**Министерство культуры республики Башкортостан**

**ГБПОУ РБ Учалинский колледж искусств и культуры**

**им. С. Низаметдинова**

**«Русская хоровая литература»**

**(курс лекций)**

Содержание.

1. Русская народная песня стр.3
2. Русская оперно-хоровая музыка.

Оперно-хоровое творчество М.И. Глинки стр.4

Оперно-хоровое творчество А. С. Даргомыжского стр.7

Оперно-хоровое творчество А. П. Бородина стр.9

Оперно-хоровое творчество М. П. Мусоргского стр.12

Оперно-хоровое творчество Н. А. Римского-Корсакова стр.15

Оперно-хоровое творчество П. И. Чайковского стр.18

1. Русская хоровая музыка X – XIX веков

Древнерусская церковная музыка стр.22

Хоровая музыка эпохи Просвещения стр.24

Хоровые произведения русских композиторов

*М. И. Глинка* стр.27

*А. С. Даргомыжский* стр.28

*Н. А. Римский – Корсаков* стр.28

*Ц. А. Кюи* стр.29

*П. И. Чайковский* стр.30

*С. И. Танеев* стр.31

*А. Д. Кастальский* стр.32

*А. С. Аренский* стр.32

*В. С. Калинников* стр.33

*С. В. Рахманинов* стр.34

*П. Г. Чесноков* стр.35

Кантатно-ораториальное творчество русских композиторов. стр.37

I.Русская народная песня.

Русская народная песня - величайшее музыкально-поэтическое создание художественного творчества народа. ««Русская песня - русская история», - говорил М. Горький, - песня сопровождает русского человека от рождения до могилы».

Песня многообразно отражает жизнь человека, раскрывает его духовную красоту и богатство, его думы и чаяния. Песни создавались в устной традиции. Передавались из уст в уста, хранились в памяти народной и переходили из поколения в поколение. «Покажите мне народ, у которого было бы больше песен», - писал Н. В. Гоголь.

В процессе исторического развития сложились определённые жанровые разновидности русских народных песен. Наиболее древние - это трудовые, календарные, семейно-обрядовые и обрядовые.

Обрядовые песни относятся к древнейшим слоям песенного фольклора, они составляют 2 больших цикла: календарно-обрядовые и семейно-обрядовые.

Видное место в песенном творчестве русского народа занимают песни, сопровождаемые движением, пляской. Среди них хороводные («А мы просо сеяли», «Во поле берёза стояла»), плясовые («Ах вы, сени мои, сени», «Камаринская», «Барыня»)

В канун Рождества и Крещения хороводы и пляски сменялись пением колядок, подблюдных песен - наступало время святочных гаданий («Слава»). Масленичные песни связаны с обрядом проводов зимы («Раным - рано куры запели»). Каждая группа календарно-обрядовых песен обладает своими отличительными особенностями.

Свадебные песни - одна из наиболее мелодически богатых областей песенного творчества. Особым обилием традиционных для русского фольклора поэтических сравнений и метафор отличались плачи - причитания.

Основным жанром русского эпического фольклора являются былины, которые сохранились в сборниках Кирши Данилова (18 век) - «Былина о Добрыне».

Особый род эпического песенного фольклора представляют собой песни исторические, возникшие в 16 веке («Как за речкою, как за Дарьею»).

Наряду с историческими песнями складывается жанр протяжной лирической песни. Этим песням присуща широта мелодического развития («Уж ты поле моё», «Степь», «Ой да ты, калинушка»).

К жанру трудовых песен в русском фольклоре относятся покосные, жнивные, до нашего времени дошли русские народные «дубинушки».

Русская народная песня занимает большое место в творчестве композиторов -классиков. Результатом её изучения явились сборники М. А. Балакирева, Н. А. Римкого-Корсакова, А. К. Лядова и др.

Значительное место занимает р.н.п. в русской классической опере. Величальная подблюдная песня «Слава» звучит в опере Мусоргского «Борис Годунов» и в опере Римского-Корсакова «Царская невеста», обрядовые песни звучат в операх Римского-Корсакова «Снегурочка», «Майская ночь» и др. Однако композиторы-классики не только цитировали народную песню, но и раскрыли в своём творчестве многообразие песенного стиля своего народа. Такие примеры, как «Хор гребцов», «Славься» из оп. «Иван Сусанин» Глинки, «Не тужи, дитя родимое», «Ах ты, свет Людмила» (из оп. «Руслан и Людмила»), хор поселян из оп. Бородина «Князь Игорь» и др. хоры убедительно говорят об этом.

**II. Русская оперно - хоровая музыка первой половины XIX века.**

На развитие хоровой культуры первой половины 19 века решающее влияние, по мнению В. Ильина, оказала общественно - политическая обстановка в России. Успешное завершение Отечественной войны 1812 года способствовало резкому росту национального самосознания, а развитие русской общественной мысли привело к движению декабристов. Под влиянием их новых философских и эстетических идей в русской культуре возник ***романтизм****.* Особое значение приобрёл вопрос о народном содержании музыкального искусства. Как отмечают исследователи, «начало 19 века характеризуется смешением стилей - сочетанием черт классицизма и романтизма с реалистическими тенденциями».

Романтизм принёс новую систему образов и выразительных средств. На новом этапе развития хорового творчества в сложившихся жанрах театральной и концертной музыки резко усилилось субъективное начало, свободное выражение настроений личности.

***Оперно - хоровое творчество М. И. Глинки***

Расцвет русской музыки связан с именем Михаила Ивановича Глинки (1804 - 1857) — гениального русского композитора, основоположника русской национальной классической музыки. Недаром его называли «Пушкиным русской музыки». Как и Пушкин, Глинка подытожил лучшие достижения своих предшественников и в то же время поднялся на новую, более высокую ступень. С этого времени русская музыка заняла одно из ведущих мест в мировой музыкальной культуре.

Глинка горячо любил свой народ. Не удивительна что народ стал главным героем оперы, а народная песня - основой его музыки. До Глинки в русской музыке простой люд: крестьяне или горожане были показаны только в быту, а Глинка вывел на оперную сцену народ как активное действующее лицо истории. Впервые в русской музыке «простолюдин» становится главным героем монументальной, серьёзной, а не комической оперы.

Стиль Глинки сочетает черты классицизма, романтизма и реализма. Он обобщил и по-новому претворил художественные принципы русской композиторской школы 18 века, не только впитал все её лучшие достижения, но и придал русской профессиональной музыке глубину идейного содержания и полноту отображения действительности. Он смог соединить интонационное своеобразие русского песенного фольклора с европейскими классическими формами и жанрами.

***«Иван Сусанин» («Жизнь за царя») -***  1836 год, текст Городецкого - первый в истории мировой музыки образец героической народной музыкальной драмы. В основу оперы положено действительное историческое событие. Любовь к своему народу и его песенному творчеству определила выбор темы, и её интонационный строй. Драма построена на столкновении русского и польского лагеря. Характеристика русского народа дана средствами хора, певучими мелодиями. Поляки раскрываются, в основном, звучанием оркестра, а в хоре - темами инструментальными и танцевальными.

Основой хоровой интродукции являются контрастные темы. Широкую героическую тему мужского хора *«Родина моя»* дополняет оживлённая тема женского хора *«На зов своей родной страны».* Глинка придаёт темам глубоко национальный колорит, используя приёмы развития, свойственные народной песне.

Вариационное развитие сцены, сопровождающееся постепенным сближением тем и динамическим нарастанием, приводит к вершине интродукции - заключительной фуге, где темы соединяются в одной энергичной мелодии.

В интродукции Глинка показывает две стороны русского характера: волю и сердечность, решительность, твёрдость и лиричность, мягкость, изящество. Большое мастерство хорового письма, чуткое отношение к колориту и знание особенностей народной музыки проявляет Глинка в жанровых сценах, рисующих отдельные картины жизни народа.

Стилистика музыкального языка *«Хора гребцов»* отличается плавностью голосоведения, нисходящими ходами от квинты к тонике лада, Мелодия поручена однородному составу (альты, тенора) в унисон, что создаёт неповторимый тембровый колорит.

В сцене прощания Сусанина с Антонидой композитор использует сильный драматургический приём - вводит светлую свадебную песню подруг *«Разгулялися, разливалися»,* чтобы оттенить душевные переживания Антониды, её отчаяние. Тема хора - светлая, безмятежная, привольно льющаяся, по-весеннему свежая. Этот хор принадлежит к поэтичнейшим страницам творчества Глинки. Он звучит как подлинная народная песня, хотя, и сочинён самим композитором. Черты, роднящие его с обрядовой народной песней: напевность, вокальность, задушевность, несимметричность размера, параллельный мажоро-минор, движение голосов в терцию, октаву, унисон, вариантность в развитии мелодии.

Основная идея оперы - величие патриотического подвига героя и торжество бессмертного народа - во всей полноте выразилась в гениальном хоровом эпилоге. Торжественно - гимническая тема *«Славься»,* характер которой Глинка метко определил, как «гимн - марш», возникает постепенно, складываясь из интонаций -попевок. Она проста, диатонична и по своим интонациям глубоко народна. В хоре обобщены черты различных жанров русской хоровой музыки. Здесь и широта дыхания народной песни, и размеренность знаменного распева, и влияние русского партесного стиля, и маршевость торжественных кантов 18 века. На связь хора с народно-песенными традициями указывает также и голосоведение. Форма хора «Славься» - полифонические вариации. Этот хор уникален по приёмам хорового письма: противопоставление различных групп хора (хор, корифеи), широкое многоголосие, октавные удвоения, мощные унисоны, применение высокой тесситуры голосов, (до 3 октавы у сопрано, до 2 октавы у теноров). Поражает и состав исполнителей эпилога: три хора - смешанный хор (хор народа), мужской (хор воинов), смешанный (корифеи), а также 2 оркестра - духовой и симфонический с колокольным звоном.

***«Руслан и Людмила»*** - сказочно - эпическая опера, овеянная поэзией старинных преданий, фантастических образов, картин природы и народных обрядов. По выражению Глинки «Руслан и Людмила» - «большая волшебная опера».

Опера обрамлена крупными народными сценами, как в «Иване Сусанине». В опере «Руслан и Людмила» - две основные драматургические линии: героико-патриотическая, богатырская (интродукция с песнями Баяна и народными хорами) и лирическая (1 песня Баяна, каватина Людмилы, сцена в садах Черномора). Обе линии сливаются в финале, где показано торжество добра над злом. Народ показан не столь разнообразно, как в «Иване Сусанине» - преимущественно в сценах обрядов и праздничных торжеств, но и здесь народ - судья всех героев, их поступков, даёт им оценку, вдохновляет и направляет их.

*Интродукция* - это величественная монументальная хоровая сцена, рисует свадебный обряд в гриднице киевского князя светозара. Глинка как бы воздвигает богатырские ворота, вводящие в оперу. Главные действующие лица - хор и легендарный певец - сказитель Баян, выступающий как запевала. Основная тема, изложенная в первой фразе Баяна («Дела давно минувших дней») варьируется и активно развивается в хорах и партиях отдельных героев. Вместе с тем многократное возвращение этой темы придаёт сцене внутреннее единство и сближает её с формой рондо с чертами вариации.

В первом действии интерес представляют два хора *«Не тужи, дитя родимое» -*лирический, изящный, в размере 5\4, в переменном ладу, в куплетно-вариационной форме. *«Лель таинственный»* - одна из самобытнейших страниц творчества Глинки, где он впервые передаёт дух древних языческих песнопений. Простая угловатая мелодия небольшого диапазона с настойчивым повторением отдельных мотивов, унисонное и октавное изложение - всё это придаёт музыке сурово-архаический характер.

*«Персидский хор»* (3 действие) основан на подлинной восточной мелодии, вводит слушателей в атмосферу тёплой южной ночи, полной страстной истомы. Мелодия хора проста, диатонична, рельефна по рисунку. Плавность переходов, повторность мотивов, медленный темп напоминают по характеру колыбельную. Форма хора -глинкинские вариации на остинато сопрановой партии.

*«Ах ты, свет Людмила»,* этим хором открывается финал оперы, он изложен в тональности ре-минор, звучит горестно. Ему предшествует оркестровое вступление. Тема хора отличается неторопливым, плавным движением голосов в терцию, сексту, легко подчёркнуты синкопы, что характерно для русских народных причитаний -заплачек. Громкое пение в низком и среднем регистрах, сопровождение медных духовых, находящихся на сцене - всё это подчёркивает траурный характер музыки.

После небольшой связки звучит второй хор *«Не проснётся птичка утром»* - обряд народного оплакивания, но более светлого характера с чертами элегического бытового романса. Этот хор построен в форме рондо. Торжественный заключительный хор «Слава великим богам» построен на теме увертюры и обрамляет оперу. Важной особенностью этого хора явилось включение в общий «славянский» контекст колоритных восточных тем из 4 действия, что оправдано как общим идейным замыслом оперы, так и её драматургией.

Глинка создал два типа русской классической оперы: героическую народную музыкальную драму и народно-сказочную эпическую оперу. Оба эти типа получили дальнейшее развитие в творчестве русских композиторов. Особенностью хорового творчества Глинки является органичное претворение в нём русской народной песни. Глинка, по мнению Одоевского, «возвысил народный напев до трагедии». Приёмы использования хора поистине неисчерпаемы. Во всех случаях хор звучит естественно в вокальном отношении. Глинка уделял большое внимание вопросам регистра, динамике, штрихам, дыханию, был чутким мастером тембра. Оркестровое сопровождение в хорах всегда прозрачно и не заглушает хорового звучания. С большим искусством композитор применяет пение хора без сопровождения, показывая хоровые тембры в чистом виде. Одним из выразительных средств, широко применяемых композитором является приём разделения хоровых партий, что вместе с удвоением голосов в кульминации позволило создать плотную мощную звучность.

