

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

На правах рукописи

Лаврикова Юлия Николаевна

ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЦЕЗАРЯ КЮИ

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Наталья Сергеевна Гуляницкая

Москва – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. ТИПЫ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ЦЕЗАРЯ КЮИ.....	13
1.1. «Панорамный обзор» хорового творчества.....	13
1.2. Каталог хоровых произведений.....	26
Глава 2. ЖАНРОВЫЙ СТИЛЬ ОТДЕЛЬНЫХ ГРУПП ПРОИЗВЕДЕНИЙ...	43
2.1. Оперные хоры.....	43
2.1.1. Перечень оперно-хоровых произведений.....	46
2.1.2. Жанровый стиль оперы «Кавказский пленник».....	56
2.2. Духовные сочинения.....	62
2.2.1. Три псалма. Ор. 80	65
2.2.2. Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”. Ор. 93.....	80
2.3. Кантаты.....	86
2.3.1. Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913. Ор. 89	87
2.3.2. Кантата «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. “Твой стих”» Ор. 96	92
2.4. Вокально-хоровые квартеты.....	99
2.4.1. Циклы квартетов как целое произведение.....	99
2.4.2. Квартет как часть собрания сочинений.....	104
2.5. Детская хоровая музыка.....	110
2.5.1. Семь хориков (a cappella) на текст И. А. Белоусова. Ор. 77....	113
2.5.2. Семь дуэтов-хориков. Ор. 101	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	127
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	130
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	148

ПРИЛОЖЕНИЯ.....	150
Приложение А: нотные иллюстрации.....	150
Приложение Б: архивные документы.....	232
Приложение В: другие материалы.....	238

Введение

Выдающийся композитор, музыкальный критик и крупный учёный, Цезарь Кюи внёс весомый вклад в русскую музыкальную культуру и науку. Однако творческая судьба его произведений до конца не исследована и требует пристального внимания, научного подхода. Эстетические признания – «элегантный художник мелодии», «гурман звуков»,¹ – стёрлись, к сожалению, в памяти последующих поколений. «Кюи – одна из русских слав и один из крупнейших наших талантов»² – это изречение В. Стасова следует помнить...

Актуальность исследования заключается в попытке воссоздания картины хорового творчества хорошо известного и в то же время отчасти «забытого» композитора. Заполнение этого пространства будет способствовать не только углублению наших знаний о музыке XIX века, но и даст возможность восстановить творческую линию, идущую далее – к Танееву, Стравинскому, русской хоровой культуре XX века. Однако следует отметить некоторый подъём интереса к творческой личности композитора. Когда «реставрируется» ряд его сочинений в текущей концертной и педагогической практике, возрастает интерес к историко-теоретическому истолкованию его творений.

Каталог хорового творчества, который удалось составить, включает произведения разных жанров – от камерных до более крупных сочинений. Это музыкальные циклы а capella, написанные для различных составов хора (смешанных, мужских, женских, детских); вокальные квартеты (по указанию автора, их можно исполнять и хором); хоры с сопровождением; духовные сочинения; детская музыка; кантаты с сопровождением; отдельные номера из вокально-симфонических циклов; оперные хоры. Всё это требует не только поиска данных, позволяющих

¹Браудо Е. М. Цезарь Антонович Кюи // «Аполлон». 1917. №№ 8-10. С. 9.

²Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. М.: Наука, 1967. Т. 2. С. 206.

идентифицировать сочинения, но и систематизации, определения метода анализа музыкальных произведений.

Обращение к отечественной культуре прошлого в контексте ее настоящего всегда актуально с позиций установления новых подходов, продиктованных состоянием предмета в условиях нынешнего музыковедения и исполнительской практики.

Степень разработанности темы исследования. Научный интерес, обострившийся к настоящему времени, требует многоаспектного изучения. Первая книга, посвящённая композитору – “César Cui: esquisse critique”³, – была написана бельгийской пианисткой, музыкальным деятелем и большой поклонницей новой русской музыки – графиней де Мерси-Аржанто. В своей работе автор впервые приводит не только биографические данные композитора, но и даёт анализ музыкального творчества композитора⁴.

Отметим, что в России полного биографического жизнеописания композитора не существовало. На эту проблему указывал В. Стасов, который в письме к Н. Финдейзену сообщал: «Кюи – одна из русских слав и один из крупнейших наших талантов. [...] Мы все против него виноваты, потому что всем нашим талантам делали овации, как могли и как вздумали, – и Глинке, и Даргомыжскому, и Балакиреву, и Мусоргскому, и Бородину, и Римлянину – всё, всем – только одному Кюи отроду никогда ничего не сделали, ни одного цветочка, не и листочка не поднесли, ни одной строчки текста какого-нибудь не провозгласили и не продекламировали»⁵. Восполняя пробел, Стасов издаёт биографический очерк «Цезарь Антонович Кюи», вышедший в памятный для композитора год – 1894 (25-летие со дня создания оперы «Вильям Ратклифф» и 30-летие его музыкально-критической деятельности)⁶.

³Mercy-Argenteau, (La Comtesse de) César Cui : esquisse critique. Paris : Librairie Fischbacher, 1888. 216 p.

⁴Однако эта работа явилась далеко не исчерпывающей: композитор прожил до 1918 года.

⁵Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры. Т. 2. М., 1967. С. 205.

⁶Кроме этого, у Стасова имеется ещё ряд статей, посвящённых композитору.

По совету Стасова Финдейзен создаёт труд «Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи»⁷, в котором в хронологической последовательности описано литературно-критическое и музыкальное наследие Кюи, созданное до 1894 года. Его же перу принадлежит работа «Ц. А. Кюи. Очерк его музыкальной деятельности»⁸, в которой автор даёт эстетическую оценку творчества композитора.

Упомянем также многочисленные прижизненные публикации и других отечественных авторов, освящающие творческие изыскания композитора, среди них назовём статью П. П. Веймарна «Ц. А. Кюи как романсист»⁹, в которой автор выдвигает Кюи в ряды «“корифеев” русского романса» и др.

Важным для исследования явилось и само «слово» композитора, оставленное в двух очерках: «Из моих оперных воспоминаний» (1900); «Первые композиторские шаги Ц. А. Кюи» (1909), – и одной статье «Ц. Кюи. Воспоминания» (1917).

Среди литературы отечественных музыковедов XX века выделяется книга А.Ф. Назарова «Цезарь Антонович Кюи»¹⁰, которая и по настоящее время остаётся единственной работой, посвящённой этому композитору. Изданная чуть более ста лет после первой монографии о Кюи (Mercy-Argenteau, César Cui: esquisse critique), эта книга охватывает весь жизненный и творческий путь композитора.

Ряд высказываний о композиторе встречаются и в работе Е. М. Гордеевой «Композиторы могучей кучки»¹¹. Автор рассматривает личность композитора в контексте творческого *co*-авторства, отдавая значительную роль Кюи как музыкальному критику. Кроме выше названных авторов, композитору уделяли внима-

⁷Финдейзен Н. Ф. Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи. М. : типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К^о, 1894. 26 с.

⁸Финдейзен Н. Ф. Ц. А. Кюи. Очерк его музыкальной деятельности // Русская музыкальная газета. 1894. № 2. С. 29-36; № 3. С. 57-61; № 4. С. 86-88.

⁹Веймарн П. П. А. Кюи как романсист : Музыкальный очерк. СПб. : Печ. Е. Евдокимова, 1896. 16 с.

¹⁰Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. М. : Музыка, 1989. 224 с.

¹¹Гордеева Е. М. Композиторы «Могучей кучки». 4-е изд. М. : Музгиз, 1985. 288 с.

ние многие музыканты – теоретики, историки и критики. Среди них – Б. Асафьев, С. Скребков, Ю. Келдыш, В. Васина-Гроссман, Т. Корженьянц и др.

Особый интерес для исследовательской работы представляет обширное критическое и эпистолярное наследие композитора, изданное в середине прошлого века: Ц. А. Кюи «Избранные статьи»¹² и Ц. А. Кюи «Избранные письма»¹³, дающее представление об идейно-эстетических воззрениях музыканта¹⁴.

Кроме отечественного взгляда на творческий облик композитора, немало важно и зарубежное слово о нём. Выделим диссертацию американского учёного Л. Неффа «*Story, style, and structure in the operas of César Cui*»,¹⁵ в которой автор рассматривает оперное творчество композитора.

Существенное значение для исследования имеют и неизвестные материалы – как самого композитора, так и о нём, – найденные нами в архивах библиотек Москвы и Санкт-Петербурга. Среди них: рукописная заметка А. К. Глазунова о хоровом цикле композитора «Семь хоров (a cappella) для смешанных голосов», ор. 28; рукопись-автограф В. В. Бесселя «Из моих воспоминаний. III. Цезарь Антонович Кюи, как композитор и критик (1869-1902), а также неизданные письма Ц. А. Кюи к И. А. Гриневской»¹⁶.

Что касается специальных трудов, посвящённых хоровой музыке Ц. Кюи, то следует назвать очерк Г. Я. Черноморской «Характерные особенности хорового творчества Ц. А. Кюи», написанный в 1980 году, но изданный лишь спустя 37 лет. Он вошёл в посмертное издание этого автора: «Хоровое творчество русских

¹²Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л. : Музгиз, 1952. 691 с.

¹³Кюи Ц. А. Избранные письма. Л. : Музгиз, 1955. 754 с.

¹⁴Книги вмещают не весь музыкально-критический и эпистолярный материал.

¹⁵Neff, L. K. *Story, style and structure in the operas of Cesar Cui* : PhD dissertation, Musicology. United States : Indiana University Press, 2002. 1371 pp.

¹⁶Глазунов А. К. 7 хоров Ц. Кюи a cappella [соч. 28, изд.] В. Бессель и К⁰ // ОР РНБ. Ф. 187, ед. хр. № 662. Библиографическая заметка, неоконченная [1885?].

Бессель, Василий Васильевич. Из моих воспоминаний. III. Цезарь Антонович Кюи, как композитор и критик (1869-1902), 1902, сентябрь. Автограф. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2309.

Письма Цезаря Антоновича и его дочери Гриневской Изабелле Аркадьевне. Ноты произведения Ц. А. Кюи «Твой стих». (Памяти М. Ю. Лермонтова): для смешанного хора и фортепиано на слова И. А. Гриневской с дарственной надписью Ц. А. Кюи И. А. Гриневской. // РГАЛИ. Ф. 125. ОП. № 1. Ед. № 281. Н-119. 22 л.

композиторов конца XVIII-XIX веков»¹⁷. Укажем также на статью Н. Романовского «Хоровое творчество Ц. А. Кюи»¹⁸ и небольшую монографию Е. Голомазовой – «Черты вокально-хорового стиля Ц. А. Кюи (на примере оригинальных сочинений для смешанного хора a cappella)»¹⁹, в которых, как и в предыдущей работе, авторы большое внимание уделяют светским хорам a cappella. Детское музыкальное направление на примере отдельного хорового цикла Ц. Кюи рассматривает в своей статье М. Лапина «Тема детства в творческом наследии Ц. Кюи (на материале «13 музыкальных картинок», ор. 15)»²⁰.

Таким образом, говоря о степени разработанности темы, следует констатировать, с одной стороны, развитие интереса к ней, а с другой – отсутствие научной разработанности проблемы в целом. Обширное хоровое творчество Ц. Кюи оказалось, в результате, вне поля музыковедческого исследования.

Цель диссертации – составить целостное представление о хоровом творчестве Ц. Кюи. Она определила **задачи** исследования:

- составить каталог хоровых произведений, ныне отсутствующий в базе научных данных;
- установить жанровую классификацию хоровых произведений;
- выявить особенности стиля и стилистики хоровых произведений, относящихся к разным жанровым группам.

В работе исследования был использован весь **материал** хорового наследия Кюи, который удалось разыскать (в том числе и неизданные сочинения) и на его основе составить полный каталог хоровых произведений композитора. Отдельные

¹⁷Черноморская Г. Я. Характерные особенности хорового творчества Ц. А. Кюи // Хоровое творчество русских композиторов конца XVIII-XIX веков : учебно-методическое пособие по истории русской хоровой музыки. Саратов : Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. С. 116-141.

¹⁸Романовский Н. В. Хоровое творчество Цезаря Кюи // Становление и развитие традиций в русском хоровом искусстве. Л. : М-во культуры РСФСР, Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1982. С. 63-72.

¹⁹Голомазова Е. А. Черты вокально-хорового стиля Ц. А. Кюи (на примере оригинальных сочинений для смешанного хора a cappella). М. : [б. и.] , 2015. 51 с.

²⁰Тема детства в творческом наследии Ц. Кюи (на материале «13 музыкальных картинок», ор. 15) // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2014. № 171. С. 284-289.

хоровые сочинения разных жанровых групп были рассмотрены в аналитических разделах диссертации – это оперные хоры (на примере ранней оперы «Кавказский пленник»), кантаты («Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913», ор. 89; «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. “Твой стих”», ор. 96), духовные произведения («Три псалма», ор. 80; «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”», ор. 93), вокально-хоровые квартеты («7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба», ор. 59; «На родине» № 21 (квартет a cappella) из цикла «21 стихотворение Н. Некрасова», ор. 62; «Тишь» № 5 (квартет a cappella для смешанных голосов) и «Голод» № 6 (хор a cappella для смешанных голосов) из цикла «6 стихотворений Я. П. Полонского», ор. 76), детская музыка («Семь хориков (a cappella) на текст И. А. Белоусова, ор. 77; «7 дуэтов-хориков», ор. 101). Остальные произведения, которые не вошли в аналитические описания были использованы в контекстных «вставках» исследования.

Научная новизна исследования заключается, прежде всего, в том, что выявлена и введена в научный оборот вся совокупность хорового наследия Цезаря Кюи, в том числе сочинения, ранее не издававшиеся. На этой основе в диссертации впервые представлен полный каталог хорового творчества композитора, разработана его жанровая систематизация и поэтика выразительных средств.

Теоретическая значимость диссертации состоит в создании целостного представления о хоровом творчестве одного из самобытных русских композиторов, а также в формировании научных оснований для дальнейшей разработки подходов к исследованию хорового творчества композиторов второй половины XIX – начала XX века.

Практическая значимость. Материалы исследования могут быть использованы в таких учебных курсах, как «История русской музыки», «Хоровая литература», «Класс хорового дирижирования и чтения хоровых партитур». Кроме того, малоизвестные произведения композитора могут занять достойное место в репертуарных списках хоровых коллективов.

Методология и методы исследования. Диссертация выполнена в опоре на методологический комплекс, связанный как с музыковедческим, так и смежным гуманитарным знанием. По необходимости применялись такие методы, как герменевтический – толкование и интерпретация текстов, семиотический – изучение смысла музыкальных сочинений, структурный – анализ конкретных произведений отдельных жанровых групп. Немаловажное значение имела и методология базовой науки, включающая такие ее аспекты, как соотношение слова и музыки (В. А. Васина-Гроссман, Е. А. Ручьевская), проблемы музыкальной поэтики, жанра и стиля (Н. С. Гуляницкая, Е. М. Левашев, Е. В. Назайкинский), а также особенности хоровой фактуры (П. П. Левандо, В. О. Семенюк) и хорового исполнительства (В. Л. Живов, Н. В. Матвеев).

Такой разнообразный методологический «инструментарий», используемый в работе, обусловлен необходимостью погружения в область толкования содержания и формы, смысла и конструктивных принципов произведения, как и в целом – его интерпретации и восприятия. В исследовании не избегались методы дескриптивного описания, вызванные необходимостью освещения музыкально-литературных фактов. Большое значение имеет слово самого композитора – музыкального критика, аналитика и общественного деятеля, – труды которого публиковались и у нас, и за рубежом.

Положения, выносимые на защиту:

- Хоровое наследие Ц. Кюи – не только весомая сфера его творчества, но и крупное явление в истории русской музыки;
- Периодизация хоровых сочинений Кюи обусловлена, в первую очередь, жанровой эволюцией его творчества;
- Хоровые произведения Кюи обладают «жанровым стилем», который определяется принадлежностью к той или иной жанровой группе, а также проявляется в его идейно-образной цельности и выборе музыкально-выразительных средств.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность исследования обусловлена опорой на первоисточники, к которым можно

отнести первичные – многочисленные прижизненные издания, а также вторичные – научные знания, положения, почерпнутые из трудов известных музыкантов-теоретиков, как и высказываний самого композитора о своих и *не-своих* произведениях.

Основные положения работы были отражены в ряде *публикаций*²¹, а также представлены в виде *докладов* на научных конференциях: «Жанровый стиль в хоровом творчестве Цезаря Кюи» – Международная научная конференция аспирантов и студентов (РАМ им. Гнесиных, 2013); «Хоровое творчество Ц. Кюи: кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых» – Московские научные чтения «Школа молодого исследователя» (Союз московских композиторов, 2014); «Детская тема в вокально-хоровом творчестве Цезаря Кюи» – Международная научно-практическая конференция «Система музыкального образования в эпоху новых образовательных стандартов» (ГСГУ, г. Коломна, 2015); «“Неизвестный” Ц. А. Кюи: о сакральной тематике в хоровом творчестве композитора» – XXVII Творческое собрание молодых исследователей, исполнителей, композиторов, педагогов «В художественном пространстве времени: идеи, проблемы. Музыка» («Условия рецепции») (Союз московских композиторов, 2015); «Хоровой Цезарь Кюи: знаем ли мы его?» – Международная научно-практическая конференция «Современное хоровое и вокальное искусство в контексте музыкальной культуры: актуальные проблемы науки, образования и творчества» (АХИ имени В.С. Попова, 2016).

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка литературы и трёх приложений. Структура диссертации основана на тех задачах, которые сформулированы автором, исходя из цели исследования. Введение отражает основные установки исследования. Глава первая посвящена типам хорового творчества Цезаря Кюи, а именно: панорамному обзору и каталогу хоровых произведений. Глава вторая посвящена жанровому стилю отдельных групп произведений, среди них: оперные хоры, духовные сочинения, кантаты, во-

²¹См. публикации в Списке литературы.

кально-хоровые квартеты, детская хоровая музыка. Заключение – подведение итогов работы и перспективы дальнейшего изучения темы. Вслед за списком литературы включены три приложения (А, Б, В), в которых представлены: нотные иллюстрации, архивные документы, а также другой разнообразный материал (афиши, программы и пр.).

Глава 1. Типы хорового творчества Цезаря Кюи²²

1.1.«Панорамный обзор» хорового творчества

Хоровое творчество Цезаря Кюи – это некий символ музыкально-творческой деятельности композитора. Охватывая самые разнообразные жанры: хоры а саррелла, хоры с сопровождением, оперные хоры, кантаты, духовная музыка, детские произведения, отдельные номера из вокально-симфонических произведений и др., – оно проникает почти во все виды музыкального творчества композитора.

Первый опыт в создании хоровых произведений у Кюи состоялся в конце 50-х годов XIX века, когда композитор стал автором одной из своих первых опер – «Кавказский пленник» (1-я редакция). Именно с этого периода начинается формирование Кюи и как хорового композитора. В хорах «Кавказского пленника» можно обнаружить важные стилистические признаки, которые в дальнейшем найдут своё продолжение в последующих хоровых произведениях.

Вдохновлённый поэзией Пушкина, спустя два года после создания «Кавказского пленника», Кюи сочиняет «Два хора на слова А. Пушкина» для смешанного хора с оркестром: № 1 «Давайте пить и веселиться» и № 2 «Дарует небо человеку» («Татарская песня». Из «Бахчисарайского фонтана») ор. 4 (1860). Важно отметить, что эти сочинения становятся первым отдельным хоровым циклом. Произведения были отмечены на конкурсе Русского музыкального общества в Санкт-Петербурге в 1861, однако в свет они вышли лишь 10 лет спустя, в 1871²³. (См. Приложение А, рисунок 1.)

²²В главе использован материал из опубликованных статей автора диссертации: Лаврикова Ю.Н. «Неизвестный» Ц. А. Кюи: о духовной тематике в хоровом творчестве композитора // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 3 (23). С. 159-164; Лаврикова Ю. Н. Хоровой Цезарь Кюи: знаем ли мы его? // Вестник АХИ. 2016. №6. С. 181-188.

²³Каталог музыкального издательства В. Бессель и К^о. Отдел третий. Вокальный. СПб.-М.-Варшава, 1911. С. 74.

После большого перерыва, в 11 лет, Кюи обращается к тексту «Чистилице» из «Божественной комедии» Данте Алигьери. Композитор создаёт «Мистический хор» для 3-х женских голосов с оркестром ор.6, 1860. (Издано произведение будет позднее, в 1871 году.)

Следующий по хронологии – цикл для детей «13 музыкальных картинок» ор. 15, созданный в период 1877-1878 гг. Детская тема станет особой областью и займёт важное место в творчестве композитора. Детский цикл, психологически тонко передающий хрупкое мирозерцание ребёнка, как и многие произведения известных композиторов («Детская» Мусоргского, «Детские сцены» Шумана – *Kinderszenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15, 1838*), не предназначен для детского исполнения²⁴. После значительной паузы последует цикл «Семь хоров (а *cappella*) для смешанных голосов» ор. 28 (1885).

Согласно каталогу, весомую часть хорового творчества Кюи составляют *хоры а cappella*. Однако к этому жанру композитор приступит лишь в 80-е годы, будучи довольно известным автором. К сочинению произведения композитора подтолкнула давняя просьба учредителя и дирижёра Русского хорового общества – К. Альбрехта. Трудности жанра, осознаваемые Ц. Кюи, отражены в его письме к К. Альбрехту (1879): «..Не скрою, что хор без аккомпанемента, для одних голосов, едва ли мне будет по силам. Нужна громадная гибкость таланта, чтобы с такими бедными и однообразными средствами написать что-либо хорошее»²⁵. Примечательно, что у Кюи имеются переложения отдельных номеров из этого цикла для мужского хора. (См. Приложение А, рисунок 2.) Отметим, что такая тенденция станет характерной для творчества композитора. Возможно, она связана с тем, что автор общался с разными исполнителями и хоровыми коллективами. Отсюда и

²⁴Цикл не был предназначен для детского исполнения, однако как показывает практика, многие сочинения опуса звучат на концертной эстраде в исполнении детских хоровых коллективов.

²⁵Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955. С. 53. По мнению известного хорового дирижёра К. Ольхова, жанр «хоровой композиции а *cappella* – высокий и тонкий вид музыкального творчества». Автор подчёркивает: «Не все, даже из видных композиторов, хорошо владеют этим жанром. Лишь некоторые из них убедительно раскрывают возможности хора а *cappella*, способного своими средствами, без помощи оркестра, решать большие и сложные художественные задачи» (Ольхов К. Хоры С.Танеева // Хоровое искусство. Л., 1971. Вып. 2. С. 53).

стремление автора представить свои произведения в разных исполнительских курсах.

