

85.31  
Б48

Н.Н. Бодишевская

# ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА



Могилев 2012

85.31  
Б48

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Учреждение образования  
«МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ А.А. КУЛЕШОВА»

Н.Н. Бодишевская

# ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА

Учебно-методические материалы



Могилев 2012



УДК 784.03(1–87)(075.8)

ББК 85.313(3)

Б75

*Печатается по решению редакционно-издательского совета УО «МГУ им. А.А. Кулешова»*

**Рецензенты:**

кандидат педагогических наук, доцент,  
зав. кафедрой музыки и методики преподавания музыки  
УО «Мозырский государственный университет им. И.П. Шамякина»

*А.А. Ковалевская;*

кандидат педагогических наук, доцент,  
зав. кафедрой фортепиано и вокально-хоровых дисциплин

*Т.И. Козачевская*

**Бодишевская, Н.Н.**

Б75 История зарубежного хорового искусства: учеб.-метод. мат-лы / Н.Н. Бодишевская. – Могилев: УО «МГУ им. А.А. Кулешова», 2012. – 104 с.

Настоящие учебно-методические материалы предназначены для самостоятельной работы студентов вуза, обучающихся по специальности «Музыкальное искусство» при подготовке к семинарским занятиям и экзамену по дисциплине «Основы хороведения. Методика работы с детским хором». В издании рассматриваются вопросы истории развития западноевропейского и русского хорового искусства от истоков до XX века.

Материалы также могут быть полезны студентам при подготовке к коллоквиумам, на экзаменах и зачетах по дисциплине «Дирижирование».

УДК 784.03(1–87)(075.8)

ББК 85.313(3)

© Бодишевская Н.Н., 2012

© УО «МГУ им. А.А. Кулешова», 2012

## ВВЕДЕНИЕ

Хоровое пение – одна из наиболее общедоступных форм художественной деятельности людей. Его значимость в общественной жизни определяется способностью привлекать к активному художественному творчеству самые широкие слои населения. В этой особенности заложены неисчерпаемые воспитательные возможности хорового искусства. Будучи издавна основой музыкального образования и эстетического просвещения широких народных масс, хоровое исполнительство входит неотъемлемой частью в музыкальное воспитание школьников и в настоящее время.

Курс «Основы хороведения. Методика работы с детским хором» дает теоретические знания основ хорового искусства и методики работы с детским хоровым коллективом, необходимые для компетентного специалиста – будущего учителя музыки, готового к осуществлению вокально-хоровой работы на уроках и во внеурочной деятельности. Важной составляющей курса являются разделы, посвященные истории развития хорового искусства, как отечественного, так и зарубежного.

Учитель-музыкант сам создает свой хор, обучает певцов-хористов, организует исполнительскую деятельность, выступая одновременно воспитателем, рассказчиком, педагогом-организатором, хормейстером и артистом-исполнителем. Такая многогранная деятельность требует от учителя музыки владения обширными профессиональными знаниями, включая историю развития хорового искусства, теорию и историю хорового исполнительства, основы вокально-хоровой методики.

Настоящие учебные материалы позволяют студентам расширить знания по истории западноевропейского и русского хорового искусства, рассматривая особенности его развития в связи с социальными условиями, философскими идеями и эстетическими принципами, присущими каждой исторической эпохе. Изучение вопросов, связанных с формированием и развитием хоровых жанров, исполнительских певческих традиций и стилей, художественных воззрений предшествующих эпох и настоящего времени, поможет молодым специалистам в будущем профессионально грамотно решать современные проблемы, связанные с их музыкально-педагогической деятельностью.

Методические рекомендации и задания, помещенные в конце каждого раздела учебного текста, направлены на развитие самостоятельной познавательной активности студентов в процессе учебы.

Творческие задания, рекомендуемые в приложении, ориентированы на развитие креативности, самостоятельной инициативы студентов, на формирование исследовательских навыков и умений работать с различными теоретическими источниками, включая косвенные, а также на развитие лингвистических навыков (устной и письменной коммуникации), входящих в группу академических компетенций, согласно требованиям современного образовательного стандарта высшей школы.

В порядке осуществления межпредметных связей данный материал может быть полезен студентам, обучающимся по музыкально-педагогическим специальностям, для профессионально осознанного освоения таких дисциплин, как дирижирование, хоровой класс, методика музыкального воспитания.

# Тема 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ **ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ХОРОВОГО** **ИСКУССТВА**

## **1. Хоровое искусство древности**

Музыка, как часть общей мировой культуры, развивалась и совершенствовалась в тесной связи с развитием человеческого общества. Становясь выразительницей мыслей, чувств, идей, мировоззрений, музыка совершенствовала жанры, художественные формы, выразительные средства. Искусство всех времен и народов является отражением действительной жизни во всем ее многообразии, поэтому его изучение и понимание должно связываться с действительностью, в которой оно возникало и развивалось, учитывая взаимодействие различных общественных условий – экономических, политических, морально-нравственных, существующих в данную эпоху.

**История зарубежного хорового искусства** уходит вглубь веков. Хоровое искусство древности развивалось в тесной связи с развитием **общественных отношений** и **мировоззрения** людей древнего мира. Сама жизнь побуждала к созданию определенных жанров певческого творчества, художественных форм и выразительных средств. При всем многообразии путей развития хорового искусства разных народов, существуют некоторые **общие факторы**, имеющие одинаковое значение для формирования направлений и жанров хорового искусства древности разных стран в целом.

1. Мифологическое сознание древних народов, являющееся результатом первых шагов человечества в осмыслении реального мира и отразившееся в соответствующих песенных жанрах и формах. К ним относятся песни, которым предписывалось магическое значение, связанное с заклинанием сил природы и поклонением богам, различным у каждого народа.

2. Повседневная жизнь всех народов, наполненная тяжелым трудом и обусловившая создание песенного творчества, имеющего практическое значение. К этому ряду относятся трудовые песни, которые помогали в работе организовывали общее действие, скрашивали утомительность и однообразие долгого трудового процесса и пр.

3. Повседневный быт, наполненный своими радостями и горестями, повлекший создание бытовых и обрядовых песен, непосредственно отражающих особенности жизненного уклада каждого народа. Среди них песни свадебного, похоронного обрядов, семейных торжеств и пр.

4. Религиозно-культурные жреческие и храмовые ритуалы и создававшиеся для этих целей песенные жанры, к которым восходят истоки профессионального хорового искусства разных стран.

Хоровая культура древнего мира достигала высокого уровня развития во многих странах. Особенным богатством и разнообразием отличалось хоровое искусство стран Ближнего Востока, древней Индии, древней Европы.

Среди государств Ближнего Востока, внесших наиболее весомый вклад в историю развития мировой культуры, особое место занимает **Египет**.

**Мифологическое сознание** египтян обожествляло те силы природы, от которых в наибольшей степени зависело благополучие и процветание их государства. Самые прекрасные песнопения египтян были связаны с **культутом Нила** – не только символом величия и красоты их страны, но и главным источником плодородия египетской земли. В страстях-мистериях, посвященных египетским богам **Озирису, Изиде и Тоту**, достиг своей высшей формы египетский фольклор. Рассчитанные на многочисленных участников, эти монументальные обрядово-художественные действия являли собой чередования песен с хором, плясок и драматических сцен, представлявших как мифологические, так и реальные жизненные картины.

Древнейшие истоки **профессиональной музыки** египтян восходят к религиозно-культовым напевам и гимнам храмовых жреческих ритуалов. Мелодии этих песнопений не записывались, а передавались от одного поколения певцов к другому изустно. Помощью в управлении хором служила особая система движения рук, которая распространилась впоследствии по культурному миру под названием **хейрономии**.

Высокого уровня достигало хоровое искусство и в древней **Палестине**. Среди песенных жанров, бытовавших в то время, широкое распространение получили **псалмы**, литературную основу которых составляли тексты **ста пятидесяти Давидовых псалмов** из Библии. Необходимо отметить, что эта религиозно-поэтическая лирика привлекала многих композиторов и в последующие эпохи, начиная от Возрождения вплоть до XIX и XX веков. Среди них – О. Лассо, Г. Шютц, И.С. Бах, Р. Шуман, А. Онеггер, И. Стравинский и др. Особое воплощение эта древняя поэтика получила в русском хоровом концерте.

Среди популярнейших **песенных жанров Палестины**, получивших развитие и различные интерпретации в последующие века, следует назвать **свадебные песни**, поэтической основой которых является знаменитый художественный памятник – библейская любовная лирика **«Песнь песней» царя Соломона**.

Особого внимания для изучения заслуживает музыкальная культура **Древней Греции**, в наибольшей степени повлиявшая на развитие западноевропейского музыкального искусства в последующие эпохи.

Музыка играла значительную роль в жизни греков, а **хоровое искусство**, в контексте общей культурной среды Древней Греции, имело приоритетное значение, поскольку являлось важным атрибутом общественной жизни:

- народное хоровое творчество, включая бытовые, обрядовые, танцевальные песни, было неотъемлемой частью повседневной жизни граждан;
- хоровое пение составляло основу музыкального оформления общественно значимых мероприятий, в том числе спортивных состязаний;
- профессиональное сольное певческое искусство представляло одновременно поэтическое, композиторское и исполнительское творчество поэтов-композиторов;
- хоровое пение составляло основу музыкального оформления жреческих ритуалов и государственных церемоний;
- хоровое пение было задействовано как важная составляющая воспитательной и образовательной системы подрастающего поколения;
- хоровое пение явилось важной составляющей общественно значимых театрально-драматических жанров – трагедии и комедии.

Жизнь греков, в своих многогранных проявлениях, породила обилие и разнообразие жанров хоровой и вокальной музыки, а так же предопределила необходимость существования хоров различных типов – мужских, женских, девичьих и «отрочьих», т.е. юношеских. Каждому из них предназначалась определенная сфера общественной деятельности и свой репертуар.

Хоровое искусство Древней Греции было **одноголосным**. Хоровым пением сопровождалась разнообразные обряды, существовавшие как в частной, так и общественной жизни народа. Одним из самых почитаемых и любимых праздничных обрядов греков был обряд бракосочетания, который совершался с особой торжественностью и пышностью. Среди хорового сопровождения этого праздника, центральное место отводилось **эпифаламиям** – свадебным песням, которые часто исполнялись **антифонно** (попеременно) хорами юношей и девушек. Создателями этих песнопений были многие поэты, но особенно прославилась в этом творчестве поэтесса **Сапфо**.

Обязательной частью погребального ритуала был **френ** – гимн скорби и печали. Френы слагали многие поэты. По свидетельствам литературных источников, особой проникновенностью и трогательностью отличались френы поэта Симонида.

Многие жанры хоровой музыки возникли в связи с другими значительными событиями жизни древних греков, в частности, с проведением спортивных состязаний. Так, **оды-эпиникии** исполнялись в честь победителей на различных спортивных состязаниях: Олимпийских – в честь Зевса в Олимпии, Пифийских – в честь Аполлона в Дельфах, Немейских – в честь Зевса в Немее. В праздничных торжествах часто практиковалось участие нескольких хоров, которые **антифонно** исполняли какое-либо одно произведение. Пример использования антифонного пения трех хоров на спортивном празднике в Спарте, демонстрировавших преемственность поколений в совершенствовании спортивной ловкости, силы и мужества, приводит С.И. Радциг: «*Мы были*

*прежде храбрыми молодцами», – пел хор старцев. Хор полных сил мужчин отвечал: «А мы таковы сейчас; коль хочешь, смотри». Хор мальчиков заключал это словами: «А мы будем еще много лучшими» [1, с. 36].*

Торжественные песнопения сочинялись и в честь самих богов. Так, Аполлону посвящались **пеаны**, Дионису – **дифирамбы**. Эти песнопения исполнялись обычно мужскими хорами, иногда – хорами отроков (юношей). Для девушек сочинялись **парфени** – песни лирического характера. Широко распространены были также танцевальные песни пантомимического характера – **гипорхемы**.

Исполнителями сольных вокальных произведений в Древней Греции были сами поэты-композиторы, исполнявшие свои произведения под аккомпанемент кифар, авлосов, лир, тригононов и магадисов. Имена некоторых из них – Терпандра, Стехизора, Клеомена, Ксенокрита – дошли до наших дней.

Большое значение в общественном укладе древнегреческой жизни имели **религиозные культы** – религиозное служение богам, включавшее совершение необходимых обрядов, осуществляемых жрецами. Хоровое пение при этом являлось важной составляющей. По свидетельству литературных источников нередко жреческие функции возлагались на женщин или девушек. Они были жрицами храмов, исполняли роль прорицательниц, участвовали в обрядовых действиях и пр. Жреческими храмовыми песнопениями в хоровом исполнении, а в отдельных случаях и религиозными плясками, сопровождалось различного рода ритуальные действия. Хоровым пением сопровождалась и религиозные мистерии, посвященные отдельным божествам, например, Афродите – богине красоты и любви, богине земли и плодородия Гере, богине дикой природы и охоты Артемиде и др.

Различные типы хоров участвовали и в городских праздниках. Особая роль на таких мероприятиях отводилась женским и девичьим хорам. Украшая своим присутствием праздничные шествия, женщины и девушки несли гирлянды цветов и пели гимны, воспевающие любовь и животворящие силы природы.

**В деле воспитания юношества** хоровое пение имело первостепенное значение. Считалось, что музыка, воздействуя на нравственный мир человека, способна воспитывать и даже исправлять характер молодых граждан, формируя их психическую настроенность – «этос». Следуя таким педагогическим установкам, хоровое пение было определено как один из важных элементов образования. В данном контексте интересно отметить, что понятие «необразованный» у греков было синонимом «не умеющий петь в хоре».

Обучение и воспитание юношей и девушек происходило отдельно. Система образования юношей строилась на основе гимнастики, а пение и инструментальная музыка в соединении с поэзией призваны были воспитывать их душу.



Для девушек существовали специальные школы. В них молодые девушки обучались поэтическому искусству, пению, игре на музыкальных инструментах (кифаре, авлосу, лире), танцам. Так, одним из известных и почитаемых воспитательных учреждений для девушек была школа, организованная поэтессой Сапфо на острове Лесбос в V веке до н.э. Своих воспитанниц поэтесса учила основам религии, изящным искусствам, благородным манерам, а главное – готовила их к будущему браку, к исполнению обязанностей супруги, матери и хозяйки дома. При этом хоровое пение наряду с другими искусствами было неотъемлемым атрибутом школьной жизни.

Особо значимой была роль хора в древнегреческой трагедии. Развитие драматического искусства побудило греков к созданию прекрасных зрелищных сооружений – театров, которые строились из самого прочного в то время материала – камня. Древнегреческий театр по своей архитектуре включал три составные части – «скену», «орхестру» и «театрон». На сцене играли актеры, оркестра служила для выступления хора, а театроном назывались скамьи, круто поднимавшиеся по склону холма – места для зрителей. Сохранившиеся до нашего времени эти величественные сооружения являются замечательными памятниками архитектурного искусства древнего мира.

В Древней Греции культивировались три основных драматических жанра – сатирическая драма, трагедия и комедия. Особая роль в этих драматических действиях принадлежала хору. Поначалу сатирическая драма представляла собой культовый обряд, связанный с приношением жертвы богу Дионису. В честь Диониса слагались дифирамбы, которые исполнялись запевалой и хором. По мере эволюции сатирической драмы запевалу сменил актер, а хор стал основой трагедии – ее главным действующим лицом. Сам Дионис представлялся в виде козла, и в жертву ему приносились козлы: «Здесь была та идея, что растерзывается сам бог для того, чтобы люди могли вкушать под видом козлятины божественности самого Диониса. Самое слово «трагедия» значит либо «песнь козлов», либо «песнь о козлах» (tragos – козел и ode – песнь)» [2, с. 98].

Драматургическая роль хора и его значение в древнегреческой трагедии, которая наиболее четко прослеживается на творчестве трех великих греческих трагиков – Эсхила, Софокла, Эврипида, на разных этапах развития этого жанра была неоднозначной.

На начальном этапе становления жанра, например, в трагедиях Эсхила, хору принадлежала роль главного действующего лица. Численность хора в трагедии составляла сначала 12, а затем 15 человек во главе с корифеем – главой хора.

В трагедиях Софокла хор также играл активную роль в развитии действия. Музыкально-хоровое оформление трагедии в наиболее совершенном виде, которое старался придать ему драматург, призвано было выражать те чувства и мысли, которые сам автор стремился вызвать у зрителей. Певцы хора и трагические актеры были одеты в соответствующие действию костюмы, хор был

мудрым истолкователем того, что происходило на сцене и фактически выразителем морали всего произведения: *«Вот он (хор), возглавляемый корифеем, чередой движется по орхестре, протяжно распевая свои стихи. Хор поддерживает героя в его правой борьбе, осуждает его за ошибки, гневно корит за преступления, хор впадает в отчаяние при бедствиях, рыдает над погибшим, но во всех случаях сохраняет образ мыслей, свойственный народу. В хоре было 12 – 15 человек, но он говорил о себе в первом лице – «Я», подчеркивая тем самым свое единство, монотонность народного суждения»* [3, с. 17].

По мере развития жанра, происходит перераспределение драматургической значимости между хором и актерами в пользу последних. В трагедиях Эврипида хор уже имел значимость некоего музыкального дивертисмента: *«Хор в его трагедиях уже не играет большой роли, он поет прекрасные лирические песни, но в разрешении конфликта не участвует»* [2, с. 156].

Почти одновременно с трагедией из веселых праздничных шествий и сценок карнавального типа, входивших в празднества в честь Диониса, возникают комедии. Эти действия были наполнены балаганным шутовством, остротами, любовными приключениями, ряжением в различных животных (козлов, коней, медведей, лягушек и т.п.). Само слово «комос» означает «празднично-веселая толпа», «гулянка». В комедии хор состоял из 24 человек и изображал не только людей, но и всевозможных животных, птиц и даже облака, острова и пр.

Благодаря драматическим жанрам, а главным образом – трагедии – в Древней Греции сложилась определенная классификация певческих голосов:

- **netoide** – высокий певческий голос, характерный для виртуозов и сольного пения;
- **mesoide** – средний голос, типичный для пения песен и хоров;
- **iratoide** – низкий голос, свойственный исполнителям трагедии.

Теоретические труды греческих музыкантов и философов, светское и культовое певческое искусство этого государства внесли значительный вклад в сокровищницу мировой культуры.

История навсегда запечатлела имена выдающихся деятелей древнегреческой культуры, среди них:

- **скульпторы:** Пэроний, Мирон, Фидий, Поликлет, Алкамен, Кефисодот, Тимофей, Скопас, Пракситель, Лисипп, Леохар;
- **поэты:** Гомер, Алкей, Сапфо, Анакреонт, Пиндар и др.;
- **создатели великих древнегреческих трагедий:** Эсхил, Софокл, Эврипид, а также мастер древнегреческой комедии Аристофан;
- **великие ораторы:** Лисий, Исократ, Демосфен, Гиперид, Ликург, Эсхин;
- **философы:** Демокрит, Эпикур, Сократ, Платон, Аристотель. В их трудах содержатся первые теоретические рассуждения о законах искусства, о сущности красоты, о значении и предназначении музыки, которые послужили отправной точкой развития эстетической мысли в дальнейшем.

## Методические рекомендации для освоения учебного материала

**Ключевые понятия и термины:** мифологическое сознание; антифонное пение; хейрономия; эпифаламия, френ, эпиникия, пеан, дифирамб, парфения, гипорхема; трагедия, комедия; классификация певческих голосов: *netoide*; *mesoide*; *iratoide*.

### Выполните следующие учебные задания

1. Выпишите в рабочую тетрадь ключевые понятия и термины; уясните их сущность, значение. Запомните их.
2. Сделайте выводы о том, какие факторы имеют общее значение для формирования жанров древнего хорового искусства разных стран.
3. Поясните, каким образом мифологическое сознание древних народов отразилось в хоровой культуре.
4. Определите, какие достижения хорового искусства древней Палестины, Вавилона и Египта получили развитие в последующие эпохи.
5. Выделите главные факторы, обусловившие развитие тех или иных жанров хорового искусства Древней Греции.
6. Дайте характеристику наиболее популярным хоровым жанрам Древней Греции.
7. Определите роль хорового пения в воспитании подрастающего поколения.
8. Определите роль и значение хора в эволюции древнегреческой трагедии.
9. Проанализируйте высказывания древнегреческих мыслителей о роли и значении художественного творчества в общественной жизни. Объясните суть понятия «катарсис», введенного Аристотелем. Ознакомьтесь с анализом данной проблемы, изложенным в одном из рекомендованных источников, например: 10, с. 46-52.
10. Назовите имена выдающихся представителей древнегреческой культуры, которые Вы запомнили.
11. Сделайте общие выводы о самых значительных достижениях хорового искусства древности. Подготовьте сообщение для выступления на семинарском занятии.

## 2. Средневековая хоровая культура

Средними веками или Средневековьем в исторической науке называют временной диапазон, охватывающий более тысячи лет – с конца V и до середины XVII века, в котором традиционно выделяют следующие периоды:

- конец V – XI вв. – раннее Средневековье;
- XII – XV вв. – классическое Средневековье;
- XVI – 1-я пол. XVII вв. – позднее Средневековье.

«Средневековье» в значении художественной эпохи – определенного этапа в культурном и идейном развитии западноевропейских стран – принято ограничивать XIII веком. (XIV век открывает начало эпохи, названной в западноевропейской культуре Возрождением).

Для народов стран Западной Европы переход от древнего мира к Средним векам был полон тяжелых испытаний: *«То была эпоха суровая, тревожная, но и созидательная. Эпоха наивысшего развития феодализма, значит, уже не поиска, а нахождения устойчивых форм социальной организации, эпоха новых государственных образований, уже не искусственных или случайных, а органически народившихся с пробуждением самосознания. Это была эпоха уже не поиска, а нахождения юной Европой некоего синтеза тех течений, заимствований и традиций, которые, не сливаясь друг с другом, воздействовали на мироощущение раннего средневековья»* [4, с. 25].

**Средневековое мировоззрение** западноевропейского человека неразрывно связано с христианской религией. Новое мировосприятие *«концентрировалось в вере в искупительную жертву Иисуса Христа и вечное небесное царство как награду за земные страдания. Заповеди христианства несли в себе определенные принципы человеческих взаимоотношений: любви ко всем людям, терпения и смирения пред всеми тяготами жизни, служения Богу»* и пр. [5, с. 77]. В этот период церковь стала главной идеологической опорой государственной власти, оказывая влияние на все сферы общественного сознания, в том числе и на искусство. Эстетическая, как и философская мысль эпохи, оказалась в подчинении богословию.

**Отношение к художественной деятельности.** В раннем Средневековье некоторые церковные философы (например, Тертуллиан) отрицали все формы художественной деятельности, объявляя такую деятельность греховной. Другие (Ориген, Климент Александрийский), признавали возможность художественной деятельности в контексте пропаганды христианских идей, допуская, например, живописное создание божественных образов (икон) людьми и оправдывая иконопись, как посредничество между небом и землей, осуществляемое с помощью изображенных священных предметов между теми, кто их созерцает и небом. **Иоанн Дамаскин**, отстаивая необходимость писания икон, представлял икону как особый символ, приводящий молящегося к архетипу (прообразу), которым и является сам святой [6, с. 69]. Двойственное отношение к музыке выражалось, с одной стороны, в отрицании ее, как мирской, суетной, греховной, но с другой – в признании ее значимости, как фактора сильного эмоционального воздействия на массы, и тем самым оправдания ее участия в культовом христианском ритуале, как весьма эффективной его части. В конце концов утвердившийся в христианском культе синтез искусств (архитектуры, живописи, музыки) с литургией, достиг своей цели – имел огромную силу эмоционально-нравственного воздействия на человека-христианина, посещающего храм.

**Обоснование сущности «прекрасного» или «красоты».** Объективно существующие виды искусства – живопись, архитектура, скульптура, музыка – требовали теоретического обоснования ряда проблем, касающихся эстетических принципов их существования и развития в данный исторический период. Одной из важных для искусства проблем, которую пыталась решить эстетическая мысль Средневековья, было определение сущности «прекрасного» и «красоты».

В раннем Средневековье получили распространение идеи Аврелия Августина, который рассматривал всю земную красоту как отблеск божественной, представляя ее сущность как гармонию и порядок (выражение в числах), и противопоставляя «красоте чувственной» – «красоту сверхчувственную» – духовную, математическую (обращая внимание на числовые пропорции в музыке и архитектуре).

Позже Иоанн Скот Эригена назвал «красоту» «симфонией» (гармонией). Главные ее принципы он видел в следующем: *«...части должны составлять целое, причем оно складывается как из материальных, так и духовных компонентов; она обладает символической природой, отражая сияние бога, в которой проявляется ритм, мудрость, разум, вечность, любовь, покой, дающие необыкновенное наслаждение человеку. С точки зрения «незаинтересованного» созерцания, «красота» рассматривалась как то, что воспринимается чувствами и связано с переживанием»* [6, с. 70]. Фома Аквинский определял красоту как то, *«что приносит удовольствие при чувственном созерцании, представляя законченность форм (integrita) и как то, что обладает числовой гармонией (consonantia) и блеском (clarita)»* [6, с. 73].

**Понимание сущности «содержания» произведения.** В позднем средневековье зародилось новое понимание сущности содержания поэтического произведения. Новое значение приобретает понятие «смысла» художественного произведения: *«Кроме поверхностного смысла, выраженного непосредственно словами, существуют скрытые смыслы, более глубокие – аллегорический и моральный, скрытые поэтическим вымыслом. Но самый главный – анагогический или мистический, указывающий на «вечную идею» – то самое глубокое, что должен постигать читатель или зритель в искусстве»* (Данте Алигьери) [6, с. 75].

Отдельные идеи средневековой эстетики получили развитие в последующие эпохи.

Среди государств, внесших наиболее значительный вклад в сокровищницу средневековой культуры, в первую очередь называют Византию – огромное государство, возникшее в IV веке до н.э. в результате разделения Римской империи. Византия просуществовала свыше тысячи лет, объединив в период наивысшего расцвета (VI – VIII века) *«огромные земли покоренных государств: Балканы, Малую Азию, Испанию, Италию, Северную Африку»* [7, с. 53].

Многонациональный этнический состав населения определил многообразие интонационного строя, жанров и форм византийской музыки.

В пестрой, многоликой музыкальной культуре Византии хоровое искусство занимало высокое положение. Единство церкви и государства способствовало развитию как профессиональной церковной, так и светской музыки. **Музыкальной основой византийского богослужения была хоровая музыка.** Прочная экономическая база церковных учреждений позволяла содержать огромные по массовой численности хоры, которые наряду с церковными службами нередко принимали участие в дворцовых церемониях, украшая их величественными и торжественными песнопениями. Выступлениями огромных хоров (от 150 до 200 человек) украшались иногда и семейные праздники особо знатных и богатых византийцев.

Раннее профессиональное церковное пение Византии представлено двумя стилистическими близкими видами. **Первый вид** представлял собой фактически чтение молитв «нараспев» близкое к речитации. **Второй, именуемый псалмодированием,** был интонационно более развит и в связи с этим – музыкально более выразительный по сравнению с первым, особенно когда в заключительных оборотах эти песнопения «расцветивались орнаментальными вокализами» [7, с. 56].

Тяготение византийского церковного чина, а также дворцового церемониала к праздничности, монументальности и пышности, обусловило возникновение **жанров**, удовлетворяющих эти стремления. Так, вскоре в византийском церковном пении утвердился **тропарь**. Мелодически более развитые и художественно совершенные по сравнению с псалмодией, тропари долго оставались главенствующими песнопениями в византийском богослужении: *«Их широта, орнаментальное убранство мелодии, затейливая сложность композиции – все это импонировало художественным вкусам правящих кругов церкви и государства»* [7, с. 56]. С X века тропари стали именоваться **стихирами**, которые представляли собой *«музыкально-поэтические импровизации на библейские сюжеты или тексты религиозно-дидактического характера»* [7, с. 56].

К VII веку излюбленным жанром хорового пения Византии становится **гимн**. Зародившись вне церкви и завоевав благодаря своим художественным достоинствам симпатии прихожан, гимны быстро заняли прочное место в церковной службе. Среди создателей хвалебных гимнов того времени наибольшую признательность получил **Роман Сладкопевец** – монах одного из монастырей. Его гимнические сочинения были выдержаны в форме **кондаков** – многострофных песнопений лирико-драматического содержания на тексты фрагментов из Библии. Исполнялись кондаки солистом и хором. Каждая новая строфа заканчивалась припевом.

Более поздней формой гимнической песенности явился **канон**, представляющий более сложную по сравнению с кондаком композицию, состоящую из

нескольких (в основном до 9) песен-од. Среди мастеров-создателей канонов наиболее прославились **Иоанн Дамаскин** и **Андрей Критский**.

Византия оказала значительное влияние на развитие музыкальной культуры стран западной Европы, а также на церковное пение Древней Руси.

В 1054 году произошло официальное размежевание христианской церкви: восточная сохранила за собой название «**православной**», а западная – «**католической**».

Главными центрами католицизма стали Италия (Рим, Милан), Франция (Руан, Мец), Испания. Укрепление христианской религии стало основополагающей предпосылкой для развития **профессионального музыкального искусства** западноевропейских стран, в полной мере подчиненного на тот период церкви.

Способность музыки оказывать воздействие на эмоционально-нравственную сферу человека, способность впечатлять и «заражать» массы людей определенными идеями, как нельзя лучше подходила для обставления **церковных ритуалов**: *«Приходя в церковь, прихожанин попадал в иной мир, о котором ему рассказывали мозаики, фрески, иконы; на его воображение воздействовало и само пространство храма – светлое и спокойное... Но завершающую точку в создании Божьего мира ставила именно музыка, ибо, слушая григорианский хорал, столь непохожий на привычные в придворной среде песни и танцы, человек погружался в состояние высокой сосредоточенности духа, отменявшей все обыденное, мелкое, чувственное. И именно переживание этого чувства, вызванное музыкой григорианского хорала, становилось постижением сущности Божьего мира»* [5, с. 94].

В течение трех столетий многие ученые монахи и музыкально образованные священнослужители работали над систематическим сводом мелодий церковного католического чина. В начале VII столетия был составлен обширный **церковный кодекс**, в создании которого главную роль приписывали папе **Григорию I**. Отсюда произошло название «**григорианский антифонарий**», а сам песенный стиль получил название «**григорианское пение**».