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

**Оперно-хоровое творчество А. С. Даргомыжского.**

Верный последователь Глинки Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869) вошёл в историю музыки как *представитель критического реализма.* Он был выдающимся музыкальным портретистом, создателем сатирического романса и песни. Велика заслуга Даргомыжского в развитии самобытного русского речитатива. В своей музыке он использовал городскую народную песню и бытовой романс (цыганскую песню, водевиль, куплеты).

Даргомыжский - смелый новатор, связующее звено между Глинкой - Пушкиным и художниками 60-ых годов 19 века - эпоха великого подъёма демократических сил России. С наибольшей полнотой хоровое мастерство Даргомыжского воплотилось в его операх «Русалка» и «Рогдана» (из неоконченной оперы до нас дошли: восточный хор отшельников, хор волшебных дев и хор девушек). Кантата «Торжество Вакха» была превращена в оперу - балет; опера «Эсмеральда» написана по роману Гюго «Собор парижской богоматери» и опера - речитатив «Каменный гость» по А. Пушкину.

***Опера «Русалка» (1855) —*** опера нового типа - *психологическая бытовая музыкальная драма* написана на либретто по «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина. Во время работы над оперой композитор пишет много романсов на стихи Лермонтова, Кольцова. Многие из них рисуют трагедию одинокой женщины.

Даргомыжский в своём либретто придерживается плана пушкинской драмы, но увеличивает количество народно-бытовых хоровых эпизодов. В «Русалке» были неуместны принципы монументального письма опер Глинки с величественными хоровыми заставками - интродукциями и медлительно-величавым развёртыванием действия. Тем не менее хоровые сцены имеют исключительное драматургическое значение и выполняют различные функции.

Народно-хоровая сцена 1 действия оперы состоит из трёх песен, объединённых в своеобразную хоровую сюиту и чередующихся по принципу постепенного перехода от печальной задумчивости к бурному веселью. Традиция показа героев на фоне общественной жизни проявилась в хоровых сценах жанрово-бытовых произведений 18 века. *«Ах ты, сердце»* - протяжная лирическая песня, которая начинается небольшим вступлением с печальной певучей мелодией у гобоя, напоминающей наигрыш пастушьего рожка, затем переходит к запевале - тенору. Хор написан на подлинный народный текст и по характеру мелодии близок крестьянской песне, но мажоро-минор, модуляции придают ему черты городской песни. Хоровая фактура вначале аккордовая, постепенно всё больше насыщается полифоническими элементами. После короткого речитативного диалога мельника и крестьян звучит второй хор *«Заплетися, плетень»* (слова народные). В сопровождении лёгкого, прозрачного аккомпанемента звучит мелодия, написанная в стиле народных хороводных песен. Этот хор - жемчужина русской хоровой литературы. В нём народность сочетается с высочайшим мастерством изложения: богатая полифоническая разработка, вариационность сочетаются с необыкновенной подвижностью хоровых партий, гармоническим разнообразием. Форма хора - сложная трёхчастная. В средней части в имитационном изложении варьируются попевки основной темы; в репризе хор и оркестр сливаются в фанфарном звучании, утверждая радостное настроение, и подготавливают заключительный хор этой сцены *«Как на горе мы пиво варили».* В основе хора лежит мелодия народной песни «Среди двора из-под древа» плясового характера, припев досочинён композитором (текст тоже подлинно народный). Удальство, веселье, народный юмор мастерски воплощены стремительным движением мелодии. В условиях 4-голосной хоровой фактуры при равной ритмической подвижности всех голосов и дублирования их оркестром получается забавная хоровая скороговорка. Форма его - куплетно- вариационная в сочетании с трёхчастностью; изложение преимущественно гомофонно-гармоническое. В этих хорах композитор стилизует народные протяжные и плясовые песни, использует классические приёмы гармонического и полифонического изложения. Драматургическое значение этой сцены состоит не только в создании бытового фона, на котором развивается драма, но и в том, чтобы через контраст еще острее подчеркнуть трагедию Наташи. В финале 1 действия происходит развязка драмы.

Второе действие оперы открывается оркестровым вступлением торжественного характера. Свадебный хор *«Как во горнице, светлице»* славит молодых - князя и княгиню. В основе хора лежит оригинальная тема в стиле русской народной обрядовой величальной песни. Этот монументальный хор создан в характере приветственной кантаты. По мужественно - торжественному тону, полновесной звучности смешанного хора он отчасти напоминает глинкинский «Славься». Концертный стиль свадебного хора особенно ощутим в чередовании торжественного тутти смешанных составов в крайних частях этой трёхчастной композиции с лирической музыкой однородных хоров в среднем разделе формы. Драматургическая функция данного хора состоит в создании контраста между торжественным праздничным характером сцены и горестной песней Наташи «По камушкам», что производит исключительный по силе драматический эффект. Вся сцена включает несколько хоров: свадебный, заздравный и хор подруг, утешающих невесту *«Сватушка»,* в котором композитор красочно передал шуточно-бытовую сцену свадебного обряда - диалог свата с девушками. Форма хора - двухчастная с дополнением народные черты присущи не только весёлой изящной мелодии женского хора, но и оркестровой партии, в которую введено остроумное подражание народно-инструментальным наигрышам.

Хоры русалок из 3 действия различны по настроению: хор «Свободной толпою» -баркарольного склада, напоминающий городской романс; хор «Любо нам» -грациозная, беззаботная игра; хор «Тише, тише» тревожного, настороженного характера. Все эти хоры отличаются созерцательным, безмятежным характером, лёгкостью и прозрачностью хоровой фактуры, орнаментальностью оркестрового сопровождения, изображая фантастический мир.

А. С. Даргомыжский проявил себя как исключительный мастер хорового письма, который характеризуется следующими чертами: реалистичностью в передаче различных чувств и настроений, что делает образы в его хорах яркими и убедительными; использование различных составов хоров, приёмов хорового письма, ранее не встречавшихся у русских композиторов и создающих интересную хоровую звучность (расположение мужского и женского хоров на расстоянии 2 октав в хоре «Заплетися, плетень», использование различных нюансов в партиях одновременно в свадебном хоре);особой чуткостью к вокально-тембровым краскам человеческих голосов, эффектным использованием их регистров; широким использованием интонаций песенного творчества крестьянского и городского фольклора, подлинных народных текстов; исключительно изобретательностью в приёмах варьирования

музыкально -тематического материала.

Лирико-драматическая опера «Русалка», несмотря на то, что центром драматургии являются парии солистов, содержит разнохарактерные образцы хоровой музыки, которые выполняют многообразные функции.

**Оперно-хоровое творчество А. Бородина**

Выдающийся учёный-химик, соратник И. М. Сеченова и Д.И. Менделеева, профессор медико-хирургической академии, талантливый музыкант, член «Могучей кучки», выдающийся русский композитор  *Александр Порфиръевич Бородин (1833-1887),* человек редкой одарённости. Кроме того он обладал незаурядным литературным дарованием, о чём свидетельствует либретто его оперы «Князь Игорь», тексты некоторых романсов, музыкально-критические статьи.

Количество музыкальных произведений Бородина невелико (оперы: «Князь Игорь», опера-фарс «Богатыри», 4 действие оперы-балета «Млада», романсы «песня тёмного леса» и «Спящая княжна», гимн «Слава Кириллу и Мефодию»), но во всех жанрах он проявил себя как блестящий мастер. Главные черты творчества - великанская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединённые с изумительной страстностью, нежностью и красотой. Бородин - продолжатель эпической линии в русской музыке, идущей от глинкинского «Руслана и Людмилы». С 1869 года и до конца жизни Бородин работал над оперой «Князь Игорь» (в течение 18 лет). Внезапная смерть прервала работу композитора и опер осталась незаконченной. Она была завершена друзьями композитора Римским-Корсаковым и Глазуновым. ***«Князь Игорь»*** - эпическая опера, развивала традиции Глинки, близка опере «Руслан и Людмила». Сюжет был подсказан В. Стасовым. Им же составлен и сценарий оперы. Либретто написал сам Бородин. В основе сюжета лежит былинный эпос, прежде всего «Слово о полку Игореве», где отражены драматические события 1185 года -нашествие половцев на русские княжества. Основная тема - патриотизм русского народа определила большое количество значение хоровых сцен, недаром эту оперу называют *«хоровой».* По принципу использования хора Бородин близок Глинке. Хоровые сцены являются основой драматургии, её опорными столпами, что проявилось даже в композиции эпической оперы, которая открывается и завершается хоровыми сценами.

Ораториальность интродукции оперы «Руслан и Людмила» Глинки отражается в прологе «Князя Игоря». Огромна роль народа в опере. Здесь противопоставлены 2 народа: русский и половецкий. Они имеют яркие музыкальные характеристики, воплощённые в хорах. Образ русского народа воплощён в прологе, 1 и 4 действиях, образ половцев - во 2 и 3 действиях.

Пролог представляет собой большую хоровую сцену, рисующую обобщённый образ русского народа. На главной площади Путивля собрались жители города, чтобы проводить князя Игоря в поход на половцев. Народ славит князя и желает ему успеха в предстоящем походе. Сцена написана в сложной трёхчастной форме. Оркестровое вступление, построенное на эпических, величавых, архаических интонациях подчёркивает торжественность момента. Стремительное ускорение приводит к хору *«Солнцу красному слава»,* который является как бы визитной карточкой оперы, определяя её образное наклонение в целом. Хор написан в сложной трёхчастной форме. 1 часть - величание князей. Здесь использован поэтический приём народного творчества - параллелизм (солнцу красному - слава, князю Игорю - слава - приём сопоставления героя с солнцем). Большой интерес представляет хоровое изложение : оно пятиголосное по реальному количеству голосов, но двухголосное по звучанию ( с удвоениями голосов). Вторая часть построена по куплетному принципу. Запев исполняется женским хором. Нежная выразительная мелодия, гармонические краски и мягкость звучания голосов определяют лирический характер запева. В припеве чередуются возгласы славления сопрановой и басовой партий. По характеру хор близок величальным русским народным песням, в частности подблюдной песне «Слава». Средний раздел пролога - сцена затмения. Здесь использован интересный приём хорового изложения - примарный унисон всего хора на слова «Ох, не к добру то знаменье, князь», чтобы подчеркнуть важные по смыслу слова.

В 1 действии звучат мужские хоры у князя Галицкого *«Княжьи молодцы гуляли» «Княжья песня»,* где челядь славит князя - кутилу и гуляку. Контрастом этим льстивым песням звучит взволнованный хор - жалоба девушек *«Ой, лихонько! Ой, горюшко!».* Девушки просят Владимира отдать их подругу, запертую в тереме. Ничего не добившись, они идут за помощью к Ярославне. Сцена Ярославны с девушками состоит из двух эпизодов. Хор 1 эпизода *«Мы к тебе, княгиня»* построен на интонациях народного плача - причитания. Особо следует отметить полифоническое изложение хоровой фактуры во 2 построении. Хор примечателен тем, что в нём художественный образ дан в развитии. Заканчивается хор восклицанием, в котором слышится и безысходное горе, и сознание своего бессилия, и мольба, эпизод сцены -хор *«Ты помилуй нас»,* состоящий из 3 периодов, которые звучат в очень быстром темпе без цезур. Своеобразный ритм и национальный колорит этого хора явился результатом претворения в музыке так называемого русского песенного стиха пятидольника с одним ударением на центральном слоге. Это пример хоровой скороговорки, которая представляет большую трудность для исполнения: быстрый темп, высокий регистр, перекрещивание голосов, интонационные и дикционные трудности. Размер 5\4 дирижируется «на раз». Все эти средства выразительности передают предельную взволнованность девушек, рассказывающих о бесчинствах князя Галицкого. Финал 1 действия - развёрнутая хоровая сцена. Открывается она небольшим оркестровым вступлением. Характер музыки неторопливо - сдержанный, эпический. Затем звучат два хора бояр. Замечательный по красоте, силе воздействия хор бояр *«Мужайся, княгиня»* звучит у басов в низком регистре. Драматический образ хора создаётся мастерским использованием темброво-регистровых возможностей мужского хора, и исключительно подвижным тонально-гармоническим развитием, и своеобразной композицией. Суровый, сумрачный колорит музыка обретает благодаря пению солирующих басов. В их исполнении тема хора звучит, словно тяжёлая поступь. Форма хора - дважды повторенный большой период из четырёх предложений. В целом на фоне сравнительно ровного течения эпической драматургии данный хор своей экспрессией выделяется особенно рельефно. Следующий эпизод - взволнованный речитатив Ярославны. Второй хор бояр *«Нам, княгиня, не впервые».* Гармонический склад письма, тяжёлая маршевая поступь, хоровые унисоны - всё это усиливает спокойный и уверенный тон эпического повествования. Мастерски живописует Бородин набатный звон. В основе хора - музыкальная интонация тритона (увеличенная кварта). В репликах и речитативах создан образ мятущейся народной толпы. Принцип построения хора - диалогический. Заканчивается сцена мощным хоровым унисоном на фоне меняющейся гармонии в оркестре.

Второе действие раскрывает образы половцев, представителей восточных народов. В этом действии много хоров. Пленительная, нежная песня половецкой девушки с хором *«На безводье»* и сдержанная мелодия русских пленников сменяются энергичным, несколько угловатым хором половецкого дозора. Финал 2 действия -половецкая хоровая пляска с хором начинается женским хором *«Улетай на крыльях ветра».* Оркестровое вступление имитирует звучание бубна и восточных духовых инструментов. Хор написан в переменном ладу, форма его трёхчастна. Тема хора -воздушная, полётная, насыщенная восточным колоритом. После быстрых энергичных плясок этот хор повторяется, но уже в смешанном составе. Вершина сцены - хоровое заключение *«Пойте песни славы хану».* Синкопы, триоли, упругость ритма, своеобразие ладов, яркая стилизация восточной музыки.