Высокую оценку этому опусу дал А.К. Глазунов. В архивах ОР РНБ удалось найти неоконченную библиографическую заметку музыканта, подтверждающую это: «Хоры а саррелла – большая редкость в музыкальной литературе, несмотря на то, что спрос на них довольно большой почти в каждом городе существуют хоры кружки из любителей, которым приходится Бог знает что исполнять, за неимением чего-нибудь хорошего. Поэтому я считаю, что за г. Кюи большую заслугу в том, что он не побрезгал испробовать свои силы на музыке этого рода, и попытка его оказалась очень удачною – 7 хоров г. Кюи лучшие хоры а саррелла, какие мне приходилось встречать в музыкальной литературе»²⁶. Это лаконичное высказывание даёт представление о том, что Ц. Кюи был одним из первых, кто стоял у истоков создания жанра хорового цикла а саррелла. (*Копия документа – см. Приложение Б, рисунок 1.*)

Следующий цикл а саррелла появится лишь через 8 лет. В этом промежутке времени композитор создаст ещё два произведения, которые будут продолжать две тематические линии, начатые ранее: сакральную и детскую. В 1886 году выйдет в свет «Ave Maria» для одного или двух голосов с женским хором с аккомпанементом гармониаума или фортепиано ор. 34, а через год в 1887 году – «Пташки в Аржанто» для детского хора без сопровождения²⁷.

Через несколько лет последует ещё один цикл – «Пять хоров а саррелла на стихи К. Р.» ор. 46 (1893)²⁸. Примечательно, что впервые в этом опусе композитор обращается к стихотворному творчеству *одного автора*. Цельность циклу придаёт и его общее лирическое настроение. Тонкая поэзия Константина Романова оказалась созвучной природе музыкального дарования Цезаря Кюи. Опус был посвя-

²⁶ОР РНБ, ф. 187, ед. хр. 662. Л. 1.

²⁷У композитора это сочинение без обозначения opus 'a.

²⁸На стихи К. Р. (псевдоним великого князя Константина Романова) писали свои хоровые произведения многие композиторы, среди них – А. Глазунов, С. Рахманинов, В. Ребиков, П. Чесноков и др.

щён И. А. Мельникову²⁹. Четыре хора из этого цикла войдут в издание И. Мельникова – «Женские хоры».(*См. Приложение А, рисунок 3.*)

Отметим ещё одну существенную особенность цикла, заключающуюся в смене исполнительского состава. Произведения цикла написаны для женских голосов, за исключением последнего номера – «Баркарола», сочинённого для смешанного многоголосного хора. Несмотря на этот художественный «жест», по тематике и характеру изложения эта композиция гармонично вписывается в общее настроение опуса и является ярким его завершением. Группировка номеров с включением в цикл произведения другого исполнительского состава также станет характерной приметой в художественной стилистике творчества Кюи.

Позднее, в начале 1900-х годов, 4 женских хора из этого цикла будут изданы за рубежом под названием «Quatre chœurs pour voix de femmes»³⁰. Однако номера войдут в сборник в другом порядке: № 1 Le Rossignol («Соловей»); № 2 L'onde est endormie («Задремали волны»); № 3 Le mois de mai («Месяц май»); № 4 Sérénade («Серенада»). (В этом издании литературный текст корректируется в соответствии с французским языком.) Композитор в некоторых номерах облегчит хоровую фактуру, приблизив её к вокальному ансамблю. (*См. Приложение А, рисунок 4.*)

Из письма Кюи к госпоже Керзиной (от 7 февраля 1901 года): «Сердечное спасибо за стихотворения. Я их ещё не читал, так как вынужден кончить раньше две спешные и срочные работы, а именно: просмотреть и исправить французский перевод моих четырёх женских хоров (издание Мельникова, имеются у Юргенсона), которые будут напечатаны в Брюсселе. И по этому случаю мне пришлось на

²⁹Мельников Иван Александрович (1832-1906) – оперный певец, музыкант, один из основателей «Бесплатного хорового класса». Организованный им в 1890 году любительский смешанный хор под руководством хорового дирижёра Ф. Ф. Беккера исполнял на концертах произведения русской и зарубежной классики. Среди отечественных авторов, таких как Чайковский, Танеев, Гречанинов, Аренский и др., было и имя Кюи. (Кюи и сам иногда присутствовал на этих выступлениях.) В газете «Московские ведомости» встречается следующее сообщение: «Русское Хоровое Общество дало свой годичный концерт 20 февраля, в Большом зале консерватории, под управлением В. И. Сафонова. [...] На концерте присутствовал Ц. А. Кюи в директорской ложе, откуда он и раскланивался на вызовы и приветствия публики». (Московские ведомости. 1905. № 55. 24 февраля. С. 4).

³⁰Четыре хора для женских голосов.

мысль, что некоторые из хоров а *caprella* могли бы быть переложены для сольного квартета, квинтета и т. д., могли бы быть исполнены в кружке, могли бы уразнообразить программу и выйти весьма красиво»³¹. Эта стилистически важная для Кюи идея найдёт своё продолжение в вокальных квартетах, о которых мы особо скажем позже.

Спустя несколько лет, появится сочинение – «6 хоров для смешанных голосов а *caprella*» op. 53 (1895), – цикл, который будет посвящен Бесплатному хорошему классу И. А. Мельникова и Ф. Ф. Беккеру. Кюи в этом опусе расширяет колористические возможности хора за счёт увеличения хоровых голосов в партитуре, например: масштабная пятиголосная композиция «Ноктюрн» и насыщенное восьмиголосное сочинение «Жизнь». Кульминационным завершением цикла служит выразительное динамичное произведение «Грозовые тучи».

Сочинения из этого опуса исполнялись на концертах бесплатного хорошего класса, пользуясь у публики большой популярностью. Приведём рецензию хорошего концерта за 1896 год: «Особенно выделились хоры Гг. Кюи и Гречанинова. Первому отведено было в программе наибольшее место; исполняли четыре его хора (2 повторены), из которых особенно выделился смешанный хор «Жизнь», отразивший в себе все обычные достоинства симпатичной музыкальной индивидуальности автора»³².

В 1900-е годы композитор создаёт ещё один цикл – «Два хора для мужских голосов (а *caprella*)», op. 58 (1901). В опусе прослеживаются черты стиля «лидер-тафель» (*liedertafel*, нем.); примечательно и его посвящение – немецкому певческому кружку «Dem St. Petersburger Sängerkreis».

В это же время в творчестве композитора появляется оригинальный жанр – *вокальный квартет*. Он представлен в виде цикла «7 вокальных квартетов (а *caprella*) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба» – op. 59 (1901). Возникает вопрос: почему вокальные квартеты отнесены к хорошему жанру? Обращаясь к этому опусу, мы находим следующие авторские рекомендации: «эти квартеты мо-

³¹Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 219.

³²Русская музыкальная газета. 1896. № 4. Стб. 482.

гут исполняться и хором»³³. (См. Приложение А, рисунок 5.) Как уже говорилось выше, композитор продолжает создавать сочинения, предназначенные для разных исполнительских составов. Отсюда и вопросы: почему? зачем? с какой целью? Известно, что многие композиторы сочиняли свои произведения «на потребу», «по случаю», т.е. рассчитанные на разные исполнительские составы (например: соло–оркестр или хор – оркестр).

Спустя два года, в творчестве Кюи появится ещё один, не менее оригинальный жанр, – *стихотворение с музыкой*. В 1903 году выходит в свет вокальный цикл «21 стихотворение Н. Некрасова» ор. 62 (1903), посвящённый 25-летию со дня смерти известного поэта. Однако вернее будет сказать о том, что этот жанр уже присутствовал в творчестве композитора в виде отдельных вокальных циклов (например, ор. 57 – «25 стихотворений А. Пушкина», 1900; ор. 67 – «18 стихотворений гр. А. К. Толстого», 1904 и др.). В этом цикле есть и одна особенность – своеобразное завершение опуса: это квартет «На родине» для смешанных голосов а саррелла, чего ранее в творчестве композитора не наблюдалось. Таким образом, Кюи создаёт некое особое жанровое сочетание – *романсовый цикл с внедрением вокального квартета*. При этом стиль цикла не нарушается, не теряет своей цельности. Эта идея найдёт своё дальнейшее продолжение, но уже позднее, в 1907 году, когда в свет выйдет ор. 71 – «6 стихотворений А. Мицкевича». Но вернёмся к 1903 году.

В этом же году Кюи сочиняет «6 хоров для смешанных голосов а саррелла» ор. 63 (1903), продолжая линию циклов а саррелла. (См. Приложение А, рисунок 6.) Произведение было написано по случаю празднования 25-летия Русского хорового общества в Москве. Откликнувшись на это событие, Кюи сообщал Юргенсону: «...высылаю вам 6 хоров, посвящённых Русскому хоровому обществу. Если этот юбилей состоится, то напечатайте хоры и вручите обществу один их экземпляр *своевременно*, так, чтобы можно было их разучить и *исполнить*, если не все, то хоть некоторые, в *юбилейном концерте*. Если этот юбилей утка, то *не* печатайте

³³Кюи Ц. А. 7 вокальных квартетов (а саррелла) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба. Ор. 59. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1901.

хоры: подождём подходящей okazji»³⁴. (Курсив дан в тексте.) Концерт состоялся 18 января 1904 года в Большом зале московской консерватории, где были впервые исполнены три хора из этого опуса.

Как уже было сказано выше, в 1907 году выходит цикл «6 стихотворений А. Мицкевича». Здесь также, как и в цикле «21 стихотворение Н. Некрасова», среди вокальных номеров композитор включает и хоровой номер – соло тенора с женским хором – № 4 «Раньше вспоминает» (из 3-ей части поэмы «Поминки»). (См. Приложение А, рисунок 7.)

И назовём ещё последний опус данного жанрового «наклонения», который будет создан годом позже, в 1908 году, – это «6 стихотворений Я. П. Полонского» ор. 76. Цикл интересен и тем, что композитор в группу вокальных произведений включает два «нестандартных» номера, завершающих цикл: № 5 «Тишь» (квартет а cappella для смешанных голосов) и № 6 «Голод» (хор а cappella для смешанных голосов). Не исключено, что это индивидуальное прочтение автором литературного текста в сольном, ансамблевом и хоровом звучании.

Параллельно с этой жанровой формой Кюи продолжает развивать *детскую тему*, но уже в ином ракурсе. В начале 1900-х годов появляется ор. 72 – «10 детских песен», где в отличие от «13 музыкальных картинок» – ор. 15, цикл будет предназначен не только для детского слушания, но и детского исполнения. На его основе выйдет следующий ор. 73 – «17 детских песен для 1 голоса с фортепиано» (1907), – который пополнится и новыми номерами. Однако не все номера пригодны для детского исполнения. Отметим два последних номера, которые композитор рекомендует исполнять взрослыми. Со слов самого автора: «*Последние две песни для детей слишком трудны, но по содержанию подходят к детскому возрасту. Их могут петь детям или взрослые сёстры, или матери*»³⁵. Выделим также номер, который будет сочетать одновременно и детское, и взрослое исполнение, – № 15 «Мать и дети» (соло с хором). Он станет «микстовым переходом», со-

³⁴Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 304

³⁵Кюи Ц. А. 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано. Ор. 73. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, б. г. С. 33.

единяющим эти два начала. Да и само посвящение этого номера отчасти становится подтверждением выше сказанного: «М. С. Поль с детьми»³⁶. (См. Приложение А, рисунок 8.)

Ещё один цикл с похожим названием – «Ещё 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано», ор. 78, вышедший спустя два года (в 1909 году), – по образности будет своего рода продолжением предыдущего. Укажем также и на одну существенную деталь опуса, схожую не только с ор. 73, но и с циклами, о которых упоминалось ранее. Хотя сборник написан для одного голоса с фортепиано (мы предполагаем, что детские песни цикла можно исполнять и одnogолосным хором), в нём есть номер, предназначенный для другого исполнительского состава (*solo-tutti*).

И забегая вперёд, назовём ещё один цикл – «Последние 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано», ор. 97 (1915), – являющийся как-бы завершением серии предыдущих детских опусов. Этот сборник композитор будет создавать с 1911 года, тщательно подбирая литературные тексты для своих номеров. Шесть песен цикла выйдут спустя три года в 1914 году в качестве приложения к детскому журналу «Светлячок».

К детской музыке также следует отнести ор. 77 – «Семь хориков (а *carrella*) на текст И. А. Белоусова», 1908. (Цикл посвящён «Первому детскому хору имени М. И. Глинки».) Заслуживает внимания тот факт, что произведения из этого сборника автор называет «хориками», обращая внимание на их небольшой объём и миниатюрность, т.е. особую жанровую форму, которая не останется без внимания в будущем (!).

Отметим и ещё один цикл – «13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов», ор. 85 (1911)³⁷. В письме к Керзиной Кюи называет

³⁶Марина Станиславовна Поль (1875-1937) – отечественная пианистка, вместе с супругом Владимиром Ивановичем Полем в 1902 году открыла в Ялте первую музыкальную школу, где в дальнейшем преподавала музыкальные дисциплины. На либретто М. Поль Ц. Кюи написал детскую оперу-сказку «Снежный богатырь». Ей же композитор и посвятил своё сочинение.

³⁷Свой цикл композитор посвящает Надежде Николаевне Доломановой. Доломанова Н. Н. (1870-1942) – отечественный педагог в области детского музыкального воспитания; автор лите-

их «хориками»,³⁸ тем самым продолжая жанрово-стилевую линию, начатую ещё в предыдущих циклах а cappella («Семь хориков», ор. 77). Тематика хоровых миниатюр, избранная автором, понятна и близка и взрослому, и ребёнку. Это излюбленные и ставшие традиционными для композитора темы природы, но написанные в иных «тонах», – от светлого акварельного созерцания до ярких эмоциональных картин. Поэтому «хорики» Кюи предлагается исполнять как женскими, так и детскими голосами. Для тесситурного удобства (детского исполнения) композитор предусматривает облегчённые варианты некоторых тактов произведений. Отметим ещё одну особенность этого цикла и приведём авторскую рекомендацию: «Все эти хоры можно исполнять как дуэты, трио и квартеты solo»³⁹. (См. Приложение А, рисунок 9.)

Между двумя предыдущими опусами композитор возвращается к сакральной тематике, но уже в ином плане. Кюи обращается к духовной православной музыке и пишет три *псалма* или, как сам называл автор, *гимна* для смешанного хора а cappella, ор. 80 (1909): «Господи, да не яростию Твоею» (Пс. № 6), «Боже, Боже мой, вонми ми» (Пс. № 21) и «Радуйтесь, праведнии» (Пс. № 32). Сочинение такого рода музыки окажется для многих неожиданной. (Известно, что по религиозному воспитанию Кюи был католиком.) На Кюи посыпались колкие замечания. Однако это не остановило композитора, и первая «попытка» окажется не последней. Спустя пять лет появится знаковое произведение хорового творчества Кюи.

Вернёмся к оригинальным жанрам. *Музыкальные письма* – особая форма переписки, к которой обращались многие музыканты, не был исключением и Кюи. После цикла «13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов» последует ор. 87, состоящий из трёх тетрадей, в которые кроме

ратурных текстов многих детских произведений Кюи, в том числе и либретто оперы-сказки «Иванушка-дурачок».

Сам Кюи о ней писал: «...Доломанова. Учительница хоров, фантастически преданная своему делу и тем сразу завоевавшая мои симпатии. По её инициативе я написал *13 хориков* с фортепиано... Она же пишет и стихи, и премилые, и, разумеется, никуда их пристроить не может». (См. Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 421).

³⁸Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 417.

³⁹См. Кюи Ц. А. 13 хоров (в сопровождении фортепиано) для женских и детских голосов. Ор. 85. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1911.

«Музыкальных миниатюр» и «Юморесок», будут входить и «Письма». Среди разнообразных музыкальных посланий встречается юбилейное поздравление в форме смешанного хора, посвящённое М. С. и А. М. Керзиным («Керзиным поздравительный хор»)⁴⁰. Такую же форму находим в одном из писем Кюи к Глазунову – юбилейное поздравление А. К. Глазунову в день его 50-летия. В конце поздравления дана авторская рекомендация: «Можно исполнять: или вся консерватория в унисон, или пятиголосным хором, а *carrella*, как указано в аккомпанементе, отбросив, разумеется, первый такт»⁴¹. (*Копия письма – см. Приложение Б, рисунок 2.*)

Следующий оп. 88 – «9 вокальных квартетов (а *carrella*) для мужских голосов», 1912 – своего рода возвращение автора к жанру вокального квартета, но в виде отдельного опуса, о котором мы уже упоминали ранее («7 вокальных квартетов» оп. 59). В отличие от первого – «моноавторского» цикла, – он написан на тексты разных авторов. Как и другие произведения, опус имеет своё посвящение – Петербургскому вокальному квартету⁴².

Кроме этого, следует назвать ещё одно сочинение этих лет – «Марш русских соколов» для смешанного хора с оркестром на слова В. П. Пожидаева (1912), – посвящённое Первому Всеславянскому Слёту⁴³.

⁴⁰Кюи написал этот хор по случаю десятилетия керзинского кружка (4 мая 1906 года). Из воспоминаний М. С. Керзиной: «Кюи приехал специально к этому дню из Петербурга. [...] Собралось около 50 человек. [...] Нас с Керзиным попросили сначала уйти в самую дальнюю комнату; когда нас позвали и отворили перед нами двери в гостиную, то мы увидели перед собой необыкновенное зрелище: около 50 человек стояли с нотами в руках, Авранек перед ними, как дирижёр; между двумя роялями огромнейшая и красивая корзина дивных цветов с очень лестной для меня надписью на ленте «Нашему путеводному огню М. С. Керзиной» и прислонённый к ней адрес работы Бондаренко в большой и красивой раме. При нашем появлении хор запел «Керзиным слава» – юбилейное приветствие, музыка и слова которого были сочинены на этот случай Кюи. По окончании славы мы очень сконфуженные, взволнованные и растроганные благодарили наших милых гостей» (РНММ. Ф. 286. Инв. 153. Пост. 2088. Керзина Мария Семёновна. Мои воспоминания о Кружке любителей русской музыки. Б. м. 1912, б. д. (окончание 1912, декабрь, 4). Автограф., черн., карандаш. 35,5 x 22,5. 69 л.).

⁴¹ОР РНБ. Ф. 187, ед. хр. 939.

⁴²Петербургский вокальный квартет был организован Николаем Кедровым в 1896 году, позже он был переименован в «Первый русский вокальный квартет».

⁴³В каталоге вокально-хоровых произведений Ц. Кюи сочинение указано без обозначения *opus*'a.

В последние годы жизни у Кюи появляются произведения, написанные в более крупном вокально-симфоническом жанре. Среди них две небольшие кантаты, написанные «на случай». Первая – «В память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913» для смешанного хора и оркестра ор. 89 (1913) – создана в честь знакового исторического события страны. Небольшое высказывание композитора о своей музыке даёт нам представление об этой музыке (из письма Кюи к Керзиной): «Это не великая музыка, но это то, что нужно. Ясно, ярко, бодро, звучно и разнообразно»⁴⁴. Вторая кантата – «Твой стих» на слова И. Гриневской ор. 96 (1914) – увидит свет годом позже и будет посвящена памятной дате М. Ю. Лермонтова, 100 лет со дня его рождения.

Спустя два года, Кюи напишет ещё ряд вокально-симфонических произведений, среди которых «6 песен западных славян А. С. Пушкина», ор. 99 (1916) с хоровым финалом – № 6 «Воевода Милош»⁴⁵. Кюи сообщал Керзиной: «...То, что я теперь пишу, – не романсы, это нечто покрупнее и вызывающее инструментовку. К тому же, выходит из моей обычной мягко лирической манеры; скорее сурового характера, особенно “Янко Марнавич” и “Гайдук Хризич”»⁴⁶. (См. Приложение А, рисунок 10.)

Кюи продолжает сочинять и духовную музыку. В 1914 году появляется, как уже было сказано выше, произведение – Песнь Богородицы «Величит душа моя Господа» для дисканта соло и смешанного хора (ор. 93), – представляющее большую художественную ценность. Оно является несомненным вкладом композитора в духовную хоровую литературу. Своё произведение Кюи сочинил по очередной просьбе. На этот раз к композитору обратился помощник руководителя придворной певческой капеллы – Х. Н. Гроздов, который и предложил сочинить произведение⁴⁷. Ему же композитор и посвятил свой духовный хор.

⁴⁴Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 427.

⁴⁵Кроме «6 песен западных славян» в 1915 году Кюи сочинит балладу для голоса с симфоническим оркестром «Будрыс и его сыновья» на слова А. Мицкевича в переводе А. Пушкина (ор. 98, 1916).

⁴⁶Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 459.

⁴⁷Гроздов Христофор Николаевич (1854 –1919) – помощник начальника Придворной певческой капеллы, духовный композитор.

В богослужебной практике этот текст относится ко Всенощному бдению, но Кюи пишет музыку «внелитургическую». Сохраняя канонический текст и традиционную жанровую форму – стих+припев, – автор трактует её по-своему, придавая звучанию характер особого хвалебного величания.

Показательно и то, что это произведение композитор создаёт в тяжёлое для страны время – в период Первой мировой войны. Не исключено, что события 1914 года могли повлиять на творчество композитора.

Тема войны также находит своё отражение в творчестве Кюи. В свет выходит ряд музыкальных произведений, посвящённых данной тематике⁴⁸, среди них хоровое сочинение «Идут» для мужского хора а capella на слова Н. Вильде, изданное в 1915 году⁴⁹. Оно также является последним произведением, написанным Кюи в жанре хоровой музыки а capella⁵⁰. (См. Приложение А, рисунок 11.)

Не оставляет композитор в последние годы жизни и свой излюбленный жанр детской музыки, ставший, как и оперный, своего рода константным явлением в его творчестве. Завершающим опусом, не только данного направления, но и всего хорового наследия Кюи становится цикл «7 дуэтов-хориков» для детских или женских голосов, ор. 101 (1910-е годы)⁵¹. (См. Приложение Б, рисунок 3.) Обратим внимание на необычность его названия. Номинация «хорики», встречающаяся ранее («Семь хориков», ор. 77), – жанровая форма, которую создал Ц. Кюи. Однако «дуэты-хорики» – это уже некий «микст», относящийся, как к вокальному, так и хоровому жанрам.

Итак, предприняв «панорамный взгляд» на вокально-хоровое творчество Кюи, мы можем сделать предварительный вывод. Хоровая музыка сочинялась композитором, начиная с 50-х годов XIX века вплоть до 1916 года XX века. Она

⁴⁸У Кюи имеется также вокальный цикл из 9 песен «Отзвуки войны» – ор. 66 (1905), посвящённый событиям русско-японской войны. Кроме этого в 1914 году композитор создаёт романс «Бейте Тевтона».

⁴⁹Вильде Николай Николаевич (умер в 1918) – отечественный писатель, поэт, журналист, переводчик, театральный критик и либреттист.

⁵⁰У композитора это сочинение без обозначения opus 'a.

