной структуры, построениями...

6 **антиномия** - кажущееся противоречие, заявляющее о жизни во всей ее глубине, объёме, сложности и динамике развития. В ПРАВОСЛАВНОМ, догматическом БОГОСЛОВИИ ВОСРЕСЕНИЕ достигается через КРЕСТНЫЕ СТРАДАНИЯ...: «зерно аще ли умрет, мног плод сотворит» (ЕВАНГЕЛИЕ от ИОАННА, гл.12, стих 24)

Й. Гайдн Оратория «Сотворение мира» (1798)

Трудно переоценить то значение и роль, которую сыграл композитор в становлении **Венской классической школы** – главного стиля музыкальной культуры второй половины XVIII в. Он утвердил:

1. структуру симфонического цикла
2. симфонизм как метод музыкальной композиции на основе многогранных преобразований тематического материала
3. состав современного симфонического оркестра
4. опору на фольклорные источники и, в частности, на Венское бытовое музицирование

Й. Гайдн (1732 – 1809) – автор симфоний (104), квартетов (83), инструментальных ансамблей (47), концертов (35), опер (24), кантат, мотетов, месс (14), духовных сочинений (Te Deum, Stabat Mater, Salve Regina, Offertorium). Композитор уделял большое внимание вокально-хоровому искусству, пройдя великолепную школу хорового пения в соборе св. Стефана в Вене с 1740 по 1749 г. и вокальную подготовку у Н. Парпоро с 1753 по 1756 г.

Музыкальный стиль композитора отличается вкусом, упорядоченностью, простотой в сочетании с изысканностью, лёгкостью, остроумием, светлым и радостным мировосприятием, оптимизмом, кипучей энергией, техническим совершенством, гармоничным соединением чувства и разума и связью с народным творчеством.

Религиозность и богопочитание Гайдна стали поводом для создания на основе Ветхозаветного Писания оратории о сотворении мира и пребывании в раю Адама и Евы. «Никогда я не был так близок к Господу нашему, как во время работы над «Сотворением мира»... (1796 г.)

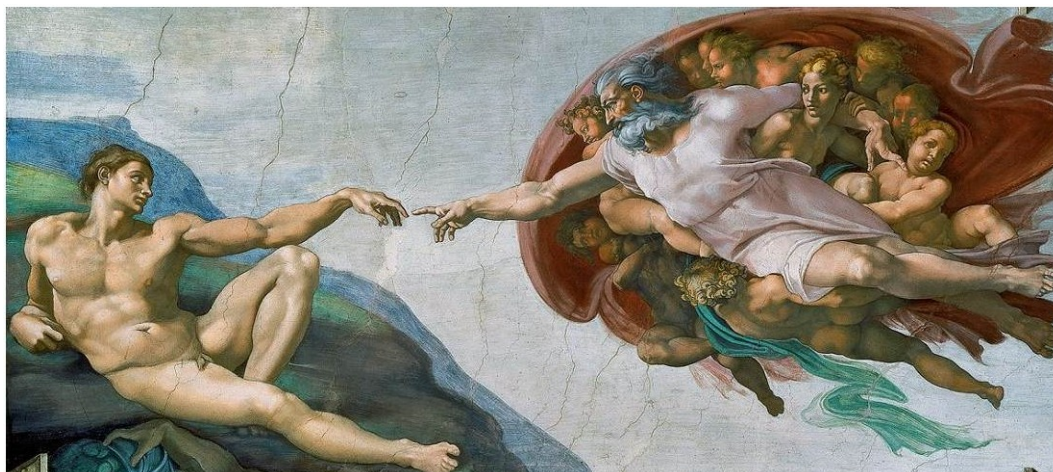
Оратория «**Сотворение мира**» создана на текст барона Свитена⁷ по поэме английского поэта Дж. Мильтона (1608 – 1674) «Потерянный рай».

Оратория написана для оркестра, хора и солистов и представляет собой идеальное воплощение эстетики **венского классицизма**.

№ 2. Ария с хором. Архангел Уриил (свет Божий, Бог есть свет) возвещает о наступлении дня. В бездну низвергнуты силы ада и мир воскрес, озарённый «света лучом». Музыка носит ярко выраженный изобразительный характер. Противопоставление тьмы свету сопровождается низкой тесситурой в партии солиста, хроматизмами и минорным наклоном, ум. 7, сопоставлением далёких тональностей (E-dur – c-moll) усилением динамики (*fp*), переменной метра (♩ = ♪) и темпа: Andante – Allegro moderato. Вступление хора в кульминационный момент

⁷ Готфрид ван Свиттен (1733 – 1803) – австрийский дипломат, посланник при различных европейских дворах, префект придворной библиотеки в Вене. Покровительствовал Гайдну и Моцарту.

ещё более усиливает напряжение, тревогу и мрачный характер картины. 18-тактовое построение использует полифонический приём изложения – канон в 5 $\uparrow$. Следующий затем контрастный эпизод изложен гармонически в A-dur, звучит мягко, пасторально, спокойно, оттеняя предыдущий тематический материал: напряжение спало, – силы зла низвергнуты в ад. Форму можно определить, как контрастно-составную, сложную двухчастную. $\frac{AB}{ab\ cd}$



№28 – «О, как прекрасно создан мир» заключает вторую часть оратории и представляет собой блестящий, великолепный хор во славу Бога, сотворившего небо, землю, море и «вся яже в них». Преисполненная радости тварь восхваляет своего Творца. Форма отмечена ясностью, симметричностью, пропорциональностью.

Вступление (8 т.) – содержит в себе интонационно-ритмическое ядро, которое станет основой развития всей композиции.

I ч. (18 т.) – двойная fuga с совмещённой экспозицией:

бас-тенор проводит тему B-dur

сопрано-альт проводит тему в обращении в F-dur

бас-сопрано проводит тему в B-dur

тенор-бас проводит тему в F-dur

Средняя часть (с 27 т.) представляет собою тональную разработку тематического материала I ч. Главную роль в ней играют отклонения в родственные тональности (g-B-Es-As-f-c) и полифонические приёмы изложения (в т.ч. стреттные).

Реприза $\boxed{D}$ и кода $\boxed{E}$ утверждают мастерское использование композитором возможностей вокально-хоровой техники, при этом метро-ритмическая организация придаёт хору особую упругость, энергию и динамику.

” И ѡбидѣ бѣзъ всѣхъ, сѣлика сотвори: и сѣ двѣрѣ сѣлѣхъ.

(Бытие 1₃₁)

Оратория «Времена года» (1801)

Либретто Г. ван Свитена по дидактическому стихотворению английского поэта Томпсона несёт в себе, кроме жанрово-бытовых картин из жизни земледельцев, ещё и философский подтекст – человеческая жизнь уподобляется временам года. Музыкально-художественные образы оратории тесно связаны с народными истоками, пронизаны радостью и оптимизмом.

I Весна.

№2 – хор земледельцев. Поселяне вспоминают о вьюгах прошедшей зимы и радуются приходу весны. Трёхчастная форма (G-c-G). Пасторальный характер. 6/8.

II Лето.

№19 – сцена грозы передаёт смятение и испуг людей перед разбушевавшейся стихией. Однако, их сила, разум, достоинство и мужество преодолевают страх и растерянность – напряжение спадает, всё постепенно успокаивается. Партия оркестра носит яркий изобразительный характер: в ней слышен шум дождя, треск ломающихся деревьев, виден блеск молний.



В I части преобладает гомофонно-гармонический склад письма в виде разрозненных реплик хора, построенных на ум7, передающих ужас людей перед разбушевавшейся стихией. II часть – fuga (см. учебник по хоровой литературе И. Усовой, стр. 166).

III часть. Осень.

Осень – пора охотничьих забав(№29) и сбора урожая, плодов усердного труда (№31).

IV часть. Зима.

№38 – песня Ганны (сопрано) с хором «Ну жужжи же прялка». №40 – вторая песня Ганны с хором про весёлую историю, приключившуюся с молодым барином. №44 – двойной хор, прославляющий радость жизни и труда.

Моцарт Requiem

(1791) op. 626

«Не отступай от Бога!»

(из письма Л. Моцарта к сыну)

Религиозность – главная черта творчества Моцарта (1756 – 1791). Оно пронизано святостью, благородством и чистотою души. Религиозна сама природа композитора-гения в силу воспитания, общественного положения и внутренней духовной организации.

Эманация (исхождение) Божественной энергии сообщает его творчеству сверхчеловеческую красоту, совершенную гармонию, предвкушение райского блаженства, лёгкость, идеальную чистоту, глубину и возвышенность. Ею преодолеваются все невзгоды. Заповеди Евангелия, преклонение пред Божественной волей, благодеяние, милосердие и доброта пронизывают все сочинения композитора, т.к. он живёт в мире с самим собою, с природой и с Богом (по книге М. Бриана о Моцарте).

Хоровое творчество:

4 масонских кантаты;

Песни для хора;

4 ноктюрна для баса и двух сопрано (1787);

Редакция ораторий Генделя («Мессия»);

Хоры в операх «Идомей», «Милосердие Тита», «Свадьба Фигаро», «Cosi fan tutti», «Похищение из сераля», «Волшебная флейта»;

Около 40 культовых сочинений:

Ave verum (Радуйся Истина во плоти...);

Miserere (Помилуй меня, Боже);

Litaniја (молитва);

Regina coeli (Царица небесная);

Kyrie eleison (Господи, помилуй);

Offertorium (Приношение Св. Даров, аналогичное евхаристическому канону Православной литургии);

Около 20 месс (лат. – отпущаю).

Requiem – заупокойная месса – состоит из 12 номеров, утверждает духовное величие человека в соединении его с Богом.

Аналогом Requiem'у в РПЦ является Заупокойная Литургия и Панихида.

Каноническое содержание католической заупокойной службы характеризуется высоким трагическим пафосом. Таинство перехода земной твари в жизнь вечную потрясает души. В ожидании Божьего Суда и воздаяния за грехи свои мы взываем к Господу о милосердии, прощении, пощаде и избавлении от мук ада.

С другой стороны успение для христианина – это покаяние, вечный покой, жизнь без греха и предстояние пред Божественным Светом – Иисусом Христом во Царствии Небесном. Поэтому так богата интонационная палитра Requiem'a, передающего переживания человеческой души во множестве психологических состояний (аффектов): трепет, смятение, ужас, мольба, скорбь, мужество, достоинство, отчаяние, вера, надежда, любовь, просветление... и радость встречи с Богом.

Et lux perpetua – Да воссияет (над ними) Вечный Свет.

№1 Requiem aeternam Kyrie eleison (вечный покой даруй им, Господи). Двойная fuga с совмещенной экспозицией;

№2 Dies irae (День гнева);

№6 Confutatis Ниспровергнув злословящих...я прошу: дай мне спасение после моей кончины;

№7 Lacrimosa Слезный будет тот день;

№8 Domine Jesu Господи Иисусе! Избави души...усопших от мук ада;

№9 Hostias Жертвы и молитвы ТЕБЕ, Господи, приносим;

№10 Sanctus Свят Господь Бог Саваоф!

Полифония как главное средство художественной выразительности представлена здесь во всем великолепии и многообразии технических приёмов.

№2 Dies irae

Sequentia

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cam Sibylla.

Секвенция

День гнева, день тот
Обратит мир в прах,
Чему свидетели – Давид и Сивилла.

Секвенция – форма духовных песнопений, восходит к IX в.; возникла из обычая подтекстовывать юбилеи (jubilatio – лат. ликование), длинный мелизматический пассаж, заключающий alleluja (евр. Хвалите Бога).

Секвенция Dies irae создана в XIII в. во время эпидемии чёрной чумы Фомой из Челлано.



Номер представляет собой сложную форму сквозного развития с элементами трёхчастности.

Религиозная мистика и догматика находят здесь своё яркое выражение в соединении с гуманностью и абсолютной верой в Единого Бога, Творца неба и земли. Состояние ужаса перед Страшным судом передано с грозной силой и неистовым напором – человечество содрогается в ожидании Божией кары за свои грехи.

a	b	a ¹	c	d	a ²
8 т.	10 т.	8 т.	10 т.	12 т.	16 т.
d moll	F-G-a	a moll	d-Es-g-F-Es-A	d moll	d moll

Композиционное развитие отличается равновесием и упорядоченностью элементов музыкальной выразительности, их цельностью и единством. Изложение тематического материала характеризуется «обновлённым повторением» главной *интонации*, монолитной фактурой письма, сложной гармонической структурой, использованием, наряду с автентическими оборотами, ум.7, $\flat\Pi_6$, отклонений, сильной динамикой (*f*), темпом *allegro assai* (очень быстро), тремоло и синкопами в оркестре, непрерывным нагнетанием звучности и т. д.

Бетховен. Кантата «Морская тишь и счастливое плавание»

ор. 112 (1815) слова В. Гёте

Л. Бетховен (1770 – 1827) – величайшая титаническая фигура в истории мировой культуры. Его творчество явилось не только прямым выражением идей французской буржуазной революции (1789 г.), но и воплотило глубокие философские, библейские темы и общечеловеческие проблемы эпохи Просвещения.

Бетховен создал ценности, обеспечивающие прогресс в музыкальной культуре на несколько поколений вперёд, а его драматургическая концепция «от мрака к свету, через борьбу к победе» остаётся непревзойдённой вплоть до наших дней.

Хоровое творчество:

- 1800 – ор. 85 оратория «Христос на Елионской горе»
- 1807 – ор. 86 месса C-dur .
- 1808 – ор. 80 «Фантазия для хора, фортепиано и оркестра»
- 1814 – Кантата «Великое мгновение»
- 1823 – Торжественная месса
- 1824 – ор. 125 IX симфония на оду Шиллера «К радости»
- Хоры из музыки к драматическим спектаклям
- «Восхваление Бога человеком»
- Каноны

Инструментальное мышление композитора и стиль Венского классицизма накладывают особый отпечаток на вокально-хоровую музыку композитора.

«Неудобства» изложения хоровых партий в связи с инструментальной трактовкой человеческих голосов могут быть преодолены исполнителями, постигшими драматургию художественного замысла

Кантата «Морская тишь и счастливое плавание»

Музыка кантаты следует метафорическим сравнениям поэтического текста и создаёт два контрастных состояния человеческого духа: спокойного, безмятежного, созерцательного и стремительного, активного, динамичного. Исполняется четырёхголосным смешанным хором и оркестром.

I ч. – простая трёхчастная форма. Умиротворённое спокойствие передано компактным хоровым звучанием в средней тесситуре на *p* и *pp* в гомофонно-гармоническом изложении. Два мелодических взлёта в средней части (редкий пример неансамблирующих аккордов и широких скачков в голосоведении) отражают безбрежность морского простора и безграничность свободы.

II ч. – форма – **рондо-соната**. Рефреном является первый хоровой восьмитакт. Вторая часть контрастна первой по темпу (Sostenuto ♩ = 84 – Allegro vivace ♩ = 138),

динамике (*pp – f*), фактуре изложения, звуковедению, тематическому развитию. Имитационный склад письма как главное средство художественной выразительности обеспечивает стремительность движения, темповое разнообразие и динамику развития.

МОРСКАЯ ТИШЬ

Тишь глубокая над морем,
Недвижимо лоно вод,-
И на гладь морскую смотрит,
Озабочен, мореход.
Хоть одно бы дуновение
Среди мертвой тишины!
Хоть бы где в дали безбрежной
Показался всплеск волны!

СЧАСТЛИВОЕ ПЛАВАНИЕ

Туманы редуют,
Прояснилось небо;
Эол разрешает
Докучную цепь.
Вот ветром пахнуло;
Пловец встрепенулся.
Живее! живее!
Смотрите – земля!



Ф. Шуберт *Messa G* (1815)

Талант Франца Шуберта (1797 – 1828), великого австрийского композитора-романтика, щедр и многообразен. Им создано около тысячи произведений.

Романтизм – направление в искусстве XIX в. – выражает разлад между идеальными представлениями героя и реальной действительностью. Мечтания, страстные порывы, осуществление которых весьма иллюзорно, внутренний мир человека во всех его противоречивых представлениях и устремлениях к идеалу, фантазии, мечты, картины природы, лирика, философия и многое другое составляют содержание романтического искусства.

Становлению и развитию музыкального гения как высшего проявления творческой одарённости Ф.Шуберта способствовало домашнее обучение, многостороннее образование в **конvikте** (1808 – 1813), пение в императорской Придворной капелле (1808 – 1812) и участие в творческих собраниях (15 «**шубертиад**» с 1821 по 1828 г.). Музыкальный быт Вены начала XIX в., богатые народные традиции, хоровые певческие общества **Liedertafel** также оказали влияние на формирование творческой личности композитора и его эстетики с присущими ей демократизмом, гуманизмом и объективностью.

Неотъемлемыми чертами музыкального стиля композитора являются **мелодизм** и **песенность**. Это относится как к инструментальной, так и, прежде всего, вокальной и хоровой музыке. Интонация как воплощение музыкальной мысли характеризуются изящной выразительной кантиленой. Достаточно сложная гармония и тональное развитие в соединении с «свободной» формой являются неотъемлемой характеристикой творческого почерка композитора.

Хоровое творчество.

- 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
- 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.

1815 – Messa G-dur написана на канонический текст католического богослужения (с незначительными сокращениями), воплощённого в традиционных музыкальных образах эпохи барокко. Её музыка характеризуется простотой, изяществом и лаконизмом формы, наполненной внутренним светом.

№1 – Kyrie eleison (Господи, помилуй!)

Форма простая трёхчастная – А-В-А.

I ч. – повторенный, модулирующий (G-a) период из двух предложений неповторной структуры. К средствам музыкальной выразительности следует отнести гибкие отклонения и модуляцию в родственные тональности с использованием побочных доминант, неаполитанского септаккорда и сопоставлением мажорной и минорной субдоминанты (S-s).

Строгое четырёхголосье с преимущественно гомофонно-гармоническим складом изложения первого предложения отличается мягкостью и плавностью звуковедения. Второе предложение с пунктирным ритмом (т.т. 8, 10) привносит новый, несколько тревожный оттенок в развитие тематического материала

II ч. (т.т. 30 – 67) исполняется сначала Soprano – solo, а затем – хором в гомофонно-полифонической фактуре изложения. Такого рода разнообразие хоровой оркестровки, плавность голосоведения, сложная вертикаль с неаккордовыми звуками, ув. 5/3 (т. 52) способствует динамике развития тематического материала. Неторопливое (*andante con moto*), размеренное плавное движение обеспечивает мягкую, прозрачно звучащую (*p*) кантилену, наполненную спокойствием и светлым мироощущением.

№6 Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis

Агнец Божий, взявший на себя грехи мира, смилуйся над нами

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Агнец Божий, взявший на себя грехи мира, даруй нам мир.

Форма – дважды повторенный период: (по мнению В. Холоповой – куплетно-вариантная) – а, а¹, а², – косвенно связана с народно-бытовыми истоками песни с хоровым припевом.

Агнец Божий – прообраз Иисуса Христа, принявшего на себя грехи мира и искупившего их Своей Крестною Смертью. В сокрушении сердечном обращаются грешники к Иисусу Христу с мольбой о помиловании и прощении.

а́е, а́гнецъ бѣ́жій, вѣ́мъ ми́ръ грѣ́хѣнъ ми́ра:

от Иоанна 1²⁹.

Необычайно выразительный музыкальный образ отличается возвышенностью, сдержанностью и красотой. Основная тема (соло – хор) трижды проходит в разных тональностях: e-D; h-A; a-G. В очертаниях мелодического рисунка можно усмотреть

риторическую фигуру (музыкальный символ эпохи барокко) – *saltus duriusculus* выражающую скорбь и *catabasis* изображающую умирание, погребение.



Р. Шуман оратория «Рай и Пери»

(из поэмы из «Лалла Рук» Т. Мура)

Роберт Шуман (1810 – 1856) – великий немецкий композитор-романтик. Творчество, представленное всеми музыкальными жанрами (фортепианные и вокальные циклы, инструментальные ансамбли, концерты, опера, симфонии), талант публициста и исполнителя-просветителя делают его яркой фигурой музыкальной Европы первой половины XIX в.

Хоровое творчество: (по книге Д. Житомирского «Р. Шуман» М 1964)

Хоровые произведения

1. Для мужского хора *a capella*

- 1848
 - три песни «О Свободе» для мужского хора с духовым оркестром *ad libitum*);
- 1840
 - оп. 29 три стихотворения Э. Гейбеля – «Деревенская песня», «Песня», «Цыганская жизнь»,
 - романсы для женского квартета с фортепиано
- 1846
 - оп. 55 – пять песен на стихи Р. Бернса
 - оп. 59 четыре песни (в т.ч. «На Боденском озере», «Доброй ночи».)
- 1847
 - оп. 62 три песни *a capella* для мужского хора
 - оп. 65 Семь песен *a capella* для мужского хора
 - охотничьи песни . Пять хоров для четырёх мужских голосов с валторной
 - оп. 84 «На прощанье»
 - мотет «Не отчаивайся в долине скорби» 5 частей.
- 1848
 - К оружию
 - «Песня свободы»,
 - «Чёрно – красно – золотое»
 - оп. 115 «Манфред» – Музыка к драматической поэме Д. Байрона
 - Рождественская песня
 - опера «Геновева»

- 1849
 - «Requiem» по Миньоне, сл. В. Гёте из «Вильгельма» Майстера» оп. 98 б
 - оп. 74 Испанский Liederspil
 - оп. 33 Шесть песен a capella для мужского хора
 - оп. 109 «Ночная песня»
 - оп. 67 романсы и баллады
 - оп. 75 «В лесу»
 - оп. 144 «Новогодняя песня» на сл. Ф. Рюккерта
 - четыре баллады для хора и оркестра Э. Гебеля
 - оп. 111 четыре песни для двойного хора для большого певческого феррейна
 - оп. 145, 146 – романсы и баллады (третья и четвёртая тетради) в общей сложности 20 произведений. В т.ч. «Кораблик»
- 1850
 - оп. 116 – баллада «Королевский сын»
- 1851
 - оп. 112 «Странствие розы» – оратория по сказке М. Горна
- 1852
 - оп. 139 «Проклятие певца» – для солистов, хора и оркестра ((посвящено Й. Брамсу
 - оп. 148 «Реквием»
 - оп. 147 «Messa» для четырёхголосного хора и оркестра
 - оп. 140 «о паже и принцессе»
- 1844 – 1853
 - Сцены из «Фауста» Гёте для солистов, хора и оркестра в трёх частях (13 номеров)
- 1853
 - оп. 143 баллада «Счастье Эденгал»
- 1838
 - Детские сцены. Легкие пьесы для фортепиано. Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15, 1838. 7. Träumerei. Грезы. Переложение для смешанного хора А.В. Свешникова.

Черты романтизма, как главного направления западноевропейского искусства XIX в. в полной мере нашли своё отражение в жизни и творчестве композитора. Это

– программность как способ осмысления музыкального содержания, «децентрализованное единство» (В.Н. Холопова) как форма, а также передача всей гаммы чувств эмоций, переживаний, страстных порывов, смятений, грёз, мечтаний, пылко воображения лирического героя в сочетании с картинами природы, экзотикой, фантастикой, ориентализмом и жанрово-бытовыми зарисовками.

В 1843 г. в Лейпциге была исполнена под управлением автора оратория (поэма) «Рай и Пери»⁸ оп. 50. Либретто написано по второй части восточной повести Т. Мура «Лалла Рук» (1817).

Томас Мур (1779 – 1852) – ирландский поэт-романтик, лирик, бард, патриот-изгнанник. Участие в освободительном движении, гибель друзей нашли отражение его в поэтическом творчестве. Известный «Вечерний звон» в переводе И. Козлова (1826) – дань погибшим и вечно памятуемым друзьям.

Типичный для романтиков сюжет ориентален, фантастичен и... реалистичен одновременно. Он несёт в себе отзвуки христианских добродетелей: жертвенность, свободу воли, сострадание, покаяние, стремление к познанию **Истины** и духовному совершенствованию. Жанр поэмы предполагает перемещение героя в пространстве и времени для всестороннего раскрытия личности во всей сложности его психологических состояний, переживаний, мечтаний и чувств.

Оратория состоит из трёх частей (26 номеров), исполняется солистами, хором и оркестром (см. клави́р оратории изд. Л Музыка 1987).

I ч. (Индия) №№ 1-9

II ч. (Египет) №№ 10-17

III ч. (Сирия) №№ 18-26

№6 «Doch seine Ströme sind jetzt rot...» (Но обогрела воды вдруг людская кровь).

Спокойную, мирную, «райскую» картину (№5) сменяет нашествие беспощадных завоевателей. Музыкальный образ передан грозными, энергичными, воинственными интонациями и характеризуется мрачным колоритом – b-moll.

Строфическая форма сквозного развития состоит из пяти эпизодов. Они построены на мотивной разработке и трансформации характерных интонаций.

Мотивные связи, благодаря технике «музыкальной мозаики» (Дж. Далгат) осуществляют и цельность структуры и логику развития музыкального материала.

a	b	c	d	e
21 т.	24 т.	30 т.	15 т.	19 т.

Единство форме придаёт интонация ч. 4↑, ч. 5↑, ч. 8↓, нисходящий звукоряд, комплементарный ритм (т.т. 38 – 42), «незамкнутость» периодов (т.т. 21, 45, 75),

8 Пери (персидская мифология) – волшебные существа в образе крылатых дев, охраняющие людей от злых духов. Изгнанная из рая Пери должна принести к его вратам дар. Таким даром становится не мужество павшего за родину героя и не последнее лобзание и вздох влюблённых, но слеза раскаявшегося преступника и злодея, которого растрогал спящий ребёнок. Этот дар, – символ высшего нравственного подвига, – открывает ей врата рая. «отвори́те ѿбо пло́дъ до́сто́ннъ поклáнїа» (Евангелие от Матфея 3₈)

секвенционное развитие (т.т. 21 – 30, 71 – 72, 95 – 97), диатоника (т.т. 50 – 52), прерванный оборот и эллипсис (т.т. 98 – 99).

Хоровая фактура проста и эффектна в своём мощном звучании и непрерывном нагнетании напряжения. В ней использованы солирующие партии, октавные унисоны голосов, хоровое tutti, дублирование хоровых партий. Оркестровая интерлюдия (т.т. 46 – 76) ассоциирующаяся с жестоким боем (тема взята из седьмой вариации «Симфонических этюдов»). Заключительный эпизод передаёт ужас и отчаяние побеждённых, использует полифоническую структуру изложения – двухголосный контрапункт высоких и низких голосов. Номер воссоздаёт реалистическую картину народного бедствия.

№ 18 исполняется четырёхголосным женским хором.

Schmükket die Stufen zu Allahs Thron... Гурии (в исламской мифологии вечно юные, прекрасные девы) украшают цветами трон повелителя, их хор звучит проникновенно, светло и нежно. G-dur.

Форма сложная трёхчастная. I ч. – простая трёхчастная с периодом повторной структуры, средней частью (8 т.) и репризой. Середина (т.т. 47 – 62), e-moll передаёт сочувствие «пребывающим в сумраке». III ч. повторяет первую часть.

Крайние части используют полифоническую фактуру изложения: два верхних голоса образуют канон, нижние – гармонический контрапункт. Средняя часть изложена аккордово-гармонически. Хор звучит мягко, задушевно и просто, напоминает народную песню. Основной нюанс *p*.