Жемчужиной русской хоровой культуры называют хор поселян *«Ох, не буйный ветер»* (4 действие), он следует сразу за плачем Ярославны. По своему образному содержанию он является антиподом к начальному хору оперы: в интродукции звучала праздничная музыка славы, героического подъёма, здесь же передана глубокая скорбь порабощенного народа. Высшим достижением композитора в этом хоре является воссозданная здесь природа русской народной песни. Хор построен в характерной для народной песни строфической форме, близкой к куплетно-вариационной. Хор звучит а'сареllа. В сольный запев сопрано постепенно вплетаются подголоски. Несмотря на 4 –голосную фактуру, реально все 4 голоса звучат только в кульминационных точках. Число реальных голосов всё время меняется, сжимаясь в каденциях в унисон. Подобная переменная фактура - характерная черта русской народной песни. В этом хоре интересна и тембровая драматургия: первую строфу поют женские голоса, вторую - мужские, третью - смешанный состав.

Особенности оперно-хорового творчества А. П. Бородина проявляются в следующих чертах:

1. в выборе сюжетов прослеживается тенденция к историческим сюжетам. Былинная, богатырская Русь - в операх «Князь Игорь», «Богатыри»;
2. основная тема - это любовь к Родине и защита отечества;
3. народ в опере «Князь Игорь» - главное действующее лицо и представлен в былинных эпических тонах;
4. в развитии традиций Глинки, таких, как: обрамление оперы массовыми хоровыми сценами; введение двойного состава исполнителей (дивизи) в голосах, использование высокой тесситуры.
5. высоко профессиональные требования к хору
6. использование народно-песенной мелодики разных жанров: лирической, протяжной песни, игровой, хороводной, плачей - причетов, скороговорок;
7. ориентализм в половецком акте;
8. драматургии оперы присуща конфликтность двух лагерей: русских и половцев; русский народ характеризуется славлениями, причитаниями, плачами; половецкие темы отличаются распевностью в духе протяжных песен;
9. в куплетно-вариационной форме с элементами подголосочной полифонии;

10) в ясном голосоведении, основанном на развитии каждого голоса, использовании  
подголосков, распевов, в гибкой нюансировке, старинный русский приём удаления и  
приближения, эпические размеры 2\2, 3\2, 5\4. Бородин не пользуется цитатами из  
фольклора, но стилизует.

Восточный колорит в опере «Князь Игорь» выявляется в половецком акте:

1. Орнаментализмом в мелодике (украшения, распевы, морденты, форшлаги);
2. Использование увеличенных интервалов, своеобразных ладов с пониженными ступенями;
3. Пентатоникой;
4. Большим количество хроматизмов;
5. Наличием пустых кварт и квинт;
6. Обилием органных пунктов и в хоре, и в оркестре;
7. Полиритмией, полиразмером (триольные группировки, изысканные ритмы в «Половецких плясках»
8. Свободной импровизационной агогической тканью, приближением оркестрового сопровождения инструментальному звучанию Востока.

Опера «Князь Игорь» является самой «хоровой» оперой. И дело даже не в количестве и объёме хоров. Это одно из тех сочинений, к которым относятся слова В. Стасова «Что всего важнее и необыкновеннее в русских операх, что самое существенное в них - это именно хоры. Они глава всего, они всему начало, конец и венец». Хор использован в опере исключительно разнообразно: это и законченные хоровые номера, и развёрнутые хоровые сцены сквозного развития, включающие разнообразные хоровые эпизоды, хор как фон выступает в сопровождении шествий и плясок в половецком акте; хор представляет косвенную характеристику основных действующих лиц; в хоре выражается главная патриотическая идея оперы («Нам, княгиня, не впервые» в финале 1 действия).

Опера Бородина «Князь Игорь» является своего рода энциклопедией оперного хорового письма, ибо содержит необычайное разнообразие их по характеру, форме и вокальному составу.

**Оперно-хоровое творчество М. Мусоргского**

Модест Петрович Мусоргский (1839-1881) - ярчайший и самобытный талант, один из самых смелых новаторов в искусстве в музыке передовые идеи русских революционных демократов и просветителей 60-ых годов XIX века. Девиз Мусоргского - «К новым берегам» - стал символом всей эпохи обновления русской музыки в творчестве композиторов новой русской музыкальной школы.

Гениальный художник - реалист, тяготел к правдивому воплощению действительности в социальном аспекте, беспощадно обличал пороки существующего строя, последовательно раскрывал в своём творчестве идею народности. Вершина наследия Мусоргского - его народные музыкальный драмы «Борис Годунов» и «Хованщина», поднимают острейшие проблемы истории и современности.

Мусоргский показал историю народа, полную противоречий и драматических коллизий. «Как гениальный художник, он отразил эти противоречия с потрясающей честностью, не упрощая, не сглаживая острых углов. Народ предстал в его операх во всей многогранности: и таким, каким представляли его революционеры - демократы, и таким, каким виделся он славянофилам».

В операх Мусоргского народ - главное действующее лицо и показан он в процессе развития: от покорно-безучастного до взбунтовавшегося. Впервые на оперной сцене с реалистической силой воплощены картины народного бунта.

***Опера «Борис Годунов»***

***(1868 - 1874)*** написана композитором на основе материалов из «Истории государства Российского» Карамзина и романтической трагедии Пушкина «Борис Годунов» - глубоко новаторского произведения. Идея оперы подсказана историком В. Н. Никольским. Как известно, у Мусоргского две редакции оперы.

Новаторские черты драматургии оперы «Борис Годунов» проявились прежде всего, в многогранном представлении народа как движущей силы истории. Опера имеет посвящение: «Я разумею народ как великую личность, одушевлённую единой идеей». Образ народа дан не только в развёрнутых хоровых сценах, но и в характеристиках отдельных колоритных народных типов: Варлаам олицетворяет мощь и силу народа, Юродивый - её совесть.

Для более яркого, рельефного показа действенной роли народа в соответствии с идейной концепцией, автор применяет многообразные приёмы хорового письма. Характеризуя в «Борисе Годунове» народ как обобщённый образ преимущественно песенными темами в качестве активно-интонационного материала, композитор тесно связывает их со сценической ситуацией. Для передачи угнетённого состояния народа он обращается к протяжным, медленным песням - плачам, выражающим скорбь и страдание, а для характеристики народа активного, бунтующего - к плясовым, энергичным песням.

Пролог оперы Сцена у Новодевичьева монастыря. Хор *«На кого ты нас покидаешь»* занимает центральное место. В нём создан образ бесправного народа, принуждаемого приставом на коленях молить Бориса Годунова стать царём на Руси. Основная тема основана на интонациях протяжной песни с характерным для неё одноголосным запевом (альты) и подхватом хора, а также со свободным метрическим развитием. Она написана в духе народных плачей - причитаний (распевы на слогах, плагальные обороты, переменный размер, фригийский лад). Средняя часть - образец новаторского использования В оперных хорах интонаций человеческой речи. Мусоргский создаёт хоровой речитатив, передающий тончайшие интонации разговора, типа: «Митюх, а Митюх, чево орём», «Вона! Я почём знаю!» - как голоса в народе для создания живой разговорной сцены. В репризе хор звучит напряжённо и является кульминацией всей картины. Во второй картине пролога (площадь в Московском Кремле) - сцене коронации Бориса - после «великого колокольного звона» народ славит нового царя. Хор *«Уж как на небе солнцу красному слава»* выдержан в характере русских величальных (подблюдных) песен. В его основе лежит подлинная народная мелодия «Слава». Смешанный хор с дивизи во всех партиях звучит светло и торжественно.

Вершина оперы - сцена восставших крестьян под Кромами - состоит из ряда разделов, служащих опорных точками в развитии действия. Среди них важное значение имеет хор величания *«Не сокол летит по поднебесью».* В речитативах хоровых групп передано настроение народа, готового расправиться с боярином. Хоровая песня написана в куплетно - вариационной форме. В основе запева лежит подлинная народная песня «то не ястреб совыкался с перепелочкой». Резкий тональный сдвиг, усиление динамики - всё этот сразу меняет смысл «величания», придаёт ему характер насмешки. Контраст между ними подчёркивает иронический характер величания. Главной кульминацией сцены и кульминацией образа народа в опере является хор *«Расходилась, разгулялась»* с чертами фугато, средняя часть которой основана на плясовой теме *«Ой ты, сила, силушка»* (подлинная народная «Заиграй, моя волынка») в женском хоре. Драматична и насыщена кода («Рыщут, бродят слуги Бориса»), построенная на резких тональных сдвигах, острых гармонических сочетаниях; на словах «Смерть, смерть Борису» волна народного гнева достигает апогея.

***Опера «Хованщина»***(1875 - 1876) написана на исторический сюжет эпохи начала царствования Петра 1, Софьи - правительницы и второго стрелецкого бунта. Не имея литературного первоисточника, опера является оригинальной авторской концепцией русской истории 17 века. В период работы над «Хованщиной» Мусоргский серьёзно размышлял над историческими судьбами России, изучая исторические документы, труды историков, художественные произведения. Названием «Хованщина» композитор определил название оперы, воплотившей образы старой патриархальной Руси. Мусоргский видел пороки и беды разных сословий - и тупую чванливость князей, и беспробудное пьянство обленившихся стрельцов, узкий фанатизм раскольников и беспросветную нищету тёмного крестьянского люда.

Первый акт - завязка драмы. Здесь Мусоргский раскрывает основные действующие силы оперы: стрельцы и раскольники, «пришлые» люди. В середине 1 акта представлены стрельцы со своим батей - князем И. Хованским. Сцена встречи Хованского и обращение к стрельцам начинается оркестровым вступлением, построенном на лейтмотиве, который подчёркивает тупость и упрямство Хованского. Хованский приказывает: «Славьте нас». Величальная песня всего народа *«Слава лебедю, слава белому»* основана на мотиве народного склада.

Хор из 3 действия *«Батя, батя, выйди к нам!»* - завершает большую массовую сцену в Стрелецкой слободе. Смешанный по составу хор написан в сквозной форме. Музыка хора построена на народных интонациях с выразительными горестными мелодическими интонациями, с антифонным чередованием групп.

Женские хоры из 4 действия (хоромы И. Хованского) рисуют облик сенных девушек. Для этого композитор использует подлинные народные песни: мягкую, лирическую *«Возле речки, на лужочке»,* задорную плясовую *«Поздно вечером сидела»*, величальную *«Плывёт, плывёт лебёдушка»* (под звуки этой песни убивают князя Хованского).

Новаторство М.П. Мусоргского проявилось в создании нового стиля вокального письма, «работая над говором, над говором человеческим, я добрёл до мелодии, творимой этим говором, добрёл до воплощения речитатива в мелодии. Если достигну - почту завоеванием в искусстве» - писал Мусоргский. Он мечтал всю русскую музыку извлечь из речевых интонаций и преобразования народных напевов. Отсюда достоинства его музыки, жизненность и правдивость образов, сочность, меткость музыкальных характеристик, которые психологически оправданы. Ведь Мусоргский наблюдал за повадками людей, их говором. Народность хоров Мусоргского - одна из отличительных черт его стиля. Она проявляется не только в интонационном родстве с русскими народными напевами, но и в принципах развития музыкальной мысли. Диатоническая основа, народные лады, ладовая переменность, особенности народного исполнительства характерны для оперных хоров композитора. Новаторство Мусоргского проявилось в разнообразной трактовке хорового ансамбля: в разделении хора и противопоставлении хоровых групп (диалогический принцип построения хора в отличие от компактного у Глинки), в индивидуализации хоровой массы. Важна роль оркестра, который не только досказывает, но и раскрывает основное настроение и содержание действия. Мусоргский в своих драмах широко использует подлинные народные темы «Уж как на небе солнцу красному слава», «Не сокол летит по поднебесью», «Заиграй, моя волынка», «Возле речки на лужочке», «Поздно вечером сидела», «Плывёт, плывёт лебёдушка». В основу хоров раскольников положены церковные песнопения старообрядцев (хоры «Победихом» и «Посрамихом»)

Оперы М. П. Мусоргского продолжают покорять силой драматического замысла и правдивостью воплощения музыкальных образов. Они раскрывают гуманизм художника - гражданина, крупнейшего реформатора русского музыкального искусства середины 19 века. Новаторство оперной драматургии Мусоргского, его открытия в сфере вокально-речевой интонационности оказали огромное влияние на развитие современной оперы.

**Оперно-хоровое творчество Н.А. Римского Корсакова.**

Николай Андреевич Римский - Корсаков (1844-1908) оставил след в различных областях хоровой культуры: в творчестве, исполнительстве (деятельность в Бесплатной школе в роли дирижёра; организатор регентских классов в Петербургской певческой капелле); в педагогике (будучи профессором Петербургской консерватории, он воспитал многих выдающихся музыкантов: А. Лядова, А. Аренского, М. Ипполитова - Иванова, А. Гречанинова, Н. Черепнина и др.).