⁵¹Автограф цикла находится в рукописном архиве ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. № 107. 11 л.

красной нитью прошла сквозь его творческий путь. Поэтика жанра с течением времени трансформировалась, изменяясь в отношении жанровых форм – малых и крупных, – имеющих определённое художественное предназначение. И можно заключить, что понятие «жанровая классификация моделей» (А.Ф. Лосев) вполне применимо к изучаемой музыкальной сфере. «Помимо идей и помимо всяких образов, т.е. независимо от формы и содержания того или иного жанра, всё же каждый такой жанр развивается согласно своей модели в очень ощутительном виде»,⁵² – пишет ученый.

⁵²Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 248.

1.2. Каталог хоровых произведений

Необходимость составить каталог хоровых произведений возникла в связи с отсутствием такового и невозможностью решения научной задачи иметь полное представление о хоровом жанре в музыкальном наследии композитора. Кроме того, каталог необходим для создания базы данных – с целью изучения хронологического последования произведений в контексте времени и жанровой ориентации.

Для этого нами был составлен список произведений (в период 2012-2017 гг.) на основе:

а) поиска в каталогах и архивах библиотек города Москвы и Санкт-Петербурга (ОР РГБ, ОР РНБ, МГК им. Чайковского, РНММ, РГАЛИ, РИИИ, музыкальная филармония имени Д. Д. Шостаковича), печатных издательств П. Юргенсона и В. Бесселя;

б) по издательским ссылкам, содержащимся в пристатейном материале. Кроме того, следует упомянуть «Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи», созданный Н. Ф. Финдейзенем. Однако отметим, что данный труд охватывает далеко не весь арсенал вокально-хоровых произведений композитора. Большая же часть сочинений создана уже после его издания. Это более 20 опусов, среди которых есть и целиком неизданные (ор. 101 – «Дуэты-хорики»).

Отметим и ещё один момент. Каталог составлен в ориентации на те издания, которые оказались в доступе автора текста⁵³. В одних случаях мы опирались на одноязычные издания, в других – на многоязычные редакции. Однако в названиях произведений каталога это не отражено, так как они даны лишь в русской версии. Источники изданий произведений мы описывали в том виде, в каком они

⁵³Особую благодарность приносим и руководителю Санкт-Петербургского камерного хора – Николаю Николаевичу Корневу за предоставленный нотный материал, в частности духовной музыки Ц. Кюи («Три псалма» ор. 80).

были представлены (как в русском, так и в иноязычном описании). Кроме того, в описании отдельных опусов, в частности детских песенных циклов, мы включили и содержание, указав номер, название хоровой пьесы, а также автора поэтического текста. Так как многие из этих авторов изначально не были указаны в сборниках, мы взяли на себя задачу провести поисковые операции по их нахождению и восстановлению. (Однако авторство поэтических текстов некоторых сочинений так и не удалось установить.)

Итак, на сегодняшний день в каталоге представлен весь хоровой материал, наличествующий в творческом портфолио композитора⁵⁴. Каталог представлен в виде дифференцированной таблицы с обозначением опуса произведения, его названия, содержания, года создания и сборника, в котором было напечатано сочинение, кроме того в каталог мы включили и примечание. (См. ниже Таблицу 1.)

Таблица 1 – Каталог хоровых произведений Ц. Кюи

Опус	Название произведения	Год создания	Источник
Ор. 4	<p>Два хора на слова А. Пушкина.</p> <p>Содержание:</p> <p>1) «Давайте пить и веселиться»</p> <p>2) «Дарует небо человеку» (Татарская песня. Из «Бахчисарайского фонтана»)</p> <p><i>Примечание:</i> Хоры сочинены по предложению Русского Музыкального Общества в Санкт-Петербурге.</p>	1860	Два хора на слова А. Пушкина. Музыка Цезаря Кюи. – Спб.: у Бесселя и К ⁰ , [ценз. 1871].

⁵⁴В каталог мы не включили духовный хор «Отче наш», написанный от руки неизвестным лицом. Предположение того, что хор написан Ц. Кюи, пока остаётся под вопросом.

Ор. 6	<p>Мистический хор для 3-х женских голосов с оркестром на текст, заимствованный из Дантова «Чистилища».</p> <p>Посвящение: Владимиру Васильевичу Стасову.</p>	1871	<p>Мистический хор для 3-х женских голосов с оркестром на текст, заимствованный из Дантова «Чистилища». Музыка Ц. А. Кюи. Chorus Misticus trium vocum muliebrum ad textum ex divini Dantis «Purgatorio» depromptum modis musicis aptatus auctore Caesare Cui. Клавираусцуг и голоса. – Спб.: В. Бессель и К°, Petropoli. Sumptibus V. Bessel et Sociogum, [ценз. 1875].</p> <p>Мистический хор «Мы истомились скорбью святой» для женских голосов. Музыка сочинения Цезаря Кюи. Сопрано 1. Сопрано 2. Альт. Из библиотеки Бесплатной Музыкальной школы. – С. Петербург: Типография Э. Арнгольда, 1872.</p>
Ор. 15	<p>13 музыкальных картинок.</p> <p>Содержание:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Лидуша. 2. Зима. Сл. Е. Баратынского. 3. Зайка. 4. Ласточка. Сл. А. Плещеева. 5. Мать и дитя. Сл. Людвига Уланда (перевод М. Михайлова). 6. Христос Воскрес. Сл. М. Розенгейма. 7. Май. Сл. М. Михайлова (из Гейне) 8. Петушок. Сл. нар. 9. Вечерняя заря. Сл. Л. Модзалевского. 10. Капля дождевая. Сл. Морица Гартмана (перевод с нем. А. Плещеева). 11. Осень. Сл. А. Фета. 12. Ледяная гора. 13. Ёлка. Сл. В. Соллогуба. 	1877-1878	<p>13 музыкальных картинок для пения Цезаря Кюи. Musikalische Bilder C. Cui. – С. Петербург-Москва: у В. Бесселя и К°, [ценз. 1879].</p>
Ор.	<p>Семь хоров (a cappella) для смешанных голосов.</p>	1885	<p>Семь хоров (a cappella) для смешанных голосов. Музыка Ц. Кюи. Соч.</p>

28	<p>Содержание:</p> <p>Тетрадь I:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Розы. Сл. В. Жуковского. 2. Засветилась вдали. Сл. И. Сурикова. 3. Молитва бедуина. Сл. А. Майкова. <p>Тетрадь II:</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Небо и звёзды. Сл. М. Лермонтова. 5. Ночь на берегу моря. Сл. И. Никитина. <p>Тетрадь III:</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Вакхическая песня. Сл. А. Пушкина. 7. Чайльд Гарольд. Сл. А. Майкова. <p><i>Примечание:</i> У Кюи имеется переложение № 1 «Розы» для мужского хора с Tenor-solo. (См. сб.: Sieben chöre (a cappella) von C. Cui. Семь хоров (a cappella) для смешанных голосов. Музыка Ц. Кюи. Op. 28 № 1. Розы. Для мужского хора (Tenor-solo) партитура и голоса. Rosen. Männerchor (Tenor-solo). Partitur und Stimmen. М. – С. Петербург: у В. Бесселя и К°, ценз. 1885).</p>		28. Тетр. 1-3. – Спб.: В. Бессель, 1885.
Op. 34	<p>Ave Maria. Для одного или двух голосов с женским хором с аккомпанементом гармонiuма или фортепиано.</p> <p>Посвящение: графине де Мерси-Аржанто.</p>	1886	Ave Maria. Carmen feminis exsequendum tum choro, tum singillatim canentibus. Illustri Comitessae MercyArgenteau auctor gratus Caesar Cui (1886). Op. 34. – Leipzig, Breitkopf und Härtel, St. Pétersbourg: В. Bessel et C ^{ie} , [ценз. 1886].
Без обозначенияopus'a	<p>Пташки в Аржанто. Детский хор.</p> <p>Посвящение: графине де Мерси-Аржанто.</p>	1887	Les oiseaux d'Argenteau. Cantique pour voix d'enfants (a cappella). Paroles de M. l'abbé Cartuyvels Musique de Cesar Cui. Пташки в Аржанто. Детский хор. Музыка Ц. А. Кюи. – С ^{т.} -Петербург: В Бессель и К°, [ценз. 1887].
Op. 46	<p>Пять хоров a cappella на стихи К. Р.</p> <p>Содержание:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Задремали волны. 	1893	Quatre choeurs pour voix de femmessans accompagnement. Adaptation française de Ernest Closson. Musique de Cesar Cui. – Bruxelles – Paris:

	<p>2. Серенада. 3. Повеяло черёмухой. 4. Вернулся май. 5. Баркарола.</p> <p>Посвящение: Ивану Александровичу Мельникову.</p> <p><i>Примечание:</i> четыре хора цикла («Повеяло черёмухой», «Задремали волны», «Вернулся май», «Серенада») вошли в сборник: Женские хоры. – СПб.: издание И. А. Мельникова [ценз. 1894]. Посвящение: Подарок И. А. Мельникову ко дню его 25 л. юбилея.</p>		<p>Schott Frères, s. a.</p> <p>Содержание: № 1. Le Rossignol № 2 L'onde est endormie № 3 Le mois de mai № 4 Sérénada</p>
Ор. 53	<p>6 хоров для смешанных голосов а cappella.</p> <p>Содержание:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Встрепенитесь, птички-песни! Сл. А. Александрова. 2. Две розы. Сл. А. Плещеева (из Вальдау). 3. Сияет солнце. Сл. Ф. Тютчева. 4. Ноктюрн. Сл. Гессена. 5. Жизнь. Сл. Гессена. 6. Грозовые тучи. Сл. К. Случевского. <p>Посвящение: Фёдору Фёдоровичу Беккеру (№ № 1-3); Бесплатному хоровому классу (№ № 4-6).</p>	1895	<p>6 хоров для смешанных голосов а cappella. Музыка Ц. Кюи. Партитура. Ор. 53. – Москва-Лейпциг: М. П. Беляев, 1895.</p>
Ор. 58	<p>Два хора для мужских голосов (а cappella).</p> <p>Содержание:</p> <ol style="list-style-type: none"> № 1. Ave Maria. Сл. А. Мута. Перевод И. Тюменева. № 2. Дорожная песня. Сл. П. Иммергрюна. Перевод И. Тюменева. <p>Посвящение: Dem St. Petersburger Sängerkreis gewidmet.</p>	1901	<p>Zwei Lieder für Männerchor а cappella componirt von Caesar Cui. Partitur. Два хора для мужских голосов (а cappella). Музыка Цезаря Кюи. Партитура. Ор. 58. – Leipzig-Moskau: P. Jurgenson, Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1901.</p>

Ор. 59	7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба. Содержание: 1. Воды. 2. Ризой бледно-голубою. 3. Сокрытая красота. 4. Я ждал. 5. Васильки на полях. 6. Зой. 7. Неурожай. Посвящение: Карлу Августовичу Тавастшерна.	1901	Sieben Quartette (à cappella) für gemischte Stimmen oder Chor componirt von Cesar Cui. Partitur. 7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба, музыка Ц. Кюи. Ор. 59. Партитура. – Moscou-Leipzig: P. Jurgenson, Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1901.
Ор. 62	№ 21 «На родине» (квартет a cappella). Из цикла «21 стихотворение Н. Некрасова». Опус целиком посвящён: Марии Семёновне и Аркадию Михайловичу Керзиным.	1903	21 стихотворение Н. Некрасова. Музыка Ц. Кюи. Ор. 62. – Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, [ценз. 1902].
Ор. 63	6 хоров для смешанных голосов a cappella. Содержание: 1. Неразгаданный сон. Сл. Д. Ратгауза. 2. Уснуло всё. Сл. Д. Ратгауза. 3. Два врага. Сл. Д. Ратгауза. 4. Туда, где лес шумит. Сл. А. Гретнера. 5. Ушла, ушла весна! Сл. Д. Ратгауза. 6. Слава. Посвящение: Русскому хоровому обществу.	1903	6 хоров для смешанных голосов a cappella. Музыка Ц. Кюи. Партитура. 6 chöre für gemischte stimmen a cappella. Musik von C. Cui. Partitur. Ор. 63. – Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, Moskau-Leipzig: P. Jurgenson, [ценз. 1903].
Ор. 71	№ 4 «Раньше вспоминает» (из 3-ей части поэмы «Поминки») для тенора с женским хором (по желанию) и ф-но. Из цикла ««6 стихотворений А. Мицкевича»».	1906	6 стихотворений А. Мицкевича. № 4. «Раньше вспоминает». С музыкой Ц. Кюи. Sześć Wierszy A. Mickiewicza. № 4. «Naprzód siebie wspomina». Музыка С. Суй. Ор. 71. – Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, Moskwa-

	Посвящение: А. Ф. Мышуге.		Lipsk: P. Jurgensona, б. г.
Ор. 72	10 детских песен. Содержание: 1. Белка. Сл. Н. Доломановой. 2. Христос Воскрес. 3. Весенняя песенка. Сл. И. Белоусова. 4. На паркете в восемь пар. Сл. К. Льдова. 5. Птичка. Сл. В. Жуковского. 6. Котик и козлик. Сл. В. Жуковского. 7. У Катеньки резвущки. Сл. К. Льдова. 8. Цирк кота Морданки. Сл. К. Льдова. 9. Мыльные пузыри. Сл. Т. О. 10. Мать и дети. Сл. И. Косякова.	1906	10 детских песен. Ор. 72. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, б. г.
Ор. 73	17 детских песен для 1 голоса с фортепиано. Содержание: 1. Белка. Сл. Н. Доломановой. 2. Христос Воскрес. 3. Весенняя песенка. Сл. И. Белоусова. 4. На паркете в восемь пар. Сл. К. Льдова. 5. Птичка. Сл. В. Жуковского. 6. Котик и козлик. Сл. В. Жуковского. 7. У Катеньки резвущки. Сл. К. Льдова. 8. Цирк кота Морданки. Сл. К. Льдова. 9. Мыльные пузыри. Сл. Т. О. 10. Весенняя песня. Сл. А. Фёдорова-Давыдова. 11. Я умница, разумница. 12. Душечка-малютка. 13. Зима. 14. Петух. Сл. Народные.	1906	17 детских песен для 1 голоса с фортепиано. Музыка Ц. Кюи. Ор. 73. – Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, б. г.

	15. Мать и дети. Сл. И. Косякова. 16. Ночь. 17. Жаворонок. Сл. В. Жуковского.		
Ор. 76	№ 5 Тишь. Квартет а саррелла для смешанных голосов (можно исполнять и хором). № 6 Голод. Хор а саррелла для смешанных голосов. Из цикла «6 стихотворений Я. П. Полонского». Опус посвящён: Жозефине Антоновой Полонской.	1908	Тишь. Квартет а саррелла. Ор. 76, № 5. Стихотворение Я. Полонского. – М.: Юргенсон, 1908. 6 стихотворений Я. П. Полонского. № 6. Голод. (Хор а саррелла). С музыкой Ц. Кюи. Ор. 76. – М.: П. Юргенсон, 1908.
Ор. 77	Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова. Содержание: 1. Весеннее утро 2. Всюду снег 3. Затихают песни 4. Гроза 5. В лесу 6. Ласточка 7. В лесу. Посвящение: Первому детскому хору имени М. И. Глинки.	1908	Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова. Музыка Ц. Кюи. Ор. 77. – Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1908.
Ор. 78	Ещё 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано. Содержание: 1. Птичка. Сл. Ф. Туманского. 2. Времена года. Сл. Л. Модзалевского. 3. Песня. Сл. Л. Модзалевского. 4. Солдаты. Сл. Ф. Берга. 5. Сиротинушка. Сл. Нар. 6. Круговая порука. Сл. В. Жуковского. 7. Кукушка. Сл. А. Плещеева. 8. Качели. 9. Няня. Сл. из сборника «Утренняя заря». 10. Борзый конь. Сл. Нар.	1909	Ещё 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано. Музыка Ц. Кюи. Ор. 78. – Москва – Лейпциг, б. г. Ещё 17 детских песен для 1-го голоса с фортепиано. Ор. 78. Музыка Ц. Кюи. – М.: Производ. подотд. отд. НКГ, 1921.

	<p>11. Цветочек. 12. Погасает за горою. Сл. И. Белоусова. 13. Весна. Сл. Л. Модзалевского. 14. Мотылёк. Сл. Л. Модзалевского. 15. Сквозь нависшие туманы. Сл. А. Пушкина. 16. Радость и горе. Сл. А. Плещеева. 17. Пташечки.</p> <p><i>Примечание:</i> ор. 78 был напечатан в бесплатном приложении к журналу «Светлячок» за 1909 год под названием «10 детских песен». В содержание цикла вошли первые десять пьес: № 1 «Птичка», № 2 «Времена года», № 3 «Песня», № 4 «Солдаты», № 5 «Сиротинушка», № 6 «Круговая порука», № 7 «Кукушка», № 8 «Качели», № 9 «Няня», № 10 «Борзый конь».</p> <p>Посвящение: Юным читателям «Светлячка».</p>		
Ор. 80	<p>Три псалма.</p> <p>Содержание:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Господи, да не яростию Твоею» (псалом № 6) 2. «Боже, Боже мой, вонми ми» (псалом № 21) 3. «Радуйтесь, праведнии» (псалом № 32) <p>Посвящение: Александру Андреевичу Архангельскому.</p>	1909	Опус издан в 1910 году.
Ор. 85	<p>13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов.</p> <p>Содержание:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Вербочки. Сл. Беляевской. 2. Заря лениво догорает. Сл. Надсона. 3. Омывшись на заре. Сл. Надсона. 4. Золотой звон. Сл. Беляев- 	1911	13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов. Музыка Ц. Кюи. Ор. 85. – Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1911.

	<p>ской.</p> <p>5. Весна. Сл. Майкова.</p> <p>6. Май. Сл. Беляевской.</p> <p>7. Лунным блеском озарённая. Сл. Надсона.</p> <p>8. Пусть смятенья и грома. Сл. Надсона.</p> <p>9. Вербы. Сл. Беляевской.</p> <p>10. Дни весенние. Сл. Беляев- ской.</p> <p>11. Верь в великую силу любви. Сл. Надсона.</p> <p>12. Рано утром. Сл. Беляевской.</p> <p>13. Птицы. Сл. Беляевской.</p> <p>Посвящение: Надежде Николаевне Доломановой.</p>		
Ор. 87	<p>№ 9 Керзиным поздравительный хор «Юбилейное приветствие».</p> <p>Из цикла «Музыкальные миниатю- ры. Юморески. Письма».</p> <p>Хор посвящён: М. С. и А. М. Кер- зиным.</p>	1906	Музыкальные миниатюры. – Юмо- рески. – Письма. Для пения с сопро- вождением фортепиано. Ц. Кюи. Ор. 87. Тетрадь III. Письма. – Ст.- Петербург-Москва-Рига-Лейпциг- Лондон.: Ю. Г. Циммерман, [1913].
Ор. 88	<p>9 вокальных квартетов (а cappella) для мужских голосов.</p> <p>Содержание:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Слезы людские. Сл. Ф. Тют- чева. 2. Тихой ночью. 3. Не рассуждай. Сл. Ф. Тютче- ва. 4. Словно море. 5. Летом. Сл. Н. Некрасова. 6. Колыбельная. 7. Край ты мой. Сл. А. Толстого. 8. Полдень. Сл. Ф. Тютчева. 9. Охотник и заяка. <p>Посвящение: Петербургскому во- кальному квартету.</p>	1912	9 вокальных квартетов (а cappella) для мужских голосов. Ц. Кюи. Ор. 88. – Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1912.
Без обоз- на-	Марш русских соколов. Слова В. П. Пожидаева. Для смешанного хора с оркестром.	1912	Марш русских соколов. Слова В. П. Пожидаева. Музыка Ц. А. Кюи. – С. Петербург-Москва: Юлий Генрих

чения opus' а	Посвящение: Первому Всеславянскому Слёту.		Циммерман, 1912.
Ор. 89	Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913. Для смешанного хора и оркестра. Слова Н. Н. Боборыкина. Посвящение: Его Императорскому Величеству Государю Императору Николаю Александровичу с глубочайшим благоговением всеподданнейше посвящает автор.	1913	Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913. Для смешанного хора и оркестра. Слова Н. Н. Боборыкина. Музыка Ц. Кюи. Ор. 89. – С. Петербург-Москва: Бессель и К°, 1914.
Ор. 93	Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа” для дисканта соло и смешанного хора. <i>Примечание:</i> в данном издании существует два варианта обозначения текста, касающегося исполнительского состава произведения (первый - для дисканта-соло и смешанного хора, второй - для сопрано-соло и смешанного хора).	1914	Песнь Богородицы. “Величит душа моя Господа” для дисканта соло и смешанного хора Ц. Кюи. Ор. 93. – Петроград: лит. акц. о-ва «Самообразование», 1914.
Ор. 96	Кантата «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. “Твой стих”». Для смешанного хора и оркестра. Слова И. Гриневской. <i>Примечание:</i> у композитора имеется переложение кантаты для одного голоса с фортепиано (издательство В. Бессель и К°).	1914	Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. Твой стих. Для смешанного хора и оркестра. Слова И. Гриневской. Музыка Ц. Кюи. Ор. 96. – Петроград-Москва: В. Бессель и К°, 1914.
Без обо- зна- чения opus'a	Идут. Для мужского хора а cappella. Стихотворение Н. Вильде. <i>Примечание:</i> у композитора имеется переложение произведения для одного голоса с аккомпанементом фортепиано (издательство В. Бессель и К°).	1914	Идут. Для мужского хора а cappella. Стихотворение Н. Вильде. Музыка Ц. Кюи. Партитура. – Пг.-Москва: В. Бессель и К°, [1915].
Ор. 97	Последние 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано. Содержание: 1. Вербочки. Сл. А. Блока. 2. Мальчик на палочке. Сл. Н. Гриневской. 3. Под липами. Сл. Л. Модзалевского.	1914- 1915	Последние 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано. Музыка Ц. Кюи. Ор. 97. – Москва: П. Юргенсон, 1915.

