

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 78.087.68

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_133

Л. В. МАЛАЦАЙ

Орловский государственный институт культуры

ХОРОВЫЕ НОКТЮРНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX–XX ВЕКОВ

В настоящее время отечественная хоровая музыка активно развивается, что способствует пристальному вниманию к соответствующему концертному и педагогическому репертуару. Так, публикуются и исполняются малоизвестные партитуры отечественных композиторов, исследуются разнообразные жанровые модели хоровых сочинений и т. д. При этом, однако, жанр хорового ноктюрна еще не получил должного освещения в работах российских музыковедов, хотя изучение указанной проблематики может стимулировать аналогичные изыскания применительно к другим жанровым сферам и творческие открытия дирижеров-хормейстеров.

Данная статья посвящена характеристике жанра хорового ноктюрна в творчестве русских композиторов на протяжении второй половины XIX и XX веков (А. Аренского, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова, А. Никольского, Ц. Кюи, П. Чеснокова, С. Танеева, В. Агафонникова и др.). Внимание исследователя сфокусировано на хоровых партитурах, которые были обозначены как ноктюرنы самими авторами. В заключительном разделе обобщаются ре-

зультаты анализа нотно-музыкального материала, а также излагаются выводы относительно особенностей композиционной структуры рассматриваемых произведений, применяемых композиторами мелодических, гармонических, фактурных, темброво-колористических, динамических средств музыкальной выразительности. Автор статьи отмечает, что общие тенденции, связанные с обновлением музыкального языка в хоровом творчестве XX века, нашли отражение и в ноктюрнах для хора. Широкий диапазон образно-смысловых интерпретаций, богатство композиторских находок в данной сфере удивляет и восхищает как современных исполнителей, так и слушателей. Приводимые исследовательские наблюдения представляют интерес для хоровых дирижеров и исполнительских коллективов, разносторонне осмысливающих упомянутый репертуар и стремящихся к углублению вновь создаваемых интерпретаций.

Ключевые слова: хоровая музыка, ноктюرن, отечественные композиторы XIX–XX веков, средства музыкальной выразительности.

Для цитирования: Малацай Л. В. Хоровые ноктюرنы в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX–XX веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 133–141.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_133

L. MALATSAY

Orel State Institute of Culture

CHORAL NOCTURNES IN THE WORKS BY RUSSIAN COMPOSERS IN THE SECOND PART OF THE 19–20th CENTURIES

Currently, choral music is actively developing, what is conducive to fixed attention for the appropriate concert and pedagogical repertoire. So little-known scores of domestic composers are published and performed, genre models of choral compositions are being studied, etc. But it is the genre of choral nocturne that has not received proper coverage in the works of musicologists, while this topic can stimulate the analogous investigations and creative innovations of choral musicians-performers.

The article is devoted to the characteristic of the genre of choral nocturne in the work of Russian composers from the second half of the 19th to the last third of the 20th centuries (A. Arensky, A. Grechaninov, M. Ippolitov-Ivanov, A. Nikolsky, C. Cui, P. Chesnokov, S. Taneev, V. Agafonnikov and others). A special attention of the researcher is focused on choral scores, which the composers themselves have designated as nocturnes.

In conclusion part of the article, some results of the analysis of musical material are summarized, and also draws conclusions regarding the peculiarities of the compositional structure of works used by composers of melodic, harmonic, textured, timbre-coloristic, dynamic means of musical expression. The researcher notes that general trends in the evolution of the musical language of 20th century composers were reflected in the choral nocturnes. The broad diapason of imagery and semantic interpretations or wealth of composer's finds in the named sphere really surprises and delights both performers and listeners. The research observations to be adduced is of interest to conductors-choirmasters and choral collectives who comprehensively interpret the repertoire and strive to extend their performing interpretations.

Keywords: choral music, nocturne, Russian composers of the 19–20th centuries, means of musical expression.

For citation: Malatsay L. Choral nocturnes in the works by Russian composers in the second part of the 19–20th centuries // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 133–141.
DOI: 10.52469/20764766_2021_04_133



Хоровое наследие отечественных композиторов богато и разнообразно, однако все еще недостаточно изучено, что обуславливает пристальное внимание специалистов к данному пласту музыкальной культуры. Так, хоровая музыка рубежа XIX–XX веков в настоящее время по-прежнему находится на пике исследовательского интереса. Этому способствует публикация серии изданий «Русская духовная музыка в документах и материалах», не только освещающих проблемы хорового искусства указанного периода, но и побуждающих пристальнее взглянуть в жанровое разнообразие сочинений, специфику музыкального языка композиторов Нового направления.