Гектор Берлиоз (1803 – 1869)

Творческая деятельность величайшего гения французской музыки, композитора-новатора первой половины XIX в. развивалась в рамках романтического направления. Берлиоз вошёл в историю мировой музыкальной культуры как создатель **программной** (или драматической) **симфонии**, в которой сконцентрированы различные виды искусств (театр, литература, симфония, оратория, опера, живопись, философия...). Между идейным замыслом и его музыкальным воплощением находится литературный образ и симфонические произведения, таким образом, приобретают сюжетно-литературную программу.

Творчество:

- 1828 – Смерть Орфея – лирическая сцена.
- 1830 – Фантастическая симфония
 - Марсельеза – для большого оркестра и двойного хора
 - Драматическая фантазия на тему «Бури» Шекспира для хора, оркестра и фортепиано.
- Увертюра к «Корсару», увертюра к «Королю Лиру»
- 1834 – «Гарольд в Италии» – симфония в четырёх- частях для альт-соло и оркестра.
- 1837 – опера «Бенвенуто Челлини» –
 - Requiem
- 1839 – «Ромео и Джульетта» – драматическая симфония для хора солистов и оркестра
- 1840 – Траурно-триумфальная симфония для освещения колонны памяти жертв июльской революции 1830 г.
- 1843 – Римский карнавал
- 1846 – Ракоцы – марш
- 1847 – «Смерть Офелии» – баллада, переработанная впоследствии для женского хора
- 1850 – Pater Noster. Adaramus Te для четырёхголосного хора a cappella
- 1854 – Te Deum для трёх хоров и органа
- 1858 – «Троянцы» – лирическая поэма в двух частях: «Взятие Трои» «Троянцы в Карфагене»
- 1862 – «Беатриче и Бенедикт» – комическая опера к комедии Шекспира «Много шума из ничего».

Мемуары. Критические статьи. «Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке». «Дирижёр оркестра»

Гражданский пафос, высокие идеалы композитора нашли своё выражение в монументальных формах грандиозных полотен произведений, в которых художник противопоставлен окружающему его миру. Герои музыкальных произведений наделены крайним индивидуализмом и получают психологически сложную, подчас противоречивую характеристику. В соединении с мечтательностью, бурной фантазией, неукротимым яростным темпераментом и романтической восторженностью, в беспощадной схватке с реальностью они свободно путешествуют во времени и пространстве.

Драматическая легенда «Осуждение Фауста» (1846)

Драматическая легенда «Осуждение Фауста» – «волнующая исповедь не нашедшей себя души» – представляет собой тип ораториальной симфонии с ярко выраженными театральными элементами. Исполняется как в концертном зале, так и в театре со сценическим действием.

Хоровые сцены драматической легенды – это картины объективного мира. Рельефные и яркие они отражают как реальные события, так и внутренний мир героев.

I часть.:

Введение. Хоровод крестьян (хор). Венгерский марш (оркестр)

II часть:

Фауст в рабочем кабинете. Пасхальная песнь (хор). Фауст и Мефистофель.

Погребок Ауэрбаха в Лейпциге. Хор пьющих. Песня Брандера. Хоровая fuga.

Хор и песня Мефистофеля

Леса и поля на берегу Эльбы. Ария Мефистофеля. Хор гномов и сильфов.

Балет сильфов. Финал: хор солдат, песенка студентов.

III часть:

Комната Маргариты. Ария Фауста. Фауст и Мефистофель.

Баллада Маргариты о Фульском короле. Заклинание Мефистофеля.

Менуэт блуждающих огней (оркестр). Серенада Мефистофеля и хор.

Дуэт Маргариты и Фауста. Трио (Маргарита, Фауст, Мефистофель) и хор.

IV часть:

Романс Маргариты. Воззвание Фауста к природе. Фауст и Мефистофель.

Скачка в бездну. Пандемониум (обитель демонов) – хор.

Небо. Хор ангелов.

В музыке романтиков, тяготеющей к программности, полифония обретает образную конкретность. Такова шуточная fuga на тему песни Брандера (№8). По форме это фугато. Оно ограничивается экспозицией – проведением в тонико-доминантовом соотношении темы, интермедиями (т. т. 8 – 13, 18 – 23) и заключением (т.т. 24 – 32), выполняющим роль репризы. Отклонения в родственные тональности (G-h), стреттное вступление голосов, интонационное сходство темы и интермедии, тонический органичный пункт в «репризе» и другие средства музыкальной выразительности создают атмосферу грубоватого юмора и неразберихи – так реагируют собравшиеся в погребке Ауэрбаха на песню Брандера «Про крысу».



Триптих «Детство Христа»⁹ (1854)

Печальные обстоятельства жизни заставили композитора обратиться к Библии, отдаться религиозным чувствам. Он сам написал либретто триптиха в стихотворной форме, свободно интерпретируя Св. Писание.

ˆ (Зѧ ꙗ) Іисꙋ же рождшѡсѧ въ вѣдлѣемѣ іѡдѣистѣмъ во дни ѿрѡда царѧ, сѣ, волѡвъ ѿ востѡкъ прѣидѡша во іерѡлѣмъ, глаголюще:

ˆ гдѣ ѣсть рождѣнсѧ црѣ іѡдѣискѣи; вѣдѣхомъ бо звѣзда ѣгѡ на востѡцѣ и прѣидѡхомъ поклонитисѧ ѣмꙋ.

ˆ Слышавъ же ѿрѡдъ царь смѡтѣсѧ, и весь іерѡлѣмъ съ нимъ.

ˆ И собравъ всѧ первосвѣщенники и книжники людскѣа, вопрошаше ѿ нихъ: гдѣ хрѣтѡсѣ раждѧетсѧ;

ˆ Онѣ же рекѡша ѣмꙋ: въ вѣдлѣемѣ іѡдѣистѣмъ, такѡ бо писано ѣсть прѡрокомъ:

ˆ (Зѧ ѡ) Ѣшедшымъ же ѡмъ, сѣ, аггѡз гдѣнь во снѣ іавѣсѧ іѡсифꙋ, глагола: востѡвъ помнѣ ѡтрѡчѧ и мѣрь ѣгѡ, и бѣжѣ во ѣгѣпетъ, и бѣди тамъ, дѡндеже рекꙋ ти: хѡщѣтъ бо ѿрѡдъ иискѡти ѡтрѡчѣте, да погубѣтъ ѣ.

ˆ Онъ же востѡвъ, поѡтъ ѡтрѡчѧ и мѣрь ѣгѡ нѡщѣю, и ѡнде во ѣгѣпетъ,

ˆ и бѣ тамъ до ѡмѣртѣа ѿрѡдова: да бѣдетсѧ речѣнное ѿ гдѧ прѡрокомъ, глаголющимъ: ѿ ѣгѣпта воззвѡхъ сѧа моегѡ.

⁹ В музыкальных словарях «Детство Христа» именуется оперой, ораторией, трилогией...

“ Тогда ѿрѡдѣхъ вѣдѣхъ, ѿкѡ порѡганѣхъ бысть ѿ волхѡвѣхъ, разгнѣхъхъ сѣлѡ ѿ погнѣхъ ѿзбѣхъ всѣхъ дѣтихъ ѿщыахъ въ вѣдѣемѣхъ ѿ во вѣхъхъ предѣлѣхъхъ сѣгѡ, ѿ двоюхъ лѣтѣхъ ѿ нижайше, по времени, сѣже ѿзвѣстнѡхъ испытѣхъ ѿ волхѡвѣхъ.

(Евангелие от Матфея гл. 2)

Музыкальная драматургия основана на чередовании законченных форм вокально-симфонической музыки – арий, дуэтов, речитативов, оркестровых и хоровых номеров.

«Лишённая вулканических эффектов» (И. Соллертинский), музыка триптиха носит уравновешенный, спокойный характер, обретает черты неоклассицизма, «она нежна и наивна».

Действующие лица: Дева Мария, Иосиф-Обручник, ангелы, волхвы, римские легионеры, царь Ирод, рассказчик) имеют яркие музыкальные характеристики.

Часть I. Дворец Ирода.

Чтец. Марш. Хор римских легионеров. Хор волхвов. Дуэт Марии и Иосифа.

Заключительная сцена: ангелы, небесные посланники, предупреждают Св. Семейство об опасности, угрожающей младенцу.

Часть II. Бегство в Египет. Увертюра.

№ 14. Прощальная песнь пастухов при расставании со Св. Семейством.

Allegretto ♩. = 50. 3/8. Дважды повторенная, двухчастная, простая с расширением композиция обнаруживает связь с народными истоками. (песня, танец). Основная тональность E-dur

I ч. Модулирующий период из двух предложений (8 + 8 т.т.) – E-fis-A-H-gis.

II ч. Период из двух предложений с расширением (8 + 8 + 4 т.т.) – E-cis-h-G-C-e-E.

Гомофонно-гармоническая структура изложения с элементами имитационной полифонии характеризуется прозрачностью звучания, обилием хроматизмов в связи со сложным и изысканным тональным планом. Хор звучит мягко, спокойно. Оркестр дублирует хоровую партитуру.

Хор Ангелов «Alleluja».



III ч. Прибытие в Саис.¹⁰ Здесь Св. Семейством обретает гостеприимство и душевный покой. По смерти тетрарха Ирода Великого (владевшего Галилеею с 40 г. до Р.Х. по 4 г. по Р.Х.) Св. Семейство возвращается в Галилею и поселяется в Назарете.



Хор славит Бога.

Следует отметить, что используя сюжет Св. Писания, композитор создал высокохудожественное светское, но не религиозное произведение. В нём эстетика романтизма находит своё законченное и полное выражение, апеллируя к чувствам человека, просвещая и облагораживая его.

При этом композитор отступает от Культа, познания Истины, Высшей Реальности, и Веры «как осуществления ожидаемого и уверенности в невидимом» (ап. Павел – Послание к евреям), Эта тенденция к омирщению (секуляризации), приближению к мирскому, к обособленности человека от Бога во всех аспектах его жизни началась с эпохи Гуманизма (Возрождения), в XIV в. и продолжается до сей поры. Духовное заменено материальным, возвышенное – низменным, небесное – земным, теоцентризм – антропоцентризмом, аскетика – стремлением к земным благам, молитва – красивым пением...

¹⁰ Сведения по этому поводу в Библейском энциклопедическом словаре отсутствуют

Дж. Верди Requiem (1874)¹¹

В грандиозной вокально-симфонической фреске, посвящённой памяти двух великих итальянцев – Дж. Россини и Ал. Мандзони – нельзя не усмотреть **оперность** как принцип музыкального мышления.

Опера (от лат. opus – произведение), пройдя 250 летний путь развития как жанр, достигла своего расцвета в XIX в.

Верди (1813 – 1901) обогатил её патриотическим содержанием, высокими идеями, насыщенным драматическим действием, яркими музыкальными характеристиками, раскрывающими борьбу страстей, сложный внутренний мир героев, их благородство и силу духа. Миру жестокости зла, несправедливости и коварства противопоставлены величие подвига, верность долгу, нравственная чистота и свобода личности.

Творчество композитора:

26 опер в т.ч. «Эрнани» «Аттила», «Макбет», «Битва при Леньяно», «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Бал-маскарад», «Сила судьбы», «Дон Карлос», «Аида», «Отелло», «Фальстаф».

Камерная музыка

Произведения для хора

Suona la tromba – кантата – (1848 г.)

Inno delle nazioni – кантата – (1862 г.)

Pater noster – (из Данте) – смешанный хор – (1829 г.)

Quattro pettzi sacri (1889 – 1897): Ave Maria, Stabat Mater, Te Deum, Laudi alla virgine Maria.

Написанный для смешанного хора большого состава, солистов и оркестра Requiem состоит из 7 частей.

- | | |
|--------------------|----------------|
| 1. Requiem и Kyrie | Recordare |
| 2. Sequentia | Ingemisco |
| Dies irae | Confutais |
| Tuba Mirum | Lacrymosa |
| Mors stupebit | 3. Offertorium |
| Liber Scriptis | 4. Sanctus |
| Quid sum miser | 5. Agnus Dei |
| Rex tremendae | 6. Lux Aeterna |
| | 7. Libera Me |

¹¹ Исполнен в мае, в соборе Св. Марка в Милане, под управлением автора. Повторен с большим успехом в Лондоне, Париже, Вене.

Трагическое мироощущение композитора, личные и общественные катастрофы составляют музыкальную концепцию шедевра, достигающую в своём развитии напряжённой патетики, трагедийного накала и передающую возвышенный мистический трепет твари перед Творцом, сравниваемого с Микеланжеловским «Страшным Судом». Для этого композитором используются глубокие контрасты динамики и оркестровки, а также всё разнообразие вокально-хоровой звучности: мелодическое богатство кантилены, аскетически звучащая псалмодия и октавный унисон григорианского хора, хоровое tutti, solo, ансамбль солистов, хоровой речитатив, соло с хором; гомофонно-гармонический склад изложения в сочетании с полифоническим.

№4 Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus, Domine Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.	Свят, Свят, Свят, Господь Бог Саваоф! Небо и земля полны Твоей славой. Осанна в вышних.	Молитва соответствует Евхаристическому канону РПЦ. Великое множество ангелов, херувимов и серафимов славит Бога. Осанна (евр. – спаси Бог! Даруй спасение!) – изъявление радости и благопожелания.
Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	Благословен, грядый во Имя Господне. Осанна в вышних.	

Музыка пронизана светом, ликованием и торжеством, передаёт лёгкость, шелест и трепет ангельских крыльев. Исполняется смешанным хором двойного состава. Восьмиголосная полифоническая фактура звучит прозрачно, воздушно, «невесомо».

Форма – сложная, двухчастная – aa¹b – представляет собой фугу

I ч. Совмещённая экспозиция двух четырёхтактовых тем. Они развиваются по академической схеме в тонико-доминантовом соотношении.

II ч. (с 33 т.) Использует стреттное проведение первой темы во всех голосах и её длительное и сложное тональное развитие: F-g-d-a-F-B-Es-c-f-b-F.

III ч. «Реприза» (с 78 т.) изложена гармонически и основана на нисходящей интонации второго элемента первой темы, данной в увеличении.

Подобное соединение аккордово-гармонической и полифонической фактуры изложения определяется тенденцией к свободной трактовке формы фуги. В XIX в. это становится характерным приёмом в изложении музыкально-тематического материала.

Контрастную динамику (*pp-ff*) можно истолковывать, как переключку ангелов, прославляющих Бога на небе и на земле.



Й. Брамс «Rhapsodie» op.53. (1833 – 1897)

Творчество великого немецкого композитора второй половины XIX в. сложно, многогранно и не поддаётся какому-либо однозначному определению. По глубине психологических характеристик и патетике в передаче чувств Брамс – романтик. По совершенному владению музыкальными формами Брамс – классик. И, наконец, по тематическому насыщению всех элементов музыкальной выразительности и их техническому воплощению Брамс предвосхищает стиль XX в.

Вокально-симфоническая хоровая музыка привлекает композитора на протяжении всего творческого пути. В этом жанре им создано семь произведений крупной формы и более ста произведений малой формы.

Хоровое творчество:

около 100 хоров с сопровождением и без сопровождения для различных составов

100 обработок народных песен (в т.ч. 49 немецких)

Мотеты, псалмы, каноны, вокальные квартеты (60), дуэты (20)

1859 г. – 7 песен Марии op, 22

1869 г. – Ринальдо. Сл. Гёте

1871 г. – Песнь судьбы

1871 г. – Триумфальная песнь на текст из Апокалипсиса Иоанна Богослова.

1881 г. – Нения. Сл. Шиллера

1882 г. – Песнь Парок

1874 г. – Песни любви

1877 г. – Новые песни любви

Германия и Австрия (с 1869 г. Брамс живёт в Вене) с широко развитым в них любительским исполнительством и многонациональной музыкальной культурой были благоприятной средой для творческой работы композитора. С 1857 г. Брамс постоянно работает с хорами различными по квалификации и составу, предъявляя им всякий раз серьёзные профессиональные требования. Это стало стимулом для создания хоровых произведений, а также для изучения полифонического мастерства Палестрины, Монтеверди, Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена.

В когорте гениальных композиторов Брамс не является исключением по отношению к народной песне. Он любит народную песню и работает с ней: изучает, обрабатывает, сочиняет в народном духе. Ему принадлежат знаменательные слова: «Народная песня – мой идеал».

1869 «Альтовая рапсодия»¹² для оркестра, мужского хора и соло меццо-сопрано – гуманна по своей художественной и идейной направленности.

12 Рапсодия – (от греческого рапсодос – слагаю песнь, «сшиваю»). В античной Греции декламация на распев, пение отрывков поэм Гомера (IX в до Р.Х.)

В премьере Rhapsodie (1870) участвовала Полина Виардо (1824 – 1910).

В ней мы являемся свидетелями выхода человека из состояния психологической драмы, раздирающих его противоречий, обретения им душевного спокойствия и философской мудрости. «Это моя свадебная песня», – говорит Брамс Кларе Шуман в связи с помолвкой её дочери Юлии с графом М... Брамс глубоко симпатизировал последней и не мог остаться равнодушным к такого рода известию. «Музыка потрясла меня глубокой скорбью» – записывает в дневнике К. Шуман. В ней с огромной силой, основанной на личных переживаниях, изображён человек, стоящий в стороне от жизни, находящийся во власти мук одиночества.

В «Альтовой рапсодии» использованы три строфы стихотворения В. Гёте (1749 – 1832) «Зимняя поездка на Гарц» (1777), произведения насыщенного постановкой психологических, этических и философских проблем. Оно отражает реальные события, в которых обращение с суровой природой стало не самоцелью, а способом «познать самого себя», оставшись наедине с собою, обрести внутреннее успокоение и поэтическое вдохновение, прийти к пониманию любви, как философской категории.

В рапсодии получает развитие глубокое внутреннее чувство героя. Оно исполнено скорби, печали, мрачной сосредоточенности и, если угодно, сдержанных рыданий. Достигнув максимального напряжения, апогея в передаче отчаянного страдания, безысходности герой переживает катарсис (по Аристотелю – очищение души через потрясение и личную трагедию в процессе сопереживания), который помогает ему примириться с самим собой. Развитие плавно переходит в противоположное состояние, напряжение сходит на «нет», личная драма, тяжёлые думы сменяются мечтательностью, покоем, умиротворением и надеждой. (С-dur т. 116).

Вся гамма чувств и переживаний нашла своё выражение в двухчастной безрепризной форме со вступлением (47 т.) и кодой (с 158 т.).

А	В
aa ¹	bb ¹

Вступление (первая строфа стихотворения) представляет собой речитатив: последовательность фраз короткого дыхания прерванных паузой, построенных на полутоновых интонациях и широких (вверх и вниз) скачках в мелодии (↓6, ↑5, ↓9, ↑5)

Но кто в стороне отстал
заблудившись в чаще?...
... Ему не пройти!

I ч. c-moll Poco andante (не очень медленно) (вторая строфа стихотворения) передаёт отчаяние, стон и плач души героя. Этому способствуют «ритмические перебои» – 6/4 ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ |, тональная неустойчивость – c-f-As-b-Des и напряжённая гармония (ув. 5/3, ум. 7). Особенно выразительны широкие

скачки в мелодии, намеченные во вступлении: ум. 5↑, ум. 7↓, ч. 8↓, ум. 12↑, ув. 12↑, ув. 9↑.

Увы, кто излечит от скорби
Того, кому жизни целебный бальзам
Стал ядом ужасным.
Кто ненависть к людям
из вечной любви почерпнул?...

Инструментальное сопровождение составляет единое целое с вокальной партией, органично вписывается в развитие музыкальной мысли, «договаривая», развивая и обогащая её.

II ч. Adagio (медленно) характеризуется сменой ладового наклонения (с-С) и вступлением мужского хора. Мажорная краска привносит в развитие те элементы, которые в корне изменяют музыкальный образ, наполняя его новым смыслом, преображая душу героя, погружая её в спокойствие, умиротворение и созерцание.

Вступление мужского хора (третья строфа стихотворения) позволяет говорить о **драматургии тембров**, и обеспечивает красоту, насыщенность и патетику звучания.

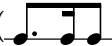
Отец всемогущей любви...
... смягчи его душу.
Открой помраченному взору
Милльоны источников светлых,
Которых он ищет в пустыне томясь!

Полутоновые интонации и широкие скачки в мелодии получают дальнейшее развитие не только в партии Altstimme, но и в партии мужского хора и оркестра. Развитие композиции и целостность музыкально-поэтического образа осуществляется через тематическое единство и его трансформацию путём использования полифонической (имитационной) фактуры изложения, насыщение её комплементарным ритмом, использованием секвенций и сложных тональных сопоставлений (C-Es-B-es-H-h-As-G), приводящих к кульминации в точке золотого сечения (т. 157).



Эдвард Григ Олаф Тригвасон

Музыкальные сцены из неоконченной драмы для солистов, хора и оркестра ор. 50 (1873/1889)

Имя Эдварда Грига (1843 – 1907) – композитора, дирижёра, пианиста, основоположника норвежской классической музыки – овеяно мировой славой. Его творчество представляет собой яркую, самобытную страницу истории мировой музыкальной культуры. В нём он выступает как глубоко национальный художник-патриот, органично соединяя лейпцигскую школу немецкого романтизма с фольклорными источниками во всём их многообразии. История страны, её предания и сказания(саги) об отважных викингах (воинах), о борьбе вождей (конунгов) за власть, суровая красота северной природы, танцевальные ритмы и пастушеские наигрыши (куллок), напевы веснянок () , интонации народных песен, взятые от деревенских музыкантов и певцов стали основой творчества в создании музыкально-поэтических образов, насыщенных высокими гражданскими идеями. В творчестве Грига, наряду с произведениями крупной формы, преобладают миниатюры.

Творчество:

140 романсов и песен
150 фортепианных миниатюр
Симфонические и камерно-инструментальные произведения,
Музыка к драматическим спектаклям («Пер Гюнт», «Берглиот»),
Хоры для мужских голосов,
1898 – Ave Maria (хор a capella),
1906 – 4 псалма на тему церковных песнопений.

История создания «Олафа Тригвасона» начинается в 1872 году, когда к благотворительному концерту по случаю **национального праздника 17 мая** композитором была написана кантата «Возвращение на Родину» на стихи Б. Бьёрнсона

Бьёрнстjerne Бьёрнсон (1832 – 1910) современник и соратник композитора в общественно-политической и просветительской деятельности, писатель-гуманист, театральный деятель, философ, драматург, борец за национальную независимость¹³, лауреат Нобелевской премии по литературе (1903) г.

Пронизанная патриотическим содержанием кантата отражает важное политическое событие общественной жизни страны – реставрацию древнейшего памятника – знаменитого **Тронхеймского собора**, основанного Олафом Тригвасоном.

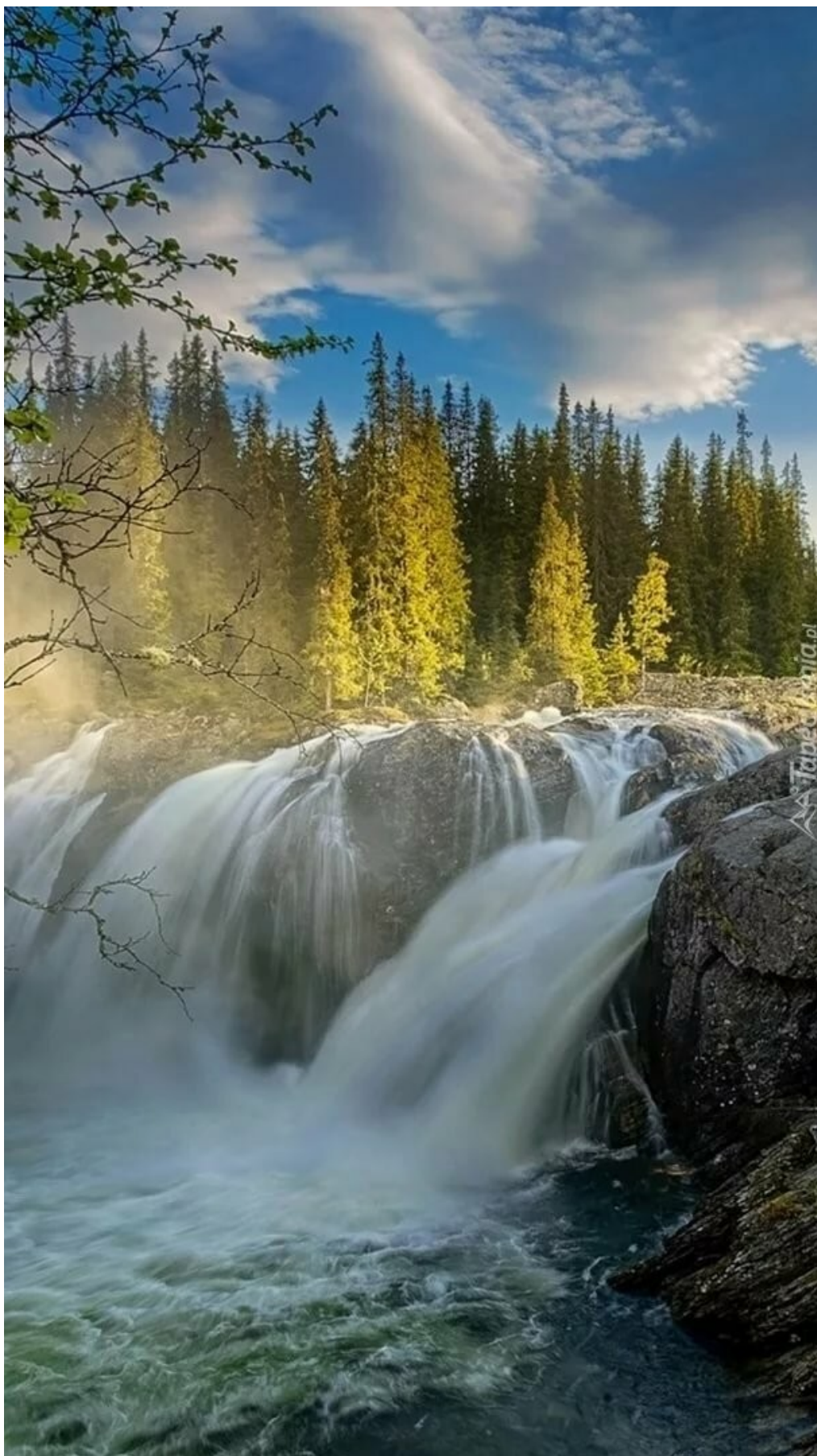
¹³ В XIX веке Норвегия в унии со Швецией не была политически самостоятельным государством и лишь в 1903 г. обрела полную независимость.



Олаф Тригвасон (963 – 1000) – король Норвегии с 995 г., христианский просветитель, был крещён в Англии, служил в дружине князя Владимира Киевского. После своего возвращения из Константинополя инициировал крещение князя Владимира. Щедро одарённый от природы как духовно, так и физически он был воплощением идеала средневекового нормана (витязя, викинга). Он завоевал сердца людей своим благородством. Ревностно насаждая христианство, искореняя язычество, столкнулся с сопротивлением вельмож и пал в битве с ними близъ Свольдера в 1000 г.

Молодой король, говорится в стихотворении, возвращается на Родину после долгого отсутствия. Перед ним расстилается чудесный мир северной природы. Гордо возвышаются неприступные скалы, вдали сияют снежные вершины гор, шумят водопады, бушует угрюмое море. Потрясённый красотой величественной природы, Олаф клянётся основать здесь великий храм – оплот христианства, символ величия и мощи Норвегии. Дружина короля торжественно повторяет его слова¹⁴. (По книге О. Левашовой «Э. Григ» М Музгиз 1975, с. 224).