	<p>4. Зимнее утро. Сл. О Беляевской.</p> <p>5. Осень. Сл. А. Плещеева.</p> <p>6. Майский день. Сл. Ф. Тютчева.</p> <p>7. Весёлая рать.</p> <p>8. Лето. Сл. А. Плещеева.</p> <p>9. Пастушок.</p> <p>10. Гордый котик. Сл. Н. Доломановой.</p> <p>11. Птичка синичка. Сл. С. Дрожжина.</p> <p>12. Мальчик с пальчик. Сл. В. Жуковского.</p> <p>13. Мыши. Сл. В. Брюсова.</p> <p>14. Воробушки. Сл. Беляевской.</p> <p>15. Фиалка. Сл. Адольфа Шультса (перевод А. Плещеева).</p> <p>16. Зёрнышко.</p> <p>17. Мечты. Сл. Н. Доломановой.</p> <p><i>Примечание:</i> 6 пьес из цикла («Под липами», «Мальчик на палочке», «Осень», «Лето», «Воробушки», «Гордый котик») были напечатаны в 1914 году издательством журнала «Светлячок».</p>		
Ор. 99	<p>№ 6 «Воевода Милош». Мужской хор.</p> <p>Из цикла: «6 песен западных славян А. С. Пушкина».</p>	1915	6 песен западных славян А. С. Пушкина с музыкою Ц. Кюи. Six Poésies Jlyriques tirées de la «Guzla» de Prosper Merimée traduites par A. Pouchkine et mises en musique par C. Cui. Op. 99. – Петроград: Издание М. П. Беляева, Petrograd: M. P. Belaïeff, 1916.
Ор. 101	<p>7 дуэтов-хориков для детских или женских голосов.</p> <p>Содержание:</p> <p>1. Зима. Сл. А. Белоусова.</p> <p>2. Что ты клонишь. Сл. Ф. Тютчева.</p> <p>3. Весна. Сл. Ф. Тютчева.</p> <p>4. Тишина. Сл. Н. Хвостова.</p> <p>5. Листья. Сл. Ф. Тютчева.</p> <p>6. Разные денёчки. Сл. Н. До-</p>	1910-е	Автограф хранится в рукописном отделе ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 107. 11 л.

	<p>ломановой. 7. Солнце и дети.</p> <p><i>Примечание:</i> в настоящее время изданы 4 произведения из этого цикла: № 3 «Весна» (см.: Хрестоматия по дирижированию хором: Средние музыкальные учебные заведения / сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит. Вып. 1. – Москва: «Музыка», 1964; Композиторы-классики – детям. Пение в сопровождение фортепиано / сост. Н. Гродзенская. – Изд. 3-е. – М.: Музыка, 1979); № 1 «Зима»; № 2 «Что ты клонишь...»; № 6 «Разные денёчки» (см. сборник: Цезарь Кюи. Хоровые и фортепианные миниатюры / Автор-составитель М. Лапина. – Санкт-Петербург: издательство «Союз художников», 2015).</p>		
--	--	--	--

Каталог хоровых произведений Ц. Кюи даёт подробное представление о музыкальном наследии композитора, созданного им на протяжении всей творческой деятельности – от ор. 4 до ор. 101. Перечень позволяет взглянуть на творчество Кюи с позиции стилевого развития хорового жанра. В связи с этим выскажем ряд соображений.

Хоровое творчество композитора можно разделить на несколько периодов, каждый из которых характеризуется своими особенностями.

Первый период (1860-1870-е годы) – это время, когда Кюи работает в жанре хоровой музыки с сопровождением. Композитор создаёт три опуса, первый из которых – «Два хора на слова А. Пушкина» для смешанного хора с оркестром ор. 4 (1860) – включает произведения: № 1 «Давайте пить и веселиться» и № 2 «Дарует небо человеку» («Татарская песня»). Важно отметить, что эти сочинения становятся первым отдельным хоровым циклом в творчестве композитора.

Следующий опус – «Мистический хор» для 3-х женских голосов с оркестром ор. 6 (1871) по своей тематике принадлежит к жанру сакральной музыки. Произведение создано на основе второй части «Божественной комедии Данте – «Чистилище». И назовём ещё одно сочинение этого периода – «13 музыкальных

картинок» для пения с фортепиано, оп. 15 (1879) – цикл, специально написанный для детей. Отметим, что детская тема станет особой областью и займёт существенное место в творчестве композитора.

Второй период (1880-1890-е годы), по сравнению с предыдущим, характеризуется расширением жанровой сферы произведений, в свет выходит первый хоровой цикл а саррелла (что до этого в творчестве Кюи отсутствовало): «Семь хоров (а саррелла) для смешанных голосов», оп. 28 (1885). В этом цикле отразились черты хоровой стилистики композитора. Это, прежде всего, мастерское владение хоровой фактурой, которая отличается не только разнообразием приёмов хорового изложения, но и богатством тембровых красок и звучаний (тембризация хоровой фактуры).

Эти тенденции Кюи будет развивать и в двух последующих хоровых циклах а саррелла, один из которых – моноавторский. Это «Пять хоров а саррелла на стихи К. Р.», оп. 46 (1893) и «6 хоров для смешанных голосов а саррелла», оп. 53 (1895). Кроме того, композитор продолжает работать над сакральной и детской тематикой.

И наконец, заключительный третий период (начало 1900-х), – самый объёмный и плодотворный по количеству созданных произведений. Кюи пишет опус за опусом в непрерывном последовании. Кроме того, этот период самый многоплановый и в жанровом отношении. Наряду с малыми формами, композитор работает и в жанре кантаты («Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913» оп. 89, 1913; «Твой стих» оп. 96, 1914). В отличие от предшествующего периода, Кюи начинает осваивать такое направление, как духовная православная музыка (Псалмы: № 6, № 21, № 32 оп. 80, 1909; «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» оп. 93, 1914). В каталоге творчества композитора впервые появляется и оригинальный жанр – вокальный квартет («7 вокальных квартетов» оп. 59, 1901; «9 вокальных квартетов» оп. 88, 1911).

Важно также отметить и неравномерность промежутков между периодами, вследствие чего можно сделать вывод, что композитор занимался этим жанром всё же время от времени. Однако этому процессу можно найти своё объяснение.

Исследуя не только вокально-хоровое, но и другие направления творчества, выяснилось, что композитор в эти промежутки времени проявлял большое внимание жанру оперы.

Приведём схему периодов, в которой представим произведения композитора:

I период (1860-1870-е годы)

Ор. 4 – «Два хора на слова А. Пушкина», 1860 (изданы в 1871).

Перерыв 11 лет

Ор. 6 – «Мистический хор» для 3-х женских голосов с оркестром на текст, заимствованный из Дантова «Чистилища», 1871.

Ор. 15 – «13 музыкальных картинок», 1879.

Перерыв 13 лет

II период (1880-1890-е годы)

Ор. 28 – «Семь хоров (a cappella) для смешанных голосов», 1885;

Ор. 34 – «Ave Maria» для одного или двух голосов с женским хором с аккомпанементом гармониума или фортепиано, 1886.

Без opus' a – «Пташки в Аржанто», 1887.

Перерыв 5 лет

Ор. 46 – «Пять хоров a cappella на стихи К. Р.», 1893;

Ор. 53 – «6 хоров для смешанных голосов a cappella», 1895.

Перерыв 6 лет

III период (начало 1900-х)

Ор. 58 – «Два хора для мужских голосов (a cappella)», 1901;

Ор. 59 – «7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба», 1901;

Ор. 62 – «21 стихотворение Н. Некрасова», 1902:

№ 21 «На родине» (квартет a cappella).

Ор. 63 – «6 хоров для смешанных голосов a cappella», 1903;

Ор. 71 – «6 стихотворений А. Мицкевича», 1906:

№ 4 «Раньше вспоминает» (для тенора с женским хором и фортепиано).

Ор. 72 – «10 детских песен для 1 голоса с сопровождением фортепиано», 1906.

Ор. 73 – «17 детских песен для 1 голоса с фортепиано», 1906.

Ор. 76 – «Шесть стихотворений Я. П. Полонского», 1908:

№ 5 «Тишь». Квартет а cappella для смешанных голосов (можно исполнять и хором).

№ 6 «Голод». Хор а cappella для смешанных голосов.

Ор. 77 – «Семь хориков (а cappella) на текст И. А. Белоусова», 1908.

Ор. 78 – «Ещё 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано», 1909.

Ор. 80 – «Три псалма», 1909.

Ор. 85 – «13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов», 1911.

Ор. 87 – «Музыкальные миниатюры. Юморески. Письма», 1906.

Тетрадь III. Письма: № 9 «Керзиным поздравительный хор».

Ор. 88 – «9 вокальных квартетов (а cappella) для мужских голосов», 1911.

Без обозначения opus'a – «Марш русских соколов» для смешанного хора и оркестра. Слова В. П. Пожидаева, 1912.

Ор. 89 – «Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913». Для смешанного хора и оркестра. Слова Н. Н. Боборыкина, 1913.

Ор. 93 – «Песнь Богородицы “Величит душа моя господя”». Для дисканта соло и смешанного хора», 1914.

Ор. 96 – Кантата «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. “Твой стих”». Для смешанного хора и оркестра. Слова И. Гриневской, 1914.

Без обозначения opus'a – «Идут» для мужского хора без сопровождения. Стихотворение Н. Вильде, 1914.

Ор. 97 – «Последние 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано», 1915.

Ор. 99 – «6 песен западных славян А. С. Пушкина», 1916:

№ 6 «Воевода Милош». Мужской хор.

Ор. 101 – «7 дуэтов-хориков» для детских или женских голосов, 1910-е.

Итак, каталогизация – это необходимая операция для научного исследования поэтики стиля хоровых произведений Ц. Кюи.

Глава 2. Жанровый стиль отдельных групп произведений⁵⁵

2.1. Оперные хоры

Приступив к изучению отдельных групп произведений Ц. Кюи, важно уделить внимание тому жанру, который явился началом формирования хоровой стилистики, – оперно-хоровому творчеству. Необходимо отметить, что оперные хоры представляют большой интерес не только для исследования хорового наследия Кюи в целом, но и для общего представления о музыкально-эстетических принципах композитора.

Оперное творчество Кюи достаточно объёмно. У него имеется 15 опер на разнообразные сюжеты – исторические, комедийные, драматические и др. Композитора привлекали, прежде всего, зарубежные писатели: Г. Гейне («Вильям Ратклифф» в переводе А. Плещеева, либретто В. Крылова); В. Гюго («Анджело», либретто В. Буренина), Ж. Ришпен («Le Flibustier»); А. Дюма-отец («Сарацин» по драме «Карл VII среди своих вассалов», либретто Ц. Кюи при содействии с В. Стасовым), Ги де Мопассан («Мадмуазель Фифи», либретто Ц. Кюи в сценической обработке О. Метенье), П. Меримэ («Матео Фальконе» в переводе Жуковского, либретто Ц. Кюи). (Заметим, что в основном это французские литераторы, тексты которых в виде либретто адаптировал сам композитор.)

Выделим оперы на сюжеты русских писателей. Это четыре оперы: «Сын мандарина» (на либретто В. Крылова) и три оперы по произведениям одного из

⁵⁵В главе использован материал из опубликованных статей автора диссертации: Лаврикова Ю. Н. В честь 200-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова: о юбилейной (1914) кантате «Твой стих» Цезаря Кюи // Музыка и время. 2014. № 10. С. 59-61; Лаврикова Ю. Н. Хоровое творчество Ц. Кюи: кантата «В память трёхсотлетия Дома Романовых // Музыка и время. 2015. № 3. С. 46-48; Лаврикова Ю. Н. «Неизвестный» Ц. А. Кюи: о духовной тематике в хоровом творчестве композитора // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 3 (23). С. 159-164; Лаврикова Ю. Н. Хоровой Цезарь Кюи: знаем ли мы его? // Вестник АХИ. 2016. № 6. С. 181-188; Лаврикова Ю. Н. Детская тема в вокально-хоровом творчестве Цезаря Кюи // Система музыкального образования в условиях новых образовательных стандартов: сб. материалов Международной научн.-практ. Конференции, Коломна, 26 февраля 2015 / тов. ред. Е. В. Щербакова. Коломна: Государственный социально-гуманитарный университет. 2016. С. 169-177.

любимых авторов – «Кавказский пленник», «Пир во время чумы» и «Капитанская дочка» А. Пушкина⁵⁶.

Оперное творчество Кюи, надо сказать, не оставалось при жизни незамеченным. Так, представляет немалый интерес реакция критики на его раннюю оперу «Вильям Ратклифф»⁵⁷. Высоко оценивая произведение, Стасов считал её по своей значимости «первой оперой» Кюи, несмотря на то, что композитор к этому времени был уже автором начальной редакции «Кавказского пленника» (1856-1857) и «Сына мандарина» (1859)⁵⁸.

Важно заметить, что первой оперой «Вильям Ратклифф» стал и для «Могучей кучки», в ряды которой, как известно, входил и Кюи. М. Мусоргский тепло и образно писал: «Ратклифф» не только *Ваш*, но и *наш*. Он выползал из Вашего художественного чрева на наших глазах, рос, окреп, и теперь в люди выходит на наших же глазах и ни разу не изменил нашим ожиданиям. Как же не любить такое милое и хорошее существо, как же не сказать, что оно более чем хорошее!»⁵⁹. Опера интересна и с точки зрения развития хорового жанра, который, по сути, является существенным звеном в поэтике выразительных средств автора.

Композитор имел основательный слушательский опыт в изучении оперной музыки в целом. Вспоминая годы учения в инженерном училище, Кюи писал: «...за эти четыре года я много посещал итальянскую оперу (уплачивая по четвертаку за билет в амфитеатр), которая тогда была в полном расцвете. Тут я оценил и усвоил себе всю прелесть плавной красивой мелодии и плавного красивого пения»⁶⁰. Позже, став критиком, Кюи, отстаивая интересы «новой русской школы»,

⁵⁶Крылов Виктор Александрович (1838-1908) – русский драматург, писатель.

⁵⁷В своё время наблюдались акции, посвящённые 25-летию юбилею первого представления «Вильям Ратклиффа». Русская музыкальная газета сообщала: «Празднование этого юбилея происходило 14 февраля в квартире Н. П. Моласа, где был исполнен «Вильям Ратклифф» в присутствии юбиляра и многочисленных гостей. Аккомпанировал г. Ф. Блюменфельд, при чём им вместе с Ц. Кюи были сыграны в 4 руки увертюра и вступление к 3 д. оперы. [...] По окончании исполнения Л. И. Шестакова обратилась с тёплой речью к Ц. А. и поднесла ему от имени его почитателей экз. партитуры «Ратклиффа» в роскошном переплёте. Затем горячо приветствовали юбиляра и В. В. Стасов и др.» (Русская музыкальная газета. 1894. № 3. С. 71.)

⁵⁸Стасов В. В. Наша музыка. М., 1953. С. 69.

⁵⁹Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 505. (Курсив наш. – Ю. Л.)

⁶⁰Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 543.

будет осуждать засилье европейской музыки. Но тяга к мелодическому началу станет «путеводной звездой» в хоровых начинаниях композитора.

Находясь в постоянном поиске либретто для своих будущих произведений, Кюи, не оставлял мысли о специфической роли хора в сюжете оперы. Так, первый оперный замысел композитора – «Замок Нейгаузен», – подсказанный Балакиревым, включает объёмные хоровые сцены. Из письма Кюи к Балакиреву: «Итак, опера открывается грандиозным благодарственным хором отпущенных пленников. В середине хора можно будет вставить романс, который пропоёт начальник пленников, об том, что «и дым отечества нам сладок и приятен» или тому подобную казёнщину; контраст может быть не без эффекта; оканчивается, конечно, повторением хора, который нужно будет сделать получше»⁶¹. Однако свой замысел композитор так и не осуществил.

Опера явилась для композитора не просто традиционным жанром, активно принятым «Могучей кучкой», но иместилищем различных жанровых и музыкально-выразительных идей. В этом отношении знаковой явилась его статья «Несколько слов о современных оперных формах», в которой композитор пишет: «Опера – самый полный, разнообразный и сложный вид вокальной музыки, вернее, соединение всех её видов – от пения соло до громадных хоровых масс, от пения без аккомпанемента до самого сложного оркестрового сопровождения»⁶².

Использование хоровых сцен, Кюи соразмерял не только с содержанием, но и объёмом оперы. Так, в небольших одноактных операх (или оперных сценах) хоры и вовсе отсутствуют («Сын мандарина», «Мадемуазель Фифи», «Матео Фальконе») или задействованы лишь эпизодически («Пир во время чумы»).

Особенно впечатляет использование хора как концептуального начала, включаемого и реализуемого в оперном сценарии и сценографии. Мы имеем в виду не только содержательно-драматургическое его предназначение, но и характерные средства воплощения идей произведения. Существуют образцы, требующие более пристального внимания с этой точки зрения.

⁶¹Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 33-34.

⁶²Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 408.

2.1.1. Перечень оперно-хоровых произведений

Хоры из опер – не менее значимая и существенная область творчества Ц. А. Кюи. Однако в настоящее время об этом почти ничего неизвестно, а между тем у композитора имеется объёмный материал, представляющий художественно-эстетическую ценность и заслуживающий пристального внимания. Именно с этого жанра начинается формирование Кюи не только как оперного, вокального, инструментального композитора, но и автора хорового творчества.

Малоизученность этого вида творчества способствовала созданию перечня оперно-хоровых произведений Ц. А. Кюи. «Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи» Н. Финдейзена, а также «слово» самого композитора послужили основой для его составления. Здесь был применён выработанный нами метод описания, основанный на совокупности авторского и музыковедческого подходов. Существенной особенностью этого перечня является хронологический, а не «хронотипологический» метод. Важно заметить и то, что в список вошли не все оперы, а только те, которые содержат жанр хора (в том числе и детские оперы).

Перечень оперно-хорового творчества Ц. Кюи, где нет обозначений опусов, оформлен в виде таблицы. (См. ниже Таблицу 2.)

Таблица 2 – Перечень оперно-хоровых произведений Ц. Кюи

Год создания	Название произведения	Год издания
1857-1858 (1 редакция);	Кавказский пленник. Опера в 3-х действиях. (Либретто по А. Пушкину). <i>Либретто: В. А. Крылова.</i>	1859; 1882 (издание В. Бесселя и К ^о , СПб.)
1881-1882 (2 редак-	Действие первое:	

<p>ция);</p> <p>1885 (3 редакция)</p>	<p>Мужской хор «<i>Восточная молитва</i>»; Хор черкесов, возвращающихся с набега; Финал (ария Казенбека с хором). Действие второе: Сцена Фатимы с девушками; Хорик друзей Абубекера «<i>В отеческом доме красота таится</i>»; Хор рабов с подарками «<i>Богатые дары</i>»; Финал (секстет с хором). Действие третье: Праздничный хор черкесов и черкешенок «<i>Сыны свободные Кавказа</i>». Черкесская песня Марьям с женским хором «<i>В реке бежит гремучий вал</i>».</p> <p><i>Примечание:</i> издательство В. Бесселя и К° выпустило отдельные номера оперы, среди которых: «Праздничный хор», СПб. [Ценз. 1975]. Черкесская песня «В реке бежит гремучий вал» (М.-сопрано с женским хором), СПб. [Ценз. 1882]. Женский хор СПб. [Ценз. 1882].</p>	<p>1885 (издание В. Бесселя и К° на французском языке, СПб.)</p>
<p>1861-1868</p>	<p>Вильям Ратклифф. Опера в трёх действиях Цезаря Кюи. Текст заимствован из драматической баллады Генриха Гейне, в переводе А. Н. Плещеева.</p> <p><i>Либретто:</i> В. А. Крылова.</p> <p>Действие первое <i>Картина первая:</i> Сцена I. Свадебный хор «<i>Друзья! Пускай вам жизнь сулит всегда любовь и радость</i>». <i>Картина вторая:</i> Сцена III. Хор мужчин «<i>Вас, от души, граф Дуглас поздравляем</i>»; хор женщин «<i>Милая подруженька, тебя мы поздравляем</i>».</p> <p>Действие второе <i>Картина первая:</i> Сцена I. Антракт, танцы и хор «<i>Выпьем всё до дна</i>». Сцена II. Сцена с пьяным (Робин, Бетси и смешанный хор); Сцена III. Песня Лесли с хором. <i>Картина вторая:</i> Сцена у Чёрного камня (Ратклифф, Дуглас и хор ведьм);</p> <p>Действие третье Сцена последняя (Маргарет, Мария, Ратклифф, Мак-Грегор, Дуглас, Хор).</p> <p><i>Примечание:</i> издательством В. Бессель выпущены отдельные номера оперы «Вильям Ратклифф», куда вошли следующие хоры:</p>	<p>1869 (Lith. Anst. von C. G. Röderin Leipzig, издание на русском и немецком языках).</p>

	<p>№ 2. «Свадебный хор»; № 4. Хор женщин (картина 2); № 5. Антракт, танцы и хор; № 6. Песня Леслиа (с хором). См.: Вильям Ратклифф. Опера в 3-х действиях. Отд. Номера: 1-12. Спб.: В. Бессель, [ценз. 1875].</p>	
1871-1875	<p>Анджело. Опера в четырёх действиях Цезаря Кюи. Текст В. Буренина. Сюжет заимствован из драмы В. Гюго того же заглавия.</p> <p>Действие первое: <i>Сцена I.</i> Хор масок «<i>Пышно чертоги сияют</i>»; <i>Сцена V.</i> Тизба и хор масок «<i>Праздника, Царица</i>»; <i>Сцена IX.</i> Баркарола «<i>С неба сияние месяца льётся</i>» (тенор с хором);</p> <p>Действие второе: <i>Сцена I.</i> Хоры женщин: а) «<i>Однажды царь</i>»; б) «<i>Далеко, на самом море</i>».</p> <p>Действие третье: <i>Сцена I.</i> Хор-ноктюрн «<i>Звёзды на небе</i>»; Хор-тарантелла «<i>Завязалась, закипела!</i>». <i>Сцена III.</i> Асканио, хор заговорщиков и народа. <i>Сцена IV.</i> Клятва «<i>Друг, погибнуть в битве достойней</i>» (Родольф, Асканио, хор); Молитва «<i>Ты, пострадавший</i>».</p> <p>Действие четвёртое: <i>Картина 2. Сцена 3.</i> Хор монахов «<i>De profundis</i>».</p> <p><i>Примечание:</i> издательством В. Бессель и К^о (СПб.) были выпущены отдельные номера «Анджело», куда вошли следующие оперные хоры: № 2 «Хор масок», № 9 Хоры женщин («Однажды царь», «Далеко на самом море»), № 13 Хор ноктюрн, № 14 Хор тарантелла, № 15 Клятва (Родольф, Асканио и хор), № 16 Молитва.</p>	1876 (издание Бессель и К ^о , СПб.)
1872	<p>Млада. Опера-балет. Первый акт.</p> <p>Хор санных девушек «<i>Солнце растопило снег у нас в горах</i>»; Хор встречи Яромира; Невидимый хор (или хор духов) «<i>Спи, наш витязь молодой</i>»; Финальный хор «<i>На охоту нам собираться пора</i>».</p> <p>Посвящение: <i>Памяти моих дороги товарищей А. П. Бородинна, М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова.</i></p>	1911 (издательство М. П. Беляева, Лейпциг)
1888-1889	<p>«Le Flibustier». Comédie lyrique en trois actes. Poème de Jean Richepin Musique de Cesar Cui.</p>	1893 (издание на француз-