Ценнейшим вкладом в русскую хоровую культуру является оперное творчество композитора. Оперное творчество Римского - Корсакова определяют две ведущие образно-драматургические линии. Первая - драматическая, основанная на исторических сюжетах прошлого (оперы «Псковитянка», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста»). Вторая линия - сказочно-эпическая, где обогащение глинкинской традиции выразилось в необычайном жанровом разнообразии: опера - былина «Садко», волшебная опера - балет «Млада», весенняя сказка «Снегурочка», сказка - аллегория «Кащей Бессмертный», сказка - сатира «Золотой петушок» и «Сказка о царе Салтане», оперы сказочно - реалистические «Майская ночь», «Ночь перед Рождеством». Хор в операх выполняет самые разнообразные функции:

1. Хор - как активное действующее лицо, определяющее развитие сюжета
2. Хор - для создания исторического фона
3. Хор в роли толкователя событий
4. Хор как отражение жизни народа в бытовых и обрядовых сценах.

Во многих операх Римский-Корсаков пользовался системой «закруглённых номеров», не отказываясь от свободно построенных сцен. Одна из характерных особенностей оперно-хоровой драматургии - использование вокального ансамбля в развитии вырастающего в хор.

***Опера «Снегурочка»*** (1881) по сказке Островского - одна из лучших и самых любимых опер Римского-Корсакова. В ней проявляется пантеизм (обожествление природы) композитора. Природа в опере одушевлена. Большое место в опере занимают хоровые обрядовые сцены. Они не только придают сказочному сюжету жизненный характер, но и выполняют определённую драматургическую функцию. Главная задача хоровых сцен - воссоздание образа берендеев, живущих в единении с природой. В одних случаях хоровые эпизоды построены как развёрнутые сцены, например, как проводы масленицы, в других - как самостоятельные номера (песня слепцов - гусляров).

*«Проводы масленицы»* - большая обрядовая хоровая сцена. Основная тема торжественно- величавого характера *«Раным рано куры запели».* Рефреном служит народная песня характера причета *«Веселенько тебя встречать, привечать».* Другой эпизод *«У нас с гор потоки»* основан на оживлённой, светлой, бодрой теме. Хоровая скороговорка в имитационном изложении на слова *«масленица - мокрохвостка».* В данной сцене композитор сочетает приёмы песенного стиля с принципами оперного симфонизма. Сохраняя чередование контрастных эпизодов, он создаёт сложную форму, построенную на принципах рондо, трёхчастности и вариационности.

*«Хоровод и песня про бобра» -* один из наиболее поэтичных хоровых номеров оперы. Это единая сцена из 3 акта. Действие происходит в заповедном лесу, где берендеи встречают Ярилин день. Молодые водят хороводы, пожилые во главе с Бобылём веселятся и бражничают. Бобыль запевает песню про бобра. В сцене участвуют два хора: смешанный и мужской, а также солисты: сопрано (Снегурочка), меццо - сопрано (Лель) и тенор (Бобыль). Сцена построена на темах подлинных народных песен *«Ай, во поле липенька», и «Купался бобёр».*

***Опера «Садко»(1***895-1896) - опера - былина. Это одна из самых хоровых опер Римского-Корсаков. Сцены с участием хора можно разделить на две группы: бытовые и фантастические. Первая картина. Хор торговых гостей *«Будет красен день».* В богатых хоромах новгородской братчины пируют купцы. Мелодия эпического склада, решительная и мужественная с характерным возгласом «Гой!» близка древним былинным напевам и своим несимметричным размером 11\4. Хор написан в трёхчастной форме. Простота изложения (тенора и басы в унисон), переменный размер, неквадратность строения, остановка в конце части придают хору черты подлинной народной песни. После речитатива Садко, этот хор звучит уже в четырёхголосном изложении и в новой тональности, а в конце сцены - с другим текстом, более насыщенно и в более быстром темпе.

4 картина. Эта большая массовая сцена рисует оживлённую жизнь торгового города, победу Садко в споре с купцами, отплытие дружины Садко в заморские страны. В основу песни с хором *«Высота, высота поднебесная»* положен подлинный былинный напев из сборника Кирши Данилова. Он звучит как могучий гимн природе - «окиан - море синее». Это пример былинной кантилены. Хор имеет куплетно-вариационное строение с элементами трёхчастности. Фактура изложения всё время меняется: от мужского хора до смешанного с дивизи в партиях и в последнем куплете - с ритмическим расширением темы.

***Опера «Царская невеста»*** (1898) - историческая музыкальная драма, написанная на сюжет драмы Л. А. Мея. Роль хоровых сцен в опере значительна. В них воплощены образы разных социальных групп: опричников (мужской хор), бояр (смешанный хор), сенных девушек (женский хор), песенников. Кроме самостоятельных хоровых сцен, хору поручается исполнение хоровых реплик, речитативных диалогов. Подблюдная песня *«Слава»* (3 сцена 1 действие) - смешанный хор (дивизи во всех партиях), написан в форме фугато. Начинается торжественным вступлением, затем величальную песню поют басы. Тема хора - подлинная народная подблюдная песня. Здесь дана характеристика опричников. Каждое проведение темы - куплета увеличивает количество голосов, повышается тесситура, усиливается динамика. Оркестр дублирует хор, придавая звучанию ещё большую торжественность. Композитор мастерски развивает тему, так в 5 куплете «Слава» исполняется двумя хорами, в шестом - тема у песенников с подголосками в мужском хоре. Своеобразна форма хора, сочетающая в себе куплетно-вариационную форму с полифоническим развитием.

Хор опричников *«То не соколы в поднебесье слетались»* завершает 2 действие оперы. Здесь тоже дана характеристика опричников, готовых к свирепой расправе со своими противниками. В основе хора лежит энергичная мелодия с упругим ритмом, близкая народным разбойничьим песням. Партитура хора построена на постепенном развёртывании звучности. Запев теноров а капелла на форте звучит как призыв. Вступление басов усиливает хоровую звучность. Второе проведение в нюансе фортиссимо, звучит ещё более насыщенно. Третье проведение темы дано в трёхголосном изложении с элементами четырёхголосия. Энергичность и напористость звучанию придаёт постепенное ускорение темпа.

***Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». (1903-1905)*** Эта

опера - самое масштабное философское сочинение Римского-Корсакова, вершина творчества композитора, его эволюции. Здесь переплетаются истоки фольклорной, древнерусской традиции и современных композиторов, нравственно-философских идей русской культуры конца 19 века. Хор *«Как по мостикам, по калиновым» (*2 действие). Народ собрался на площади, чтобы встретить свадебный поезд девы Февронии. Под наигрыш домр и гуслей девушки начинают петь песню. Мелодия хора - лиричная, мягкая с распевами на слогах, с переменным размером, написана в стиле старинных величальных песен. Вначале запевают сопрано, затем подхватывают альты и тенора в унисон. Тема звучит широко, светло, раздольно. Второй куплет поёт неполный смешанный хор, в конце к ним присоединяются басы, в оркестре появляются тревожные интонации - отдалённые звуки рога татарских полчищ. Вначале третий куплет исполняется всем хором безмятежно. Затем он обрывается -слышны звуки рога и топот копыт вражеской конницы. В страхе и смятении народ ожидает нашествия врагов. Звучит один из драматических хоров оперы *«Ой, беда идёт, люди!».* Массовая сцена с репликами отдельных групп хора, с былиной гусляра, с величальной свадебной песней реалистически рисует быт народа в древней Руси.

Патриотизм русских воинов, их героизм раскрывается в хоре *«Поднялася со полуночи»* (1 картина 3 действия). Молодой княжич Всеволод, узнав о разгроме Малого Китежа, уходит с дружиной на смертный бой с врагом. Он запевает песню, её подхватывают дружинники. Простая мелодия близка солдатской песне, по характеру мужественная и печальная. Опевание квинты, сдержанный темп, размер З\2, несмотря на минорную окраску, придают песне решительный характер. Хор написан в куплетно-вариационной форме, причём варьируется в основном оркестровое сопровождение.

«Музыкальный язык хоровых сцен Н.А.Римского - Корсакова очень характерен в национальном отношении, о чём свидетельствует использование старинных ладов (дорийского, миксолидийского). Новаторскую сторону музыкального языка в оперно-хоровом творчестве композитора, связанную с народно-песенной традицией, составляют ритм и метр. Он использует сложные метрические размеры, в некоторых эпических хорах опер «Снегурочка» и «Садко» (5\4,7\4,11\4) и тонкое преломление этих размеров в музыкальной форме, выразившееся в несимметричности отдельных построений (семитактная «Песня и пляска птиц» из «Снегурочки», «С крепкий дуб тебе повырасти» из «Сказки о царе Салтане»). Многообразием трактовки хоров и хоровых сцен в операх, обилием новых приёмов хорового письма Римский - Корсаков поставил сложные задачи перед исполнителями». Оперно - хоровое творчество Римского-Корсакова - глубоко национально, самобытно, отличается красотой и высоким этическим началом.

**Оперно - хоровое творчество П. И. Чайковского.**

Деятельность Петра Ильича Чайковского (1840-1893) совпала с блестящим периодом развития русской национальной культуры второй половины 19 века (расцвет хорового искусства Придворной певческой капеллы, Синодального хора, Бесплатной музыкальной школы, капеллы графа Шереметева, хора Архангельского и др.).

Любовь к родине, к своему народу объединяет Чайковского и композиторов «Могучей кучки». Но в отличие от «кучкистов» с их отражением исторических событий, эпоса, преданий, обрядов, главное в творчестве Чайковского, композитора -романтика - раскрытие духовного мира человека и решение морально-философских

проблем. Опера занимает очень важное место в творчестве композитора и сопровождает весь его творческий путь. Основные черты оперной эстетики Чайковского:

1. признание демократичности оперного жанра
2. стремление к жизненной достоверности сюжетов; требование естественности, правдивости и искренности, а также сценичности, театральности оперного произведения, рельефности, ясности и простоты либретто.
3. Определяющее значение пения в опере (сольного, ансамблевого, хорового).

Разнообразие сюжетов определило, и различие жанрово-драматургических типов опер Чайковского. Среди ранних - историко-бытовые: «Воевода» по драме А. Островского и «Опричник» по трагедии И. Лажечникова, лирико-комедийная «Кузнец Вакула» (во второй редакции «Черевички») по повести Гоголя. Для хорового творчества характерна эмоциональная приподнятость, напряжённость, драматическая взволнованность.

Хоровое творчество Чайковского наиболее полно и ярко выражено в оперном жанре, разнообразном по тематике и приёмам хорового письма. В операх много массовых народных сцен, где в хорах различных составов даются яркие музыкальные характеристики отдельным группам народа или действующим лицам; это хоры крестьян, сцена бала из «Евгения Онегина», сцена народа в «Мазепе». Хор выступает то как действующее лицо, то как фон для выявления эмоционального состояния героев или обрисовки какого-либо сценического положения (хор девушек из «Евгения Онегина»). Часто хор даёт характеристику среды (хор приживалок из «Пиковой дамы»), характеристику эпохи, используя жанр кантаты и полонеза (сцена в летнем саду из «Пиковой дамы»). Мастерски показывает композитор в хоровых сценах быт различных слоев общества: бал уездного дворянства и петербургский светский бал в «Евгении Онегине», гуляние в летнем саду и сцену Графини с приживалками в «Пиковой даме».

***Опера «Опричник»*** (1870-1872) была написана на сюжет драмы И. Лажечникова «Басурман». Вражда между опричниками и городскими жителями переплетается в опере с личной драмой героев. *«На море утушка купалася»* - хор девушек, подруг Наташи, которая любит Андрея, а её сватают за богатого старика Митькова. Девушки в саду поют песню об утушке, покидающей родной берег, подразумевая судьбу Наташи. В основе хора лежит подлинная народная свадебная песня. Оркестровое вступление, построенное на коротких интонациях темы, на чередовании мрачных октавных унисонов и светлых аккордов, рисует тяжёлые предчувствия героини. Хор написан в трёхчастной форме для четырёхголосного женского состава; мелодия крайних разделов - народная, средняя часть сочинена Чайковским в стиле народной песни. Это один из интереснейших примеров подхода к народной песне, не простое цитирование, а её развитие и обогащение, когда собственная мелодия композитора органически сочетается с народной.

***Опера «Евгений Онегин».*** (1877-1875) - первая творческая вершина в оперном жанре - сочинение ярко новаторское. Своеобразие жанра лирических сцен определяют:

1) Современность сюжета, его лирико-психологическое почтение;

1. Связь с психологическим русским романом 50-60 годов;
2. Опора на номерную структуру, но с интенсивным сквозным развитием внутри;
3. Обобщение традиций русской романсной культуры в интонационном строе оперы.

Хоры крестьян (1 действие) проникнуты песенностью. Хор *«Болят мои скоры ноженьки»* - стилизация протяжной крестьянской трудовой песни. Смешанный хор с запевалой (тенор) написан в трёхчастной форме. Первые две части исполняются без сопровождения, оркестр вступает в 3 части. Средняя часть разработочного характера построена на имитационном проведением темы во всех голосах. Переменный лад, сольный запев и хоровой припев - всё это черты, свойственные народной песне. После речитатива Лариной звучит второй хор крестьян с пляской *«Уж как по мосту, мосточку».* В основе хора лежит подлинная русская хороводная песня «Вейся, вейся, капустка». Форма хора - куплетно-вариационная с элементами трёхчастности. Варьируется хоровое изложение (от четырёхголосия до шести-семиголосия, аккордовая фактура - с подголосками и органным пунктом у мужских голосов), гармонизация основной мелодии, сама мелодия, оркестровое сопровождение.

*Хор «Девицы, красавицы»(3* картина 1 действия) - пример лирической усадебной музыки. Хор является прекрасным идиллическим фоном сцены объяснения Татьяны и Онегина и характеристикой русских девушек (их безмятежности, сентиментальности, искренности). Светлое, несколько завуалированное звучание (хор находится в глубине сцены) хора контрастирует угнетённому душевному состоянию Татьяны. Сцена бала у Лариных (Вальс) начинается оркестровым вступлением, построенном на интонациях темы вальса. Длительный органный пункт (40 тактов) нагнетает напряжение ожидания. Сцена написана в форме рондо (рефрен - тема вальса) с элементами трёхчастности.

