

RU

Полифония в хоровом творчестве а cappella Н. А. Римского-Корсакова (на примере хора «Владыко дней моих» («Молитва») из цикла «Шесть хоров» (ор. 16))

Кошкарева Н. В.

Аннотация. Статья посвящена анализу полифонического письма в хоровом творчестве а cappella Н. А. Римского-Корсакова. Цель исследования – раскрыть особенности контрапунктического письма Н. А. Римского-Корсакова на примере хора «Владыко дней моих» («Молитва») из цикла «Шесть хоров» (ор. 16). В статье отмечается, что музыкальный язык Н. А. Римского-Корсакова отличается крайней сдержанностью, углубленностью, смысловой концентрацией, строгой подчиненностью Духу Слова. Полифония занимает важнейшее место в композициях для хора а cappella. Научная новизна обусловлена тем фактом, что хор «Молитва» Н. А. Римского-Корсакова впервые рассматривается в аспекте анализа полифонического письма. В результате исследования обосновывается тот факт, что рассматриваемое хоровое сочинение становится важнейшим в контексте духовного наследия композитора.

EN

Polyphony in the Creative Chorus Works ‘a Cappella’ of N. A. Rimsky-Korsakov by the Example of the Chorus ‘Lord of My Days’ (‘Prayer’) from the Series ‘Six Choruses’

Koshkareva N. V.

Abstract. The article is devoted to the analysis of polyphonic style in chorus creative works ‘a cappella’ by N. A. Rimsky-Korsakov. The aim of this research is to describe the features of counterpoint style of N. A. Rimsky-Korsakov by the example of the chorus ‘Lord of my days’ (‘Prayer’) from the series ‘Six choruses’. It is pointed out that the music language of N. A. Rimsky-Korsakov is remarkable with its moderation, profundity, semantic concentration, strict obedience to the Spirit of the Word. Polyphony takes an important place in the compositions for chorus ‘a cappella’. The scientific novelty lies in the fact that N. Rimsky-Korsakov’s chorus ‘Prayer’ has been considered firstly in the aspect of polyphonic style analysis. As a result, it is substantiated that the chorus composition under consideration becomes the most important in the context of the composer’s spiritual heritage.

Введение

Сочинения для хора а cappella Н. А. Римского-Корсакова – замечательный вклад великого композитора в русское хоровое пение. Время их создания – середина 70-х годов XIX века – предзнаменовало и начало нового этапа в истории русской духовной музыки. Как и его современник П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков чувствовал необходимость возрождения, переосмысления и преображения духовной музыки. Его творческие начинания стали прочным фундаментом, на котором были созданы замечательные образцы церковно-певческого искусства композиторами «Нового направления» в начале XX века. Имена выдающихся композиторов – С. В. Смоленского, А. Д. Кастальского, П. Г. Чеснокова, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова тесным образом связаны с их знаменитыми предшественниками – П. И. Чайковским, С. И. Танеевым и Н. А. Римским-Корсаковым.

Задачи исследования:

- рассмотреть историю обращения Н. А. Римского-Корсакова к светской хоровой музыке а cappella;
- проанализировать текст литературного первоисточника, на основе которого было написано хоровое сочинение «Владыко дней моих» («Молитва») из цикла «Шесть хоров» Н. А. Римского-Корсакова;

– выявить особенности структуры и ладо-гармонической основы хора «Владыко дней моих» («Молитва») Н. А. Римского-Корсакова.

В теоретическую базу исследования вошли работы Н. С. Гуляницкой (2002), С. В. Евсеева (1970), Вл. В. Протопопова (1987), В. А. Цуккермана (1970), труд «Римский-Корсаков. Антология русской светской хоровой музыки а саррелла XIX – начала XX века» (Римский-Корсаков..., 2013), посвященные теоретическим аспектам русской духовной музыки XIX-XX вв., в том числе хоровому творчеству а саррелла Н. А. Римского-Корсакова.