	<p>Acte I <i>Scène II.</i> Janik, Marie-Anne, Chœur «Ave Maria». <i>Scène IX.</i> Legoëz, Janik, Chœur «Eh! Oui, ma foi! C'est lui! Le voila! Qu'il est beau!»</p> <p>Acte II <i>Scène I.</i> Chœur «Laissons à nos amoureux tout le temps d'être heureux!».</p> <p>Acte III <i>Scène V.</i> Marie-Anne, Janik, Jacquemin, Pierre, Legoëz, Chœur final «Nul ne doit luitenir de propos hasardeux».</p> <p>Посвящение: <i>A Madame la Comtess L. De Mercy-Argenteau Hommage de profonde et respectueuse affection Cesar Cui.</i></p> <p>«У моря». (Le Flibustier). Лирическая комедия в трёх действиях. Текст Ж. Ришпена.</p> <p>Действие 1 <i>Сцена II.</i> Жаник, Марианна и хор «Ave Maria»; <i>Сцена IX.</i> Легоэз, Жаник и хор «Ну, да, вот он, клянусь!».</p> <p>Действие 2 <i>Сцена I.</i> Хор «Мы теперь оставим наших влюблённых вдвоём!».</p> <p>Действие 3 <i>Сцена 5.</i> Марианна, Жаник, Жакмэн, Пьер, Легоэз и финальный хор «Пусть не смеет на море никто клеветать».</p> <p>Посвящение: <i>Графине Л. Де Мерси-Аржанто почтительнейше посвящает Ц. Кюи.</i></p> <p><i>Примечание:</i> опера была написана по специальному заказу для Парижа, поставлена в Opera-comique в 1894 году.</p>	<p>ском языке, Paris Heugel & C^{ie})</p> <p>Издание на русском языке А. Гутхейль в Москве, б. г.</p>
1900	<p>Пир во время чумы. Драматические сцены А. С. Пушкина.</p> <p>Два хора мужчин и женщин: «Гимн в честь чумы!»; «Bravo, bravo, достойный председатель».</p> <p><i>Примечание:</i> премьера оперы состоялась в Новом театре в Москве в 1901 году.</p>	<p>1901 (издание М. П. Беляева в Лейпциге на русском и немецком языках)</p>
1896-1898	<p>Сарацин. Опера в 4-х действиях. Сюжет заимствован из драмы Дюма-отца: Charles VII chez ses grands vassaux.</p> <p><i>Либретто:</i> В. А. Крылова в соавторстве с В. В. Стасовым.</p> <p>Действие первое:</p>	<p>Издание П. Юргенсона в Москве, [ценз. 1899]</p>

	<p>Хор лучников <i>«Что ни толкуй, а нам без хозяина лихое житьё!»</i>;</p> <p>Капеллан и хор <i>«Все ль собрались вы, дети для молитвы?»</i>;</p> <p>Беранжера, Капеллан и хор <i>«Спокойно спи, Раймонд»</i>.</p> <p>Действие четвёртое: Беранжера и хор <i>«Gloria, Patri, gloria»</i>.</p>	
1905	<p>Снежный богатырь. Опера-сказка для детей в 1 действии и 2 картинах. Сюжет заимствован из русской народной сказки. Текст М. П.*</p> <p><i>1 картина</i> Хор Царевен и нянюшек <i>«Как на небе красно солнышко»</i>;</p> <p>Хор нянюшек <i>«Глянько, чудо!»</i>;</p> <p><i>2 картина</i> Сцена сражения Богатыря со змеем и хор Царевен; Хор Царевен: <i>«Как мы над морем летали»</i> Царевич, хор Царевен и нянюшек: <i>«Как на небе красно солнышко»</i>.</p> <p>Посвящение: <i>Марине Станиславовне Поль</i>. *М. П. – Марина Станиславовна Поль (см.: Ц. А. Кюи «Избранные письма». С. 50-51).</p>	<p>Издание П. Юргенсона, Москва-Лейпциг [ценз. 1906]</p>
1907-1909	<p>Капитанская дочка. (По Пушкину). Опера в 4-х действиях и 8-ми актах. <i>Либретто:</i> Ц. А. Кюи.</p> <p>Действие третье: <i>Картина V.</i> Хор мятежников и жителей <i>«Сдавайтесь!»</i>; Хор жителей <i>«Смилуйся над нами, Царь Батюшка!»</i>;</p> <p>Песня Чумакова с хором <i>«Не шуми, мати, зелёная дубровушка»</i>.</p> <p>Действие четвёртое: <i>Картина VIII.</i> Хоры придворных: <i>«Богopodobная»</i>; <i>«Где отличен от честных плут»</i>.</p>	<p>Издание П. Юргенсона, СПб., б. г.</p>
1911	<p>Красная шапочка. Опера-сказка (по Перро). В 2-х действиях и 3-х картинах. Текст М. С. П.*</p> <p>Действие I: Повествующий хор <i>«Жила, была Шапочка»</i>;</p> <p>Хор дровосеков <i>«Тук, тук, тук»</i>;</p> <p>Действие II: Повествующий хор <i>«Но старый волк на этот раз»</i>;</p>	<p>1912 (Бесплатное приложение к журналу «Светлячок», М.)</p>

	<p>Песня охотников <i>«На страх врагов»</i>; Хор охотников и дровосеков <i>«Какой шутник»</i>. Посвящение: <i>Его Императорскому Высочеству наследнику цесаревичу и Великому Князю Алексею Николаевичу</i>.</p> <p>* М. С. П. – Марина Станиславовна Поль.</p>	
1913	<p>Кот в сапогах. Опера-сказка для детей (по Перро). В 4-х картинах. <i>Либретто:</i> М. С. Поль.</p> <p><i>2 картина.</i> Хор придворных <i>«Будь ты здоров, король страны великой»</i>; <i>4 картина.</i> Хор слуг людоеда и придворных <i>«Королю отцу слава!»</i>.</p> <p>Посвящается: А. А. Фёдорову-Давыдову.</p> <p><i>Примечание:</i> во второй половине XX века вышла новое издание оперы (Цезарь Кюи. Кот в сапогах: Опера-сказка для детей в двух действиях, четырёх картинах / Либретто М. Львовского: общ. ред. М. Иорданского. М.: Музгиз, 1961).</p>	1913 (Издание журнала «Светлячок», М.)
1913	<p>Иванушка-дурачок. Опера-сказка для детей в трёх картинах. Текст Н. Н. Долмановой.</p> <p><i>Картина 1.</i> Хор пней <i>Картина 3.</i> Хор придворных и скоморохов; Хор придворных <i>«Как нас батюшка»</i>; <i>«Слава Царевне»</i>.</p>	1914 (Издание М. П. Беляева, СПб.)

На основании составленного *перечня* сформулируем ряд подзадач, обсуждение которых представляется нам существенным. В оперно-хоровом творчестве Кюи ощущается внутреннее деление на разные исторические фазы, в связи с чем были смоделированы предполагаемые периоды (с перечислением произведений и временем их создания). В результате были выявлены общие тенденции, характерные для каждого промежутка времени.

Итак, первый период (конец 1850-х-1870-е годы) – активное время, когда композитор сочиняет три оперы («Кавказский пленник», «Вильям Ратклифф», «Анджело»), отличающиеся обилием хоровых сцен. Кроме того композитор пи-

шет 1 акт неоконченной оперы-балета «Млада»,⁶³ где также имеется хор. Интересны и жанры, в которых композитор создаёт оперные хоры, как-то: баркарола, тарантелла, молитва и другие⁶⁴. Укажем и на то, что впервые в опере композитор использует двухорный состав, – например, в «Кавказском пленнике»⁶⁵.

Во втором периоде также ощущается внутреннее деление на две фазы: первая – конец 1880-х и вторая – 1890-е годы, – между которыми есть существенный разрыв (6 лет). Отметим особенности этого периода. Объёмных хоровых номеров в опере оказывается меньше, чем в произведениях первого периода; однако это не означает, что хор меньше интересует автора. Хор продолжает принимать активное участие в сценических действиях оперы, но уже чаще представлен в миниатюрном виде или в форме коротких речитативных «вставок» и реплик. Эта тенденция наблюдалась и в ранних операх, например в опере «Кавказский пленник» имеется небольшой «хорик» друзей Абубекера (из II действия). (Такая подача музыкального материала затруднила вычленение хора из общей массы, необходимое при составлении перечня.)

И заключительный – третий период (1900-е годы) – отмечен, прежде всего, сочинением опер для детей. Кюи был одним из первых авторов, кто стоял у порога создания этого жанра⁶⁶. В свет выходят четыре оперы композитора, две из которых созданы на сюжеты русских народных сказок («Снежный богатырь», «Иванушка-дурачок») и две на сюжеты одноименных детских произведений Шарля Перро («Красная шапочка», «Кот в сапогах»).

На наш взгляд, подтверждаемый анализом музыкального материала, хор в

⁶³Композитор писал это произведение в соавторстве с А. П. Бородиным, М. П. Мусоргским Н. А. Римским-Корсаковым и Л. Минкусом (балетная музыка).

⁶⁴Жанровое «наклонение» хоров обозначено и в клавирах опер.

⁶⁵В своё время автор работы «Композиторы “Могучей кучки”» – Е. Гордеева – отмечала этот факт, отдавая первенство использования двухорных составов в опере «Борис Годунов» М. Мусоргскому. Однако известно, что первая редакция «Бориса Годунова» была написана гораздо позднее – в период 1868-1869, чем первая редакция «Кавказского пленника» (1857-1858).

⁶⁶Наряду с Ц. Кюи, оперы для детей сочиняли следующие авторы: Н. Брянский – «Кот, козёл и Баран, или Плутни Кота-Васьки» (1886); М. Лисенко – «Коза дереза» (1896); В. Ребиков – «Ёлка» (1902), «Принц – Красавчик и Принцесса Чудная Прелесть» (1911); А. Кастальский – «Серый волк и Иван-царевич» (1908); А. Гречанинов – «Ёлочкин сон» (1911); А. Никольский – «Сказка о царе Салтане» (1913), «Репка» (1913) и др.

детской опере Кюи – это такой же живой участник, как и в операх для взрослых. Хор не только играет нарративно-повествовательную роль, но и является одним из главных «персонажей» оперы, как, например, хор Царевен-лебёдушек («Снежный Богатырь») или хор дровосеков («Красная шапочка») и др.

Смоделируем схему периодов – с перечислением произведений и времени их создания, – что немаловажно для установления стилевой составляющей:

I период (конец 1850-х – 1870-е годы):

«Кавказский пленник», 1858-1859 (1-я редакция);

«Вильям Ратклифф», 1861-1869

«Анджелло», 1871-1869;

«Млада» (1 акт), 1872.

Перерыв – 13 лет

II период (конец 1880-х – 1890-е годы):

«Кавказский пленник», 1881-1882 (2-я редакция);

«Кавказский пленник», 1885 (3-я редакция);

«Le Flibustier», 1888-1889.

Перерыв – 6 лет

«Пир во время чумы», 1895-1897;

«Сарацин», 1896-1898.

Перерыв – 7 лет

III период (1900-е годы):

«Снежный богатырь», 1905;

«Капитанская дочка», 1907-1909;

«Красная шапочка», 1912;

«Кот в сапогах», 1913;

«Иванушка-дурачок», 1913.

Отметим некоторые общие тенденции, характерные для этих фаз оперного творчества. Во-первых, – обращение, как к русским, так и зарубежным авторам.

(При этом намечается и некоторая симметрия в тематике.) Во-вторых, хор в операх Кюи – активный выразитель настроения живых масс народа. Персонизация хора, заложенная ещё в ранних операх Кюи (например, в «Кавказском пленнике»), находит своё развитие и в последующих сочинениях композитора.

Сравнительная характеристика каталогов (хорового и оперно-хорового) выявила некоторые общие тенденции и различия. Так, обращение к оперному творчеству у композитора происходит чуть раньше (в конце 1850-х годов), нежели к хоровому (1860-е годы). Однако существуют и хронологические совпадения временных рамок в последовательности периодов, что происходит во второй и третий период.

Компаративный анализ обнаруживает и другие аспекты. В первую очередь, обращает на себя внимание то, что оперное творчество у Кюи представлено без обозначения опуса. Произведения хорового каталога характеризуются разнообразием исполнительских составов, среди них двухголосные, трёхголосные, четырёхголосные хоры, написанные для мужских, женских, детских и смешанных голосов. Однако у Кюи нет отдельных двуххорных композиций, тогда как в оперном жанре они всё же встречаются (например, сцена возвращения черкесов с набега из I действия «Кавказского пленника»).

Кроме того, в хоровом каталоге встречаются и многоголосные сочинения – это пятиголосные (например, «Встрепенитесь, птички-песни» – № 1, ор. 53; «Ноктюрн» – № 4, ор. 53), шестиголосные (например, «Серенада» – № 2, ор. 46) и восьмиголосные хоры («Баркарола» – № 5, ор. 46; «Жизнь» – № 5, ор. 53). Важно отметить, что в целом развитая *многоголосная фактура* принципиально важна для хорового наследия Кюи. Заложенная ещё в раннем хоровом творчестве композитора, эта жанровая форма получила своё дальнейшее развитие в более поздних опусах (например, «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» – ор. 93, 1914). (Пространственно-звукового эффекта автор добивается и за счёт широкого применения хорового *divisi*.)

Нередко в операх Кюи можно встретить различные ансамблевые сочетания, например, хор+соло («Баркарола» – тенор с хором из I действия оперы «Андже-

ло») или хор+секстет (финал II действия «Кавказского пленника) и др. Что касается отдельных хоровых произведений с внедрением солирующего голоса, то их гораздо меньше (например, «Ave Maria» для одного или двух голосов с женским хором с аккомпанементом гармониа или фортепиано – op. 34, 1886; «Ave Maria» для соло тенора с хором из цикла «Два хора для мужских голосов (a cappella)» – op. 58, 1901; «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» для дисканта соло и смешанного хора – op. 93, 1914 и др.).

Хоровому творчеству Кюи в целом свойственно разнообразие музыкально-выразительных средств. У автора имеются произведения, отличающиеся своеобразием тембровых звучаний. Мы имеем в виду, например, мягкую бархатистость произведения «Вернулся май» (op. 46) – благодаря сочетанию – С, АI, АII, АIII; особый светлый колорит пьесы «В лесу» (из детского цикла «Семь хориков», op. 77) – за счёт введения теноровой партии в однородный состав.

Укажем ещё на одну особенность, характерную для хорового творчества композитора в целом. Уже само название хоровой композиции определяет её вид, например: «хор-тарантелла» (из III действия оперы «Анджело»), «молитва» (из I действия оперы «Кавказский пленник») или «Серенада» (№ 2, op. 46) и др. Некоторые жанры пересекаются в обоих списках – такие, как «Ноктюрн» (№ 4, op. 53) и «хор-ноктюрн» (из III действия оперы «Анджело»); «Баркарола» (№ 5, op. 46) и «Баркарола» (из I действия оперы «Анджело»).

Отметим некоторые черты сходства в тематике обоих списков хорового и оперно-хорового творчества, проявляющиеся, частности, в сакральной теме. У композитора имеются как отдельные духовные произведения («Ave Maria» – op. 34; «Три псалма» – op. 80; «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» и др.), так и сакральные оперно-хоровые номера: «Ave Maria» из оперы «Le Flibustier»; хор монахов «De profundis» из оперы «Анджело»; мужской хор «Восточная молитва» из оперы «Кавказский пленник»; сольно-хоровой номер «Gloria» из оперы «Сарацин».

Существенная сторона мастерства хорового жанра – это стиль хорового письма. Для хоровой текстуры Кюи характерно: использование аккордового и по-

лифонического склада; имитация, антифон, тембровые и гармонические сопоставления, хоровые педали, смешение и дифференциация тембров, наложение одних голосов на другие и пр. (Некоторые приемы, выходят за рамки традиционности, имеют специфическое предназначение, не поддающееся вербальной характеристике.)

2.1.2. Жанровый стиль оперы «Кавказский пленник»

«Кавказский пленник» – первая опера композитора, написанная на сюжет одноимённой повести А. Пушкина. (См. Приложение А, рисунок 12.) Многие критики называли сочинение Кюи «юношеским», в которое, по словам Стасова, «наравне с очень хорошим и талантливым немало вкралось и незрелого»⁶⁷. Первая редакция произведения была написана в течение двух лет (с 1856-1858). Эти годы вспоминает и соавтор оперного либретто – В. Крылов, близкий друг Ц. Кюи и большой любитель оперы.

О своих впечатлениях Крылов писал: «Конечно, при нашей общей любви к театру, мы неминуемо должны были прийти к желанию написать сообща сценическое произведение, оперу: я – слова, он – музыку. Мы выбрали сюжетом Пушкинского «Кавказского пленника». Девятнадцатилетним юношей я драматизировал поэму, применяясь к формам оперных либретто, и Кюи горячо взялся за работу. Он писал оперу не последовательно, а отдельными номерами, к чему более был расположен в данную минуту; таким образом, второй акт был написан ранее первого, и оба акта оперы были сочинены в продолжение нескольких месяцев 1857-1858 годов; в апреле 1858 года вся опера была кончена»⁶⁸.

Позже композитор займётся корректировкой произведения, и в период с 1881 по 1882 год появится вторая редакция оперы, куда композитор вставит ещё

⁶⁷Стасов В. В. Цезарь Антонович Кюи. М., 1954. С. 27.

⁶⁸Крылов В. А. Прозаические сочинения в двух томах. СПб., 1908. Т. 2. С. 297.

одно действие (второе), номер танцев, переделает некоторые номера (речитативы, заключительный финал). Сам же композитор так характеризовал свою работу: «Действительно, в «Пленнике» дописываю один акт и *слегка* прохожу остальное, написанное 23 года тому назад. Ничего особенного не ожидайте, а местами порядочную музыку найдёте»⁶⁹. В 1885 году появится и 3 редакция оперы, которая будет издана в том же году на французском языке.

Значение хора в опере – область, требующая особого комплексного подхода. С одной стороны, хор выступает как важное средство, описывающее ход сценического действия, с другой – это живой участник, действующее лицо, играющее значимую роль в драматургии целого. Как Кюи интерпретирует и объясняет это явление в «Кавказском пленнике»?

Опера имеет логически-выстроенную и сбалансированную хоровую режиссуру. Каждое действие оперы, пронизанное хоровыми сценами, имеет особую структурную организацию. Мы имеем в виду симметричный, обрамляющий принцип, проявляющийся в том, что каждое действие (не зависимо от содержания) начинается и завершается хоровой сценой. Приведем пример:

Действие I

№ 1 Восточная молитва (мужской хор)

№ 8 Финал (ария Казенбека с хором)

Действие II

№ 9 Вступление и женский хорик

№ 16 Финал (секстет с хором)

Действие III

№ 17 Праздничный хор

№ 23 Финал (солисты, хор)

⁶⁹Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 108. (Курсив дан в тексте.)

Таким образом, обозначив некоторые драматургические особенности, отметим, что тип хорового звучания не остаётся одинаковым. Он варьируется в зависимости от содержания и от типа хоровой сонорики (мужской, женский, смешанный). Отметим и то, что композитор не безразличен к последовательности хоровых и не хоровых номеров.

Что касается роли хора в процессе развития действия, то можно сказать следующее. Хор не только вводит зрителя в сценарий (событийный ряд) каждого действия, но и служит его финальным и смысловым завершением. По словам С. М. Волконского: «Хор – это впечатление от совершающихся событий, это оценка, это угол зрения»⁷⁰. Кроме этого, он также активно принимает участие в напряжённых узловых моментах.

Что подтолкнуло композитора широко использовать хор в своём сочинении? Известно, что в пушкинском тексте хоровой элемент отсутствует, за исключением черкесской песни. Однако Кюи, вдохновлённый произведением великого поэта, обогащает драматургию обильным внедрением хоровых номеров. Для композитора хор в опере – «могучее музыкальное средство», составляющее «прекрасный контраст с пением»⁷¹. Образы местных жителей аула – мужчин и женщин, черкесов-воителей, «дерзких горцев» – композитор создаёт именно благодаря оперному хору. Кюи писал: «...местный колорит резче всего выражается в народе, в народных движениях, напевах»⁷². Можно предположить, что композитор считал этого достаточным, так как в сольных номерах главное – выразить чувства и эмоции основных героев. «...Язык страстей – язык общий, в котором оттенки разных народностей стушёвываються, сглаживаються», – отмечал композитор⁷³.

Показательно, что первое действие «Кавказского пленника» открывается хоровым номером – молитвенным четырёхголосным хором черкесов-мусульман («Восточная молитва») и дуэтом солистов. (См. Приложение А, рисунок 13.) Од-

⁷⁰Александрова Е.И. Режиссёр работает с хором. XX век. М., 2013. С. 14.

⁷¹Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 195.

⁷²Там же. С. 198.

⁷³Там же. С. 198.

нако исполнителей композитор располагает за сценой, на втором плане. Перед зрителем же в глубоком раздумье предстаёт главная героиня – Фатима. Акцент автор ставит на её внутренних ощущениях, которые оттеняются печально-суровой интонацией мужского хора. Отметим, что хор не только погружает слушателя в национальную среду, в которой будет развиваться будущие события, но и становится проводником эмоциональных состояний.

К такому же плану относится и первая сцена Фатимы с девушками из второго действия. (См. Приложение А, рисунок 14.) К главной героине приходят подружки, приглашая её на прогулку, но Фатима отказывается, не желая навеять на них тоску своей грустью. Хор девушек, олицетворяющий женский образ, полон лиризма и любовного переживания главной героини. Он отличается прозрачностью хоровой фактуры, изяществом мелодической линии, тонкостью инструментовки. Лёгкий восточный колорит хору придают музыкально-выразительные средства: метрическая переменность (трёхдольность размера не только сменяется на двухдольность, но и накладывается друг на друга полиритмически), интонационно-мелодические особенности (характерные кварто-квинтовые ходы и секундовые наложения, двухголосное изложение хоровых партий с выразительным исполнением параллельных секст), использование чистых квинт в басовой партии, простых мелизмов (форшлаг) в оркестровой партии.

Интересен и выразителен развёрнутый хор рабов (с подарками) «Богатые дары» из второго действия оперы. Хор звучит в сцене, когда князь Абубекер – жених главной героини Фатимы, – преподносит ей свои дары (турецкие ковры и дорогие шали, шёлк и серебро, стада овец и кавказских скакунов) и просит её руки. Какие средства музыкального языка реализуют этот яркий художественный образ? Мелодика номера выражена композитором в характерной причудливо-витиеватой теме лёгкого, игривого характера, звучащей в оркестровой партии. Привлекает к себе внимание и её изложение в начале номера, когда хор, взяв «производный мотив» в более ровном ритме или озвучивает эту интонацию в нескольких партиях (сопрано-альты) или оставляет звучать в одном голосе. Интересен и приём «звукописи» при изображении богатых подарков. Широкие и напев-

ные кварто-квинтовые интонации словно рисуют красоту «персидских ковров, расшитых шёлком». (См. приложение А, рисунок 15.)