14 Эта же тема находит своё отражение в романсе оп. 33 №9



В 1873 году, приступая к созданию национальной оперы, композитор в соавторстве с Б. Бьёрнсоном обращается к скандинавским сагам (сказаниям, рунам)

XIII в. об О. Тригвасоне. Либретто незаконченной драмы повествует о противостоянии язычников и О. Тригвасона, призванного обратить их в христианство. Работа над оперой не была закончена. Остались **сцены из неоконченной драмы для солистов, хора и оркестра**¹⁵. В 1889 г. был опубликован диптих «Молитвы. Священный танец.» – обрядовые сцены – наиболее яркие страницы opus'a.

Первая сцена – сцена заклинания – представляет собой эпическое, неторопливое, «застывшее» действо. Собравшиеся у священного источника жрецы, прорицательница Вёльва и народ просят норн направить волю богов на победу рати... (норны – предсказательницы судьбы в скандинавской мифологии).

... Ты источник Урдар светлый
Силу нам вечно даруешь...
... Молим наши рати счастье!...

Форма строфическая, полностью совпадающая с новым типом романтических образований XIX в. Они предполагают приподнятый характер музыки, достигающий большой эмоциональной силы, разомкнутую драматургию балладного типа, тематическую трансформацию и т. д. (В. Холопова «Формы музыкальных произведений» М 2006 г., с. 350).

Несколько четырёхтактовых предложений используют принцип секвенционного развития, хроматизмы, приготовленные задержания, альтерированные аккорды [D b5], сложные тональные соотношения (H – Cis – H – а) диатонику, лидийский C (т.т. 27 – 30), контрапункт партий хора и оркестра (т.т. 17 – 24). Кульминация совпадает с точкой «золотого сечения». Divisi во всех голосах способствует монолитному, торжественному звучанию хора.

№2 (танец с мечами) представляет собой обряд – символическое действо особого рода, «практическое исполнение сакрального» (М. Элиаде). Посвящённый Тору (богу неба, грома и бури в скандинавской мифологии) этот обряд раскрывает первозданную стихию, утверждает силу и доблесть викингов. В отблеске священного огня приносятся дары богам. Переполненные радостью, готовые на подвиг воины поднимают чашу (rog) с вином. Сцена носит энергичный, торжественный характер.

Форма трёх-пятичастная: A (16 т.) ∥: B (32 т.) A (16 т.) ∥ Allegretto marcato ♩ = 92. Средства музыкальной выразительности указывают на глубокую связь с народным творчеством. Их логическое, рациональное использование уравнивает объективное (конкретное событие) и субъективное (чувственное отношение к происходящему), придавая художественному образу динамическое развитие. В экспозиции (A) преобладают «угловатые» интонации в сочетании с нисходящими полутонами (т.т. 3 – 10). Середина (B) носит разработочный характер и

¹⁵ В 1881 г. была осуществлена вторая редакция этого произведения

подготавливает репризу (А). В ней (т.т. 19 – 49) главную роль играет восходящий хроматический звукоряд – $a_1-b_1-h_1-c_2-cis_2-d_2-es_2$. Он лежит в основе мелодического и гармонического секвенционного развития. Это инверсия (преобразование, обращение) мелодической линии I ч. (ср. с т.т. 6 – 9): $d_2-cis_2-c_2-h_1-b_1-a_1$.

Два аккорда, взятые в терцовом соотношении (t-VI), образуют звено восходящей хроматической секвенции и лежат в основе тонального развития: d-B, es-H, e-C, f-Des, fis-D. Смена устоев в соединении с имитационной фактурой изложения обеспечивает динамику музыкального развития.

Незаконченное произведение по некоторым предположениям должно было развиваться в рамках эпического жанра с элементами лирической драмы, с замедленным развитием сюжета и широким использованием хоровых сцен. Оно должно было утвердить национально-патриотические идеи независимости и процветания Родины, её преобразования под влиянием христианской религии.

Густав Малер Chorus mysticus

(1906)

Густав Малер (1860 – 1911) – австрийский композитор 2-й половины XIX в. вошёл в историю европейской культуры как автор 9 симфоний (10-я неокончена), симфонии «Песнь о Земле» и вокальных циклов на слова немецких поэтов.

Его творчество стало связующим звеном между направлением позднего романтизма и экспрессионизма (*expressio* – от лат. выражение, выразительность). Оно оказало серьёзное влияние на композиторов «Новой Венской школы» (Шёнберга, Берга, Веберна), стало историческим прототипом полистилистики и неоромантизма, а его «моделирование жизни во всём её многообразии наследовал Шостакович».

С 1880 г. композитор работает дирижёром в оперных театрах Любляне, Праги, Лейпцига, Будапешта, Гамбурга, Вены (1897 – 1907), Нью-Йорка. В его репертуаре 63 оперы. Он пропагандирует музыку русских композиторов. В 1892 г. исполняет «Евгения Онегина» в присутствии автора. П.И.Чайковский называет Малера «гениальным капельмейстером».

В 1910 г. была исполнена **VIII симфония**, «симфония 1000 участников»¹⁶ написанная для восьми солистов, двух смешанных хоров, хора мальчиков, оркестра расширенного состава и органа.

Масштабный, грандиозный замысел, где слово стало носителем музыкальной идеи, восходит к традициям симфоний с хорами Бетховена, Берлиоза, Листа и соединяет в себе черты оперы, кантаты и оратории. Симфония стала величественной одой любви к человечеству и жизни на земле. Сочинение своеобразно по содержанию и по форме, величайшее из того, что создано до сих пор, в нём «начинает звучать и звенеть вся вселенная, поют не только человеческие голоса, но вращаются и планеты и солнца».

1 ч. Veni, creator spiritus. Приди Святой Дух Животворящий..., источник любви. Наполняй сердца любовью... Да будет Слава Богу Отцу во веки веков. Аминь.

Это католическое песнопение исполняется в праздник Пятидесятницы.

В РПЦ праздник Святой Троицы знаменует сошествие Святого Духа на апостолов, начало проповеди Евангелия, основание Церкви, утверждение Триипостасного Божества – Отца, Сына, и Святого Духа.

Лето к этому времени входит в полную силу, поэтому в народе утвердилось традиция благодарить Бога за Его милости и украшать храмы зелёными ветками и цветами.

16 19 апреля 2019 г. в юбилейном концерте В.К. Полянского VIII симфония Г.Малера исполнялась Госуданственной академической симфонической капеллой России, Филармонической хоровой капеллой «Ярославия», хором Московской консерватории, камерным хором Московской консерватории, хором АХИ им. В.С. Попова, детским хором Большого театра России, старшим хором Детской музыкально-хоровой школы «Пионерия» им. Г.А. Струве, солистами. Партию органа исполняла М.Королёва

2-я часть VIII симфонии подобна симфоническим поэмам романтиков, объединяет в единое целое три части сонатно-симфонического цикла: *adagio*, *scherzo* и *final*.

Сочинение насыщено оптимистическим настроем, восходящим к бетховенскому «обнимитесь, миллионы!».

Космогоническое (космогония – учение о возникновении мира), грандиозное по масштабу и идейному замыслу произведение с образами счастья, мира и благоденствия на земле несёт глубокий религиозный подтекст, оно опирается на поэзию ярко выраженного пантеистического характера (*pan* – всё, *theos* – Бог, всё есть Бог). В его основу положена заключительная сцена «Фауста» И.Гёте.

Chorus mysticus (*mysticos* – греч. – таинственный) – заключительный раздел симфонии-мистерии носит эпический характер и полностью соответствует её религиозно-философскому содержанию. «Таинственная жизнь души находится за пределами человеческого понимания, несёт в себе скрытый смысл, свидетельствует о том, что в человеке есть таинственные глубины, через которые открывается путь к Богу» (Л. Василенко)

В аллегорических (метафорических, символических) образах, где «прямой смысл дополняется возможностью их переносного истолкования» утверждается идея самосовершенствования и постоянного духовного восхождения к Истине и Её познанию.

Das Ewig = Weibliche zieht uns hinan

Здесь совершается [чудо, нечто – В.О.] неподдающееся описанию

Форму **Chorus mysticus** можно определить, как одночастную, сквозного развития, где экспозиция практически неотделима от разработки и репризы.

203

29 т.

208

28 т.

213

23 т.

218

40 т.

В основе развития музыкально-тематического материала лежит постоянное «нанизывание» двутактовой попевки, характеризующейся скачком с заполнением и нисходящим полутонном [204], [209], а также вариативный принцип формообразования, сообщающий композиции цельность и единство. Темп и динамика характеризуются тончайшими изгибами показателей.

Сложный тональный план можно рассматривать как расширенную (хроматическую) тональность *Es-dur*: *Es-a-fis-D-As-E-F-Des-Es-c-Des-f-Es-B-G-C-F-d-As*.

Используя сквозное интонационное развитие, вариантность, разнообразие полифонических приёмов изложения тематического материала, насыщенную оркестровку в соединении с хоровой звучностью композитор-философ делает **Chorus mysticus** бесконечно пламенеющей, устремляющейся ввысь «музыкой неземных сфер».

И.Ф. Стравинский Симфония псалмов (1930/1948)

Игорь Фёдорович Стравинский (1882 – 1971) – знаковая фигура XX в. Его творчество оказало тотальное (глобальное) воздействие на развитие музыкальной культуры XX в. Вплоть до сегодняшнего дня все композиторы в той или иной степени испытывают влияние его «универсализма» и преобразований в сфере средств музыкальной выразительности, «взорвавших» эстетические нормы и представления о них.

(1913 – «Весна священная»!)

Человек высокой и разносторонней образованности, свободно владеющий стилями различных эпох И.Ф. Стравинский соединил в своём творчестве глубокие национальные традиции с достижениями европейской культуры в эпоху войн и потрясений, в эпоху «крушения гуманизма» (А.А. Блок) и интеллектуализма...

Отказавшись от мелодии, как «самодавлеющей ценности», заменяя её вариантным развитием попевочных структур композитор обращается в своём творчестве к новым приёмам оркестровки, изощрённым формам политональности и атональности, полиладовости, диссонантности и, в первую очередь, к сложной ритмической асимметрии со смещением в слове логических ударений, к нерегулярной акцентности. В гармонии композитор руководствуется принципом полярности в изложении музыкально-тематического материала, дискретности (прерывистости), при которой отдельные фрагменты кратких мелодических форм сочетаются с мелодией широкого дыхания, образуя т. н. «лоскутное одеяло» (Л. Акопян).

Хоровое творчество:

1912 – кантата для мужского хора и оркестра «Звездоликий» на стихи Бальмонта

1917 – «Подблюдные песни» для женского вокального ансамбля без сопровождения на народные тексты

1923 – «Свадебка» – русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты из собрания П. Киреевского

1926 – «Отче наш» – для смешанного хора

1932 – «Верую» (Credo)

1934 – «Богородице Дево, радуйся»

1944 – «Вавилон» – кантата для мужского хора и оркестра с чтецом на текст из I книги Моисеевой

1948 – Месса для смешанного хора и двойного квинтета духовых инструментов

1949 – Ave Maria

1952 – кантата для сопрано, тенора, женского хора и инструментального ансамбля на анонимные тексты из английской поэзии XV – XVI вв.

1956 – «Canticum sacrum» (Священное песнопение) во имя св. Марка на латинский текст из Нового и Ветхого Завета для тенора, баритона соло, хора и оркестра.

1958 – Плач пророка Иеремии для солистов, хора и оркестра на библейский текст

1962 – Антем для хора a cappella («спускаясь, голубь рассекает воздух»)

1966 – Заупокойные песнопения (Requiem canticles) для солистов хора и оркестра

В 1930 г. И.Ф. Стравинскому предложили свободный выбор в создании произведения к 50-летию юбилею Бостонского симфонического оркестра. Композитор остановился на симфонии «Во славу Бога». Насытив её «величайшей духовностью», он положил в её основу Ветхозаветные Псалмы Давида, царя и пророка¹⁷. Симфония написана для хора монастырского состава (мужской хор и хор мальчиков) и оркестра без скрипок и альтов, с двумя роялями и арфой.

В основе жанра (симфония – греч. согласие) лежит контрапунктическая манера уравнивания вокального и инструментального начала. Текст на латинском языке. (пс. 38¹³⁻¹⁴, 39²⁻⁴, 150)

I ч. использует тему григорианского хорала в контрапункте с остиной фигурой оркестрового сопровождения острого, жёсткого, диссонирующего характера I ч. можно рассматривать как прелюдию-токкату (ит. – удар) тревожного характера.

13 exaudi orationem meam Domine et deprecationem meam auribus percipe lacrimas meas ne sileas quoniam advena sum apud te et peregrinus sicut omnes patres mei

14 remitte mihi ut refrigerer priusquam abeam et amplius non ero

13 Услышь, Господи, молитву мою и внимли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим, ибо странник я у Тебя и пришлец, как и все отцы мои.

14 Отступи от меня, чтобы я мог подкрепиться, прежде нежели отойду и не будет меня.

II ч. представляет собой двойную фугу (инструментальную и вокальную) идущую одна за другой. Такая форма музыкального мышления прямо соотносится с эпохой барокко, и характерна для неоклассицистского периода творчества композитора. При этом тема со скачками вверх и вниз, с интонациями полутона, ув.5, ув.6 ум.8, б.7 м. б. истолкована по теории музыкальных аффектов и риторических фигур как символ страдания человечества, его грехопадения из-за *коварства змия*.

2 expectans expectavi Dominum et intendit mihi

3 et exaudivit preces meas et eduxit me de lacu miseriae et de luto fecis et statuit super petram pedes meos et direxit gressus meos

4 et inmisit in os meum canticum novum carmen Deo nostro videbunt multi et timebunt et sperabunt in Domino

2 Твердо уповал я на Господа, и Он приклонился ко мне и услышал вопль мой;

3 извлек меня из страшного рва, из тинистого болота, и поставил на камне ноги мои и утвердил стопы мои;

4 и вложил в уста мои новую песнь — хвалу Богу нашему. Увидят многие и убоятся и будут уповать на Господа.

¹⁷ В этом проявилась глубокая закономерность православного человека, посещающего храм, делающего вклады в общину РПЦЗ, участвующего в теологических диспутах.

В III ч. первая тема выражает в начале, середине и конце спокойствие, внутреннюю сосредоточенность, созерцательность и молитвенное состояние. Ей противостоит вторая тема – блестящая, виртуозная, порученная медным духовым. Она по признанию автора «вдохновлена видением колесницы Ильи-пророка, возносящегося на небеса».

150

1 alleluia laudate Dominum in sanctis eius laudate eum in firmamento virtutis eius
2 laudate eum in virtutibus eius laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius

3 laudate eum in sono tubae laudate eum in psalterio et cithara
4 laudate eum in tympano et choro laudate eum in cordis et organo
5 laudate eum in cymbalis bene sonantibus laudate eum in cymbalis iubilationis
6 omnis spiritus laudet Dominum

1 Хвалите Бога во святыне Его, хвалите Его на тверди силы Его.
2 Хвалите Его по могуществу Его, хвалите Его по множеству величия Его.
3 Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и гуслях.
4 Хвалите Его с тимпаном и ликами, хвалите Его на струнах и органе.
5 Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных.
6 Всё дышащее да хвалит Господа! Аллилуия.



Список литературных источников:

1. Л. Акопян «Музыка XX в.»
2. «История зарубежной музыки» вып. 6 В.В. Смирнов – И.Ф. Стравинский.
3. И.Ф. Стравинский «Хроника моей жизни».

Артюр Онеггер

Драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре»

**для оркестра, двух чтецов, солистов, смешанного и детского хоров и
волн Мартено (1935).**

*Жизнь Жанны д'Арк принадлежит всему
человечеству, как символ победы в войне против
предательства и клеветы.*

*«Я полностью полагаюсь на Господа, повелевшего
мне совершить то, что я совершила»
(Жанна д'Арк — речь на суде)*

А. Онеггер (1892 – 1955) – один из крупнейших французских композиторов XX в., член «Шестёрки», автор многочисленных сочинений в различных жанрах – оперной, симфонической, инструментальной, балетной, вокальной музыки, музыки к кинофильмам и театральным постановкам. Композитор более всего тяготел к произведениям крупного масштаба, насыщенных монументальным, величественным, грандиозным содержанием.

1918 – Пасхальное песнопение
1921 – Царь Давид
1925 – Юдифь
1926 – Песнь песней
1927 – Антигона
1931 – Крики мира
1935 – Икар (балет)
1936 – Орлёнок
1939 – Пляска мёртвых
1946 – Прометей
1946 – Витязь в тигровой шкуре
1947 – Эдип
1953 – Рождественская кантата

Творчество художника-мыслителя, художника-гуманиста опирается на эстетические и этические идеалы, несёт в себе глубокое религиозное содержание.

Драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре» по поэме «убеждённого католика» Поля Клоделя (1868 – 1955) была заказана композитору Идой Рубинштейн (1885 – 1960) танцовщицей, драматической актрисой и меценаткой. В ней соединены трагедия, эпос, фарс и лирика.

Исторический фон:

1337 – 1453 – Столетняя война между Англией и Францией. Бургундия – на стороне Англии
1429 (май) освобождение осаждённого Орлеана народной героиней Жанной д'Арк (1412 – 1431)
1429 (июль) коронация Карла VII в Реймсе
Триумфы, победы, отступления, подготовка к сражению, ожидание подкреплений
1430 (май) при вылазке из-под стен Компьёна за Жанной д'Арк захлопнули ворота. Бургундцы взяли её раненную в плен и продали англичанам за 40 тысяч франков. Никто не пришёл к ней на помощь – ни король, ни воины, ни народ.

1430 (декабрь) суд в Руане проводит епископ города Бове Пьер Кошён (cochon – фр. свинья). В результате – темница, суд инквизиции, 70 статей обвинения в ереси и колдовстве
1431 30 мая Жанна д'Арк сожжена на костре на площади Старого рынка в Руане
1451 пересмотр дела. Реабилитация.
1920 канонизация. Жанна д'Арк причислена к лику святых папой Бенедиктом Х в соборе св. Петра в Риме.

К образу Жанны д'Арк обращаются корифеи искусства и литературы: Дж. Верди, Ш. Гуно, П.И. Чайковский, М. Твен, Фр. Шиллер... Около 20 кинофильмов сняты по этому сюжету.

Содержание:

В последние часы жизни Жанны д'Арк монах брат Доминик читает книгу её жизни. Ретроспективное воспоминание от конца до начала составляет основу содержания оратории, соединяющую в себе черты мистерии, страстей, народных площадных представлений и средневекового фарса, синтезируя таким образом элементы различных искусств. Созвучная настроениям предвоенной эпохи, оратория раскрывает божественное предназначение героини и в соединении с религиозной мистикой утверждает идею самопожертвования во имя народа и свободы Родины.

Пролог (чтец, хор) Франция разорена и опустошена, мрак опутал всё королевство...

... Жила была девушка по имени Жанна

1 сцена. Голос с неба. Хор: «Жанна!»

2 сцена. Книга жизни с аллюзиями из св. Писания

3 сцена. Земные голоса. Хор: «Жанна! Еретичка! Колдунья! Отступница! Смерть ей!». Жанна обречена. Она брошена на растерзание диким зверям (как когда-то её сёстры на арене цирка в Риме). Не священники, а мошенники собираются судить её.

4 сцена. Жанна отдана зверям. «Поркус (porcus лат. – свинья) Пекус (баран)...

Хор ослов: «... решили избавить тебя с помощью чистого пламени от чёрного демона, с которым ты преступно спуталась»

Жанна: «я отвечаю – нет!»

Поркус: «запишите, что она сказала «да!»

Хор: «Пусть умрёт!»

5 сцена. Жанна у позорного столба.

Брат Доминик: «... дух отчаяния воет в бездне ада...»

Жанна: «Я бедная пастушка из Домреми... Как я оказалась здесь?»

Брат Доминик: « – в результате карточной игры.»

6 сцена. Отголоски средневековых мистерий, народных представлений

Жанну судят Глупость, Гордость, Алчность, Похоть, Смерть, его высочество Жан де'Люксембург.

Жанна: «Он предатель. Это он опустил за мной решётку в Компьене»

Хор басов: «Пусть горит в огне!»

В результате игры Жанна отдана в руки Смерти

7 сцена. св. Екатерина и св. Маргарита:

«Из глубины взываю к тебе, Господи»

«Надейся! Живи!»

Жанна: «Иду!» (на подвиг)

8 сцена. Написана в стиле народных представлений.

Король отправляется в Реймс на коронацию. Григорианский хорал в исполнении хора.

Жанна: «Я вела его коня под уздцы, привела его в Реймс. Я спасла Францию»

9 сцена. Мистические воспоминания. Меч Жанны

Голоса с неба: «Надейся, живи!»

Брат Доминик: «Ты нашла свой Меч в разрушенной часовне; от него бежали англичане и бургундцы...

Жанна: «Этот меч мне дал св. Михаил»

«... я ехала верхом со знаменем в левой руке и мечом в правой.

Кто мог устоять против меня?»

Голоса с небес: «Иди! Дитя Божье!»

Детская песня: «**Тримазо**»: Это прекрасный май! Хочу зажечь свечу перед Богом.

Св. Маргарита: «Вера, Надежда, Любовь сильнее всего. Бог сильнее всего»

10 сцена. Тримазо.

Жанна (драматическая актриса) поёт лотарингскую детскую веснянку, майскую песенку своего детства. Это подлинная народная мелодия символизирует цветение и обновление земли.

Трогательный поэтический эпизод оратории исполняется детскими голосами. «Хочу зажечь свечу для алтаря Св. Девы».

11 сцена. Жанна: «Иду! Я разорвала цепи, что связывают душу с телом! **Нет больше любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь!**» (Евангелие от Иоанна 15₁₃)

Оратория пронизана высокими идеями христианского гуманизма. В сложнейшем по форме и содержанию произведении утверждаются Евангельские истины о любви к ближнему и жертвенности Невинного.

Суд инквизиции над беззащитной жертвой представлен иронией, гротеском, цинизмом и злой карикатурой. Аллегорические¹⁸ и реалистические приёмы

18 Аллегория греч. – иносказание, изображение отвлечённого понятия, идеи через конкретный образ

освещают события полутысячелетней давности, актуализируя их и придавая им современное звучание.

Партитура включает как традиционные, так и модернистские средства музыкальной выразительности (*modernus* лат. – новый, современный). Хор играет важную роль в драматургии (развитии действия) спектакля. Сложнейшая партитура соединяет в себе монологи драматических актёров, оркестровые эпизоды, пение смешанного и детского хора, карикатурные мотивы, джазовые ритмы, звукоподражания, короткие реплики и ариозо, народные мотивы, диатонику и звуковые нагромождения поли- и атонального характера.

Целостность драматической композиции призвана раскрыть моральные и психологические характеристики героев, их нравственные идеалы, мистический (таинственный, необъяснимый) смысл событий.

В конце IX и в X сцене обилию диссонансов, хроматики и изошрённых ритмов противопоставлена детская песенка – майская веснянка Лотарингии (родины Жанны д'Арк) – **trimazo**. Онеггер, большой знаток народного искусства, вводит подлинную народную мелодию, как символ весеннего обновления, преображения и надежды. Это не только воспоминание пастушеского детства, но и погружение в сферу сверхчувственного, трансцендентного: «Есть Бог и Бог сильнее всего!»

Трогательно, светло, нежно звучащая мелодия варьируется составом исполнителей. Унисон детских голосов противопоставлен унисону смешанного хора с дублированием его в оркестре и в контрапункте с ним.

Лад чистой квинты (g) 72-74

Таким образом композитор через сложнейшую образность воплощает духовный мир современного человека и острейшие конфликты в его жизни.



C. Orff «Cármina Burana» (1937)

Карл Орф (1895 – 1982) – немецкий композитор XX в. вошёл в историю мировой культуры как представитель **неопримитивизма** и **неофольклоризма**, как создатель музыкального бестселлера «Cármina Burana» (Бойернские песни) и музыкально-педагогической системы «Schulwerk» (школьное творчество), получившей международное признание.

Творчество:

1953 – театральный триптих: «Триумфы» – три сценические кантаты: «Кармина Бурана» (1937), «Катулли Кармина» (1943), «Триумф Афродиты» (1951).

Оперы: «Луна», «Умница» «Бернаурин»,

1954 – «Schulwerk», «Musik für Kinder» – 5 тетрадей

1956 – элегические гимны Фр. Шиллера для шестиголосного хора с инструментами

1957 – «Хвала Творцу» св. Франциска Ассизского для восьмиголосного смешанного хора.

Пасхальная пьеса мистерия «Воскресение Христа»

1958 – «Царь Эдип» – трагедия Софокла

1962 – музыкальная интерпретация комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь»

1966 – «Прометей» – трагедия Эсхилла

1969 – пьеса для говорящего хора на песни Софокла,... К Геббеля, Фр. Шиллера, В.Гёте.

1975 – пьеса для говорящего хора на песни Б. Брехта

1961 – основан институт Карла Орфа при Моцартеуме в Зальцбурге

Творчество композитора опирается на эстетику античного греческого театра и европейскую фольклорную традицию. Его отличает демократичность и простота. Главную роль в передаче смысла и идеи произведения играет выразительность слова, усиленная сценическим действием, пластикой, хореографией, танцем, пантомимой.

Литературным источником сценической кантаты «Кармина Бурана» стали песни позднего средневековья (XIII в.). Сборник поэзии вагантов (от лат. *vagare* – странствующий), ставший литературным источником кантаты, был найден в 1847 г. в тайнике Бенедиктинского монастыря в предгорьях Альп, хранился в королевской библиотеке Мюнхена и был опубликован в 1904 г.

В 1934 г. у букиниста К. Орф нашёл четвёртое издание этого сборника, насчитывающего более 200 стихотворений на средневековой латыни, средневерхненемецком и старофранцузском языках. Поэзия вагантов освещает социальные, нравственные, моральные, религиозные, философские и политические проблемы человеческого бытия. Она пронизана духом вольности, проста, демократична, написана сочным языком, не лишена фривольных и рискованных выражений, далёких от регламентированной куртуазности (от фр. *courtois* – изысканный, грациозный, любезный), часто использует пародию и сатиру. Пройдя сквозь толщу веков она актуальна и сегодня.

Музыкальная драматургия кантаты строится, как и литературный первоисточник, на контрастном противопоставлении поэтических образов, их трансформации и вариативности.