Древнейший вид григорианского пения – «**псалмодия**», представляла собой мелодическую речитацию латинских молитвенных текстов, написанных в прозе. Отсюда – главные стилистические признаки псалмодии: узкий диапазон мелодики, отсутствие определенного размера и четкой композиционной формы.

Согласно церковному уставу песни-молитвы григорианского антифонария исполнялись исключительно мужским хором в унисон. Порядок исполнения этих песнопений строго регламентировался в течение календарного года. Характер мелодий, написанных в средневековых ладах, отличался суровостью и сдержанностью. Однако на развитие стилистики церковных песнопений неизбежно влияла народная музыка.

Новым жанром, оживившим и обогатившим западноевропейскую церковную музыку, стали гимны. Интонационно более развитые и певучие, структурно завершенные, они восходили к народным истокам и быстро получили признание среди прихожан. Вначале гимны допускались в церковное католическое богослужение в виде интермедий. С течением времени в гимническом складе были переинтонированны все основные песнопения мессы – главного богослужения католической церкви (в православии – это Божественная литургия). Сложившаяся цикличность из пяти основных номеров, сохранена в католическом богослужении и ныне.

1. Kyrie eleison – Господи, помилуй.
2. Gloria in excelsis Deo – Слава в вышних Богу.
3. Credo in unum Deum – Верую в единого Бога.
4. Sanctus. Benedictus – Свят. Благословен.
5. Agnus Dei – Агнец Божий.

Из древних народных истоков возникло одно из самых значимых приобретений средневековья – **раннее профессиональное многоголосие**. Время его появления восходит к IX – X векам. Наиболее ранним видом этого искусства было противогласие (дискант) или пение в противоположном движении. Основная мелодия – **cantus firmus** – поручалась нижнему голосу, получившему название **тенора (tenere – держать)**. Верхние голоса исполняли контрапунктирующую мелодию, которая часто разукрашивалась богатой орнаментикой. Постепенно проникая в церковную музыку, многоголосие поначалу допускалось лишь в отдельные эпизоды службы. Наиболее типичным его видом было двухголосие, получившее название **органум**. Основным материалом такого пения служили мелодии григорианского хора, к которым присоединялся второй голос.

**Профессиональная светская музыка** средневековой Европы возникла позже церковной. Ее прогрессивные силы сосредотачивались как при крупных церквях, так и при университетах, в которых пение и теория музыки были обязательными дисциплинами обучения. К первым певческим жанрам профессионального светского многоголосия относятся **кондукт** и **мотет**.

Поначалу (IX – X вв.) **кондуктом** называлась одноголосная песня на латинском языке любого – светского или духовного содержания. Между XII – XIII веками кондукт окончательно приобретает светский характер и представляет собой двухголосную композицию, в основе которой мелодия, сочиненная в духе народной. Характерной чертой кондукта являлся также единый литературный текст во всех голосах и единый ритм. Такая особенность жанра как нельзя лучше подходила для массового исполнения, поэтому пением кондуктов часто сопровождалось различного рода уличные шествия в средневековых городах [8, с. 63].

**Мотет** (от фр. «mot», что значит – слово) зародился в XII – XIII вв. во Франции. Истоки мотета восходят к ранней многоголосной музыке церкви и



в основе своей содержат черты органума, кондукта и дисканта. Развитие мотета и укрепление его светских качеств, связано с музыкальной жизнью городов и университетов. Главной особенностью многоголосия этого жанра становится одновременное сочетание мелодий с разным ритмом, текстом и характером. Обычно главный – нижний голос – исполнял церковную мелодию на латинском языке, а средний и верхний – мелодии светского характера, с текстом любовного или шуточного содержания на родном языке [9, с. 693]. В совокупном звучании такого рода фактура производила неординарное впечатление, а сам композиционный прием был смелой новаторской находкой. Считается, что мотет явился первой исторически сложившейся формой светской контрастной полифонии. (В дальнейшем – XV в. и позже – мотет укрепитя как многоголосное хоровое произведение духовного характера на церковный латинский текст).

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** средневековое мировоззрение; христианская религия; православие, католицизм; церковная музыка, светская музыка; псалмодия, тропарь, стихира; кондак, канон; «григорианский антифонарий»; гимн, месса; *cantus firmus, tenere*; мотет, органум, кондукт, дискант.

**Исторически значимые имена:** Роман Сладкопевец; Иоанн Дамаскин; Андрей Критский.

### **Выполните следующие учебные задания**

Уясните суть ключевых понятий и значение терминов; запомните их.

1. Проанализируйте основные эстетические позиции средневековых теоретиков в отношении художественной деятельности и определения таких понятий, как «красота» и «прекрасное».
2. Определите основные тенденции в развитии церковной хоровой культуры Византии.
3. Представьте историческое значение деятельности Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина для развития хорового искусства.
4. Определите наиболее значимые морально-нравственные аспекты, присущие музыкальному оформлению средневекового католического богослужения.
5. Выделите главные стилистические особенности «григорианского антифонария».
6. Запомните латинские названия и перевод основных частей средневековой мессы. Проверьте свои знания, записав латинские названия с переводом по памяти.
7. Определите особенности развития средневековой светской музыки.
8. Охарактеризуйте наиболее популярные светские жанры того времени.

9. Сделайте собственные выводы об особенностях развития средневекового хорового искусства с точки зрения его общественной значимости и востребованности. Определите достижения средневековой хоровой культуры, послужившие «фундаментом» для развития хоровой музыки в дальнейшем?
10. Используя выше изложенные вопросы, составьте текст выступления на семинарском занятии.

### 3. Хоровая культура эпохи Возрождения

XIV–XVI века ознаменовались значительными переменами в общественной жизни стран западной Европы. Среди наиболее важных:

- разрушение устоев феодального общества и зарождение капиталистических отношений в экономике;
- бурное развитие промышленности, возникновение городов и переселение части сельского населения в города;
- развитие мореплавания, торговли, преодоление средневековой замкнутости вследствие новых представлений о внешнем мире;
- оформление современных наций, возникновение национальных государств.

Изменения в общественной жизни вызывали новые потребности у людей, формировали новые взгляды на жизнь, способствовали развитию нового уровня общественного мировоззрения. В искусстве период, охватывающий XIV–XVI века, получил название эпохи **Возрождения** (термин «возрождение» означал возрождение античного наследия, которое было забыто в средние века) или **Ренессанса**.

**Мировоззрение эпохи.** Новый взгляд на мир и на самого человека в этом мире определил новое миропонимание, центром которого стал **человек**: «В идейной жизни все более крепнет новое направление – гуманизм (от латинского слова *humanos* – человеческий). Сначала гуманистами называли ученых, занимающихся человеческими, небогословскими науками. Впоследствии под этим термином стали понимать мировоззрение, провозглашающее высшей ценностью человека, утверждая его право на счастье и гармоничное развитие» [10, с. 37]. Отстаивая свои идеи, гуманисты обращались к художественным идеалам античной эпохи. Преодолевая религиозные взгляды на человека как на «греховное существо», в произведениях античной скульптуры, живописи гуманисты видели образ одухотворенного, прекрасного в своей гармоничности человека, близкого к их идеальному представлению, а в античной литературе – жизнерадостность, любовь к человеку, красоту земных человеческих отношений, чувств, интересов.

Новое миропонимание повлекло преобразования во многих сферах культурной жизни. К важным прогрессивным переменам можно отнести конец господства в литературе латинского языка, совершенно непонятного народу. В эпоху Возрождения создаются национальные литературы на родном языке, обращенные к широким массам и провозглашающие гуманистические идеи. **Гуманистическая литература** эпохи Возрождения посвящена теме человека, отстаивая его право на счастье и радости земной жизни. Произведения Франческо Петрарки (1304–1374), Джованни Боккаччо (1313–1375) Лоренцо Медичи (1449–1492) и др. раскрывают многообразие человеческих чувств, радость любви, прелести земной жизни. Многие сочинения посвящены философским размышлениям и морально-нравственным аспектам человеческой жизни. **Поэзия на родном языке** различных авторов стала прекрасной текстовой основой новых светских жанров хоровой музыки.

Основным положением эстетики **Возрождения** стало *«утверждение красоты реального мира как одного из существеннейших его объективных свойств... Красота определялась философами и художниками как «гармоничность», «соразмерность», «пропорциональность», т.е. в духе идущих еще от пифагорейцев дефиниций»* [6, с. 81].

Красоту окружающего мира *«созданного для радости глаз, для душевного восторга»* [4, с. 218] с новой стороны открывает для человека живопись и скульптура Возрождения. «Рождение Венеры» и «Весна» Сандро Боттичелли, мадонны Леонардо да Винчи и Рафаэля, грандиозные фрески и замечательные скульптуры Микеланджело – все эти творения являются как бы вещественным подтверждением мысли итальянского гуманиста Возрождения Джованни Пико делла Мирандолы (1463–1494): *«О дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет!»* [4, с. 125].

Эпоха рождения великих творений лучших художников, скульпторов, поэтов, писателей и философов, должна была и в мире звуков передать величие фантазии человека, богатство человеческих чувств и многогранность возвышенных настроений.

**Хоровая музыка** в эпоху Возрождения еще удерживает свои приоритетные позиции по сравнению с инструментальной и в некоторых моментах даже служит своеобразной «лабораторией» для развития общих прогрессивных тенденций в музыкальном искусстве.

– Развивается и совершенствуется **многоголосие**: расцвет полифонии **строгого стиля** тесно связан с развитием хоровых жанров церковной музыки – **мессы и мотета**; творчество итальянского композитора **Джованни Палестрины** знаменует вершину развития полифонического искусства этой эпохи.

– Утверждает позиции **светская музыка** – бурно развиваются формы светского хорового многоголосия.

- Новые хоровые формы и усложнение композиторского стиля хоровых сочинений влекут за собой прогрессивные изменения в музыкальном образовании.
- Появляются профессиональные хоровые коллективы статуса образцовых по техническому и художественному уровню певческого мастерства.
- В исполнительской хоровой практике закладываются и получают теоретическое обоснование понятия исполнительского стиля.

Развитие хоровой полифонии эпохи Возрождения знаменует новый этап в общем развитии музыкального искусства, так как имеет непосредственное отношение к развитию не только хоровых жанров и совершенствованию стиля хорового композиторского письма, но и к развитию инструментальных жанров и инструментальной музыки в целом.

Сложившийся в эту эпоху стиль хорового полифонического многоголосия получил в дальнейшем условное название **строгий стиль**. Определение «строгий стиль» связано со строгой регламентацией ладовых, ритмических и мелодических норм, которыми предписывалось руководствоваться композиторам в своих сочинениях. **Стиль полифонии строгого письма** культивировался, прежде всего, в церковной музыке.

**Характерными чертами** этого стиля можно считать следующее:

- использование в сочинениях старинных диатонических ладов;
- преобладание плавных, размеренного движения мелодий, избегающих хроматизмов и напряженных интонаций – септимы, ноны, увеличенных и уменьшенных интервалов;
- соблюдение строгого равновесия восходящих и ниспадающих линий голосоведения;
- благозвучие вертикалей.

Данные тенденции, доведенные до полного логического завершения, наиболее ярко проявились в творчестве итальянского композитора, представителя римской композиторской школы **Джованни Палестрины**: «*В композициях Палестрины хоровое многоголосие обретает принципиально новое качество, обусловленное тем, что имитационные переплетения голосов образуют в совокупности четкие гармонические «вертикали», и в итоге создается аккордово-полифонический стиль, обусловивший отчетливость передачи текста при исполнении. Такая манера письма (в сочетании с плавным и ритмически размеренным развертыванием каждого голоса) определила, кроме того, уравновешенность общего звучания, классическую ясность, простоту, доступность восприятия формы в целом*» [8, с. 99]. Творческое наследие Палестрины насчитывает более ста месс, свыше двухсот мотетов, а так же магнификаты, ламентации, духовные гимны и мадригалы. Музыка Палестрины, «*возвышенная и сияющая, гармонически уравновешенная, проникнутая глубокой человечностью*» [7, с. 115], считается и ныне одним из непревзойденных мировых шедевров хоровой классики.

Новым прогрессивным явлением, оказавшим влияние на развитие культуры в целом, явилось стремление музыки итальянского нового искусства *ars nova* – выйти из монастырского повиновения, приблизиться к земной жизни, заботам и радостям простых людей. Эта тенденция обусловила появление многочисленных светских жанров. Широкое распространение во всей Италии того времени получили светские песенные и танцевальные формы.

В городах зазвучали гимны-лауды (*laudare* – хвалить), которые представляли собой жанр бытовой духовной лирики. Литературной основой этих гимнов были тексты на местных наречиях, понятные широкому кругу граждан. Духовная тематика этих песнопений органично сочеталась с земными радостями и переживаниями людей, поэтому лауды охотно пели «*в домашнем быту, на собраниях религиозных братств, на площадях во время праздничных гуляний*» [8, с. 70].

На флорентийских карнавальных празднествах зародилась фроттола (песнь толпы). Непринужденный, жизнерадостный характер, любовное или шуточное содержание, преобладание танцевальной ритмики – вот черты, благодаря которым фроттола завоевала расположение не только среди народных масс, но и в аристократических кругах. Крестьяне распевали вилланеллы (крестьянская песнь) – грубовато-комические песни с броскими текстами полными шуточных, сочных сравнений. В каждой местности эти песни исполнялись на своем диалекте. Из народной хоровой пляски, где чередовалось пение хора и запевал, возникла баллата (танцевальная песня). Существовали так же баллаты для пения соло с инструментальным сопровождением.

В XIV – XVI веках широкое распространение получил жанр качча ( *caccia* – охота, погоня), представляющий собой произведение канонической структуры, обычно в виде двухголосного канона с простейшим инструментальным сопровождением, которое в общем ансамбле выступало в качестве третьего голоса. Типичное содержание каччий – картины охоты, жанровые бытовые сценки. Помимо изобразительных моментов – погони, лая собак, явно угадывающихся в музыке, в образное содержание каччий нередко приносился более или менее скрытый аллегорический подтекст любовного характера, в котором под «охотником» подразумевался влюбленный герой, а под «охотой» – любовный флирт. Но самым глубоким по содержанию и утонченным по форме стал жанр мадригала – «*лирической песни с контрапунктически обработанной мелодией изысканно-выразительного стиля и строфической композицией*» [7, с. 103].

Мадригал – жанр, с которым связан почти четырехвековой период развития европейской музыкальной культуры. По-итальянски «*madrigali*» – песня на родном, т.е. итальянском языке, что указывает на светский характер текста, в отличие от духовных песнопений, исполнявшихся на латыни. Как эстетически самостоятельный тип музыкальных произведений мадригал

просуществовал около 100 лет, меняя свой характер от десятилетия к десятилетию. Круг образов раннего мадригала простирался от пасторали и любовной лирики – до политической сатиры, причем сюжет излагался часто в аллегорической форме.

Расцвет жанра пришелся на XVI – начало XVII веков. Мадригалы этого периода, как правило, предназначались для высокообразованных кругов профессиональных музыкантов и незаурядных любителей музыки – почти полупрофессионалов. По содержанию такие мадригалы были настоящими вокальными поэмами, в которых поэтически возвышенный, а нередко изысканно-рафинированный текст соединялся с музыкой психологически-утонченного или драматического характера. Используемые композиторами средства музыкальной выразительности различны: техника имитационного письма и аккордово-гармонический склад, строгие контрапунктические схемы и сложные фактурные напластования, прозрачная диатоника и тонкая игра хроматизмов, многоголосие, включающее от 4-5 до 6-8 голосов и пр.

Наряду с песенными жанрами совершенствовались и развивались крупные циклические формы. В XVI веке блестящего расцвета достигает жанр **полифонической мессы**. Месса заняла центральное место в творческом наследии многих композиторов той эпохи. В качестве ее мелодической основы все реже употреблялись темы григорианских песнопений. Композиторы обращались к мелодиям светских песен или народным напевам. Нередко и их названия становились «заголовками» месс. Так, популярная в то время «Песня о вооруженном человеке» – (*L'homme armé*), послужила мелодической основой для месс Дюфаи, Окекема, Обрехта, Жаннекена, Палестрины и других композиторов. Свидетельством отхода многих авторов от культового предназначения жанра мессы, может послужить «Месса на игру в кости» (*Missa di dadi*) Жоскена Дебре, в музыке которой при помощи выразительных возможностей контрапункта, композитор как бы символически «изобразил» приемы популярной в то время игры.

**Исполнительская сложность** произведений предполагала достаточно высокий уровень подготовки не только профессиональных музыкантов, но и любителей музицирования. Образованному молодому человеку тех времен, следовало обладать навыком пения «с листа» в многоголосном от 3-х до 8-ми партий вокальном ансамбле а cappella или в сопровождении виолы, а так же умением играть на музыкальных инструментах. Обучение музыке считалось неотъемлемым атрибутом светского воспитания в высших кругах общества.

**Певческое образование эпохи Возрождения.** Развитию профессионального хорового искусства способствовали музыкальные учебные заведения, которые открывались во многих городах при церквях и монастырях. Одной из старейших и авторитетнейших считалась в то время **римская певческая школа** – *Shola cantorum*, которая возникла еще в VI веке в годы правления

Папы Григория Великого. В XIV веке начала действовать папская капелла, которая впоследствии вместе со школой стала называться **Авиньонской**. На основе **Авиньонской школы** по указанию папы Сикста IV был создан **образцовый хор**, получивший впоследствии название **Сикстинской капеллы**.

**Хор Сикстинской капеллы** пел, как правило, без сопровождения, славился **безукоризненным строем, совершенным ансамблем, мастерством музыкальной выразительности** – тончайшей нюансировкой и фразировкой. Число певцов этого хора в XV веке составляло от 15 до 24 человек. В XVI веке его численность возросла до 30 певцов. Согласно церковному уставу певчими этого хора могли быть только мужчины, а для исполнения высоких партий специально приглашались певцы-кастраты. Ватикан строго следил за тем, чтобы музыкальное оформление церковных служб не только отвечало установленным нормам католического ритуала, но и являлось эталоном церковного пения.

В XIV–XV веках в крупных городах при местных монастырях открываются школы-приюты для бедных музыкально одаренных детей-сирот. В этих учреждениях детей обучали **хоровому пению и ремеслам**. По мере распространения светского искусства, к обучению добавилось освоение игры на различных музыкальных инструментах и изучение контрапункта. Исполнительский уровень хоровых коллективов подобных учебных заведений был очень высок. В наиболее развитых по музыкальному мастерству коллективах складывались свои художественные **принципы и свой исполнительский стиль**. Так, например, **венецианский хор собора Святого Марка** славился своим певческим искусством наравне с папской капеллой, но его исполнительская манера в корне отличалась от строгой и сдержанной римской. Это было **эмоционально открытое, декоративно-красочное пение, сочетавшее яркость колорита с тембровыми и динамическими контрастами**.

Вскоре такие школы-приюты стали называться **консерваториями**. Преподавание в консерваториях велось на высоком профессиональном уровне. Из стен этих учебных заведений вышли многие замечательные композиторы, такие как Ф. Дуранте, Н. Иомелли, Н. Пиччини, Д. Паизиелло, Д. Перголези и др. При консерваториях действовали капеллы, устраивались хоровые и инструментальные концерты. Наиболее значительный вклад в развитие певческого искусства внесли **консерватории Неаполя и Венеции**. Поскольку обучение мальчиков и девочек в те времена было отдельным, разные консерватории специализировались на обучении детей определенных полов. Так, по сложившейся традиции, в неаполитанских консерваториях воспитывались мальчики, а в венецианских – девочки. Но и те, и другие славятся как уровнем преподавания, так и музыкальным мастерством своих учеников.

**История певческого искусства** сохранила до нашего времени имена замечательных музыкантов, занимавшихся вокальной педагогикой, среди них

Джозеффо Царлино, Людовико Цаккони, Джулио Каччини, Оттавио Дуранте, Михаил Преториус. Сохранились также некоторые сведения, относительно методов обучения вокальному искусству и художественных требований, касающихся исполнительской практики. Большое внимание уделялось правильному, ясному произношению звуков, которые следовало петь «отчетливо и верно», не допуская искажения звучания слов, добиваясь при этом осмысленного пения» [12, с. 15] (Д. Царлино).

Интересны замечания регента хора в Венецианском монастыре Л. Цаккони в отношении соблюдения ансамблевой слаженности при исполнении многоголосных (от 4-х до 12) произведений: *«Музыка, рассматриваемая в исполнении голосами, приобретает значение, когда партии хорошо связаны между собой»* [12, с. 16]. Искусство пения, по мнению мастера, требовало от певца чистой интонации, владения дыханием, свободы звукоизвлечения, не допуская форсирования звука: *«Пусть тот, кто поет, лучше берет ноты правильно, легко, не форсируя и не тусклым голосом, но так, как одарила его природа. Лучше выпустить высокую ноту, чем принуждать себя ее взять, как это делают иногда певцы, испуская крик, подобно сумасшедшим»* [12, с. 16]. Важным элементом обучения Л. Цаккони считал воспитание у каждого певца правильной осанки, хороших манер, умения держаться на публике, чтобы при публичных выступлениях *«во время пения каждый на него смотрел с удовольствием...»* [12, с. 16].

Ценные советы по основам воспитания певческой техники были представлены Д. Каччини, которые излагались в предисловии к сборнику мадригалов «Nuove Musiche». Его рекомендации касались правил воспроизведения звука при твердой и мягкой атаке, приемов, способствующих достижению ровности звука на всем диапазоне голоса (важным условием для этого считалось удобство для певца тональности произведений), требований чистоты интонации, ясной дикции, исполнительской осмысленности воспроизводимого певцом текста (что полностью соответствует современным требованиям певческого искусства). Кроме этого, содержались замечания об особенностях исполнения новой гомофонной музыки, постепенно утверждающей свои позиции наряду с полифонической.

Практические советы великих мастеров способствовали развитию искусства художественного пения и совершенствованию методов вокальной педагогики в дальнейшем.

Наряду с Италией, яркими достижениями в развитии хорового искусства эпохи Возрождения, прославились Нидерланды. Несколько поколений нидерландских композиторов успешно творили не только на родине, но и в Италии, Австрии, Германии, Испании, оказывая огромное влияние на развитие европейской музыки и, в первую очередь, на развитие хоровых полифонических жанров. Основное место в их творчестве занимала церковная музыка – мессы,



магнификаты, псалмы. Вместе с тем создавались и светские произведения: мадригалы, многоголосные песни. Черты духовной и светской музыки соединились в одном из ведущих жанров церковной музыки той эпохи – мотете.

Достаточно высокого уровня в Нидерландах достигло музыкальное и певческое образование. Большую роль в развитии хоровой культуры играли метризы – певческие школы-приюты, подобные итальянским консерваториям. Воспитанниками метриз были в свое время почти все крупнейшие нидерландские мастера-полифонисты: Г. Дюфай, Й. Окегем, Я. Обрехт, и др.

Вершиной достижения композиторской нидерландской школы считается творчество Орlando Лассо. Это был гениальный музыкант, непревзойденный по мощи своего искусства. Его наследие огромно – свыше 50 месс, более 1000 мотетов, а также множество песен и мадригалов. Жизненный путь этого композитора, как и многих других деятелей искусства эпохи Возрождения, насыщен странствиями, разнообразными событиями, встречами с выдающимися людьми своего времени. Родился он во Фландрии, вырос в Италии, жил во Франции и Англии, в конце творческого и жизненного пути был придворным капельмейстером Мюнхенской капеллы. Орlando Лассо легко осваивал особенности музыкальной культуры разных стран. По-своему преломляя достижения итальянских, французских и немецких мастеров, он создавал блистательные индивидуальные образцы в жанрах духовной и светской музыки.

Разнообразие форм музыкальной общественной жизни, укрепившееся в разных странах эпохи Возрождения, многообразие жанров хоровой музыки, как светской, так и духовной, стимулировали появление новых видов исполнительской деятельности, способствующих профессионализации светского искусства и постепенному формированию не только композиторских, но и исполнительских стилевых традиций.

Профессионализация светского искусства – одна из новых прогрессивных тенденций, рожденных под влиянием эстетических взглядов гуманистов эпохи Возрождения. Гуманисты способствовали *«формированию нового отношения к занятиям светским искусством»*, ставя в центр своего внимания именно светскую художественную деятельность, и усматривая в занятиях музыкой не *«развлечение от скуки»*, согласно нормам этикета того времени, а *«серьезную интеллектуальную деятельность познавательного характера»* [11, с. 110]. Главной задачей музыкального искусства гуманисты считали воплощение всего многообразия человеческих чувств, приветствуя творческую изобретательность и новшества композиторов в развитии средств музыкального языка. В этой связи следует подчеркнуть, что среди светских жанров именно мадригал отличался яркостью и богатством эмоциональной палитры, смелостью музыкального языка и поразительно интенсивной эволюцией: *«...от неконцертных «полулюбительских» условий бытования к профессиональному концертному исполнению»* [11, с. 118].

**Исполнительские стилевые традиции**, зародившиеся в данный исторический период, касались главным образом различий в особенностях исполнения духовной и светской музыки, которые получили обоснование в теоретических трактатах того времени как «мотетный» и «мадригальный» исполнительский стиль.

Как отмечают современные исследователи (Ю. Холопов, Т. Дубравская, Т. Ливанова, Е. Бедуш и др.), мадригал, по сравнению с «ученой» музыкой мотетов, относился к песенной ветви, наследуя и развивая традиции, имевшие народные истоки. Поэтому в мадригале *«сохранялась и «песенная» традиция исполнения – более эмоциональная, чем традиция исполнения «ученой» музыки... Мадригалы звучали «оживленнее и бодрее, чем мотеты»* [11, с. 125]. Необходимо принять во внимание и то, что сами жанры «мадригал» и «мотет» ассоциировались у их современников с различными эмоциональными сферами. Известные музыканты той эпохи М. Преториус и Дж. Фрескобальди, описывая бытующие манеры исполнения различной музыки своего времени, сходятся в том, что мадригальный стиль более всего подходит для выражения *«любви, нежности, сострадания и других... чувств, которые приятно волнуют человеческое сердце»*; мотетный же стиль *«подходящ в первую очередь для выражения преклонения, удивления, скорби»* [11, с. 125].

Принимая во внимание выше изложенные факты, считается, что мадригалы, как и другие светские жанры той эпохи (канцонетты, вилланеллы, гальярд, балетто), исполнялись ярко эмоционально, изменяя *«характер музыки в соответствии со словами»* [11, с. 125]. В исполнении же духовной музыки придерживались традиционных правил – эмоциональной уравновешенности, внутренней сосредоточенности, сдержанности в динамических средствах.

В памяти человечества навсегда останутся имена наиболее ярких представителей западноевропейской культуры эпохи Возрождения. Представим некоторые из них.

### **Выдающиеся композиторы**

**Италия:** Якоб Аркадельт, Лука Маренцио, Карло Джезуальдо, Джованни Пьерлуиджи Палестрина, Джованни Габриэли, Джозеффо Царлино.

**Нидерланды:** Гийом Дюфе (Дюфай), Иоганн Окегем, Жоскен Дебре, Орландо Лассо.

**Германия:** Ганс Лео Гасслер (Хаслер).

**Франция:** Гийом де Машо, Клеман Жаннекен.

### **Знаменитые художники**

**Италия:** Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело Буонарроти, Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто.

**Нидерланды:** Губерт ван Эйк, Ян ван Эйк, Иероним Босх, Питер Брейгель.

**Германия:** Альбрехт Дюрер, Грюневальд, Ганс Гольбейн Младший

### **Выдающиеся поэты и писатели**

**Италия:** Данте Алигьери, Франческо Петрарка, Джованни Боккаччо, Торквато Тассо, Микеланджело Буонарроти, Лоренцо Медичи.

**Англия:** Вильям Шекспир, Джефри Чосер.

**Германия:** Альбрехт Дюрер, Мартин Лютер.

**Франция:** Франсуа Вийон, Франсуа Рабле.

**Испания:** Лопе де Вега, Мигель де Сервантес Сааведра.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** эпоха Возрождения; гуманизм, гуманисты; эстетика Возрождения; полифония; строгий стиль; полифоническая месса; лауда, фроттола, вилланелла, баллата, качча, мадригал, мотет.

**Исторически значимые наименования:** «*Schola cantorum*», «Авиньонская школа», «Сикстинская капелла».

### **Выполните следующие учебные задания**

1. Уясните значение термина «возрождение».
2. Охарактеризуйте перемены в общественной жизни эпохи Возрождения.
3. Выделите наиболее важные тенденции в общественном мировоззрении эпохи, обусловившие развитие новых направлений в культурной жизни.
4. Выделите наиболее важные положения эстетической мысли Возрождения, имеющие значение для развития музыкального искусства той эпохи.
5. Поясните значение терминов «гуманизм», «гуманист», в связи с «новым миропониманием», присущим данной эпохе.
6. Определите особенности развития хоровых жанров светской и церковной хоровой музыки эпохи Возрождения в контексте общественных потребностей.
7. Поясните названия светских жанров и охарактеризуйте их стилистические особенности.
8. Определите наиболее важные черты, характеризующие полифонию строгого стиля. Поясните происхождение названия данного стиля композиторского письма. Охарактеризуйте особенности «полифонической мессы» и «мотета».
9. Определите значение творческих достижений Дж. Палестрины для развития полифонии строгого стиля.
10. Охарактеризуйте главные принципы певческого образования эпохи Возрождения. Запомните имена замечательных вокальных педагогов эпохи.
11. Назовите наиболее популярные хоровые жанры Нидерландов.
12. Определите стилистические отличия хоровых жанров Нидерландов от подобных итальянских.

13. Определите истоки новой прогрессивной тенденции эпохи – «профессионализации» светского исполнительства.
14. Охарактеризуйте главные черты исполнительских стилей – «мотетного» и «мадригального», сложившихся в эпоху Возрождения.
15. Проанализируйте и представьте собственные выводы прогрессивных изменений и достижений, произошедших в развитии хорового искусства эпохи Возрождения.
16. Учитывая обширность представленного материала, выделите в нем несколько блоков. Например:
  - а) Мирозозрение эпохи Возрождения и основные тенденции развития хорового искусства.
  - б) Развитие церковной и светской хоровой музыки.
  - в) Развитие певческого образования и исполнительства и т.д.
17. Продумайте, какие вопросы данного материала логично объединить в каждом блоке. Подготовьте текст выступления на семинарском занятии.