Обратим внимание в этом эпизоде и на использование полифонического приёма – ракохода (сначала в партии альтов, а затем теноров). Он придаёт хорovým голосам большую выпуклость и рельефность. Что касается ладогармонического плана, то здесь композитор синтезирует классико-европейские гармонии с использованием мелодических хроматизмов, гармонических мажоро-минорных контрастов (F-Dur и Des-Dur).

Важно также выяснить, какова функция хора в процессе формотворчества? В течение произведения функция хора может меняться: хор может быть и самостоятелен, и подчинен событийному ряду; он может быть и фоном, и находиться в центре узловых действий. Так обстоит дело с энергичным хором черкесов, возвратившихся с набега и взявших в плен русского воина (из четвёртой сцены первого действия). В данном случае музыкальную сцену композитор выстраивает в виде хорового диалога между мужским хором черкесов и смешанным хором жителей аула. При этом композитор достигает пространственно-фонического эффекта за счёт двухпланового расположения хоровых групп (на сцене и за сценой).

Привлекает к себе внимание и праздничный хор черкесов и черкешенок «Сыны свободные Кавказа» в честь свадьбы Абубекера и Фатимы, открывающий третье действие оперы. (См. приложение А, рисунок 16.) Хор строится на контрасте двух образов: энергичного мужского и нежного женского. В связи с этим композитор использует разные тембровые сочетания – то противопоставляет мужским голосам женские, то смешивает их, используя сочетания верхних и нижних голосов. Всё это создаёт ощущение не однородности толпы, а её многоликости.

Хоры оперы не только пронизывают каждое действие произведения, помогая продвижению сценического сюжета, но имеют и сонористическое «художественное задание», связанное с использованием композитором разнообразных по составу хоров: мужских, женских, смешанных, двухорных. Кроме этого, Кюи умело сочетает в опере хоровое пение с сольным и вокальным ансамблированием, например: «Черкесская песня» Марьям, подруги Фатимы, с хором девушек из

третьего действия. Этот номер, являющийся одним из ярких номеров оперы, – тонкая и выразительная стилизация восточного колорита.

Опера «Кавказский пленник», несмотря на разноплановую оценку, пользовалась популярностью у публики, при этом не только в России, но и за рубежом. (Известна постановка оперы в Бельгии в городе Льеже в 1886 году, которая прошла с большим успехом.) После значительного перерыва опера была возобновлена на сцене Большого театра Москвы в год 50-летней композиторской деятельности Ц. Кюи (1909). Её постановку украсило исполнение Л. Собиновым партии Пленника. *(См. копию афиши в Приложении В, рисунок 1.)* Опера на сцене Большого театра продержалась всего 8 раз и далее канула в забвение. Возрождение «Кавказского пленника» состоялось лишь в мае 2017 года на сцене Красноярского театра оперы и балета. Спектакль был провозглашён как мировая премьера года и отмечен экспертами фестиваля «Золотая маска». *(См. копию афиши в Приложении В, рисунок 2.)*

2.2. Духовные сочинения

Малоизвестное сакральное наследие композитора представляет большой интерес для исследователя, так как этот жанр не был рассмотрен в контексте русской культуры XIX века не только в условиях творчества композиторов «Могучей кучки», но и как самостоятельное историко-культурное явление. Интерес Кюи к этой области прослеживается на протяжении всей его творческой жизни, пройдя свой путь от более ранних религиозных произведений до более поздних духовных православных песнопений.

Неоднозначное и многообразное как по текстам, так и по художественным средствам, духовное творчество композитора может иметь свою внутреннюю жанровую классификацию. В списке произведений числятся: три псалма (№ № 6, 21, 32), духовный концерт («Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”»), два произведения «Ave Maria», «Мистический хор», детская духовная музыка. Рассмотрим эту область композиции в «хронотипологическом» плане, учитывая и время создания, и тип сочинения.

Первое духовное произведение у композитора появляется в начале 70-х годов, когда Кюи обращается к творчеству Данте. На основе второй части «Божественной комедии» – «Чистилище» – он создаёт «Мистический хор» для 3-х женских голосов с оркестром (ор. 6, 1871). (См. Приложение А, рисунок 17.)

(Заметим, что произведение Кюи, по неизвестным причинам, не указано в источниках информации среди тех, западных и отечественных, которые в пост-дантевской истории развивали этот сюжет и религиозную философию.) Обработка литературного текста произведения принадлежит знаменитому В. В. Стасову⁷⁴, который натолкнул композитора на создание этого опуса. Ю. Келдыш пишет: «...Мысль об “омузыкаливании” Данте возникает в России у совсем еще юного Владимира Стасова, который делился со своим другом А. Н. Серовым планом со-

⁷⁴В. Стасову Ц. Кюи и посвятит свой «Мистический хор».

здания оратории по «Божественной комедии». Этот план остался неосуществленным. Как известно, мечтам Стасова о композиторской деятельности вообще не суждено было сбыться»⁷⁵. Однако «частица его богатой и щедрой артистической природы живет во многих замечательных созданиях русского искусства, написанных по его идее и внушению. В числе этих произведений можно назвать «Мистический хор» Цезаря Кюи на текст В. В. Стасова...»⁷⁶.

«Мистический хор» для 3-х женских голосов с оркестром (ор. 6, 1871) – уникальный пример, в котором композитор выступает как мастер оригинальных творческих идей и находок. В основе произведения лежит «принцип троичности»⁷⁷, который Кюи извлекает из композиции «Божественной комедии» великого Данте и переносит на своё сочинение. «Принцип троичности» заложен практически во всех составляющих музыкального языка, в том числе и фактурном решении. Интересен пример взаимодействия хора и оркестра, когда Кюи разрывает фактурное пространство оркестровой партии на два регистра нижний и верхний и вставляет между ними хоровую партию, звучащую в среднем. В результате хор, «лавируя» между двумя крайними точками («раем» и «адам»), находится в центральном звене – «чистилище». (См. Приложение А. рисунок 18.)

В конце 80-х годов композитор впервые обращается к тексту католической молитвы и создаёт «Ave Maria» (ор. 34, 1886) для одного или двух голосов с женским хором с аккомпанементом гармониума или фортепиано. Своё сочинение Кюи посвящает бельгийской графине Луизе де Мерси-Аржанто. Этот хор (F-Dur), насыщенный диатонико-хроматической интонацией, – возвышенная романтическая композиция. В ней мастерски сочетаются сонорные пласты – solo (soprano, alti), chœur, harmonium ou piano, – создающие яркий хвалебный гимн: «Ave Maria, gratia plena...».

⁷⁵Келдыш Ю.В. Данте в русской музыке // Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 348.

⁷⁶Там же. С. 348.

⁷⁷Термин взят у К. Державина. Во вступительной статье к произведению Данте автор упоминает о том, что поэма состоит из трёх частей: «Ад», «Чистилище» и «Рай», где каждая часть включает по 33 песни. Песни изложены терцинами или трёхстрочными строфами (Данте Алигьери. Божественная Комедия. М.: Издательство «Правда», 1982. 640 с.).

Заметим, что у Кюи имеется ещё одно произведение под таким же названием – «Ave Maria», – входящее в музыкальный цикл «Два хора для мужских голосов (a cappella)» (op. 58, 1901).

Необходимо привлечь внимание к сакральным хорам, отнесённым композитором к жанру детской музыки. Духовно-нравственное воспитание детей в России всегда было неразрывно связано с религиозным формированием. Поэтому композитор включает в круг тем детских циклов также и тематику светлых христианских праздников, понятных хрупкому миросозерцанию ребёнка, например: Рождество (№ 13 «Ёлка» из цикла «Музыкальные картинки» – op. 15, 1877-78), Вербное (№ 1 «Вербочки» из цикла «Последние 17 детских песен» – op. 97, 1915) или Светлая Пасха (№ 6 «Христос Воскрес» из цикла «Музыкальные картинки» – op. 15 и № 2 «Христос Воскрес» из цикла «17 детских песен» – op. 73, 1906). Сакральная тематика выражена и в музыкальном языке этих пьес. Так, в пьесе «Христос воскрес» (из цикла «Музыкальные картинки») светлый ликующий образ тонко подчёркнут стилизацией колокольного звона. Отображение колокольного звона встречается и других пьесах – например, в произведении с одноименным названием «Христос Воскрес» из цикла «17 детских песен». (См. Приложение А, рисунок 19.)

Особую группу составляют сочинения, относящиеся к жанру духовной православной музыки. Это три псалма – op. 80: «Господи, да не яростию» (Пс. № 6), «Боже, Боже мой, вонми ми» (Пс. № 21), «Радуйтесь, праведнии» (Пс. № 32) и духовный концерт – «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» для дисканта соло и смешанного хора – op. 93, требующие специального изучения. (Ниже мы рассмотрим эти сочинения более подробно – с точки зрения композиционно-стилистических приемов.)

В области духовной музыки были у Кюи и неосуществлённые замыслы. В начале 1900-х годов у композитора возникает идея создания реквиема. Мысль об этом он высказывал в письме к Керзиной: «А засим знаете, что меня довольно се-

рьёзно соблазняет? Небольшой балетик и “Реквием”»⁷⁸. Несколько ранее (1884) С. Танеев написал кантату «Иоанн Дамаскин» ор. 1, посвящённую памяти Н. Рубинштейна. Это событие, именуемое «Русским реквиемом», не могло пройти мимо Ц. Кюи. Композитор писал: «Видную роль в кантате играет известный церковный напев “Со святыми упокой”. Этим напевом, прекрасно гармонизованным, воспользовался Танеев для оркестровой интродукции своей кантаты, и потом этот напев является в первой и последней части, не нарушая их целостности и самостоятельности, но сообщая им свой суровый, похоронный колорит»⁷⁹. И не удивительно, что Кюи, высоко оценив это сочинение Танеева, не решился повторить его ответ в написании своего реквиема, сочетающего конфессиональные начала.

Итак, данный панорамный обзор позволяет нам провести жанровую классификацию и сосредоточиться на малых и крупных формах сакральной музыки.

2.2.1. Три псалма. Ор. 80

Псалом – духовный жанр, привлекающий внимание многих русских композиторов, начиная от «Псалтири рифмотворной» (1680) Симеона Полоцкого и Василия Титова. Известно, что в русской культуре Псалтирь занимала особое место. Она была основой духовной жизни народа, а также “главной учебной книгой”, по которой постигали словесную грамоту. Красота псалмов завораживает своей духовной силой и образно-поэтической глубиной. «Псалтирь – не просто книга, но молитвослов; ее не просто читают, ею молятся, а значит – живут.[...] Найдется ли другая книга, даже не столь древняя, о которой можно было бы сказать, что она

⁷⁸Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 234.

⁷⁹Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 380.

так актуальна, так полнокровно жива в столь разные культуры и эпохи?», – писал С. С. Аверинцев⁸⁰.

По просьбе А. Архангельского, в 1909 году композитор создаёт три псалма или, как сам автор называет, «гимна»⁸¹, ор. 80: «Господи, да не яростию Твоею» (Пс. № 6), «Боже, Боже мой, вонми ми» (Пс. № 21) и «Радуйтесь, праведнии» (Пс. № 32). (Канонический текст псалмов дан в синодальном переводе.)

Интерес композитора к этому жанру нашёл живой отклик в печати того периода. В газете «Новое время» № 12214 от 14 марта 1910 года тогда сообщалось: «До последнего времени этот светский композитор и католик не затрагивал чуждой ему области церковной музыки и в ней является новичком»⁸². Композитора не могли не задеть колкие замечания, и в письме к своему другу М. Керзиной Ц. Кюи писал: «Завтра в одном духовном концерте исполняется один из моих трёх псалмов,⁸³ и тотчас в «Новом времени» явилась язвительная заметка, выражающая скептическое удивление, что «Ц. Кюи, светский композитор и католик, взялся за духовную православную музыку»⁸⁴. (Курсив дан в тексте.) Однако была и другая реакция. Журнал «Хоровое и регентское дело» (в рубрике «Хроника») дал оценку этого концерта⁸⁵, особо выделив среди исполнявшихся духовных «новинок» псалом № 6 Кюи – «Господи, да не яростию Твоею». В журнале писали: «Почтенный композитор хотя и не овладел ещё церковным стилем, но дал вещь очень звучную»⁸⁶.

Хочется отметить, что год создания сочинений оказался для Кюи особенным. В декабре 1909 года исполнилось 50-летие его музыкально-композиторской

⁸⁰Аверинцев С. С. Псалмы Давидовы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/psalmy-davidovy-duh-i-litera/#0_1 (дата обращения: 01.12.2018).

⁸¹Из письма Ц. Кюи к М. Керзиной. (См. Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 401.)

⁸²Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 675.

⁸³Кюи пишет о псалме № 21 «Господи, да не яростию Твоею».

⁸⁴Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 400.

⁸⁵Имеется в виду XIX-й концерт соединённых певческих хоров церковно-певческого благотворительного общества, состоявшийся в Петербурге 15 марта 1910 года. Дирижировал концертом регент митрополичьего хора – И. Я. Тернов.

⁸⁶Хроника // Хоровое и регентское дело. 1910. № 4. С. 105.

деятельности, которое прошло с большим размахом и в течение последующего года⁸⁷. (См. Приложение В, рисунок 3.)

Памятный для композитора год был не только важной юбилейной датой, но также и периодом подведения итогов его музыкальной деятельности. Спустя месяц, в январе 1910 года, Кюи писал: «Прожил я свои 75 лет хорошо, среди разнообразного труда. Но что меня ожидает впереди? Количество труда и его разнообразие поменьшилось: муз. критика давно отпала, служебные обязанности стали много легче. Остаётся музыкальное творчество. Но талант? Уцелел ли он и надолго ли его хватит? А пережить себя не хотелось»⁸⁸.

Сочинение псалмов, согласно заявлению автора, – процесс сложный и нелёгкий. Кюи мучили сомнения: «С этими псалмами я порядочно повозился, стараясь себя настроить на православную церковную музыку. Не знаю, удалось ли мне это»⁸⁹. Позже в письме к Керзиной он напишет: «Слушал в хорошем исполнении колоссального соединённого хора (около 500) один из своих 3-х гимнов⁹⁰. Ничего, кажется, я уловил дух православной церковной музыки»⁹¹.

Интересен сам выбор композитора текстов для своих духовных композиций. Из 150 псалмов композитор выбирает только три определённых текста: № 6, № 21, № 32. Каждый псалом Кюи – особый образец хорового письма. Что характерно для творческой манеры композитора? Примечательно, что избрав тот или иной псалом, автор может использовать не весь канонический текст. Будучи в этом случае своеобразным «либреттистом», он ставит задачу создания индивидуальной композиции. Для наглядности сопоставим два варианта псалма № 6 «Господи! Да не яростию Твоею» – из текста псалтири⁹² и из текста произведения Ц. Кюи⁹³. (См. Таблицу 3.)

⁸⁷ Празднование юбилея Кюи растянулось с 1909 по 1910 гг. В письме к М. Керзиной он сообщал: «Мои чествования кончились. Я присутствовал на 3-х в Москве и на 12-ти в Петербурге». (Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 398.)

⁸⁸ Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 399.

⁸⁹ Там же. С. 400.

⁹⁰ Имеется в виду псалом № 6 «Господи, да не яростию Твоею».

⁹¹ Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 401.

⁹² Псалтирь с приложениями. Клин, 2010. С. 46-47.

⁹³ Канонический текст из псалма № 6 Ц. Кюи мы взяли без авторских повторений.

Таблица 3

<i>Текст Псалтири⁹⁴</i>	<i>Текст из произведения Ц. Кюи</i>
<p>¹В конец, в песнях о осмом, псалом Давиду, 6</p> <p>²Господи, да не яростию Твоею обличиши мене, ниже гневом Твоим накажеш мене. 95</p> <p>³Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь, исцели мя, Господи, яко смятошася кости моя.</p> <p>⁴И душа моя смятется зело: и Ты, Господи, доколе?</p> <p>⁵Обратися, Господи, избави душу мою: спаси мя ради милости Твоея.</p> <p>⁶Яко несть в смерти поминай Тебе: во аде же кто исповестся Тебе?</p> <p>⁷Утрудихся воздыханием моим, измыю на всяку ночь ложе мое, слезами моими постелю мою омочу.</p> <p>⁸Смятется от ярости око мое, обетшах во всех вразех моих.</p> <p>⁹Отступите отмене, вси делающие беззаконие, яко услыша Господь глас плача моего:¹⁰услыша Господь моление мое, Господь молитву мою прият.</p> <p>¹¹Да постыдятся и смятутся вси врази мои, да возвратятся и устыдятся зело вскоре.</p>	<p>Господи! Да не яростию Твоею обличиши мене, ниже гневом Твоим накажеш мене?</p> <p>Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь, исцели мя, Господи, яко смятошася кости и душа моя смятется зело.</p> <p>Отступите от мене, вси делающие беззаконие. Яко услыша Господь глас плача моего, услыша Господь моление мое, Господь молитву мою прият.</p> <p>Да постыдятся и смятутся вси врази мои, да возвратятся и устыдятся зело вскоре.</p>

⁹⁴Псалом 6 (канонический русский перевод):

1 Начальнику хора. На восьмиструнном. Псалом Давида.

2 Господи! не в ярости Твоей обличай меня и не во гневе Твоем наказывай меня. 3 Помилуй меня, Господи, ибо я немощен; исцели меня, Господи, ибо кости мои потрясены; 4 и душа моя сильно потрясена; Ты же, Господи, доколе? 5 Обратись, Господи, избавь душу мою, спаси меня ради милости Твоей, 6 ибо в смерти нет памятования о Тебе: во гробе кто будет славить Тебя? 7 Утомлен я воздыханиями моими: каждую ночь омываю ложе мое, слезами моими омочаю постель мою. 8 Иссохло от печали око мое, обветшало от всех врагов моих. 9 Удалитесь от меня все, делающие беззаконие, ибо услышал Господь голос плача моего, 10 услышал Господь моление мое; Господь примет молитву мою. 11 Да будут постыжены и жестоко поражены все враги мои; да возвратятся и постыдятся мгновенно. (Псалтирь [Электронный ресурс]. В переводах (переложениях) стихами. Режим доступа: <http://bookitut.ru/Psalmy-Psaltirj-v-perevodakh-pereložheniyakh-stikhami.8.html> (дата обращения: 20. 08. 2018)).

Св. Афанасий Великий, в своей книге «Толкование на псалмы» назидает: «Осмый – не иное что значит, как день воскресения Христова, в который плоды трудов своих, когда враги со стыдом и смятением обратятся вспять. Воспеваает же Давид псалом сей, как бы долгое время пребыв в покаянии, какое приносил за грех»⁹⁶.

По сравнению с каноническим текстом псалтири, наблюдается следующее: композитор не только значительно сокращает духовно-поэтическую основу, но и сами строки. Кроме того, Кюи тщательно компоует некоторые из них в единое построение. Такое довольно свободное обращение композитора с текстом наблюдается и в остальных псалмах. Так, в псалме № 32 он несколько раз повторяет первый стих: два раза в начале и один раз в конце, создавая тем самым эффект тематического обрамления. Кюи не пытается придерживаться структуры каждой строки, как, например, это делают многие другие авторы. Его произведения не были предназначены для церковного богослужения; однако канонический текст настолько «омузыкален», что полностью подчиняется художественному заданию произведения. Отсюда, свободная форма псалмов, представляющая собой последование музыкальных разделов, или блоков. Обратимся к каждому сочинению в отдельности.

Псалом № 6 «Господи, да не яростию Твоею» – покаянная молитва о грехах своих и прошение Бога о помиловании⁹⁷. Содержание псалма в различных толкованиях простирается от древне-библейских исторических событий (восстание сына Давида – Авессалом),⁹⁸ до обобщённо-религиозных размышлений, связанных

⁹⁶Святитель Афанасий Великий. Толкование на псалмы. М., 2016. С. 23.

⁹⁷Примечательно, что текст псалма используют в различных видах православного богослужения: чинопоследовании Таинства Елеосвящения, в качестве прокимна в Молебном пении о недужных и припевах канона за болящего, а также в Великом повечерии.

⁹⁸Из дореволюционного издания преемников А. П. Лопухина: «Псалом написан вероятнее всего во время только что начинавшего подготавливаться восстания Авессалом. Последнее, покоясь ближайшим образом на властолюбивых замыслах, являлось вместе с тем и выражением суда Божия на Давиде за совершенное им преступление с Вирсавией и Урием: как разрушивший семейное счастье другого, он должен понести сам наказание в своей семье. Давид видел связь своего преступления с этим восстанием и в большинстве псалмов из этого времени он, изображая себя преследуемым незаслуженно народом (...), кается пред Богом в своем грехе и просит о снисхождении к нему, что видим мы и в этом псалме». (См.: Толковая Библия или комментарий

со Страшным Судом Божиим: «Псалом 6 первый покаянный псалом, возвещающий о вечном дне осьмом. И до скончания века и Страшного Суда Божия будут хвалить и превозносить Бога. Содержит учение об искреннем покаянии»⁹⁹.

Примечательна композиционная драматургия первого построения. Обратим внимание на начало псалма – тихое молитвенное обращение к Богу: «Господи!», звучащее в виде туттийного шестиголосного аккорда (минорного трезвучия). Отметим, что *tutti* всех хоровых голосов звучит символично три раза: в начале, в середине и в конце построения. Между этими проведениями фактура развивается по-разному: то в виде постепенного включения голосов женской группы, то в виде неполного туттийного состава (Сопрано-Альт-Тенор). (См. Приложение А, рисунок 20.) Подчеркнём, что туттийные фрагменты, «стягивая» фактуру в единое хоровое звучание, резюмируют важные смысловые моменты сочинения: «Господи!», «обличиши мене», «накажеши мене». Выразительно тембризуя хоровую фактуру, автор образно противопоставляет различные сонорные сочетания хоровых групп общему «соборному» звучанию.

Кроме того, отметим и выразительную функцию гармонии этого эпизода, которая поддерживает смысловые элементы в туттийных фрагментах в виде устойчивой гармонической опоры на тоническое трезвучие и традиционное завершение построения в тональности доминанты (h-moll). (Рисунок 1.)

Рисунок 1 (12-16 тт.)

The image shows a musical score for a choral setting of Psalm 6. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The lyrics are: "не, на - ка - же - ши ме - не на - ка - же - ши ме - не". The score includes dynamic markings such as *mf* and *pp*, and a fermata over the final note. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета [Электронный ресурс]. С иллюстрациями. Издание преемников А. П. Лопухина: В 11 т. / Т. 4: Книги: Иова, Псалтирь и Книга притчей Соломоновых. Петербург: Бесплатное приложение к журналу «Странник», 1907. Режим доступа: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/lopuhin/psaltir/txt06.html> (дата обращения: 29.08.2017)).

⁹⁹Ключ к псалтири [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/1367> (дата обращения: 08.08.2018).