Основная часть

Как отмечает, Е. Д. Светозарова, обращение Н. А. Римского-Корсакова к светской хоровой музыке а саррелла было предопределено тем, что в 1874 году он начал работать в Бесплатной музыкальной школе в качестве управляющего и руководителя хора (Римский-Корсаков..., 2013). В процессе работы с хором композитор пришёл к выводу, что он недостаточно хорошо знает технические и выразительные возможности этого своеобразного музыкального «инструмента», в связи с чем поставил перед собой задачу досконально изучить специфику хорового звучания а саррелла и хорового голосоведения, чтобы преуспеть в написании многоголосных хоровых партитур. Преследуя эту цель, он в течение двух лет (в 1875 и 1876 годах) написал пятнадцать светских хоров а саррелла: четыре женских, пять мужских и шесть смешанных:

ДВА ТРЁХГОЛОСНЫХ ЖЕНСКИХ ХОРА. Op. 13.

ТУЧКИ НЕБЕСНЫЕ. Стихи М. Лермонтова.

НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ. Стихи М. Лермонтова.

ЧЕТЫРЕ ВАРИАЦИИ И ФУГЕТТА НА ТЕМУ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «НАДОЕЛИ НОЧИ». Op. 14. Слова народные.

ШЕСТЬ ХОРОВ. Op. 16.

Тетрадь I.

НА СЕВЕРЕ ДИКОМ. Стихи М. Лермонтова (из Гейне).

ВАКХИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ. Стихи А. Пушкина.

СТАРАЯ ПЕСНЯ. Стихи А. Кольцова.

Тетрадь II.

МЕСЯЦ ПЛЫВЁТ. Стихи М. Лермонтова

ПОСЛЕДНЯЯ ТУЧА РАССЕЯННОЙ БУРИ. Стихи А. Пушкина.

МОЛИТВА. Стихи А. Пушкина.

ДВА ХОРА. Op. 18.

ПРЕД РАСПЯТЫЕМ. Фуга в миксолидийском ладу. Стихи А. Кольцова.

ТАТАРСКИЙ ПОЛОН. Вариации в миксолидийском ладу. Слова народные.

ЧЕТЫРЕ ТРЁХГОЛОСНЫХ ХОРА ДЛЯ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ. Op. 23.

КРЕСТЬЯНСКАЯ ПИРУШКА. Стихи А. Кольцова.

ВОРОН К ВОРОНУ ЛЕТИТ. Стихи А. Пушкина.

ПЛЕНИВШИСЬ РОЗОЙ, СОЛОВЕЙ. ВОСТОЧНАЯ ПЕСНЯ. Стихи А. Кольцова.

ДАЙТЕ БОКАЛЫ. Стихи А. Кольцова.

В 1875-1876 годах, которые Н. А. Римский-Корсаков называл временем «творческого перевооружения», он неустанно повышал уровень своей композиторской техники. Особенно настойчиво молодой композитор осваивал полифоническое письмо. С этой целью он изучал сочинения мастеров контрапунктистов XV-XVI веков, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и, помимо упражнений, написал ряд фуг и фугетт для фортепиано, которые позднее были им изданы. Светские хоры а саррелла данного периода тоже были написаны, по словам их автора, прежде всего «в учебных целях» и в полном соответствии с вышеупомянутой «контрапунктической полосой» в его творчестве. Это единственный случай в истории русской хоровой литературы, когда характер и своеобразие произведений были в значительной степени предопределены поставленными композитором конкретными техническими задачами. Совершенно очевидно, что на первом плане у него было желание не столько передать музыкальными средствами своё прочтение и осмысление поэтического текста, сколько освоить принципы написания хоровых партитур. В связи с этим некоторые произведения оказались, по признанию Николая Андреевича, несколько «тяжеловесны» и «сухи», и в них, без сомнения, заметна «своего рода гипертрофия техницизма – плод увлечения контрапунктом» (Римский-Корсаков..., 2013, с. 4).