#### 4. Хоровое искусство Западной Европы XVII века

Начало XVII века в Западной Европе ознаменовалось кризисом ренессансного гуманизма, переориентацией места человека в мире, формированием новых представлений в философии, в науке и в сфере художественного творчества. Главные особенности «нового времени» [6, с. 91], определившие развитие художественного сознания эпохи, можно свести к следующему:

- утверждение в Европе господства буржуазных отношений;
- резко неравномерный характер социального развития разных стран;
- выделение национальных особенностей культурной жизни европейских стран – философской, художественной, научной, религиозной;
- неуклонное расширение сфер общения разных государств – укрепление культурных связей, обмен информацией, активизация взаимных влияний;
- эстетическая мысль эпохи обнаруживает не только национально своеобразные черты, но и общие, свойственные всем европейским странам [6, с. 92].

**Общественное мирозозрение нового времени** резко отличается от предыдущей эпохи: *«Все более отчетливо осознается расхождение между политической и экономической властью, силой права и силой денег...»* происходит *«расслоение»* и самого человека *«на частного и родового, на личностного и сословного, на эмпирического и абстрактного вообще»* [6, с. 92]. Господствующим становится новый тип мироощущения, которое *«фиксирует острую внутреннюю противоречивость любой ситуации»* [6, с. 92]. Бытие не является чем-то застывшим, неизменным, в раз и навсегда данной божественной предопределенности, а динамичным, открытым для всевозможных

изменений, столкновений и драм. Изменения в мироощущении и поляризация новых художественных направлений, отстаивавших свое видение мира, повлекли переход к новым принципам художественного освоения действительности. Новыми направлениями в искусстве, следовавшими этим принципам, оказались **классицизм и барокко**.

Для теоретиков классицизма творчество художника отождествлялось, прежде всего, с деятельностью разума, и потому главные достоинства искусства выделялись в порождаемой разумом ясности, правильности и упорядоченности формы.

Параллельно развивающееся с классицизмом в разных видах искусства новое стилевое течение **барокко**, в наибольшей мере позволяло отразить *«картину бурного, смятенного, патетического, драматически возбужденного мира»* [6, с.93]. В этой связи следует отметить, что именно в этот период развивается и получает признание **литературная жанровая форма романа**, позволившая раскрывать динамизм и драматизм социальной жизни.

Одной из главных идей, провозглашенных представителями барокко, была **идея синтеза всех искусств**. Среди приверженцев данной идеи выделяется роль поэта Джамбаттиста Марини, который утверждал, что *«живопись есть немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись... , что музыке необходимы слова, полагая музыку и поэзию родственными и хорошо сочетающимися искусствами»* [6, с. 128]. Этой идеей определена одна из ведущих тенденций барокко, приветствующая **«сочетание противоположностей»**, проявившаяся в разных искусствах, как *«умение сводить несхожее»*, тем самым расширяя художественную сферу, *«допуская в искусство не только наиболее совершенное, прекрасное, но и безобразное, фантастическое, гротескное...»* [6, с. 129]. Именно проявлением данной тенденции обусловлена особенность художественного пространства эпохи, характеризующегося сосуществованием в нем самых различных и часто противоположных жанров и стилей: *«Сочетая противоположности, художественное сознание барокко улавливает их взаимозависимость, часто сосредотачивая внимание именно на переходе из одного состояния в другое: тяжелый камень превращается в облако или тончайшую драпировку, скульптура дает живописный эффект, слово стремится стать музыкальным, музыке необходимы слова. Веселость оказывается грустной, а грусть веселит, комическое оборачивается своей трагичной стороной, реальное подается как фантастическое, сверхъестественное – как реальное»* [6, с. 130].

**Идея синтеза искусств** оказалась весьма плодотворной в музыкальной среде. Именно с нею связано рождение **нового музыкального жанра – оперы**, лучше всего отвечающего требованиям своего времени и олицетворяющего новую форму композиторского мышления. (Нередко сюжетной основой оперы становился роман – новый литературный жанр эпохи). Родившись в

Италии, опера быстро распространилась по всей Европе, оказывая влияние на другие жанры музыкального искусства. В хоровой музыке таковыми явились **оратории, пассионы и кантаты**.

Подобно опере, оратории и пассионы имели определенный сюжет, включали **сольные номера, речитативы и хоры**. Отличие от оперы заключалось в том, что события не показывались в сценическом действии, а о событиях рассказывалось. В Италии XVII века получили развитие два типа ораторий – «латинская» и «вульгарная». Литературной основой «латинской» оратории были библейские тексты и предназначались эти сочинения в основном для исполнения в храме в праздничные дни. В «латинской» оратории соединились черты литургической драмы с многоголосием мотетов и мадригалов. Истоки «вульгарной» или «простонародной» оратории находятся в драматизированных лаудах, ее литературной основой были свободно выбранные поэтические тексты.

**Первые кантаты** (начало XVII века) представляли собой крупные вокальные сочинения для сольного исполнения. Стремление к наиболее яркому выражению индивидуальных чувств, приближало кантату середины XVII века к развернутой оперной сцене. К этому времени появляются «камерные» кантаты, состоящие из арий, речитативов и ансамблей, а к концу века – «хоровые» кантаты, в драматургии цикла которых, хор занимает главенствующее место. Начинают развиваться два типа хоровых кантат – светские и духовные.

Под влиянием оперного жанра складываются **новые формы музицирования**, развивается **концертное исполнительство**.

Пение в оперных спектаклях и в концертных залах требовало новых качеств певческой звучности – особой силы, яркости, полетности, а виртуозный стиль оперных вокальных номеров, изобиловавших различного рода украшениями, орнаментикой мелодий – совершенствования приемов вокальной техники. Вокальные требования в духе времени повлекли формирование и развитие новых принципов певческого мастерства. Зародилась новая прогрессивная певческая культура «*bel canto*» (прекрасное пение), основывающаяся на «поставленном» дыхании, технически более совершенная, позволяющая справляться с трудностями исполнения сложных виртуозных вокальных сочинений. *«Именно в Италии, где музыкальность народа и его художественная чуткость привели к прогрессивнейшей вокальной культуре, к bel canto, к пению естественному, всецело обусловленному дыханием, – культуре, раскрывшей обаятельность, тепло, все сокровища психической жизни человека в его голосе, «поставленном на дыхание», – свершился окончательный поворот к естественной мелодии... расцвел всемирно знаменитый стиль оперы bel canto»* [13, с. 16]. Принципы, заложенные культурой «*bel canto*», явились основой профессиональной академической постановки голоса, получившей развитие в последующие эпохи.

Большой вклад в развитие нового вокального мастерства и вокальной педагогики внесли уже существовавшие к тому времени музыкальные учебные заведения, консерватории, одной из главных дисциплин которых, как уже отмечалось, считалось пение. При консерваториях действовали капеллы, устраивались хоровые и инструментальные концерты, театрализованные представления. Общественная значимость подобных заведений определялась как музыкально-образовательной деятельностью, так и просветительской: огромный интерес для различных слоев населения представляли концерты, которые могли посещать все жители городов. О популярности таких мероприятий, о высоком уровне певческого мастерства исполнителей, можно судить по впечатлениям их современников, нашедших отражение в исторически достоверных источниках: «... это исполнение доставило мне исключительное удовольствие, да и вся чрезвычайно многочисленная публика была, по-видимому, столь же восхищена. Молодые певицы... были совершенными соловьями; они исполняли труднейшие украшения так же легко, как птицы... Все концерты этих юных исполнительниц свидетельствовали об умелом учителе» [13, с. 35]. Воспитанники консерваторий пели в соборах, участвовали в оперных спектаклях театров, принимали самое активное участие в общественной творческой жизни.

Прогрессивную роль в развитии хорового искусства того времени сыграли также знаменитые итальянские академии – свободные общества, независимые от городских и церковных властей, ставившие своей целью поощрение и развитие наук, литературы, искусств. Среди них одной из старейших и известнейших была Accademia di Platone (Академия в честь Платона), основанная еще в 1470 году при дворе Медичи во Флоренции. В конце XVI – начале XVII столетия открываются академии в Венеции, Милане, Неаполе. А в 1615 г. появляется Accademia di Floridi («цветущие») в Болонье, основанная Д. Банкьери и ставшая предшественницей знаменитой болонской Accademia dei Filarmonia (академии филармонистов), созданной в 1666 году В. Каррати. Целью этих учреждений было содействие изучению и распространению различных видов музыкального искусства.

Академии устраивали не только концерты, но и настоящие фестивали-конкурсы, в которых участвовали хоры, оркестры, солисты и на которых композиторы могли продемонстрировать свои сочинения: «В Болонье ... присутствовал на состязании в искусстве композиторов этого города – членов болонской Accademia dei Filarmonici. Состязания, проводившиеся ежегодно, по-видимому, стимулировали создание интересных произведений и проходили они утром и вечером в церкви San Giovanni in Monte; все сочинения были духовного характера, в исполнении участвовали хор, оркестр и три органа, дирижировали авторы сочинений» [13, с. 34]. Подобные мероприятия привлекали широкую публику, эстетически воспитывая и развивая своих

слушателей. Некоторые академии просуществовали довольно долго. Так, например, Болонская академия в начале XVIII века считалась крупным авторитетным центром европейского музыкального образования. Члены академии пользовались большим авторитетом среди профессиональных музыкантов. В их состав входили как выдающиеся итальянские, так и иностранные композиторы, такие, как Джованни Бассани, Джузеппе Торелли, Арканджело Корелли, Джованни Мартини (композитор и теоретик падре Мартини), Вольфганг Амадей Моцарт, русские композиторы Максим Березовский и Евстигней Фомин.

Оживление и новшества в светской музыкальной жизни XVII века не могли не коснуться устоев церковной музыки. Перемены происходили не сразу. Во многих храмах уже разрешалось исполнение песнопений, изложенных в многоголосном полифоническом складе. Но церковный уклад в монастырях, удерживающих ортодоксальные традиции, все еще сохранял старые средневековые правила: в них культивировалось исключительно одноголосное **хоровое пение а cappella**.

Наряду с Италией, XVII век явился новым этапом в развитии хоровой музыки других стран, в том числе **Англии и Германии**.

Репертуар многочисленных церковных хоров **Англии** состоял из месс, мотетов, антемов, ламентаций, псалмов. Королем светской музыки здесь (также как и в **Италии**) стал **мадригал**. Однако английский мадригал избежал тех сложностей мелодики и выразительных средств, которые сделали итальянский мадригал музыкой для избранных.

Мадригалы выдающихся английских композиторов Вильяма Бёрда, Томаса Морлея, Джона Уилбая, Томаса Уилкса отличаются теплотой интонаций, эмоциональной отзывчивостью, ясностью и изящной простотой всех элементов формы. По образно-тематическому содержанию можно выделить мадригалы-любовные излияния, мадригалы-философские сентенции, мадригалы-жанровые картинки и пейзажи, мадригалы-молитвы.

Среди композиторов **Англии**, внесших наиболее весомый вклад в развитие хорового искусства, следует отметить **Генри Пёрселла (1658–1695)**. Значительную часть творческого наследия Г. Пёрселла составляют духовные произведения – мотеты, юбилеи, а так же антемы – величавые гимны на тексты Псалмов царя Давида из Библии, написанные для хора а cappella или для хора с вокальным соло и ансамблем. Часто подобные антемы преобразовались в крупные композиции концертного плана, предвосхищая появившиеся позднее оратории Ф. Генделя.

Кроме этого, он написал огромное количество прекрасных песен для бытового музицирования. Современные музыковеды назвали Г. Пёрселла «Шубертом своей эпохи». Песни Г. Пёрселла, сольные и хоровые, гомофонного и полифонического склада, охватывают широкий круг образов и тем. Интересны его трех- и четырехголосные песни-каноны, обычно шуточного,



юмористического содержания, есть и, так называемые, застольные песни, пользовавшиеся у современников большой популярностью. Встречаются в его наследии и песни полные печали, сострадания к судьбам простого люда. Одна из наиболее известных – «Poor blind woman» («Бедная слепая женщина»): «Бедная слепая нищенка. Нищенка не видит света. Подайте слепой милостыню!» – таково содержание этой песни [7, с. 329].

Большое значение для развития хоровой культуры Англии имело появление в XVII веке городских кэтч-клубов, хоровое пение в которых было обязательным атрибутом, наряду с другими формами культурного общения. В творческом наследии Г. Пёрселла насчитывается большое количество трех- или четырехголосных песен-канонов бытового или юмористического содержания, которые предназначались именно для такого любительского музицирования. (Отметим, что умение петь в хоре многоголосные произведения «с листа» считалось элементарно-необходимым для хорошо воспитанного человека того времени) [7, с. 327–328; 14, с. 20].

Среди множества музыкантов Германии XVII века, особо важную роль в развитии хоровой культуры страны сыграло творчество Генриха Шютца. Профессиональное музыкальное образование этот замечательный композитор получил в Италии, занимаясь в Венеции у прославленного Дж. Габриэли. Здесь Г. Шютц создал свои знаменитые «Итальянские мадригалы», на которые сразу обратили внимание музыканты-профессионалы.

Наследие Г. Шютца состоит главным образом из произведений духовных жанров, литературной основой которых стали библейские тексты. Среди них – «Немецкие псалмы» для хора и «Священные симфонии», для небольших вокально-инструментальных составов, «Маленькие духовные концерты» для камерно-вокальных ансамблей, «Пассионы» на тексты Евангелий от Матфея, Иоанна, Луки и Марка, считающиеся предшественниками знаменитых пассионов И.С. Баха.

Некоторые хоровые композиции Г. Шютца, предназначенные для многохорных составов, например, «Псалмы Давида», мастерски претворяют черты «концертирующего» венецианского стиля. Особое расположение певцов на хорах – друг, против друга, предполагавшееся композитором для исполнения некоторых произведений, призвано было создавать особый акустический «пространственный» эффект, который так характерен для живописи барокко: *«эффект оптической иллюзии – любимейший эффект барокко. И здесь проявляется много изобретательной фантазии... Перспектива ... перестала быть проблемой для художников XVII века...»* [15, с. 91]. Ощущение перспективы в музыке – это эффекты «эхо», переключки голосов, прямолинейные или круговое движение в хоровых сочинениях, идущее еще от Д. Палестрины и О. Лассо и нашедшее новое претворение в эпоху барокко в произведениях А. Вивальди. «Эффект пространственной перспективы», как особо впечатляющий

художественный прием, не будет утрачен композиторами будущего – он представлен в хоровых сочинениях Баха, в хоровой музыке композиторов XX века, подтверждая свою выразительную значимость.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** барокко, классицизм; опера, оратория, пассион, кантата; кетч.

#### **Выполните следующие учебные задания**

1. Поясните значение терминов «барокко» и «классицизм».
2. Охарактеризуйте эстетические принципы стилевого течения барокко.
3. Проанализируйте влияние оперы на развитие жанров хорового искусства.
4. Охарактеризуйте основные принципы новой певческой культуры – «bel canto».
5. Определите главные тенденции в хоровом исполнительстве, развившиеся благодаря деятельности музыкальных академий.
6. Охарактеризуйте главные принципы вокальной педагогики итальянских консерваторий того времени. Используйте литературу, указанную в ссылках к учебному тексту.
7. Проанализируйте развитие хорового исполнительства в Англии и Германии.
8. Определите общие тенденции и индивидуальные особенности в развитии хоровой культуры этих стран.
9. Определите достижения в хоровой музыке, которые, по Вашему мнению, являются наиболее важными и значимыми в контексте развития общей музыкальной культуры данного периода.
10. Составьте сообщение для выступления на семинарском занятии.

### **5. Западноевропейское хоровое искусство XVIII века**

По оценкам современных музыковедов XVIII век – особый исторический период в развитии западноевропейского музыкального искусства: *«Это эпоха создания музыкальной классики, рождения крупных музыкальных концепций по существу уже светского образного содержания. В XVIII веке музыка не только встала на уровень других искусств, ... но в целом превзошла достигнутое рядом других искусств»* [16, с. 5].

XVIII век вошел в историю мировой культуры как эпоха Просвещения. В разных странах Западной Европы эпоха Просвещения имела свои особенности, что обусловлено объективными причинами их экономического, политического и культурного развития. В целом во всех странах идеология

Просвещения внесла важные прогрессивные изменения, ставшие стимулом для новых принципов общественного развития во всех сферах человеческой деятельности.

Эпоха Просвещения закономерно считается временем расцвета классицизма – художественного стиля, возникшего еще в XVII веке. Термин «классицизм» (от лат. classicus – образцовый), вошел в искусство вследствие обращения к классической древности «как высшей нормы эстетического совершенства». Особо ценным явлением для прогрессивных изменений в музыкальном искусстве данного исторического периода явилось укрепление творческих связей между разными странами, что способствовало взаимообмену и взаимообогащению в сфере эстетических идей, а также совершенствованию принципов развития музыкального письма, музыкальной формы, музыкальных жанров.

**Мировоззрение эпохи.** Высшим источником познания в эпоху Просвещения был провозглашен разум: *«Религия, понимание природы, общество, государственный строй – все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего»* [16, с. 7]. Передовые философы XVIII века Д. Дидро, М.Ф. Вольтер, Г.Э. Лессинг, Ж.А. Кондорсе считали, что разум не только управляет миром, но и двигает историю. Просветительство, по их мнению, было единственным залогом достижения справедливого счастливого общества.

**Философской основой классицизма** было *«убеждение в разумности бытия, в наличии единого, всеобщего порядка, управляющего ходом вещей в природе и жизни, гармоничности человеческой натуры. ... Эстетика классицизма, исходящая из рационалистических предпосылок, нормативна. Она содержит сумму обязательных строгих правил, которым должно отвечать художественное произведение. Важнейшие из них – требования равновесия красоты и истины, логической ясности замысла, стройности и законченности композиции, четкого разграничения жанров»* [17, т. 2, с. 826]. Оказывая влияния на все сферы общественного сознания, философия Просвещения стимулировала развитие новых прогрессивных тенденций и в художественном мировосприятии.

**Основой музыкальной эстетики эпохи Просвещения** стала теория **аффектов** и подражания природе. В XVIII веке музыка трактовалась как **«искусство аффектов»**, призванное воплощать чувства. При этом чувства понимались как те или иные эмоциональные отклики на воздействие предметного мира. Изобразительность призвана была теснее и конкретнее связать аффекты – чувства, составляющие содержание музыки, с породившим их предметным миром. Согласно эстетическим позициям музыкантов той эпохи *«искусство всегда*

выражает определенные аффекты, то есть, сильные чувства, страсти, захватывающие композитора, который создает то или иное музыкальное произведение, и исполнителя, который его исполняет» [16, с. 11]. В отдельных музыкальных трактатах того времени (И. Маттезона, А. Веркмейстера и др.) были предприняты попытки конкретизировать средства музыкального языка (тембры инструментов, мелодии, ритмы, гармонические последовательности), посредством которых, по мнению авторов, наиболее достоверно можно выразить «благородство души, любовь, ревность» и другие человеческие чувства [17, т. 1, с. 826].

Впоследствии в творческой композиторской практике были преодолены «механистичность» и «штампы» данной теории, но основная ее идея – «развитие чувства и прежде всего противоборствующее движение разных чувств», стала основой для формирования новой формы музыкального мышления и музыкального развития, именуемой симфонизмом [16, с. 11].

Общими прогрессивными тенденциями музыкального искусства Просвещения, отразившимися в достаточной мере в хоровом творчестве можно считать следующие.

1. Интенсивное развитие национальных творческих школ и в первую очередь – Германии, Англии, Франции, в творчестве композиторов которых хоровые жанры имели важное значение.

2. Переосмысление музыкальным искусством Просвещения связи с религией: «В творчестве Баха – Генделя еще сохраняется... связь с религией... В искусстве Глюка – Гайдна – Моцарта... связи с религией заметно ослабевают...» [16, с. 7].

3. Философское углубление содержания музыки, главным в котором становится раскрытие духовного мира человека и его душевных богатств на новом уровне: «музыкальное искусство... поднимается к высоким вершинам образных обобщений и творческих концепций..., синтезируя все лучшее из исторических традиций...» [16, с. 7]. В хоровом искусстве – это образный мир ораторий Г.Ф. Генделя, «Высокой мессы» И.С. Баха, «Реквиема» В.А. Моцарта и др. произведений.

4. Утверждение симфонизма как «метода отражения действительности в развитии и борьбе противоречий» [17, Т. 5, с. 19], проявившегося в хоровой музыке в наибольшей мере в произведениях кантатно-ораториального жанра.

5. Утверждение классического типа жанра кантаты (творчество И.С. Баха, В.А. Моцарта), как крупного хорового циклического произведения, написанного для хора и солистов, либо для одного хора. Утверждение классического типа жанра оратории (творчество Г.Ф. Генделя, И.С. Баха); вершина развития жанра пассиона (творчество И.С. Баха); развитие жанра мессы (творчество И.С. Баха, В.А. Моцарта).

6. Развитие светской музыки – более простой, доступной для бытового музицирования, а также несложной музыки для дилетантов и музыки «в народном духе».

7. Образование и утверждение новых форм концертной жизни, таких, как публичный концерт; развитие «промежуточных» форм концертных выступлений на базе княжеских и др. частных капелл, предназначенных для широкой публики.

Высокие достижения хорового искусства XVIII века связаны, прежде всего, с именами Г.Ф. Генделя, И.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф.Й. Гайдна, Л.В. Бетховена.

Подлинно большое искусство всегда отражает действительную жизнь своего времени. Из жизни берет начало его содержание, содержанием определяется художественная форма. Для воплощения особо значимых событий, важных проблем, великих идей, художники, как прошлого, так и настоящего времени, чаще всего обращаются к монументальным жанрам и крупным формам. Так, монументальные оратории Г.Ф. Генделя (1685–1759) в начале XVIII века открыли новую страницу в хоровом искусстве. В творчестве Г.Ф. Генделя складывается классический тип жанра, в котором преодолевается зависимость ораториальных форм от церковного ритуала, и оратория предстает *«целостной по музыкальной концепции вокально-инструментальной концертной драмой»* [17, т. 4, с. 66].

«Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Иуда Маккавей», «Иисус Навин», «Альцеста», «Самсон» – вот далеко не полный перечень громадного – 32 произведения – ораториального наследия композитора. Оратория стала тем жанром, в который Г.Ф. Гендель вдохнул высокий социальный и патриотический пафос.

По тематике и кругу воплощенных образов внутри жанра, оратории Г.Ф. Генделя принято подразделять следующим образом:

- героические драмы – «Самсон», «Саул»;
- патриотические – «Иуда Маккавей»;
- героический дифирамб – «Мессия»;
- оратории-обличения – «Валтасар»;
- оратории-пасторали – «Ацис», «Галатея»;
- оратории-сказки – «Семела»;
- оратории-любовные драмы – «Геракл»;
- лирические оратории – «О радости, печали и мудрости» [7, с. 388-389].

По своим композиционным принципам оратории Г.Ф. Генделя сближаются с оперой: драматургия произведения в целом, основывается на противопоставлении сменяющихся контрастных образов, сосредотачивая главный конфликт в центре общей композиции («Мессия», «Израиль в Египте» и др.).

Центральное место в ораториях отведено хору. Всегда представляя народ, хор является, по сути, главным «действующим лицом» драмы, а отсюда и значимость в композиции роли хоровых номеров – *«не только как формы передачи мыслей, но и как активно действующей силы, направляющей музыкально-драматическое действие»* [17, т. 4, с. 66]. **Фактура хоров ораторий** разнообразна: сопоставление имитационных и аккордовых разделов, хоровые фуги и фугато. При этом *«хоровая полифония Генделя никогда не носит отвлеченно-конструктивного характера: она неизменно выразительна, действенна, изобразительно-картинна, образно конкретна»* [16, с. 114]. Приемы полифонического развития всегда подчинены главному – воплощению обобщенного чувства в монументальной форме. **Основной формой сольных номеров** в ораториях Г.Ф. Генделя является **ария**. Используя их различные типы (большие виртуозные «da capo», небольшие песенные, героические, лирические «la mento», идиллические и пр.), композитор не всегда «персонифицирует» эти номера, они могут выражать мысли и чувства «от автора», или как «голос из народа». Включая в композицию **речитативы**, композитор отводит им незначительную роль.

Хоровое творчество Г.Ф. Генделя явилось особо значимой вехой не только в эволюции профессионального музыкального искусства, но также в истории развития традиций любительской хоровой культуры Англии. Уже с 1715 года в городах страны стали проводиться ежегодные хоровые празднества, во время которых многочисленные любительские хоры объединялись с профессиональными, для исполнения ораторий Г.Ф. Генделя. Кульминационной временной точкой этого общегосударственного праздника считается 1857 год, когда во время одного из таких выступлений в Лондоне, численность сводного хора из профессиональных и любительских коллективов, исполняющих музыку Г.Ф. Генделя, достигла трех тысяч человек.

Яркой вершины в истории своего развития достигает в XVIII веке немецкое хоровое искусство. Новым явлением того времени, во многом определившим дальнейшие пути развития западноевропейского музыкального искусства в целом и хорового, в частности, явилось творчество И.С. Баха (1685–1750).

Хоровые произведения занимают центральную часть наследия композитора. Такое внимание И.С. Баха к хоровой музыке обусловлено не только его интересом к данному виду музыкального искусства, но во многом самим общественным укладом жизни Германии XVII – начала XVIII века, когда много и охотно пели в домашнем обиходе, а в церковной службе хоровое пение являлось неотъемлемым важным атрибутом. Популярность и востребованность хорового искусства в общественной жизни определяла круг полномочий руководителя церковного хора, который часто был и композитором, и кантором церкви, и руководителем всей музыкальной жизни города. Именно такие

обязанности и полномочия были возложены на И.С. Баха, который в течение многих лет служил церковным кантором.

**Хоровое наследие** композитора огромно. Всего И.С. Бахом было написано около трехсот (до нашего времени сохранилось около двухсот) кантат, 3 оратории, 4 пассиона, два магнификата, кроме этого, мотеты и мессы, в том числе и знаменитая **Высокая месса h-moll**. Большинство из них принадлежит религиозной тематике. Это оратории «Рождественская», «Пасхальная», «На вознесение Христово», «Magnifikat», пассионы (до нашего времени из четырех сохранились две партитуры – «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну»), а также **духовные кантаты**, предназначенные для исполнения в церкви и вмещающие целый ряд духовных «сюжетов», связанных с тематическим кругом церковного календаря.

Несмотря на то, что эти произведения сочинялись композитором для церковной службы, философская глубина и широта их образного содержания выходит за религиозные рамки: *«... в системе его образов, в его художественных концепциях мир предстал одновременно с верой в его конечную высокую гармонию и с живым ощущением его трагических глубин»* [16, с. 14]. Обращенная к вечным темам человеческого бытия – размышлениям о человеческой судьбе, о законах человеческой совести, о верности и предательстве, о грехе и раскаянии, о любви и сострадании, музыка И.С. Баха не имеет национальных и временных границ по своей художественной и морально-этической значимости. Образная сфера музыки И.С. Баха всеобъемлюще широка, а ее *«интонационная природа столь выразительна и ассоциативно конкретна, что вызывает представление о живой речи. Бах повествует, размышляет, скорбит, печалится, радуется. Любые оттенки психической жизни запечатлены в его музыке...»* [18, с. 15].

Композиционно-выразительные средства, используемые И.С. Бахом в своих произведениях, подчинены главной цели – передаче **«аффектов»** психической жизни, душевных состояний, эмоционального многообразия жизни. Искусство передачи смыслового содержания произведений И.С. Бах определял пониманием и передачей **«аффекта слов»**: *«Что же касается исполнения хора, то мой ныне живущий учитель господин капельмейстер Бах учил: мелодии (Lieder) не просто так играть, а исходить из аффекта слов»* [18, с. 29].

**Мелодическое, интонационное начало** – главное в произведениях И.С. Баха. По замечанию музыковеда Ю. Друскина, *«хор поющих голосов»* – так можно определить фактуру баховских произведений... Передача **«аффекта слов»** многозначна. В первую очередь – это вопросы просодии, произнесения, артикуляции, что накладывает свой отпечаток вообще на всю музыку Баха. Далее – это приемы расположения материала согласно **«фигурам»** речи, что свойственно ораторскому искусству. Наконец, отталкиваясь от отдельных слов, эпитетов, метафор, сравнений, Бах разрабатывает

*музыкальный план развития, который управляется своими имманентными закономерностями»* [18, с. 29].

В творчестве И.С. Баха особое развитие и утверждение на новом уровне получает **духовная кантата**. Наиболее важные принципы, закрепившиеся в этих произведениях и оказавшие влияние на развитие этого жанра в дальнейшем, заключаются в следующем.

1. **Духовные кантаты** И.С. Баха, сочиненные для исполнения в церкви как церковно-концертные произведения, по своему реальному содержанию преодолевают церковные рамки: литературно-поэтическая основа кантат, komponуемая самим композитором, допускает совмещение религиозных текстов со светскими, включая, например, строфы немецких народных песен, посредством чего расширяется и обогащается образное содержание всей композиции.

2. **В основу способа построения общей драматургии** цикла положен принцип противопоставления контрастных образов, объединенных единой музыкальной концепцией (средствами объединения могут служить ладотональные отношения, интонационные связи, жанр, хорал и пр.) на основе общей лирико-философской идеи [16, с. 30].

3. **Для образной сферы цикла** характерно отсутствие «персонифицированных» образов или героев, вместе с тем угадывается «подразумеваемый герой», чьи мысли и чувства выражены композитором.

4. **Хоровые номера** – важная составляющая в общей композиции. По форме – это фуги, рондо, трехчастные формы; в фактуре широко представлены различные приемы полифонического письма.

5. **Арии** в кантатах, как правило, «*воплощают у Баха... один музыкальный образ в его внутреннем развитии*» [16, с. 30]. В целом, их образный мир достаточно широк: лирические, лирико-идиллические, горестные, скорбные, трагические, пасторальные, величественные и пр.