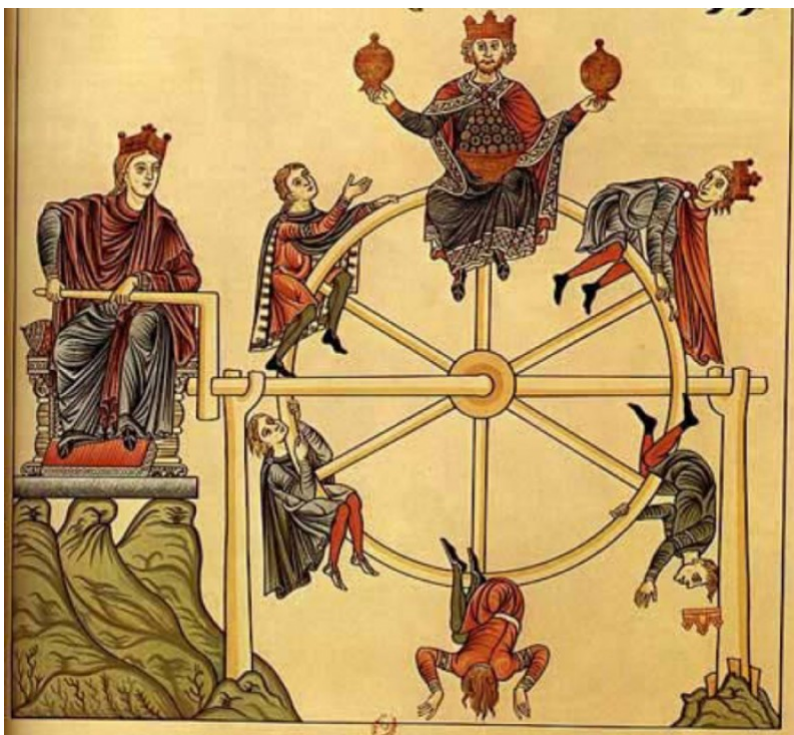
Соединение искусства двух разных эпох нашло своё воплощение в «архаической» простоте средств музыкальной выразительности – мелодике, гармонии, фактуре изложения, форме, в сопоставлении регистров, использовании ритмических *ostinato* и преобладании в оркестровке ударных инструментов.

Ярко выраженная танцевальность, олицетворяющая первозданную мощь, красоту и жизнелюбие, превалирует, но не исключает и лирико-психологической характеристики музыкально-поэтических образов (№№ 2, 3, 21).

№ 1 О Fortuna – эпитафия и пролог к действию

Фортуна – по языческим представлениям древних римлян – богиня счастья, случая, удачи. Она капризна и изменчива. Изображалась на колесе или шаре, символизируя превратности человеческой судьбы.

Восьмитактовая архаическая конструкция мелодической формулы, многократно (11 раз) повторенной в среднем и высоком регистре, использует ритмическое *ostinato*, хоровое скандирование, минорное наклонение (d), динамическое нарастание (*pp* – *ff*) постепенное ускорение движения $\text{♩} = 120 - 160$ и олицетворяет безжалостный натиск Фортуны – неумолимой повелительницы мира. Этот же номер станет и эпилогом: колесо фортуны сделало полный оборот, «сжав человека в своих объятиях».



№ 2 fortune plango vulnera

Я оплакиваю раны нанесённые мне фортуной...

... узнал я счастье и блаженство, ныне же низвергнут с высоты

№ 3 veris leta facies

Весна приближается... сладкозвучное пение славит её.

№ 5 ecce gratum

Вот благая долгожданная весна... цветами покрыт луг, тает лёд и снег...

№ 7 floret silva

Лес цветёт по всюду...

Почему же нет моего милого? Ах, он покинул наши края...

№ 9 reie. swz hie gat umbe

Посмотри на меня...

№ 14 in taberna quando sumus

Пьёт народ... Пьёт весь белый свет!

Всё пропьём мы без остатка, горек хмель, а пьётся сладко...

№ 20 veni, veni, venias

Приходи же, приходи!

В России «Cármina Burana» в первый раз была исполнена через 20 лет после её написания в 1957 г. За прошедшие 60 лет она была регулярно представлена как в сценическом, так и в академическом варианте. В последнее время сочинение К. Орфа нашло своё постоянное место в концертном репертуаре Государственной Академической Хоровой капеллы им. Юрлова под управлением Г. Дмитриака.

20 декабря 2019 г. в РАМ им. Гнесиных (к 75-летию основания) симфоническая кантата была исполнена оркестром и академическим хором РАМ им. Гнесиных, академическим хором отдела хорового дирижирования музыкального училища им. Гнесиных. Солисты – лауреаты международных конкурсов театра «Новая опера» им. Е.Колобова. Дирижёр А.Лебедев.

Библиография.

О. Леонтьева «Книга о Карле Орфе» М 2010 изд. «Композитор».

Ж. Панова – Орф. «Кармина Бурана» М 2008 издательский дом «Классика XXI».

А. Кёнигсберг «Карл Орф» История зарубежной музыки, 6 выпуск. 2001 изд. «Композитор» С-Петербург.

Франсис Пуленк «Лик человеческий» – кантата для хора a cappella

Франсис Пуленк (1899 – 1963) – выдающийся французский композитор XX в. Его имя тесно связано с «Шестёркой», – объединением композиторов, получившим право на жизнь с лёгкой руки музыкального критика А.Колле в 1920 г. А.Онеггер, Д.Мийо, Ж.Орик, Ж.Тайефер, Л.Дюрей – пять других участников «Шестёрки». «Группа не преследовала иной цели, кроме чисто дружеского объединения... Мы крайне отличаемся друг от друга в наших творческих устремлениях... Мы себя не пересчитывали. Это А.Колле впервые пересчитал нас и назвал «Шестёркой» – вспоминал впоследствии сам Пуленк.

Молодые музыканты сплотились под влиянием Э.Соти и публициста Ж.Кокто, провозглашавшими единственной программой действия ниспровержение музыкальных авторитетов и призывавшими «место новому поколению». 20-е годы XX в. были временем «полемиических, демонстративно левых экспериментов». Скандальные премьеры, увлечения всякого рода «измами и эксцентриадами» по существу отражали непрочность жизненных основ и стремление уйти от мучительных проблем общественной жизни. Понадобилось несколько лет, чтобы каждый из участников «Шестёрки» определился в творческой индивидуальности. Ф.Пуленк выступил на музыкальном поприще в 1919 г. По словам критика Ф.Робера он не презирал никаких жанров и во всех выступал одинаково успешно. Ф.Пуленк – автор концертов и ансамблей для различного состава инструментов, произведений для фортепиано, двух балетов, музыки для театров и кино. Особо же следует отметить его вокальные произведения: 150 песен (на слова П.Элюара, Г.Аполлинера, Л.Арагона, Ронсара, Жакоба), 3 оперы, хоры («Литании к Чёрной Богородице», «Засуха» – кантата на слова Э.Джеймса, месса G-dur, 7 французских песен для смешанного хора a cappella на слова П.Элюара, 5 детских хоров, мотеты, «Gloria», «Stabat Mater».

Созданные в различные периоды жизни они отражают творческую сущность композитора. Для них характерна выразительность и простота мелодической линии, глубина содержания, эмоциональная непосредственность, реальность и конкретность образов. Мелодичность произведений Пуленка давала повод критикам назвать его «французским Шубертом». Факты творческой биографии Пуленка подтверждают, что эти музыкальные качества были не случайными, а родились в эстетическом комплексе отношения композитора к искусству в целом. Говоря о своих музыкальных симпатиях он называет имена Шуберта, Шопена, Дебюсси, Мусоргского, Прокофьева. «Я могу вновь и вновь без усталости играть Мусоргского. Это невероятно, скольким я обязан ему». Богатый опыт аккомпаниатора (Пуленк был блестящим пианистом-виртуозом) не прошёл бесследно: «аккомпанируя песням Шуберта, Шумана, Форе, Дебюсси, Равеля я научился сочинять свои песни».

Доскональное знание природы человеческого голоса с его выразительными возможностями и чуткое вдумчивое отношение к поэтическому тексту, тщательная работа с ним, стремление передать в музыке не только «прямое значение слова, но всё то, что скрывается между строк» имели немаловажное значение в становлении вокального стиля Ф.Пуленка. Мелодический дар и вокальный приоритет позволили современникам говорить о Ф.Пуленке, как о композиторе глубоко национальном, как о продолжателе лучших традиций французского искусства, как о создателе народно-песенных образов. «Не прибегая к цитатам, Ф.Пуленк сам создаёт свой фольклор, умеет сочинять народные мелодии», – заметил М.Равель в 1936 году.

Кантата «Лик человеческий» для хора *a cappella* написана Ф.Пуленком на слова Поля Элюара в оккупированной Франции в 1943 г. Это уникальное в своём роде произведение впервые было исполнено в Лондоне в 1945 г. и посвящено П.Пикассо. Поль Элюар (1895 – 1952 гг.) – выдающийся французский поэт, участник Движения Сопротивления. Его жизнь и творчество характеризуются высокой гражданской активностью. В годы войны, скрываясь от гестапо, он работает в подпольной газете «Искусство Франции». «В мире не было акта несправедливости, чтоб по поводу его П.Элюар не возвысил свой гневный голос проникновенный и сильный, как сама ясность» (Л.Арагон). Лучшие стихи Элюара высоко поэтичны, точны и до предела обнажены, ясны и непосредственны, просты и глубоко действенны (см. сборник «Стихи для всех»).

Поэтический текст кантаты характеризуется высоким гражданским, гуманистическим и патриотическим пафосом. Замечательный представитель народа, поэт верит в победу человеческих сил, красоты и разума над фашистским зверьём, его надежды на победу и завоевание свободы убедительны, тверды и необыкновенно мужественны.

Талантливая музыка Ф.Пуленка ещё больше уточняет и расширяет круг идей и ассоциаций, создавая монументальный образ **Человека**, гордого в страданиях и надежде, твёрдо верящего в победу.

Условно музыку кантаты можно разделить на три образные сферы, каждая из которых характеризуется определённым кругом средств художественной выразительности, вокально-хоровой звучности и соответствует определённому поэтическому и смысловому настроению.

Первая самая обширная «образная сфера» наиболее характерна для музыки кантаты и, пожалуй, для творческого облика композитора вообще. В ней нашли своё выражение идеальные человеческие мечты, возвышенные представления, самые тонкие нюансы психологических состояний, красота поступков и помыслов. Очень выразительная, обнажённая и хрупкая музыка этой сферы не терпит грубых прикосновений или не прочувствованных трактовок. С точки зрения выразительных средств она характеризуется каждый раз светлым колоритом звучания при самом

большом разнообразии способов изложения в пределах гомофонно-гармонического и полифонического склада письма. Чаще всего дан неполный состав хора (отсутствуют низкие голоса) в верхнем регистре с тесным компактным расположением звуков в аккорде.

Не менее часто дан полный состав хора с широким расположением голосов по всему диапазону. 44¹⁹

В этом случае используется дублирование партиями звуков аккорда и естественные возможности голосов в определённом регистре, что создаёт предпосылки для достижения полного ансамбля, с выполнением авторских указаний – (*très calme, grave, doucement légèrement, gentiment très tranquillement, chantante, mollement mélodieuse, douce* – очень спокойно, певуче, мягко)

Гармонии этой сферы красочны и живописны, они построены на мерцании светотени мажоро-минора, тоники и побочных ступеней лада в виде септ- и нон-аккордов со множеством неаккордовых звуков. В этой связи небезынтересны слова французского критика Ф.Робера о том, что «музыка Пуленка не мыслится без живописи, которую композитор любил так же страстно, как и поэзию – в этом слиянии продолжение чисто французских традиций»...

Вторая образная сфера, как антипод первой, характеризует все то бесчеловечное, страшное в механической силе, что стоит преградой на пути к жизни, что обрушиваясь на живое, уничтожает всё дотла. Это сопоставление – основа музыкальной драматургии кантаты и воплощение идеи о победе над слепым врагом и возрождении жизни. Музыка этой сферы безжалостно «режет ухо», она страшна так же, как и то, что она обличает. Широкие, неудобные аккорды *tutti*, сложные гармонии, диссонантность которых подчёркивается композиторскими ремарками – резко, напористо, скандируя. 8

Наконец третья музыкальная сфера воссоздаёт образ непримиримого по духу народа, вышедшего победителем из схватки с фашизмом. Её выразительные средства ясны и просты: лапидарные народно-песенные интонации, пронизывающие мелодические обороты речитативного характера, маршеобразный ритм, строгость гармонического изложения, скупой гармонический язык, средняя тесситура голосов, спокойная динамика. В масштабе всей кантаты эта сфера занимает небольшое место, но имеет важное значение в музыкальном развитии. 3

Простое перечисление основных образных сфер было бы недостаточным без упоминания о том, что каждая из них, благодаря мастерству композитора, трансформируясь за счёт выразительных средств (темп, способ изложения, регистры, динамика) становится принадлежностью другого, часто противоположного круга образов и эмоций.

19 Цифры даны по клавиру, изданному в 1965 г.

Необходимо сказать и о лейтмотивных (интонационно-ритмических) связях номеров, придающих архитектоническую устойчивость формообразованию, цельность и единство образному развитию [12], а также о жанровом разнообразии музыкального материала (проникновенная лирика, зловещие маршеобразные звучания, колыбельная, гимн, мрачное скерцо). Всё перечисленное позволяет говорить о **симфонических** приёмах развития композиции и причислить кантату к одному из выдающихся произведений музыкальной мысли. Восемь номеров кантаты образуют цикл контрастно-составной формы.

Восьмой, заключительный номер является финалом кантаты. В нём находят своё выражение основная идея произведения, а постепенность и убедительность становления, обобщение и развитие музыкальных образов делают его самым вдохновенным и впечатляющим из номеров. По смыслу и значению его можно сравнить с кодой бетховенского «Эгмонта», финалом IX симфонии, репризой кантаты С.Рахманинова «Весна».

Пятый номер [18] вместе с последующим **шестым** может быть назван *классическим* по форме (период из трёх предложений повторного строения), способу изложения и развития музыкального материала. Чёткая, ясных контуров мелодическая фраза, в строго гармоническом изложении подлежит тональному развитию – секвенции, модуляции, сопоставления, «сдвиги». Метр, следуя за ритмом стиха меняется с определённой закономерностью (4/4, 6/4, 5/4, 4/4).

Темп определяет жанр – стремительно несущееся скерцо ($\text{♩}=184$), а характер исполнения (неистово, отрывисто) – художественную сущность образа В его основе – гневное, саркастическое обличение тех лжеумудрецов, чьи «истины» не выдерживают испытания временем.

Кроме вышеуказанных средств выразительности следует отметить гомофонный склад письма с аккомпанирующей ролью всех (кроме сопрано) хоровых партий и характерную в связи с этим длительность звуков ($\text{♩} \text{ } ^{\text{v}}$). Это сообщает исполнению нужную жёсткость и резкость. Начальная последовательность аккордов $\text{T}-\text{II}_6 - \text{D}_7 - \text{T}$ может быть рассмотрена как дань академическим традициям французской музыки.

Шестой номер [25] характеризуется концентрацией сокровенных, глубоко внутренних переживаний и размышлений. Это своего рода «философский центр» кантаты:

Страшна мне ночь,
Страшен мне ясный день.
И лето гонит меня и зима.
И дикий зверь по глубоким снегам
За мной бежит по следу.
Этот беспощадный зверь
Оттуда пришёл, где жизни гибель грозит

И где у смерти облик жизни.
Пугает ночь, страшен мне ясный день,
Но счастье близко
И туман развеет заря!

Имитационно-подголосочный принцип изложения, изысканность и утончённость мелодической линии, не перегруженная, хорошо прослушиваемая фактура изложения, характер звуковедения (певуче, мягко, спокойно) с тончайшими нюансами динамических оттенков – от *ppp* до *f* и ясной кульминацией в конце «середины» простой двухчастной формы, сложный гармонический язык — таковы здесь основные средства музыкальной выразительности. [26 – 27]



Последний номер кантаты является эпилогом всего драматического развития и воплощает творческое кредо авторов. Композитор сравнивал этот номер с молитвой.

Самые дорогие предметы, явления, понятия, существа несут на себе **знак свободы**. Без неё не мыслится жизнь, за неё люди готовы отдать жизнь.

Очень большой по размерам этот номер имеет интересную музыкальную драматургию в пределах вариационной формы, где каждая строфа поэтического текста является своего рода куплетом с неизменно повторяющимся припевом: «твой ставлю знак». Противоречащее основной идее музыкальное воплощение (резкие, альтерированные D_7 , звучащие всегда после субдоминантовой сферы [39] – [51] содействует логике длительного развития и в конце концов утверждает, обосновывает в коде в торжественно-патетическом триумфальном звучании tutti главную идею о Свободе. Заключение построено на эллипсисе D_7 – лейтгармонии номера, где наряду с этим применены красочные тональные сопоставления (G-h-A-d-C-Fis-As-C), усложнённая диатоника, аккорды бифункциональной системы, многотерцовые и квартовые структуры.

При строго гармонической фактуре изложения обращает на себя внимание большая мелодическая самостоятельность каждого из голосов, часто являющаяся причиной возникновения причудливых необычных звуко сочетаний. [39].

Темповые указания (равномерное ускорение к середине номера ♩ = 80, 96, 120, 132, 138 и заключительное Темпо I) сообщает номеру наступательность и динамичность в развитии музыкального материала, оттеняет, делая более значимым исполнение коды.

Вокально-хоровой анализ произведения в первую очередь подразумевает исследование типичных приёмов музыкальной выразительности. В данном случае можно говорить о чрезвычайно тонкой, убедительной в передаче образа, рациональной в использовании музыкальных тембров и выразительных возможностей голосов «хоровой оркестровке». Её мастерское применение даёт право на сравнение с лучшими образцами симфонических произведений соотечественников Пуленка – Г.Берлиоза, М.Равеля. Надо учитывать что использовано лишь хоровое звучание, какие бы то ни было другие тембры (партии солистов, инструментальное сопровождение) здесь отсутствуют. Однако это на первый взгляд ограниченность искупается разнообразием хоровой звучности с различными фактурными приёмами и тембровыми сочетаниями.

Приёмы полифонического письма (контрастного, имитационного) приносят в драматургия развития хоровой звучности необходимое для цельности композиции, её архитектоники, разнообразие способов изложения музыкального материала. Они же являются примером безукоризненного и вдохновенного владения техникой хорового письма [33]. Применение явно не хоровой (скорее инструментальной) манеры письма (см. №№ 2, 7) находятся в тесной связи с образным выражением идейного содержания произведения. Перечисление всех манер звуковедения, как одного из главных средств выражения образно-психологических состояний, не представляется возможным в связи с их бесчисленным множеством. В каждом отдельном случае это должна быть проникновенная и вдумчивая передача всех тонкостей поэтического образа в связи с динамическими и темповыми авторскими указаниями. Глубоко реалистическое по своей природе произведение одновременно несёт на себе печать самых радикальных экспрессионистических средств выразительности – в этом черты новаторского, современного стиля композитора.

Новые идеи, мысли, образы военного времени потребовали и новых средств их воплощения. Фразировка вытекает из общих закономерностей музыкально-поэтического развития. Произведение должно звучать на языке оригинала.

Исполнение кантаты связано с преодолением очень больших трудностей. Можно поручить его минимальному количеству исполнителей – 36 человек – камерному составу (по 3 в каждой из партий). При этом они должны обладать незаурядными (наравне с солистами) вокальными данными (ровный, широкого диапазона голос, виртуозное им

владение с учётом темпов, динамики, штрихов), безукоризненной интонацией и гармоническим слухом (без чего не мыслимо исполнение сложной партитуры). Как ни в каком другом случае они должны понять и быть влюблёнными в идейную и художественную сущность произведения. Только большое терпение может помочь довести работу до конца прежде, чем исполнители отчаются преодолеть технические (прежде всего гармонические) его трудности. Они должны быть достаточно эрудированными в области музыкального стиля эпохи середины XX в., быть знакомыми со смежными видами искусства (литературой, кино, живописью).

Только высокая профессиональная подготовка позволит хору овладеть искусством художественного перевоплощения, без чего не мыслится здесь создание музыкального образа, обобщающего целую эпоху в истории человечества.

Gloria

«Gloria²⁰ — лучшее из всего, что я создал...»

Ф. Пуленк. Бостон, январь 1961 г.

К созданию произведений религиозного содержания, к жанрам духовной музыки композитор обращается в 1936 г. не только под непосредственным влиянием внешних обстоятельств, но и по глубокому внутреннему побуждению.

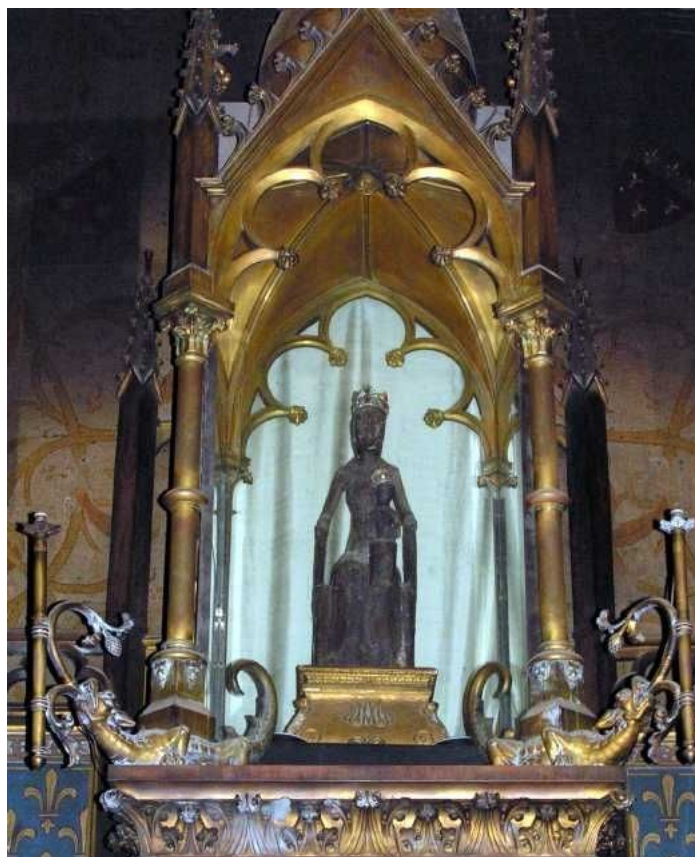
Семья Пуленка по отцовской линии, потомка богобоязненных горцев отличалась глубокой религиозностью. Её предки были аббатами, кюре, францисканскими монахами.

«Литáнии²¹ Чёрной Богоматери» для женского хора, струнного оркестра и органа – первое духовное сочинение композитора

Недалеко от Авейрона, горного края, который находится между Овернью и Средиземноморьем, на горе св. Амадура приютилась маленькая деревушка Рокамадур, обитель чудотворной Чёрной Девы. Статуя Мадонны высечена из чёрного эбенового дерева и датируется I в. от Р.Х. В 1479 г. основана Рокамадурская церковь Нотр-Дам. Здесь же высечены в скале семь часовен. Сюда композитор не раз отправлялся для молитвы, смирения и покаяния. «Поломничества были важной частью его жизни и духовного преобразования, укрепляющие его инстинктивную и врождённую веру» (С. Одель). В настоящее время Рокамадур – центр интенсивного христианского паломничества.

20 В католическом храме поётся в праздник Рождества Господня в первую ночную ангельскую. В РПЦ соответствует Великому Славословию на Утрени.

21 В РПЦ – это ектении, ряд молений, протяжно произносимых священником или дьяконом.



Духовные произведения Ф. Пуленка:

1937 – месса G-dur памяти отца

1939 – четыре покаянных мотета для смешанного хора асаррелла

1941 – Exultate Deo (Радуйтесь Богу, помощнику нашему – пс. 80

Salve, Regina (Радуйся, Царице)

1948 – четыре маленьких молитвы св. Франциску Асизскому для мужских голосов асаррелла

1951 – Stabat Mater

1952 – четыре рождественских мотета для хора асаррелла

Ave verum (Радуйся, Истина во плоти) – для трёх женских голосов

1959 – Лауды²² св. Антонию Падуанскому для мужского хора

1962 – Семь Слов на Кресте – Sept répons des ténèbres

Респонсории Страстной Седьмицы²³

Обобщая исторический опыт развития вокально-симфонической музыки, Ф. Пуленк в **1959** г. создаёт произведение светского характера на богослужебный канонический текст в шести частях:

I Gloria

22 Хвалебные песни духовного содержания, исполняемые во вне богослужебное время. Антоний Падуанский (1195 – 1231) святой католической церкви, обнаруживший глубокую богословскую начитанность и талант проповедника.

23 Респонорий – песнопение католического обихода, в котором чередуется пение кантора (солиста) и хоровой рефрен

II Laudamus te

III Domine Deus

IV Domine Fili

V Domine Deus, Agnus Dei

VI Quisedes ad dexteram Patris

Латинский текст:

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.

Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

Русский текст:

Слава в вышних Богу и на земле мир, людям Его благоволения.

Хвалим Тебя. Благословляем Тебя, поклоняемся Тебе.

Славословим Тебя. Благодарим Тебя, ибо велика Слава Твоя,

Господи Боже, Царь Небесный, Боже Отче Всемогуший.

Господи, Сын Единородный, Иисусе Христе.

Господи Боже, Агнец Божий, Сын Отца.

Берущий на Себя грехи мира, помилуй нас.

Берущий на Себя грехи мира, прими молитву нашу.

Сидящий одесную Отца — помилуй нас.

Ибо Ты один свят. Ты один Господь, Ты один Всевышний, Иисус Христос.

Со Святым Духом во славе Бога Отца. Аминь.

Подобное, «свободное» деление текста начинается с XIV в. с интенсивной секуляризации – **омир**щвления духовной и повседневной жизни человека, освобождающей от церковного влияния, усиливающей пристрастие к земным благам. Saeularis (ср. лат. – мирской, светский).

Шесть номеров Gloria организованы по принципу контрастного сопоставления.

№№ 3, 5 исполняются Solo Soprano и хором в медленном темпе, как диалог небесного и земного. Сосредотачивая внимание на созерцательном, отрешённом, возвышенном характере музыки эти номера располагают к молитвенному, бесстрастному, смиренному внутреннему состоянию, в них – мистическая чистота религиозного чувства.

№№ 1, 6 характеризуются ритмом и интонацией фанфарного типа, провозглашают Славу Богу бесхитростно, искренне и просто.

№№ 2,4 напоминают о земных радостях, неудержимой энергии и веселии, дерзком озорстве, беспечной толодости.

В подобном противопоставлении частей можно усматривать не только свободу самовыражения «двуликого Януса», одновременно «монаха и озорника», но и принцип симфонического мышления, как «воплощения идеи через широкое и многогранное развитие контрастных образов» (К. Розеншильд), а в схеме расположения номеров – совершенное проявление музыкальной формы.

В сфере музыкально-выразительных средств главным является экспрессивная мелодия, соединяющая в себе дикламационную выразительность и кантиленную широту. Отдельные мелодические построения искусно варьируются за счёт мелодического, тембрового, фактурного, тонального развития и ритмической организации тематического материала. Используется «встречный ритм» – смещение, несовпадение метрических акцентов поэтического и музыкального текстов. Разнообразие динамики, оттенков и штрихов способствует выразительности речевой и распевной интонации.

Гармония как звуковысотная слаженность композиции и элемент строения музыкальной речи характеризуется сложной простотой, использует «терпкие музыкальные комплексы», напластования, каскад модуляций, многотерцовую быфункциональную структуру аккордов (по В. Фраёнову – полиаккорды)

II Laudamus te

Laudamus te	Хвалим Тебя
Benedictinus	Благославляем Тебя
Adaramus te	Поклоняемся Тебе
Glorificamus te	Славим Тебя
Gratias agimus tibi	Приносим Тебе благодарения
Propter magnam gloriam	Ради великой славы Твоей

Форма сложная двухчастная.

I ч. – простая трёхчастная форма:

вступление – 7 т., **A** – 12 т., **A'** – 16 т., **A** – 10 т.

20 – середина – 6 т.

II ч. – простая двухчастная форма: вступление – 4 т., **B** – 18 т., **A** – 12 т.

«Главная тема» (А), состоящая из двух элементов, варьируется, разрабатывается на протяжении всей композиции. Фактура изложения использует контрастную (т.т. 12 и далее), имитационную (т.т. 8 – 11) и ленточную (т.т. 18 – 19) полифонию. Интенсивное развитие тематического материала основано на плавном голосоведении, насыщенном хроматизмами, секвенцировании и на восходящей по малотерцовой цепи последовательности тональностей.