***Опера «Мазепа»*** (1883), либретто В. Буренкина по поэме Пушкина «Полтава». В центре внимания композитора оказалась лирическая драма героев на фоне исторических событий - соединение историко-трагедийного и лирико-психологического, обострение и укрупнение конфликта за счёт многоплановых ансамблевых и массовых сцен. Массовые сцены занимают в опере видное место. Чайковский использует в хорах интонации и ритмы украинских народных песен и плясок (*хор и пляска «Нету, нету тут мосточка»).* Народная сцена казни в финале 2 действия является кульминацией оперы.

Хор девушек *«Я завью, завью венок мой душистый» -* первая часть сложной трёхчастной сцены Марии с девушками в начале оперы. Музыка вступления построена на теме хора и рисует живописную картину хутора Кочубея на берегу реки, куда плывут на лодках девушки и поют. Их встречает Мария - дочь Кочубея. Девушки приглашают Марию принять участие в гадании на венках, но она отказывается, ведь у них в доме гость - сам гетман Мазепа.

Хоровая песня с пляской *«Нету, нету тут мосточка»* (2 картина) заканчивает сцену чествования гетмана Мазепы в доме Кочубея. Тема хора при ярко выраженном ладовом своеобразии, чётком и упругом ритме, энергична, полна задора и движения. Изложена тема как диалог между женскими и мужскими голосами (антифонно). В разработке используются имитации, дивизи, восклицания. В репризе - мощный унисон всего хора в высокой тесситуре на громкой динамике. Хор является одним из сложнейших номеров оперы для исполнения

***Опера «Пиковая дама».*** (1890) на либретто Модеста Чайковского по одноимённой повести А. Пушкина - кульминация оперного творчества Чайковского, и одна из вершин романтической оперы 19 века. Чёткость, ясность построения, концентрация основного конфликта и воплощающих его выразительных средств - всё это свидетельства совершенства стиля. Хоровые сцены играют большую роль в драматургии оперы, прежде всего «это обострение драматического действия путём сопоставления контрастных сцен».

*«Хор гуляющих»* (1 картина) находится в центре большой жанровой сцены в летнем саду: звучат хоры кормилиц и нянюшек, детей. Девочки играют в горелки, мальчики - в солдаты. Звучат детские хоры *«Гори, гори ясно» и «Левой, правой*!», и женские хоры отдельных групп. «Хор гуляющих» написан в жанре полонеза, который был очень популярен в эпоху Екатерины **II.** Музыка хора отличается парадностью и блеском в туттийном звучании смешанного хора, в гармоническом складе. Средняя часть хора - пример интересного полифонического изложения: каждая партия имеет свой мелодический и ритмический рисунок и свой текст, выразительно передаёт одновременный разговор большой толпы гуляющих. Реприза хора полностью повторяет 1 часть. Восторженное, радостное настроение музыки оттеняет завязку драмы в партиях Германа и Томского.

Сцена в игорном домке начинается хором *«Будем пить и веселиться»,* который выполняет драматургическую функцию контраста к последующей сцене.

Оперные хоры Чайковского разнообразны по стилю и по форме. В народно-песенном стиле написаны хоры крестьян из «Евгения Онегина», хоры девушек «Я завью, завью венок мой душистый» («Мазепа»), «На море утушка» («Опричник»), «Выросла у тына» («Черевички»). Для характеристики быта и нравов Петербурга конца 18 века Чайковский пишет хоры в классическом стиле того времени, используя жанр приветственного канта, пасторали, полонеза («Пиковая дама»). Некоторым хоровым сценам в операх свойственны черты симфонизма (вальс из «Евгения Онегина»), где в развёрнутой форме и динамическом развитии сочетаются различные музыкальные образы.

III. Русская хоровая музыка X-XIX веков.

Древнерусская церковная музыка.

Певческое искусство древней Руси, также, как и замечательное наследие древнерусской живописи, архитектуры, монументальной живописи является частью национальной культуры. Свидетельством высокой развитости певческой культуры Древней Руси явилось большое количество певческих рукописей, в которых содержится много песнопений, записанных знаменной, кондакарной, демественной, путевой и другими нотациями. Их расшифровывали такие учёные, как Д. Разумовский, В. Металлов, С. Смоленский, М. Бражников, Н. Успенский и др.

Введение на Руси в конце 10 века христианства способствовало широкому распространению письменности и искусства. Одним из центральных обрядов стало богослужение, соединившее элементы словесного, театрального, музыкального, прикладного искусства и архитектуры и подчинившее их единым эстетическим принципам. Неотъемлемым элементом богослужебного ритуала являлось церковное пение без сопровождения музыкальных инструментов, которое увеличивало пышность и торжественность церковного действа и облегчало эмоциональное восприятие религиозных текстов.

Древнейшей формой культовой музыки являлось знаменное пение. Этот стиль был исключительно вокальным, и в основе своей одноголосным и безтембровым. Главенствующую роль играло мелодическое начало. Запись производилась с помощью особых знаков - «знамён» или «крюков», которые обозначали скорее характер, общий контур мелодии, чем её абсолютную высоту и служили средством для восстановления в памяти заученных на слух напевов.

Строение и развитие знаменного пения определялось осьмогласием, представлявшим собой систему из 8 самостоятельных частей - гласов, состоящих из определённого набора попевок. Легенда приписывает создание системы осьмогласия византийскому учёному 8-9 вв. Иоанну Дамаскину.

Знаменное пение отличалось свободным импровизационным складом с многократным повторением одного звука (псалмодирование), каждый глас содержал на менее 3 и не более 7 музыкальных знаков. Знаменный распев отличался суровым, аскетичным напевно-декламационным интонированием, поступенным движением мелодии в небольшом диапазоне, исполнялся в примарной зоне. Особенностью был несимметричный размер.

Исследователи древнерусской культуры писали, что вначале исполнение церковной музыки возлагалось на певчих, привозимых со времён князя Владимира из Греции, на «распевщиков - доместиков», обязанность которых была управление хором. Хор состоял из мужских голосов и отроков - дискантов. Тон и характер исполнения задавал один из опытных певчих, который назывался «головщиком». С ранних времён в церкви утвердилось пение на 2 лика или крылоса (хора). Основной принцип пения -антифонный. Для управления исполнением распевов головщики пользовались особой системой жестикуляции(«хейрономией») с помощью пальцев и движения кисти правой руки.

Крупнейшими центрами церковно-певческого искусства кроме Киева, были Владимир и Великий Новгород.

Всем предшествующим ходом развития знаменного пения была подготовлена интенсивность творчества выдающихся певцов - распевщиков Василия и Саввы Роговых, Ивана Лукошко, Фёдора Крестьянина, Маркела Безбородова, сумевших вдохнуть новую жизнь в знаменный распев.

В 7 - 8 веках песнопения стали записывать более усложнённой знаменной нотацией, которая получила название кондакарной. Пение гимнов предназначалось для записи более сложных мелизматических роспевов для сольного пения.

Традиции кондакарного пения были продолжены в демественном распеве, который в 16-17 веках стал высшим этапом в развитии знаменного пения.

Напротяжении веков церковная музыка испытывала влияние народного песенного творчества, особенно народного многоголосия, что повлияло на появление строчного церковного пения, как особой формы гетерофонии. Основной голос «путь» был как правило в середине, мелодия, лежащая выше - «верх», а ниже - «низ». Так излагался наиболее распространённый вид строчного пени - троестрочие. Опорой многоголосия являлись секунда и кварта - два основных интервала в попевке, они проецировались и на вертикаль. Секунды и кварты, звучащие одновременно, типичны для архаического многоголосия русского певческого искусства 16-17 веков.

Усиление тенденций обмирщения церковной музыки связано с появлением самостоятельных видов внебогослужебной музыки - «стихов покаянных» - одного из ранних образцов профессиональной лирики под влиянием протяжной лирической песни.

Стремясь к возвеличиванию своей власти, Иван III заботился о торжественности и пышности церковных служб в Кремле. Особым вниманием пользовался «крылос», переименованный при нём в *хор государевых певчих дьяков* (конец 15 века). Значительно расширились функции певчих. Наряду с церковными службами они принимали участие в дворцовых увеселениях, при выездах великого князя в походы, на охоту и т.п. Усложнилась структура хора, разделившись на «станицы». Лучшие певцы, обладающие выдающимися голосами и с большим опытом пения, выдвигались в уставщики. При Иване Грозном хор пополнился, и сам царь становился в хор, поражая присутствующих в храме «красным» пением со своею станицею, а также созданием стихир. В конце 16 века возник *хор патриарших певчих дьяков.*

Важным итогом развития древнерусской певческой культуры наряду с созданием музыкальных ценностей явилось и формирование основных исполнительских принципов, таких как: пение в примарной зоне, пение в унисон на длительном певческом дыхании, внимание к чистоте интонации и слитности хорового ансамбля.

17 век ознаменовался качественным скачком в русском певческом искусстве. Знаменное пение, лишившись прежнего господствующего положения, уступает место принципиально новому стилю - партесному многоголосию (пение по партиям) -новому стилю церковной музыки, пришедшему на Русь из Польши через Украину.

В отличие от мелодического многоголосия строчного пения партесный стиль опирается на аккордовое 3-4 голосие. «Тяга к сладкопению» выражалась в нём в праздничном звучании многоголосного хора, в повышенной экспрессии интонационного строя. Пышность монументального партесного концерта, основанного на аккордово-гармоническом принципе, яркость, красочность звучания сразу же придали ему светские черты и наполнили церковную службу духом массового художественного великолепия, стихийной концертности, стиля барокко в русской музыке.

Важное значение имела творческая и общественная деятельность Симеона Полоцкого (1629 - 1680). Литературной основой многих концертов стал его сборник

рифмованных переводов «псалтыри царя и пророка Давида», который позже Ломоносов назовёт «вратами учёности». Выдающуюся роль в утверждении и распространении партесного пения сыграл Н. П. Дилецкий (1630 - 1681). Его «Мусикийская грамматика» стала основополагающим трудом в области теории музыкального творчества, основанного на принятой в Европе мажоро-минорной системе и функциональной гармонии. В ней Дилецкий привёл в систему основные правила сочинения хоровых композиций, классифицировал голоса и определил их функции, дал методическую разработку вокально-хорового обучения, подчеркнул воспитательное значение хоровой музыки.

Партесный концерт - жанр, сложившийся к 80-ым годам 17 века, просуществовал до середины 18 века. Истоки его лежали в концертирующем стиле венецианской школы, которые проникли в Россию через Украину и Белоруссию. Были установлены 4 хоровые партии: дискант, альт, тенор, бас. Партесные композиции записывались на 5 -линейном стане нотами квадратной формы, получившей название киевского письма, при этом партитур концертов не существовало, нотный текст каждого голоса выписывался отдельно. Партесный концерт явился наиболее совершенным воплощением стилевых признаков барокко в русской музыке.

Эпоха «партесного столетия» выдвинула ряд русских талантливых мастеров: Н. Бавыкина «Небеса убо достойно да веселится», Н. Калашникова, автора более 20 концертов и выдающегося мастера Василия Титова (1650-1710), чьё творческое наследие включало десятки 8 и 12-голосных концертов. Партесный концерт исполнялся как в рамках церковной службы, так и в торжественных светских церемониях.

Другой разновидностью партесной музыки, распространившейся в быту, стали канты.

Кант (от лат. «кантус» - пение, песня) - вид старинной хоровой песни а’капелла. Возник в Польше в 16 веке, затем сложился на Украине и Белоруссии, со второй половины 17 века - в России. В нём синтезировались мелодические обороты польского, украинского, белорусского и русского происхождения. Близость к народному складу, простота формы и фактуры способствовала быстрому распространению этого жанра в быту. Сначала кант бытовал как песня-гимн религиозного содержания и назывался псальмы. Их источником стала «Книга псалмов», составленная С. Полоцким и положенная на музыку В. Титовым. К 18 веку устанавливается трёхголосная фактура с параллельным движением верхних голосов и нижним гармоническим фундаментом.

*Кант лирический* - новый тип светской бытовой музыки - отличался светской тематикой: любовной («Во печали его великой»), морской («Буря море раздымает»), застольной; иногда сатирическим содержанием.

*Кант панегирический* - музыкальный символ петровской эпохи. Сохранив черты стиля духовного и лирического канта, он приобрёл новые характерные интонации маршевых ритмов, фанфарных оборотов. Они создавались по случаю, он приобрёл новые характерные интонации маршевых ритмов, фанфарных оборотов. Они создавались по случаю петровских побед («Радуйся, Росско земле»).

Постепенно в музыке 17 века складываются и внецерковные хоровые жанры: «стихи покаянные», «многолетствования». «Псалтырь рифмованная» С. Полоцкого и В. Титова - выдающийся образец песенной лирики конца 17 века. (1687-1689).

Под влиянием партесной музыки изменялся и хоровой исполнительский стиль. Сложные по фактуре партесные концерты с использованием имитаций, распеванием слогов в быстром темпе предполагали виртуозное вокальное мастерство певчих. Введение в хор дискантов и альтов придало особый колорит хору от сочетания мужских голосов с неповторимым тембром мальчиков. Смешанные хоры с мальчиками - дискантами в 17 веке стали уже самым обычным явлением.

Хоровая музыка эпохи Просвещения.

18 век - век Ломоносова, Державина, ознаменовавшийся петровскими реформами, вошёл в историю государства как век Просвещения - век бурного подъёма и расцвета всех видов художественного творчества, неразрывно связанного с новой, светской культурой.