Действительно, в середине 1870-х годов Н. А. Римский-Корсаков серьезно работал над своей техникой письма хоровых сочинений. Нельзя недооценивать роль проделанной им работы в отношении музыки а саррелла, потому что сам Николай Андреевич признавал важность этой работы, хоть и не признавал художественности, которая присутствует в большей части его хоровых произведений а саррелла. «Творческое перевооружение» – как Н. А. Римский-Корсаков называл этот период – имеет большое значение для его творчества и оказало весьма существенное влияние на развитие музыки а саррелла в России.

Особенности контрапунктического письма Н. А. Римского-Корсакова рассмотрим на примере хора «Молитва» из цикла «Шесть хоров» (op. 16). В его основу положено стихотворение А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны», которое также имеет название «Молитва». Известно, что в 1836 году, за год до смерти, Александр Сергеевич возвращается в Михайловское, где в последний раз проживает Страстную неделю. Свои

впечатления поэт отражает в «Каменноостровском цикле» из шести стихотворений, однако до наших дней дошли лишь четыре: «Отцы пустынноики и жены непорочны», «Подражание итальянскому», «Мирская власть», «Из Пиндемонти». Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны» по структуре состоит из четырех строк в размере шестистопного ямба, что придает напевность. Стихотворение условно можно разделить на две равные части. Во вторую часть стихотворения Александр Сергеевич вставляет великопостную молитву святого Ефрема Сирина. Однако первоначальный текст молитвы был немного изменен поэтом и адаптирован под поэтический слог. Сравним текст молитвы и стихотворения и проведем его анализ (Таблица 1).

Таблица 1. Стихотворение А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны» и молитва святого Ефрема Сирина

| Текст стихотворения А. С. Пушкина | Текст молитвы святого Ефрема Сирина |
|--|---|
| <p>Отцы пустынноики и жены непорочны, Чтоб сердцем возлетать во области заочны, Чтоб укреплять его средь дольних бур и битв, Сложили множество божественных молитв;</p> <p>Но ни одна из них меня не умиляет, Как та, которую священник повторяет Во дни печальные Великого поста; Всех чаще мне она приходит на уста</p> <p>И падшего крепит неведомою силой: <i>Владыко дней моих! Дух праздности унылой, Любоначалия, змеи сокрытой сей, И празднословия не дай душе моей.</i></p> <p><i>Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья. Да брат мой от меня не примет осужденья, И дух смирения, терпения, любви И целомудрия мне в сердце оживи.</i></p> | <p><i>Господи и Владыко живота моего! Дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми.</i></p> <p><i>Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви даруй ми, рабу Твоему.</i></p> <p><i>Ей, Господи Царю, даруй ми зрети моя прегрешения не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков, аминь.</i></p> |

Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны» относится к жанру духовной лирики. В *первой строфе* лирический герой ведет размышления о том, что «отцы пустынноики и жены непорочны» слагали молитвы. В первоначальном варианте поэт хотел написать «святые мудрецы», однако переписал на «отцы пустынноики», что описывало отшельников, живущих во времена Ефрема Сирина. Молитва, произнесенная лирическим героем, помогает его сердцу «возлетать во области заочны», то есть к Богу. Во *второй строфе* размышления лирического героя приводят его к выводу, что есть единственная молитва, способная его «умилить». Интересна третья строка в *следующей строфе*, так как там возникает образ «любоначалия, змеи сокрытой сей», которого в молитве Ефрема Сирина нет. А. С. Пушкин вкладывает в этот образ глубокий смысл, потому что любоначалие – грех, который искушает человека властвовать над другими людьми. Лирический герой также просит избавить от греха праздности – безделья и празднословия – разговорчивости. *Последняя строфа* является обращением к Богу и просьбой узреть собственные прегрешения, а также оживить в сердце «дух смирения, любви и целомудрия». Тем самым к концу стихотворения складывается основная идея и смысл сочинения: из множества молитв только самая близкая твоему сердцу поможет избавиться от грехов и обрести различные добродетели. Основная идея стихотворения помогает определить в целом характер – покаянный, размеренный, степенный. Известно, что в своем творчестве Александр Сергеевич немного места уделял религиозной тематике, лишь в конце жизни ему удалось создать «Каменноостровский цикл» стихотворений. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны» послужило основой хоровых и вокальных сочинений А. Даргомыжского, А. Гречанинова, П. Чеснокова, А. Магдалица, Н. Христиановича.