О ноктюрне как жанре музыкального искусства публикуются статьи в энциклопедических изданиях, научных журналах. При этом нок-

тюрн обычно рассматривается музыковедами как яркий символ романтической эпохи в фортепианной, вокальной и оркестровой сферах, хотя упоминаются и ноктюрны в балетном творчестве ряда композиторов (см., например: [1; 2; 3; 4]). В последние годы подробно освещены инструментальные и вокальные ноктюрны отдельных мастеров XIX–XX столетий [5; 6; 7], воссоздана история становления жанра отечественного фортепианного ноктюрна [3].

Хоровое творчество русских композиторов до сих пор мало исследовано в аспекте жанровых составляющих, и хоровой ноктюрн здесь не исключение. Упоминания специалистов об этом жанре в хорах отечественных композиторов отрывочны и эпизодичны, хотя соответствующие характеристики остаются актуальными для произведений рубежа XIX–XX веков. Тем не ме-

нее, хоровой ноктюрн еще не становился темой специальных изысканий, не привлекал целенаправленного внимания музыковедов и исполнителей, вследствие чего по-прежнему остается «terra incognita».

Цель настоящей работы заключается в попытке привлечь внимание музыковедов, исполнителей и дирижеров-хормейстеров к жанру ноктюрна в русском хоровом искусстве, воссоздать целостную картину становления и развития хорового ноктюрна в исторической ретроспективе, обратить внимание на своеобразие его авторских интерпретаций, предопределяемое, с одной стороны, следованием традициям в трактовке жанра, а с другой, – обновлением техник композиторского письма, расширением художественно-выразительных возможностей хорового звучания. Актуальность публикации обусловлена востребованностью хоровых ноктюрнов в учебной и концертной практике современных коллективов, поиском интерпретаторских решений и путей их исполнительской реализации в работе дирижеров-хормейстеров.

Как известно, понятие «ноктюрн» в литературе, поэзии и живописи коррелирует с «ночными» образами («ночная пьеса», «ночная повесть», «ночной пейзаж»), подразумевающими некий спектр эмоциональных переживаний. Исходя из этого, порой складываются не совсем верные представления о специфических особенностях музыкального жанра. В частности, наблюдаются подмены в его определении – «ноктюрн» воспринимается как синоним «элегии» или «постлюдии». Так, например, фортепианный ноктюрн «Разлука» М. Глинки характеризуется как образец индивидуального прочтения элегии [8].

Обозначенный выше ракурс изучения соответствующей проблематики обусловил избирательное обращение к хоровым партитурам. В частности, музыкальным материалом исследования явились хоры, самими композиторами именуемые как ноктюрны. Посредством таких именовании авторы стремились зафиксировать собственное видение упомянутого жанра, отбирая определенные средства выразительности для музыкальной интерпретации литературных образов, состояний, настроений, эмоций. Кроме того, на данном этапе изысканий вне поля зрения оставались переложения инструментальных ноктюрнов для хора. По нашему мнению, вышеуказанная интересная область хорового искусства, в границах которой вокальными средствами отображается инструментальное письмо, достойна специального рассмотрения.

Обращение к жанру хорового ноктюрна позволяет привлечь внимание специалистов к

малоисследованной области творчества отечественных композиторов и может стать новым вектором продуктивных изысканий современного хороведения. В соответствующих публикациях последних десятилетий, к сожалению, встречаются явно спорные утверждения – например, о том, что «...ноктюрном можно назвать № 5 “Всенощной” С. Рахманинова (“Вечерняя песнь” – “Ныне отпускаеши”))» [9, с. 346]. Наряду с этим, в указанных публикациях нередко отсутствуют упоминания о хоровых ноктюрах, востребованных в учебной практике и распространенных в концертном исполнительстве, что опять-таки представляется необоснованным и требует надлежащей коррекции.

В качестве освещаемого музыкального материала нами были избраны хоровые ноктюрны, созданные отечественными композиторами на протяжении второй половины XIX и XX столетий. Указанные произведения написаны для различных составов исполнителей – смешанного, мужского, женского и детского хоров (как с фортепианным сопровождением, так и a cappella).