**Светские кантаты** композитора разнообразны по тематике и образному содержанию: «Крестьянская», «Кофейная» – кантаты юмористического плана; приветственные – «Играйте, веселые волны», «Умиротворенный Эол», «Славься, Саксония». Принципы построения этих композиций и средства художественной выразительности подобны духовным, однако в отличие от них, **некоторые светские кантаты** имеют «персонификацию» образов как, например, в «Кофейной кантате». Обозначение самим композитором подобных произведений как «*Dramma per musica*», указывают на некоторое влияние здесь современной И.С. Баху итальянской оперы-буффа.

Вершина хорового творчества И.С. Баха – **пассионы и месса h-moll**. Несмотря на каноническую литературную основу и несомненную религиозность самого композитора, все эти произведения выходят за рамки церковного богослужения. Исторически **новая – трагедийная концепция**, отличающая



данные произведения от подобных, созданных до Баха, новое философское толкование канонического текста, экспрессивно сильные выразительные средства, найденные его композиторской фантазией – все это определило «избранность» и вневременное – «вечное» значение данных произведений в общей мировой музыкальной культуре человечества.

Выделим наиболее важные достижения в кантатно-ораториальном жанре, определившие новаторство И.С. Баха и послужившие фундаментом для дальнейшего развития крупных форм хоровой музыки.

1. **Новаторская, исторически новая трагедийная концепция**, в которой «высокий накал чувств соединился с мудрым действием разума» [16, с. 45].

2. Композиционное совмещение драматического, лирического и эпического (**принцип единовременного контраста**), позволяющее одновременно раскрывать несколько сторон одного образа.

3. Важное значение **хоровых номеров**, как с точки зрения образного содержания, так и в построении драматургии цикла: обрамление общей композиции в «хоровые рамки»; образная выразительность – обобщенно-символические номера, подчеркивающие остро-драматические, кульминационные моменты, антифонное звучание двуххорных составов, способствующее динамизации драматургического развития композиции в целом.

4. **Роль арий и ариозо** – как формы, наиболее подходящей для воплощения и выражения душевного состояния.

Наряду с крупными хоровыми сочинениями И.С. Бах обращался и к простым формам. Известно около тридцати песен композитора, которые написаны на немецкие духовные и светские тексты и предназначены для бытового музицирования. Среди них – «О мрак ночной», «Доволен будь», «Тебе, тебе» и др. [16, с. 44].

Хоровая музыка различных жанров представлена в творчестве венских классиков – **Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. Бетховена**.

**Хоровые сочинения Йозефа Гайдна (1732–1809)** – это оратории «Сотворение мира», «Возвращение Товия», «Времена года»; четырнадцать месс, среди них месса с литаврами и «Nelsonmesse», написанная в честь адмирала Нельсона; «Stabat mater»; хор с оркестром «Буря».

**Оратория «Сотворение мира»**, написанная под впечатлением монументальных творений Г.Ф. Генделя, имела большой успех еще при жизни автора. **Оратория «Времена года»** признана многими критиками наиболее значительным произведением композитора: «*Это целая философема, наглядная энциклопедия картин природы и патриархальной крестьянской морали Гайдна, славящей труд, любовь к природе, прелести деревенской жизни и чистоту наивных душ*» [19, с. 255]. Музыка оратории богата элементами яркой изобразительности, красочной звукописи, а простота и близкая народной мудрости философия, заложенная в образном содержании, позволяет сочинению сохранять силу художественного воздействия независимо от времени.

Кроме хоровых произведений крупной формы, Й. Гайдн создал целый ряд замечательных трех- и четырехголосных хоров в сопровождении фортепиано, написанных, по словам самого композитора *«с любовью, в свободные часы без заказа»* [20, с. 3]. Мир образов этих хоровых сочинений, написанных на тексты современных композитору поэтов, разнообразен – «Красноречие» на сл. Г. Лессинга, «Гармония в браке» и «Удачный случай» на сл. К. Рамлера, «Вечерняя песня» и «Против высокомерия» на сл. Х. Геллерта, «Старик» на сл. И. Глейма и др.

Многоголосные хоровые произведения композитора, первое издание которых появилось в 1803 году, пользовались большой популярностью среди участников многочисленных певческих обществ Германии начала XIX века. Искренний отклик эти сочинения получили в лице Карла Цельтера – известного немецкого композитора, педагога, хормейстера: *«Чтобы доставить Вам радость, чтобы насладиться покоем, благоговением, чистотой и святостью, мы исполним здесь Ваш прекрасный хор «Ты тот, кому...»* [20, с. 3] – писал он Й. Гайдну в 1804 году, сообщая композитору об одном из выступлений своего коллектива. Хоровые произведения Й. Гайдна и в настоящее время входят в программы лучших хоровых коллективов разных стран.

**Хоровая музыка В.А. Моцарта** (1756–1791) представлена разными жанрами. Это – оратории «Кающийся Давид», «Освобожденная Бетулия»; мессы, в том числе «Большая месса c-moll» и «Реквием»; кантаты духовного и светского содержания; отдельные небольшие лирические хоры, такие, как «Летний вечер» и «Ave vegetum corpus».

Среди произведений кантатно-ораториального жанра, как по значимости музыкального содержания, так и по масштабам, особо выделяется **Большая месса c-moll**. Это произведение, состоящее из восемнадцати номеров, продолжает традиции **Высокой мессы h-moll И.С. Баха**. Знакомство с творчеством своего великого предшественника, раскрыло перед Моцартом *«совершенно новый и по содержанию, и по форме мир, обогативший его универсальный дух теми областями чувств, которые с могучей силой притягивали его, хотя сначала могло показаться, что их внешнее выражение несвойственно ему»* [21, с. 140].

*«Потрясающая музыкальная трагедия»* [22, с. 260] – такова характеристика еще одного замечательного хорового произведения В.А. Моцарта – его **«Реквиема»**. Образное содержание «Реквиема» глубоко философично: *«Глубина лирических чувств сочетается в нем с поразительной силой драматических картин, драматического выражения. ...Образы страшные, величественные и образы нежные, трогательные воплощаются в Реквиеме с такой обобщающей силой и вместе с такой индивидуальной выразительностью, что все произведение воспринимается как своего рода симфонизированная философская драма»* [16, с. 536].

**Хоровое творчество Людвига ван Бетховена (1770–1827)** отразило героические идеи эпохи Просвещения. Крупные хоровые формы представлены ораторией «Христос на масличной горе», Торжественной мессой, Мессами Ре-мажор и До-мажор, хоровым финалом Девятой симфонии на текст оды Шиллера «К радости». В этих произведениях проявились стремление к монументальности, глубина мысли, экспрессия, динамизм свойственные в целом композиторскому стилю Л. Бетховена. В кантате «Морская тишь и счастливое плавание» на текст И. Гёте частично проявилась и другая грань его творчества – пасторальность и лиричность.

Сложность музыкального языка произведений Л. Бетховена, сложность хоровой и оркестровой фактуры, использование в хоровых партитурах кантатно-ораториального жанра всего диапазона певческих голосов, в том числе и предельных звуков, предполагали наличие соответствующих исполнительских средств – профессионально обученных исполнителей и профессионального концертного исполнения.

Однако есть в хоровом творчестве композитора и небольшие партитуры, такие, как «Восхваление природы человеком», «Весенний призыв». Эти хоровые миниатюры близки песенному типу и могут быть исполнены любительскими хорами достаточного музыкального уровня.

**Великая французская революция**, произошедшая в конце XVIII века, оказала огромное воздействие на все сферы общественной жизни Европы. Особое значение в культуре Франции и других стран этого времени приобретает хоровое пение. Именно оно стало выразителем новых идей, провозглашенных французской революцией, олицетворением народного единения и свободолюбия и в этом являло собой большую общественную силу.

В массовых театрализованных праздниках, проходящих в Париже на больших площадях под открытым небом, участвовали огромные до 2000 человек сводные хоры. Массы людей не только наблюдали за художественным действием, но и активно участвовали в нем. В этих театрализованных представлениях революционных лет ярко проявились общественно-организаторские силы хорового искусства. Рожденные французской революцией новые жанры, стили и обычаи оказали влияние на последующее развитие музыкального искусства. В середине 30-х годов XIX века во Франции возникает знаменитое певческое объединение «Орфейон». К 70-м годам общее количество его участников составило около 60000 человек. Основным составом объединения были рабочие, что и определило направление деятельности этого общества.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** эпоха Просвещения; классика; классицизм; теория «аффектов»; музыкальная концепция; композиция; композиционные принципы; принцип единовременного контраста; кантата, оратория, пассион; месса, реквием; ария.

### Выполните следующие учебные задания

1. Выпишите в рабочую тетрадь незнакомые Вам термины и понятия. Найдите в «Музыкальной энциклопедии» их значение и запомните их.
2. Уясните наиболее важные философские и эстетические взгляды эпохи Просвещения.
3. Определите значение творческого новаторства Генделя, Баха и Моцарта в развитии жанров оратории (в т.ч. и пассиона) и мессы.
4. Выделите наиболее важные достижения И.С. Баха в жанре духовной кантаты, получившие развитие в последующие эпохи.
5. Определите особенности развития кантатно-ораториального жанра в творчестве Й. Гайдна.
6. Определите место хоровых жанров в творческом наследии Бетховена. Выделите главные стилистические особенности этих произведений.
7. Определите главные тенденции в развитии крупных хоровых жанров эпохи Просвещения (кантаты, оратории (пассиона), мессы).
8. Охарактеризуйте образно-тематическую сферу и музыкально-выразительные средства, представленные в небольших хоровых произведениях ведущих композиторов эпохи Просвещения.
9. Выделив главное, составьте текст выступления на семинарском занятии.

## 6. Развитие хорового искусства XIX века

Конец XVIII – начало XIX века – время формирования в искусстве нового направления, получившего название романтизм. По замечанию И. Соллертинского, «...термин романтизм применим не только к музыке. Можно говорить о романтической литературе, о романтической живописи, о романтическом театре, можно говорить о романтической философии и даже политике. Романтизм это не только стиль, романтизм представляет собой целостное развернутое мировоззрение» [23, с. 4].

**Романтизм и его мировоззрение.** Понятие «романтизм» – производное от слова «романтический», до XVIII века указывавшего на некоторые особенности литературных произведений, написанных на романских языках. В конце XVIII века «романтическое» понималось уже более широко: духовно возвышенное, призрачное, а также удивительное, пугающее. Как литературный термин «романтизм» впервые появился у Ф.Л. Новалиса, как музыкальный – в 1809 году в рецензии Эрнста Теодора Амадея Гофмана – крупнейшего писателя немецкого романтизма, талантливого музыкального критика, композитора и дирижера.

Решающую роль в появлении романтизма как нового направления в искусстве сыграла французская революция, а точнее – ее поражение и период реакции, отразившийся в настроениях общества разочарованием и пессимизмом.

**Философский фундамент романтизма** – отрицание разума, провозглашенного философами XVIII века как высшего источника познания. Романтизм определил высшим типом познания не философию и не науку. По мнению идеологов романтизма, подлинное познание действительности возможно именно в искусстве с помощью гениальной интуиции художника, поэтому художник – особая личность, одаренная исключительными качествами и возможностями.

Романтики считали музыку самым высоким из всех видов искусств, объясняя такой высокий пьедестал, особенностью используемых музыкой выразительных средств. Музыка «...не прибегает к внешним подобиям, как изобразительные искусства. Она не заимствует свой язык извне, как поэзия у обыденной речи. Звуки музыки совсем не то, что звуки окружающего мира. Ее язык создан самим искусством и принадлежит только ему. Ее речь идет из самых сокровенных глубин человеческой души. Она есть высказывание о неслышимом и потому сплошное чудо. В музыке сущность искусства воплощена в наиболее чистом виде» [6, кн. 2, с. 111].

Усматривая во всех искусствах единый смысл и единую цель, романтики заявили о том, что *«искусство по существу – едино, что художественное произведение должно быть синтетичным, что все искусства говорят, по существу, об одном и том же, только формы выражения и материал выражения у них различный»*. Развивая идею синтеза искусств в новом значении (подобная идея уже имела место в искусстве прошлых веков), романтики *«заговорят о том, чтобы сблизить все виды искусств, чтобы музыка могла рисовать, чтобы музыка могла рассказывать содержание романа и трагедии, чтобы поэзия приблизилась по своей музыкальности к искусству звука, чтобы живопись стремилась передать образы литературы и т.д.»* [23, с. 5].

Романтические идеи глубинного единства всех искусств получили свое отражение в творчестве композиторов XIX века разных стран, выразившись в качестве «программности» (связь с литературой), а также «живописного начала» (связь с живописью) в музыке. Характеризуя такие произведения, важно понимать, что связь эта заключается, прежде всего, в общности эмоционального содержания, общности эмоционально-смыслового интонационного зерна, найденного композитором между литературным или живописным произведением и вдохновленной им музыкой. Именно переживание, эмоциональный отклик, становятся образной основой – эмоциональным аналогом, определяющим, к примеру, образную общность музыкального произведения и «навевшего» его литературного (П.И. Чайковский – фантазия «Франческа да Римини» по Данте или «Буря» по Шекспиру) или живописного (Ф. Лист – «Обручение» по Рафаэлю, М.П. Мусоргский «Картинки с выставки» по Гартману и др.).

**Романтические стилевые тенденции в хоровом искусстве.** В музыкальном искусстве в целом, романтические тенденции выразились в появлении

новых музыкальных форм, в новых пристрастиях к образно-тематическому содержанию произведений, а также в поисках новых средств музыкальной выразительности. Господствующими в романтическом искусстве стали чувства, страсти, стихийные силы, пылкий полет фантазии. Все эти особенности нашли отражение и в хоровой музыке.

– Склонность к **миниатюре**, проявившаяся в инструментальной музыке, отразилась в хоровом творчестве созданием целого ряда **хоровых миниатюр** – небольших хоровых произведений преимущественно для исполнения а саррелла, различных по тематике («эмоционально окрашенных» пейзажей, «зарисовок») всевозможных настроений, передаче характерных образов) и по форме (куплетной, куплетно-вариационной, одночастной (строфической), двух-, трехчастной).

– Появление **«свободных форм»** или форм **«сквозного развития»** в инструментальной музыке повлекло создание композиционно подобных произведений и для хора, таких, например, как «Победная песнь Мирьям» Франца Шуберта.

– **Лирика** становится важнейшей сферой творчества музыкантов-романтиков: «она – голос сердца, способный с наивысшей полнотой поведать о человеке, его духовном богатстве, о его жизни и чаяниях» [24, с. 699]. Индивидуализация лирического высказывания, передача психологического развития чувств – является главной содержательной сущностью **хоровых произведений различных жанров**, начиная от хоровой миниатюры и заканчивая мессой.

– Интерес к **национальному, к народному фольклору** нашел отражение как в песенном творчестве композиторов-романтиков, так и в хоровой миниатюре.

– **Культ природы**, представляющей особый мир эстетического наслаждения, одухотворения, утешающей и исцеляющей мятущегося человека, отразился в хоровых миниатюрах Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта и др. композиторов.

– **Новые выразительные средства музыкального языка** инструментальной музыки, такие, как усиление функционально-динамической стороны гармоний, путем насыщения аккордов альтерациями, диссонансами, обостряющими их неустойчивость и усиливающими их напряжение и динамизм, усиление ладогармонической **красочности** – хроматически усложненная аккордика, звуковые эффекты сопоставления аккордов, ладов – находят широкое применение и в хоровых произведениях разных жанров.

– Внимание к **красочности звуковой палитры, к музыкальному тону** – **«тон делает музыку»** [25, с. 194], находит отражение в особом подходе композиторов к тембрам хоровых голосов, «хоровой оркестровке» хоровых произведений, в новых требованиях к выразительности хоровой звучности в исполнительской практике.

Как уже отмечалось, хоровая культура XIX века развивалась в тесной связи с новым мировосприятием и общественными переменами данной эпохи, которые наряду с развитием профессиональной хоровой деятельности, активизировали интерес к любительскому хоровому исполнительству.

В начале XIX века в Германии, а затем в Швейцарии и Австрии получили распространение **хоровые любительские братства – лидертафели**. Первый лидертафель возник в 1809 году в Берлине под руководством известного немецкого педагога и композитора **Карла Цельтера**. Это был кружок, состоявший из 24 участников – поэтов, певцов, композиторов, объединенных прогрессивными патриотическими идеями. В дальнейшем лидертафели распространились не только по всей Германии, но и в других странах. (В 1840 году подобные кружки были организованы в Москве и в Петербурге). Движение «лидертафель» послужило толчком для создания многочисленных мужских хоров. Руководителями этих коллективов часто становились видные композиторы и музыкальные деятели того времени. В 60-е годы XIX в Лейпциге и во Франкфурте создаются первые **рабочие певческие союзы – ферейны**. Став основой общегерманского пролетарского певческого движения, ферейны нередко выполняли также роль политических организаций.

Возникновение и развитие массовых хоровых объединений, идейная направленность которых была созвучна с чаяниями подавляющего большинства народных масс, характерно и для других стран – Чехии, Польши, Болгарии, Сербии, где деятельность подобных организаций была тесно связана с национально-освободительным движением.

В XIX веке продолжает активно развиваться любительское хоровое пение в **Англии**. Система упрощенного нотного письма «соль-фа нотация», введенная к концу века во всех общеобразовательных школах Англии, значительно повысила музыкальную грамотность населения разных слоев. Хоровые коллективы студентов университетов и колледжей, рабочие хоры, помимо любимых всеми народных песен, включали в свои программы также произведения классической хоровой музыки – сочинения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г. Пёрселла. Продолжалась традиция проведения ежегодных хоровых фестивалей. Интерес и любовь народа к хоровому искусству, его общественная значимость, находили живой отклик в творческой и общественной хоровой деятельности лучших композиторов-романтиков разных стран.

Значительный вклад в развитие хоровой культуры романтизма внес **немецкий композитор Карл Мария Вебер (1786–1826)**. Расцвет творчества К.М. Вебера совпал с периодом прогрессивных преобразований в культурной жизни Германии, вызванных патриотическим подъемом в стране в связи с победой над Наполеоном. Распространение новых форм исполнительского искусства – мужского хорового и ансамблевого пения, смешанных хоров и ансамблей, нашло отражение и в творчестве композитора.

**Сборник хоровых песен «Лира и меч» (1814)**, сочиненный К.М. Вебером под впечатлением общего патриотического настроения на тексты поэта Теодора Кернера, явился предтечей появления **нового хорового жанра – «песни-хора»**, который был рожден потребностями самой жизни того времени – популярностью хорового пения в быту.

Песни сборника разнообразны по тематике и образам. Среди них – патриотические, созвучные гражданским идеалам, пейзажная лирика, жанровые песни в традициях «охотничьих хоров». Общие отличия всех произведений – **демократичность музыкального языка**, которая выразилась в следующем:

- мелодика близкая к национальным песенным истокам;
- преимущество использования куплетной формы;
- доминирование гомофонно-гармонического изложения фактуры;
- удобство голосоведения во всех партиях хоровой партитуры;
- использование средних диапазонов голосов всех партий.

В дальнейшем вышеперечисленные качества закрепились как **основополагающие композиторские принципы** сочинения музыки, предназначенной для **любительского хорового пения**.

Кроме сборника «Лира и меч», хоровое наследие К.М. Вебера содержит партитуры для смешанных и мужских составов хоров, девять кантат и пять месс.

К.М. Вебер считается создателем немецкой национальной романтической оперы. И в этом жанре хоры играют видную роль. Композитор использует двойные (опера «Вольный стрелок») и даже тройные (опера «Рюбцаль») хоры, широко применяет мужские составы, а также неполные составы смешанного типа.

**Музыкальный язык оперных хоров** К.М. Вебера определяется содержанием опер. Композитор умело использует возможности разнообразных выразительных средств – мелодику, которая во многих операх пронизана народными интонациями, ритмику, которая содержит черты танцевального характера. Одной из характерных черт оперных хоров К.М. Вебера является **наличие музыкальной изобразительности**: фанфарных ритмоинтонаций, свойственных немецким охотничьим песням, колористическими эффектами, создающими впечатление фантастичности, сказочности. Знание композитором особенностей и возможностей певческих голосов, выразились в удобном вокально-хоровом изложении партитур, как в операх, так и в оригинальных хоровых сочинениях.

Страстным пропагандистом хоровой музыки вошел в историю композитор **Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1947)**. Пение в детском возрасте в Берлинской певческой капелле под руководством К. Цельтера – организатора первого в Германии лидерафеля, оставило яркий след в жизни композитора. В капелле он познакомился с лучшими образцами хоровой классики – с произведениями Д. Палестрины, О. Лассо, Ф. Генделя, И.С. Баха, что способствовало



формированию его музыкального кругозора, а также композиторских, исполнительских и просветительских устремлений в дальнейшем. Именно Ф. Мендельсону обязаны его современники «открытием заново» музыки И.С. Баха: в 1829 году под руководством Ф. Мендельсона впервые после долгих лет забвения было исполнено замечательное произведение композитора «Страсти по Матфею». В дальнейшем под его управлением были исполнены многие замечательные хоровые произведения Ф. Генделя, Й. Гайдна, Л. Бетховена.

В творческом наследии композитора сочинения для хора занимают значительную часть. Ф. Мендельсон обращался к разным хоровым жанрам. Среди крупных хоровых произведений следует назвать оратории «Павел», «Илия», «Христос» (незаконченная), симфония-кантата «Хвалебная песнь».

**Жанр хоровой миниатюры** в творчестве Ф. Мендельсона представлен произведениями для разных составов хоров, среди них – 28 сочинений для смешанного хора и 21 – для мужского состава. В хоровом творчестве композитор обращается к поэзии Г. Гейне, И. Гете, И. Эйхендорфа, Л. Уланда. **Образное содержание** этих произведений разнообразно – эмоционально окрашенные пейзажи, любовная лирика, жанрово-бытовые, фантастические образы, но в музыкальном плане для всех партитур характерна эмоциональная искренность мелодики, ясность и уравновешенность фактуры, стройность формы.

Наиболее известные произведения для смешанного хора – «Как иней ночкой весенней пал», «Лес», «Осенняя песня», «Предчувствие весны», «Ранняя весна», «Лесные птички» и др.

**Мужское хоровое пение** – характерная особенность западноевропейского хорового исполнительства XIX века, о чем было сказано выше. В творчестве Мендельсона сочинения для мужского хора представлены целым рядом замечательных произведений на стихи немецких поэтов. Среди них – «Турецкая застольная песня» и «Летняя песня» на стихи И. Гете, «Морское плавание» и «Песня о добром друге» на стихи Г. Гейне, «Путевая песня» и «Серенада» на стихи И. Эйхендорфа и др. Ф. Мендельсоном написано также много ансамблей для мужских голосов, что связано с традициями лидера-тафеля и бытовым музицированием.

Некоторые свойственные романтизму тенденции, например, **связь с национальными, народными истоками**, прослеживаются в хоровых миниатюрах Ф. Мендельсона, прежде всего, в мелодике **близкой немецкой народной и бытовой песни**. Кроме этого, большинство небольших хоров композитора написано в куплетной или куплетно-вариационной форме, также имеющей народную основу. В отличие от произведений кантатно-ораториального жанра, в которых Ф. Мендельсон проявил себя мастером полифонического письма, партитуры хоровых миниатюр композитора в основном **четырёхголосные**, преимущественно гомофонно-гармонического склада.

В произведениях для мужского состава композитор часто сопоставляет сольные эпизоды с хоровыми tutti, подчеркивая красочность тембровой палитры хоровой звучности. В партитурах для смешанного состава аналогичный прием используется для сопоставления женских и мужских голосов. Динамизации формы способствуют элементы имитационной полифонии, причем излюбленным приемом композитора является имитация женскими партиями мелодического материала мужских голосов; ладовые контрасты, сопоставление динамики – еще одна типическая особенность хорового письма композитора.

Значительный вклад в развитие хорового искусства внес Роберт Шуман (1810–1856) – немецкий композитор, музыкальный писатель, критик, дирижер. Многогранная творческая деятельность Р. Шумана включала и работу с хоровыми коллективами (особенно в дрезденский (1844–1850) период жизни). Серьезное отношение к хоровому искусству как средству музыкального воспитания молодого поколения, композитор выразил в «Жизненных правилах для музыкантов», написанных им как предисловие к «Альбому для юношества»: *«Пой усердно в хоре, особенно средние голоса. Это разовьет в тебе музыкальность...»* – советовал начинающим музыкантам композитор.

Хоровые произведения Р. Шумана разнообразны по жанрам и форме. Среди крупных сочинений следует отметить ораторию «Рай и Пэри» (на сюжет поэмы Т. Мура «Лалла Рук»), «Реквием по Миньоне» (на текст из «Вильгельма Мейстера» И. Гете) для солиста, хора и оркестра, «Странствие Розы» – сказка по поэме М. Горна для солистов, хора и оркестра, «Королевский сын» (на стихи Л. Уланда) – балладу для солистов, хора и оркестра, мессу для четырехголосного хора и оркестра, «Реквием» для хора и оркестра.

Доминирующая роль лирического начала – главная отличительная черта образного содержания вокально-симфонических произведений композитора. Данным обстоятельством обусловлено новаторство композитора в построении формы подобных сочинений, приоритетное значение в которых отдается сольным номерам (в драматургии сочинений кантатно-ораториального жанра прошлого наиболее значимыми номерами были хоровые). Сольные номера в таких композициях выделяются и по своим художественным достоинствам. Близкие по музыкальному языку к романсам Р. Шумана, они со всей полнотой раскрывают богатства его лирического дара.

Хоровая миниатюра в творчестве композитора представлена сочинениями, как для смешанного состава, так и для мужского хора.

Образно-тематическое содержание хоров разнообразно: психологически окрашенные пейзажные зарисовки («Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Привет весне»), любовная лирика («Доброй ночи»), охотничьи песни («Охотничья песня», «В лесу»), шуточные («Кузнец», «Гуси») и др. В этих произведениях наиболее полно раскрывается талант Р. Шумана, как компо-

зителя-лирика. Мелодика хоров сочетает простоту высказывания с тонкой интонационной выразительностью, чутким следованием эмоциональному строению поэтического текста. Большое значение в передаче образного содержания играет гармония. Красочность и выразительность фактуры достигается за счет тональных отклонений, модуляций, насыщения аккордов альтерациями, хроматическими усложнениями.

В произведениях шуточного характера композитор часто прибегает к изобразительности, которая достигается при помощи различных ритмических фигур, элементов имитационной полифонии, а также использования средств контрастной динамической выразительности – *sf*; *fp*; и пр.

Замечательный австрийский композитор, основоположник венской романтической школы **Франц Шуберт** (1797–1828), как и многие его соотечественники, полюбил хоровую музыку еще с детства. Начальное музыкальное образование будущий композитор получил в конвикте – школе для придворных певчих. Затем юный Ф. Шуберт некоторое время пел в хоре венской придворной капеллы. Пение в хоре, знакомство с музыкой композиторов Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, старых мастеров стало хорошей базой для дальнейшего творческого развития одаренного молодого человека и как композитора, и как хормейстера.

Среди хорового композиторского наследия Ф. Шуберта – шесть месс, Немецкая месса, кантаты, в том числе – «Победная песнь Мирьям», «*Stabat mater*», около 100 хоров и произведений для ансамблевого (мужского) пения.

**Хоровая миниатюра** – важная часть творческого наследия композитора. Круг образов этих произведений созвучен вкусам эпохи романтизма – тема природы и эмоциональное восприятие природы человеком – любование ее красотами, преклонение и восхищение ими, достаточно большое количество произведений посвящено также любовной лирике. Следуя традиции своего времени, Ф. Шуберт сочинял хоровые произведения для разных составов, как смешанных, так и мужских, отдавая все же явное предпочтение мужским голосам. Среди лучших сочинений для мужского хора – «Какая ночь», «Тишина», «Далекой», «Соловей», «Любовь», «Хоровод», «Ночь», «Прошлое в настоящем».

Большинство хоровых миниатюр композитора выдержано в гомофонно-гармоническом складе, при этом в голосах достаточно развито мелодическое начало. Мелодическое богатство – отличительная особенность хоровых сочинений Шуберта. Замечательная по красоте мелодия всегда полностью сливается с поэтическим текстом произведения. Для хоровой фактуры произведений Ф. Шуберта характерна романтическая красочность, которая достигается путем обогащения гармонии различного рода побочными трезвучиями, включая и хроматические, а также богатством модуляций и отклонений.

Небольшие хоры, несложные по образному содержанию, написаны чаще всего в куплетной, строфической, простой двух-, трехчастной форме. В больших хорах встречается сложная двухчастная форма («Соловей»), а также форма сквозного развития («Прошлое в настоящем»). Романтическое стремление к свободе высказывания предопределило отход от классических норм и тяготение к «свободным» формам не только в сравнительно небольших по масштабу произведениях, но, прежде всего, в крупных циклических жанрах. Одним из интереснейших произведений Ф. Шуберта подобного плана является «Победная песнь Мирьям», по тематике и сложности музыкального образно-тематического содержания восходящая к кантатно-ораториальному жанру, по композиционному построению представляющая свободную форму «сквозного развития».

Традиционные жанры духовной музыки также имеют место в творчестве композитора. Мелодический дар и музыкальная чуткость его природы ярко проявились и в этой сфере. Музыка этих произведений пронизана искренностью чувств и особой лиричностью, многие номера месс близки по интонационному строю песенным циклам композитора. Особой лиричностью, искренностью, красотой мелодий отличаются мессы G-dur и B-dur, сочиненные композитором в ранней молодости (1815г.).

Формирование исполнительских традиций хоровой музыки романтизма, совершенствование певческой хоровой техники, выработка представлений «идеала» романтической хоровой звучности, тесно связаны с достижениями западноевропейской вокальной школы XIX века, которая переживала свой очередной расцвет. Среди талантливых вокальных педагогов того времени особо выделяются Мануэль Гарсиа (отец и сын) – Франция, Франческо Ламперти – Италия, Лили Леман – Германия и др. Именно в это время начинаются серьезные исследования в отношении физиологии голосообразования и предпринимаются попытки научного обоснования певческого звукообразования, закладываются основы вокальной терминологии (Мануэль Гарсиа-сын). Есть сведения, что занятия этих замечательных педагогов могли посещать не только профессиональные певцы, но и просто любители пения [12, с. 65].