I ч. 12 C-Es-Ges-g-Bdes-E-f-as-C

II ч. 22 Es-g-B-Des-b-Ges-Es-G-C

Контрастным соотношением в средней и крайних частях отмечены динамические (*pp-fff*) метронамические ($\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{5}{4}$) и темповые показатели.

12, 22 – Tres vif et joyeux ♩=124 (очень живо, радостно, весело)

20 после очень долгой ферматы tres long

Tres lent et libre ment (очень медленно, свободно)

Таким образом художественная сущность *Laudamus te* сочетает в себе два жанровых истока – простоту городского фольклора и мистическую чистоту григорианского хора.

В исполнении этого сочинения не должны, на наш взгляд, допускаться крайние и прямолинейные прочтения и интерпретации партитуры. Сообразуясь с национальными французскими традициями, следует добиваться изящного, лёгкого, мягкого, гибкого, хорошо прослушиваемого хорового ансамбля с безупречной дикцией. А расхожий анекдот о том, что «монахи по ТВ смотрят футбол» воспринимать не более как мистификацию.

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' capella: 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.Вишневукой, Дм.Шостаковичем, П.Пирсом.

«A ceremony of Carols» (1942)

№6 – «Это маленькое дитя».

Стихи Р. Соусвелла отражают содержание Св. Писания (Ев. От Матфея, гл.2): Ирод хочет видеть Младенца, чтобы погубить Его. События тысячелетней давности актуализированы – заново осмыслены и освещены. Двухчастная форма использует контрастное сопоставление художественных образов и их музыкальное воплощение. I ч. изложена 3-х голосным канонem. В ней – тревога за маленьких детей, беззащитных и беспомощных перед злом. II ч. изложена гомофонно-гармонически. В ней – благая весть: на Земле не будет смерти, горя и несчастья. Все дети будут защищены.

I ч. звучит тревожно и взволнованно, II ч. – уверенно, целеустремлённо, торжественно и бодро, она утверждает гражданский пафос и credo композитора – война, как страшное зло, должна быть исключена из жизни людей.

Состав исполнителей: 3-х голосный хор мальчиков и арфа.

К основным средствам выразительности следует отнести сопоставление фактуры изложения и тональностей (es-Es), а также междутактовые синкопы 3/4, исполняющиеся с порывом, устремлённостью, размахом и подъёмом (con slancio).

«Военный реквием»

«Военный реквием» – новаторское произведение композитора, посвящённое памяти друзей-моряков, погибших во время 2-ой Мировой войны. Его исполнение было приурочено в 1962 году к освящению восстановленного Кафедрального собора св. Михаила в Ковентри, разрушенного во время войны. Гуманистическая тема

обличения зла и насилия обретает здесь особую остроту. Пафос сострадания к жертвам и протест против любых войн как идейно-эмоциональная настроенность художественного произведения находит свое выражение в соединении канонического текста заупокойной мессы со стихами У. Оуэна (1893-1918) английского поэта, погибшего за неделю до окончания войны.



Три группы в составе исполнителей создают словесную драматургическую концепцию для исполнения, восприятия и понимания этого сочинения. Сопрано, большой хор и симфонический оркестр исполняют полный текст заупокойной службы. Хор мальчиков и малый орган призваны олицетворять вечный покой и райское блаженство. Тенор, бас и камерный оркестр исполняют обличительный текст У. Оуэна как прямой отклик на тот или иной фрагмент мессы. Подобная многоплановость музыкальной и исполнительской драматургии объединяет в единое целое действие, происходящее на земле и в небесах.

Лейтинтонацией реквиема является тритон c-fis.

1. Requiem aeternam

*Не служат месс для жертв кровавой бойни
Лишь канонада по ним прогремит.*

2. Dies irae

Мук прежних отзвук в их сердцах молчал.

3. Offertorium (Приношение)

...пол-Европы пало...

4. Sanctus (свят)

*После того, как стихнет лютый смерч
и лавры победы стяжает смерть...*

...вернется ли жизнь к убитым?

5. Agnus Dei (Агнец Божий)

*На перекрестке всех дорог **ОН** с креста
На битвы глядит, предан, поруган, одинок
Только бойцами не забыт.*

6. Libera me (Избавь меня)

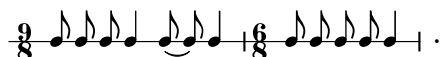
*Причин для горя нет – кроме юных
погубленных лет.*

III Offertorium (Приношение) 64-69

Господи Иисусе! Царь славы! Избавь души всех
верных, усопших от мук ада и глубины бездны...

Ответственность за войну лежит на самом человечестве, от самих людей
зависит благополучие и мир на Земле.

Фуга обрамляет рассказ, посвящённый обещанию, данному Богом Аврааму и
утратившему силу после совершённого человечеством преступления. Исполняется
4-х голосным хором с использованием тонального (C-G-F-E-A), фактурного (stretta) и
метрического развития, а также синкопированного ритма:



Военный реквием Б. Бриттена – произведение высокой этической значимости
– представляет собою ценный вклад в музыкальную культуру XX века.



Кантатно-ораториальное творчество русских композиторов XIX – XX вв.

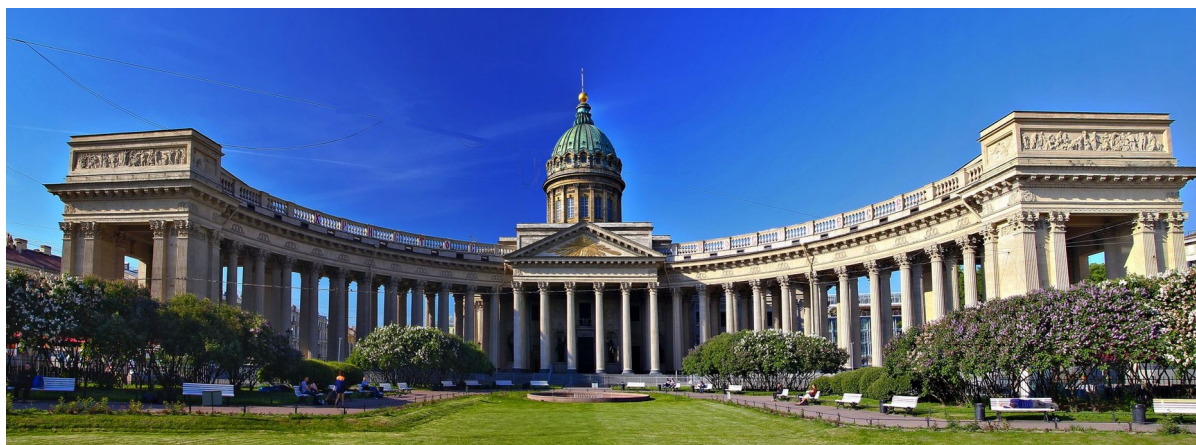
С.А. Дегтярёв Оратория «Минин и Пожарский» («Освобождение Москвы») 1811 г.

*«С.А. Дегтярёв своею ораториею доказал, что он
может поставить имя своё наряду с первейшими
композиторами Европы»*

(Г.Р. Державин)

С.А. Дегтярёв (1766 – 1813) – замечательный русский композитор второй половины XVIII – начала XIX вв. – гордость музыкальной культуры, «русский Гайдн» был крепостным графа Н.П. Шереметьева (1751 – 1809) – меломана и мецената. Семи лет Степан Аникеевич Дегтярёв, обладая выдающимися музыкальными способностями, был взят в графскую капеллу из села Борисовки (ныне Белгородская область) и получил глубокое, разностороннее образование. Ученик Дж. Сартти (1727 – 1802), он вёл многообразную творческую деятельность: был певчим, драматическим актёром,²⁴ дирижёром, капельмейстером, отвечавшим за подготовку программ и хоровые репетиции, исполнителем-инструменталистом, учителем пения, переводчиком с итальянского теоретического трактата Винченцо Манфредини (1757 – 1799) «Правила... для обучения музыке». Он адаптировал (аранжировал, приспособлял) к театру графа Шереметьева оперы Б. Галуппи (1706 – 1789), Дж. Перголези (1710 – 1736), Н. Пиччини (1728 – 1800), Дж. Паизиелло (1740 – 1816), А. Гретри (1741 – 1813).

Работая в эпоху Просвещения в стиле классицизма, совершенствуя свою профессиональную технику, композитор опирался на итальянскую школу сочинительства и исполнительства.



²⁴ Его партнёром в театре была П.И. Ковалёва-Жемчугова (1768 – 1803), будущая графиня Шереметьева (1801), венчавшаяся в церкви Симеона Столпника на Поварской.

Творчество:

Около 150 духовных концертов, церковных служб (всенощные, литургии) и отдельных богослужебных песнопений (молитв).

Жанр духовного концерта – трёхчастного произведения для хора а cappella на священный текст псалмов Давида – возник в результате эволюционного развития профессиональной (церковной) и народной музыки. Он получил распространение в эпоху Просвещения (≈ 1750 – 1820). Написанные в стиле классицизма, произведения М.С. Березовского (1745 – 1777), Д.С. Бортнянского (1751 – 1825), А.Л. Веделя (1767? – 1808) и др. представляют собой высокохудожественные классические образцы хоровой культуры XVIII в. Ей предшествовала эпоха барокко (ит. – вычурный, причудливый) – 1650 – 1750 гг. давшая России жанр партесного концерта. Партес – пение по партиям – стал результатом кардинального изменения музыкальной эстетики, напрямую связанного с историческими событиями:

1596 – Брест-литовская Уния

1605 – 1612 – Смута

1654 – Воссоединение Украины с Россией.

1666 – Раскол Церкви

Новое искусство пришло в Россию из Италии и Германии через Польшу и Украину. Бесконечно развивающаяся горизонтально монодия знаменного распева вместе с начальными формами многоголосия (столповым и демественным) была заменена **партесом** с ярко выраженной гармонической вертикалью и квадратностью изложения тематического материала. Партесные концерты, требующие высокого профессионального мастерства (от 12 – 16 до 48 голосов) писали Н. Калашников, В. Титов (1600 – 1650), Ф. Редриков, Н. Бавыкин. Имели место также и камерные разновидности и внецерковные формы духовной музыки – канты, кантики, псалмы.

В это же время Николай Дилецкий (1630 – 1680) в «Мусикийской грамматике» дал теоретическое обоснование и практическое руководство по созданию **партесного концерта**, опирающегося на **теорию аффектов**. Заимствованная из античной Греции и получившая широкое распространение в эпоху барокко, она предполагает использование от 7 до 27 риторических фигур (мелодических формул, устойчивых оборотов) для передачи сакрального смысла богослужебного текста:

fuga (греч. – бегу) – мелкие длительности в восходящем движении («море виде и побеже»).

anabasis (восхождение) – «взыде на небо»

catabasis (нисхождение) – «спаде на землю»

susperatio (вдох) – tmesis (греч. – разрезать) – мелодия, расчленённая паузой, означает скорбный вздох, страх, оцепенение – «плачу, рыдаю»

В грамматике Дилецкого освещаются вопросы формообразования и структура композиции.

«Минин и Пожарский» («Освобождение Москвы»)

Первая оратория в русской классической музыке первой половины XIX в. и вершина в творчестве композитора – написана для хора, солистов и оркестра. В основе либретто Дм. Горчакова (1788 – 1847) лежат подлинные исторические события времён Смуты (1605 – 1612). Оратория была написана в 1811 г. в преддверии Отечественной войны 1812 г. и повторена в 1818 г. на открытии памятника Минину и Пожарскому на Красной площади – скульптор И.П. Мартос (1750 – 1835).



Идея оратории заключается в призыве к объединению патриотических сил в борьбе за Православную веру и независимость Отечества. «Её отличает высокий пафос мужественной героики» (О. Левашова).



Композитор использует эпический тип драматургии, основанный на сопоставлении оркестровых, вокальных и хоровых номеров, преимущественно полифонической фактуры изложения:

№ 16 Яви, Всевышний, помощь нам.

№ 17 К Тебе взываем все (трио с хором, fuga).

№ 20 Слава Минину с Пожарским.

№ 21 Чти Престол, Законы, Правду, Веру чистую храни.

№3 – Беда, беда постигнет нас

Номер написан в стиле венского классицизма в форме сонаты с опорой на симфонический принцип мышления и развития музыкального материала. Партия оркестра, насыщенная интонационной и ритмической самостоятельностью (контрапунктом), дополняет и расцвечивает хоровую партитуру.

Г.П. (1 – 20 т.т.) D-dur. В ней преобладает гомофонно-гармонический склад письма с элементами контрастной полифонии (16 – 19 т.т.). Заканчивается **Г.П.** на доминанте к A-dur.

П.П. (22 – 42 т.т.) A-dur построена на непрерывном имитационном развитии: четырёхголосный канон в приму заканчивается в D-dur.

Четыре такта строго аккордового изложения подготавливают второй раздел полифонического (стреттного) развития темы. Ритмическая и интонационная организация тематического материала сообщает **П.П.** неуклонно возрастающую энергию и решительный характер.

Средина представляет собой аккомпанируемый речитатив тенора (*recitativo assomagnato*). Ритмически свободный, приподнятый ораторский тон сообщает этому разделу (в сонатной форме он соответствует разработке) силу, мощь и уверенность, прямо воплощая патриотическую идею произведения.

В **репризе** используется, уже имевший место, принцип сопоставления гомофонно-гармонической и полифонической фактуры изложения, что обеспечивает динамику развития тематического материала.

Г.П. (56 – 72 т.т.) D-dur. **П.П.** (73 – 98 т.т.) D-dur

Номер характеризуется насыщенным звучанием и динамичным развитием. В гармонии преобладают автентические обороты T-S-D; в мелодическом развитии – нисходящие секвенции (т.т. 32 – 36, 38 – 42, 84 – 87, 90 – 94).

Партитура смешанного четырёх-голосного хора может быть исполнена только коллективом высокой квалификации. В удобной, рабочей тесситуре изложена лишь партия альтов. Сопрано и тенора поют постоянно в высоком регистре. В партии басов – высокая тесситура (ми¹) и широкие скачки. Интонационный и ритмический ансамбль может быть достигнут в процессе интенсивной репетиционной работы. Основной штрих *marcato* (при *f*) и *non legato* (при *p*). Общая кульминация приходится на первую долю 96, относительные кульминации – в конце промежуточных каденций (т.т. 7, 20, 49, 62, 72).

Полное совпадение музыкального и литературного текстов должно обеспечить метро-ритмический ансамбль, исключая любое отклонение от темпа *Allegro moderato* ♩ = 112 – 116.

Исторический экскурс (отступление).

В начале XVII в., с 1605 г. Россия находилась в тяжёлом положении из-за иностранной агрессии и измены бояр, добывающихся у иноземных захватчиков высоких государственных чинов и богатых имений. Истинный патриот, борец за Православную веру и свободу Отечества патриарх Ермоген (1530 – 1612) был уморен голодом поляками в подвале Чудова монастыря за то, что в своих проповедях, воззваниях, грамотах и посланиях призывал к вооружённой борьбе против интервентов.



2013 г. в Александровском саду по благословению патриарха Кирилла поставлен памятник патриарху Ермогену. (Мастерская И.С. Глазунова).

1608 сентябрь – 1610 январь – осада Троице-Сергиевой лавры поляками.



В 1611 году Нижний Новгород стал центром самоорганизации патриотических сил русского народа. (см. картину К. Маковского «Минин на площади Нижнего Новгорода, призывающий народ к жертвованиям» 1896 г.).

Усилиями земского старосты Козьмы Минина (1570? – 1616) и князя Дмитрия Пожарского (1578 – 1641) было собрано **Второе ополчение**, освободившее Москву от поляков 4 ноября (н.ст.)

1612 г. В походах и боях русское войско сопровождала икона Казанской Божьей Матери.



1613 февраль – подвиг Ивана Сусанина. Венчание на царство Михаила Романова. Основание династии Романовых.

1636 – на Красной площади усилиями князя Пожарского был возведён храм в честь иконы Казанской Божьей Матери. (в 1936 г. храм снесли, в 1993 – восстановили)



1811 – Казанский собор в Санкт-Петербурге. Архитектор Воронихин (1760 – 1814)
2005 – учреждён **День Народного Единства 4 ноября.**

С.И. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин»

(по поэме А.К. Толстого – 1858 г.) (1884)

«Русский реквием» С.И. Танеева (1956 – 1915) ор. 1. посвящён памяти Н.Г. Рубинштейна (1835 – 1881).

Иоанн Дамаскин (676? – 777) – учёный, монах, великий богослов VIII в., защитник иконопочитания, автор многих духовных песнопений до сих пор исполняемых в обиходе РПЦ: Пасхальный канон, Канон на Рождество Христово, «О Тебе радуется», «Плачу и рыдаю» ... Причислен к лику святых. Его судьба тесно связана с Иконой Пресвятой Богородицы «Троеручица».

Основу тематического развития кантаты составляет кондак 8 гласа «Со святыми упокой», являющийся неотъемлемой частью панихиды в РПЦ. Его мелодические обороты полностью или частично, в сокращении или на уровне микроинтонации, в обращении или увеличении использованы во всех трёх частях кантаты.



«Лучший полифонист России», С.И. Танеев использует всю систему технических приёмов в музыкальном развитии произведения – контрастную и имитационную полифонию и как высшее ее достижение форму фуги (III ч.).

I ч. «Иду в неведомый мне путь» написана в форме сонаты с зеркальной репризой, соединённой с фугой и создаёт образ напряжённого размышления, философского раздумья, скорби, глубокой сосредоточенной печали.



II ч. – «Но вечным сном пока я сплю, моя любовь не умирает...» (a cappella) использует двухчастную простую репризную форму и элементы контрастной полифонии как принцип развития. Партия тенора звучит особенно выразительно и проникновенно (т.т. 9 – 16). Des-dur.

III ч. «В тот день, когда труба...». Фуга. Мощное, насыщенное звучание хора и оркестра в стиле генделевских ораторий призвано воссоздать День Страшного Суда, смятение твари перед Ликом Творца, мольбу о помиловании и надежду на то, что Господь «примет усопшего раба в Свои небесные селения».



Кантата воплощает высокие духовные идеалы и философские размышления о смысле жизни.

П.И. Чайковский Кантата «Москва»

Великий русский композитор Пётр Ильич Чайковский (1840 – 1893) обращается в своей музыке к драматическим и конфликтным сюжетам раскрывая внутренний мир человека, наделяя его сложным психологизмом. На протяжении всей своей жизни он был тесно связан с русской хоровой культурой. Это отразилось на его творчестве, общественной и просветительской деятельности.

Хоровое творчество:

Хоры в операх: «Воевода» (1868), «Ундина» (1869), «Опричник» (1872), «Кузнец Вакула» (1874), «Евгений Онегин» (1878), «Орлеанская дева» (1879), «Мазепа» (1883), «Черевики» (1885), «Пиковая дама» (1890), «Иоланта» (1891).

- 1864 – «На сон грядущий», слова Н. Огарёва (хор а cappella)
- 1865 – «К радости», кантата на слова Ф. Шиллера
- 1870 – «Природа и любовь», слова П. Чайковского (трио с хором)
- 1872 – Кантата на открытие Политехнической выставки в Москве, слова Я. Полонского.
- 1878 – Литургия Иоанна Златоуста
- 1881 – «Вечер» слова П. Чайковского хор а cappella для А. Т. Б.
- 1882 – Всенощное Бдение
- 1884 – Девять Духовных Хоров
- 1885 – Гимн в честь св. Кирилла и Мефодия
- 1885 – хор в честь 50 летнего юбилея училища Правоведения, слова П. Чайковского.
- 1887 – «Ангел вопияше»
- 1887 – «Ночевала тучка золотая», слова М. Лермонтова (хор а cappella)
- 1887 – «Блажен, кто улыбается», слова К.Р. (хор а cappella)
- 1889 – «Соловушка», слова П. Чайковского (хор а cappella)
- 1889 – «Привет А. Рубинштейну», слова Я. Полонского (хор а cappella)
- 1891 – «Не кукушка во сыром бору», слова Н. Цыганова (хор а cappella)
- 1891 – «Что смолкнул веселия глас», слова А. Пушкина (хор а cappella)
- 1891 – «Без поры, да без времени», слова Н. Цыганова (хор а cappella)

Кантата «Москва» (1883)

Кантата для солистов, хора и оркестра написана композитором специально для коронационных торжеств императора Александра III – «Миротворца» и исполнена 15 мая 1883 г. Текст Аполлона Николаевича Майкова (1821 – 1897), одобренный самим императором, пронизан глубоким патриотическим содержанием, утверждает национальное самосознание, историческую память народа и его нравственные идеалы. Литературное содержание опирается на фольклорную поэтику, верноподданнические традиции официальной русской литературы, историю русской Православной церкви и государства Российского.



№1 «С мала ключика...» 1147 г. – основание Москвы

«Стоном стон стоит...» 1238 г. – начало татаро-монгольского ига

№2 «То не звездочка...» (соло М-С) – митрополит Пётр (умер в 1326 г.) укрепляет Православие в условиях татаро-монгольского ига.

№3 «Час ударил жданный, радостный...» 1465 г. – растоптана ханская басма – документ, обязывающий русских князей терпеть унижительную зависимость от Орды и платить ей дань. Московский князь Иван III (1440 – 1505) отверг обычай поклоняться басме. В память об этом событии сооружён храм Спаса на Болвановке.



№4 «Уж как из лесу, лесу тёмного...» (монолог баритона, хор) Пророчество старца Филофея (XVI в.): «Пали два Рима, третий стоит, а четвёртому – не быть...»

№5 «Мне ли, Господи...» – Ариозо воина (М-S) воплощает нравственные и духовные идеалы русского народа через воинский подвиг и жертвенность.

№6 Финал «По Руси пошёл стук и гром большой...» (солисты, хор, оркестр), Тема созидательного труда соединяется с темой прославления «родимого края».

Форма – строфическая (5 разделов), «контрастно-составная» (Вл. Протопопов) – использует приёмы симфонического развития как метода воплощения художественного образа через фактуру изложения, тематизм, тональный план, оркестровку и другие средства музыкальной выразительности.

1 раздел (34 такта) носит речитативный характер, неустойчив в тональном отношении, заканчивается на доминанте к основной тональности (D-dur). Исполняется соло-баритоном. Moderato con moto $\text{♩} = 108$. Meno mosso $\text{♩} = 84$.

В гармоническом и тональном развитии используется восходящая по терциям цепочка аккордов-«устоев»: es-Ges-b-Des-f-As.

2 раздел (20 тактов) является экспозицией главного тематического материала 2, строится на антифонном (поочерёдном) проведении темы в хоре и оркестре. Диатонический принцип гармонического развития представлен последовательностью аккордов: I-IV-V-II-VI. Темп Andante con moto $\text{♩} = 80$.

3 раздел (32 такта) является центральным по тематической значимости. Использует антифонное и диалогическое строение (дуэт солистов – хор), тем самым обнаруживая связь с песнопениями РПЦ. Гомофонно-гармоническое развитие музыкально-тематического материала переходит в полифоническое (стреттное) 5. Предварительно тема проводится в уменьшении. h moll. Широко используется диатоническая последовательность аккордов: I-IV-III-VIIⁿ-VI-III, смена устоев и ладовая переменность (h-D). Allegro con spirito $\text{♩} = 144$.

4 раздел (36 тактов) представляет собой красочный доминантовый пред'икт, основанный на полифоническом 6 и гомофонно-гармоническом приёме изложения. Используется терцовое сопоставление тональностей – своего рода прерванный оборот: A-dur – F-dur (вместо A-dur – D-dur), а также – кварто-квинтовые сопоставления диатоники: F-C, e-H, es-B 7 и нисходящая секвенция: D⁶₅ → A, D⁶₅ → G, VII⁶₅ → fis, VII⁶₅ → e.

5 заключительный раздел 8 является дополнением, утверждающим тонику (D-dur) после её достижения через типичную каденцию (VI₂-DD-D-T) и многократное повторение тонического аккорда, расцвеченного ритмической вариативностью. Molto più mosso, prestissimo $\text{♩} = 126$.

Литературный и музыкальный тексты полностью совпадают как в развитии мелодической линии, так и в кульминации. Одну из главных технических и художественных задач представляет здесь темп, незначительно изменяющийся в каждом новом разделе финала. Его исполнение как единого целого с учётом

праздничного, торжественного и величественного характера является главной трудностью исполнителей. Здесь не должна проявляться тенденция к ускорению.

В характере звуковедения (в связи с фактурой изложения) преобладает *pop legato*, с активной маркированной «подачей звука». Это может обеспечить ритмический ансамбль хора, солистов и оркестра.

Преобладание сильной динамики не должно перейти в крикливое и форсированное исполнение, оркестр не должен заглушать хор. Дикция должна быть предельно выразительной, чёткой и ясной для передачи поэтического содержания и художественного смысла кантаты.

Финал кантаты, как произведение крупной формы, требует большого состава профессиональных исполнителей, обладающих ровным и сильным голосом.

Каждый артист хора должен владеть высоким регистром. Большая ответственность ложится на партию басов и теноров т. к. она постоянно использует высокий регистр на *ff*. Именно эта партия должна создать полное, красочное и мощное звучание хоровой партитуры, отражающее торжественный, праздничный и величественный характер финала кантаты.



Кантата С.В. Рахманинова «Весна»

Кантата С.В. Рахманинова (1873 – 1943) «Весна» написана (1902) в лучших традициях русской классической музыки на стихотворение Н.А. Некрасова «Зелёный шум»²⁵ (1863 г.) для солиста (баритон), хора и оркестра. Её музыкально-драматургическая концепция с использованием принципов симфонического развития характерна для творчества композитора.

В музыке кантаты через картину природы, в тесном единении с ней передаётся красота и величие человеческого духа. Представлен широкий диапазон чувств и переживаний человека: проникновенный лиризм, напряжённый конфликт, драма, переломный момент и торжественное утверждение красоты и радости бытия. Подобно тому, как весна приносит обновление природе, прощение приносит счастье преображения тому, кто прощает:

«Люби покуда любится,
Терпи покуда терпится,
Прощай пока прощается.
И Бог тебе судья!»

Идейный смысл кантаты, перекликается с Евангельской Истиной: «Бог есть любовь».

Стихотворение о весеннем обновлении, возрождении к жизни спавшей зимой природы и оттаивании заиндевевшего в злых помыслах человеческого сердца нашло своё музыкальное воплощение и поэтическое обобщение в лирических образах крайних частей и в драматическом конфликте средней части.

25 «Зелёный шум» по народному поверью означает весеннее пробуждение природы.



Несколько главных факторов лежат в основе симфонического развития кантаты:

1. широкого дыхания «бесконечные» мелодии, исток которых следует искать в русских народных протяжных песнях и знаменном распеве;
2. упругий, всё цементирующий ритм, как неизменная составляющая рахманиновского почерка;
3. хоровая оркестровка в тесной взаимосвязи с художественным образом использующая различные составы исполнителей, регистры, манеру звукоизвлечения, штрихи и динамику;
4. имитация колокольных звучностей, сообщающая исполнению торжественность, мощь и особый (национальный) колорит;
5. разнообразная фактура изложения с преобладанием насыщенного полифоническим развитием тематического материала.

См.:

4	5	6	11	16	19
---	---	---	----	----	----

Гармонический язык использует терцовое сопоставление тональностей, модуляции, эллипсисы, ув 5/3, диатонику и аккорды бифункциональной (многотерцовой) структуры.