Хоровые сочинения в жанре ноктюрна, как правило, обуславливаются музыкальной интерпретацией поэтического текста – источника вдохновения для композитора¹. Подходы различных авторов к выбору соответствующих текстов отличаются своеобразием и подчеркнутой избирательностью. Так, в основу некоторых хоровых ноктюрнов положены стихотворения отечественных поэтов-классиков (А. Аренским – А. Пушкина, С. Танеевым – А. Фета, В. Агафонниковым – С. Есенина). Однако в большинстве случаев композиторы обращались к текстам малоизвестных поэтов или переводчиков, в основном современных поэтов, стихотворения которых печатались на страницах периодических изданий. Приведем примеры: Ц. Кюи – К. Медведский («Спит земля под матовым сияньем»), М. Ипполитов-Иванов – Н. Петровский («Ночная тень сменила зной»), А. Никольский, П. Чесноков – Н. Берг («Ходят в небе потихоньку...», перевод из Г. Гейне), А. Гречанинов – И. Белоусов («Ноктюрн»), М. Анцев – П. Гнедич («Сладким запахом сирени»), С. Стемпневский – М. Садовский («Ночная сказка»). Как видим, имена композиторов, ставших впоследствии знаменитыми (или, по крайней мере, достаточно известными), соседствуют в данном списке с именами забытых ныне поэтов, чьи стихотворения, быть

¹ Существует «Ноктюрн»-вокализ Ю. Мамедова для смешанного хора a cappella (см.: Мамедов Ю. Два хора: № 1. Ноктюрн // Хоры советских композиторов без сопровождения. Вып. 20. М.: Сов. композитор, 1984. С. 40–44). Но это скорее исключение, чем правило.

может, останутся в истории отечественной культуры только благодаря их музыкальным воплощениям.

Содержание упомянутых стихотворений чаще всего связано с ночными пейзажными зарисовками, изысканность и таинственность которых нередко ассоциируются со сказочным миром или таинственным Востоком. Обычно события, описываемые в стихотворениях-«ноктюрнах», происходят весной или летом, когда человек наслаждается теплой прохладой ночи. В подобных текстах господствуют поэтическая фантазия, атмосфера сказочных вымыслов или мистических видений, едва уловимые отзвуки царства ускользающих снов. Стремясь запечатлеть связь человека с природой, поэты зачастую используют прием олицетворения, что оживляет ночной пейзаж. Главными действующими лицами ночных картин становятся звезды, луна и месяц. Кроме того, в ночи царствует тишина, уводящая от дневных забот, мыслей, переживаний и успокаивающая душу. Из музыкальных звучаний в ноктюрнах упоминаются едва различимая, доносящаяся издали песня или звуки органа. В целом же «звуки ночи» характеризуются приглушенными тонами, «матовыми» оттенками тембровой динамики и громкостных нюансов, что ассоциируется с тусклым светом ночных небесных светил. Нередко в стихотворениях привлекается внимание читателя-слушателя к шелесту листьев, причем шум леса уподобляется разговору живых существ, водная гладь водоема (реки, озера, ручейка) отражает происходящее, дополняя его восприятие едва уловимыми образами.

Избираемые композиторами поэтические источники представляются родственными искусству импрессионизма, которое так волновало в конце XIX столетия музыкантов, литераторов и художников. Импрессионистическая размытость звучания особенно удавалась авторам музыкально-поэтических миниатюр, стремившихся запечатлеть некий туманный пейзаж. В целом, поэтическая недосказанность, преднамеренная нечеткость образов, многочисленные упоминания таинственных звуков и «вздохов» природы, наполнявшие стихотворения подобного рода, позволяли музыкантам обратиться к творческим поискам в сфере звукового колорита, не всегда подчиненной классическим функциональным гармоническим соотношениям.

Безусловно, запечатлеть музыкальную импрессионистическую картину оркестровыми красками было гораздо проще, нежели достичь сходного результата, довольствуясь тембрами певческих голосов. Вот почему на рубеже XIX–

XX столетий в отечественной хоровой музыке предпринимались теоретические изыскания в области «симфонизации» (тембризации) хора – уподобления хорового звучания оркестровому.

Отмеченная выше специфика литературных текстов сохранялась в хоровых ноктюрнах различных периодов, тогда как композиторские прочтения отличались большим разнообразием. По нашему мнению, особенности указанных интерпретаций в отечественной хоровой музыке второй половины XIX – начала XX века предопределяются индивидуальной приверженностью традиционным либо «инновационным» творческим установкам.