Кроме блестящих результатов практической деятельности – подготовки профессиональных певцов мирового значения, эти педагоги оставили теоретические труды, в которых изложили практические советы, обобщающие их вокальный и педагогический опыт. Многие мысли, высказанные этими педагогами на основе своего богатейшего практического опыта в деле вокального воспитания, послужили теоретической основой для развития вокальной педагогики в дальнейшем. Некоторые замечания, изложенные в теоретических трактатах того времени, могут быть полезны для начинающих певцов, а также педагогов-музыкантов и теперь.

1. Художественное пение требует высокообразованного интеллекта певца, так как именно интеллект способствует убедительности в воплощении художественного образа произведения: *«Голос – это еще не все; так как певец должен передавать вдохновение поэта и композитора, то необходимо, чтобы он, кроме того, был от природы одарен пылким чувством и возвышенной душой... Без большого образования и хорошего воспитания певец никогда не отождествится физически и нравственно с идеальной личностью, которую он хочет изобразить, ему не удастся растрогать публику ни как певцу, ни как актеру...»* (Ф. Ламперти) [12, с. 115–116].

2. Важной составляющей певческого мастерства является владение мимикой лица и тембровое чувство: *«Выражение лица увеличивает выразительность голоса, делая его более ярким и убедительным. Эта согласованность выражения лица и голоса есть обычный признак всякого откровенного чувства...»* [12, с. 105]. *«Тембр является такой существенной частью речи и таким необходимым условием искреннего чувства, что если пренебречь его выбором, то непременно впадешь в ошибку... Выбор тембра никогда не должен зависеть от буквального смысла слов, но от душевных движений, которые их диктуют: чувства нежные и в то же время томные... выражаются оттенками закрытого тембра... Воистинный... экстаз округляет голос и делает его ярким и блестящим... Сдержанная угроза... глубокое горе и скрытое отчаяние выражаются глухим тембром... В радости тембр становится живым, блестящим и непринужденным»* (Мануэль Гарсиа) [12, с. 106].

3. По мнению мастеров вокальной педагогики XIX века, решающим значением для пения имеет организация правильного выдоха и умелая координация подсвязочного воздушного давления с работой гортани, надставной трубки и верхних резонаторов, взаимно связанных и «вдохновляющих» творческую фантазию певца. При этом для голоса, обладающего красивым тембром, достаточной силой, большим диапазоном, выносливостью, следует применять нижнеребернодиафрагматический тип дыхания, с одновременным развитием мышц живота.

4. Хорошая дикция – неперемное условие для донесения смысла текста произведения: *«Отчетливая дикция способствует улучшению звука, делая голос более концентрированным и мягким»*. Особого внимания требует постановка гласных: *«Гласная «А» есть основа голоса... и главный подводный камень... Основательное изучение ее имеет особенное влияние на все остальные гласные»* [12, с. 121], согласных, а также усвоение правильной речи.

5. Особую ценность для начинающих певцов, по мнению выше названных педагогов, имеет наблюдение за приемами и манерой пения выдающихся артистов во время посещения их концертов.

Все технические и художественные достижения вокального искусства XIX века нашли отражение в хоровом исполнительстве той эпохи. Основу

вокального мастерства хорового певца определяло владение регистрами «на основе смешанного звукообразования и постепенного перехода из одного в другой» [25, с. 198], а также техника костно-абдоминального дыхания. **Хоровая звучность романтизма** обогатилась приемами более широкой динамической нюансировки – от «ppp» до «fff», техникой филировки звука, умениями использовать тембровую палитру и вибрато певческих голосов в целях художественной выразительности. Характерными особенностями романтической хоровой звучности, как важного выразительного элемента, стали: «...сила, полнота, тембровая яркость и разнообразие. Романтик добивался, чтобы его звук обладал проникновенностью, нежностью, парением и т.д., с одной стороны, и бездонностью, напоенностью – с другой. Звуковой краске отдается явное предпочтение перед рисунком. Звуковые контрасты, сочетания грандиозно-титанического и трогательно-нежного, философски углубленного и непосредственного, наивного и т.д. – характерные черты романтического исполнительства» [25, с. 194].

Хоровое искусство романтизма внесло достойный вклад в сокровищницу мировой музыкальной культуры не только замечательными хоровыми произведениями разных жанров, прогрессивными находками и тенденциями в исполнительской практике, но также разнообразными формами любительского музицирования, продемонстрировав способы и приемы приобщения к эстетическим культурным ценностям и художественной деятельности широких народных масс.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** романтизм; идея синтеза искусств; хоровая миниатюра; форма сквозного развития, строфическая форма; братства «лидертафели»; хоровые объединения «ферейны».

### **Выполните следующие учебные задания**

1. Уясните значение термина «романтизм» и определите предпосылки возникновения этого художественного стиля.
2. Определите философские и эстетические основы романтизма.
3. Выделите главные тенденции в развитии хорового искусства романтизма.
4. Определите особенности развития хоровых жанров – хоровой миниатюры, кантатно-ораториального жанра, мессы.
5. Выделите средства музыкальной выразительности, характерные для хоровой музыки романтизма (форма, фактура, гармония, тембры, динамика и пр.).
6. Назовите ведущих композиторов, чья творческая деятельность связана с хоровым искусством.

7. Выделите наиболее важные достижения этих композиторов в развитии хоровых жанров и хорового исполнительства романтизма.
8. Определите отличительные особенности хоровых партитур, предназначавшихся для любительского исполнения.
9. Охарактеризуйте исполнительские принципы романтической хоровой музыки.
10. Выпишите в рабочую тетрадь наиболее важные понятия и термины, найдите в «Музыкальной энциклопедии» их значения; запишите в тетрадь и запомните их.

**Составьте план выступления на семинарском занятии, выделив в общем материале несколько блоков, например:**

1. Эстетические принципы романтизма и основные тенденции в хоровой музыке данного художественного направления;
2. Развитие кантатно-ораториального жанра романтизма.

**Подготовьте текст выступления в форме тезисов.**

## **7. Хоровое искусство XX века**

Рубеж XIX – XX веков ознаменовался новым художественным течением, возникшим во Франции и получившим название **импрессионизм** (*impression* – впечатление). Первоначально импрессионизм возник в живописи (К. Моне, К. Писарро, Э. Дега, О. Ренуар и др.), а затем распространился и в других искусствах – музыке и литературе, театре.

Стремление отразить в произведениях искусства изменчивость настроений, субъективное отношение к окружающему миру, смену впечатлений повлекло возникновение новых средств художественного выражения. В музыке это проявилось в усложнении гармонического языка, в поиске новых тембровых красок, в отходе от строгих норм классической формы и пр. средствах. Наиболее яркими представителями музыкального импрессионизма были **французские композиторы Клод Дебюсси (1862–1918) и Морис Равель (1875–1937)**.

**Хоровые сочинения Клода Дебюсси** – это кантаты «Гладиатор», «Блудный сын», сюита для хора (без слов) и оркестра «Весна», написанная по известной картине итальянского художника С. Боттичелли, кантата для женского хора, солистов и оркестра «Дева-избранница», «Три песни Шарля Орлеанского» для хора *a cappella* на стихи французского поэта XV века Шарля Орлеанского.

**Музыкальный язык хоровых произведений композитора** отличается сложной гармонией, обеспечивающей красочную звукопись и колористичность характерных черт музыки импрессионизма. Обращаясь к изящным текстам Шарля Орлеанского – поэта эпохи Возрождения («Три песни Шарля

Орлеанского»), композитор использует в музыке приемы стилизации сложного полифонического письма того далекого времени, мастерски сочетая их с новыми современными приемами импрессионистической звукописи.

**Первая песня цикла «Ночь»** – спокойная, созерцательного настроения хоровая миниатюра, наполненная чувством сдержанного восхищения красотами природы. **Вторая песня «Я тамбурина слышал звон»** – миниатюра оживленного, танцевального характера, с чертами изобразительности, имитирующими звучание тамбурина. **Третья песня «Зима»** – это развернутая хоровая композиция, построенная на контрастном сопоставлении двух образов – картины холодной зимы и цветущей весны.

**Хоровое творчество Мориса Равеля** представлено несколькими крупными сочинениями – кантатами «Мирра», «Альцион», «Алисса», а так же тремя хоровыми песнями для смешанного хора а cappella – «Николетта», «Три райские птицы» и «Рондо». Свидетельством особого интереса композитора к выразительным возможностям человеческого голоса является введение им хора (без слов) в балет «Дафнис и Хлоя», как особого избранника для важной роли – передачи основной идеи в опере «Дитя и волшебство».

Замечательным явлением хоровой музыки того времени можно считать выше названные хоровые песни для смешанного хора а cappella. Слова и музыка этих хоровых песен («Николетта», «Три райские птицы» и «Рондо») навеяны интересом композитора к французскому фольклору. Мелодии сочинений просты, а формы напоминают варьированные куплеты. Жанры песен родственны фольклорным, в каждой песне развивается свой сюжет, возникают диалоги и красочные характеристики действующих лиц песен.

**«Николетта»** – своеобразная шуточная песня, представляющая простушку Николетту, злобного волка, влюбленного паж и безобразного богача. Сдержанно суровая песня **«Три райские птицы»** приближается к эпическому жанру, отражая впечатления от первой мировой войны, а **«Рондо»** – шуточная «персонифицированная» игровая песня-жанровая сценка. В ней автор представляет вечную тему отношений разных поколений: персонажами выступают старики, старухи, девушки и юноши.

В начале XX века во Франции образовалось музыкальное содружество молодых талантливых композиторов, получившее название **«Шестерка»**. В творческую группу вошли Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик, Артур Онеггер, Франсис Пуленк, Жермена Тайфер. Идейным вдохновителем содружества был композитор Эрик Сати, а теоретиком и пропагандистом их творчества стал Жан Кокто – талантливый драматург своего времени.

Хоровая музыка стала для композиторов наиболее демократичным жанром, в котором можно было воплотить наиболее острые проблемы современности.

Значительный вклад в историю мировой музыкальной культуры внесло кантатно-ораториальное творчество **Артура Онеггера** (1892–1955). Его



оратории «Царь Давид», «Юдифь», «Антигона», «Жанна д'Арк на костре», «Рождественская кантата» оказали заметное влияние на дальнейшее развитие хоровой музыки.

**Эстетические взгляды** композитора были созвучны ведущим философским идеям музыки XX века – стремлению к воплощению высоких этических идеалов, представляющих «вечные» общечеловеческие ценности. Отсюда обращение к библейским и античным – «вечным» – сюжетам и тематике («Царь Давид», «Юдифь», «Антигона»), к универсально-героическим образам («Жанна д'Арк»).

Желание воплотить в музыке высокие идеи, но при этом сделать музыку доступной и понятной широким массам, побуждает композитора к поиску новых жанров. **Ораториальный и смешанный оперно-ораториальный жанры** вполне отвечали устремлениям композитора: «Музыка должна переменить публику и обратиться к массам..., но для этого ей нужно изменить свой характер, стать простой, несложной и в крупных жанрах. Людям безразличны композиторская техника и поиски. Именно такую музыку я пробовал дать в «Жанне на костре». Я старался быть доступным для рядового слушателя и интересным для музыканта» [26, с. 255]. **Оратория «Пляска мёртвых»**, сочиненная в 1938 году, свидетельствует об активной общественной позиции композитора – антифашистской идейной направленности художника-патриота.

**Композиторский стиль А. Онеггера** характеризуется преломлением классических традиций в новом, современном композитору видении: строгие полифонические приемы развития музыкальной ткани сочетаются с конкретной образностью тематизма; основой гармонического языка композитора является полная хроматическая система, т.н. 12-тоновая диатоника, опирающаяся на сочетание различных диатонических натуральных ладов, обогащенных альтерацией [24, с. 15–17]; использование жанровых элементов первоосновы музыки (песни, танца, марша), способствуют конкретизации образов и демократизации музыки.

Особое место занимает хоровая музыка в творческом наследии **Франсиса Пуленка** (1899–1963). Среди наиболее известных сочинений композитора – кантата для смешанного хора и оркестра «Засуха» на стихи английского поэта Эдуарда Джеймса, кантата для двойного смешанного хора без сопровождения «Лик человеческий» на стихи Поля Элюара.

Кроме крупных хоровых сочинений, достаточно известными являются «Семь песен для смешанного хора без сопровождения на стихи Г. Аполлинера и П. Элюара». Разноплановые лирические образы хоровых миниатюр, вошедших в данный цикл – №1 «Белый снег», №6 «Мари» на стихи Г. Аполлинера, №7 «Свети» на стихи П. Элюара и др. – прекрасные образцы мелодического мастерства композитора, умения воплощать в музыке разнообразные человеческие настроения, чутко передавать тончайшие оттенки поэтического слова.

**Ведущие тенденции в хоровом искусстве Германии XX века** ярко отражены в творчестве композиторов **Пауля Хиндемита** (1895–1963) и **Карла Орфа** (1895–1982).

**Пауль Хиндемит** написал пять крупных произведений в кантатно-ораториальном жанре. Оратория «Das Unaufhörliche» («Бесконечное», «Непрерывное») написана в 1931 году. В 1946 году он создает «Реквием», написанный на стихи Уолта Уитмена «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень». Созданный сразу после войны и посвященный композитором «Тем, кого мы любим», реквием П. Хиндемита далек от заукобойной траурной службы. Это светская музыка, пронизанная «уитменовской» идеей высшей космической «общности» мира [27, с. 308].

В 50 годы XX века композитором была создана кантата «Летите, быстрые ангелы» (первое исполнение состоялось в 1955г.), представляющая собой вокально-симфонический триптих, состоящий из трех самостоятельных кантат, написанных на тексты Поля Клоделя: 1. «Триумфальная песнь царя Давида»; 2. «Страж ночи»; 3. «Песнь к надежде».

Среди хоровых сочинений, написанных для хора а cappella, широко популярен цикл «Шесть песен для смешанного хора на тексты французского поэта Райнера Мариа Рильке». Оригинальность мелодического мышления, острота и новизна гармонии, метроритмическое разнообразие – вот основные черты свойственные партитурам хоровых произведений композитора.

**Карл Орф** – один из популярнейших композиторов XX века. Его педагогическая система музыкального воспитания детей получила признание во многих странах. Музыкальное воспитание и театр – вот два главных направления творческой деятельности композитора. Всемирную известность К. Орфу принес цикл «Триумфы», состоящий из сценической кантаты «Кармина Бурана» (1936 г.), кантаты «Катулли Кармина» (1943 г.) и концерта-кантаты «Триумф Афродиты» (1951 г.).

«**Кармина Бурана**» («Бойернские песни») – название рукописного сборника стихов средневековых поэтов XII – XIII вв., найденного в начале XIX века в Бенедиктбойернском монастыре в предгорьях Баварских Альп. Он является литературным памятником Германии эпохи Возрождения, того времени, когда в Европе активно развивалось светское искусство. Содержание сборника – это поэзия университетов, созданная образованными людьми своего времени и представленная религиозными и пародийно-сатирическими стихами, любовными и застольными песнями, текстами рождественской и пасхальной мистерий. Открывало сборник стихотворение «*O Fortuna, velut luna, statu variabilis...*» («О, Фортуна, ты изменчива как луна...»), которое и стало поэтической основой первого хора – пролога кантаты и завершающего последнего.

Сочиняя кантату «Кармина Бурана», композитор представлял одновременное действие с поющим и танцующим хором, с яркими, сменяющимися

одна за другой сценами, представляющими пестрый калейдоскоп картин жизни над которыми властвует Фортуна.

Кантата «Кармина Бурана» состоит из пролога и трех картин, всего двадцати пяти номеров. Развитие действия в кантате бессюжетно, главным композиционным принципом является сопоставление контрастных образов-картин, обрамленных своеобразной аркой – прологом (первый и второй хор) и завершающим 25-м номером «Фортуна – повелительница мира».

**Первая часть – «Весной»** – разнообразные картины весеннего обновления. Это и № 3 «*Veris leta vacies*», напоминающий таинственный обряд заклинания весны, и умиротворенно-лирический № 4 «*Omnia sol temperat*» («Все согревает солнечный свет»), и веселый, переходящий в пляску № 5 «*Esse gratum*» («Смотри, приятная и стремительная весна возвращает нам радости»). Завершается первая часть торжественным апофеозом праздника – № 10 «*Were diu werlt alle min...*» («Если б моим был весь мир...»).

**Вторая часть**, контрастная по образному содержанию, начинается с одиннадцатого номера – «*In taberna*» («В таверне») – среди кутил и бродяг на первом плане поэт с застольной песней: «Грустить и радоваться без ханжества...».

№ 12 «*Olim lacus colueram*» («Плач жареного лебедя»): «Когда-то – к сведенью людей – я первым был из лебедей... Ощипан шайкой поваров, лежу на блюде. Я – готов. И слышу лязг зубов» – представляет собой гротескный образ, в создании которого автор проявил достаточную изобретательность, создав интересный тембровый ансамбль: соло тенора-альтино в сочетании с фаготом, флейтой пикколо, кларнетом и трубой, сопровождается в припеве («Как черен и сильно поджарен») хором мужских голосов.

**Третья часть – «Cour d'amours»** («Двор любви») – начинается № 15 «*Amor volat undique*» «Амур летает всюду». Изысканный, утонченный колорит, нежный, лирический характер, прозрачная, близкая к импрессионистической звучность – главные отличительные черты этого номера, который составляет яркий контраст всему предыдущему разделу.

С хора № 18 «*Circa mea pectora*» («В груди моей») и следующего за ним № 19 «*Veni, veni, venias*» («Приходи же, приходи») начинается стремительное движение к последней – главной кульминации кантаты, хору № 24 «*Ave formosissima*» («Славься прекраснейшая»). Торжественно ликующе завершается третья часть кантаты. Но возглас «О, Фортуна!» (№ 25) прерывает торжественный гимн в самой высокой точке – хор «*O Fortuna velut luna*» возвращает все к исходному движению: жизнь идет, неумолимое колесо Фортуны вертится!

Успех первой постановки кантаты во Франкфурте-на-Майне в 1937 году предопределил ее триумфальное шествие по театрам разных стран, продолжающееся и до сегодняшнего времени. В 1942 году кантата была исполнена

в миланском театре «Ла Скала», в 1954 году исполнялась в Нью-Йорке в «Карнеги-холле», в 1958 году – в Сан-Франциско, с середины XX века кантата завоевала всемирную известность.

По замечанию музыкальных критиков, кантата «Кармина Бурана» – одно из удивительнейших творений музыкального искусства XX века, всегда современного и имеющего успех независимо от времени и моды. Композитор не сопровождал партитуру какими-либо обязательными режиссерскими указаниями и, обращаясь к этому произведению, музыканты и режиссеры всегда могут создать современную, отвечающую духу своего времени интерпретацию. В настоящее время кантата с успехом исполняется во многих ведущих мировых театрах, в том числе в Большом театре оперы и балета Беларуси.

Кантата «Катулли кармина» написана на стихи римского поэта Катулла, жившего до н.э. и открытого заново лишь в XIV веке. Любовные стихи, посвященные Лесбии – возлюбленной поэта, вдохновили композитора на создание лирической сценической композиции в духе итальянского театрализованного мадригала, имеющей сюжетное действие. **Сценический концерт «Триумф Афродиты»**, завершающий цикл «Триумфы», воссоздает на сцене свадебное празднество, имеющее обобщенно символический смысл.

**В Англии XX века** хоровое искусство не только не утратило, но еще более укрепило свое общественное значение. Интерес к народному фольклору способствовал образованию еще в 1898 году «Общества народной песни», которое в дальнейшем переименовалось в «Общество народного танца и песни». В 1936 году образовывается Лондонская рабочая музыкальная ассоциация, также способствующая популяризации любительского музицирования. Большой интерес любителей хорового пения к народной песне, к национальному фольклору способствовал творческой активизации в этом направлении работы композиторов. Их деятельность в содружестве с печатными издательствами проявилась в появлении многочисленных песенных сборников, содержащих хоровые обработки и переложения, предназначавшиеся для любительских коллективов [28, с.16].

Английскую композиторскую школу XX века достойно представили Ральф Воан Уильямс, Густав Холст, Артур Блосс, Уильям Уолтон, Констант Лэмберт, Майкл Типпет и др. Особый вклад в развитие хоровой музыки этого времени внес известный **английский композитор Бенджамин Бриттен**.

Произведения для хора занимают видное место в творчестве Б. Бриттена. Среди наиболее известных – «Te Deum» in C для хора, соло дисканта и органа (1935), «Весенняя симфония» для солистов, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра (1949), «Академическая кантата» для солистов, хора и оркестра (1959), «Короткая месса» in D для хора мальчиков и органа (1959), «Гимн св. Колумбу» для хора и органа (1962), «Кантата милосердия» для тенора и баритона соло, маленького хора, струнного оркестра, фортепиано, арфы и литавр

(1963), «Голоса сегодняшнего дня» – антем для хора, хора мальчиков и органа (1965), «Родился мальчик» – хоровые вариации для мужских, женских и детских голосов а cappella (1955), «Обряд кэрол» для дискантов и арфы (1942), «Пять песен цветов» для хора а cappella (1950) и другие.

Вершиной творчества композитора считается «Военный реквием» для сопрано, тенора и баритона соло, хора, оркестра, камерного оркестра, хора мальчиков и органа, сочиненный в 1961 году. Литературную основу этого сочинения составляют традиционный католический текст заупокойной мессы и стихотворения поэта Уилфреда Оуэна – участника и жертвы первой мировой войны, воочию познавшего ужасы и бессмысленную жестокость этой человеческой трагедии. Посвящая свое произведение памяти четырех друзей, погибших во Второй мировой войне, композитор обращается ко всему человечеству, провозглашая высокую гуманистическую идею ценности человека, человеческой жизни, протеста против войн.

Драматургический план «Военного реквиема» образуется из весьма сложного сочетания трех пластов – литургического (мессы), военного (реального), в котором словами солдата-поэта У. Оуэна говорится о войне и третьего пласта – иного мира, говорящего голосами детей и звуками органа. Чередование ритуальных (канонических) и реальных (поэта У. Оуэна) текстов оттеняя, дополняя друг друга, в конечном счете, объединяют ритуал – реквием (символизирующий нечто вневременное), и реальность, способствуя созданию особой атмосферы «примирения скорбью» [28, с. 232]. Предусмотренная композитором обязательная расстановка исполнительских групп, помеченная в партитуре, напоминает «пространственную полифонию итальянских мастеров XVI века» [28, с. 222] и призвана усилить выразительность исполнения особым акустическим эффектом.

«Военный реквием» – произведение не только итоговое для творчества Б. Бриттена. Оно отражает особенности развития всего музыкального искусства XX века, это произведение «...узловое на перекрещивающихся путях развития музыкального искусства. В нем нашли отражения многие тенденции искусства современного Запада: и возрождение старых ритуальных форм, и интерес к вечным сюжетам, к темам из Библии и Евангелия, и такой способ их воплощения, при котором параллельно разворачиваются «вечный сюжет и аналогичный «сегодняшний». Такой способ воплощения характерен в большей степени для литературы..., но в рамках музыкального искусства он дал свои примеры в опере: таковы «Антигона-43» Пипкова, «Греческие страсти» Мартину, «Поругание Лукреции» Бриттена» [28, с. 244–245].

В середине XX века на музыкальной арене Европы появляется целая плеяда польских музыкантов. Витольд Лютославский, Казимеж Сероцкий, Тадеуш Бёрд, Кшиштоф Пендерецкий – композиторы, произведения которых привлекают внимание поисками новых выразительных средств,

необычных тембровых решений, драматургических конструкций. Звуковые новации польских авторов, основанные на «сонорных» звукотембровых принципах, расширении спектра привычных музыкально-выразительных средств, включение новых красок звуковой палитры, вскоре получили широкое распространение во всей европейской музыке.

Особой неординарностью музыкального мышления отличался **Кшиштоф Пендерецкий**. Смелая творческая фантазия композитора, движимая стремлением к расширению спектра привычных для музыки выразительных средств, в целях решения важных композиторских задач, воплощалась в совмещении, казалось бы, несовместимого. Неясные стуки, игру ударами пальцев о гриф без смычка, потрескивания «col legno» («коль леньо» – деревом – указание ударять по струне древком смычка, для получения особой – «сухой» окраски звучания), удары ладоней, – такие «немузыкальные» звуки широко использовал молодой композитор в своих инструментальных произведениях. Поиски новых средств звуковой выразительности предпринимались и в хорошей музыке.

В этой связи необходимо отметить, что **новаторские приемы** были для К. Пендерецкого не самоцелью, а **средством решения огромной сложности художественных задач**, поставленных композитором и касающихся философских вопросов этической и эстетической общественной значимости музыкального искусства. Понимание К. Пендерецким общественной миссии художника созвучно позиции лучших музыкантов XX века, которые видели великое предназначение искусства в том, «...чтобы воссоздавать человека, неизбежно расщепленного ходом истории на различные специальные роли (профессиональные, социальные и т.п.) в его целостности и неразделенности, воссоздавать его для самого себя в единстве его прошлого и настоящего, в ощущении всего богатства его творческих сил и жизненных проявлений» [29, с. 172]. Темы, избираемые композитором для своих произведений – преходящее и вечное, истинное и ложное, человеческое и варварское и пр., – в искусстве XX века принято относить к разряду «вечных», «**универсальных**».

Так, в «**Космогонии**», написанной для солистов, смешанного хора и оркестра, автор стремится осмыслить и показать историческую панораму постепенного проникновения людей в тайны Вселенной, провозглашая идею сближения эпох в единой перспективе человеческого знания. Предельно выразительны и убедительны средства музыкальной выразительности, используемые композитором для создания художественного образа. «Сонористические» оркестровые эпизоды, словно движение самой материи, перемежаются с неясным «рокомотом» хора – разноголосицей огромного числа человеческих голосов – философов и ученых разных эпох, создавая впечатление бесконечного и одновременно единого космического и временного пространства.

Мечты и фантазии древних сегодня становятся реальностью. Человеческая мысль бессмертна и в этом великая сила человечества – таков высокий пафос этого произведения.

Написанная в 1971 году «Заутреня» – одно из самых искренних и эмоциональных сочинений композитора. Обратясь к подлинным православным обрядовым текстам, автор не предназначает это произведение для церковной службы. Он вставляет в текст латинские и греческие фрагменты, свободно меняет порядок частей православной службы. И в этом также проявляется его стремление к универсальности. В результате образный строй произведения переносится на другой художественный уровень, в иную – жизненную – плоскость.

Стремление к суперсовременным средствам музыкальной выразительности сочетается в К. Пендерецком с глубоким уважением и интересом к искусству добаховской эпохи. Он тщательно изучал контрапунктическую технику старых мастеров, полифонические жанры того времени и старался претворить эти традиции в своих сочинениях («Страсти по Луке», «Stabat Mater»). Синтез традиционного и нового в средствах художественной выразительности, слияние различных стилистических пластов помогли композитору добиваться яркой сценической и эмоциональной выразительности этих произведений. Обращался ли К. Пендерецкий к текстам Евангелия («Песнь Песней», «Страсти по Луке»), воплощал ли в своих произведениях особо значимые события XX века («Плач по жертвам Хиросимы») – в центре внимания композитора всегда оставался человек с его заботами, болями, этическими проблемами.

Хоровые произведения Кшиштофа Пендерецкого заняли особое место в музыкальной культуре XX века. Созданные в разные годы – «Меры времени и тишины» (1960), «Stabat Mater» (1962), «Кантата в честь Ягеллонского университета» (1964), «Страсти по Луке», «Dies irae» (оратория памяти жертв Освенцима, 1967), «Заутреня», созданная на старославянский текст (1971), «Космогония», написанная к 25-летию ООН (1970), «Песнь Песней» (1973), «Магнификат» (1974), «Te Deum» (1980), «Реквием» – все они свидетельствуют о широком спектре творческих интересов композитора, которые простираются от поэтической трактовки образов античной и древней литературы («Песнь Песней») до воплощения в музыке трагедий человечества XX века (оратория памяти жертв Освенцима) и философского осмысления Евангельской притчи («Страсти по Луке»).

Широкий спектр интересов, стремление к «универсальности» в выборе тем произведений и поиск «универсальных» средств их воплощений – характерная черта, присущая не только творческому облику К. Пендерецкого, но и общая тенденция, объединяющая художественные устремления многих композиторов XX века.

**Последние десятилетия XX века** отмечены широким распространением полистилистических тенденций в музыке. По замечанию ведущих музыкальных теоретиков XX века, огромное количество разнообразных приемов полистилистики в современной музыке еще не поддается классификации: «*Особенность сегодняшней музыкальной культуры или музыкального искусства в том, что найдено еще одно измерение в музыке, но неизвестны его законы. Неизвестны законы стилистической полифонии и ее восприятия слухом...*» [30, с. 148]. Художники XX века ищут вселенские темы и способы их раскрытия: «*Современный прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденцией к расширению музыкального пространства: одноголосие – многоголосие; полифония – гармония; смешанные типы фактур; мажоро-минорный лад; хроматизация мажоро-минора; атонализм; политонализм и т.п.*» [30, с. 148]. В этой связи изучение музыки разных эпох и стилей, как необходимое условие формирования профессиональной компетентности современного музыканта, в настоящее время приобретает особое значение.

Для современного хорового исполнительства характерно широкое развитие международных творческих контактов, выраженное в проведении многочисленных фестивалей, конкурсов, стимулирующих рост профессионального мастерства исполнителей, а так же проведение теоретических и методических конференций по вопросам хорового исполнительства и певческого воспитания подрастающего поколения.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** содружество «Шестерка»; импрессионизм; полистилистика, политональность; атональная музыка; хроматическая система; сонористика; прием игры «col legno»; смешанные жанры.

### **Выполните следующие учебные задания**

1. Дайте характеристику отличительным особенностям художественного течения «импрессионизм». Назовите композиторов этого направления, обращавшихся к жанрам хоровой музыки.
2. Определите ведущие музыкально-философские идеи музыки XX века.
3. Выделите главные тенденции, характеризующие образную сферу хоровых произведений XX века.
4. Охарактеризуйте наиболее яркие произведения кантатно-ораториального жанра в западноевропейской музыке XX века
5. Составьте творческие портреты композиторов, чьи хоровые произведения можно назвать новаторскими в сфере хорового искусства
6. Объясните, в чем проявилось их новаторство.
7. Составьте текст выступления на семинарском занятии.