Приём тембризации является важным и доминирующим средством выражения в этом псалме Кюи. Так, молитвенное обращение к Богу «*Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь*» второго построения подчёркнуто выразительной сонорикой хоровых партий и противопоставленной ей хоральной вертикализации. Полифонизируя хоровую ткань, автор организует мелодические голоса по типу постепенного имитационно-вариативного включения в общее звучание. Первое мелодическое проведение звучит от сопрано к тенору, второе – от альты к басу (рисунок 2).

Рисунок 2 (17-24 тт.)

The image shows a musical score for a four-part choir setting of the psalm 'Pomiluy mya, Gospodi, yakoye nemoshchen esmy'. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of two systems of four staves each. The lyrics are written below the staves. The first system covers measures 17-20, and the second system covers measures 21-24. The lyrics are: 'ми-луй мя Гос-по-ди, я-ко не-мо-щень есмь' (top line), 'По-ми-луй Гос-по-ди' (second line), 'По-ми-луй Гос-по-ди ис-цѣ-' (third line), 'По-ми-луй мя.' (fourth line), 'ля, Гос-по-ди я-ко смя-то-ша-ся' (top line), 'Смя-то-ша-он коо-ти мо-' (second line), 'Смя-то-ша-ся коо-ти мо-' (third line), and 'Смя-то-ша-ся коо-ти мо-' (bottom line). The score features a variety of note values and rests, with dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Такое постепенное «завоёвывание» низких слоёв фактуры «обнажает» смысловые глубины художественного образа произведения. Приводит весь этот процесс к единому смысловому звучанию и далее – к кульминационному пространству, драматургически подготовленному «хоральными» возгласами.

Третье построение «Отступите от мене, вси делающие беззаконие» выстраивается на интонационном материале первого построения. Компактно-сжатый в фактурно-временном пространстве раздел изложен в четырёхголосном складе с небольшими внедрениями *divisi*. «Соборное» звучание хоровых голосов композитор стилизует традиционным для церковной православной музыки гармониче-

ским оборотом (I-II-I-V-I) на фоне выразительного органного пункта басовой партии. Красочно высвечивается своеобразие натурально-ладового оборота в конце раздела (рисунок 3).

Рисунок 3 (33-41 тт.)

Четвёртый блок – «Яко услыша Господь глас плача моего» – строится на повторении второго эпизода, но с небольшими изменениями. Привлекая тот же приём тембрисации, композитор во вступлении хоровых голосов использует другие тембровые сочетания (рисунок 4):

С
 А А
 Т Т
 Б

Обращает на себя внимание насыщающий фактуру восходящее-нисходящее гаммообразное последование, отданное разным тембровым группам.

Кроме того, композитор уплотняет и хоровую фактуру за счёт внедрения в партии *divisi*, придавая эпизоду более насыщенное звучание.

Рисунок 4 (42-52 тт.)

6 *Pochissimo più mosso.*

Я - ко ус - лы - ша Гос - подь гласъ пла - ча мо - е - го
 Гос - подь плачь мой
 У - лы - ша Гос - подь плачь мой, ус -
 я - ко ус - лы - ша
 ус -

ус -

Гос -
 лы - ша Гос - подь мо - ле - ні - е мо - е - Гос -
 Гос - подь мо - ле - ні - е мо - е - Гос -
 лы - ша Гос - подь мо - ле - ні - е мо - е - Гос -

И заключительный пятый блок – «Да постыдятся и смятутся вси врази мои» – несколько отличен от остальных блоков. Здесь происходит смена всех элементов музыкального языка, в том числе темпа, размера, ритма, тональности. Меняется и общий характер произведения, переходящего от состояния «мрака к свету» с верой в торжество Божие. В хоровой фактуре привлекает к себе внимание энергичная линия баса, перекликающаяся с общим звучанием остальных участников хора (рисунок 5).

Эффектна и заключительная кульминация произведения, изложенная триольным ритмом со стремительным взлётом сопрановой партии в высокую тесситуру и октавной поддержкой теноровой, она создаёт впечатление «торжественного хорового звона». И не менее выразительно контрастное смысловое заключение «зело вскорѣ» (*Andante*) на *pp*, подчёркнутое тембровой глубиной мужских голосов в низкой тесситуре (рисунок 6).

Рисунок 5 (53-64 тт.)

подъ мо - лят - ву мо - въ при - ятъ. Да по - сты -
 подъ мо - лят - - ву при - ятъ. Да по - сты -
 подъ мо - лят - - ву при - ятъ. Да по - сты -
 подъ мо - лят - - ву при - ятъ.

Allegro non troppo. $\text{♩} = 108$

дят - ся и смя - тут - ся вси вра - зи мо -
 дят - ся и смя - тут - ся вси вра - зи мо -
 дят - ся и смя - тут - ся вси вра - зи мо -
 Да по - сты - дят - ся и смя - тут - ся вси вра - зи мо -

Рисунок 6 (65-68 тт.)

дят - ся у - сты - дят - ся
 дят - ся у - сты - дят - ся
 дят - ся у - сты - дят - ся въ - ло - вско - рѣ.
 дят - ся у - сты - дят - ся въ - ло - вско - рѣ.

Итак, псалом № 6 «Господи, да не яростию Твоею» – яркий образец хоровой стилистики композитора. Не привлекая распевы и гласы церковной православной музыки, композитор приближается к традиционной интонационности, используя характерные попевки, терцовую и октавную дублировку хоровых голосов, квинтовые звучания и кварто-квинтовые ходы мелодических голосов. Красочно тембрируя хоровую ткань произведения, композитор добивается воплощения художественного образа, построенного на различных сочетаниях как отдельных групп хора, так и общего «соборного» звучания. Кроме того, каждый эпизод псалма

имеет свою «тембровую драматургию» в передаче смыслового нарратива произведения.

Псалом № 21 – «*Боже, Боже мой, вонми ми*» – пророческое сказание о Крестных страданиях Сына Божия. (См. Приложение А, рисунок 21.) Глубоко и поэтично стихи псалма звучат в переводе С. С. Аверинцева:

«Боже мой, Боже мой!
 Зачем Ты оставил меня?
 Далек от спасения моего
 слова вопля моего.
 На Тебя уповали наши отцы,
 уповали, и вызволял Ты их;
 Я же червь, а не человек,
 хулим от людей, от народа презрен!
 Но Ты, Господи, не будь вдали,
 сила моя, на подмогу мне поспеши!
 О, услышь!»¹⁰⁰.

При рассмотрении музыкального текста Псалма № 21 мы замечаем, что Кюни по-своему интерпретирует жанр духовной музыки, находит свои поэтико-стилистические приёмы.

Композитор структурирует форму произведения в соответствии со строением духовного текста. Каждый стих (или двустихие) – это один из музыкальных «блоков», которые, объединяясь, формируют двухчастную композицию с чертами варьируемой куплетной формы.

Первая, самая развёрнутая часть сочинения, состоит из четырёх «блоков» (1-20 такты). Впечатляет начальная интонация, чутко услышанная и экспонированная автором. Тихий и скорбный возглас – «*Боже, Боже мой, вонми ми*», – мо-

¹⁰⁰Аверинцев С. С. Собрание сочинений. Переводы: Евангелие от Матфея. Евангелие от Марка Евангелие от Луки. Книга Иова. Псалмы Давидовы. К.-М., 2004. С. 388.

литвенно звучащий в октаву женской группы голосов, подхватывается аккордовой статикой мужской группы. Это возгласие представляет собой четко дифференцированную «звукомассу» в духе пения с сопровождением.

Мелодический подъём хоровой линии второго блока – *«Далече спасения моего»* – олицетворяет образ постепенного восхождения к Свету, к Тому, на Кого «уповали наши отцы»... Трудность создания кульминации преодолевается композитором путем сгущения фактурно-гармонических средств: звучит акустически-объёмный семиголосный аккорд (ДД₉), создающий тяжёлое эмоциональное напряжение.

Третий блок – это процесс постепенного включения хоровых голосов, – *«На Тя уповааша»*, – взывающих о спасении... Создается впечатление, словно множество соборно просящих соединяются в единый молитвенный «воплъ»: *«Уповааша, уповааша»* (четвёртый блок).

В музыкальном решении псалма содержится репризный раздел, где мы можем различить три блока. Не прекращая процесса восхождения, композитор находит новые драматургические приемы, среди них: тонально-гармонические средства (внезапный переход из d-moll в Es-Dur) и быстрое возвращение в исходную тональность. Это вносит эффект некоей “оторванности”, парения над миром и возвращения «на круги своя». Казалось бы, использованы известные приемы классико-романтической гармонии, подкрепленные «тембризацией», но они истолкованы как исходящие из глубины содержания текста.

В целом в Псалме № 21 обращает на себя внимание фактура хорового письма – тембровая «стратификация», наличие двух самостоятельных пластов. Их метроритмическое несовпадение приводит к своеобразному разночтению словесного текста, наблюдаемого на протяжении всего хора. Этот приём «антифона» внутри одной хоровой массы, думается, перешел границы стиля Кюи и отозвался, как эхо, в литургической музыке Рахманинова...

Псалом № 32 – *«Радуйтесь, праведнии»* – несколько отличается от первых двух сочинений. (См. Приложение А, рисунок 22.) Если первые два псалма пред-

ставляют собой молитвенные песнопения на «разную потребу», то псалом № 32 «приглашает восхвалять Бога, как Творца и Законодателя мира, Покровителя всех праведных, а потому и песнь должна быть «новой», торжественно-благодарной»¹⁰¹. Обратимся к произведению. Интонации торжества и восхваления, пронизывающие первые такты, откликаются в звучных антифонах мужских и женских голосов в начале произведения.

Принцип гармонического мышления – оригинальный, выразительно передаёт тонкости смысловых нюансов духовно-поэтического текста. Впечатляет мелодико-гармоническая модуляция (из D-Dur в Des-Dur) на стыке первого и второго разделов. Светлый D-Dur, передающий характер всеобщего ликования, неожиданно погружается в сокровенные тайны божественного исповедания (Des-Dur). Кроме того, на коротком промежутке времени возникает тонально-гармонический всплеск. Не менее выразительно звучит дальнейшее тональное сопоставление бе-мольной и мажорной тональностей этого блока (Des-As-E), привнося в хоровое произведение особые красочные звучания (рисунок 7).

Рисунок 7 (12-20 тт.)

The image shows a musical score for a choral piece, likely a psalm. It consists of two systems of music. The first system has four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and one piano accompaniment staff. The second system also has four staves. The lyrics are in Russian and include: "Ис-по-вь-дай-те-ся Гос-те-ся въ гус-лехъ. Во псал-ти по-де-ви въ гус-лехъ. Во псал-ти". The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

¹⁰¹Толковая Библия или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета[Электронный ресурс]. С иллюстрациями. Издание преемников А. П. Лопухина: В 11 т. Т. 4: Книги: Иова, Псалтирь и Книга притчей Соломоновых. Петербург: Бесплатное приложение к журналу «Странник», 1907.Режим доступа: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/loruphin/psaltir/txt06.html> (дата обращения: 29.08.2017).

Фактура фрагмента тесно взаимодействует с тембрикой произведения, а именно «тембризацией», когда происходит расслоение на крайние голоса (басы, сопрано – 1) и внутренние голоса (альты, сопрано – 2). При этом крайние партии, звучащие в октаву, образуют выразительную линию в виде доминантового органного пункта, на фоне которого развиваются попевочные интонации внутренних голосов.

Красочно звучит постепенное включение хоровых партий в тембровую цепочку голосов в третьем блоке произведения. При этом возникает своеобразная фактурная «волна», разрастающаяся то в сторону низкого тесситурного пространства, то в сторону верхнего. Само движение фактуры, будь то процесс нисхождения или восхождения, характеризуется также «цепочкой» сменяющих друг друга «далёких» тональностей (D-Dur, Ges-Dur, B-Dur). (Рисунок 8.)

Рисунок 8 (39-46 тт.)

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The second system also has four staves: two vocal staves (Tenor and Bass) and two piano staves. The lyrics are in Russian and are written below the vocal staves. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Lyrics for the first system:
 Sopranos: вся зем - ля,
 Altos: вся зем - ля,
 Tenors: ет - ся,
 Basses: вся зем - ля,
 Piano: отъ не - го же да под -

Lyrics for the second system:
 Sopranos: отъ не - го же да под - ви - жут - ся жи -
 Altos: отъ не - го да под -
 Tenors: отъ не - го
 Basses: ви - жут - ся
 Piano: да под -

Идея песни-восхваления, находит прямое выражение и в интонационном обрамлении псалма. При этом фактурная насыщенность аккордового склада заключительного раздела реализуется в семиголосии, завершающем торжественный псалом (рисунок 9).

Рисунок 9 (55-64 тт.)

Темпо I.

Ра-дуй-те-ся пра-вед-ни-и, пра-вед-ни-и о
 Ра-дуй-те-ся пра-вед-ни-и, пра-вед-ни-и о
 Ра-дуй-те-ся пра-вед-ни-и, пра-вед-ни-и о
 Ра-дуй-те-ся пра-вед-ни-и, пра-вед-ни-и о

Гос-по-дѣ, пра-виль по-до-ба-еть, пра-виль
 Гос-по-дѣ, пра-виль по-до-ба-еть, пра-виль
 Гос-по-дѣ, пра-виль по-до-ба-еть, пра-виль
 Гос-по-дѣ, пра-виль по-до-ба-еть, пра-виль

Итак, рассмотрев сакральное творчество Ц. Кюи, представленное в виде трёх псалмов (№ 6, № 21, № 32), выделим некоторые стилистические особенности, характерные для этих хоровых сочинений. Одно из весьма важных выразительных средств в псалмах – это «хоровая оркестровка», проявляющая себя в разных сочетаниях и комбинациях, фактурной дифференциации, плотности и объёме звучания тонко отражает смысловые градации духовно-поэтического текста сочинений.

Фактурно-тембровая организация произведений тесно связана с тонально-гармоническим контуром сочинений. Синтезируя европейскую тонально-гармоническую систему с чертами модальности, автор привносит в псалмы черты церковно-православной музыки, ощутимые также и на уровне музыкально-интонационного языка. «Играя» гармоническими переливами, композитор использует красочность тональных сдвигов в тесной взаимосвязи с интонационной попевочностью, речитацией, дублировкой хоровых голосов.

Хотя Кюи не делал церковных обработок и не привлекал традиционную гласовость церковной музыки, композитор создал духовные произведения, основанные не только на определённом слушательском опыте (из писем известно, что

композитор иногда посещал и православные службы)¹⁰², но и имея тесное творческое общение с деятелями православной духовной музыки. Сохранилась переписка Ц. Кюи с руководителем и регентом придворной певческой капеллы Х. Гроздовым¹⁰³, где в одном из писем Кюи сообщал Гроздову: «Многоуважаемый Христофор Николаевич. Не знаю, право, как Вас благодарить за Ваше письмо и за Ваши суждения. Они тем более ценны, что исходят от такого авторитета как Вы, а я, с православной духовной музыкой мало знаком, и писал скорее по инстинкту»¹⁰⁴. (*Копия письма – см. Приложение Б, рисунок 4.*)

И подытоживая сказанное, необходимо отметить, что сочинение псалмов для композитора явилось неким импульсом, который впоследствии привёл композитора к созданию более крупной формы в области духовной православной музыки.

2.2.2. Песнь Богородицы «Величит душа моя Господа». Ор. 93

Духовный концерт «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» для дисканта соло и смешанного хора (ор. 93, 1914) Цезарь Кюи пишет по просьбе Х. Гроздова¹⁰⁵. Однако композитор в очередной раз мучается сомнениями: «Были у меня попытки, дорогая, писать церковную православную музыку. В 1909 г. в Биаррице, по просьбе Архангельского, я написал 3 псалма. (Разве ж я вам их своевременно не присылал?) Что касается «Песни пресвятой Богородицы», то опасаясь»

¹⁰²См.: Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 44.

¹⁰³Гроздов Христофор Николаевич (1854 –1919) – композитор, педагог, с 1912 г. – помощник начальника Придворной певческой капеллы.

¹⁰⁴Кюи Ц. А. Письма Х. Н. Гроздову 1913-1914, авт., черн., 3 ед. = 7 л. + 3 конв. // РНММ. Фонд № 370, оп. № 586-588, ед. хр. № 9334.

¹⁰⁵В письме к Х. Гроздову композитор называет своё сочинение – «наша Песнь Богородицы». (*Копию письма см. в Приложении Б, рисунок 5.*)

юсь, что из этого ничего не выйдет: слишком уж трудная задача»,¹⁰⁶ – пишет Кюи в письме к Керзиной.

Однако, несмотря на колебания и реакцию на «колкую критику», композитор не отказывается от предложения.

Для исследования важны и некоторые высказывания Кюи по поводу сочинения духовной музыки. В некрологе о Бородине (газета «Музыкальное обозрение» № 22 от 5 марта 1887 года) он писал: «Сделаю ещё одно замечание, не относящееся к покойному Бородину... Во время Преждеосвящённой литургии исполнялось «Верую», такого игривого итальянского оперного характера, с частым употреблением аккорда септимы, не свойственного церковной музыке, и с такими почти комическими завитушками, что поневоле рождались вопросы: существует ли у нас контроль над церковной музыкой»¹⁰⁷.

Из этого короткого послания следует, что композитор имел достаточно ясные представления о репертуаре и, кроме того, остро критиковал те приемы, которые Чайковский справедливо называл «европеизмами».

«Песнь Богородицы» – ещё одна из ярких и значимых страниц в творчестве композитора. В основе произведения лежит канонический текст,¹⁰⁸ который по описанию евангельского события – встречи Девы Марии со своей сестрой Елисаветой, – является «хвалебным» изречением Пресвятой Богородицы в прославление Бога. Сопровождается славословие Матери Божией молитвой «*Честнейшую херувим*» в качестве припева.

¹⁰⁶Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 434. (Курсив дан в тексте.)

¹⁰⁷Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 578.

¹⁰⁸Песнь Пресвятой Богородицы («Честнейшая», Песнь Пресвятыя Богородицы), Песнь Богородицы — песнопение православной утрени, предшествующее 9-й песни канона. Составлена на текст хвалебной песни Девы Марии (Лк. 1:46—55), с прибавлением припева «Честнейшую херувим...» к каждому стиху, откуда получила своё второе, наиболее употребительное название — «Честнейшая». У католиков и протестантов распев тех же стихов Писания (без какого-либо припева) именуется магнификатом.

Молитва-величание «Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим, без исления Бога Словоарождшую, сущую Богородицу, Тя величаем», ставшая припевом к Песни Богородицы, была составлена преп. Космой Маюмским. (Песнь Богородицы (Честнейшая) [Электронный ресурс] // Википедия. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 19.08.2018)).

Сравнивая произведение Ц. А. Кюи с творениями других композиторов – например, П. И. Чайковского (из «Всенощного бдения», 1881– 1882), С. В. Рахманинова (из «Песнопений Всенощного бдения», 1915), А. А. Архангельского (из «Пения Всенощного бдения» – 1886?; издано в 1916), – мы наблюдаем как черты сходства, так и различия в музыкальном толковании.

Структура произведения традиционна: шесть музыкальных «блоков», поочередно замыкающихся хорovým припевом. Композиция «стих+припев» имеет особый смысл. Звучащие и как молитва-хваление Богу из уст Пресвятой Богородицы, и как «молитва-величание» Самой Богородицы из уст народа, – эти два образа музыкально тесно взаимодействуют.

Рассмотрим первый «эпизод» сочинения. (См. Приложение А, рисунок 23.) Модель восхождения от «земного к божественному» композитор решает путём постепенного динамического и «фактурного» crescendo, поддержанного гармоническим последованием.

Расширение фактурного пространства и его размежевание на множество голосов, доводит хоровую ткань до восьмиголосия (рисунок 10).

Рисунок 10 (14-20 тт.)

5

су-щю Бо-го-ро-ди-цу Тя ве-ли-ча-емъ.

Наличие *divisi* в хоровых партиях формирует объёмное сонорное пространство. Кроме того, обращает на себя внимание и функциональное распределение хоровых голосов в припевах, которое порождает расслоение хоровой фактуры на несколько пластов. Такая дифференциация приводит к несовпадению словесного текста в партиях. (Этот процесс уже встречался в духовном произведении композитора, написанном ранее – псалом № 21.) Расширение временных рамок, яркий мелодический образ, красочная гармония, динамическое развитие – всё направлено на создание художественно – музыкального повествования концертного типа.

Итак, концерт «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» явился знаковым произведением для Цезаря Кюи. Жанр духовного концерта, восходящий к итальянской духовной традиции в России, оказался не чуждым композитору. Он сочинил крупную жанровую форму, антифонную структуру (*solo*+смешанный хор), европейскую тональную организацию, мелодико-гармонико-полифонический дискурс. Такого рода стилистика не была привнесением чуждого духа – она характерна сочинениям того же Архангельского, как других мастеров Петербургской певческой капеллы. Ц. Кюи подарил русской культуре эстетически прекрасную музыку, которую оценили и последующие поколения (его теперь исполняют и в Петербурге и в Москве)¹⁰⁹.

Отметим и то, что композитор сочинял произведение в последний период своей жизни. Уже через несколько лет он начнёт терять зрение и в связи с этим в последние годы практически не сможет самостоятельно писать музыку. Из воспоминаний Ц. Кюи, записанных Г. Тимофеевым: «Теперь я совершенно не могу читать. Теперь моя композиторская деятельность кончена. Но от этого никто не потеряет. Я уже дал всё, что мог дать и всё, что написал бы было бы уже повторе-

¹⁰⁹Произведение «Песнь Богородицы “Величит душа моя Господа”» Ц. Кюи вошло в репертуар известных хоровых коллективов, таких как Петербургский камерный хор (руководитель и дирижёр Николай Корнев), Академический Большой хор «Мастера хорового пения» (руководитель и дирижёр Лев Конторович).

нием прежнего. Я не имею права жаловаться, прожив до 82-х лет. Я бы только не хотел лишиться зрения и быть в тягость другим. Как видите – я не унываю»¹¹⁰.

¹¹⁰Тимофеев Григорий Николаевич [Заметки о встречах с Ц. А. Кюи]. Автограф. Крайние даты: 1898-1916 // ОР РНБ. Ф. 773, оп. 1, ед. хр. 9.

2.3. Кантаты

Во второй половине XIX века актуальность приобрёл жанр кантаты – с её идейным содержанием и тематическим разнообразием. Этот жанр проявил себя в различных аспектах, например: П. И. Чайковский «К радости» (1865), «Москва» (1883), «Привет А. Г. Рубинштейну» (1889); М. М. Ипполитов-Иванов «Памяти Пушкина» (ок. 1880); А. К. Глазунов «Прелюдия-кантата в честь 50-летия Петербургской консерватории» (1912); М. А. Балакирев «На открытие памятника Глинке» (1904); С. И. Танеев «Иоанн Дамаскин» (1884), «По прочтении псалма» (1915) и др.

В этом ряду особое место занимает Ц. Кюи, в творчестве которого о кантате мало что известно. Тем не менее, у него имеются произведения, написанные в этом жанре, а именно: одна – в честь трёхсотлетия Дома Романовых (1913), другая – памяти М. Лермонтова (1914).