В хоровое сочинение «Владыко дней моих» («Молитва») Николай Андреевич Римский-Корсаков включил не все стихотворение А. С. Пушкина, а лишь вторую часть, где читается молитва Ефрема Сирина. Композитор использовал последние 7 строк стихотворения, разделив первую на две фразы: «Владыко дней моих!» и «Дух праздности унылой». Благодаря этому получилась структура, где «Владыко дней моих!» является вступлением, а далее строки группируются на 3 части (3 + 2 + 2):

Владыко дней моих!

*Дух праздности унылой,
 Любоначалия, змеи сокрытой сей,
 И празднословия не дай душе моей.*

*Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья.
 Да брат мой от меня не примет осужденья,*

*И дух смирения, терпения, любви
 И целомудрия мне в сердце оживи.*

Исходя из такой группировки текста сложилась форма произведения – двойная fuga в трехчастной форме со вступлением:

Вступление: 1-3 тт.

Первый раздел: 4-20 тт.

Второй раздел: 21-37 тт.

Третий раздел: 38-55 тт.

Вступление (1-3 тт.) небольшое по объему и состоит всего из трех тактов. Главным отличием вступительного раздела является аккордовая фактура. Н. А. Римский-Корсаков написал данное произведение в размере 4/2, что передает широту и размеренность движения фраз. Вступление звучит монументально, но в тоже время строго и сдержанно благодаря крупным длительностям и динамике *p*. С помощью такого эффекта создается ощущение сконцентрированного звучания, словно мысль «внутри себя». Интересно гармоническое наполнение аккордов во вступлении (относительно основной тональности d-moll): D – t – VII6 – > VIIн – II43 – D. Натуральный лад звучит на счет VII ступени, в конце звучит аккорд доминанты, что создает ощущение незаконченной мысли, многоточия, размышления.

Первый раздел (4-20 тт.) начинается со звучания двойной fugи. Данный раздел выполняет функцию экспозиции. *Тема № 1* проводится во всех партиях в следующем порядке: альт, сопрано, бас, тенор. Тема изложена относительно мелкими длительностями – четвертями и восьмыми, что тесно связано с текстом и придает речитативный характер. *Тема № 2* звучит практически сразу после первой и также проводится во всех партиях в следующем порядке: тенор, альт, сопрано, бас. Данная тема более распевна за счет крупных длительностей (половинных и целых), что придает небольшой контраст между двумя темами в fugе. Важно отметить, что одновременное проведение тем начинается с одинакового звука с разницей в октаву (такт № 4, проведение № 1 – звук *d*; такт № 7, проведение № 2 – звук *a*; такт № 10-11, проведение № 3 – звук *d*; такт № 13-14, проведение № 4 – звук *a*). Использование I и V ступени во вступлениях тем подчеркивает основу лада. В конце раздела звучит интермедия (тт. 16-20), но только в трех голосах, без альтовой партии. Активное движение четвертными длительностями сначала в партии сопрано, затем в партии тенора и баса придает характер динамичного развития.