Рассмотрим примечательные образцы хоровых ноктюрных, уделяя особое внимание индивидуальному выбору средств музыкальной выразительности, используемых композиторами. Далее будут кратко охарактеризованы произведения Ц. Кюи, С. Танеева, А. Аренского (в качестве примеров, заимствуемых из творчества русских классиков), А. Никольского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова (образцы творчества отечественных композиторов так называемого Нового направления в хоровой музыке).

«Ноктюрн» Ц. Кюи написан для пятиголосного (с *divisi* альтов) смешанного хора а cappella в тональности Fis-dur (форма – трехчастная репризная). В изложении преобладает гомофонно-гармоническая фактура. Для создания картины безмятежного пейзажа Кюи использует протяженный органный пункт, варианты повторы мелодического материала в репризе. Обилие задержаний в мелодии вносит оттенок расплывчатости, неопределенности в гармоническое развитие. Все это способствует статичности хорового звучания, что подразумевается самим жанром.

По-иному указанный жанр трактуется С. Танеевым. Стихотворение А. Фета «Ты спишь один, забыт на месте диком», повествующее о заброшенном монастыре, переключается в образно-смысловом плане с некоторыми другими хорами композитора («На могиле», «Развалину башни...» и т. д.). Упоминание о звуках органа увлекает слушателя в мир Средневековья, когда ноктюрном именовалась часть католической службы, поэтому в хоре Танеева слышны отголоски западноевропейской церковной музыки ренессансной и барочной эпох.

Произведение написано для мужского трехголосного хора (с *divisi* теноров) в тональности d-moll (форма – сложная двухчастная). Для звуковой характеристики «унылого» пустынного пейзажа Танеев использует октавное удвоение

в голосах (что придает звучанию большую су- ровость), периодически оттеняя главную то- нальность параллельным мажором, используя бестерцовые аккорды. Мелодическая линия верхнего голоса весьма статична; благодаря при- менению трезвучий натурального минора, отсут- ствию диссонирующих аккордов, преобладанию плагальных последований хоровая звучность приобретает ярко выраженный «архаизм». Лишь в начале второго раздела на словах «И кто-то там мелькает...» Танеев применяет свой излюбленный полифонический прием – про- водит тему, ранее уже звучавшую, секстой выше в виде имитации со стреттой. Так музыкальными средствами запечатлевается картина мелькаю- щих теней, связанная с упоминанием о призраке богатого прихожанина заброшенного храма.

А. Аренским для «Ноктюрна» был выбран отрывок из поэмы А. Пушкина «Бахчисарай- ский фонтан», описывающий вечера в Бахчиса- рае. Произведение написано в двухчастной фор- ме, при этом границу частей обозначает смена исполнительского состава (от мужского хора – к смешанному). Хоровое звучание предваряется небольшим инструментальным вступлением. Основная тональность – D-dur, однако автором используются кратковременные отклонения в далекие тональности (As-dur, B-dur), увеличен- ные трезвучия, малый уменьшенный, малый минорный и мажорный септаккорды, нонаккор- ды – все это направлено на создание изысканной восточной неги, вечернего спокойствия и ти- шины. Загадочный колорит Востока оттеняется хроматикой в мелодических линиях хоровых го- лосов. Композитор стремится к детализирован- ному воплощению музыкальными средствами содержания поэтического текста: так, на словах «Как сладко льются их часы...» эмоциональ- ная реакция обуславливает скачок в мелодии (сопрано) на сексту вверх, сдержанность строк «Спокойство ночи» – протяженную педаль (ор- ганный пункт в партии басов), и т. д. Двухчаст- ности формы также мотивируется пушкин- скими строками: описание вечернего пейзажа, представленное как бы «от лица автора», очевид- ным образом способствует выбору тембрового колорита мужского хора. В свою очередь, строки о полной «тайн и сладострастья» ночной жизни обитателей роскошных дворцов соотносятся с тембровой палитрой смешанного хора и гармо- нической изысканностью звучания.