В. Т. Назаров отмечает следующие основные черты музыкальной культуры 18 столетия:

- Активная роль разных национальных культур: итальянской, французской и австро-немецкой;

* Смешение и переплетение различных стилевых течений в музыке: барокко, классицизм, сентиментализм;
* Жанровое разнообразие: кант, хоровой концерт, музыка в драматическом театре, опера;

- Формирование русской композиторской школы.

Роль искусства в реформах Петра 1 проявлялась в новой общественной функции музыки. Этому способствовал и перенос столицы в Петербург и основание Придворной певческой капеллы в 1703 году из хора государевых певчих дьяков.

Продолжает развиваться жанр канта, «Канты - виваты» создавались по случаю петровских побед, воспевали славу русского оружия. Они включались в петровские ассамблеи, празднества и триумфальные шествия, в сопровождении пушечной пальбы, колокольного звона и фанфар.

Стилистическое своеобразие кантов определяется, прежде всего, устойчивым типом трёхголосной фактуры. Два верхних голоса удваивали мелодию параллельными терциями, самостоятельная линия баса создавала гармоническую опору.

По типу канта делались первые обработки народных песен. Постепенно кант усложнялся, приобретая черты романса. Развитие кантовой традиции проявляется в русской классической музыке, например, в гениальном хоре «Славься» М. Глинки, в «Петербургских серенадах» А. Даргомыжского и др.

Появляются новые виды и жанры музыкального искусства в оперной, инструментальной и хоровой музыке. Русская музыка, вступив на путь европейского развития, стала принимать участие в общем процессе развития мировой культуры, при этом сохраняя свои отечественные традиции.

Русская народная песня переживает расцвет во всех жанрах. В это время большое внимание уделяется изучению русского народного творчества, широко используется в быту городская и крестьянская песня, что приводит к демократизации всей музыки. Потребность в репертуаре у любителей музыки удовлетворялась рукописными и печатными сборниками русских народных песен: сборник Кирши Данилова (с одноголосной мелодией без текста); сборники В. Трутовского и И. Прача, включавшие обработки для исполнения голосом с аккомпанементом фортепиано.

Под влиянием канта и русской песни рождается русский романс (первые романсы В. Титова были написаны в стиле менуэта, канта). Хоровые обработки народных песен можно встретить в первых операх 18 века.

В середине 18 века складывается важный для дальнейшего развития русской музыки жанр «российской песни». Первый сборник «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными нотами на три голоса» принадлежит Г. Н. Теплову. он положил начало интенсивному развитию «российской песни!

Центральной проблемой 18 века становится проблема взаимодействия национального характерного и заимствованного, освоение европейского опыта и выработка на его основе национального музыкального стиля.

Под воздействием прогрессивных, демократических тенденций пробуждается интерес к фольклору. С 1770 г. Начинается собирание и публикация русских народных песен: сборники Н. А. Львова, В.Ф. Трутовского и И. Прача. В них песенное творчество русского народа впервые представлено во всём жанровом многообразии.

Собирание и обработка народных песен способствовала рождению национальной оперы. И хотя господствовала итальянская опера, русская опера складывалась как бытовая, комическая, с реалистическими чертами и воссозданием быта и нравов разных социальных слоев общества.

Необычайно важным было привлечение народных песен в качестве мелодической основы оперных спектаклей. В конце 18 века происходит знаменательное событие -формирование национальной композиторской школы - В. Фомин, А. Пашкевич, Д. Бортнянский, М. Березовский, И. Хандошкин. Многие из них были крепостными, большинство из них получили образование за границей. На выдающихся образцах итальянской, немецкой и австрийской музыки русские композиторы осваивали классические музыкальные формы, учились мастерству гармонии, полифонии и оркестровки, но это не мешало им в своём творчестве отражать русский быт, интонации русской народной песни.

Новую страницу партесных концертов открыли замечательные русские композиторы М. Березовский и Д. Бортнянский.

**Максим Созонтович Березовский (1745-1777)** - один из выдающихся мастеров русской хоровой музыки 18 века, по признанию современников, обладавший ярким и самобытным талантом. Уроженец города Глухова (Украина), воспитанник певческой глуховской школы, Березовский обучался в Киевской духовной Академии, затем был вывезен в Петербург и зачислен в придворную певческую капеллу. В Италии он учился у прославленного теоретика падре Мартини, написал оперу «Демофонт» и ряд других сочинений, заслужив почётное звание Болонского академика. В 1774 году Березовский вернулся на родину и был зачислен в придворную капеллу без определённой должности. Не выдержав долгих унижений и материальных лишений, Березовский в 1777 году покончил жизнь самоубийством.

В историю хоровой культуры композитор вошёл как автор многочисленных духовных концертов. Яркой чертой стиля Березовского является напевность его мелодий, воплощение в проникновенных мелодических интонациях настроения, рождённого текстом. Одним из первых примеров в этом направлении стал концерт «Не отвержи мене во время старости». Раскрытию образного содержания музыки Березовский подчиняет традиционный для русского концерта приём контраста и сопоставления частей хорового цикла, и в динамике, и в хоровом письме. Концерт написан для смешанного хора а'сареllа. Основой его является 4-ёхголосие с разделением голосов. Общее звучание сопоставляется с ансамблями солистов разнообразных составов.

**Дмитрий Степанович Бортнянский (1751-1825)** - крупнейший композитор доглинкинской поры, интересная и значительная фигура конца 18 века, яркая творческая индивидуальность.

Бортнянский родился на Украине, учился в певческой глуховской школе, в детском возрасте был привезён в Петербург и зачислен в придворную певческую капеллу, с которой впоследствии была тесно связана вся его деятельность. Природная одарённость и блестящее музыкальное образование, жанровая универсальность творчества позволили ему занять ведущее положение в русской композиторской школе екатерининской эпохи. Ученик Галуппи, он 10 лет (1769-1779) провёл в Италии, где написал оперы, в жанре seria «Креонт», «Алкид», «Квинтий Фабий», в совершенстве овладев композиторским мастерством европейского уровня.

По возвращению в Россию Бортнянский был назначен капельмейстером,ас 1796 года - управляющим хором Придворной певческой капеллы. С его деятельностью связан один из самых ярких периодов истории капеллы, необычайных высот достигла исполнительская культура.

Для капеллы Бортнянский сосредоточил главное внимание на жанрах церковной хоровой музыки. Его перу принадлежат 35 одночастных и 10 двуххорных концертов, две литургии, хвалебные («Тебе Бога хвалим») и херувимские («Иже херувимы»), песнопения и обработки старинных распевов. Бортнянский - прославленный мастер культовых хоровых жанров - завершил линию развития русского хорового концерта, создал классический стиль церковного пения а'сареllа.

В 1780-ых - начале 90-ых Бортнянский создал большую часть своих хоровых сочинений. Это произведения, написанные для обычного четырёхголосного состава. Они вобрали влияния различных музыкальных жанров: партесного концерта предшествующего периода, русских кантов и итальянской оперы, русской и украинской лирической песни, а также европейской инструментальной музыки. Они представляют собой в основном, трёхчастные (реже четырёхчастные) циклы с контрастными частями, преимущественно гармонического склада, но с использованием полифонических приёмов фугато и фуг (особенно в финалах). Главное новшество хоровых концертов Бортнянского - в их интонационном строе. В музыке нет суровости церковных распевов, ей свойственна светскость, лиричность и напевная пластичность мелодий, песенно-романсовый склад тематизма.

Бортнянский - блестящий знаток возможностей человеческого голоса, тембров, варьирования хоровых ансамблей. В медленных частях концертов он широко использовал сольно-ансамблевые и неполные хоровые составы, в основном три в самых различных сочетаниях.

Музыка Бортнянского пользовалась чрезвычайной популярностью по всей России. Его хоровые концерты были демократичными по самой музыке и по назначению. На этих произведениях были воспитаны С. Дегтярёв, А Ведель, Л. Гурилёв, С. Давыдов и др. Наряду с духовной музыкой, композитор много писал в различных светских жанрах. С 1784 года он становится придворным композитором «малого двора» в Павловске.

Бортнянский с успехом работал в разных жанрах музыки 18 века, сочетал в своих произведениях гармоничную стройность классицизма и пышную эффектность барокко, лирику сентиментального характера грациозность рококо.

**Хоровые произведения русских композиторов.**

**Михаил Иванович Глинка (1804 – 1857)**

У Глинки есть ряд сочинений для хора a’capella и с сопровождением. К сожалению, они малоизвестны, причина – жанровая природа этих лирических кантат – сочинений «к случаю». Глинка был связан с хоровым исполнительством: в течение 3 лет он был капельмейстером Придворной певческой капеллы, в дальнейшем участвовал в любительских хорах, организовывал хоровое пение, репетировал с хором Екатерининского института. На родине в селе Новоспасском Глинка организовал хор мальчиков и много с ним занимался под скрипку.

Одно из ранних произведений Глинки *– «Пролог или кантата на кончину императора Александра I»* для солистов, смешанного хора, фортепиано, контрабаса, сочинена в Смоленске в начале 1826 года на французский текст Олидора и исполнена любителями - певцами, где арию тенора исполнял сам Глинка.

В характере лирических кантат написаны две *«Прощальные песни»* для женского хора и оркестра. Обе они показывают чуткое проникновение композитора в мир юношеской души. Большую роль играет оркестр, всегда изящный, красочный.

К жанру кантаты можно отнести *«Молитву»* ля мажор на слова М.Лермонтова. Произведение написано в сонатной форме без разработки. На сочинении отразились итальянские впечатления Глинки.

*«Польский»* (полонез) Es dur для смешанного хора на сл. В. Сологуба (1837) написан по заказу смоленского дворянства. Произведению свойственны торжественность, мелодичность.

Песни с хоровым припевом: *«Русская песнь»* (1829) на сл. Дельвига. Сольная часть пьесы послужила основой романса Антониды («*Не о том скорблю, подруженьки»*). Второй женский голос использован в арии *«Солнце в блеске выступает»*. Ария в итальянском стиле была написана для драмы Бахтурина «Золото и кинжал».

Небольшие припевы смешанного хора имеются в *«Песне Ильинишны»* *(«Ходит ветер у ворот»*, 1840 г.) из музыки к трагедии Кукольника «Князь Холмский» в обработке цыганской песни *«Коса»* («Я пойду, пойду косить»,1854 г.) Обе песни исполняются в сопровождении оркестра.

**Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869).**

Русский композитор, успешно занимался вокальной педагогикой, его хоры отличаются яркой изобразительностью, естественностью, декламацией. В произведениях использованы городские песенные интонации и танцевальные ритмы. Композитор применяет гармоническое и полифоническое изложение. В смешанных хорах часто встречаются divisi у теноров.

Важное значение в развитии русского хорового исполнительства имеет вокальный цикл *«Петербургские серенады»* (1850) - это сборник из 13 трёхголосных ансамблей, три – для S,T,B; два – для T,B1-2; восемь – для меццо-сопрано,T,B на тексты Пушкина, Лермонтова, Дельвига и др.

По жанру хоры делятся на:

1. Застольные («*Из страны, страны далёкой», «Что смолкнул веселия глас?», «Пью за здравие Мэри»*)
2. Романсы *(«Где наша роза?»)*
3. Баркаролу *(«По волнам спокойным»)*
4. Балладу *(«Ворон к ворону летит»)*
5. Хоровую песню *(«На севере диком»)*
6. Музыкальную картину *(«Буря мглою небо кроет»)*

Все произведения рассчитаны на домашнее музицирование и являются первыми примерами светской ансамблевой музыки a’capella, переходным жанром от вокального ансамбля к хору.

**Николай Андреевич Римский – Корсаков (1844-1908)**

Русский композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель, профессор Санкт – Петербургской консерватории, руководил оркестром и хором бесплатной музыкальной школы, был помощником управляющего Придворной певческой капеллы.

Н. А. Римским – Корсаковым написаны следующие произведения для хора a’capella: для женского состава – *«Тучки небесные», «Ночевала тучка», вариации и фугетта на тему р.н.п. «Надоели ночи», «Последняя туча».*

Для мужского состава: *«Крестьянская пирушка», «Ворон к ворону летит», «Пленившись розой, соловей», «Вакхическая песня»*. Для смешанного состава: *«На севере диком», «Владыко дней моих», «Перед распятием», «Месяц плывёт», вариации на р.н.п. «Старая песня», «Татарский полон».*

Особый интерес представляет сборник «6 хоров a’capella» (1875-1876 г.г.). Это миниатюры, различные по составу исполнителей:

1. *«На севере диком»* на сл. Лермонтова. 4-ёхголосный смешанный хор строфической формы.
2. *«Месяц плывёт»* на сл. Пушкина – 4-ёхголосный, смешанный, строфической формы.
3. *«Вакхическая песня»* на сл. Пушкина – 4-ёхголосный мужской состав, вокальная соната
4. *«Последняя туча рассеянной бури»* на сл. Пушкина – 4-ёхголосный женский состав, простая 3-ёхчастная форма
5. *«Старая песня»* сл.Кольцова – состав многоголосный
6. *«Владыко дней моих»* - смешанный состав.

Произведения Римского-Корсакова обращают на себя внимание разнообразием приёмов хорового письма, связанных с использованием выразительных возможностей сопоставления хоровых групп и партий. К наиболее характерным чертам относится приём поочерёдного проведения темы в различных голосах, в разных регистрах с учётом выразительности их тембров.

В своих сочинениях композитор отобразил наиболее существенный особенности р. н. п. – ладовые, интонационные, метроритмические. Контрапункт, которым увлекался Римский – Корсаков в 70-е годы XIX века нашёл свое применение и в его хорах.