Второй раздел (21-37 тт.) имеет развивающую функцию, происходит усложнение музыкальной ткани. Обе темы fugи продолжают звучать совместно. *Тема № 1* вновь проводится во всех партиях: альт, сопрано, бас, тенор. *Тема № 2*, как в первом разделе, вступает чуть позже и звучит во всех партиях: тенор, альт, сопрано, бас. Характер развития остается неизменным, вступления двух тем также остаются в интервал октаву. В данном разделе в отличие от первого появляется одна особенность – во время проведения тем № 3 и № 4 возникает удержанное противосложение (в проведении № 3 – в партии тенора, в проведении № 4 – в партии альты). Данные противосложения создают два вертикально-подвижных контрапункта, в которых можно посчитать index verticalis: *Тема № 1* и противосложение – $Iv = -10-4 = -14$, *Тема № 2* и противосложение – $Iv = -11-3 = -14$. В конце раздела партии постепенно замедляются и останавливают свое движение на фермате. Звучит аккорд D, который вновь придает характер незавершенности, ожидания ответа, словно на словах «дай мне зреть» звучит молебная просьба.

Третий раздел (38-55 тт.) имеет функцию репризы. Главное отличие данного раздела в том, что темы fugи теперь звучат не вместе. Раздел вновь начинается с проведения *Темы № 1* во всех голосах, но в стреттном движении (сначала у басов, затем у теноров, альтов и сопрано). Стреттное движение придает динамическое развитие данной теме, но в динамике *pp* звучит очень сконцентрированно, сдержанно, строго, что передает образную сферу слов «И дух смирения, терпения, любви и целомудрия мне в сердце оживи». В таком же характере в стреттном движении (такт № 43) начинает звучать *Тема № 2* сначала в партии тенора, баса, сопрано и альты. Развитие обеих тем приводит к заключающей части раздела (49-55 тт.), в которой темы вновь сливаются воедино, но только интонационно: в партии баса (такт № 49), а также в партии альты (такт № 52). К концу произведения движение замедляется, укрупняются длительности, и в стиле контрапункта Иоганна Себастьяна Баха сочинение заканчивается в одноименном D-dur, что, безусловно, придает характер просветления и надежды на то, что обращение к Господу будет услышано.

Анализируя взаимосвязь поэтического текста и музыкальной ткани, можно отметить повтор восьмых длительностей в *Теме № 1*, которые придают речитативную интонацию и следуют за текстом. Именно поэтому в третьем разделе (репризе) немного видоизменяется ритм темы. *Тема № 2*, как уже говорилось ранее, носит более плавный напевный характер за счет крупных длительностей. Сопоставление двух тем находится в постоянном «балансе» – во время выдержанных нот второй темы в первой теме происходит активное ритмическое движение. И так на протяжении всего произведения, что позволяет говорить о комплементарном ритме.

Хор «Владыко дней моих» («Молитва») хоть и написан на поэтический текст А. С. Пушкина, но его также можно отнести к духовным сочинениям. Исходя из этого, следует провести параллель и отметить мелодическую связь тем произведения и древнерусского знаменного распева. Небольшой диапазон мелодии (*Тема № 1*: кварта, *Тема № 2*: кварта), поступенное плавное движение *Темы № 1* и поступенное заполнение скачка в *Теме № 2*, симметричность обеих тем – все это черты древнерусского знаменного распева. Благодаря тому, что Николай Андреевич выбрал именно такую мелодическую основу, складывается строго организованное, молитвенное, сдержанное, но в то же время очень выразительное звучание произведения.