Стихотворение Г. Гейне «Ходят в небе поти- хоньку звезды» (в переводе Н. Берга) примерно в одно и то же время заинтересовало двух ко- мпозиторов-современников – А. Никольского и П. Чеснокова. При этом авторские прочтения

оказались весьма своеобразными: первым была сочинена хоровая миниатюра для смешанного состава, вторым – для женского. Как уже отме- чалось нами ранее, Никольский использовал женские голоса для музыкального воплощения строк, повествующих о «мире небесном», низкие тембры мужского хора – для описания земных картин (см. об этом: [10, с. 295]).

Элементы народно-песенного склада обнару- живаются в вокализе, оттеняющем бурдон в пар- тии басов на словах «чья-то песня». В сочинении мастерски развита реприза: возврат к основному мелодическому материалу динамизируется при помощи рельефного подголоска, являющегося реминисценцией звукового образа середины, а также «мерцания» мажоро-минора, постепен- ного отдаления мелодических фраз (Es-dur – es- moll), что подчеркивает романтическую атмо- сферу стихотворения Г. Гейне.

Три женских ноктюрна композиторов- современников – П. Чеснокова, А. Гречанинова и М. Ипполитова-Иванова – имеют много сходных черт, вероятно, связанных с общим исполнитель- ским составом. В их мелодике можно встретить итальянскую кантилену, интерпретируемую ав- торами просто и естественно. Эти хоры можно сравнить с вокальными ноктюрнами их стар- шее современника, итальянского композитора Ф. Бланжини, что лишний раз подтверждает востребованность самого жанра в позднероман- тическую эпоху (см.: [5, с. 37]). Выбор тональнос- тей у композиторов не случаен – это преимуще- ственно романтический Des-dur, за которым закрепилось определение «тональности любви» (у П. Чеснокова – величественный и благород- ный As-dur).

В представленном историческом обзоре следует упомянуть «Ноктюрн» М. Анцева для трехголосного женского хора a cappella. Эта пьеса, одна из 12 частей большого хорового цикла, – миниатюра протяженностью всего в 20 тактов (E-dur). Миниатюрные размеры хорового нок- тюрна вызывают определенные ассоциации с не- которыми шопеновскими прелюдиями, весьма близкими к образности ноктюрнов (прелюдия c-moll – 13 тактов, прелюдия A-dur – 16 тактов). М. Анцев использует редкие размеры 9/8 и 6/8, сообщая характеру движения черты вальсово- сти. С упоминаемым в тексте П. Гнедича терпко- сладким запахом сирени ассоциируются хро- матические интонации в мелодике хоровых го- лосов. Указанные примеры свидетельствуют, что ноктюрн, будучи ярко романтическим жан- ром, своеобразным музыкальным «маркером» XIX века, не исчез в начале XX столетия, к нему по-прежнему обращались композиторы, свое-

образно переосмысливавшие характерные особенности жанра.

На протяжении 1920–1960-х годов в отечественной хоровой музыке преобладали иные жанровые акценты: главенствующая роль принадлежала хоровой массовой песне, связанной с общественно-политической тематикой. В 80-е годы XX века произошло «возвращение» к жанру ноктюрна, подтверждением чему стала широкая популярность эстрадной песни «НоктюРН» А. Бабаджаняна (стихи Р. Рождественского). Помимо авторской сольной версии, тогда же появилось множество переложений данной песни для различных хоровых составов.

Несколько ранее появилась миниатюра для трехголосного детского (женского) хора С. Стемпневского «Ночная сказка» (стихи М. Садовского). Как и сочинение М. Анцева, «Ночная сказка» представляет собой лаконичную пьесу просветленно-идиллического характера (30 тактов, F-dur). По-видимому, в XX столетии тембр женского (детского) хора стал восприниматься как более подходящий для воссоздания картины ночного успокоения природы. В целом упомянутая картина (блики переливающейся воды, дрожащее пламя костра, отражаемое водной гладью) выглядит вполне убедительно. Как и его предшественники, С. Стемпневский строит композицию пьесы на контрасте крайних и среднего разделов. Туманно-сумрачный колорит ночного пейзажа в первой части противопоставлен теплоте свету костра во второй, для чего композитор использует игру мажоро-минорных созвучий как света и тени.

К жанру ноктюрна относятся хоровые миниатюры из лирической кантаты В. Агафонникова, написанной в 1990 году для мужского хора на стихи С. Есенина: «Вечер», «Месяц», «Половодье», «Звезды», «Ночь». Композитор обратился к ранним стихам поэта, в которых была тонко прочувствована и запечатлена красота природного мира. Перечисленные миниатюры объединены лирической образностью вечерних и ночных пейзажей.