Во 2 половине 70-ых годов композитор создал обработки р.н.п. для хора (15) из сборников Прача, Балакирева, Соловьёва.

1 тетрадь для женского хора,

2 тетрадь для мужского хора,

3 тетрадь для смешанного хора

Одна из основных задач обработок – создание самобытного хорового многоголосия, где используются полифонические приёмы развития. Автор иногда меняет структуру песен: берёт один куплет, либо связывает 2 куплета в единое построение *(«Ай, во поле липенька»*). Все произведения исполняются без сопровождения, применяются сольные запевы, свободное количество голосов. Помимо данного сборника есть обработка р.н.п. *«Татарский полон».*

**Цезарь Антонович Кюи (1835-1918)**

Русский композитор, музыкальный критик, автор многочисленных хоров a’capella. Большинство его произведений – лирические миниатюры: *«Засветилась вдали». «Уснуло всё*» на сл. Ратгауза, *«Сияет солнце»* на сл. Тютчева и др. Есть и монументальные развёрнутые хоры: *«Жизнь»* на сл. Гессена, *«Две розы»* на сл. Плещеева, *«Грозовые тучи»* на сл. Случевского.

Произведения для женского (детского) хора: *«Заря лениво догорает»* *«Птицы», «Пусть смятенья и грома».*

Хорам Кюи свойственна мелодичность, красивая гармонизация, исполнение ярких хоровых фраз, выразительное прочтение текста. Некоторые черты хорового творчества композитора:

1. Изложение основного музыкально-тематического материала различными партиями хора
2. Использование приёма постепенного включения хоровых партий, обособление и сопоставление хоровых групп
3. Смешанный склад хорового письма включает эпизодические приёмы имитации
4. Хоры написаны для различных составов: 30 хоров для смешанного, остальные – для женского, мужского, детского
5. Истоки мелодики – в романсовой лирике.

Кюи по праву можно считать большим мастером музыкальной миниатюры. Все его хоры требуют особой тонкости и вокального мастерства в исполнении.

**Пётр Ильич Чайковский (1840-1893).**

Русский композитор, дирижёр, профессор Московской консерватории. Пел в хоре училища правоведения под руководством Ломакина. Его деятельность совпала с блестящим периодом развития русской национальной музыкальной культуры 2 половины XIX века.

Очагами исполнительства были мощные по численности и высокопрофессиональные хоровые коллективы, как государственные, так и частные (графов Шереметевых, Меньшикова, Архангельского), консерваторские и др.

Творчество Чайковского развивалось параллельно с творчеством композиторов «Могучей кучки», их объединял интерес к историческому прошлому русского народа, а также демократизм творчества. Для Чайковского больше характерно раскрытие духовного мира человека и решение морально-философских вопросов.

Глубоко органична связь композитора с народной песней. При её использовании сохраняются специфические черты: распевность, ладовая структура, метроритмическая свобода, форма, подголосочная фактура.

Хоровые произведения Чайковского обладают ярко выраженным стилем:

1. В сочинениях четко различаются 2 вида фактуры: гомофонно-гармоническая в экспозициях и полифоническая в средних разработочных частях.
2. Структуре сочинений свойственна повторяемость (мотивов, фраз, гармонических оборотов), в то же время появляются построения широкого дыхания за счёт секвенций, несовершенных каденций, незамкнутых периодов, код.
3. В хоровой фактуре наряду с выдержанный 4-ёхголосием и использованием чистых тембров композитор использует divisi, удвоения.
4. Текст хоров передаёт образное содержание без подчёркивания деталей.
5. В мелодике используются интонации народных песен, применяются натуральные лады, плагальные обороты, песенная структура и т.д.
6. В хорах нет попытки приблизиться к речевым интонациям, хотя прослеживается верность декламации.
7. Преобладание тесного расположения голосов, придающее компактность звучанию

Чайковский – автор 3 кантат для солиста, хора и оркестра: *«К радости», «Москва», «В память 200 годовщины Петра Великого», хоров к весенней сказке Островского «Снегурочка»*, 12 хоров a’capella:

1863-1864 – *«На сон грядущий»* ст. Огарёва

1881 *– «Вечер»* сл.Чайковского, *«Легенда»* сл. Плещеева

1887 г. *– «Ночевала тучка»* ст. Лермонтова*, «Блажен, кто улыбается»* сл. К.Р.

1889г. – *«Соловушко»* на собственный текст, *«Привет А. Рубинштейну*» сл. Полонского, *«Гимн в честь Кирилла и Мефодия»* сл. Чайковского, *«Правоведческая песнь»*, сл. Чайковского

1891 – *«Не кукушечка во сыром бору»* ст. Цыганова, *«Без поры да без времени»* ст. Цыганова, *«Что смолкнул веселия глас?»* ст. Пушкина.

Культовые произведения: *«Всенощное бдение», «Литурия», 10 духовных хоров.*

Хоровая музыка не принадлежит к наиболее удачным страницам творчества Чайковского. Однако, многие произведения, написанные в этом жанре, оставили свой глубокий след в истории русской музыкальной культуры и оказали влияние на последующие поколения композиторов.

**Сергей Иванович Танеев (1856-1915)**

Русский композитор, теоретик, пианист, общественный деятель, профессор Московской консерватории. Хоровые сочинения составляют значительную часть творчества:

«Идилия» из 12 хоров на ст. Полонского состоит из 3 тетрадей: 4-ёхголосные – *«На могиле», «Вечер», «Развалину башни», «Посмотри, какая мгла»*; 5-тиголосные – *«На корабле», «Молитва», «Из вечности музыка вдруг раздалась», «Прометей»*; двуххорные – *«Увидал из-за тучи утёс»* (6-тиголосный смешанный*), «Звёзды»* (6-тиголосный, женский*) «По горам две хмурых тучи», «В дни, когда над сонным морем»* (8-миголосный мужской). А также у композитора есть 16 мужских хоров на слова Бальмонта и отдельные смешанные хоры: *«Восход солнца», «Из края в край», «Альпы»* на ст. Тютчева, *«Звёзды»* ст. Хомякова. К хоровым миниатюрам для смешанного хора можно отнести: *«Серенада», «Венеция ночью»* на ст. Фета, *«Сосна»* ст. Лермонтова. Для мужского состава написаны: *«Вечерняя песня», «Песня короля Регнера».*

Интерес Танеева к хоровому жанру a’capella вызван как его личными творческими установками, так и ростом хорового музицирования в русском музыкальном быту XIX века. Его произведения представляют собой сложные, развёрнутые по форме композиции. Некоторые черты хорового творчества Танеева:

1. Композитор писал хоровую музыку только светского содержания, охватывая широкий круг тем: от размышлений о смысле жизни через образы природы до раскрытия глубоких философских и этических проблем. Отдавал предпочтение творчеству поэтов Тютчева и Полонского.
2. Широкая трактовка литературного текста, который служит для раскрытия музыкального образа. Композитор подбирал слова и фразы, несущие наибольшую смысловую нагрузку. При помощи чередования видов хоровой фактуры текст получал дальнейшее раскрытие в полифоническом развитии музыкальной ткани.
3. Переход композитора от гармонической фактуры к полифонической характеризуется сохранением ясной гармонической основы.
4. В хорах Танеева раскрываются выразительные возможности полифонии, он вводит подголосочность, как национальный колорит, образы получают живописность
5. Мелодика Танеева отличается рельефностью и пластичностью в сочетании с декламационностью и лиричностью, с яркими оборотами, острыми тяготениями. Хоровая музыка композитора показывает большое разнообразие возможностей хора. Танеев учитывал тот обстоятельство, что в хоровую форму не всегда подходят определения, идущие от инструментальной музыки, ибо они зависят от строения текста. Музыкальная форма произведений Танеева подчинена раскрытию содержания и художественного образа, так в хоре *«Восход солнца»* - простая 3-ёхчастная, в хорах *«Альпы»* и *«В дни, когда над сонным морем»* - сложная 3-ёхчастная, *«Прометей»* - рондо, *«Тишина», «Призраки»* - вокальная соната.
6. Совершенство техники хорового изложения базируется на принципе связи автора с исполнителями. Композитор не отдавал произведения в печать без предварительного прослушивания в живом исполнении и корректировки
7. Интерес к разнообразным составам хоров – 4,5.6-тиголосные однородные.
8. Одна из наиболее характерных черт хорового письма Танеева – развитое многоголосие, отказ от временного divisi, обращение к двойным составам.

**Александр Дмитриевич Кастальский (1856-1926).**

Русский советский композитор, дирижёр, исследователь русского народного творчества, общественный деятель. Преподавал в Синодальном училище, был его директором.

1918-1923гг. – управлял Народными хоровыми академиями

С 1923 г. – профессор московской консерватории, зав.кафедрой.

До революции 1917 года писал преимущественно духовные сочинения, после – стал одним из первых авторов революционных хоров. Его сочинения:

*«Пещное действо»* для сопрано и хора a’capella;

Реквием *«Братское поминовение»* для сопрано, хора и оркестра;

*«Вечная память героям»* (песнопения из панихиды);

Хоры a’capella: *«Былинка», «Слава», «Песни к Родине», «Русь»;*

Обработки для хора: *«Ты, рябинушка», «У ворот, ворот», «Дуня – тонкопряха»* и др. а также обработки для детского хора;

Исследования – «Особенности народно-русской музыкальной системы», «Основы народного многоголосия».

Хоры Кастальского, как правило, трудны для исполнения.

**Антон Степанович Аренский (1861 – 1906).**

Русский композитор, дирижёр, пианист, профессор Московской консерватории, управлял Придворной певческой капеллой, дирижировал концертами Русского музыкального общества.

Сочинения:

Кантаты: *«Кубок», «Лесной царь»;*

Хоры из музыки к «Бахчисарайскому фонтану» (женский *«Татарская песня»,* смешанный *– «Ноктюрн»);*

Хоры из опер: *«Сон на Волге», «Наль и Дамаянти»;*

Пастораль для сопрано и женского хора с фортепиано *«Цветник»;*

Хоры a’capella: *«Анчар», «Жемчуг и любовь», «Серенада», «Ночь»;*

*Духовные сочинения.*

Хоры Аренского отмечены мелодичностью, законченностью формы, колоритной гармонией.

**Виктор Сергеевич Калинников (1870 – 1927)**

Русский советский композитор, дирижёр, общественный деятель, профессор Московской консерватории. Руководил хорами, преподавал пение в школе. Брат композитора Василия Сергеевича Калинникова (симфонист). Автор хоровой музыки: 15 смешанных хоров, обработки р. н. п. – *«Ты взойди, взойди, солнце красное», «У ворот, ворот батюшкиных», «Эй, ухнем»* и др., переложений романсов на смешанные хоры*: «Рыцарский романс»* Глинки, *«Песня тёмного леса»*, *«Спящая княжна», «Море»* Бородина.

Жил и творил в период расцвета хорового искусства в дореволюционной России, когда все авторы хоровых сочинений были либо воспитанниками Петербургской капеллы, либо Московского Синодального училища. (Орлов, Данилин, Чесноков, Климов).

Основными чертами хорового стиля Калинникова стали:

1. В отличие от современников он уделяет больше внимание светскому хоровому творчеству.
2. Влияние творчества Чайковского.
3. Благодаря детским юношеским впечатлениям от природы средней полосы России, все хоры по содержанию - эмоционально окрашенные пейзажи. Это сумерки в *«Элегии»*, мрачный ландшафт в *«Кондоре»*, эпика в *«Лесе»,* хрупкость в *«Осени»* и т.д.
4. Воплощение стихотворного текста очень гибко, эмоционально. Композитор обращается к поэзии Пушкина, Бунина, Баратынского Скитальца, Жуковского, Кольцова, Фёдорова.
5. В музыкальном стиле хоров две тенденции: первая от Чайковского (гармония, фактура, сильная мелодизация): *«Жаворонок», «Нам звёзды кроткие сияли»*, вторая – от Бородина (эпика, бытовые картинки): *«Спесь», «Ой, честь ли то молодцу».*
6. Мелодическая природа альтераций – связь аккордов через мелодию (эллепсис).
7. Хоры в основном написаны в малых формах: периоды – *«Зима». «Проходит лето»*; простые 2-ух частные - *«Жаворонок», «Ой, честь ли то молодцу»*, простые 3-ёхчастные, близкие к строфическим – *«Элегия», «Нам звёзды кроткие сияли»*; строфическая 6-тичастная *«Звёзды меркнут и гаснут», «Лес»*; 3-ёхчастная с контрастной серединой *«На старом кургане», «Кондор».*
8. Смена функционального значения партий, особенно в обработках р.н.п.

Хоры Калинникова оказались удивительно жизнеспособными, несмотря на то, что он никогда не ставил свою композиторскую работу на первый план. В его музыке нет внешних эффектов, она подкупает чистосердечием музыкального высказывания, благородством чувств, мастерством хорового письма.

**Сергей Васильевич Рахманинов (1873 – 1943).**

Крупнейший представитель реалистического направления в русской музыке XIX века. Уже в ранних композиторских опытах *«На изложинах росистых»* на ст. А. К. Толстого прослеживаются характерные черты стиля: выразительность мелодического рисунка, красочность и свежесть гармонии. В его опере *«Алеко»* также есть хоровые сцены – *«Как вольность весел наш ночлег», «Огни погашены», финал «Ужасное дело луч солнца встречает».*

К наиболее крупным сочинениям Рахманинова следует отнести два хоровых цикла: *«Литургия*» (1910) и «*Всенощное бдение»* (1915), которое считается памятником непреходящего значения в истории русского пения a’capella.