Что касается ладогармонической основы в хоре «Владыко дней моих» («Молитва»), на первый взгляд может показаться, что особенностей никаких нет, от начала до конца произведение выдержано в тональности d-moll. Однако стоит отметить, что Николай Андреевич тонко совместил натуральный лад, который характерен

для духовной музыки, а также гармонический/мелодический вид минора и тонико-доминантовое соотношение гармонии, что характерно для европейской музыки. Рассмотрим подробнее, в какие моменты партитуры встречаются эти два вида лада. При самом первом появлении *Темы № 2* возникает нисходящая интонация от I к V ступени лада через низкую натуральную VII ступень, но заканчивается тема через VII# ступень. Тем самым только в одной из тем уже видно сочетание натурального и гармонического лада – архаичности и классической гармонии. В конце *Темы № 1* возникает восходящий ход от I к V ступени по звукам мелодического минора, который на словах «не дай душе моей» выражает восклицание просьбы. В конце первой части появляется интермедия (такты № 17-21), в которой возникает звучание C-dur (натуральной VII ступени), что особенно чётко можно услышать в партии теноров. В такте № 20 на второй доле звучит гармония G-dur как доминантовый аккорд, который разрешается в a-moll (звучит как прерванный оборот), тем самым вновь возвращает в гармоническую сферу d-moll. Подобный фрагмент есть в такте № 32 на третьей доле – за четверть до этого звучит неполный D7 к тональности d-moll (в партии тенора звучит пауза, но отзвук ноты «ми» можно считать за квинтовый тон аккорда) и разрешается в тональность B-dur – вновь как прерванный оборот. В конце третьей части устанавливается сочетание тональностей d-moll и a-moll. Заключительная каденция утверждает классическую гармонию (VI – K – D7 – T), и последний аккорд разрешается в мажорную тонику D-dur, что на словах «Оживи» звучит утвердительно, светло и с надеждой.

Заключение

В ходе исследования автор статьи приходит к следующим выводам.

Хор «Молитва» традиционно рассматривается в рамках светских сочинений Н. А. Римского-Корсакова (2001). На наш взгляд, данное сочинение становится важнейшим в контексте духовного наследия композитора, которое сопоставимо по объёму с гораздо более известным наследием П. И. Чайковского: сорок номеров сочинений и переложений, из которых двадцать три номера были опубликованы посмертно, плюс руководящее участие в коллективной работе по составлению и гармонизации Всенощного бдения древних распевов.

В целом хоровое творчество а cappella Н. А. Римского-Корсакова представляет собой некую переходную стадию от XIX к XX веку. Среди его непосредственных учеников мы находим нескольких виднейших представителей «нового направления» в духовной музыке (А. Т. Гречанинов, Н. Н. Черепнин, М. М. Ипполитов-Иванов, а также А. К. Лядов, А. Г. Чесноков и другие); несомненно также сильное влияние всего творчества Н. А. Римского-Корсакова на А. Д. Кастальского, а также С. В. Смоленского, С. В. Рахманинова, Вик. С. Калининкова и других мастеров «московской школы».

Источники | References

1. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002.
2. Евсеев С. В. Римский-Корсаков и русская народная песня. М.: Музыка, 1970.
3. Протопопов Вл. В. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века. М.: Музыка, 1987.
4. Римский-Корсаков Н. Собрание духовно-музыкальных сочинений: для смешанного хора без сопровождения / вступит. ст. Н. Ю. Плотниковой М.: Издательский совет Русской православной церкви, 2001.
5. Римский-Корсаков. Антология русской светской хоровой музыки а cappella XIX – начала XX века. Аудиоприложение на CD. СПб., 2013. Вып. 4 / сост. Е. Д. Светозарова.
6. Цуккерман В. А. Римский-Корсаков и народная песня // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. Вып. 1.

Информация об авторах | Author information



Кошкарёва Наталья Владимировна¹, к. иск., проф.

¹ Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва



Koshkareva Natalya Vladimirovna¹, PhD

¹ State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow

¹ nkoshkarevav@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.02.2023; опубликовано (published): 31.03.2023.

Ключевые слова (keywords): Н. А. Римский-Корсаков; русская музыкальная культура; хоровое творчество а cappella; имитационные полифонические формы; подголосочная полифония; знаменный распев; N. A. Rimsky-Korsakov; Russian musical culture; chorus creativity 'a cappella'; imitating polyphonic forms; subvocal polyphony.