Начальный хор цикла «Вечер» написан в двухчастной форме для двухголосного мужского состава с теноровым соло. Гармоническое развитие основано на использовании красок параллельного и одноименного мажоро-минора (a-moll – C-dur, c-moll – Es-dur). После упоминания (в конце первой части) о песне соловья вводится «музыкальная иллюстрация» – мелодически развитое теноровое соло (вторая часть). Окончание произведения в d-moll перекликается с началом, где итоговая тональность была заявлена как субдоминанта a-moll; тем самым ощу-

щается аrochenность композиционной структуры, приобретающей закругленность и цельность.

Для хора «Месяц» характерна трехчастная репризная форма, основная тональность – F-dur. Начало строится на движении преимущественно параллельными трезвучиями в партии теноров, что отражает своеобразное любование композитора фонической краской. Органный пункт на тонической квинте у басов подчеркивает статичность звуковой картины. В тексте второй части переданы таинственные события, происходящие при свете месяца, что обусловило введение композитором имитационных построений и активного гармонического развития (появляются красочные сопоставления параллельно-переменных ладов: F-dur – d-moll, Es-dur – c-moll, f-moll – As-dur). Реприза синтетическая – к органному пункту на c в басу присоединяются параллельные трезвучия из первой части, при этом из второй привносятся развитое гармоническое оформление и непродолжительные имитационные построения. В окончании хоровая вертикаль насыщается септаккордами, придавая гармоническим краскам большую расплывчатость, неопределенность.

Весенний пейзаж в хоре «Половодье» воссоздается при помощи угловато-причудливой темы, интенсивно варьируемой в процессе развития (излагается в терцовом удвоении, в сокращенном варианте, удваивается в дециму крайними голосами на фоне педалей у средних). Тем самым отображаются тоскливая неопределенность пейзажа ранней весны и щемящее беспокойство, которое одолевает лирического героя (он обещает помолиться за судьбу близкого человека).

В хоре «Звезды» наблюдается еще более явный уход автора в сферу гармонической красочности, фонизма созвучий. Форму хора можно трактовать как строфическую, с характерной вариантной повторностью начальных фраз в изложении музыкального материала, что придает композиции черты симметрии. В окончании, при упоминании в поэтическом тексте о звездах, повторяется музыкальный материал первого такта, образующий некую арку с началом. Завершается пьеса диатоническим кластером *g-a-h*.

Заключительный хор «Ночь» выполняет в цикле резюмирующую функцию: вслед за приходом вечера, любованием красотами звездного неба, таинственными картинами при свете месяца, разливом половодья наступает ночь. Она вбирает в себя все происходившее ранее и усиливает его недосказанность, вуалируя, скрывая суть. При этом одноголосное изложение темы сменяется имитационным развитием музыкаль-

ного материала, а в окончании появляется широкообъемное бесполутоновое созвучие с соло теноров, подобное кластеру. Данный композиторский прием как бы растворяет все звучания во мраке ночи.

Завершая обзор музыкальных особенностей хоровых ноктюрнов, необходимо отметить, что яркость образов, воссоздаваемых авторами, обусловливается стремлением воплотить музыкальными звуками индивидуальные художественные впечатления от поэтического первоисточника, отобразить живое восприятие картин ночной природы. Изначально подобные пьесы представляют собой хоровые зарисовки, в которых мастерски изображены упомянутые картины природы; это позволяет различным авторам обозначать свои хоры как «ноктюрны». Безусловно, с течением времени хоровой ноктюрн в известной степени переосмысливается отечественными композиторами.

Так, для произведений рубежа XIX–XX веков характерно преобладание мононастроения, моносостояния – умиротворенной созерцательности вечернего (ночного) пейзажа, нередко отменяемой эпическим повествованием о былых событиях. Композиторы преимущественно обращаются к двух- или трехчастным репризным формам, что соотносится с воссозданием общей картины покоя. Если используется смешанный состав хора (Кюи, Никольский), то ночные пейзажи запечатлеваются, как правило, в гомофонно-гармонической фактуре (чтобы не утяжелять звуковой образ ночного покоя). Если композитором воплощается мрачный ночной пейзаж, да еще со средневековым оттенком (Танеев), то прозрачное хоровое изложение уступает место фактуре, насыщенной полифоническими приемами (имитациями, диалогическими «переключками», даже стретными эпизодами). В таком случае звучание мужского хора оказывается для упомянутой разновидности ноктюрна более уместным, чем звучание женского или смешанного. Этот же прием использует и Никольский в первом разделе своего хора, чтобы подчеркнуть суровый характер звучания. Если композитор стремится передать хоровыми средствами томную негу и изысканность Востока (Аренский), музыкальная партитура тяготеет к «многоцветности» (гармонические сочетания, ладовая окраска, хроматизированная мелодика и т. д.).