Интерес к древней культуре у композитора пробудил С. В. Смоленский, чьей памяти и посвящено «Всенощное бдение». Много практических советов было получено и от Кастальского ещё во время написания «Литургии». Имея в качестве образца «Литургию» Чайковского, Рахманинов предложил самостоятельную трактовку литургического текста: ввёл контрастную смену музыкальных образов: от светлой лирики в *«Достойно есть»* до драматизма в *«Верую»*. Наряду с диатоникой композитор использовал и хроматические ходы. Достоинство сочинения – кульминационные вершины, выдержанные в знаменном стиле песнопений, эмоциональная насыщенность, выходящая за пределы религиозного содержания, воплощение полярных точек состояния: подъёмы и спады. Во Всенощной композитор опирался на подлинные знаменные роспевы: греческий, киевский, знаменный. Музыка проникнута человечностью, искренностью высказывания. Цикл проникнут пафосом жизнеутверждения, он примыкает к «мажорным» произведениям Рахманинова. Во Всенощной ярко выступила лирико-эпическая основа музыки, слияние авторского личного начала с народным. Далеко за пределы традиционных культовых норм выходят масштабы музыкального развития 15 песнопений цикла. Здесь заметно влияние концертного стиля. Создавая это произведение, Рахманинов ориентировался на особый состав Синодального хора, об этом свидетельствуют партии верхних голосов, свойственные хору мальчиков. Внеся в хоровой цикл симфоническое развитие песенных лирических образов, с мастерством передав поэтическое содержание текста, Рахманинов создал произведение, представляющее собой вершину русской классической музыки в области хоровой литературы a’capella. Всенощная занимает достойное место среди шедевров русской музыкальной литературы.

Помимо крупных духовных сочинений у композитора есть другие опыты в области хоровой музыки. Работая преподавателем теории в Мариинском женском училище, Рахманинов часто аккомпанировал хору. В 1895-1896 гг. он написал *«Шесть женских (детских) хоров».* Хоровая фактура в них несколько упрощённая, и всё-таки чувствуется рука талантливого мастера. В сборнике преобладает светлая лирическая грусть. Открывает сборник приветственная кантата на ст. Н Некрасова «*Слава» («Славься»),* её сменяет тихий пейзаж *«Ночка»* на ст. Лодыженского, постепенно мрак рассеивается, тусклые краски уступают место «зорьке алой» и «ликующему дню». В хоре *«Сосна»* (ст. М. Лермонтова) снова проходит тема одиночества и мечта о счастье, состояние полусна сменяется сновидениями, грёзами. Настроение внутренней гармоничности природы вносит 4 хор *«Задремали волны»* (сл. К. Романова) – тонкая импрессионистская звучность зыбка и переливчата. В стиле народных песен городского склада выдержан хор на сл. Цыганова *«Неволя»*. Завершает сборник светлый поэтический гимн *«Ангел»* на ст. М. Лермонтова с его парящей лёгкостью и воздушностью.

Для смешанного хора написаны следующие произведения:

1899 г. *– «Пантелей – целитель»* ст. А. Толстого, обр. укр. н.п. *«Чоботы»;*

1926 – *«Три русские песни»* - это последнее хоровое сочинение Рахманинова, по жанру симфонические картины с хором. Главную роль выполняет оркестр, хор – одноголосный.

1. *«Через речку, через быстру»* - мелодия из сборника А. Лядова «Песни русского народа в обработке для голоса и фортепиано». Исполняется партией басов, передаёт настроение безысходности, одиночества.
2. *«Ах ты, Ванька!»* - протяжная лирическая песня, выражающая переживания русской женщины в разлуке с любимым. Исполняют альты.
3. *«Белицы, румяницы вы мои»* (записана Кручининым в курской губернии). Здесь передан страх женщины перед ревнивым мужем, ожидание наказания и вместе с тем её отчаянная смелость. Автор использует октавный унисон басов и альтов, в средней части появляется 2-ух и 3-ёхголосие.

Другое выдающееся сочинение в жанре вокально-симфонической музыки – поэма для симфонического оркестра, хора и солистов *«Колокола»* на текст поэмы Э. По в переводе К. Бальмонта. В основе– глубокие философские размышления о закономерностях человеческой жизни, которые сопровождает колокольный звон: это серебристый колокольчики безмятежной юности, «золотой» звон свадебных колоколов, «медный» набат горестных моментов жизни и «железный» погребальный звон. Поэма оказала большое влияние на творчество композиторов следующего поколения: Шостаковича, Прокофьева, Шапорина, Свиридова и др.

**Павел Григорьевич Чесноков (1877 – 1944).**

Один из крупнейших представителей русской хоровой культуры, проявил широкую деятельность в области хоровой композиции, хороуправления и музыкальной педагогики. Его деятельность разделена на 2 периода: до Октябрьской революции и после октябрьской революции.

Родился композитор в посёлке близ города Воскресенска Звенигородского уезда в семье церковного регента. С 5 лет пел в хоре отца. В 7 лет поступил в Синодальное училище, которое закончил с Золотой медалью, уже там стал заниматься хоровой композицией под руководством С. В. Смоленского. С 1913 года, будучи известным дирижёром и композитором, Чесноков поступает в Московскую консерваторию (учился у С. Танеева, М. Ипполитова – Иванова, С. Василенко).

Весь первый период творчества Павла Григорьевича, включающий исполнительскую, композиторскую, педагогическую деятельность разворачивался в Москве. Наиболее значительные произведения написаны им в области культовой музыки. Чесноков был популярным регентом, работал дирижёром хора Русского хорового общества, преподавал пение в гимназиях и руководил хорами воспитанниц женских пансионов, для которых сочинял много миниатюр («Зелёный шум», «Несжатая полоса и др.).

После революции Чесноков руководил самодеятельностью трудящихся – хор Центрального парка культуры и отдыха им. Горького. Несколько лет работал преподавателем методики хорового пения на курсах для руководителей самодеятельных хоров и преподавал специальные хоровые дисциплины в Московском музыкальном училище.

1917 г. – 1922 г.– руководство Государственным хором

1922 г. – 1928 г. – руководство Московской государственной академической капеллой

1931 г.- 1933 г. – хормейстер Большого театра

1932 г. – 1933 г. – возглавлял капеллу Московской государственной филармонии

С 1920 года был приглашён профессором в Московскую государственную консерваторию.

Обширные знания в области практики и музыкальной педагогики оказали помощь в формировании системы высшего дирижёрско-хорового образования и в разработке методики специальных хоровых дисциплин. Чесноков вёл сольфеджио, хоровой класс, специальное дирижирование и созданный им курс хороведения.

В репертуар хора он включал произведения русских классиков и советских композиторов: Д. Васильева – Буглая, А. Титова, Г. Лобачёва, А. Кастальского, а также оратории Генделя, отрывки из опер Вагнера и т.д.

В консерватории Чесноков воспитал плеяду хоровых деятелей: А.Хазанов, Г. Лузенин, И. Лицвенко, А. Покровский и др.

Кроме того, он был склонен к исследовательской работе, теоретическому мышлению, методическим обобщениям. Он первый создал глубокий труд, разрабатывающий теоретические проблемы хорового искусства – книгу «Хор и управление им».

Композитор оставил огромное наследие в хоровом жанре: свыше 100 светских и около 400 духовных сочинений для смешанного состава, более 20 женских хоров в сопровождении фортепиано, *опера «Земля и небо»*, *музыка к трагедии Байрона «Каин»*, музыка к драме Островского *«Бедность не порок*», обработки русских народныхпесен, романсы и песни для голоса – около 60 опусов.

Вот несколько характерных черт хорового творчества Чеснокова:

1. Поэтическая задушевность, сочетание созерцательности и лирического раздумья, изящество *(«Теплится зорька, «Лес», «Ночь»*).
2. Влияние русского народно-песенного творчества *(«Не цветочек в поле вянет», «Дубинушка», «Панихида»).*
3. Вокальное чутьё и понимание природы возможностей человеческого голоса. Он знал и чувствовал «тайну» вокально-хоровой выразительности.
4. При исполнении того или иного произведения с хоровым коллективом глубоко проникал в авторский замысел, никогда не противореча ему.
5. Основным принципом его взаимоотношений с хором были глубокая человечность и взаимное уважение певцов и дирижёра. Об этом упоминается и в его книге *«Хор и управление им»*

Книга «Хор и управление им» была издана в 1940 году и писалась 18 лет. В I части автор анализирует условия, необходимые для организации хорового коллектива, стремится научно обосновать теорию чистоты интонации, строя, ансамбля. Во II части описывается система работы дирижёра с хором, основанная на многолетнем личном опыте. Спорным является тот момент, что Чесноков относит к двум разным периодам техническую и творческую работу, забывая о целостности процесса. Книга переведена на иностранные языки и известна за рубежом.

**Кантатно-ораториальное творчество русских композиторов.**

В конце XIX - начале XX века возросла роль хорового начала в русской музыке. Наряду с произведениями вокально-симфонического жанра на основе философско-этических идей возникали хоровые миниатюры и хоры крупных форм, отражающие связь человека с природой.

В ведущем жанре хоровой музыки – кантате шёл процесс дифференциации на следующие направления:

1. Лирико-эпическая кантата (*Чайковский «Москва»)*
2. Лирико-философская (*Танеев «Иоанн Дамаскин»)*
3. Лирико-драматическая (*Рахманинов «Весна»)*
4. Балладного типа (*Танеев «По прочтении псалма»*).

Одновременно шло сближение кантаты с жанрами симфонической музыки и музыкального театра (кантата *«Колокола*» Рахманинова*, опера – кантата «Cказание о невидимом граде Китеже и о тихом озере Светояре»* *Василенко*), а также некоторые масштабные кантаты приобретали черты ораториальности (*«По прочтении псалма» Танеева).*

Традиционным для XIX века стал жанр приветственной (гимнической) кантаты. Одной из первых в нём была кантата *«К радости» Чайковского* (1865г.) на оду Шиллера. В этом направлении писали А. Глазунов, А Лядов, А. Рубинштейн.

Новые музыкально-выразительные средства искал в своих произведениях Н*. А. Римский – Корсаков:* хор с оркестром *«Стих об Алексее божьем человеке», кантата «Свитезянка»* (ст. Мицкевича в переводе Мея), прелюдия – кантата *«Из Гомера».*

В кантате *«Москва» Чайковского* проявились многие черты творчества композитора: близость к народному мелосу, сквозное развитие, постепенное нагнетание динамики, контрастное сопоставление мужского и женского хоров, хорового и оркестрового tutti. Оркестровое сопровождение создаёт интонационную поддержку хору, обогащая выразительные возможности.

Основную роль в выражении идейно-художественного замысла в кантате *«Иоанн Дамаскин»* (по поэме А. К. Толстого) С. И. Танеев предоставил хору. Её структуру определяет лирико-философская идейная основа, размышление о человеческой жизни, судьбе. Единство концепции, последовательность развития основных элементов, совершенство владения приёмами полифонической разработки свидетельствует о симфоничности кантаты. В кантате III части. Для проведения темы фуги I части *«Иду в неведомый мне путь»* автор выбрал партию альтов. Плавный гармонический аккомпанемент подчёркивает лирический характер темы. Развитие фуги переплетается с темой вступления в оркестре. Подлинного драматизма фуга достигает в разработке, благодаря насыщенной динамике и гармонии, использованию высокой тесситуры в сочетании с насыщенным оркестровым звучанием. Во II части *«Но вечным сном пока я сплю»* впервые в жанре кантаты композитор использует хо a’capella. Его звучание на время уводит слушателя от напряжённости, одновременно подготавливая к кульминационной III части – фуге *«В тот день, когда труба»*. Грозно звучащие фанфарные обороты темы фуги подчёркнуты яркими теноровыми тембрами в высокой тесситуре. Момент мощной кульминации Танеев подчёркивает октавным унисоном хора. В заключение части автор вновь обращается к пению хора a’capella.

Вторая кантата Танеева *«По прочтении псалма»* (на текст А. Хомякова), представляет собой свободную обработку образов библейской мифологии, она стала вершиной его музыкального стиля. Для кантаты характерна глубина философской мысли в сочетании с логичностью развития. В ней Танеев широко использовал полифонические приёмы развития, включая большую тройную фугу.

По пути симфонизации жанра и использования новых возможностей хора дальнейшим шагом явилась поэма для симфонического оркестра, хора и солистов *С. В. Рахманинова «Колокола»* (1913 г.). Каждая из её 4 частей представляет типичный для романтизма жанр симфонических поэм. Хоровой элемент вносит в музыкальную драматургию эпичность, пронизывающую весь цикл.

В 1942 году Рахманинов создаёт *кантату «Весна»* на стихотворение Н. Некрасова «Зелёный шум». Она овеяна пантеистическим настроением. Лирико-драматургическая линия переплетается в ней с пейзажными эпизодами – скорбные думы и сомнения смягчаются под воздействием расцветающей природы. Действие кантаты стремительно выливается в 3-ёхчастную структуру с монологом баритона в центре и обрамляющими его хоровыми и оркестровыми эпизодами. В I разделе передано «брожение» в природе, в низком регистре проходит тема Весны. Постепенно крепнут силы пробуждения. И вот резкий сдвиг – кульминация с разливом голосов хора «Идёт – гудёт Зелёный шум». Как резкий диссонанс звучит мрачный рассказ баритона в характере сцены – монолога. Оркестр рисует рёв, завывание вьюги, хор поёт закрытым ртом. Постепенно колорит светлеет. Речитатив баритона переходит в широкую кантилену, звучащую как гимн весне, любви, солнцу, единению человека с природой «Люби, покуда любится, терпи, покуда терпится…»