Как по своему идейному содержанию, так и по уровню его художественного воплощения произведение представляет собою высокий образец вокально-симфонической русской музыки XIX в.

С.Н. Василенко

Хор народа из оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» (1903 г.) op. 5

Сергей Никифорович Василенко (1872 – 1956) вошёл в историю отечественной музыкальной культуры как универсальный композитор, педагог, просветитель²⁶, чья многогранная и разнообразная деятельность обеспечила преемственность, сохранение и развитие традиций русской музыкальной классики XIX в. на новом историческом этапе в первой половине XX в. Его творчество представлено различными жанрами и насчитывает 146 opus'ов. Это – оперы, симфонии, сюиты, концерты для различных инструментов, балеты, романсы, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям. В начале века композитор отдал дань увлечения эстетикой символизма и импрессионизмом. Творческой работе композитора предшествовало изучение фольклора народов мира.

Хоровое творчество:

1904 op. 8 «Метель» слова И. Бунина

1911 op. 20 2 хора на южнославянские темы (в т.ч. «Дафино вино»)

1929 op. 61 10 русских народных песен (в т.ч. «Отставала лебёдушка». В 1943 году выполнена обработка для трёхголосного женского хора).

1943 op. 94 6 хоров а саррелла на темы русских народных песен («Свадебная», «Степная», «Ах, пивна ягода по сахару плыла», «Слушай, радость, одно слово»)

op. 5 хоров а саррелла («В саду зелёном», «Вся ты моя – чернобровая моя»).

1944 «Голуби» сл. С. Кржижановского.

1948 op. 125 Кантата «Москва» и т. д.

Анализируемая кантата стала дипломной работой композитора при окончании Московской консерватории в 1901 г.

В 1903 г. она переработана в оперу-кантату с прологом и была исполнена под управлением автора в Частной опере.

В основу либретто, написанного Н. Манькиным-Невструевым, положена легенда о борьбе русского народа с завоевателями (XIII в.).

Опера эпического склада, построена на чередовании сольных и хоровых номеров: рассказ гусяра, хор татар, хор-молитва, хор-слава. Тематический материал использует знаменные распевы, которые композитор изучал под руководством Степана Васильевича Смоленского.

²⁶ С 1907 г. в Московской консерватории композитор ведёт класс инструментов и композиции. С 1907 по 1917 – руководит «историческими концертами».

Хор народа

Центральным эпизодом оперы-кантаты является хор народа «Горе постигло лихое...», в котором достигается большая экспрессия и звучание трагической силы.

I ч. представляет собой фугато. Партии Б., Т., А., С. со всё возрастающим напряжением вступают в тонико-доминантовом соотношении.

Середина начинается имитацией колокольного звона в оркестре и представляет собою ряд эпизодов. В первом – ведущую роль играет партия басов. Второй эпизод звучит жалобно, скорбно (*as-moll*) с попеременными вступлениями групп хора. 3-й эпизод, после уже имевшей место имитации колокольного звона, строится на восходящей тритоновой интонации. 4-й, последний, эпизод создаёт образ большой трагической силы за счёт ритмических, комплементарных (*complemento* – *лат.* – дополнение) контрапунктов в оркестре и мощного звучания хора на доминантовом пред'икте



В репризе (*molto accelerando*) развитие достигает своей кульминации. Тема проводится в увеличении в партии хора и оркестра. Второе предложение репризы начинается синкопированным проведением темы в басовой партии с противопоставлением ей звучания трёх других голосов (приём уже имевший место в начале «середины»). В целом репризе присущи сильные напряжённые звучности и трагедийный пафос.

С. В. Рахманинов «Всенощное бдение» op. 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 том же году. В 1926 г. 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, А.Пузаков, Н.Н.Азаров. 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. Неизменная уставная мелодия 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).

6 и 9 номеров «Всенощного Бдения» С.В. Рахманинова представляют собой единую двухчастную композицию.

№ 1. «Приидите, поклонимся». Трёхкратное возгласие 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. (II в.).

№ 5. «Ныне отпускаеши раба **Твоего...**» (Евангелие от Луки 2-29). Молитва Симеона-**Богоприимца** 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**». Шестопсалмие 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 **Христового 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 всем храмом.

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

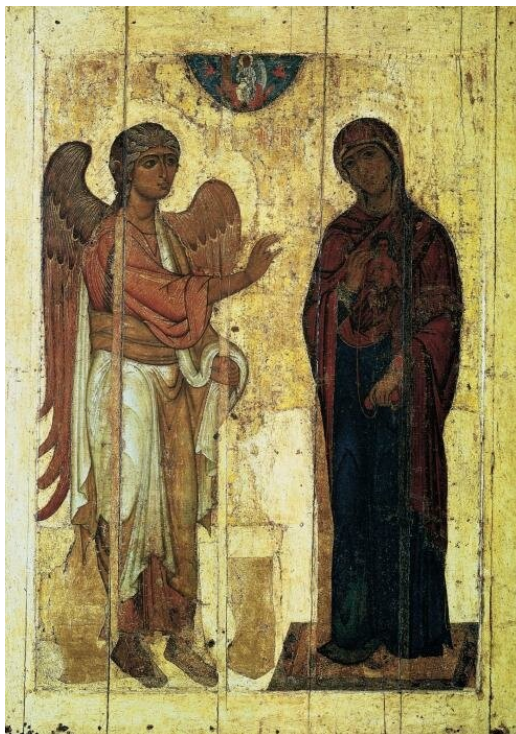
№ 12. «Славословие великое» Прославляет **Бога** – источник света нашей жизни.

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

№ 15. «Взбранной воеводе»... Кондак VII в. – 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 оркестровки создают проникновенный образ, наполненный глубоким духовным содержанием, отвечающий тексту Святого Писания, олицетворяющий мягкость, кротость, нежность, покой, светлую радость.



Хоровое искусство в период с 1917 по 1953 г.

Развитие хорового искусства в период с 1917 по 1953 год протекало в сложных условиях насильственных переворотов, социальных потрясений и борьбы различных форм общественного сознания. Эту эпоху характеризует противостояние хранителей культуры «золотого» и «серебряного» века XIX – начала XX столетия и вульгаризаторов социальных преобразований. В условиях новой идеологической системы была прервана **культура хорового пения а cappella** (светского и церковного), ставшая после 1917 г. *неактуальной*.

Творческие организации с ярко выраженной политической направленностью [ПРОЛЕТКУЛЬТ (1918 – 1922), РАПМ (1923 – 1932)] несли «искусство в массы», формировали творческую самостоятельность пролетариата в ущерб профессиональной образованности. Музыканты-коммунисты боролись с «церковщиной», «фокстротчиной», а заодно и с классикой, создавая «музыку примитивную, слабую, малохудожественную, но идеологически выдержанную». Самым популярным жанром стали частушки и обработки народных, революционных, солдатских песен агитационного содержания, предназначенных для массового исполнения, в расчёте на широкую аудиторию.

В этот период «глашатаем революции» в музыке стал талантливый композитор, хормейстер, публицист, педагог-просветитель А.А.Давиденко (1899 – 1934) организатор ПРОКОЛЛа (1925 – 1929), он проявил себя как выдающийся деятель советской музыкальной культуры в период её становления.

Александр Александрович Давиденко родился в Одессе в семье регента. С девяти лет пел дискантом в хоре, с 13 лет работал в хоре духовного училища, а затем в духовной семинарии. С 1917 по 1919 гг. находился в рядах Красной Армии.

С 1920 года проходил учёбу в Одесской, Харьковской и, наконец, с 1922 по 1929 гг. – в Московской консерватории у А.Д.Кастальского, Р.М.Глиэра, М.Ф.Гнесина; изучал творчество русских классиков и современных композиторов – С.Прокофьева, И.Стравинского, Шёнберга, Хиндемита, композиторов французской «Шестёрки».

Одержимый идеей массового хорового пения, полный творческих сил, обаяния и энергии Давиденко постоянно руководил народными хорами в клубах, воинских частях, детских домах для беспризорников, на рабфаке Московской Консерватории, был организатором массовых шествий. Энтузиаст – хормейстер скончался на боевом посту, возглавляя колонну объединённых хоровых коллективов на демонстрации 1-го мая.

Творчество:

Около 40 массовых песен, в т.ч. «Конница Будённого», «Первая Конная»

Хоры а cappella «Море яростно стонало», «Бурлаки», «Рабочий дворец», «Песня о Стеньке Разине», «Колодники»

Обработки народных песен: «Узник», «Все вперёд», «Казнь»

1925 г. Чеченская сюита. Опера «1919 год»

Немецкая революционная песня «Маленький барабанщик»

18 декабря 1927 года было исполнено музыкальное действие в трёх звеньях» для хора, оркестра, органа, гармоники «**Путь Октября**». Таким образом производственный композиторский коллектив Московской Консерватории (ПРОКОЛЛ) стал автором **первой советской оратории**. Два хора из неё прошли испытание временем, стали «советской музыкальной классикой» (Д.Шостакович 1959 г.). Это – хоры Давиденко «На десятой версте» и «Улица волнуется». Их отличает революционная тематика, яркая самобытность, высокое композиторское мастерство.

Оратория «Путь Октября»

ОГЛАВЛЕНИЕ

1-е З В Е Н О

№ 1.	„Буревестник“ сл. Горького, муз. З. Левин	5
№ 2.	Ритмо-декламация, обработка Б. Шехтера	9
№ 3.	„По рельсам сибирской дороги“ сл. Кириллова, муз. Б. Шехтера	11
№ 4.	Ритмо-декламация, обработка Б. Шехтера	14
№ 5.	Ритмо-декламация, обработка А. Давиденко	15
№ 6.	„Кровавое воскресенье“ сл. Кириллова, муз. Б. Шехтер	16
№ 7.	„На десятой версте“ сл. П. Эдизет, муз. А. Давиденко	20

2-е З В Е Н О

№ 8.	„Улица волнуется“ слова „Частушки“ И. Шорина, муз. А. Давиденко	4
№ 8бис.	„Как по матушке России“, сл. из сборника О. Ковалевой, муз. А. Давиденко	25
№ 9.	Ритмо-декламация, обраб. А. Давиденко и Б. Шехтера	35
№ 10.	„Рваные шершавые“ сл. Н. Кузнецова, муз. М. Коваля	37
№ 11.	Ритмо-декламация, обр. А. Давиденко	41
№ 12.	„Взятие Смольного“ сл. В. Маяковского, муз. Н. Чемберджи и Б. Шехтера	42
№ 13.	Ритмо-декламация, обр. А. Давиденко	57
№ 14.	„Как пошли наши ребята“ сл. А. Блока, муз. Н. Чемберджи	58
№ 15.	Ритмо-декламация, обраб. А. Давиденко	60
№ 16.	„Двадцать шесть“ сл. Н. Асеева, муз. В. Белого	61
№ 16бис.	„Двадцать шесть“ „ „ „ (переложение для органа)	63

3-е З В Е Н О

№ 17.	„Перекоп“ 1-й эпизод „Призыв“ сл. Ф. Ваграмова, звуковой монтаж С. Ряузова	3
№ 18.	„ „ 2-й „ „Проводы“ слова народные, муз. А. Давиденко	6
№ 19.	„ „ 3-й эпизод „Марш“ сл. В. Маяковского, звук. монтаж С. Ряузова	9
№ 20.	„ „ 4-й „ „Массовая песня“, обраб. В. Тарнопольского и С. Ряузова	11
№ 21.	„ „ 5-й „ „Взятие Перекопа“, муз. З. Левин	14
№ 22.	Ритмо-декламация, обраб. Б. Шехтера	20
№ 23.	„Завод“ слова и муз. М. Коваля	21
№ 23а.	Ритмо-декламация, обраб. Б. Шехтера	24
№ 23б.	„Песня строителей“ слова и муз. М. Коваля	25
№ 24.	Ритмо-декламация, обраб. Б. Шехтера	25
№ 25.	„Прощальная-Ленинская“, муз. Г. Брук	27
№ 26.	Ритмо-декламация, обраб. Б. Шехтера	29
№ 26бис.	Ритмо-декламация	30
№ 27.	„Финал“ слова Э. Мюзам, муз. А. Давиденко, Н. Чемберджи и Б. Шехтера	31
№ 27бис.	„Конная Буденного“ сл. Н. Асеева, муз. А. Давиденко	60

А. Давиденко «На десятой версте»

Хор «На десятой версте» посвящается памяти жертв 10 января 1905 г., исполняется четырёхголосным смешанным составом (divisi в партии сопрано и теноров) в сопровождении фортепиано и органа.

Произведение носит траурный, печальный и скорбный, мрачный характер. Разнообразие фактуры изложения, штрихов и мелодической структуры передаёт различные оттенки внутреннего состояния людей, пришедших почтить память

своих товарищей. Сдержанность, отрешённость, отчаяние, патетика, гнев, энергичный протест, взволнованность переданы разнообразными средствами музыкальной выразительности:

контрастная полифония (т.т. 3 – 6, 20 – 24)

унисон хоровых партий (т.т. 16 – 18, 57 – 64)

дублирование хоровых партий (т.т. 12 – 15, 76 – 78, 92 – 95)

солирующие хоровые партии (т.т. 28 – 43)

фугато (т.т. 46 – 57, 64 – 75) – применяется как композиционный приём формообразования и развития тематического материала: тема и ответ соотносятся на интервал сексты – h-G-e-C

Форма простая трёхчастная, репризная, динамическая: **A** (27 тактов) – **B** (54 такта) **A**¹ (34 такта). В репризе вступает орган. Развёрнутая контрастная середина (e-moll) состоит из двух разделов (т.т. 29 – 45, 46 – 64).

Выражение скорби и отчаяния усиливается изобразительным элементом (форшлаг в партии фортепиано. Нисходящая малая терция (соло сопрано) ассоциируется со стоном, плачем (т. 80-81) – это динамическая кульминация, а смысловая кульминация, подчеркнутая диссонирующим нонаккордом (des₉) и пунктирным ритмом, отнесена в конец «дополнения» (т. 111) – «мстить!».

Все перечисленные выше разнообразные приёмы хорового письма обеспечивают динамику развития формы в целом. В интонационном отношении при плавности голосоведения, сложность гармонического языка и разнообразие фактуры могут представлять лишь временную трудность на первоначальном этапе разучивания произведения.

А. Давиденко «Улица волнуется»

Хор, открывающий вторую часть оратории представляет собой живописную картину массового шествия, выдержанную в лаконичной форме агитационного плаката.

Исторический фон

«Бич Божий», «бунт бессмысленный и беспощадный» обрушился на Россию в феврале 1917 года. Революционно настроенные массы, не осознающие своего трагического заблуждения, проявляют низменные инстинкты и духовную деградацию. Ослеплённые эйфорией и мифом о свободе, упразднив моральные и нравственные законы, поддавшись на провокационные призывы со стороны революционных агитаторов, изменив присяге, «народные массы» во имя «светлого будущего» и «мировой революции» добились отречения от престола императора Николая II. Крушение царской власти стало крушением России. С убийством Царской семьи (17 июля 1918 г.) – убита Россия.

Хор написан для четырёхголосного смешанного состава (divisi в партии сопрано и теноров) с фортепьяно и баяном. Партитура высокой профессиональной пробы сочетается с примитивным брутальным «поэтическим» текстом,

наполненным вульгарным оптимизмом. Форма концентрическая, репризная, многочастная с признаками сонаты, зеркально-симметричного строения, части которой следуют в обратном порядке. (см. В.Холопова «Форма музыкальных произведений», стр. 375).

фугато		ПП		ПП		реприза		ПП	coda
a	b	c	d	c ₁ b	b	a	d	c ₁ e	f
30 т.	31 т.	30 т.	27 т.	14 т.	26 т.	21 т.	27 т.	15 т.	29 т.
c – g	B Es G es b	b Ges as Des b Des	G – e	d a C	C-As	c Es	G es D	d-G	F-C

Динамика развития, центробежная энергия в изложении тематического материала обусловлена полифонической (имитационной и контрастной) фактурой изложения в соединении с вариационными приёмами его развития.

Тональное и мелодическое (по существу попевоочное) изложение музыкально-тематического материала построено на сопоставлении устоев (модальности) при линейном принципе развития. Обнаруживается единство (интонационное, ритмическое) мелодических оборотов и связь с народными истоками, в частности с частушкой и солдатской песней. Используется секвенцирование и вариативность тематического зерна. Интонация ч4↑ пронизывая, все разделы номера, способствует цельности, взаимосвязи частей и единству композиции. Всё это говорит о принципе симфонического мышления, как творческого метода композитора (см. т.т. 31 – 57).

Партия фортепиано носит изобразительный характер, фактура её изложения (♩♩) находится в контрапунктическом соотношении с хоровой партитурой.

Пройдя испытание временем, получив высокую оценку современников, две части музыкального действия («На десятой версте», «Улица волнуется») входят в репертуар исторических концертов и дипломных программ высших учебных заведений (РАМ – вып. 2016 г.) и являются классическим примером **первой советской оратории**.



М.В.Коваль. Оратория «Емельян Пугачёв»

Разносторонняя деятельность Мариана Викторовича Ковалёва (1907 – 1971) (настоящее имя Витольд Мариан Ковалёв) представляет собой определённый этап в становлении и развитии советского хорового искусства, искусства социалистического реализма, «музыкального официоза» (Е.Власова). Он стал организатором ПРОКОЛЛа (1925), был членом РАПМа (1923 – 1932), секретарём ССК, участником пленума ССК в мае 1948 г., главным редактором журнала «Советская музыка» (1948 – 1952), художественным консультантом хора имени Пятницкого (1957 – 1963). В своей творческой деятельности М.В.Коваль отдавал предпочтение вокально-хоровым жанрам:

1935 поэма «Сказ о партизане»

1937 сюита «Семья народов»

«Буря бы грянула, что ли?»

«Долина-долинушка»

1941 кантата «Народная священная война»

1942 кантата «Чкалов». Мужской хор на стихи Долматовского «Ильмень-озеро».

1945 Пять хоров на стихи Ф.И.Тютчева

1947 Песни Сибирских охотников (пять хоров для мужских голосов)

1956 «Весна-весняночка»

Оперы:

«Емельян Пугачёв» (1942), «Волк и семеро козлят» (1939), «Севастопольцы» (1945), «Граф Нулин» (1949)

В 1939 году была написана оратория «Емельян Пугачёв» (1972 г. – вторая редакция).

В основе сюжета – подлинные исторические события: пугачёвский бунт 1773 – 1775 гг. эта же тема нашла своё отражение в произведениях литературы и искусства.

1833 – А.С.Пушкин «История Пугачёва»

1836 – А.С.Пушкин, роман «Капитанская дочка»

1921 – С.Есенин «Пугачёв»

1937 – 1946 В.Шишов – роман «Емельян Пугачёв»

1937 – М.Цветаева – «Пушкин и Пугачёв»

1981 – Р.К.Щедрин – «Казнь Пугачёва» (поэма для хора a cappella)

Оратория состоит из двух частей и 19 номеров. Исполняется хором, солистами и оркестром. Текст В.Каменского (дополнения Н.Асеева). Действующие лица: народ (хор), Емельян Пугачёв (бас), Устинья (меццо-сопрано), Салават (тенор), Башкирская девушка (сопрано)

№1 Увертюра.

№2 Ночь степная на Узени.

№3 Звоны-стоны

№4 Хор крестьян «Ой, земля-земелюшка»

№5 Монолог Пугачёва и хор восставших

№6 Песня Устиньи

№7 Плач женщин

№8 Шествие рудокопов

№9 Песня «Пугачей»

№10 Приветствие Салавата

№11 Воля-вольная

Часть II

- №12 Пугачёвский сбор
№13 На Урал сторонушке
№14 Размышления Салавата и песня башкирской девушки
№15 Бой
№16 Монолог предателя
№17 ария Пугачёва «Вот он, Урал-то какой!»
№18 Предательство
№19 Казнь Пугачёва

№4 Хор крестьян «Ой, земля-земелюшка» (см. 2 редакцию, изд. 1972 г.)

Тема борьбы угнетённого народа с поработителями за «вольную волю-волюшку» находят в этом хоре своё законченное, совершенное воплощение. Форма и содержание здесь взаимно обусловлены и органично связаны. Эта хоровая миниатюра, – «малая энциклопедия» в жанре хоров малых форм продолжает лучшие традиции русского хорового искусства XIX в. в новых исторических условиях.

Номер носит эпический, повествовательный характер и приобретает напряжённый, драматический оттенок, благодаря коротким 2-х – 3-х тактовым музыкальным построениям (фразам), прерывающимся или цезурой или паузой.

Форма простая 3-х частная (14 – 20 – 18 т.т.). В фактуре изложения преобладает гомофонно-гармоническая структура с элементами подголосочной полифонии. Непостоянное количество голосов – от одного (т.т. 1, 39, 48) до семи (т. 34), гибкое включение и выключение их из партитуры прямо связано с музыкальной драматургией и динамичным развитием образа посредством хоровой оркестровки.

Хор исполняется четырёхголосным смешанным составом, *divisi* во всех партиях. Преобладание диатонических последовательностей в гармонии (I – III, I – VIIⁿ – VI – V), а также свободная декламация в виде квинтоли (т.т. 1, 4, 15, 18, 36, 39) восходит к древним национальным традициям. Интонационный строй (ч5↑, ч8↑, с поступенным нисходящим заполнением) обнаруживает тесную связь с народными истоками. «Средина» 2 представляет собой три звена нисходящей секвенции (es, Des, ces, b) в основе которой – эллипсис: D7 – ув.5/3. Её эффектное звучание прямо связано с музыкальным образом «стонущего» (нисходящие полутоны) и одновременно с этим грозного в своей решимости «угнетённого» народа (ув.5/3). Здесь же и кульминация всего произведения (т. 34).

С.С. Прокофьев Оратория «На страже мира» (1950)

Великий русский композитор первой половины XX в. С.С. Прокофьев (1891 – 1953) вошёл в историю мировой музыкальной культуры не только как ниспровергатель академических устоев, как автор «варваризмов» и шокирующих эффектов с угловатостью мелодических линий, битональными наложениями и «стальным» ритмом, но прежде всего, как получивший прекрасное профессиональное образование представитель **неоклассицизма**, оперирующий на традиции русской классической музыки и, как **композитор-новатор**. С.С.Прокофьев утвердил в своём творчестве патриотические, гуманные, общечеловеческие идеи, воплощённые в ярких музыкальных образах. В своих произведениях композитор обращался к высоким классическим образцам художественной литературы – произведениям К. Гоцци, В. Шекспира, Р. Шеридана, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевский, П.П. Бажова, С.Я. Маршака.

Хоровое творчество.

1918 – «Семеро их» ор. 30.

1937 – Кантата к 20тилетию Октября,

1937 – «Песни наших дней».

1939 – Кантата «Александр Невский» ор. 85.

1939 – Кантата «Здравица».

1943 – «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» ор. 93.

1947 – «Расцветай могучий край» кантата на слова Е.Долматовского.

1949 – Сюита «Зимний костёр» ор. 122, слова С.Маршака.

1950 – Оратория «На страже мира» ор. 124, слова С.Маршака.

Оперы: «Игрок», «Любовь к трём апельсинам», «Огненный ангел», «Обручение в монастыре», «Война и мир» и др.

Балеты: «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок» и др.

Семь симфоний.

История создания:

22 февраля 1948 г. в газете «Правда» был опубликован отклик на документальный кинофильм о Советской Армии. Статья называлась: «На страже мира». Именно так будет через год называться оратория композитора, написанная как государственный заказ. Она отвечала актуальной проблеме – борьбе за мир, за сохранение мира во всём мире. Её созданию предшествовал тщательный отбор литературного материала. И. Эренбург представил сценарий, С. Маршак сочинил стихи, А. Твардовский опубликовал эти стихи в журнале «Новый мир» за октябрь месяц, А. Фадеев – председатель ССП – курировал весь процесс (И. Вишневецкий «Сергей Прокофьев» ЖЗЛ М 2009, с. 610). Официальная направленность и

публицистический характер произведения не помешали автору проявить в нём свое мастерство и вдохновение (см. №№5 – 7).

10 частей оратории включают в себя хоровые, сольные номера и декламацию.

1. Едва опомнилась земля от грохота войны.
2. Кто был свидетелем тех лет.
3. Город славы – Сталинград.
4. Пусть будет героям наградой незыблемый мир на Земле.
5. Урок родного языка.
6. Голуби мира.
7. Колыбельная.
8. На мирном торжестве.
9. Разговор в эфире.
10. Весь мир готов к войне с войной.

№5 Урок родного языка

Исполняется солистом (альт) и хором мальчиков. Любимые композитором образы детства находят в этом номере своё остроумное воплощение, приобретая при этом черты сакральности. Кода («Мир всем народам на свете... » 6/4) несёт главную смысловую и идейную нагрузку, «проникнута религиозной мыслью» (Н. Бердяев) и обнаруживает прямую связь с Библейскими Истинами, завещанными людям Спасителем:

мир мірове
мир всем
dona nobis pacem (даруй нам мир).

Номер представляет собой типичный пример «прокофьевского стиля с прозрачной, ясной оркестровкой инструментальной и вокально-хоровой партии, с чередованием unison'a и гомофонно-гармонической фактуры изложения (т.т. 22 – 29). Номер отличается совершенством и классической выстроенностью формы. Мелодическое развитие включает в себя несколько элементов, органично соединённых в единое целое:

мелодия широкого дыхания (т.т. 1 – 10)

мелодия речитативно-декламационного характера (т.т. 22 – 25, 57 – 60)

мелодия восходящая и нисходящая по звукам трезвучия (т.т. 11 – 12, 15 – 21)

мелодия, в основе которой используется плавное гаммообразное движение, остроумно «разорванное» скачками (т.т. 26 – 29, 88)

В основе гармонического развития – диатоника и плагальность. (т.т. 11 – 16). При этом использованы элементы *расширенной* тональности, политональности (т.т.

58, 60), аккорды многотерцовой структуры и другие *авангардные достижения* XX в. в сфере гармонии.

Allegro non molto, giocoso (не очень быстро, легко). F-dur 2/2, 3/2, 6/4 метр простой и сложный, переменный.

Форма строфическая двухчастная со вступлением и кодой.

A – 4 т. + 3 т. – 4 т. + 4 т. – сложный период повторной структуры

B – 4 т. + 4 т. – 4 т. + 3 т. – сложный период повторной структуры



Д.Д.Шостакович. «10 хоровых поэм»

Великий русский композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906 – 1975) вошёл в историю мировой культуры как создатель музыкальных образов, созвучных трагической эпохе XX в., эпохе конфликтов, потрясений и катастроф.

Высокий гражданственный пафос в его сочинениях соседствует с глубоким изображением внутреннего мира человека и его душевных переживаний, а философское осмысление действительности получает эмоционально-этическую оценку.

Музыка Шостаковича соединяет в себе напряжённую экспрессию, юмор, сатиру, гротеск, лирику, самоуглублённое созерцание и интеллектуализм. Художник-гуманист Шостакович обличает в своём творчестве зло, социальную несправедливость, утверждает идеалы добра, правды, высокой морали и нравственности.

Симфоническое мышление композитора, «прирождённого драматурга» (К. Мейер) способствовало созданию ярких многоплановых, разнообразных по жанрам и стилистике произведений. При этом сложные средства композиционной техники стали отражением напряжённого психологизма музыкальных образов часто автобиографического характера.

Творчество композитора:

1928 (1930) – опера «Нос». «Игрок» (неок.)