В освещаемых ноктюрнах рубежа XIX–XX веков наблюдается гибкое сочетание приемов русского и западноевропейского хорового письма. Усложняются гармония, тональное развитие, характерной приметой указанной эпохи становится балансирование мелодики на грани ма-

жора и минора. В светском хоровом творчестве (Никольский, Ипполитов-Иванов, Чесноков) получают распространение отдельные приемы, свойственные для церковной или народной музыки (например, длительные органные пункты). При этом в начале XX века композиторы чаще используют женские или детские голоса, благодаря чему хоровая фактура приобретает полетность и разреженность. Подобные картины ночи утрачивают традиционную мрачность, насыщаются поэтической просветленностью.

В творчестве ряда отечественных хоровых композиторов XX века (В. Шебалин, Г. Свиридов, М. Коваль) встречаются изысканные лирические произведения, в которых хоровыми красками воссоздаются картины вечерней (ночной) природы и авторское эмоциональное восприятие подобных картин. Однако упоминаний о том, что сами композиторы относили эти произведения к жанру ноктюрна, обнаружить не удалось, и соответствующие партитуры не были включены в представленный обзор.

Для хоровых ноктюров последней трети XX столетия характерны многообразие передаваемых эмоциональных оттенков, чувств и настроений, картинность, возрастание роли изобразительно-выразительных эффектов. В связи с этим в подобных композициях преобладают строфические сквозные формы, подчиненные интенсивному развитию музыкального образа, отражающие мельчайшие подробности происходящего. Арочные повторы придают закругленность форме целого и существенно скрепляют ее структуру. Хроматическое движение в голосах отражает замысловатость или напряженность описываемых событий, эмоций, состояний. В мелодических линиях хоровых голосов нередко встречаются инструментальные приемы развития, в гармонии усиливается значение фонических эффектов, красочных звуковых сочетаний, вплоть до многотерцовых вертикалей и кластеров. На протяжении последней трети XX века все больше внимания уделяется композиторами многообразным приемам тембрового колорирования. Избирательное отношение к составу исполнителей (уход от традиционного четырехголосия), подчеркивание колорита отдельных партий, продуманная архитектура хоровых вертикалей и сольных эпизодов, красочная палитра регистровых сопоставлений – все это в совокупности обогащает сферу выразительных средств хоровых ноктюров. Порой притягательная красота и богатство темброво-регистрового колорита развертывающихся хоровых голосов

позволяет им соперничать с палитрой красок оркестровых инструментов.

Изложенные выше результаты предпринятых нами репертуарных изысканий имеют несомненное практическое значение, так как верное распознавание хормейстером жанрово-стилевых признаков хорового ноктюрна позитивно влияет на процесс формирования исполнительской интерпретации. Согласно современным исследованиям, исполнительская интерпретация в сфере хорового искусства представляет собой условно двухуровневый процесс. Сначала, в процессе постижения дирижером конкретной партитуры, кристаллизуется дирижерский замысел. Особая сложность работы дирижера-хормейстера заключается в том, чтобы увлечь своей исполнительской концепцией певческий коллектив. Хоровые ноктюры требуют особой тонкости эстетического вкуса и филигранности исполнения, призванного воссоздать созерцательно-романтическую атмосферу, с присущими ей изысканными художественными нюансами. Работая над партитурой, необходимо настроить певческий коллектив подобно самому совершен-

ному музыкальному инструменту и, объединив совместные усилия, последовательно реализовать интерпретаторский замысел. Выразительное исполнение, сочетаемое с продуманной и убедительной интерпретацией, адекватным ее соответствием композиторскому стилю, позволят привлечь к столь яркой странице отечественного музыкального искусства, как хоровой ноктюрн, заинтересованное внимание не только современных исполнителей, но и слушателей.