## Литература

1. *Радциг, С.И.* История древнегреческой литературы / С.И. Радциг. – М.: Высшая школа, 1977. – 550 с.
2. *Античная литература: учебник для педагогических институтов / А.А. Тахо-Годи [и др.]; под общ. ред. проф. А.А. Тахо-Годи. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1973. – 438 с.*
3. *Бояджиев, Г.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Бояджиев. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
4. *Любимов, Л.* Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Любимов. – М.: Просвещение, 1976. – 319 с.: ил.
5. *Грибунина, Н.Г.* Мировая художественная культура: методическое пособие для музыкальных училищ и училищ искусств / Н.Г. Грибунина. – Тверь: Свет, 2005. – 486 с.: ил.
6. *Лекции по истории эстетики: в 3 кн. / М.С. Каган [и др.]; под ред. М.С. Кагана. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1973. – кн.1. – 206 с.; кн. 2. – 199 с.*
7. *Розеншильд, К.* История зарубежной музыки: учеб. пособие для исполнительских отделений консерваторий / К. Розеншильд. – 3-е изд. – М.: Музыка. 1973. – 535 с.
8. *Булучевский, Ю.С.* Старинная музыка. Словарь-справочник / Ю.С. Булучевский, В.С. Фомин. – М.: Музыка, 1974. – 144 с.
9. *Давид, И.Н.* Мотет / И.Н. Давид, Й. Дистлер, Э. Пеппинг, и др. // Муз. Энцикл.: в 6 т., гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов.Энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 1103.
10. *Зарубежная литература: учеб. пособие / С.В. Тураев, И.Б. Дюшен, Л.В. Каган [и др.]. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1975. – 320 с.: ил.*
11. *Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. ст. / Ю.К. Евдокимов (отв. ред.) [и др.]. – М.: Музыка, 1978. – 272 с.*
12. *Назаренко, И.К.* Искусство пения / И.К. Назаренко. – М.: Музыка, 1968. – 621 с.
13. *Крунтяева, Т.* Комическая опера XVIII века / Т. Крунтяева. – Л.: Музыка, 1981. – 167 с.
14. *Краснощеков, В.* Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 299 с.
15. *Дмитриева, Н.А.* Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. – Вып. 2. – М.: Искусство, 1975. – 341 с.
16. *Ливанова, Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. / Т. Ливанова. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1982. – Т. 2. – 622 с.
17. *Келдыш, Ю.В.* Классицизм / Ю.В. Келдыш // Муз. энцикл.: в 6 т., гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1976.
18. *Друскин, М.* Пассионы и мессы И.С. Баха / М. Друскин. – Лен. отд.: Музыка, 1976. – 168 с.

19. *Кремлев, Ю.* Йозеф Гайдн / Ю. Кремлев. – М.: Музыка, 1972. – 316 с.
20. *Вайсман, Вильгельм.* Предисловие к немецкому изданию / Вильгельм Вайсман // Й. Гайдн. Девять хоров для смешанных голосов в сопровождении фортепиано: нот. сб. – М.: Музыка, 1971. – 112 с.
21. *Аберт, Г.* В.А. Моцарт. Часть вторая. Книга первая / Г. Аберт. – М.: Музыка, 1983. – 518 с. с ил.
22. *Левик, Б.* История зарубежной музыки / Б. Левик. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1974. – 275 с.
23. *Соллертинский, И.И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И.И. Соллертинский. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 48 с.
24. *Житомирский, Д.В.* Романтизм / Д.В. Житомирский // Муз. энцикл.: в 6 т., гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 4. – С. 699.
25. *Казачков, С.А.* От урока к концерту / С.А. Казачков. – К.: Изд-во Казанского университета, 1990. – 344 с.
26. *Ветлицына, И.* Онеггер Артур / И. Ветлицына // Творческие портреты композиторов: популярный справочник. М.: Музыка, 1990. – 444 с.
27. *Левая, Т.* Пауль Хиндемит / Т. Левая. О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
28. *Ковнацкая, Л.* Бенджамин Бриттен / Л. Ковнацкая. – М.: Сов. композитор, 1974. – 391 с.
29. *Мазель Л.* Статьи по теории и анализу / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1982. – 351 с.
30. *Соколов, А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие / А.С. Соколов. – М.: Владос, 2004. – 231 с.

## ТЕМА 2. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА

### **1. Развитие русского хорового искусства от истоков до начала XVII века**

**Истоки русского хорового искусства.** Первоистоки музыки славянских народов уходят в глубокую древность. В ее основе – народное песенное творчество древних славян. Предками славян считается многочисленный народ венедов, упоминание о котором относится к I в. н.э. Впоследствии племена, живущие между Днестром и Днепром, стали именоваться антами. Они-то и считаются предшественниками русской, белорусской и украинской народностей [1, с. 31].

По свидетельствам многих исторических и литературных памятников, музыка играла важную роль в жизни славянских племен. Песни были спутниками их трудовых будней, повседневного быта, украшением праздников. Содержание многих древних песен отражает **языческий характер верований славян** – поклонение различным языческим божествам, среди которых центральное место занимал бог солнца, существовавший под различными именами: Дажь-бог, Сварог и др.

Одноголосие, небольшой по объему бесполутоновый звукоряд, чаще всего в пределах кварты или квинты, ритм, продиктованный характером текста, – вот главные особенности славянской народно-песенной культуры той эпохи.

**Создание Древнерусского государства со столицей в Киеве** вывело славян на арену мировой истории. Становление этого государства произошло в IX веке, а в X – XI веках, по свидетельствам историков, Киевская Русь была уже мощной силой, объединившей вокруг себя целый ряд славянских племен. Временной диапазон с начала IX–X вв. и до конца XIV века принято считать **первым периодом** развития русского музыкального искусства, который *«условно может быть назван периодом раннего русского средневековья»* [1, с. 15]. К исторически важным достижениям этого периода можно отнести следующее.

1. Крещение Руси (988 г.) и введение христианства – событие, повлиявшее на все сферы общественной жизни государства.

2. Становление первых культурных центров: до XIII века – Киев; со второй половины XIII века – Новгород.

3. Формирование стилистических традиций русского церковного пения: основой музыкального оформления русской церковной службы становится **«знаменный распев»**, определивший новый круг музыкальных образов, новый стиль исполнительства, явившийся в дальнейшем фундаментом русского профессионального певческого искусства.

4. Развитие народного песенного творчества, представленного различными жанрами – календарными, семейно-бытовыми, эпическими и пр., в каждом из которых складывались свои внешние формы и интонационные особенности.

В 911 году между Русью и Византией был заключен первый торговый договор. Отношения Древней Руси с таким сильным, высокоразвитым государством, не ограничились только экономическими связями, а получили развитие в такой важной сфере, как духовная жизнь общества – отречение Руси от язычества кардинальным образом изменило развитие русской культуры.

**Зарождение профессиональной певческой культуры на Руси.** Огромным событием, повлиявшим на все сферы жизни Киевской Руси, стало введение в конце X века христианства. Отныне, одним из центральных обрядов особо значимых в общественной жизни государства, стал обряд христианского богослужения. С точки зрения культуры, он соединил в себе элементы словесного, театрального, изобразительного, музыкального, прикладного искусства и архитектуры, подчинив их единым эстетическим принципам.

Считается, что первыми профессиональными певческими учреждениями Древней Руси были хор, привезенный князем Владимиром из Византии, а также певческая школа, организованная в это же время при Десятиной церкви для подготовки певчих и доместиков. Доместиками именовались «запевщики», «головщики клироса», которыми становились наиболее способные и опытные певцы, в обязанность которых входило управление хором.

В церковной службе утвердилось пение на «два лика» или «крылоса» (хора). Каждый крылос имел своего доместика. Управление хором – древнее «дирижирование», представляло собой сложную систему жестикюляции, называемую «хейрономией». Для воспроизведения различных мелодических оборотов, смены приемов пения и звука использовались специальные движения кисти пальцев правой руки – канархатие. Основным принцип пения этих хоров был антифонный.

Стилистической основой русского церковного пения явился «знаменный распев» (в некоторых современных источниках – «распев»), название которого произошло от старославянского слова «знамя», обозначающего знаки, применяемые для записи напевов в безлинейной нотации (еще одно их название – «крюки») и отсюда – «крюковое пение»). Мелодии знаменного распева основывались на системе восьми гласов (ладов). Система осьмогласия представляла собой сумму мелодических формул-попевок, служивших материалом для распевания текста на тот или иной глас. (Подобный тип музыкальной композиции на основе определенных формул был свойствен византийскому и западноевропейскому григорианскому пению). Мелодии знаменного распева были одноголосны, строго диатоничны и упорядочены для исполнения по годовому кругу церковных богослужений.

Высокие художественные достоинства этих песнопений – особую строгую красоту, присущее им возвышенное чувство, способность оказывать на слушателей глубокое нравственно-этическое воздействие – признавали многие выдающиеся исследователи древнерусского церковного пения. Так, например, **Б.В. Асафьев** писал: «... *«знаменный роспев», свод напевов мирового значения, равный великим эпическим сказаниям. Но даже то немногое, что известно, – поражает. Это, прежде всего – отражение в напевах неколебимой совести предков, строивших русскую землю. Будто здесь – озвученные панцирь и броня, а не просто звенья напевов живой для нас старины. Тут нет низменных, мелковатых и изнеженных чувствований. Тут лирика глубоких испытаний и героической железной выносливости и сопротивляемости, мелодии выдержанные, наделенные упругостью пружины. В них, если слышится радость, то возвышенно ликующая, «юбилейная», а если скорбь, то не имеющая ничего общего с нервными стараниями музыки близких нам эпох человечества. Красота древних роспевов и составляющих их попевок волнует, как, то сурово-сосредоточенный, то звонкий язык летописей. Та же сфера чувств, та же дисциплина характеров, та же упорная воля жить, тот же мерный ритм, что и в памятниках древнерусского слова, живописи, резьбы и тканей, в образах фресок и в плавности и мерности их поступи»* [2, с. 38].

**Знаменные роспевы** записывались идеографической (знаменной) нотацией, основывающейся на палеовизантийском невменном письме. Вначале в обучении церковных певчих изустная практика преобладала, вообще игнорируя теоретическое обучение: «...можно допустить, что первоначально прибывшие на Русь иноземные певцы совсем не задавались целью внедрения теоретических основ, довольствуясь одной практикой – разучиванием с русскими певцами на слух новых для них напевов» [3, с. 11]. Однако вскоре развитие русского культового пения и переход его на более высокий художественный уровень выдвинули необходимость в обучении певцов чтению знаменного письма, а, следовательно, появилась надобность в учебном изложении его теоретических основ: «Первоначально имели место редкие попытки изложения теории путем хотя бы перечисления нотных знаков, простого перечня употребляемых в пении знамен» [3, с. 12], позже стали создаваться более полные певческие азбуки.

Первые краткие рукописные певческие азбуки, дошедшие до нашего времени, датируются XV веком и представляют собой толкование значений крюковых певческих знаков. На их основе были составлены более поздние и более полные азбуки. В дальнейшем подобные труды выдающихся музыкальных деятелей того времени, таких, например, как **Александра Мезенца**, помимо теоретического руководства к пению включали и «напутствия» молодым певчим, постигающим это мастерство: «*Ты же, пения тонкость Бога ради, учением не поскорби (то есть – пусть не будет тебе учение в тягость),*

*но потрудися со усердием и тщанием сию премудрость избобрести. ...Послушайте еще, рачителю мой. Аще истинно мене желаеши получитьи... той истинно вскоре радость в пении обрящет и труду своему покой..., мощно ему будет многое множество пения получитьи и самую того пения тонкость ей будет разумети... и своего гласа в всем силу познаеши» [3, с. 418].*

Помимо знаменного пения, в Киеве существовало **кондакарное пение**, которое представляло стиль праздничного, виртуозного пения. Торжественные гимны-кондаки, предназначенные для исполнения в праздничные дни, записывались в специальных книгах – **кондакариях**. Мелодий этих песнопений содержали большое количество украшений и особых слоговых распевов, именуемых **аненайками** и **хабувами**. Однако этот стиль оказался недолговечным и исчез уже к XIV веку.

Формирование профессиональной певческой культуры на Руси было тесно связано с развитием и распространением музыкального образования. С расцветом христианской культуры, иконописного и певческого искусства в крупных художественных центрах, таких, как Владимир, Ростов, Новгород и др., постепенно складываются определенные **певческие принципы и традиции**, что позволяет говорить о появлении певческих школ (как первое обобщение определенных традиций певческого опыта), отличавшихся по стилиевым признакам. Так, в Летописи 1231 года выделяются достоинства Ростовской певческой школы, называемой «пресветлым крылосом». Особым признанием пользовалась Владимирская певческая школа и ее знаменитый певчий Лука, который имел многочисленных учеников, славилась и Новгородская школа церковного пения со своим знаменитым domestиком Кириком. В дальнейшем особая роль в развитии русского профессионального пения принадлежит Московскому княжеству – центру притяжения лучших творческих сил всей Руси [4, с. 8–10].

**Рубеж XIV – XV и до середины XVII вв. считается периодом «позднего русского музыкального средневековья»** [1, с. 19]. В общественной и культурной жизни Древней Руси он отмечен важными событиями.

1. 1380 год – победоносное сражение Дмитрия Донского с татаро-монголами, утвердившего рост национального самосознания и творческого подъема во всей общественной жизни Руси.

2. Зарождение и развитие первого русского многоголосия.

3. Создание профессиональных хоровых коллективов – «Хора государевых певчих дьяков» и «Хора патриарших певчих», деятельность которых оказала значительное влияние на развитие русского хорового исполнительства.

4. Формирование «типично русских ярко национальных особенностей музыкальной выразительности – рождение русской песенной кантилены» [1, с. 96], нового типа русского мелоса на основе протяжной русской песни – лирической и исторической.

5. Становление стилистических традиций русского церковного пения.

Большим достижением в развитии русского профессионального певческого искусства было возникновение в начале XVI века **первого профессионального многоголосия**, получившего название «строчного» пения или «троестрочия». Первые образцы многоголосного пения возникли импровизационно – голоса, сопровождавшие основную мелодию, «выводили» подголоски, подобно многоголосию, присущему народной песне. Основную мелодию вел **средний голос**, именуемый «**путь**». **Верхний голос** назывался «**верх**» или «**вершник**», **нижний** – «**низ**» или «**нижник**» [4, с. 9; 5, с. 118].

Строчное многоголосие подразделяется на два вида «**ленточное**», в котором голоса сохраняют высотный и ритмический контуры мелодии и «**подголосочное**», в котором каждый голос проявляет самостоятельность в развитии. Кроме этого, существовало «**демественное многоголосие**» или «**демественное пение**», в котором сольный запев – «**демество**», предвещал вступление остальных голосов. Поначалу многоголосное пение существовало лишь в живом исполнении. Образцы многоголосного пения в записи появились позже, первые найденные рукописи демественного многоголосия, датируются XVI веком [1, с. 104], основные сохранившиеся образцы строчного пения датируются серединой XVII века.

**Первые профессиональные хоровые коллективы.** Расцвет профессионального хорового исполнительства на Руси связан с возникновением во второй половине XV века хора **Государевых певчих дьяков** – коллектива, от истоков которого ведет начало старейший русский хор современности – **С.-Петербургская академическая хоровая капелла им. М.И. Глинки**. Считается, что этот хор возник еще при Царе Иване III, а при Иване IV (Иване Грозном), достиг уже высокого уровня исполнительского мастерства. Сам Иван Грозный, будучи знатоком и любителем церковного пения, проявлял большую заинтересованность в качественном укреплении этого коллектива: по его указу певчие хора отбирались с большой тщательностью по всей России и Украине. Хор участвовал не только в церковных службах, но пел и на дворцовых праздниках, а также сопровождал царя в его походах. Иногда царь и сам участвовал в спевках: «*Хор царский состоял из молодых иноков (то, конечно, были дворцовые певчие), и Иван Васильевич, лично дирижируя ими, колотил их тростью по головам, когда они сбивались с такта*» [6, с. 23]. Любительские занятия Ивана Грозного не ограничивались пением, царь проявил себя и в «сочинительском» искусстве – известно несколько стихир, об авторстве которых свидетельствует надпись: «*Творение царя Иоанна, деспота российскою*» [6, с. 25].

В конце XVI века в Москве возник еще один коллектив, также сыгравший немаловажную роль в развитии русского хорового искусства – **Патриарший хор**, преобразованный в дальнейшем в **Московский Синодальный хор** (1721 г.). Вначале согласно традициям этот хор состоял из одних мужчин.

Его исполнительский уровень долгое время оставался невысоким и резко отличался от Придворной певческой капеллы. Значительные качественные перемены в этом коллективе произошли лишь в конце XIX века. Об этом будет сказано далее.

**Истоки формирования исполнительских принципов.** По мере развития певческого искусства в области церковного пения выдвигались авторитетные, видные мастера своего дела, вокруг которых собирались группы учеников, а затем возникали и целые школы со своими вариантами напевов и особой манерой их интонирования. История сохранила некоторые имена этих замечательных мастеров древнерусского певческого искусства. Среди них – братья Василий и Савва Роговы из Новгорода, их ученики – Федор Христианин и Иван Нос, Иоанн Лукошко и Стефан Гольш. С именами Иоанна Лукошко и Федора Христианина связаны две крупнейшие школы русского церковного пения, сохранившие свое главенство до XVII века.

Параллельно с церковной музыкой на Руси развивался **народный песенный фольклор**. В практике народного певческого творчества складывается мелос протяжной песенности, рождается **русская песенная кантилена**, русское «бельканто», которое, воздействуя на знаменное пение, развивает в нем **кантиленное начало**. Из синтеза особенностей русского церковного пения и лучших традиций народного песенного искусства постепенно формировались основные **исполнительские принципы и стиль** русского профессионального хорового пения. Выработывались требования, касающиеся звуковедения, динамики, дикции, а так же эстетической стороны исполнения.

К наиболее существенным особенностям, оказавшим влияние на формирование **эстетики исполнительского стиля** церковной музыки того времени, следует отнести неспешные темпы, равномерные ритмы, плавность и широкое дыхание мелодической линии песнопений. Пение в унисон на длительном дыхании с выдерживанием звука в определенной, в основном спокойной, динамике, обеспечивало единую манеру звукообразования, чистоту строя и слитность хорового ансамбля. У певчих выработывалось владение упругим дыханием, прививались навыки вокализации.

Одним из главных требований, предъявляемых священнослужителями к церковному пению, было **четкое произношение слов**. Они настаивали на осмысленном распевании текста с сохранением присущих ему логических ударений, иногда даже в ущерб мелодии. Лучшие качества и высшую форму древнерусского певческого искусства воплотил «**Большой знаменный распев**» (названия «Большого» и «Малого» знаменного «распева» сложились к середине XVII века как варианты этих мелодий) [2, с. 38]. В нем приоритет текста не затмевал достоинств музыки, отличающейся достаточной вокализацией. Это давало возможность яркого, эмоционального исполнения. По



поводу выразительности исполнения этих песнопений знаток русской старинной церковной певческой культуры Степан Васильевич Смоленский писал: *«Без оттенков при исполнении всякий напев теряет, прежде всего, свою живость; напев мертвен – так же как безжизненна, бесчувственна всякая сонная, однообразная речь, в сравнении с ясной, одушевленной и выразительно сказанной речью»* [4, с. 13].

По традиции состав церковных хоров был мужским. Для исполнения высоких партий использовались «отроки» – мальчики домузационного возраста – дисканты и альты. Благодаря тщательному отбору певчих, общий диапазон таких коллективов был довольно широким: от «ре» большой октавы до «ре» третьей октавы. Среди низких голосов особо ценились басы-октависты, обладавшие звуками контроктавы.

Оригинальный самобытный стиль древнерусского церковного пения повлиял на формирование традиций профессионального хорового исполнительства в дальнейшем, отразившись в принципах комплектации составов и структуры хоров, в манере пения и певческой технике, в приемах звуковедения, отношениях к тембру звука и требованиях к произношению слов.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** «знаменный распев»; доместик, крылос, хейрономия, канархатие; «палеовизантийская невменная нотация»; «система осьмогласия»; кандакарное пение; ананайки, хабувы; троестрочие.

### **Выполните следующие учебные задания**

1. Определите истоки русского профессионального хорового искусства.
2. Выделите основные принципы хормейстерской работы в первых русских церковных хорах.
3. Уясните сущность термина: «палеовизантийская невменная нотация»; найдите в «Музыкальной энциклопедии» определение «палеография музыкальная»; «невмы». Выпишите необходимые определения и запомните их значение.
4. Охарактеризуйте стилистические особенности «знаменного пения».
5. Дайте определение «системе осьмогласия».
6. Выделите стилистические особенности праздничного хорового пения Древней Руси.
7. Определите историческое значение первого русского многоголосия.
8. Назовите первые профессиональные хоровые коллективы Древней Руси. Определите их значение для развития русской хоровой культуры.
9. Выделите главные исполнительские принципы русского церковного пения.

10. Выделите в учебном материале несколько блоков, объединив в каждый близкие по тематике вопросы, например:
  1. Первые русские профессиональные коллективы: особенности организации, назначение и принципы работы.
  2. Формирование первых исполнительских принципов русского церковного пения и т.д.
11. Подготовьте текст выступления на семинарском занятии.

## **2. Развитие профессионального русского хорового искусства со второй половины XVII и до начала XIX века**

Со второй половины XVII и до начала XIX века в развитии русской музыки наступает следующий период, который аналогично принятому в исторических трудах определению, называют «новым периодом» [1, с. 20]. Новые тенденции в общественной и культурной жизни имели непосредственное отражение в развитии хорового искусства.

1. Расширяются связи русского государства с другими культурами, развитие музыкального искусства, в том числе и хорового, переходит на новый, более высокий уровень.

2. Усиливаются светские тенденции в культурной жизни, проявляющиеся в хоровом искусстве развитием новых хоровых жанров и новых форм хорового исполнительства: укрепляются новые хоровые стили и жанры – партесное пение и кант.

3. Появляются новые тенденции в хоровом исполнительстве; развивается певческое образование.

4. В русском хоровом искусстве появляются выдающиеся личности – М. Березовский, Д. Бортнянский.

5. Рождается жанр, имеющий значение нового художественного явления, – русский духовный хоровой концерт.

Экономические и политические изменения, происходящие на Руси в XVII веке, оказали положительное влияние на развитие культурной жизни государства. Расширение государства за счет присоединения территории Сибири, а затем – Украины и Беларуси [1, с. 113], увеличивает возможность творческих контактов между выдающимися деятелями культуры того времени. Событием исторической важности для развития русской культуры можно расценить приезд в Москву Симеона Полоцкого – белорусского поэта, ученого, педагога и переводчика, автора рифмованного перевода «Псалтыри царя и пророка Давида», ставшего в дальнейшем поэтической основой партесных концертов. В это время происходит усиление светского начала во всех формах культурной жизни. Учреждаются начальные и средние школы, в 1687 году открывается «Славяно-греколатинское училище», ставшее впоследствии первым высшим

учебным заведением в России, открываются библиотеки. Возникают новые жанры в литературе, одним из которых явилась бытовая повесть. Развивается театральное искусство, в котором музыка и хоровое исполнительство играют значительную роль. Все эти перемены определили новый прогрессивный этап в развитии русской музыки в целом и хорового искусства, в частности, как церковного, так и светского, значение которого в общественной жизни заметно усилилось.

**Партесное пение.** Введение во второй половине XVII века линейной нотации открыло новый этап в развитии хорового искусства. Главным достижением этого периода является возникновение и развитие партесного многоголосия. Принято считать, что партесный стиль пришел из Украины и утвердился в период с 30–50-х годов XVII века. Распространение партесного стиля происходило довольно быстро: *«Не только Москва, но и провинциальные монастыри, соборы удаленных от столицы мест со второй половины XVII века имели широкий репертуар многоголосных хоровых произведений»* [7, с. 234].

**Основные черты партесного многоголосия** – аккордовый склад, разделение голосов на группы с четко определенной функцией каждой. Литературной основой для партесных композиций, как уже отмечалось, стал рифмованный перевод Симеона Полоцкого «Псалтыри царя и пророка Давида» (1680г.).

Значительную роль в утверждении партесного пения сыграл **Николай Дилецкий** (1630–1680) – украинский музыкальный теоретик, композитор, педагог. В его «**Мусикийской грамматике**» – практическому пособию по теории музыкального творчества – приведены в систему основные правила сочинения хоровых композиций, классифицированы голоса, определены их функции. Кроме этого, дана методическая разработка вокально-хорового обучения и определено воспитательное значение хоровой музыки. В XVII веке авторами хоровых сочинений еще оставались наиболее талантливые и образованные певчие церковных хоров, однако *«усложнившиеся творческие задачи обусловили постепенное отделение творчества от исполнительства и специализацию этих видов деятельности»* [4, с. 16].

В современном музыкознании стиль партесного пения принято рассматривать в трех видах: 1) партесный концерт; 2) псалмы и канты; 3) обиходная партесная музыка.

В основу хорового изложения партесного концерта был положен четырехголосный склад, были установлены четыре основные партии – дискант, альт, тенор, бас. Партитуры записывались на пятилинейном нотном стане нотами квадратной формы, получившими название киевского письма. Пение хора а cappella побуждало к поиску самобытных выразительных средств. Красочность и выразительность темброво-динамических контрастов достигалась путем сопоставления хорового tutti большой плотности и густоты звучания и эпизодов прозрачной трехголосной фактуры. Что касается хоровой

фактуры произведений, то наряду с гармоническим изложением вводилось и полифоническое письмо [4, с.15].

Среди создателей партесных концертов наиболее известны Н. Бавыкин, И. Калашников, Ф. Редриков, С. Яковлев, В. Дьяковский. Особенно выдающиеся достижения в этом мастерстве проявил дьякон В.П. Титов, чье творческое наследие включает десятки восьми- и двенадцатиголосных партесных концертов. Своими сочинениями В. Титов как бы установил преемственную связь между партесным концертом и следующей вершиной развития русской хоровой музыки – концертом духовным.

**Псалмы и канты** развивались одновременно с партесным концертом. Псалмы представляли собой вид домашних песнопений на духовные тексты.

**Кант** (от латинского *cantus* – пение) – вид хоровой песни, часто праздничного, хвалебного характера, исполняющийся а cappella. Возникнув в VI веке в Польше, кант вскоре распространился в Беларуси и в Украине, а со второй половины XVII века появился и в России. К XVIII веку окончательно утвердился стиль его хорового изложения – трехголосие, при котором два верхних голоса движутся параллельно, а нижний образует фигурированный гармонический фундамент.

Кант утверждает светские тенденции в русской хоровой музыке того времени. По своим жанровым признакам канты подразделяются на лирические, пасторальные, застольные, походные, сатирические, панегирические.

**Расцвет канта**, особенно панегирического, приходится на время Петровской эпохи. До наших дней дошел сборник «Псалмы душеполезные» из собрания Ф.И. Буслаева, относящийся к первой половине XVIII века. В более чем двухстах примерах сборника представлен разнообразный материал духовных и светских хоровых произведений, совершенно отличающийся по стилю от современной им церковно-певческой литературы. В нем широко представлены как духовные псалмы, предназначенные для домашнего музицирования, так и разнообразные канты: торжественные, приветственные, поздравительные, застольные, любовные и пр., подходящие для любительского исполнения. Указанные примеры предполагают множество вариантов хоро-вых ансамблей с самыми различными сочетаниями голосов.

**Жанр канта** был широко популярен в различных формах светской жизни. Вот как описывает оформление праздничных торжеств того времени по поводу встречи царственных особ знаток русской старины, писатель-историк XIX века М.И. Пыляев: *«У самой Серпуховской заставы были устроены триумфальные ворота с разными символическими и аллегорическими изображениями; в боковых нишах ворот помещались два оркестра музыки: инструментальный и вокальный (т.е. хор)... Когда поезд подъехал к воротам, городу было дано знать 51-м выстрелом из пушек, поставленных у заставы; с приближением же кареты императрицы к воротам раздалась*

музыка, и слышалось пение «кантов», на приезд государыни сочиненных» [8, № 5, с. 124]. Хоры певчих участвовали в празднествах, устраиваемых частными богатыми домами: «Все празднества в Кускове отличались необыкновенною пышностью; ... Празднества в старину шли с необыкновенным великолепием: в саду была иллюминация, прозрачные картины, пирамиды, пели хоры певчих, играли оркестры музыкантов, оранжерея была превращена в вокзал, где танцевали тысячи пар. ... на пруду плавали лодки и гондолы с сенниками и хорами музыкантов...» [8, № 12, с. 101].

**Певческая культура.** Вытеснение одноголосного пения партесным многоголосием ознаменовало коренной перелом всего строя музыкального мышления и в том числе особенностей певческой практики того времени. Многоголосный стиль, основанный на развитом гармоническом чувстве, насыщенный яркими красками, базировался на новом ощущении яркого живого звучания. В формировании нового певческого стиля важную роль сыграло выше названное историческое событие – присоединение Беларуси и Украины к Московской Руси. Большое количество украинских и белорусских мастеров-ропсодов устремляется в то время в Москву, находя здесь широкий простор для применения своих творческих сил и знаний. Их певческая манера эмоционально более яркая, и сочинительские приемы, впитавшие особенности канта, существенно отличались от местных, привычных, содействуя обогащению и развитию последних.

В связи с появлением огромного числа партесных концертов преобразовывается исполнительская культура. Новое искусство повлекло развитие новой певческой манеры, которая отличалась ровностью звучания голоса, гибкостью вокализации, техникой «упругого» дыхания. Это искусство с его пышной многохорностью, стремлению к тембровым и динамическим контрастам, подвижностью голосов, соответствовало новым эстетическим требованиям – приобщением к западноевропейской культуре. Наиболее значительную историческую роль в таком повороте сыграл, конечно же, партесный концерт.

**XVIII век знаменует новый этап** в развитии профессионального хорового исполнительства. Важным моментом начала XVIII века является нарушение многовековой традиции исключительно мужского хорового пения. В 1704 году в торжествах по случаю взятия Вильны принимали участия девушки, допущенные к исполнению вокальных номеров в сопровождении инструментальной музыки.