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 a'cappella.

1958 – музыкальная комедия «Москва-Черёмушки»

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

1964 – «Казнь Степана Разина» – вок.-симф. поэма на сл. Е.Евтушенко.

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

Оркестровка опер М.П.Мусоргского (1940, 1959) и хоров А.А.Давиденко (1965)

Балеты, симфонии (15), квартеты, концерты, вокальные циклы, 24 прелюдии и фуги для фортепиано, песни из кинофильмов (33), музыка к драматическим спектаклям.

Создавая уникальный в своём роде хоровой цикл (многочастное произведение объединённое общим драматургическим замыслом), композитор опирался на несколько составляющих творческого процесса:

1. Интонационный строй русской народной (в т.ч. революционной) песни
2. Традиции отечественной и западно-европейской хоровой культуры в лице её корифеев – Баха, Бетховена, Мусоргского, Чайковского.
3. Вековые традиции русской исполнительской хоровой культуры, утвердившейся в Государственном академическом русском хоре под управлением А.В. Свешникова (ныне Государственный академический русский хор им. А.В. Свешникова) Александр Васильевич познакомил композитора с образцами древнерусских знаменных распевов... в 1947 – 1948 г.г. Шостакович часто появлялся на репетициях и концертах хора, руководителя которого знал по довоенной работе. Он приходил послушать музыку Палестрины, Вивальди, Лассо, Монтеверди, Лотти; не пропускал концертов из сочинений Баха, проявлял интерес к русской народной песне, вникал в хоровую классику, определял свой стиль.
4. Организованную В.Я.Шебалиным работу хоровой секции СК (1950) и курировавшим творчество советских композиторов в жанре хоров а cappella

«Десять поэм» (ор.88) для смешанного хора без сопровождения написаны на слова революционных поэтов конца XIX начала XX в.в. в 1951 г. Авторами стихов были профессиональные революционеры, люди разносторонне образованные, отдавшие все свои силы и знания борьбе за свободу и счастье угнетённого народа.

Леонид Радин (1861 – 1900) известен как создатель песни «Смело, товарищи, в ногу», Аркадий Коц (1872 – 1943) перевёл на русский язык текст «Интернационала».

Учёный В.Тан-Богораз (1865 – 1938) – автор революционной песни: «Мы сами копали могилу себе», революционеры Е.Тарасов (1882 – 1943) и Алексей Гмырёв (1887 – 1911) написали много стихов о революционной борьбе. Главное содержание революционной поэзии, привлечшей внимание композитора, составляют стремление к свободе, самоотверженность в борьбе, готовность к жертвам. (по книге Усовой «Хоровая литература», стр. 123).

«10 хоровых поэм» принадлежат классическому наследию композитора. Они современны, 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, заканчивается в B-dur, allegro). Гневное обличение «победителей и предсказание им «роковой расплаты».

Поэма №1 – «Смелей, друзья» на слова Л.Радина (1860 – 1900) представляет собой по жанру массовую революционную песню, призывающую «друзей смело идти вперёд, к новой жизни». 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 приносит 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 песне 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 его художественного содержания (т.т. 6, 10).

Каждая поэма цикла уникальна по своим художественным и техническим характеристикам

Поэма №3 – «На улицу» воссоздаёт эпизод февральской революции 1917 г. Она передаёт энергию, напористость, неукротимость, возбуждение народных масс. Тяжеловесный характер её исполнения достигается за счёт фактуры изложения. Партии Т.,А.,С. используют *divisi* и дублирование голосов; во всех партиях – распев слогов. В гармонии используется диатоническая система аккордов, мажоро-минорное сопоставление тональностей и секвенционное развитие. B-F-as-Ges-Es-F-C-B.

Несимметричный ямб (4 + 3 стопы) стихотворения сохранён в хоровой партитуре и находит своё выражение в переменном метре: $\frac{2}{2} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad .$

Дирижируется по двух- и трёхдольной схеме. Непрерывное *crescendo* способствует отображению мощной, неуклонно развивающейся энергии народной стихии.

Поэма №5 – «Казнённым» передаёт сосредоточенное, скорбное размышление о судьбе «безвременно павших борцов», их силе духа и несомненной воле.

Форма двухчастная, строфическая (А, В) *adagio* (медленно, спокойно) $\text{♩} = 56$.

I ч. – фугато с типичным проведением темы в тонико-доминантном соотношении в партии басов, теноров, альтов и сопрано *fis-moll*.

Строгость формы полностью соответствует строгости художественного образа.

II ч. – 37 *Meno mosso, maestoso* (медленнее, торжественно, величественно) – представляет собою строгий хорал на органном пункте тонической квинты в *A-dur*, приводящий через типичный гармонический «церковный оборот» (*fis-E-A*) к полифонической (контрастной) фактуре изложения со свободным «включением – выключением» хоровых партий. 38.

Вопреки мрачному колориту поэтического текста музыка этой поэмы буквально «воспаряет в небесные выси» (см. мажорное *Fis* в заключительном соло партии теноров на фоне остальных партий, поющих с закрытым ртом). Смена метра (9/8, 6/8 после 2/4) с мягким «покачиванием» также способствует просветлённости колорита звучания. В гармоническом языке преобладают мягкие диатонические и плагальные аккорды: I–IV–VI–II–III, в динамике – тихие звучности *p – pp – ppp*.

Поэма написана в лучших классических традициях хорового искусства, в полном соответствии хоровой оркестровки (соотношение тембров, тесситуры, фактуры изложения и динамики) и художественного содержания.

Поэма №6 – «9 января»²⁷ Шестая поэма занимает центральное место в цикле и воплощает его идею – веру «в светлое будущее». Обстоятельно выписанная картина народной трагедии по мнению аналитиков м.б. сопоставлена со сценами музыкальных драм М.П. Мусоргского. Образ народа как олицетворение могучей силы развивается динамично. Этому способствует симфоническое мышление композитора, «воплощающего идею в контрастных, противоположных образах». Средства музыкальной выразительности поэмы традиционны, реалистичны и просты. Они используют хоровую декламацию и речитатив 47 – 48, интонации плача, причитания 42, контрастную полифонию 49 в соединении с гомофонно-гармонической фактурой изложения 59. Форма строфическая трёхчастная.

Первые шестнадцать тактов – вступление – являются **рефреном** - «**Обнажите головы!**» Он будет развиваться, трансформироваться и меняться на протяжении всего номера. Здесь он звучит обличительно.

I ч. 40 – 49 – экспозиция – обстоятельно выписанная картина народного горя. Народ просит, плачет, причитает, терпит, скорбит.

²⁷ Тематический материал шестой поэмы использован композитором в Одиннадцатой симфонии, «1905 г.» (ор. 103, 1957 г.) Ленинская премия



Здесь использован приём хорового речитатива и интонации плача-причитания.

Пятитактовая «связка» является кратким соединительным звеном со второй частью и представляет собой речитатив мужского хора. 47

II ч. – центральный, кульминационный раздел поэмы характеризуется ярким воплощением трагических событий русской истории. **Рефрен «Обнажите головы!»** 50 звучит гневно и требовательно. Народ протестует, утверждает себя, борется. Стон и вопль народа, достигает отчаянной кульминации, предельного напряжения в звучании и постепенно сходит на «нет». 52 **Рефрен «Обнажите головы!»** звучит как вопрос (D в d-moll), ответ на которой будет дан в III ч. (репризе).

III ч. использует постепенное вступление голосов (бас, тенор, альт, сопрано) объединяющихся затем в мощную гомофонно-гармоническую структуру изложения. Субдоминантовый пред'икт женского хора 58 pp, (G-dur) подготавливает окончательное повторение **рефрена «Обнажите головы!»** для нового оптимистического, торжественного, жизнеутверждающего звучания.

Поэма №7 – «Смолкли залпы запоздалые» – представляет собой эпитафию «с честью павшим братьям», скорбную песнь памяти погибших на баррикадах.

Форма – строфическая, двухчастная, репризная:

А	В	А
аа	bc	а
19 + 19 т.	46 т.	23 т.

Тональный план: gis, E, H, gis.

Склад письма смешанный: гомофонно-гармонический и полифонический (подголосочный). Динамика умеренная (*pp* – *mf*). Темп – *andantino* ♩ = 76.

Тесситура низкая и средняя. Интонационная выразительность «застывших» очертаний мелодического рисунка, переменность метра (вслед за размером стиха) способствуют созданию печальной картины «отпевания уснувших нежданным сном» и может ассоциироваться с церковными песнопениями. Кульминация совпадает с «точкой золотого сечения» – (пять тактов до репризы).

Поэма №8 – «Они победили». Мрачное scherzo (b-moll, allegro $\text{♩} = 86$) примыкает по своей идейно-художественной сущности к №6. Гневное обличение «победителей» передаётся взволнованными, короткого дыхания фразами. Используется разнообразная фактура изложения – унисоны хоровых голосов, солирующие партии, хоровое tutti, дублирование в хоровых партиях, контрастная полифония. Аккорды b-A-B-d-Des-F-B можно рассматривать как элементы хроматической тональности.

Поэма №9 – «Майская песня», Поэма №10 «Песня» завершают цикл. Смысловая арка, объединяющая первую и десятую его части способствуют слитности, стройности и общей цельности композиции. (Л.Л.Равикович «Жанр хора а cappella в отечественной музыке второй половины XX века», стр. 14.)

В монографии П.П.Левандо «Хоровая фактура» (1984 г.) подробно рассматриваются приёмы вокально-хоровой звучности партитуры «Десяти поэм» Д.Д.Шостаковича, их хоровая оркестровка с анализом тембров, регистров и тесситуры, удвоений в партиях, *divisi*, ладо-тонального плана, фактуры изложения, динамики, интервалики и мелодических структур, звуковедения, артикуляции и фразировки и т. д. (стр. 96 - 99).

Произведение целиком может быть исполнено только профессиональным коллективом самого высокого уровня. Отдельные номера часто используются в концертной и учебной практике.

Дискография:

1952 г. Государственный академический русский хор под управлением А.В.Свешникова.

2005 г. Камерный хор Московской консерватории под управлением Б.Г.Тевлина.

В.Н. Салманов Симфония-кантата "Двенадцать"

по поэме А.А. Блока (1957)

Трагедия России 1917 г. - магистральная тема творческой интеллигенции XX в., неисчерпаемая с точки зрения оценок, форм и средств художественной выразительности.

«Двадцатый век ещё бездомней,

Ещё страшнее жизни мгла.

Ещё чернее и огромней

Тень люциферова крыла.»

(А.Блок «Возмездие» 1910г.)

ВО ДНИ ТЫЛ... ИСУС... ПРИЗВА ОУЧЕНИКИ СВОИ: И ИЗБРА ОТ НИХ ДВАНАДЕСАТЬ, НИЖЕ И АПОСТОЛЫ НАРЕЧЕ.

(ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МЪКН, ГЛ. 6₁₃)

Поэма А.А. Блока "Двенадцать" (январь 1918 г.) завершает эволюцию женских образов, созданных под влиянием религиозно-философской концепции Вл. Соловьева о Пресвятой Богородице, Софии - Премудрости Божией. Образ «прекрасной дамы», «светлой жены», «незнакомки» трансформируется, в конце концов, в образ Катюхи. Как и раньше — это символ России, бессмысленно убитой и оплаканной с искренним сожалением. Поэма — «грандиозная частушка» (О. Мандельштам) — принадлежит эпическому жанру, где события происходят вне времени, т.е. всегда. Сюжет основан на глубоком конфликте, непримиримой вражде двух миров, разъединённых пропастью, на полярном противоречии "старого" и "нового", образовавшегося в результате великой октябрьской социалистической революции 1917 г. - катастрофы XX века, переосмысленной в личном, бытовом, социальном, политическом, поэтическом и духовном аспекте. Окончание поэмы — проявление религиозности поэта в достаточно сложном ракурсе, не получившем убедительного академического толкования. Сожаления о «неудачном» конце поэмы и кощунственном отношении к Имени Иисуса Христа соседствуют с требованиями умирающего А. Блока «изъять» поэму из типографии и магазинов с целью её уничтожения. Россия, заблудшая и растерзанная, дорога поэту, не мыслится им без Православной религии и её главного символа Иисуса Христа, идущего «вперед».

II ч. "Двенадцать"



Наряду со сложными приемами симфонического развития, использованием диссонантных созвучий в доминантовых предиктах (средняя часть), являющих, видимо «музыку революции», II часть ясна по форме (сложная трёхчастная), тематическому развитию и фактуре изложения (аккордовый склад письма, с приёмом дублирования хоровых голосов, чередуется с имитационной полифонией, хоровое tutti — с солирующими хоровыми партиями — 32). Аккорды диатоники II, III, VI применяются наряду со сложными хроматизированными и альтерированными созвучиями DD и D. Основная тональность g-дорийский. Темп — *allegro giusto* (быстро, строго в темпе). В динамике преобладают сильные звучности: *f*, *ff*, [>]. Звуковедение *non legato*, с хорошей дикцией и жёстким пунктирным ритмом. *Attaque* звука — твёрдая, как при «*f*», так и при «*p*». Характер исполнения — напряжённый, динамичный, передающий состояние волнения. Отряды красногвардейцев революционного Петрограда огнём и мечом насаждают «свободу», борются со святою Русью, в одночасье ставшей «недремлющим врагом». Тематическое развитие, включающее в себя различные жанровые истоки (мелодекламация, частушка, бытовой романс) характеризуется короткими, прерывистыми мелодическими построениями, объединёнными общим движением к кульминации.



P.S.:

26 ꙗ́ще оꙋбо рекꙋтъ ꙗ́мъ: се, въ
пꙋсты́ни ѿѣтъ, не ѡзѣдѣте: се, въ
окрѣпѣнѣхъ, не ѡмѣте вѣры:

Итак, если скажут вам: "вот, Он в пустыне",
— не выходите; "вот, Он в потаённых
комнатах", — не верьте;

Ⲅ ⲙⲁⲧⲁⲣⲉⲁ ⲡⲓⲧⲟⲉ Ⲉⲗⲓⲱⲱⲧⲱⲧⲱⲛⲓⲉ Ⲫⲅⲁⲛⲓⲉⲗⲓⲛⲉ ⲟⲩⲧ ⲙⲁⲧⲧⲉⲗⲁ

Глава 24 ₂₆

«... если вам скажут – «В белом венчике из роз» – не верьте. Это антихрист.
(протоиерей Михаил (Ардов) «Всё к лучшему» стр. 430).

Г.В. Свиридов. Кантатно-ораториальное творчество.

Хоровое творчество Г.В.Свиридова многозначительно и многообразно. Оно представлено как крупными кантатно-ораториальными формами, так и произведениями малых форм – хорами а cappella. В них композитор воссоздаёт музыкальную панораму жизни в различных и сложных образах, наполняя её глубоким социальным содержанием, духовным и философским смыслом. Картины природы, тщательно выписанные композитором, также несут большую смысловую нагрузку посредством высоких художественных обобщений и символов. Сложная психологическая характеристика героев Г.В.Свиридова находит своё выражение в методе **словоцентризма** (определение Белоненко А.С.) – выразительного и одухотворённого исполнения музыкально-поэтического текста. В своём роде творчество композитора в целом и каждое произведение в отдельности – это музыкальный социум (социум – жизнь общества, общественная жизнь), наполненный патриотическим и гражданским содержанием, искренним чувством и высоким духовным подтекстом.

«Поэма памяти Сергея Есенина» (1956)

Идея произведения – «Любовь к родному краю» и «вселенское братство людей» – нашла своё выражение в эпиграфе к поэме и эпилоге (№ 10).

В сложном триединстве раскрываются судьбы поэта (№№ 3, 9) и Родины (№ 1, 2), поэта и революции (№№ 7, 8), поэта и народа (№№ 4, 5, 6).

Панорама общественной жизни, трагическая судьба поэта, картины реальной действительности и народные обряды даны через призму философского их осмысления и сопереживания.

№ 1 «**Край ты мой заброшенный...**» (1914) – поэтический символ России, духовного богатства, величия и красоты её народа. Смысл его раскрывается через классический русский пейзаж – бесконечные, неоглядные дали, покосившиеся избы, монастырь...

Пейзажная зарисовка носит эпический, повествовательный характер.

Andante non troppo (♩ = 80)

Форма – многократно повторенный и варьированный период из двух предложений (8 т.) с непрерывным динамическим нарастанием и усложнением фактуры. Исполнители: тенор-соло и мужской хор. Аккорды широкого расположения и многотерцовой структуры имитируют звон колокола... g-moll.



№ 2 Поёт зима (1910)

Детское стихотворение поэта «про воробушков» получает в поэме глубокое философское осмысление и обнаруживает симфоническое мышление композитора – раскрывает содержание и идею произведения в контрастных образах и конфликтном их взаимодействии. Оно утверждает гуманистические идеалы и этические категории в противопоставлении добра и зла, света и тьмы, радости и горя, тепла и холода, весны и зимы...

Форма контрастно-составная, сложная, двухчастная.

I ч. 52 т. – простая трёхчастная

II ч. (37 т.) – повторенный период (9 + 9 т.т.) с дополнением (кодой) – 17 т.

За счёт перемены фактуры изложения, оркестровки, динамики (*ff*), тесситуры, тональности (d-Des) и ритма (тема дана в увеличении), происходит трансформация музыкально-тематического материала и кардинальное переосмысление художественных образов. Тьма сменяется солнцем, зимняя «бешеная вьюга» – «красавицей весной», человеческое отчаяние – возрождением к жизни, надеждой и просветлением: «жизнь жительствоует», т. е. обретает силу, опору и могущество (Иоанн Златоуст. Огласительное слово на Пасху),.

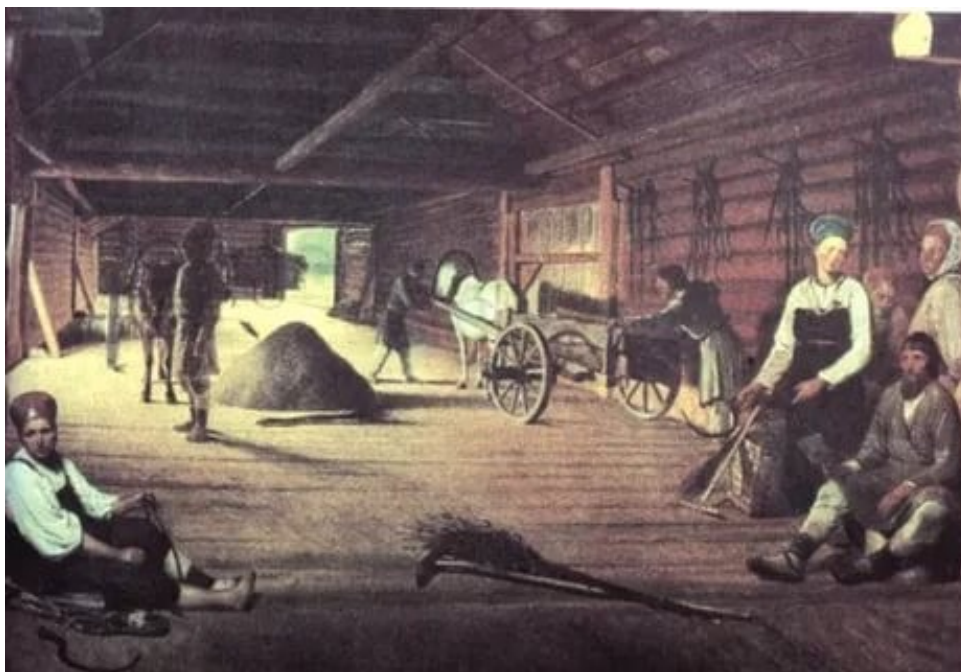
Кода использует солирующие тембры хоровых партий сопрано и альты. В отличие от хорового tutti I ч. её яркий изобразительный характер ассоциируется с весенним солнцем и каплей. Звукопись «импрессий» (челеста, арфа, колокольчики) восходит к творчеству русских композиторов-классиков XIX в (Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова). Музыкальный образ весны возведён на уровень символа обновления и возрождения.

№ 4 **Молотьба** (1915 – 1916)²⁸

Обстоятельно выписанная картина крестьянского труда находит своё выражение в строфической форме с элементами двухчастности; в концепции В.Н. Холоповой может быть рассмотрена как сквозная с репризным обрамлением.

Её тематический материал гениально прост, строится на коротких 3-4х тактовых попевках, восходящих к древним народным истокам. Основная тональность G-dur представлена диатоникой, мажорной пентатоникой (т.т. 5, 6, 18 – 22 и др.) устоем параллельного лада (т.т. 7, 25), ладом малой терции с нижней квартой. 38 и т. д.

В основе фактуры изложения лежит линейный принцип развития, уходящий своими корнями в древние заклички. Использование кварто-квинтовых параллелизмов и унисонов создает объёмность и архаичность звучания. Преобладание громкой звучности (*ff*) призвано утвердить силу, мощь и настойчивость в тяжёлом труде, итогом которого будет заслуженно богатая, полная удовольствия жизнь крестьянской семьи (общины).



№5. **Ночь под Ивана-Купала** («За рекой горят огни» – 1914-1916)

В названии стихотворения, отсутствующем у поэта и данном ему композитором, нельзя усмотреть лишь «поэтическую вольность». В этой детали Г.В. Свиридов, обращаясь к христианской мифологии в соединении с древними

28 Ток – расчищенное, укатанное место для молотбы
гурьбой – вместе
гумно – прикрытый ток
солод – проросшее зерно из которого варят пиво, имеет сладковатый вкус
соха – орудие для вспахивания земли
тучный – жирный, обильный, плотный
брага – домашнее пиво, хлебный напиток, похожий на квас
хмельная – пьянящая

языческими обычаями и обрядами, проявляет себя как глубоко национальный художник.

7 июля (нов. ст.) РПЦ празднует рождение св. Пророка, Иоанна²⁹ Предтечи и Крестителя Господня.

Сѣй бо ѣсть, ѡ немже ѣсть писано: єе, азъ посылаю агг҃ла моего предъ лицемъ твоимъ, ѣже оуготоуѣтъ путь твой предъ тобою.

Имѣнь г҃лю вамъ, не востѣ въ рождѣнныхъ женами болѣе іоанна крѣтитѣля: мнѣ же во цр҃кѣи нѣмѣмъ болѣе єгѡ ѣсть.

Ѥ днѣи же іоанна крѣтитѣля доселѣ цр҃кѣе нѣное нѣдѣтсѧ [сѧ нѣждею воспріемлетсѧ], ѡ нѣдѣнницы вѣхнѣаютьсѧ є:

Матфей гл.11-11,

(Зѧ ѧ.) Зачѧло євѧѣи іисѧ хр҃ста, єѧ вѣѧ,

ѧкоже ѣсть писано во прѣрѣцѣхъ: єе, азъ посылаю агг҃ла моего предъ лицемъ твоимъ, ѣже оуготоуѣтъ путь твой предъ тобою.

Гласъ вѣпѣицагѡ въ пѣстыни: оуготоуѣте путь г҃денъ, прѣвѣи творѣте стѣзѣи єгѡ.

Бысть іоаннъ крѣстѧи въ пѣстыни ѡ проповѣдаѧ крѣщеніе покаѣнѣа во ѡпѣщеніе грѣхѡвъ.

Ѣ нѣхождаше къ немѣ всѧ іудѣйскѧ стѣранѧ ѡ іерлѣмляне: ѡ крѣщахѣсѧ всѧ во іорданѣ рѣцѣ ѡ негѡ, нѣповѣдающе грѣхѣи євоѧ.

Гѣ же іоаннъ ѡболѣнъ власѣи вѣбѣлѣдѣи, ѡ поѡвѣ оуѣмѣнъ ѡ чрѣслѣхъ єгѡ, ѡ іадѣи ѧкрѣды ѡ мѣдѣи днѣи.

Ѣ проповѣдаше, глагола: градеѣтъ крѣплѣи менѣ вѣслѣдѣи менѣ, ємѣже нѣемѣи достѡннъи прѣклѡнѣа разрѣшѣти ремеѣи єпѡгѣ єгѡ:

азъ оуѣвѡ крѣстѣхъ вѣи водѡю: тоѡ же крѣтитѣи вѣи дѣхѡмѣи стѣимъ.

Марк гл. 1 1-8,

По земледельческому календарю 7 июля (нов. ст.) – день летнего солнцестояния, макушка лета, поворот солнца на зиму. В самую короткую купальскую (этимология: купаться) ночь прославляется Купала, бог лета, полевых цветов и трав. По народной (языческой) традиции в эту ночь жгли костры, купались – очищались огнем и водой, собирали травы, искали цветок папоротника и т. д.

Волшебный, таинственный завораживающий колорит купальской ночи передаёт не только красоту и поэзию народных преданий, но и настраивает душу человека на возвышенный, мистический лад, обращая его к Высшей реальности.

Максимально лаконичные средства музыкальной выразительности (см. оркестровую партитуру) превращают номер в мистерию, в эзотерическое (только

²⁹ Иоанн (евр.) – Божия благодать.

для посвящённых) таинство, сокровенный смысл которого постигается через «запредельную трансцендентную» реальность Евангельских Истин.

Форма простая двухчастная, нерепризная:

$a\ b \mid a^1\ b$

В основе тематического развития лежит принцип вариативного повторения. Монотонное, «колыбельное» зыбкое раскачивание первых восьми тактов переходит в «застывшую неподвижность» следующих десяти тактов 42. На этом фоне солирующая партия Soprano проводит свою тему-попевку, восходящую к народным закличкам и опирающуюся на кварто-квинтовую интонацию. Нюанс **pp** настораживает, завораживает и позволяет прикоснуться к тайне народных преданий и легенд. Следующий 43 шеститакт исполняется хоровым tutti, «обрушивается» (**sf, >**) праздничным, радостным возгласом-заклинанием, прославляющим языческого бога Купалу и олицетворяющим жизнелюбивое «земное» начало. Следующие 12 тактов 48 иллюстрируют жанрово-бытовую сценку. За счёт оркестровки (флейта, струнные) «старый» тематический материал – вариант первой темы (a^1) приобретает новый смысл.

Основная тональность – расширенный *c-moll*. Гармония характеризуется плагальностью оборотов: I-IV-VI.

Без перерыва (*attacca*) пятая часть поэмы переходит в рассказ-легенду о рождении Поэта. (по книге М.Элик «Поэма памяти С.Есенин»).

№10 Небо как колокол

Преодолевая моральные и этические искусы поэта, продираясь сквозь толщу его политических заблуждений, обусловленных «великой» октябрьской революцией – катастрофой XX в. – композитор утверждает в мощном Благовесте (хор и оркестр **ff – fff**) Евангельские Истины о вселенской любви и спасении человечества. По своей идейной сущности №10 поэмы может быть сопоставлен с финалом IX симфонии Бетховена: «...бью в колокол», прославляя «вселенское братство людей».

Патетическая оратория (1959) на слова В.Маяковского.

Патетическая оратория (1959) на слова В.Маяковского была отмечена Ленинской премией и до сих пор сохраняет статус новаторского произведения.

Воплощение идеи преобразования, переустройства мира характеризуется смелыми приёмами музыкальной драматургии. Исполненная высокого пафоса, задуманная как музыкальная мистерия, оратория стала величественным монументальным памятником истории XX в. Она нашла своё театрализованное, сценическое воплощение и в такой форме исполнялась с 1961г. хором большого состава (иногда до 800 человек) под управлением А.А. Юрлова – художественного руководителя государственной академической капеллы.

Оратория состоит из семи номеров, исполняется большим смешанным хором, солистами и оркестром.