В целом, рассмотрение вышеперечисленных хоровых ноктюров позволяет нам утверждать, что композиторы проявляют особую тонкость художественного чутья, обращаясь к упомянутой жанровой сфере, отбирая средства музыкальной выразительности и приемы хорового письма, соотнося их с индивидуальным осмыслением литературного (поэтического) первоисточника. Эволюция хорового ноктюра в отечественной музыке XIX–XX столетий обуславливается многообразием творческих поисков – и композиторских, и исполнительских, однако художественный потенциал данного жанра по-прежнему не исчерпан.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов К. А. Исторические формы ноктюрна // Искусство. 1925. № 2. С. 123–131.
2. Панкратова В. А. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). М.: Музгиз, 1962. 72 с.
3. Глазунова Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 117–131.
4. Безуглая Г. А. Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 42–50.
5. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской традицией: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. СПб., 2010. 48 с.
6. Сюй Цзиня. Антон Рубинштейн – автор фортепианных ноктюров (к выходу в свет альбома «Русский фортепианный ноктюрн», тетрадь 2) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 3. С. 52–56.
7. Шульга Е. Н. Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX вв.: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2002. 283 с.
8. Маричева И. В. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Магнитогорск, 2010. 239 с.
9. Елисеева-Шмидт Э. С. Энциклопедия хорового искусства. М.: Добросвет, 2011. 502 с.
10. Малацкая Л. В. Творческое наследие А. В. Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2011. 686 с.

REFERENCES

1. *Kuznetsov K.* Istoricheskie formy noktyurna [Historical forms of nocturne]. In: *Iskusstvo [Art]*. 1925. No. 2. Pp. 123–131.
2. *Pankratova V.* Malye instrumental'nye formy (prelyudiya, noktyurn, etyud) [Small instrumental forms (prelude, nocturne, etude)]. Moscow: Muzgiz, 1962. 72 p.
3. *Glazunova R.* Stanovlenie zhanra fortepiannogo noktyurna v Rossii [Formation of the piano nocturne genre in Russia]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2020. No. 2. Pp. 117–131.
4. *Bezuglaya G.* Khoreograficheskaya simfoniya: k istorii muzykal'no-teatral'nogo zhanra [Choreographic symphony: Towards to the history of the musical theatre genre]. In: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy* [Bulletin of A. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2018. No. 1. Pp. 42–50.
5. *Dolgushina M.* Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy traditsiyey [Chamber vocal music in Russia of the first half of the 19th century: Towards the problem of connections with European tradition]: Abstract of Dr. Sci. (Art) Thesis. St. Petersburg, 2010. 48 p.
6. *Syuy Tszinya.* Anton Rubinshteyn – avtor fortepiannykh noktyurnov (k vykhodu v svet al'boma «Russkiy fortepiannyj noktyurn», tetrad' 2) [Anton Rubinstein as the author of piano nocturnes (for the release of the album “Russian piano nocturne”, issue 2)]. In: *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education]. 2020. No. 3. Pp. 52–56.
7. *Shul'ga E.* Interpretatsiya nochnykh motivov v evropeyskoy muzyke i smezhnykh iskusstvakh XIX – pervoy poloviny XX vv. [Interpretation of nocturnal motives in European music and closely-related kinds of art of the 19th – first half of the 20th centuries]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2002. 283 p.
8. *Maricheva I.* Elegiya i elegichnost' v russkoy muzyke XIX veka [Elegy and elegiac quality in Russian music of the 19th century]: Ph. D. Thesis (Art). Magnitogorsk, 2010. 239 p.
9. *Eliseeva-Shmidt E.* Entsiklopediya khorovogo iskusstva [Encyclopedia of Choral Art]. Moscow: Dobrosvet, 2011. 502 p.
10. *Malatsay L.* Tvorcheskoe nasledie A. V. Nikol'skogo v kontekste russkoy khorovoy kul'tury pervoy poloviny XX veka [The creative heritage of A. Nikolskiy in the context of Russian choral culture of the first half of the 20th century]: Dr. Sci. (Art) Thesis. Moscow, 2011. 686 p.

Малацай Людмила Викторовна

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой хорового дирижирования

Орловский государственный институт культуры

Россия, 302020, Орел

1441970@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0335-5950

Lyudmila V. Malatsay

Dr. Sci. (Art), Professor, Head of the Department of Choral Conducting

Orel State Institute of Culture

Russia, 302020, Orel

1441970@mail.ru

ORCID: 0000-0003-0335-5950