На протяжении рассматриваемого периода постоянно повышалась общественная значимость и воспитательная функция хорового пения. Положительно влияло хоровое пение на поддержание бодрого духа среди солдат и офицеров. В целях пополнения музыкантов и певчих для полковых оркестров, открываются **гарнизонные школы**. Одним из важных культурных центров, имевших такую школу для обучения солдатских детей «нотной музыке», была Казань.

**Деятельность Придворной певческой капеллы.** В 1713 году из вызванного в Петербург хора Государевых певчих дьяков по указу Петра I был организован Придворный хор, который несколько позже стал называться Придворной певческой капеллой. Расширился состав хора. Кроме теноров и басов, коллектив пополнился дискантами и альтами, высокие партии хоровых сочинений отныне поручаются мальчикам, которые включаются в состав хора. К концу царствования Петра I численность капеллы доходила до 70 человек. Кроме участия в церковных службах, хор украшал досуг царя – участвовал в царских праздниках и даже сопровождал Петра I в боевых походах. Сам Петр I обладал хорошим голосом и слухом, умел читать ноты и часто в свободное время принимал участие в спевках. По его настоянию, обучение партесному пению было включено в программу воспитания его сына – царевича Алексея.

Большое значение в укреплении состава певцов Придворной певческой капеллы имела специальная певческая школа, открывшаяся в Украине в городе Глухове (1740 г.). Из ее стен вышли замечательные композиторы и хоровые деятели, среди которых необходимо особо выделить Марка Полторацкого, Дмитрия Бортнянского, Максима Березовского. Марк Полторацкий и Дмитрий Бортнянский, возглавившие в дальнейшем Придворную певческую капеллу, содействовали приумножению ее творческих достижений и славы.

Особая заслуга в творческом развитии этого замечательного коллектива принадлежит Д. Бортнянскому. Его назначение в 1796 году после учебы в Италии управляющим Придворной капеллой, открыло новый этап не только в деятельности этого коллектива, но и в развитии русского хорового исполнительства в целом.

**Нововведения в общем укладе творческой жизни коллектива,** принятые Д. Бортнянским, касались упорядочения репетиционной работы, системы обучения певцов, новшеств в методике воспитания вокально-хоровых навыков этого коллектива:

- регулярными стали репетиции хора;
- помимо общих спевок, певчие получали индивидуальные уроки постановки голоса;
- проводились занятия по теории и сольфеджио, а также обучения игре на музыкальных инструментах;
- в связи с пополнением репертуара капеллы произведениями иностранных композиторов, певчим давали уроки иностранных языков.

**В освоении вокально-хоровых навыков** большое внимание уделялось постановке дыхания, умению «держать опору» во время пения, овладению приемами ускорения и замедления темпа, навыкам выразительности и точности передачи текста, осмысленного отношения к исполняемой музыке.

В период деятельности Д. Бортнянского укрепился и расширился состав капеллы (до 100 человек), улучшились качества жизни певцов. Вся эта огромная работа увенчалась значительными успехами в повышении исполнительского мастерства коллектива.

Отличительной чертой хоровой звучности капеллы, определяющей ее уникальность и выразительность, была особая красочность тембровой палитры, сочетающая «светлость», «серебристость», нежность детских голосов – дискантов и альтов, с яркостью и сочностью мужских партий, особенно с бархатистой объемностью и глубиной тембра басов. Тембровые качества коллектива в сочетании с высокой вокальной техникой оставляли неизгладимое впечатление у слушателей: *«хор... был приучен петь звучно, с тщательными оттенками и с отличным произношением слов. Крик и вычурные эффекты были совершенно изгнаны из исполнения капеллы, ставшей оттого петь умно и просто»* [6, с. 58]. Педагогическое и хормейстерское мастерство Д. Бортнянского пользовалось признанием и вне деятельности капеллы. Он руководил хорами Сухопутного кадетского корпуса, Смольного института, занимался обучением певчих частной капеллы графа Разумовского и пр., вызывая восторг и восхищение и своих учеников и тех, кто слушал их пение [10, с. 21].

С именами композиторов М. Березовского и Д. Бортнянского связано развитие **жанра русского хорового концерта**. На смену торжественному партесному концерту приходит новый жанр – **русский духовный концерт**: *«Хоровой концерт – жанр полифункциональный: это и кульминационная часть литургии, и украшение государственной церемонии, и жанр светского музицирования. Во всех случаях музыка тут была не просто звуковым дополнением канонического текста, но вольным художественным творчеством, проявляющим и подтверждающим композиторскую индивидуальность, авторский престиж мастера»* [9, с. 95].

Концерты М. Березовского, первые из которых появились в 1760 году, предстали новыми законченными образцами классического «послепартесного» стиля, а сам композитор – его родоначальником. Начиная с XVIII века, сложившаяся форма русского хорового концерта представляла собой многочастный цикл, выбор текстов которого и их расположение зависел от замысла автора. М. Березовский, стремясь раскрыть в музыке всю глубину «философической поэзии» псалмов, выстраивал композиции со сложным сопряжением частей внутри цикла. Д. Бортнянский – наоборот, подбирал текст, исходя из таких традиционных принципов построения цикла, как контраст соседних частей по характеру, сохраняя пределы классической трех-, или четырехчастности формы.

Хоровой концерт – жанр «барочный», его истоки восходят к жанру итальянского инструментального concerto grosso. Но, следуя традициям жанра, М. Березовский и Д. Бортнянский вносят и свои черты, не подражая полностью

итальянским мастерам. Если принцип формообразования у них соответствует принципам барочного мышления (например, принцип контрастного сопоставления частей), то интонационная сфера и фактура сочинений насыщаются исконно национальными, славянскими чертами.

Утвердившаяся форма русского духовного концерта представляла собой 3-4-частный цикл, построенный по принципу контраста – темпового, метрического, фактурного. В зависимости от характера музыки и ее образного содержания, концерты можно было подразделить на два типа – торжественные и лирические концерты-размышления. Концерты торжественного характера имели 3 части: быстрая – медленная – быстрая. Концерты лирические размышления имели 3-4-частное построение, в котором первая часть обычно медленная, а завершающая часть обязательно в форме фуги [4, с. 34–36; 9, с. 94–116].

Жанр хорового концерта, развиваясь и обогащаясь новыми чертами, нашел достойное отражение в творчестве композиторов последующих эпох, включая XX век и начало нашего – XI столетия.

**Деятельность Синодального хора и Синодального училища.** В 1720 году был опубликован «Духовный регламент», в котором хоровое пение значилось особо важным фактором, способствовавшим воспитанию эстетических чувств, высокой нравственности и духовности у воспитанников духовных семинарий и академий. Год спустя в Москве из хора патриарших певчих был организован **Синодальный хор**. В 1763 году под влиянием Придворной капеллы в мужской хор, состоявший к тому времени из 26 человек, добавились детские голоса – два дисканта и два альты, а в 1767 году весь состав увеличился до 38 человек, включая и увеличение дискантов и альтов. Отныне этот коллектив располагал смешанным составом, что являлось передовым явлением для того времени. Однако руководство хором, равно как и певческое мастерство его участников, все еще оставалось на невысоком уровне.

В середине XIX века при хоре было организовано **Синодальное училище**. В конце 1880-х годов к руководству училища были привлечены выдающиеся музыканты и талантливые организаторы: Василий Сергеевич Орлов, Степан Васильевич Смоленский, Александр Дмитриевич Кастальский. Деятельность этих выдающихся личностей способствовала быстрому расцвету художественного уровня, как хора, так и училища [9, с. 32; 10, с. 119]. К концу XIX века Синодальный хор и Синодальное училище заняли одно из ведущих мест в системе хорового образования и хорового исполнительства России. В этой связи необходимо отметить высокий уровень преподавания в Синодальном училище и прогрессивные тенденции в организации учебного процесса, которые выразились в следующем.

1. Синодальное училище одним из первых ввело в учебный план курс изучения народной музыки.



2. Демократическая направленность в области педагогического образования проявилась в профессиональной ориентации: оно одним из первых стало выпускать учителей пения.

3. В перечень обязательных предметов наряду с методикой церковного пения, была введена методика светского пения.

4. Педагогическая практика, которую проходили учащиеся поэтапно, начиная с младших классов, способствовала накоплению практических навыков, укрепляя их профессиональный уровень [9, с. 32; 10, с. 119–128.].

В результате многие выпускники стали учителями пения в общеобразовательных школах, а также руководителями не только церковных, но и светских хоров. В училище преподавали лучшие музыканты Москвы: Вик. Калинин, А. Кастальский, М. Ипполитов-Иванов, В. Орлов, Н. Данилин и др. В 1896 году Синодальный хор стал победителем в традиционных состязаниях с Придворной певческой капеллой, и за ним утвердилась слава лучшего русского хора.

**Развитие частных хоровых коллективов.** В XVIII – XIX веках в России существовало много частных хоров. Так, еще с XVII века был известен хор Г.Д. Строганова, который славился высоким исполнительским уровнем. К выдающимся частным хоровым коллективам следует отнести и певческую капеллу графа Шереметева, которая возникла в 50 года XVIII века (организована П.Б. Шереметевым) и просуществовала 150 лет. Одним из ее первых дирижеров был С.А. Дегтярев – автор знаменитой оратории «Минин и Пожарский». С творческим расцветом этого замечательного коллектива связано имя выдающегося русского хорового дирижера – Г.Я. Ломакина. Он первым ввел для участников хора настоящее профессиональное обучение. Свою систему подготовки хорового певца Г.Я. Ломакин изложил в книге «Краткая метода пения», которая была издана в 1860 году. Репертуар хоровой капеллы под его руководством отличался разнообразием: Д. Палестрина, А. Лотти, И.С. Бах, К.В. Глюк, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, К.М. Вебер, Ф. Лист, Д. Бортнянский – вот неполный перечень композиторов, чьи произведения с высокой степенью мастерства исполнял хор.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Ключевые понятия и термины:** партесное пение; партесный концерт, кант, псалм. Придворная певческая капелла; Синодальный хор и Синодальное училище; певческая школа; русский хоровой концерт.

### **Выполните следующие учебные задания**

1. Выделите характерные черты партесного многоголосия.
2. Охарактеризуйте основные стилистические признаки жанров канта и псалма.

3. Определите главные факторы, положительно повлиявшие на творческую деятельность: а) Придворной певческой капеллы; б) Синодального хора.
4. Определите ведущие исполнительские принципы выше названных коллективов. (Используйте указанную в ссылках к учебному тексту литературу).
5. Выделите главные педагогические принципы в деятельности Синодального училища.
6. Охарактеризуйте главные стилистические черты жанра русского духовного концерта.
7. Дайте характеристику творческому портрету Максима Березовского и Дмитрия Бортнянского.
8. Охарактеризуйте этапы развития певческого образования на Руси.
9. Определите главные достижения русских певческих учебных заведений.
10. **Подготовьте текст выступления на семинарском занятии.**

### **3. Профессиональное народно-хоровое исполнительство конца XVIII начала XIX века**

**Профессиональное народное исполнительство.** Наряду с бытовым народным пением с конца XVIII – начала XIX века развивается **профессиональное исполнение русских народных песен** в городах. Еще в конце XVIII века крепостные певцы и музыканты привнесли в барские, а позже и в столичные театры самобытное художественное творчество народа.

В первой половине XIX века в городах были популярны **открытые концерты**, в которых с концертной эстрады звучала русская народная песня, народная инструментальная музыка, демонстрировалось искусство народного танца. В таких концертах проявляли свой талант собиратели и исполнители народных песен, часто авторы слов и музыки сами исполняли свои произведения. Так, прославился поэт-песенник **Н. Цыганов**, автор текста известного романса А. Варламова «Красный сарафан» и текста хора П.И. Чайковского «Без поры да без времени».

Широко популярно в это время было песенное и танцевальное творчество цыган. **Цыганские хоры** исполняли русские народные песни и романсы на городских ярмарках, гуляньях, их часто приглашали на вечеринки и праздники в богатые дома. Особенно славился хор московских цыган, возглавляемый потомственным певцом и музыкантом **Ильей Соколовым**.

После Отечественной войны 1812 года особенно популярны были военные темы – солдатская удадь, героизм, особенности русского солдатского

быта. В открытых концертах часто выступали хоры солдат в военной форме, что было особо актуально для той поры. Общественные настроения послевоенного времени, популярность хорового пения в народе обусловили становление профессионального народного исполнительства.

Новое направление профессионального народного исполнительства представил хор, созданный крестьянином **Иваном Евстафьевичем Молчановым** (1809–1891). Своеобразный по составу и отличный по исполнительскому уровню, этот коллектив был создан из военных «песенников», уволенных в запас, и мальчиков – детей солдат. Сам Молчанов был человеком необычайно одаренным от природы отличным музыкальным слухом и музыкальной памятью. При хоре было организовано своеобразное домашнее «хоровое училище», в котором участники хора постигали азы нотной грамоты и теории музыки. Наиболее способные ученики, получив от своего учителя необходимый запас знаний и умений, становились впоследствии помощниками своего руководителя.

**И.Е. Молчанов** воспитал целую плеяду народных певцов и создал свою, «молчановскую» школу народного хорового исполнительства. В ее основе – исполнение подлинных народных песен в подлинно народном хоровом распеве с подголосками, свобода, простота, безыскусственность, четкое донесение текста песни, выразительность исполнения мелодии в тесной связи с выразительностью содержания литературной основы песни [11, с. 66; 13, с. 8].

В 1840-е годы XIX века был организован еще один замечательный хоровой коллектив, вписавший свою историю в хоровое дело России – капелла князя **Юрия Николаевича Голицына**. Ученик Г.Я. Ломакина, Ю.Н. Голицын – яркая личность в истории русского хорового искусства. Любовь к хоровому пению проявилась у Голицына еще в молодые годы, когда, учась в Пажеском корпусе, он не только охотно участвовал в хоре, но вскоре стал допускаться к коллективу в качестве дирижера. Уйдя в отставку и поселившись в имении Салтыки Тамбовской губернии, он организовал из крепостных крестьян свою, впоследствии знаменитую, капеллу. Основываясь в работе с капеллой на принципах своего учителя – Г.Я. Ломакина, Ю.Н. Голицын создал коллектив высокого профессионального уровня.

Кроме замечательных природных данных – музыкального слуха и голоса, певцы капеллы были музыкально образованны, умели отлично читать ноты с листа, имели познания в теории музыки. Коллектив покорял слушателей великолепным ансамблем, тембровой красочностью, исполнение произведений отличалось большой музыкальностью, одухотворенностью. В репертуар капеллы входили достаточно сложные хоровые произведения В.А. Моцарта («Lacrimosa», «Ave verum»), Г.Ф. Генделя (хоры из оратории «Израиль в Египте»), Й. Гайдна и др. Капелла просуществовала до 1857 года [4, с. 96–97].

Замечательным пропагандистом народной песни прославился в 80-е годы XIX века талантливый профессиональный певец **Павел Иванович Богатырев**. С детства воспитанный на народной песне, ратуя за исконно народное исполнение, он писал следующее: «*Чтобы петь по настоящему русскую песню, надо иметь с ней одну душу, одним с ней воздухом дышать...*» [13, с. 9]. Высоко ценил П.И. Богатырев художественные и морально-нравственные достоинства русской песни: «*Она богата, она одарит вас такими подарками, каких не приобрести ни за какие сокровища: она снимет плесень с души, обновит душу, даст такие светлые, чистые минуты, о которых вы и не подозреваете... Слушая ее, откроете очи и увидите Русь в ее необъятном величии – богатую, ненадломленную, сверкающую!*» [13, с. 9]. На свои собственные средства П.И. Богатырев создал хоровой коллектив, состоявший из оперных хористов и народных певцов (общей численностью до пятидесяти человек), ставивший своей целью пропаганду русской народной музыки. Несмотря на недолгое существование, этот коллектив оставил яркий след в истории исполнительства русской народной песни.

Лучшие исполнительские традиции русской народной песни, бережно и любовно хранимые и передаваемые ее истинными знатоками и почитателями от поколения к поколению, впоследствии стали основой современного русского профессионального народного хорового исполнительства. Особое место в истории народно-хорового искусства занял в начале XX века **народный хор**, собранный из крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний **М.Е. Пятницким**.

#### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Исторически значимые имена:** Н. Цыганов, И. Соколов, И. Молчанов, Ю. Голицын, П. Богатырев.

#### **Выполните следующие учебные задания**

1. Определите ведущие тенденции развития любительского хорового исполнительства данного исторического периода.
2. Охарактеризуйте особенности организации хоровых коллективов ведущих хоровых деятелей данного времени и принципы их творческой работы.
3. Подготовьте краткое сообщение для выступления на семинарском занятии.

#### **4. Хоровая культура второй половины XIX – начала XX века**

Вторая половина XIX века, начиная с 1860-го года, отмечена стремлением передовой русской интеллигенции к просветительской деятельности. Большой вклад в это благородное дело внесли русские композиторы и музыкальные

деятели того времени, организовывая **Бесплатные музыкальные школы**, которые стали распространяться по всей стране, способствуя приобщению к музыкальной культуре широких народных масс.

Одна из первых Бесплатных музыкальных школ была организована в Петербурге в 1862 году замечательным русским композитором **М.А. Балакиревым** и известным русским хоровым дирижером **Г.Я. Ломакиным**. В число задач просветительского характера, поставленных организаторами школы, входила особо важная – профессиональная подготовка учителей пения. Серьезность и продуманность музыкального образования в Бесплатной музыкальной школе – занятия по теории музыки, сольфеджио, хоровому и сольному пению и пр., – позволяли добиваться ее слушателям значительных успехов, как в учебной, так и в исполнительской деятельности.

Концертные выступления хора, а впоследствии и оркестра школы, способствовали росту популярности русской музыки и искусства талантливых русских исполнителей. Хор школы стал пропагандистом лучших произведений **М.И. Глинки**, **А.С. Даргомыжского**, **Ц.А. Кюи**, **Н.А. Римского-Корсакова** и др. русских композиторов. Пропагандируя высокое национальное искусство, хор школы являлся передовым и в утверждении национального стиля исполнения, воплощавшего лучшие традиции русского певческого искусства. Естественность и благородство пения, стройность звучания, тонкость нюансировки – вот те черты, которые отмечали **В.В. Стасов**, **А.С. Даргомыжский**, **Ц.А. Кюи**, оценивая исполнительские качества хора школы.

В 1874 году во главе Бесплатной музыкальной школы становится известный русский композитор **Н.А. Римский-Корсаков**. Под его руководством певческая культура хора возросла до уровня, позволившего исполнение частей из «Страстей по Матфею» великого **И.С. Баха**. С большим успехом хор исполнял также и произведения русских композиторов. По свидетельству современников, именно благодаря деятельности хора Бесплатной музыкальной школы, выдающимися композиторами того времени были написаны замечательные хоровые произведения, вошедшие в сокровищницу мировой классики, например, «Шесть хоров без сопровождения» **Н.А. Римского-Корсакова**.

Бесплатные хоровые классы и кружки любителей хорового пения существовали во многих городах России. Особо ценный вклад в развитие любительского хорового пения внес **А.Д. Городцов** – известный хоровой деятель, служивший при «Пермском попечительстве о народной трезвости» (1896 г.). Им были организованы бесплатные певческие классы, музыкально-хоровые библиотеки, благодаря его инициативе возникли сотни хоровых коллективов на местах. Для повышения образования учителей пения **А.Д. Городцов** неоднократно организовывал краткосрочные летние курсы в Екатеринбурге и в Перми.

Широко популярным хоровым коллективом в конце XIX – начале XX вв. была капелла **Дмитрия Александровича Агренева-Славянского**. Особенностью

творческих устремлений этого коллектива было исполнение музыки славянских композиторов. Исполняя не только классику, но и рабочие и крестьянские песни, коллектив имел большой успех не только на родине, но и за рубежом [10, с. 64].

Одним из лучших частных хоровых коллективов по праву считался хор **Александра Андреевича Архангельского**. Организованный в 1880 году, коллектив просуществовал до 1924 года – вплоть до кончины своего создателя. Наряду с высокими профессиональными достоинствами, хор имел необычный для своего времени состав: вместо мальчиков сопрановые и альтовые партии исполняли женщины. В репертуар хора входило большое количество зарубежной классики – произведения Д. Палестрины, О. Лассо, К. Монтеверди и др., неизвестные до этого времени русской публике. Наряду с ними исполнялись произведения русской классики и народные песни [14, с. 48].

В эти же годы в Москве была широко известна личность замечательно го педагога, хорового дирижера и композитора **Федора Андреевича Иванова**. Главным детищем его творческой и общественной деятельности была созданная им хоровая капелла мальчиков. Это было музыкальное учреждение, насчитывающее до 100 воспитанников, с хорошо поставленным специальным музыкальным и общим образованием. Огромный хор по необходимости мог делиться на несколько частей. Хоровая капелла обслуживала до 25 церквей, кроме этого, коллектив часто выступал во всевозможных открытых концертах [10, с. 86].

Бурный подъем хорового дела во второй половине XIX века нашел отклик в творчестве лучших русских композиторов. В этой связи необходимо отметить хоровое творчество С.И. Танеева. Циклы хоров на стихи Я. Полонского, К. Бальмонта, хоры на тексты Ф. Тютчева «Восход солнца», «Из края в край», «Альпы», на стихи А. Хомякова «Звезды» и др. являются шедеврами мировой хоровой классики.

В 90-х годах широкую популярность завоевывают хоровые произведения А. Гречанинова. Среди наиболее интересных – «В зареве огнистом» на стихи И. Сурикова, «За реченькой яр хмель» на стихи Л. Мея, «Солнце скрылось» на стихи А. Хомякова, «Ночь» на стихи А. Плещеева. Кроме больших хоровых полотен, А. Гречанинов сочинял и общедоступные детские хоровые произведения. Самые известные из детских хоров – циклы «Петушок», «В деревне», «Пчелка» и др., написанные на народные слова, до настоящего времени входят в учебные и концертные программы детских хоровых коллективов.

Среди наиболее известных хоровых композиторов того времени нельзя не отметить деятельность великого мастера русского стиля а cappella **А.Д. Кастаньского**. Большую часть его творческого наследия составляют духовные произведения. Характеризуя эти сочинения замечательного русского хорового дирижера и композитора, Б. Асафьев писал следующее: «Его музыкальное письмо» – сочное, красочное, звучное, но вместе с тем и канонически строгое

в своем стиле: так писали великие мастера нашей иконописи... Звучность краски он так же чувствовал, как и звучность хоровых сплетений. А владел он этой звучностью как суровый скульптор и как чуткий колорист, нежно «осязавший» звукокраски. Каждое хоровое произведение Кастальского – это новая гамма звукоцвета и звукотени, новый «тон» – мягкий или мужественно сильный, полный нежных переходов или четких очертаний, однокрасочный или роскошно-переливчатый. Своим мастерством Кастальский показывает, сколько еще новых возможностей таится в столь скромном, казалось бы «инструменте», как хор *a cappella*» [2, с. 102].

Среди многочисленных духовных произведений А.Д. Кастальского, особо выделяются крупные циклы православного чина Богослужения – «Всенощные бдения» и «Литургии», которые композитор писал как для смешанных, так и для женских хоров. Открыв новое, живое звучание в культовых песнопениях, А.Д. Кастальский внес достойный вклад и в светскую хоровую культуру начала XX века. В советский период пользуются успехом его обработки народных песен, в которых максимально сохранены интонации и приемы многоголосия крестьянской песенной культуры.

В начале XX века в 1900 году замечательным сподвижником хорового дела **Иваном Ивановичем Юховым** был организован любительский хор, участниками которого стали члены его семьи и рабочие Мытищенского завода – любители хорового пения. Укрепляя свои ряды и совершенствуя свое художественное мастерство, этот коллектив просуществовал 42 года и послужил базой для организованной в 1942 году **Республиканской русской хоровой капеллы**.

После революции 1917 года хоровое искусство еще более укрепило свою значимость. Наряду с исполнительской деятельностью хоровых коллективов академического направления, массовое распространение получили такие формы хорового исполнительства, как ансамбли песни и народные профессиональные хоры. Продолжил свою работу народный хор, собранный еще в дореволюционное время (1911 г.) воронежским крестьянином **М.Е. Пятницким**, впоследствии – **Государственный русский народный хор имени М.Е. Пятницкого**. Были организованы новые коллективы – **Государственный Северный русский народный хор** (1926 г.), **Государственный Воронежский русский народный хор** (1942 г.), **Государственный Уральский русский народный хор** (1943 г.) и многие другие. Среди ансамблей признательность и любовь публики завоевал **Краснознаменный имени А.В. Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии**. После Великой Отечественной войны, кроме профессиональных хоров появляется много замечательных самодеятельных коллективов.

**Русское хоровое исполнительство XIX века** развивалось на богатой почве вокальных традиций хорового пения предшествующих эпох. Стилистические принципы русского певческого искусства связаны главным образом с особенностью исполнения русской духовной музыки, основывающейся

**на** выразительном, ясном произношении слова в сочетании с естественностью и выразительностью вокального исполнения. Среди выдающихся хоровых и вокальных педагогов необходимо назвать имена Гавриила Яковлевича Ломакина, Михаила Ивановича Глинки, Александра Егоровича Варламова и др. Их огромный практический опыт педагогической вокальной работы в хоровых коллективах и с сольными голосами и желание приобщения к художественному творчеству широких народных масс, послужили предпосылкой к созданию теоретических трудов: «Краткая метода пения» и «Руководство к обучению пению в народных школах» – Г.Я. Ломакина, «Упражнения для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса» – М.И. Глинки, «Полная школа пения» в 3-х частях – А.Е. Варламова.

Работа Г.Я. Ломакина *«представляет одну из первых попыток систематизации основных вопросов обучения нотной грамоте и пению»* [4, с. 55] и содержит много ценных советов, представляющих интерес для хоровых педагогов и в настоящее время.

Система вокальных упражнений М.И. Глинки, направленная на развитие *«вокальной линии от примарных тонов, находящихся в пределах октавного рабочего диапазона, т.е. охватывающих средний регистр голоса»* [11, с. 77], не потеряла актуальности и в современной вокальной педагогике: *«Метод этот можно... охарактеризовать словами: вокальный концентрический, так как здесь упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса»* [12, с. 205].

Педагогические принципы А.Е. Варламова (аналогично Глинке) рекомендуют *«заниматься преимущественно на натуральных тонах, «без всякого усилия берущихся»... «начинать пением в продолжении получаса средних звуков, которые не требуют никакого усилия»* [12, с. 226]. Его практические советы касаются возраста, в котором *«надобно учиться пению»*, положения корпуса (певческой уставки) при пении, особенностей певческой артикуляции: *«О раскрытии рта»*, искусства певческого дыхания: *«о дыхании»* [12, с. 228–232]. Необходимым условием певческого мастерства Варламов считает выразительность исполнения: **«Выразительность в исполнении состоит в том, чтобы уметь правильно судить о сочинении исполнять его во вкусе и слоге, столь сообразных с намерением автора, чтобы они сохранили и в надлежащем виде обнаружили красоты его сочинения. Чтобы петь выразительно, пусть исполнитель как орган поэта и композитора живо представит себе чувства, которые должен передать, пусть он проникнется всем, что внушает это чувство, пусть поддается всему, что его производит; пусть последует за всеми движениями его воображения и, когда он будет растроган, когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце, тогда пусть он воспевает свои ощущения: он наверное возбудит в своих слушателях**



*то внутреннее чувство, посредством которого внешнее ощущение, основанное на слухе, передается сердцу» [12, с. 233].*

Большой вклад в методику русской вокально-хоровой школы внесли А. Рожнов – преподаватель пения Придворной певческой капеллы, И. Казанский («Общепринятое руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения»), Н. Брянский («Метод обучения хоровому пению» в 2-х частях), Д. Зарин и А.Л. Маслов (их теоретические работы касались методики воспитания вокально-хоровых навыков в общеобразовательной школе), А.В. Никольского – профессора Московской консерватории, методическое наследие которого связано с вокально-хоровым обучением детей и взрослых [11, с. 96–118].

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала**

**Исторически значимые имена:** Д. Агренов-Славянский, А. Архангельский, Ф. Иванов, Д. Кастальский, И. Юхов, М. Пятницкий.

### **Выполните следующие учебные задания**

1. Определите главные направления деятельности Бесплатных музыкальных школ.
2. Назовите имена ведущих музыкальных деятелей, оказавших влияние на развитие творческой деятельности этих школ.
3. Охарактеризуйте деятельность ведущих хоровых коллективов данного исторического периода.
4. Определите главные принципы вокально-хоровой методики ведущих русских вокальных педагогов.

**Подготовьте текст выступления на семинарском занятии.**

## **5. Деятельность знаменитых хоровых коллективов России XX века**

### **Государственный академический русский народный хор имени М.Е. Пятницкого**

В 1911 году в Москве состоялся концерт хора крестьян, который произвел неизгладимое впечатление на всех присутствовавших. Организатором этого коллектива был крестьянин, уроженец села Александровки Воронежской области Митрофан Ефимович Пятницкий – певец из народа, собиратель и большой знаток русской народной песни. Собрал лучших певцов из крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний, Пятницкий организовал крестьянский хор, исполнявший народные песни, былины, сказания, и сразу покоривший слушателей искренностью, задушевностью исполнения. В 1918 году хор М.Е. Пятницкого переезжает в Москву, где выступления коллектива сразу же завоевывают большую признательность у широких масс слушателей.

В 1927 году после смерти М.Е. Пятницкого руководство хором принял литературовед и фольклорист П.М. Казьмин. Главной чертой, характеризующей исполнительские принципы этого коллектива, было продолжение традиции, заложенной М.Е. Пятницким, – сохранение и развитие особенностей исконно народного импровизационного пения с подголосками, воспринятого еще от мастеров русского пения – крестьян, собранных М.Е. Пятницким.

В 1931 году в хор пришел композитор Владимир Григорьевич Захаров. Творческое содружество замечательных мастеров, знатоков народной песни П.М. Казьмина и В.Г. Захарова благотворно повлияло на развитие художественного мастерства коллектива. Песни В. Захарова, соединяющие в себе народную самобытную основу с современной тематикой и музыкальным профессионализмом, составили основной репертуарный фонд хора тех лет. Главной творческой задачей хора было отображение в своем исполнительстве многообразия русской национальной культуры различных областей. Развивалось техническое и художественное мастерство коллектива. В хоре раскрылись дарования таких народных певиц, как А. Козловой, В. Клодониной, А. Прокошиной, М. Подлатовой. Плясовая группа хора работала под руководством мастера русского народного танца, народной артистки СССР Татьяны Алексеевны Устиновой.