№1. Марш.

Революция 1917г. — бессмысленный и беспощадный русский бунт, где разинская и пугачёвская голь, лодыри и босяки, интернациональные садисты, психопаты-матросики, уголовная рвань направляется на «мировой пожар» патологическими лицами с неоконченным университетским образованием — явила море крови и жестокости: здоровых сил нет, одни «бесы». (О. Михайлов — «Строгий талант» — предисловие к изданию И. Бунина М 2005г.).

Революционные преобразования сотрясают и взрывают основы мироздания. Космические масштабы «разлива второго потопа» достигаются радикальными средствами выразительности. Оглушительная динамика в партии оркестра, скандирование, декламация, речитатив, крайне напряжённый, форсированный звук, его твёрдая атака, высокая тесситура в партии хора и солиста (бас) — являются типичными приёмами художественного почерка композитора в данном номере.

№2. Рассказ о бегстве генерала Врангеля.

В ноябре 1920г. была организована и чётко выполнена эвакуация воинских частей Белой армии и гражданского населения. И в помине не было «драк» и «ругани». Прощаясь на Графской пристани с оставшимися генерал Врангель спросил: «Нет ли ещё желающих?» («На рубеже двух эпох.» М. Отчий дом. 1994)

Этот номер отражает сложное переплетение социально-бытовых, психологических и религиозных образов, передающих в яркой сценической картине трагические события в России в ноябре 1920г.

Рассказ ведётся от лица наблюдателя, носит ярко выраженный театральный характер; партия солиста (бас) исполняется на фоне звучания хора.

Безусловной творческой новацией и проявлением религиозности является молитва святого Симеона Богоприимца «Ныне отпускаеши раба Твоего...» введённая композитором в этот номер. Она читается в Православной Церкви на вечернем богослужении и вмещает в себя вневременное, трансцендентное мироощущение, отмечает рубеж нового и старого, небесного и земного, говорит о встрече со Спасителем и просвещении народов. Она же выражает духовный и реальный смысл происходящих событий.



№3 Героям Перекопской битвы.

Этот номер является продолжением картины национальной катастрофы. «Герои, вымыв землю своею кровью, разгромили» братьев. В его основе лежит жанр массовой песни. Приёмы симфонического развития тематического материала приводят к трагически (*appassionato*) звучащей кульминации и коде: подвиг героев прославлен в веках.



№5 Здесь будет город-сад.

Это картина строительства нового мира, трудового подвига и энтузиазма народа во имя великой цели. Композитор, раздвигая временные, художественные и смысловые рамки поэзии, пользуясь скупыми и документальными строчками стихотворения, показывает картину грандиозного созидания. Музыкальные образы ярко очерчены и сценичны — мы не только слышим, но и видим грандиозную стройку — символ новой жизни. Форма сложная трёхчастная с кодой использует контрастные приёмы развития музыкально-тематического материала: речитатив (*parlando* — говорком) сочетается с вдохновенной мелодией ([42], [43]), мажорный лад с минорным ([36] — [38]), *ppp* [33] — с *fff* [41], простая гармоническая фактура изложения [39] — со сложной и красочной [43], [44] и т.д.

Хор выполняет различную драматургическую функцию как полным, так и дифференцированным составом (*tutti* — мужской хор).

Кода [43] — «Я знаю город будет» — одна из вдохновенных страниц творчества композитора — воплощает идеал, мечту, соборное начало. Исполняется соло меццо-сопрано, хором и оркестром. Хор, поющий закрытым ртом привносит новый колорит в оркестровку. Использованы терцовые сопоставления тональностей: D-B-D-F-G-h-Es и бифункциональная система аккордов. Звучит кода мягко, постепенно истаивая в «небесных далях».

В Библии сад — это рай, царство небесное для праведников, совершающих в жизни земной только добрые дела.

№7 Солнце и поэт.

В этом номере находит своё прямое выражение идея всей оратории, воспевается духовное и творческое начало, лежащее в основе самой жизни. Вдохновение художника уподобляется и отождествляется с Солнцем — её символом.

Эффектное сопоставление тембров и силы звука составляют главную особенность музыкальной драматургии в развитии этого номера. Колокола и Сияние Света прославляют Творца и Создателя. Диалог солиста (бас, поющий в

микрофон) и хора приводит к исполинскому звучанию, утверждая творчество как основной движущий фактор жизни, онтологически заложенный в мироздании.

Г.В. Свиридов (1915 – 1998) «Курские песни» (1964)

В 1964 г. композитор обращается к народным песням Курской области, опубликованным в сборнике А.В.Рудневой (1954 г.). Отобрав для своей кантаты семь номеров, Г.В.Свиридов сохраняет их жанровую принадлежность, мелодическую и ладовую структуру, тем самым проявляя бережное отношение к оригиналу с одной стороны и творческую фантазию – с другой.

1. Зелёный дубок – семейно-бытовая, лирическая протяжная.
2. Ты воспой жавороночек – весенняя заличка
3. В городе звоны звонют – семейно-бытовая, свадебная
4. Ой, горе, горе, да, лебёдоньку моему – семейно-бытовая, лирическая
5. Да, купил (ы) Ванька себе косу – календарно-земледельческая, покосная



6. Соловей мой смутный – лирическая, протяжная
7. За рекою, за быстрою – семейно-бытовая, свадебная («пропой»)

Важной особенностью кантаты является использование нижнего тетрахорда лидийского лада, прозрачная оркестровка и жанровое разнообразие, создающее широкую панораму общественной жизни, о которой было сказано выше.

Г.В. Свиридов «Пушкинский венок»

№ 7 «Зорю бьют...»³⁰

Различные по тематике и жанровой принадлежности хоровые произведения Г.В. Свиридова представляют собой золотой фонд русской музыкальной культуры второй половины XX в.

В 1979 г., в год 180-летнего юбилея великого русского поэта был исполнен хоровой концерт «Пушкинский венок». Обращение к жанру хорового концерта означает развитие отечественных традиций духовных концертов XVIII в. на новом историческом этапе, с привнесением новых средств музыкальной выразительности.

10 стихотворений, отобранных композитором воссоздают широкую панораму жизни и раскрывают глубокую рефлексивность художника (reflexio — лат. отражение. Здесь – самопознание, самопогружение, самоанализ). Незаконченное стихотворение «Зорю бьют...» является отзвуком путевых заметок «Путешествия в Арзрум» (1829 г.).



Оно передаёт сложную гамму переживаний и психологических состояний поэта, – воспоминания, созерцание, томление, грусть... Конгениальное прочтение стихотворения композитором наполнило его подстрочным смыслом – горьким размышлением о трагической судьбе художника. Бессюжетное стихотворение передаёт «многослойную» картину, в которой персонифицирована (нашла своё олицетворение) личность поэта, индетерминированная (свободная, не связанная какими-либо предписаниями) во времени и пространстве, но раскрывающая себя в высоком чувстве достоинства, скорбном величии, углублённом самосозерцании и духовном озарении.

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих -
Дух далече улетает.

³⁰ «Зорю бьют...» – побудка, сигнал к пробуждению – напомнил поэту подобный же сигнал, звучавший в Лицее (примечание Д. Благого к первому изданию собрания сочинений)

По воспоминаниям И.И. Пущина: «Вставали мы по звонку в 6 часов, одевались, шли на молитву в залу»

Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался
Там, где тихо развивался
Я давнишнею порой.



Воплощённое в хоровом звучании стихотворение является примером «единства в многообразии» и допускает многозначность толкований.

Интервал кварты (ч. 4 ↑, ч. 4 ↓) пронизывает всё сочинение. Он звучит и гармонически и мелодически, как в партии хора, так и в партии солистов. Это – лейтинтонация номера.

Хор олицетворяет лирико-философское начало, звучит сдержанно, строго печально и ассоциируется с перипетиями жизни, в которой «гениальность трагична и не принимается миром» (Н. Бердяев). Его жанровым истоком может быть **строчное** пение РПЦ с плавным мелодическим развитием в ограниченном диапазоне, самостоятельностью каждого голоса, с диатоникой и аккордами с обогащёнными тонами. Хор поёт с закрытым ртом. Divisi во всех партиях обеспечивают плотность фактуры. Тесситура – средняя, низкая. Его музыкально-драматургическая роль – фон на котором развивается действие.

Соло баса на фоне хора звучит ораторски, приподнято и персонифицирует (олицетворяет) вдохновенную личность поэта, способную объять необъятное и устремляющуюся к небесным высям: «дух далече улетает...»

Третий элемент партитуры носит изобразительный характер. Квартовая попевка в партии solo S и MS – это сигнал трубы, он прямо соотносится с реальной, батальной, суровой картиной военного лагеря. В органичном соединении трёх различных элементов хоровой звучности создаётся объёмная стереофоническая,

многозначная картина, наполненная трагическим звучанием и обнаруживающая симфоническое мышление композитора.

Форма – повторенный период со вступлением и заключением. Тональность fis-moll.

В.А. Гаврилин «Перезвоны»

Классические, национальные и почвенные традиции в соединении с современностью и новаторством определяют музыкальный и литературный стиль Валерия Александровича Гаврилина (1939 – 1999). Христианское мировоззрение с неуываемой верой в добро и неприятием зла, с любовью ко всему живому составляет *credo* и идейную основу творчества композитора. Его высказывания о смысле творчества, **духовном** в музыке и человеческой жизни всегда определённы. **Истина** была ему известна. Он лишь мучительно преодолевал то, что было препятствием 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.

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

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

«Скоморохи» – оратория – действо 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 Василия Шукшина», посвящена В.Н. Минину, написана 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 снега».

№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: «Ся́тый Бо́же, Свя́тый Кре́пкий, Свя́тый Безсме́ртный, поми́луй 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.



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, $\text{♩} = 100$. Гармоническое развитие строится на диатонической нисходящей секвенции: VI – II | V – I || и использует бифункциональную, многотерцовую структуру аккордов, достигающих 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 «Запечатленный ангел»

Хоровая музыка по Н.С.Лескову («русская литургия») «Запечатленный ангел» написана Р.К.Щедриным (р. 1932) в 1988 г. в преддверии 1000летия Крещения Руси. «... Написать литургию было моей давней мечтой ... Это было веление сердца ... Писалось легко ... Писалось в стол ... Сочинение писал для самого себя ... Партитуру закончил быстро без всякой надежды на исполнение ...» (дневник композитора). Тем не менее оно состоялось 18-го июня 1988 г., а в 1992 г. композитор получил за «Запечатленного ангела» Государственную премию России.

Ученик А.В.Свешникова по хоровому училищу, сын регента, внук протоиерея – Родион Константинович Щедрин – один из первых откликнулся на важное для русского национального самосознания событие, обратившись к повести Н.С.Лескова

Николай Семёнович Лесков (1831 – 1895) – «один из великанов русской литературы» (Р.К.Щедрин), «писатель будущего» (Л.Н.Толстой), своеобразный русский мыслитель. Наблюдая жизнь народа в различных её проявлениях он обличал несправедливость, социальное неравенство. Полемизируя с идеологами революционной демократии постулировал **эволюционное** совершенствование общества, считая романтиков русской революции трагическими жертвами исторического заблуждения. Его идеологическая платформа опередила своё время и предсказала век XX. В этом его гениальное провидение. В творчестве писателя находит своё выражение кодекс христианского гуманизма, религиозно-бытовой пласт бытовой культуры. Глубинные национальные черты русского народа, христианская этика любви, смирение, прощение, жертвенность, терпение, добродетель, покаяние, религиозность переданы самобытным, красочным «сочным узорочьем» русского языка. Повесть «Запечатленный ангел» была написана в 1873 году.

В «русской литургии» композитор произвольно соединяет текст богослужебного песнопения с литературной программой, заложенной в названии повести. Это служит поводом для опосредованного, ассоциативного истолкования и различных интерпретаций художественного образа.

Запечатленный (запечатанный) – утверждённый в сердце, в памяти. Запечатлеть – доказать на деле каким-либо поступком верность чему-либо

«Думаем со временем ... распечатать его чистый лик безбожною чиновнической рукой опаленный» (гл. 9). «Не кичись ... а то ангел отступится». «Ангел души человеческой живёт суемудрием запечатан (ложью закрыт), но любовь сокрушит печать» (гл. 11). «Ангел Господень, да пролиются стопы твоя аможе хочещи» (направь стопы своя, иди куда хочешь): гл. 6.

Дѣхъ, ѿдѣже хощетъ, дышетъ, ѿ гласъ сѣгѡ слышаша, но не вѣи, ѡкѡмъ прихѡдитъ
ѿ кѡмъ ѿдетъ. (Ѧ іѡанна Сѣѡе бѣговѣствованіе Глава 3-8)

I ч.

«Ангел Господень, да прольются слезы твоя аможе схощеши (езде)». Ретушированный композитором текст литературного оригинала (гл. 6) составляет основу I и последней – IX ч. «хоровой музыки по Лескову» и за счёт архитектоники, как способа построения художественной формы, способствует её монолитности. Этот же текст появляется в качестве рефрена (повторения) в III ч.

II ч.

Использует богослужебный текст Утрени – торжественную песнь Христу Богу, сошедшему на землю нашего ради спасения: «Бог Господь, и явился нам, Благословен грядый во Имя Господне». Композитор вслед за писателем (см. гл. 3) редуцирует согласную (Бо – Господь) и соединяет этот текст с ексапостиларием (песнопением после канона) Страстной Седьмицы: «Чертог Твой вижду, Спасе мой».

В III ч.

Задостойник праздника Успения Пресвятой Богородицы («Ангел Успения Пречистыя видевши...») соединён с покаянной песней Великого поста: «На спасения стези...» и кондаком 6-го гласа Великого Канона Андрея Критского – «Душе моя, востани...». Рефрен «Ангел Господень, да прольются слезы твоя...» взят из I ч. «Истинно» – (вместо лат. амен или евр. аминь) звучит 8 раз на протяжении всего сочинения, как напоминание о Евангельских Истинах, возвышенных и недостижимых человеческим разумом.

IV ч.

Центральная, самая развёрнутая во всей композиции. Тропарь 8-го гласа Великого Четверга: «Егда славнии ученицы...» использован почти полностью. Иуда, одержимый жадой сребролюбия, предаёт Учителя судиям беззаконным.

V ч.

Соло свирели (флейты). Восходящие и нисходящие ч. 5, 6.7 призваны устремить ум, душу и сердце в бесконечную высь, осмыслить Божий промысел, настроиться на молитву.

VI ч.

«Покаяние (вместо канонического покаяния) отверзи ми ...» – покаянные тропари поются в храме по Воскресеньям во дни Великого Поста и предшествующие ему недели. В партитуре используется приём резких динамических контрастов (*fff-ppp*), которые ассоциируются с рыданиями кающихся грешников. Этому противопоставлен второй элемент музыкально-тематического материала – нисходящая (во ад!?) секвенция, исполняемая попеременно solo-S, solo-T на фоне *ppp* звучащего хора.

VII ч.

«Да исправится молитва моя!..» текст пс. 140 поручен disc, solo. Это голос ангела, вестника Божия, хранителя душ человеческих. Он соединён с кондаком 6-го гласа Великого Канона Андрея Критского, как это уже было в 3 ч. (ср.: 22 и 57).

VIII ч.

Часто исполняется отдельно и представляет собою классическую простую двухчастную форму (8-6-4 т.). В её основе – Молитва Господня, которую Иисус Христос дал Своим ученикам.

О́че на́шъ, ѿже е́си на нѣбѣхъ, да сѣ́и́тъ ѿ́на чѣо̀е:
да прѣ́идетъ црѣ́вѣ твоѣ: да бѣ́детъ во́ла твоѡ, ѡ́кѡ на нѣ́си, ѿ на зѣмлі́:
хлѣ́бъ на́шъ насѣ́щный да́ждь на́мъ днѣ́сь:
ѿ ѡ́стаѡи на́мъ до́лги на́ша, ѡ́кѡ ѿ мы ѡ́стаѡа́емъ должни́кѡмъ на́шимъ:
ѿ не введе́ на́съ въ напѣ́сть, но ѿзба́ви на́съ ѿ лѣ́кабѡу: ѡ́кѡ твоѣ сѣ́тъ црѣ́вѣ ѿ
сѣ́ла ѿ сѣ́ла во вѣ́ки. Ѥ́ми́нь.

Крайние части выдержаны в спокойном, сосредоточенном тоне. В гармонии преобладают диатонические и плагальные обороты. Средняя часть [74] приобретает взволнованный, тревожный, напряжённый характер. (*agitato* *rosso a rosso*). Это происходит за счёт неуклонного повышения тесситуры, хроматизмов, септаккордов II, III, VI ст. лада, «обогащённых» и альтерированных аккордов, внутритактовой пульсации с дроблением основной метрической доли ($\underline{\text{♩}} = \text{♩}$), образующей при переходе из партии в партию «разорванную» мелодическую линию, своего рода контрастную полифонию. Динамические показатели, выставленные в партитуре *pppp cresc.*, *rosso a rosso ffff* требует от исполнителей практически неосуществимого владения палитрой динамических оттенков. Несмотря на низкую тесситуру при *p* и высокую при *f* (безусловный признак соответствия «правилам» вокально-хоровой техники) может отсутствовать строй и ясная дикция.

Кульминация – в последнем такте средней части перед Темпо I на D₇^{b5} к основной тональности d-moll – звучит как отчаянный вопль погибающего человечества, поддавшегося обману падших духов.



Выступая в очередной раз как композитор-новатор, Р.К.Щедрин создаёт произведение новое по форме и исключительное по содержанию, продолжая традиции в жанре духовного концерта XVIII в. на новом историческом этапе. В нём он органично соединяет древние русские традиции знаменного распева, «романсный» стиль «золотого века» русской духовной музыки, представленной творчеством Викт.Калинникова, С.В.Рахманинова, П.Г.Чеснокова и других представителей Новой Московской школы Синодального училища, а также классическое наследие в сфере формообразования и «драматургии контрастов» (Щедрин Р.К.).

Партитура «Запечатленного ангела» отличается большой сложностью, использует крайние звуки диапазона голосов, контрастную динамику, разнообразную фактуру изложения от solo-S, solo-T, solo-disc. и солирующих партий до *divisi* в хоровом *tutti*, а также «нетрадиционные» средства хоровой звучности (крик, удар ногой, сонористику, декламацию).

Ладо-тональный план и гармония характеризуются терцовыми структурами аккордов внетонального характера с секундовыми «прирастаниями» (Г.В.Григорьева). Метр композиции в большинстве своём не выписан, но ясно определяется размером стиха как сложный, несимметричный и переменный, подобно коленам обиходных песнопений. Ритм как организация во времени музыкального материала выписан пунктуально, что предполагает его строгое исполнение. Это же относится и к темпу, и его агогическим колебаниям, точно обозначенным метрономическими показателями.

Представляя значительное явление в жанре духовной музыки второй половины XX в. «Запечатленный ангел» призван передать мысли композитора о

вере, сакральности и приблизить своих современников к Первоисточнику всего Сущего, сошедшего в мир и принесшего людям Любовь и Свет Истины.

Г.В. Свиридов «Песнопения и молитвы»

«Песнопения и молитвы на слова из литургической поэзии»

Г.В.Свиридова (1915 – 1998) являются ещё одним примером духовной музыки русских композиторов XX в.

В декабре 1993 г. этот, состоящий из 5 частей и 26 номеров, цикл был исполнен Певческой капеллой Санкт-Петербурга под управлением В.А.Чернушенко.

К его созданию композитор шёл около 30-ти лет и, по словам А.С.Белоненко (исследователя творчества Г.В.Свиридова) оставил его не завершённым.

Духовное становление композитора началось в детстве и оказало прямое влияние на всё его творчество (см. Г.В.Свиридов «Музыка как судьба» М 2002, стр. 162). Пронизанное гражданским пафосом, патриотизмом, идеями гуманизма, служением традиционной культуре, бескомпромиссностью, оно воплощает силу и величие человеческого духа, нравственные идеалы, христианскую мораль и вечные Истины, оно имеет «огромное значение в возрождении русской культуры (академик Д.С.Лихачёв)

Новая циклическая форма «Песнопений и молитв» предназначена для концертного исполнения. В ней нашла своё выражение высокая идея христианских добродетелей, любви, прощения и сострадания. В якобы «простой» партитуре главной трудностью являются поиски «верной певческо-речевой интонации» (В.А.Чернушенко) для передачи духовной экспрессии в предстоянии перед Богом, священного трепета от встречи с Ним.

«Обновлённые» средства музыкальной выразительности, как то:

«динамичная статика» в развитии,

опора на древние традиции знаменного распева и экфонической манеры чтения нараспев,

вариативное повторение,

попевочная структура изложения тематического материала,

удлинённые окончания фразы,

«новая консонантность»,

диатоника с вкраплением хроматизмов,

многотерцовая структура аккордов в гармонии,

различные типы мелодики (декламационная, кантиленная)

разнообразие хоровой оркестровки с хоровой педалью во всех голосах и непостоянным их (от 1 до 9) количеством,

тончайшие штрихи.

Гибкая смена темпа-метро-ритма подчинены созданию эвфонии (благозвучия) небесной гармонии в душе человека, его молитвенной сосредоточенности и внутренней напряжённости, духовного созерцания, что составляет определённую трудность как для исполнителей, так и для слушателей(!).

Некоторые изменения канонических текстов песнопений и молитв вызваны новым взглядом композитора на природу христианской гимнографии для создания «ключевого образа в органичном синтезе слова и музыки» и подчинения мелодии интонациям живой речи. («Хоровая теодицея (богопознание) Свиридова» А.С.Белоненко псс., т.21, 2001 г.)

Странное Рождество видевши

(в клавире ч. III №7, в дискографии 4.8)

Восьмой кондак акафиста Пресвятой Богородице.³¹

Конда́къ ѿ: Стра́нное
рѣ́чѣмъ вѣ́дѣвше,
о́устрани́мъ мі́ра, о́умъ на
не́бѣ прело́жше: се́гѡ бо ра́дн
высо́кій бѣ́з, на зе́млѣ
я́вля́ смирѣ́нный челове́къ,
хотѣ́и привле́щи къ
высо́тѣ́, то́мѡ вопі́юще:
Аллилу́ѣа.

Странное Рождество
видеши устранимъ мира,
ум на небеса преложим.
Того ради высокий Бог
на Земли явился
смиранный человек.
Аллилуйя, аллилуйя...
Высокий Бог на земли
явился смиренный
человек. Странное
Рождество видеши
устранимъ мира, ум на
небеса преложим.
Того ради Бог на
землю сниде. Да нас на
небеса возведет вопиющих
Ему.
Аллилуйя, аллилуйя...
Высокий Бог на земли
явился смиренный
человек.
Аллилуйя, аллилуйя...

Увидев
необыкновенное
(чудесное, невероятное,
удивительное) Рождение
позабудем мир и перенесём
мысли на небеса. Ибо для
того Вышний Бог и явился
на земле смиренным
человеком желая привлечь
к высоте восклицающих
Ему: «Аллилуйя!» (хвалите
Господа)

Форма строфическая, динамическая, вариационная, простая двухчастная с дополнением. f-moll . ♩ = 100

А
а б
14 т. 12 т.
15 т. 12 т.

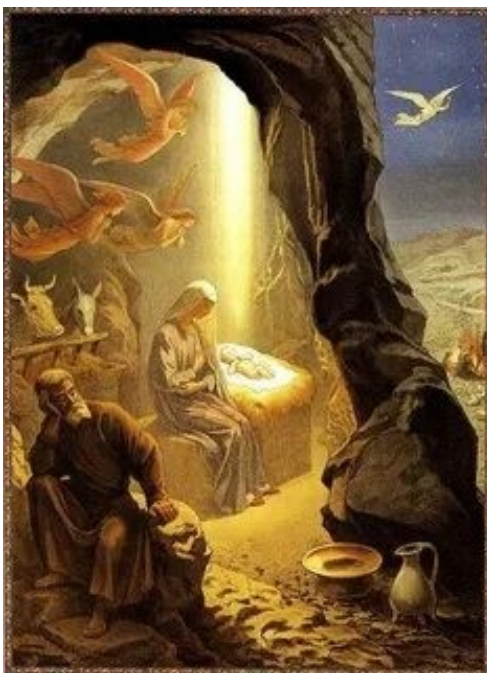
В
с б
8 т. 10 т.
16 т. 15 т.

:|| дополнение
с
11 т. Аллилуйя!

³¹ Акафист – хвалебное песнопение в честь Господа, Богоматери или святых; состоит из 12 кандаков и 13 икосов; кондак – краткая песнь, восхваляющая святого или выражающая сущность праздника; икос – пространная песнь того же содержания.

Кульминация [85] имитирует **звучание колоколов**, утверждающее всеобщее ликование при встрече с Богом: «Аллилуйя!» (евр. – хвалите Господа).

В этом – яркое проявление идиостиля (от греческого *ιδίος* – особый, собственный, свой, своеобразный), характеризующего всё творчество композитора.



Оглавление

Кантатно-ораториальное творчество западноевропейских композиторов XVII – XX вв.	1
Антонио Вивальди Gloria	3
Giovanni Battista Pergolesi – Stabat Mater	7
Ораториальное творчество Генделя	12
Вокально-симфоническое творчество Баха	16
Й. Гайдн Оратория «Сотворение мира» (1798)	27
Оратория «Времена года» (1801)	29
Моцарт Requiem	31
Бетховен. Кантата «Морская тишь и счастливое плавание»	34
Ф. Шуберт Messa G (1815)	36
Р. Шуман оратория «Рай и Пери»	39
Гектор Берлиоз (1803 – 1869)	43
Драматическая легенда «Осуждение Фауста» (1846)	44
Триптих «Детство Христа» (1854)	45
Дж. Верди Requiem (1874)	48
Й. Брамс «Rhapsodie» op.53. (1833 – 1897)	51
Эдвард Григ Олаф Тригвасон	54
Густав Малер Chorus mysticus	59
И.Ф. Стравинский Симфония псалмов (1930/1948)	61
Артюр Онеггер Драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре»	64
C. Orff «Cármina Burana» (1937)	68
Франсис Пуленк «Лик человеческий» – кантата для хора a cappella	71
Gloria	77
Хоровое творчество Бенджамена Бриттена	82
Кантатно-ораториальное творчество русских композиторов XIX – XX вв.	86
С.А. Дегтярёв Оратория «Минин и Пожарский» («Освобождение Москвы») 1811 г.	86
С.И. Танеев. Кантата «Иоанн Дамаскин»	94
П.И. Чайковский Кантата «Москва»	97
Кантата С.В. Рахманинова «Весна»	101
С.Н. Василенко	103
Хор народа из оперы-кантаты «Сказание о граде великом Китеже и тихом озере Светояре» (1903 г.) op. 5	103
С. В. Рахманинов «Всенощное бдение» op. 37	105
Хоровое искусство в период с 1917 по 1953 г.	109
Оратория «Путь Октября»	111
А. Давиденко «На десятой версте»	111
А. Давиденко «Улица волнуется»	112
М.В.Коваль. Оратория «Емельян Пугачёв»	114
С.С. Прокофьев Оратория «На страже мира» (1950)	116
Д.Д.Шостакович. «10 хоровых поэм»	119
В.Н. Салманов Симфония-кантата "Двенадцать"	125
Г.В. Свиридов. Кантатно-ораториальное творчество	128
В.А. Гаврилин «Перезвоны»	140
Р.К.Щедрин «Запечатленный ангел»	144
Г.В. Свиридов «Песнопения и молитвы»	148