В 1962 году руководство хором возглавил композитор, народный артист РСФСР Валентин Сергеевич Левашов. А в 1969 году при хоре был создан детский коллектив под руководством народной артистки РСФСР А. Прокошиной и Е. Горячевой.

Сохраняя сложившиеся на протяжении многих лет деятельности исполнительские традиции, центральным направлением работы хора являются старинные и современные народные песни различных областей России, а также оригинальные произведения композиторов, написанные для народного хора. Многие произведения, в том числе песни В. Захарова, исполненные хором – «Провожание», «А кто его знает», «Ой, туманы мои», «Вдоль деревни» – навсегда вошли в золотой фонд песенного искусства России. Постановки народных действ – «За околицей», «Сцены русской свадьбы» – являют собой образцы подлинно народного искусства и народных обычаев [13, с. 148–153].

### **Государственная академическая капелла им М.И. Глинки**

В советское время – Ленинградская Государственная академическая капелла им. М.И. Глинки, до революции – Придворная певческая капелла – это уникальный коллектив, старейший русский хор, один из немногих, не прекративших свою работу после революции и продолжающий активную творческую деятельность и в наши дни.

Вскоре после революции в 1919 году директором и художественным руководителем капеллы был назначен замечательный хоровой дирижер, знаток

хорового дела М.Г. Климов. С его именем связаны преобразования, обусловленные исторической обстановкой того времени, позволившие сохранить деятельность и творческое развитие капеллы. В числе новых преобразований в 1920 году в состав капеллы были введены женские голоса. Впервые в России в хоровую школу при капелле стали принимать не только мальчиков, но и девочек. Согласно духу времени в репертуар капеллы стали включаться произведения современных композиторов, таких, как В.А. Белый, А.А. Давиденко, А.А. Егорова, А.Ф. Пашенко, М.В. Ковалёв, В.Я. Шебалина.

С середины 20 годов прошлого века капелла стала успешно гастролировать по стране. Кроме народных песен и произведений советских композиторов, ставших неотъемлемой частью концертных программ коллектива, капелла исполняла и серьезные классические произведения. Так, в 1927 году было исполнено великое произведение И.С. Баха «Страсти по Матфею», затем программа пополнилась замечательным сочинением С.И. Танеева «По прочтении псалма». В последующие годы с успехом были исполнены «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, «Реквием» Д. Верди и др. В репертуар коллектива включались и современные, «смелые» для того времени партитуры, такие, как «Свадебка» Ф. Стравинского, «Антигона» А. Онеггера и пр. Все это свидетельствует о высоком художественном мастерстве коллектива тех лет и широте творческих интересов его руководителя – М.Г. Климова, который оставался бессменным руководителем коллектива до конца своей жизни (1937 г.) [10, с. 107–121].

С 1938 по 1939 год капеллой руководил замечательный хоровой дирижер Н.М. Данилин. Затем до 1943 года коллектив возглавлял А.В. Свешников. В 1943 году художественным руководителем капеллы был назначен Г.А. Дмитриевский. В 1954–1955 гг. возглавляла этот замечательный коллектив Е.П. Кудрявцева. С 1955 года главным дирижером и художественным руководителем заслуженного коллектива стал заслуженный деятель искусств, профессор Ленинградской консерватории Александр Иванович Анисимов.

В настоящее время Государственной академической хоровой капеллой им. М.И. Глинки руководит профессор В.А. Чернушенко. Продолжая традиции, заложенные многовековой деятельностью этого прославленного коллектива, В. Чернушенко совершенствует и развивает свой стиль вокально-хоровой работы: *«в чем-то по-своему решает проблемы дыхания, звукообразования, вокального интонирования и строя. Умело сочетает ансамблевые формы работы с индивидуальным подходом к каждому артисту хора»* [11, с. 224]. Репертуар капеллы по-прежнему отличается разнообразием стилей и жанров. Хоровая звучность капеллы обладает прекрасными качествами: *«подкупает монолитностью..., эмоциональностью, проникновенностью и очаровывает широтой динамичной палитры – от окрыленного пианиссимо до могучего фортиссимо»* [11, с. 225].

## Большой хор Всесоюзного радио и телевидения

25 октября 1928 года в системе радиовещания был создан хоровой коллектив, на должность руководителя которого был приглашен **А.В. Свешников**. Основной целью деятельности хора было обслуживание различных форм радиовещания. В 1936 году численность участников хора составляла 40 человек. Творческий энтузиазм руководителя и заинтересованность певцов хора определили его успехи. Коллектив исполнял не только произведения русской и зарубежной классики, но и новые произведения советских композиторов. После назначения А.В. Свешникова художественным руководителем Государственного хора Союза ССР, коллектив возглавил **Иван Михайлович Кувыкин** (1937 г.).

Расширение радиовещания предъявляло сложные и разнообразные требования к исполнителям. В течение многих лет хором Радиокomiteта были исполнены кантаты, хоры а cappella, отрывки из опер, массовые песни. Под руководством И.М. Кувыкина Хором Всесоюзного радиокomiteта были впервые исполнены оратория «Священная война», оратория и опера «Емельян Пугачев» М. Коваля, «Здравница» С. Прокофьева, «На берегах Волхова» М. Чулаки, «Славянская сюита» В. Белого, «Моя Украина» А. Штогаренко, «Мастер из Кламси» Д. Кабалецкого, «Данси» З. Палиашвили и многие другие произведения.

С осени 1950 года Большой хор Всесоюзного радио и телевидения возглавил **К.Б. Птица**. За годы его руководства хором выучен и исполнен огромный репертуар, включающий оратории, кантаты, песни и хоры советских композиторов. Особой заслугой коллектива можно считать пропаганду редко исполняемых произведений, таких, как «Бал-маскарад» Д. Верди, «Фауст» Ф. Листа, «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера, «Сирены» К. Дебюсси. Приступая к новому сочинению, К.Б. Птица всегда добивался тонкой и глубокой передачи содержания и стиля исполняемого произведения. Особые черты дирижерской индивидуальности этого замечательного мастера – умение охватить форму произведения, точное ощущение темпа и ритма, хорошее знание возможностей певческих голосов, владение всеми элементами хорового звучания.

## Государственный академический русский хор СССР

В 1942 году был основан Государственный академический русский хор Союза ССР (вначале – Государственный академический хор русской песни). Этот коллектив был создан по инициативе одного из лучших мастеров хорового дела – **А.В. Свешникова**. За сравнительно короткий срок был освоен значительный репертуар и 20 июля 1943 года в Большом зале Московской консерватории был дан первый концерт, который прошел с большим успехом. Огромное патриотическое значение имели концертные поездки хора в годы Великой Отечественной войны.

Репертуар хора всегда составляли произведения различных эпох и стилей – О. Лассо, Д. Палестрины, К. Монтеверди, В.А. Моцарта, Г.Ф. Генделя, А. Брукнера, Д. Шостаковича, Г. Свиридова. Высокая вокально-хоровая техника хора позволяла успешно решать главную задачу – всесторонне полно раскрывать образное содержание исполняемого сочинения. Точный строй в самых сложных произведениях, совершенный ансамбль, гибкость и естественность динамики, выразительность и четкость дикции, искренность и задушевность исполнения – вот главные черты, определявшие творческий облик данного коллектива на протяжении многих лет деятельности. Главным украшением тембровой палитры коллектива, по свидетельствам современников, являлись басы, владеющие как богатырски могучим forte, так и тончайшим «бархатно-виолончельным» piano.

Хор неоднократно выезжал с гастролями за рубеж, много и успешно гастролировал по Советскому союзу. Чрезвычайно важной стороной деятельности хора и его художественного руководителя А.В. Свешникова было широкое общение с хоровой самодеятельностью и любителями хорового пения, оказание им методической помощи в расширении репертуара и в вопросах, касающихся хормейстерской работы с хоровыми коллективами. Государственный академический русский хор СССР многие годы по праву считался одним из лучших хоровых коллективов советского периода [10, с. 145–157].

### **Республиканская академическая хоровая капелла им. А. Юрлова**

**Республиканская русская хоровая капелла**, а ныне – **Республиканская академическая хоровая капелла им. А. Юрлова** – была организована в декабре 1942 года. Основную часть капеллы составил хор имени Глинки, организованный ранее И.И. Юховым. После смерти Юхова, главным дирижером коллектива был назначен заслуженный артист РСФСР А.С. Степанов. Начало хоровой деятельности Александра Сергеевича Степанова было связано с московским Синодальным училищем и Синодальным хором. Усвоив в этих учреждениях лучшие национальные хоровые традиции, он внес достойный вклад в развитие хорового искусства послереволюционного периода советского государства.

Творческий путь А.С. Степанова-дирижера был связан со многими хоровыми коллективами советского государства. Так, с 1918 года он много и успешно работал с детскими хорами Москвы и Минска, в 1937 году являлся дирижером и главным хормейстером Белорусского государственного оперного театра, далее его творческая жизнь связана с ансамблем пограничных войск и Центрального клуба Министерства внутренних дел, затем с Музыкальным театром им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Современники характеризовали Степанова как замечательного, тонкого музыканта: «*Наиболее интересная сторона его дирижерской индивидуальности – камерность*

и лиричность. Он мастер миниатюры, филигранной отделки преимущественно небольшой формы, мягкого «обволакивающего» звучания хора, воздушного *riano* и закругленных, «тающих» фраз» [10, с. 159].

Возглавив капеллу, главными задачами творческой работы коллектива он считал пропаганду выдающихся произведений русской хоровой классики, исполнение народной песни, пропаганду произведений современных советских композиторов. Особой заслугой Степанова можно считать тесную творческую связь хора со многими советскими композиторами-современниками. Многие новые хоровые произведения того времени впервые прозвучали в исполнении именно Республиканской русской хоровой капеллы.

С 1949 по 1951 год капеллу возглавлял доцент Московской консерватории К.М. Лебедев, с 1951 года – профессор Московской консерватории А.В. Преображенский. В 1958 году художественным руководителем и главным дирижером капеллы стал Александр Александрович Юрлов.

Ученик А.В. Свешникова, воспитанник Ленинградского, а затем Московского хорового училища и Московской консерватории, А. А. Юрлов многое сделал не только для творческого роста капеллы, но и для всего советского хорового искусства в целом. Для его творческого облика характерен постоянный поиск.

Он один из первых вменил расстановку хора квартетами, добиваясь особого стереофонического эффекта в исполнении. Выделяя из числа хористов ансамбль солистов для исполнения некоторых произведений, таких, как «Вечер», «Посмотри, какая мгла» С.И. Танеева, «Видит лань в воде» Т. Корганова, он добивался особо тонкого, камерного звучания, что позволяло создавать особое впечатление от исполняемой музыки.

Особая заслуга А.А. Юрлова в возрождении старинной русской музыки. Впервые за многие годы советского времени с концертной эстрады в исполнении Республиканской русской хоровой капеллы зазвучала русская духовная музыка в том настоящем естестве, в котором была создана и исполнялась на протяжении долгих веков своего существования.

Особую любовь испытывал Александр Александрович к народной песне, которая заняла почетное место в репертуаре хора. Благодаря инициативе А.А. Юрлова в 1966 году в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных было открыто отделение, готовившее руководителей народных хоров [11, с. 225–230 ].

### **Московский государственный академический камерный хор**

В 70-е годы прошлого века появляются камерные хоры, которые по своим художественным задачам отличаются от больших по составу хоровых коллективов. Прототипом камерных хоров считают вокальные ансамбли, история которых начинается в народно-песенном искусстве и восходит к профессиональным синкретическим жанрам, таким, например, как опера,

где ансамблевое пение было неотъемлемым атрибутом действия. Состав певцов камерных хоров требует особого отбора, так как из-за малочисленного количества на каждого хориста возлагается большая ответственность.

**Московский государственный академический камерный хор** под руководством профессора **В.Н. Минина** – один из лучших современных камерных хоров России. Организованный в 1972 году из студентов, аспирантов и молодых преподавателей Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных доцентом, а впоследствии профессором и ректором этого же учебного заведения – В.Н. Мининым, новый хоровой коллектив сразу серьезно заявил о себе специфическим репертуаром и своеобразной интерпретацией музыки. Основные направления репертуара хора – это русский фольклор и тесно связанные с ним сочинения отечественных композиторов, русская духовная музыка, старинная западноевропейская музыка.

Современный состав хора объединяет певцов высокого класса, каждый из которых в силу творческой необходимости может исполнить роль солиста. Все певцы поют в единой манере, хорошо владеют разными музыкальными стилями. Репертуар камерного хора охватывает огромный временной диапазон – от музыки времен Д. Палестрины – до произведений XX века – Г. Свиридова, В. Гаврилина. От старинных русских обрядовых песен – до негритянских «Спиричуэлс».

Гибкий и подвижный в своих исполнительских возможностях, этот коллектив в полной мере отвечает самым высоким требованиям, предъявляемым к современному исполнительству. В многочисленных отзывах и рецензиях отмечают ценные особенности, которыми обладает этот коллектив – глубокий психологизм и эмоциональная насыщенность, драматизм и яркая театральность. Хоровая звучность коллектива сочетает в себе как монолитность звучания, так и тонкую дифференциацию тембров, ему доступна тончайшая нюансировка, сочетающаяся с особой интонационной выразительностью и образностью донесения текста исполняемых произведений. Многочисленные выступления хора, как на родине, так и за рубежом неизменно вызвали восторженные отклики слушателей и прессы.

За долгие годы творческой работы коллективом исполнены разнообразные хоровые произведения: «Четыре крестьянские подблюдные песни» и «Свадебка» И. Стравинского, «Литургия Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, хоровые концерты Н. Бавыкина, В. Титова, Н. Дилецкого, Д. Бортнянского, многие произведения западноевропейской старинной музыки – мадригалы К. Монтеверди, О. Векки, произведения О. Лассо, В.А. Моцарта. Значительное место занимает хоровая музыка современных отечественных композиторов: «Былина о Борисе и Глебе» и «Свадебные песни» Ю. Буцко, «Ярмарка» и «Сказание про бабу Катерину и сына ее Георгия» В. Рубина, «Зимние пейзажи» Р. Леденева, кроме этого, произведения Р. Щедрина, В. Гаврилина и мн. др.

Особое место в репертуаре хора отведено произведениям Г. Свиридова. Московский государственный академический камерный хор под управлением

В. Минина был первым исполнителем многих хоровых произведений этого замечательного композитора. Хоровой концерт «Пушкинский венок», цикл «Песни безвременья», кантата «Ночные облака», «Веснянка», «Концерт памяти Юрлова», «Три хора из музыки к драме А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», кантата «Курские песни» – лишь часть произведений Г. Свиридова, исполненная этим коллективом. И в наши дни Камерный хор осуществляет активную просветительскую и концертную деятельность [11, с. 230-232].

**Современная эпоха** характеризуется новыми принципами художественного мышления, широким диапазоном средств музыкальной выразительности, новыми звуковыми представлениями. Современный хоровой репертуар охватывает произведения различных исторических эпох, начиная от произведений старинной музыки и до современных, новаторских сочинений композиторов нашего времени. Современные представления норм хоровой звучности, требования, предъявляемые к певцам хора широки. *«Современный музыкант должен владеть большой и разнообразной звуковой палитрой, дающей возможность исполнять одинаково успешно музыку романтическую, классическую и новую. ...звуковая техника современного хора, подобно технике дирижирования, является полистилистической, синтезирующей выразительные средства классической, романтической и современной музыки в целостную звуковую систему»* [15, с. 195–196].

Современная российская вокально-хоровая школа развивает традиции, заложенные певческой культурой древности, сохраненные и обогащенные лучшими хоровыми дирижерами советского периода – М.Е. Пятницким, П.М. Казьминим (в народном хоровом исполнительстве), П.Г. Чесноковым, Г.А. Дмитриевским, К.К. Пигровым, А.А. Егоровым, А.В. Свешниковым, И.М. Кувыкиным, В.Г. Соколовым, К.Б. Птицей, А.А. Юрловым и др. (в академическом хоровом исполнительстве).

В настоящее время лучшими хоровыми деятелями России являются В.А. Чернушенко (художественный руководитель и главный дирижер Государственной академической хоровой капеллы им. М.И. Глинки), В.Н. Минин (художественный руководитель Московского академического камерного хора), А. Седов (художественный руководитель мужского хора «Хоровая Академия» в Москве), В.С. Попов (народный артист СССР, профессор, ректор Академии хорового искусства, созданной в 1991 г. в Москве) и мн.др.

### **Методические рекомендации для освоения учебного материала** **Выполните следующие учебные задания**

1. Охарактеризуйте деятельность ведущих хоровых коллективов России.
2. Составьте краткие творческие портреты руководителей этих коллективов.

**Подготовьте текст выступления на семинарском занятии.**



## Литература

1. Орлова, Е. Лекции по истории русской музыки / Е. Орлова. – М.: Музыка, 1977. – 370 с.
2. Асафьев, Б. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1980. – 80 с.
3. Бражников, М. Древнерусская теория музыки / М. Бражников. – Л.: Музыка, 1972. – 422 с.
4. Ильин, В. Очерки истории русской хоровой культуры / В. Ильин. – М.: Сов. композитор, 1985. – 200 с.
5. Асафьев, Б. Русская музыка / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1979. – 333 с.
6. Музыка на Полтавскую победу / под ред. Вл. Протопопова. – М.: Музыка, 1973. – 253 с.
7. Ершов, А. Старейший русский хор / А. Ершов. – Л.: Сов. композитор, 1978. – 186 с.
8. Пыляев, М.И. Старая Москва / М.И. Пыляев // Москва. – 1990 – № 5. – С. 123–129. – № 12. – С. 97–113.
9. Рыцарева, М. Композитор Д. Бортнянский / М. Рыцарева. – Л.: Музыка, 1979. – 253 с.
10. Локшин, Д. Замечательные хоры и их дирижеры / Д. Локшин. – М.: Гос. муз. издательство, 1963. – 211 с.
11. Никольская-Береговая, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до XXI века / К.Ф. Никольская-Береговая. – М.: Владос, 2003. – 301 с.
12. Назаренко, И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. – М.: Музыка, 1968. – 621 с.
13. Калугина, Н. Методика работы с русским народным хором / Н. Калугина. – М.: Музыка, 1977. – 256 с.
14. Ткачев, Д. Александр Андреевич Архангельский / Д. Ткачев. – Л.: Музыка, 1974. – 71 с.
15. Казачков, С.А. От урока к концерту / С.А. Казачков. – К.: Изд-во Казанского университета, 1990. – 344 с.





## ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

### «Хоровое искусство в контексте культурной среды эпохи»

#### Творческие задания

Для изучения истории развития музыкального искусства исследователями привлекаются разные источники. В первую очередь это, конечно же, нотные записи произведений – рукописные или печатные, в зависимости от времени и ситуаций, связанных с сочинением исследуемых произведений. Кроме того, изучаются разнообразные исторические документы – критические статьи, эпистолярное наследие композиторов, записи личных бесед, воспоминаний, аудио-, и видеозаписи концертов, встреч и пр.

Однако изучение музыки далеких эпох, сопряжено с определенными трудностями. На ранней стадии существования музыкального искусства, в том числе и хорового, произведения либо не имели нотной записи, либо такие записи не всегда поддаются расшифровке. Как играли и пели? В каких условиях и как звучала музыка? Какой была эта музыка? Иногда ответы на подобные вопросы ученым удается получить с помощью привлечения так называемых «косвенных» источников – произведений литературы или живописи и др. Так, немецкие ученые-музыковеды начала XX века К. Закс и Г. Хикман попытались по сохранившимся художественным изображениям воссоздать музыку Древнего Египта. Удалось «воскресить» не только некоторые древнеегипетские музыкальные инструменты, но и расшифровать ряд ритмических и мелодических фигур, и на основании полученных результатов представить музыкальную среду и музыку той эпохи.

Существует научное направление (иконография), занимающееся исследованием истории музыки в картинах. В результате некоторых иконографических исследований ученые получают ответы на вопросы, связанные с историей и конструкцией старинных музыкальных инструментов, особенностей исполнения старинной музыки и даже специфики существования музыкального искусства в культурной среде определенной эпохи. Кроме этого, в литературных произведениях тех далеких времен существуют описания, благодаря которым перед современным читателем разворачивается интересная картина обычаев, нравов, особенностей культурной среды, вмещающей и формы бытования музыкального искусства тех далеких времен.

Задания, которые здесь помещаются, предлагают Вам проявить творческую инициативу исследователя и «совершить путешествие» в звуковой мир далекого времени при помощи литературы, живописи и нотного материала.

## Задание 1. Творческий проект:

«Хоровое искусство Возрождения в контексте художественной среды эпохи»

(В этом проекте желательно одновременное участие нескольких студентов).

Эпоха Возрождения знакома многим по живописным полотнам замечательных художников, а также прекрасной литературе и поэзии того периода. А что представляли собой жизненное пространство и быт людей этого времени? Чем были наполнены их будни, как они путешествовали, проводили досуг, веселились? Как искусство отражало их жизнь? Как развивалось искусство в пространстве культурной среды эпохи? Привлеките возможные «косвенные» источники, для «воссоздания» музыкального пространства того далекого времени.

### Литература

1. **Мигель де Сервантес Сааведра** «Хитроумный идальго Дон-Кихот Ламанчский».

– Обратите внимание на описание картин быта Испании эпохи Возрождения (дороги, постоялые дворы, человеческие отношения различных общественных слоев).

– Проанализируйте, как описаны в романе картины праздников? Какие развлечения были наиболее популярны? Как представлена в романе музыка того времени?

2. **Дж. Боккаччо** «Декамерон».

– Обратите внимание на то, как представлены в романе светские развлечения высшего общества? Какая музыка (судя по описаниям в романе) была наиболее популярна? Каким образом совмещались пение и танцы?

– Сопоставьте музыкальные пристрастия различных слоев общества эпохи Возрождения. На основании прочитанного, представьте свои впечатления в виде небольшого рассказа.

3. **Франческо Петрарка** «Стихи на жизнь и смерть мадонны Лауры».

– В понимании образованного человека того времени, каждый высокоодаренный поэт, должен был быть и талантливым музыкальным исполнителем. Проведите собственное исследование жизни и творчества Петрарки в свете данного феномена.

– Найдите исторические сведения о музыкальных пристрастиях известных личностей эпохи Возрождения (Леонардо да Винчи, Веронезе, Тинторетто и др.). Опишите свои впечатления.

### Художники и их картины

1. **Рафаэль** «Св. Цецилия»: проанализируйте описание И. Гете своих впечатлений от данной картины (И. Гете «Итальянское путешествие»). Подумайте, каким образом художнику удалось воплотить в картине скрытый смысл –

господствовавшее в то время эстетическое представление о превосходстве вокальной музыки над инструментальной?

2. Питер Брейгель старший «Крестьянский танец»; Иоахим Бекелар «Сельский праздник»; Мартин ван Клеве «Карнавал в деревне». Проанализируйте творчество этих нидерландских художников с точки зрения отображения картин современной им жизни. «Войдите» в пространство увиденных Вами картин. Опишите свои впечатления как «наблюдателя» той далекой жизни.

Самостоятельно подберите произведения литературы и живописи, характеризующие культурную среду эпохи Возрождения. Суммируйте свои исследования и впечатления; попытайтесь воссоздать общую картину жизни эпохи Возрождения и роли хорового искусства в общем культурном пространстве.

Силами студенческой группы организуйте иллюстрацию различные песенных жанров эпохи Возрождения – вилланеллы, гальярды, шансона и пр.

**Задание 2. Творческий проект: Замечательные личности эпохи романтизма**

**«Творческий портрет Эрнста Теодора Амадея Гофмана: музыка в литературе и литература – в музыке».**

Эрнст Теодор Амадей Гофман – уникально одаренная личность эпохи романтизма: крупнейший немецкий прозаик, талантливый музыкант, прекрасно владеющий клавесином и скрипкой; певец, композитор, сочинявший оперы, симфонии, сонаты, мессы, романсы, камерные ансамбли; исполнитель, пробовавший себя в дирижерской деятельности; музыкальный критик, опубликовавший в свое время много статей о музыке, о роли искусства и о месте художника в обществе.

Композитору, теоретику, музыковеду, музыкальному критику XX века Б. Асафьеву, принадлежат слова о том, что *музыка не может развиваться вне атмосферы мысли о ней, являющейся неотъемлемой составной частью музыкальной культуры*. Такой «неотъемлемой частью» музыкальной культуры романтизма стали замечательные строки литературных и критических произведений Э.Т.А. Гофмана, посвященные музыке: *«Музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению»* (1 часть «Фантазий в манере Калло», «Крейслериана»).

Для осуществления предложенного проекта, прочтите и проанализируйте необходимые литературные произведения Э.Т.А. Гофмана.

– Выберите наиболее интересные, на Ваш взгляд, фрагменты из его сочинений, связанные с размышлениями о музыке.

– Выделите мысли, характеризующие отношение автора к певческому искусству, синтезирующему музыку и слово, например: «...*В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебная сила музыки действует, как чудный философский эликсир, коего несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее...*» и пр.

– Постарайтесь синтезировать основные идеи, характеризующие эстетическую позицию Э.Т.А. Гофмана, как художника-романтика.

– Найдите объяснение появлению части его имени – «Амадей». Могли бы Вы в результате своих исследований представить и воссоздать личность этого художника?

– Подумайте, какие художественные достоинства литературного сочинения Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король» вдохновили П.И. Чайковского на создание балета «Щелкунчик».

– Постарайтесь дать педагогическую интерпретацию высказываниям Б. Асафьева о музыке «о детях и для детей», в том числе о музыке балета «Щелкунчик»: «*Послушайте, вникните в чуткую наблюдательную душу ребенка и поймите... как возникает в человеке человек*», и далее: «*Щелкунчик*... – совершеннейшее художественное явление: симфония о детстве. Нет, вернее, о том, когда детство – на переломе. Когда уже волнуют надежды еще неведомой юности, а еще не ушли детские навыки, детские страхи, когда куклы – будто живые, а игра в войну – это видение себя мужественным, храбрым. Когда сны влекут мысли и чувства вперед, а неосознанное – в жизнь, только предчувствуемую. ...Люди никогда не расстаются с надеждами, и Чайковский в них, в надеждах, и оставляет своих юных любимцев...» (Б. Асафьев. «Музыка о детях и для детей»).

– Интересно ли, на Ваш взгляд, современным музыкантам или просто читателям литературное наследие Э.Т.А. Гофмана? Каково Ваше отношение к творчеству Гофмана?

Составьте законченную литературную композицию на основании материалов Ваших исследований.

(В проекте возможно участие нескольких человек.)

## Литература

1. Гофман, Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Золотой горшок. Щелкунчик и мышинный король / Э.Т.А. Гофман, – Мн.: Мастацкая літаратура, 1989, – 527 с.
2. Асафьев, Б. Музыка о детях и для детей / Б. Асафьев // Советская музыка. – 1948. – № 6. – С. 22-32.

### Задание № 3. Семинар-коллоквиум

#### Тема: «Принцип единовременного контраста в кантатно-ораториальных жанрах И.С. Баха»

##### Проблемное поле

1. Принцип единовременного контраста в системе средств музыкальной выразительности [1, с. 267, 270; 2, с. 45];
2. Образно-тематическое содержание «Страстей» И.С. Баха [3, с. 89; 95];
3. Принцип единовременного контраста в образной драматургии «Страстей» И.С. Баха [1, с. 277 – 289; 4, с. 347–348];
4. Принцип единовременного контраста с точки зрения феномена «художественного открытия» (на примере произведений кантатно-ораториального жанра И.С. Баха) [5, с. 48].

##### Литература

1. Назайкинский, Е.В. Принцип единовременного контраста / Е.В. Назайкинский // Русская книга о Бахе: сб. статей / ред.-сост. Т.Н. Ливанова [и др.]. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 374 с.
2. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. – Т. 2: XVIII век / Т. Ливанова. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 622 с., нот.
3. Друскин, М. Пассионы и мессы Баха / М. Друскин. – Л.: Музыка, 1976. – 167 с.
4. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.
5. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.



# СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
<b>Тема 1. История развития западноевропейского хорового искусства .....</b>	<b>4</b>
1. Хоровое искусство древности.....	4
2. Средневековая хоровая культура .....	10
3. Хоровая культура эпохи Возрождения.....	17
4. Хоровое искусство Западной Европы XVII века .....	27
5. Западноевропейское хоровое искусство XVIII века .....	33
6. Развитие хорового искусства XIX века .....	43
7. Хоровое искусство XX века .....	54
Литература.....	64
<b>Тема 2. История развития русского хорового искусства .....</b>	<b>66</b>
1. Развитие русского хорового искусства от истоков до начала XVII века .....	66
2. Развитие профессионального русского хорового искусства со второй половины XVII и до начала XIX века .....	73
3. Профессиональное народно-хоровое исполнительство конца XVIII начала XIX века .....	81
4. Хоровая культура второй половины XIX – начала XX века.....	83
5. Деятельность знаменитых хоровых коллективов России XX века .....	88
Литература.....	96
Приложение № 1 .....	97
Приложение № 2.....	99

3316



Учебное издание

**Бодишевская Наталья Николаевна**

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОГО  
ХОРОВОГО ИСКУССТВА**

Учебно-методические материалы

Технический редактор *А.Л. Позняков*  
Компьютерная верстка *С.А. Кирильчик*  
Корректор *И.Г. Коржова*

Подписано в печать *19 09*.2012. Формат 60x84/16  
Гарнитура Times New Roman. Усл.-печ. л. 6.3.  
Уч.-изд. л. 7.6. Тираж 52 экз. Заказ № *348*

Учреждение образования "Могилевский государственный университет  
имени А.А. Кулешова", 212022, Могилев, Космонавтов, 1.  
ЛИ № 02330/278 от 30.04.2004 г.

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии  
УО "МГУ им. А.А. Кулешова" 212022, Могилев, Космонавтов, 1.

Электронный архив библиотеки имени А.А. Кулешова