Были у Кюи и неосуществлённые замыслы. В год смерти М. Балакирева (1910) М. Керзина предложила композитору написать памятное музыканту произведение, кантату или элегию. Заинтересовавшись предложением, Кюи воодушевлённо писал Керзиной: «Ваша мысль гениальна и мне в высшей степени симпатична. С величайшей охотой примусь за кантату или элегию, и, если она мне удастся, буду глубоко счастлив, потому что меня с Балакиревым связывает много дорогих, хороших воспоминаний»¹¹¹. Однако эта идея осталась неосуществлённой. Кюи не нашёл «подходящего текста» для своего будущего сочинения. С большим сожалением он писал Керзиной: «[...] боюсь, что из вашей чудной затеи ничего не выйдет, потому что время уходит, в мгновении своего творчества я далеко не уверен. Досадно, а приходится от этого отказаться»¹¹².

¹¹¹Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 406.

¹¹²Там же. С. 408.

2.3.1. Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913. Оп. 89

«Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913» была написана Кюи в честь важной государственной даты. Кроме Кюи на эту тему откликнулись многие композиторы и поэты. В качестве любопытного штриха мы приводим фрагмент небольшой заметки из газеты «Вечернее время» (от 06 марта 1913 года), освещающей музыкальные приготовления к знаменательной дате: «К наступившим юбилейным торжествам музыкальными фирмами Юргенсона, Циммермана и др. выпущено несколько десятков кантат, гимнов, маршей и пр. Почти все они носят следы поспешности и недоделанности. Но попадаются и ценные произведения»¹¹³.

Действительно, в творчестве многих как известных, так и малоизвестных композиторов, встречаются произведения, посвящённые данному событию, среди них: А. Д. Кастальский кантата-гимн «Триста лет», (1912); М. М. Ипполитов-Иванов «О воцарении Дома Романовых» (1913); А. А. Егоров «Кантата к трёхсотлетию Дома Романовых» (1912); М. П. Речкунов «Кантата на трёхсотлетие царствования Дома Романовых» (1912); Н. Д. Лебедев «Кантата на Воцарение Дома Романовых» (1911) и др.

Осознавая социальную значимость государственно-исторического события в жизни страны, Кюи (по просьбе некоего Н. Н. Боборыкина, автора литературного текста) немедленно приступил к написанию произведения. В письме к Керзиной он сообщал: «Дней 10 тому назад приходит ко мне уездный предводитель петербургского дворянства и просит написать кантату для приёма государя, 23 февраля, по случаю 300-летия дома Романовых. Я на это: «Сочувствую, но времени мало: нужно сочинить и инструментовать, переписать партии, разучить, а тут ещё вдобавок нет текста. За успех не отвечаю, а попробую. Пришлите как можно скорее

¹¹³Газетные «старости» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://starosti.ru> (дата обращения: 30.09 2018).

текст». Дня через 4 текст мне доставлен. Обычный набор слов, но так ловко распланирован, что ничего не пришлось изменять. Я тотчас принялся за работу. В 2 дня Кантата была сочинена (небольшая, минут на 8), а дня через 4 будет готова и инструментовка. Всё время работаю с удовольствием»¹¹⁴.

Это произведение прозвучало на балу Дворянского собрания 23 февраля, получив большое признание у государя – Николая II¹¹⁵. Подтверждение этого мы находим опять же в письме Кюи от 2 марта 1913 года к Керзиной: «23-го. *Бал дворян*. Исполняется моя Кантата. Та же мёртвая тишина, несмотря на то, что государь аплодировал, то же неловкое положение. Я пробыл на балу с полчаса и уехал, а потом узнал, что рассылали адъютантов, всюду меня искали, приглашая в царскую ложу, но меня уже не было. Всё же, через день, государь мне прислал свою фотографию с наследником. Государь сидит, а мальчик стоит около него»¹¹⁶.

Упоминание о кантате обнаруживается и в дневниках его величества – Николая Александровича Романова:

«23-го февраля. Суббота.

Целый день перепал мокрый снег.

Утром недолго погулял. Принял Сухомлинова. В 12 1/2, когда Мама начала жаловать дам к руке, я принимал волостных старшин в нижнем коридоре, где для них был устроен обед. Успел еще посмотреть baise-main. Мама завтракала с нами. Гулял и с остервенением разбирал телеграммы, кот. С 20-го февр. Пришло 1050 штук. Читал до обеда. В 9 час. Изготовились и поехали втроем с Ольгой на бал в Дворянском собрании. В большой зале Салтыков поднес хлеб-соль, затем была сыграна новая кантата, потом все мы прошлись польским и тогда начались танцы. Ольга много танцевала. Аликс уехала сперва, затем уехала Мама и, наконец, я с Ольгой в 11.40. Был большой порядок и красивый бал»¹¹⁷.

Итак, «Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых» – это воплощение центральной идеи произведения – чествование царской династии. В

¹¹⁴Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 427.

¹¹⁵Николаю II кантата и была посвящена.

¹¹⁶Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 429.

¹¹⁷Дневники императора Николая II. М., 1992. С. 384-385.

основе литературного текста лежит торжественно-хвалебная ода. Композиционный строй, не лишённый панегирических интонаций, дополнен рядом эпико-повествовательных, религиозных и лирических образов. Вербальный текст композитор использует полностью, но с повторением отдельных элементов. Заметим, что жанр торжественной оды создавался «с установкой на чтение вслух перед адресатом»¹¹⁸:

«Из славных-славному
Звучит хвала
Взойди же солнышко
Разсейся мгла
На Русь великую
Ты солнце кинь свой взор
Родная ширь везде
Родной простор.

Но когда то, встарь было времячко
Собрались на Русь злые вороги
Словно коршуны в степь слетались
Изнемогшему – глаза выклевать.

Тем возстал на Руси свет-надежа царь
Смело шапку одел Мономахову
Из-подопушисоболиныя
Кинул грозный взгляд – затряслась земля.

Под скипетром своим и мощною державой
Три века нас хранил с тех пор великий род
Себя, запечатлев незыблемою славой
И знаменем побед украсив свой народ.

Господь своим невидимым покровом
В пути судеб избранника храня
Да озарит его своим он светом новым
Исполнив дух вождя небеснаго огня.

Взойди же солнышко
И кинь свой взор
На Русь великую
Родной простор

¹¹⁸Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 79.

Взойди ты солнышко
 Разсейся мгла
 Из славных-славному
 Звучит хвала»¹¹⁹.

Углубляясь в жанр оды, целесообразно обратиться к её определению. Мы сошлёмся на текст, взятый из литературного источника XVIII века – периода расцвета одической поэзии: «Ода, оды (греч.) – род песносложения лирического, разделённого на строфы, состоящие из стихов одинаковой меры и числа. Слог должен быть важный и возвышенный»¹²⁰.

Музыкальная драматургия кантаты Кюи есть не только отражение содержания и смысла стихов, но и воплощение художественных особенностей оды как литературного жанра. Структура кантаты представляет собой целостный цикл, состоящий из семи взаимосвязанных музыкальных частей. Возвышенность тона и приподнятость «юбилейного» настроения первой строфы решена традиционно: яркое тутти хора и оркестра, восходящая интервалика, пунктирность ритма, акцентная артикуляция, включение группы ударных инструментов. (См. Приложение А, рисунок 26.)

Во втором разделе, контрастном первому, торжественные начальные интонации сменяются эпическим звучанием солирующего баса. Его появление, повествующее о давних исторических событиях, звучит иносказательно (рисунок 11).

Рисунок 11 (16-19 тт.)

¹¹⁹Ода в честь 300-летия Дома Романовых. Слова Н. Боборыкина, музыка Ц. Кюи. Литография (рисунок Н. Самокиша) опубликована в 1913. Знаки препинания, как и орфографию, мы сохранили в соответствии с оригиналом. (Копию литографии см. в Приложении В, рисунок 4.)

¹²⁰Словарь Академии Российской [Электронный ресурс]: в 6 частях. Ч. 4: от М. до Р. / Сост. Д. И. Фонвизин, Г. Р. Державин, И. Н. Болтин, И. И. Лепехин, С. Я. Румовский, Н. Я. Озерецковский, и др. – СПб., 1793. Режим доступа: http://runivers.ru/lib/book_3173 (дата обращения: 09.12.2019).



Обращают на себя внимание арфовые переборы в оркестровой партии, имитирующие звучание гуслей. В начальной гармонии этого фрагмента – стилизация русской традиции: VI-T, T-III, медиантовые обороты.

Объёмные средние разделы, образующие лирическую середину кантаты, репрезентируют стилистику хорового творчества Ц. Кюи. Особое место занимает акапельный хоровой эпизод – тихая молитва за сохранение «избранника» из рода Романовых.

Заключительная строфа – финальное завершение кантаты, построенная на гимнических интонациях. Возвращение первоначального ликования образует единую тематическую арку между крайними частями. Заметим, что в качестве особого смыслового приёма композитор вводит стилизацию колокольности, что соответствует последним одическим строкам: «Из славных-славному звучит хвала». (*Приложение А, рисунок 27.*)

Важным выразительным средством в создании художественного образа кантаты выступает фактура произведения. Приёмы хорового письма весьма примечательны: сочетание туттийных и сольных эпизодов; разнообразие комбинаций тембровых звучаний; использование полифонно-гармонических приёмов. При этом каждый музыкальный блок имеет свою специфическую фактуру, тонко реагирующую на фонизм хорового пространства. Мелодические партии отличаются красотой, изяществом звуковых линий и пластикой голосоведения, в целом характерной для вокально-хорового творчества Цезаря Кюи. Весьма эффектно звучит применённый здесь принцип антифонности, возникающий между группами голосов. В результате этого, накопленное напряжение выливается в яркое туттийное многоголосие. Суммируя наши наблюдения над музыкальным и вербальным текстами произведения, мы можем констатировать следующее.

Кантата Ц. Кюи – яркий пример вокально-хорового стиля автора, в котором явно проявляются жанрово-композиционные признаки: мелодизм вокальных партий, тембризация партитурных слоёв, гармоние-полифонический склад структуры целого. Поражает художественное использование возможностей хора, а также своеобразие, утончённость и лиризм музыкально-интонационного языка композитора.

Итак, несмотря на короткую исполнительскую жизнь произведения Ц. Кюи – «Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых» (а при жизни композитора даже не все издатели брались за её печать),¹²¹ – не теряет своих явных достоинств и входит в сокровищницу русской хоровой культуры XIX века.

2.3.2. Кантата «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914.

“Твой стих”». Оп. 96

Среди русских поэтов XIX века М. Ю. Лермонтов, как и А. С. Пушкин, оказался такой поэтической личностью, творчество которого вдохновляло многих композиторов на создание произведений на его стихи. Среди них был и Цезарь Кюи. Композитор высоко ценил и почитал поэта, о чем свидетельствует наличие более 20 разнообразных по жанру музыкальных сочинений. Это романсы, дуэты, хоры, как-то: оп. 5 – «Любовь мертвеца» № 1; оп. 13 – «Она поёт и звуки тают» № 1, «Как небеса твой взор сияет» № 3; оп. 27 – «Нищий» № 3; оп. 55 – «Плененный рыцарь» № 7; оп. 19 – «Тучи» № 6; оп. 11 – «Чаша жизни» № 2; оп. 28 – «Небо и звезды» № 4 и др. Важно заметить, что композитор на протяжении всей

¹²¹Из письма Кюи к Керзиной от 19 марта 1913 года: «Юргенсон отказывается от моей Кантаты на 300-летие Романовых, её берёт Бессель, к моему величайшему удивлению, потому что это *une pièce d'occasions*,* на исполнение сбыт которой нельзя рассчитывать, а он печатает и клавиру, и партитуру, что требует довольно значительных издержек. Чем он руководится, – не знаю».

*произведение к случаю (фр.). (Письмо опубликовано в книге: *Кюи Ц. А. Избранные письма*. С. 430.)

своей жизни обращался к творчеству Лермонтова, меняя темы и сохраняя ощущение его поэтики.

Не только эти жанры вдохновляли Кюи, он замышлял и более крупные композиции. Так, на сюжет повести М. Лермонтова «Литвинка» Ц. Кюи намеревался создать оперу, о чем свидетельствует письмо композитора к В. Стасову от 17 апреля 1877 года. Кюи писал: «Не думайте, чтобы я уж окончательно отказался от «Литвинки» (повесть Лермонтова). Поэтому, пожалуйста, оставьте ее в моем распоряжении до лета»¹²². Однако замыслу композитора не удалось осуществиться...

В честь памятной даты М. Лермонтова – 100 лет со дня его рождения (1914) – Ц. Кюи написал кантату для смешанного хора и оркестра, названную им «Твойстих», ор. 96. (См. Приложение А, рисунок 28.) В письме к госпоже М. Керзиной он сообщал: «Пишу также маленькую кантату, по случаю юбилея М. Лермонтова, на прескверный текст Изабеллы Гриневской»¹²³. Все-таки пишу, потому что очень преклоняюсь перед Лермонтовым»¹²⁴.

Страна с большим размахом собиралась праздновать юбилей поэта, но наступление Первой мировой войны отодвинуло это торжество на неизвестное время. Однако это не означает, что данное событие полностью нивелировало значимость этой даты, а обществу не удалось откликнуться на него. В результате наших изысканий, удалось обнаружить печатные заметки о концертах и мероприятиях, посвящённые юбилею русского поэта. Приведём некоторые из них:

[Вечер памяти М. Ю. Лермонтова] // Новое время. 1914. № 13860. 12 октября. С. 1.

Концерт в память М. Ю. Лермонтова // Вечное время. 1914, 23 октября (5 ноября), № 916. С.3.

Концерт в пользу раненых в память Лермонтова // Пг. Ведомости. 1914, 28 окт., № 243. С.3.

Лермонтовский юбилей [в Москве] // Рампа и жизнь. 1914. № 41. С. 10

¹²²Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 90.

¹²³Изабелла Аркадьевна Гриневская (1864, Гродно – 1942, Ленинград) – русский драматург, прозаик, поэтесса, переводчица, критик.

¹²⁴Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 448.

О праздновании юбилея Лермонтова // Родной язык в школе. 1914, № 1. С.66.

Памяти М. Ю. Лермонтова // Голос минувшего. 1913, № 4. С. 291. Юбилейные мероприятия в Пензе и Петербурге.

Хроника // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4-5. С. 100-101. Празднование юбилея в Петербурге.

Хряпин К. После юбилея // Пг. Ведомости. 1914, 4 окт., № 223. С.2¹²⁵.

(Эта информация впечатляет!)

Наряду с Ц. Кюи, целый ряд композиторов посвятили свои произведения М. Лермонтову, среди них: М.Ипполитов-Иванов, А. Егоров, М. Гольтисон, Н. Ладухин, А. Лазарев, А. Чесноков. В честь важной даты композиторами было создано немало произведений – от камерных до более крупных. Однако в жанре кантаты – «в память» – работали лишь некоторые из них: М. Ипполитов-Иванов «Торжественная кантата к 100-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова» (1914); А. Егоров кантата «Памяти поэта» (1914); А. Лазарев «Кантата памяти М. Ю. Лермонтова» (1914); И. Устюжанинов «Торжественная кантата на 100-летие со дня рождения М. Ю. Лермонтова» (1914).

Наша задача – изучить партитуру Цезаря Кюи с точки зрения ее жанровой формы и жанровой принадлежности.

Не пытаясь идти по пути создания официального, торжественного произведения – как, например, в кантате «В память трехсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913», – Кюи пишет хоровое сочинение, пронизанное поэтическим и лирическим духом. Кантата «Твой стих» – это искреннее лирическое высказывание, оттененное «нотами» трагедийности и интонациями шемящей грусти.

Как музыкант и художник, Кюи хорошо понимал специфику хорового жанра, в том числе и фактуры хоровой композиции. Она была для него всегда сферой поиска и находок. Мелодическая красота хоровых партий проявляется здесь в

¹²⁵ 100-летний юбилей М. Ю. Лермонтова [Электронный ресурс] // М. Ю. Лермонтов и русская культура. [Сайт РХГА, 2012]. Режим доступа: www.lermontov.rhga.ru (дата обращения: 06.04.2014).

гибкости и пластичности музыкальных линий, сформировавшихся еще в вокальной лирике композитора.

Анализируя «Твой стих», прежде чем обратиться к плану выражения, рассмотрим план содержания. Невзирая на то, что композитору не нравился поэтический текст кантаты (он называл его «прескверным»), Кюи не уступал своим творческим принципам, и один из них – следование за смысловыми ориентирами. Его утверждение – «...поэзия и звук – равноправные державы»¹²⁶ – находит свое подтверждение в конструкции музыкальных образов. Литературный текст кантаты насыщен красивыми эпитетами, казалось бы, навеянными пейзажной лирикой Лермонтова: «как тот поток», «как гром небес», «то шепчет как пруда осока», «как месяц, что едва воскрес» и т.д.

Процесс композиции в кантате – это, прежде всего, реализация «художественного задания» сочинения. Что касается формы, то она представляет собой, с одной стороны, последование из пяти разделов, а с другой – единую композицию, процессуально и драматургически организованную. И «прескверный» поэтический текст – в результате – оказался в руках хорошего музыкального либреттиста.

Каковы те музыкально-выразительные средства, которые берут на себя основную функцию в претворении этого нарративно-драматургического процесса? Важную роль в раскрытии образного строя кантаты играет гармония – и как вертикаль, и как функциональное взаимодействие аккордов. Модуляционное движение характеризуется яркими тонально-гармоническими сдвигами, энгармоническими переходами. Процесс тонального развития находится под влиянием художественного образа и настроения, создаваемого им. Неудивительно, что композитор использует эффект сопоставления далеких тональностей, (например *Ges-Dur* и *D-Dur* или *D-Dur* и *Des-Dur* и т. д.). И гармония здесь выступает как яркий экспрессивный прием, являясь активным формообразующим средством, подчиняющим себе и другие компоненты музыкального языка.

¹²⁶Кюи Ц. А. Русский романс: Очерк его развития. СПб., 1896. С. 6.

Кантата «Твой стих» – мастерское музыкально-поэтическое произведение, в создании художественного образа которого, наряду с гармонией, играет *хоровая фактура*, выступающая и как сонорное, и как формообразующее средство.

Рассматривая процесс фактурного развития, можно отметить, стремление автора охватить весь объем внутреннего и внешнего музыкального пространства. Мастерство композитора проявляется в необычайной гибкости музыкальной текстуры – сочетании мелодических линий, плотности музыкальной ткани, комбинаторике «партесных» слоев.

Фактурное решение кантаты находится в тесном взаимодействии с ее тембровыми ресурсами (смешанный хор и оркестр). Особую душевность кантате придает использование солистов, при этом не «внешних», а «внутренних», взятых из определенной хоровой партии. Кроме этого, в кантате встречаются другие формы звучания и их тембровые сочетания: женский дуэт сопрано – альт (появляется 2 раза в третьем эпизоде), лирическое трио сопрано – альт – тенор (четвертый эпизод), хоровое тутти и соло сопрано (пятый эпизод).

«Тембризация», наблюдаемая в кантате «Твой стих», – особая и очень важная художественная примета хорового стиля Кюи. В данном случае, употребляя термин «*тембризация*», мы имели в виду прием, основанный на роли и поведении той или иной голосовой партии. При этом важно отметить как обособление, так и сочетание их – с целью передачи тех или иных эмоциональных состояний.

Умение использовать разнообразие тембров, извлекать их из общей палитры хоровых красок характеризует Кюи как опытного хорового композитора. Как же видится этот процесс «тембризации» в данном произведении? Прежде всего, автор отталкивается от образного строя кантаты, связанного с литературной первоосновой. Используя определенный тембр голосовой партии, композитор воплощает художественную задачу (на данном этапе) развития идеи произведения.

Существенную роль, на наш взгляд, играет распределение тембров на всем протяжении звучания кантаты, где одно из важных мест занимает басовая партия. Не случайно, именно с ее сольного выражения (после небольшого оркестрового вступления, всего 4 такта) начинается основное действие кантаты. В наиболее дра-

матические моменты она выступает как важный выразительный элемент, подчеркивающий глубину авторского замысла. Для теноровой партии характерно взаимодействие, «сращивание» с басовой партией и, как результат, – обоюдное продолжение мелодического «зачина». (См. Приложение А, рисунок 29.) В туттийных эпизодах теноровая партия иногда достигает глубокого эмоционального накала за счет ярких регистровых всплесков (при этом динамика развития передается от баса к тенору – четвертый эпизод).

Женская группа голосов (как и мужская) отличается мелодической красотой и певучестью. Тембровые характеристики сопрано и альтов также участвуют в становлении образного строя кантаты. Сопрано – одна из ведущих партий произведения, благодаря тембру которой Кюи передает разнообразие внутренних состояний: и душевную грусть, и светлый лиризм, а в наиболее напряженно-драматические моменты – эмоциональную насыщенность хорового звучания (пятый эпизод).

Хоровой прием *divisi*, используемый композитором, имеет свою темброво-выразительную логику. Он заключается в регулировании плотности и объема звучания – особенно в узловых или кульминационных моментах партитуры.

Еще раз подчеркнем, что главной идеей при создании кантаты была передача внутреннего мироощущения автора, его личное отношение к творчеству великого русского поэта. Кюи тонко и поэтично воспроизводит каждый музыкальный образ, каждый его оттенок и нюанс, привлекая при этом не только ресурсы гармонии, фактуры, тембризации, но и выразительные возможности динамического и темпового процесса, а также тонкой артикуляции всего музыкального материала.

Итак, кантата «Твой стих» – это яркое музыкальное произведение, отражающее индивидуальные черты вокально-хорового творчества Цезаря Кюи. О первом исполнении кантаты практически ничего не известно. Казалось, что произведение после его создания сразу вошло в ряды неизвестных произведений. Однако обнаруженные в архивах РГАЛИ неизданные письма Цезаря Кюи и его дочери (Лидии Аморетти) к автору поэтических строк кантаты – Изабелле Гриневской, возможно, говорят о другом. Из переписки композитора и поэтессы выяснилось, что осе-

нию 1914 года готовился специальный концерт, предположительно, посвящённый творчеству М. И. Лермонтова, на котором, среди прочих произведений, должна была прозвучать и кантата «Твой стих». Приведём небольшой фрагмент одного из таких писем Кюи: «Пока ещё не слышал на репетиции нашу Кантату. Услышу завтра»¹²⁷. Кроме того, для этого мероприятия привлекались известные исполнительские ресурсы. Из письма (уже другого) композитора госпоже Гриневской: «Глубокоуважаемая Изабелла Аркадьевна! Сегодня заходил ко мне Архангельский лично. Он может дать в наше распоряжение хор на 30 чел. с платой по 4 р. на человека. Не знаю подходящие ли это условия?»¹²⁸.

И всё же после 1914 года и вплоть до настоящего времени кантата «Твой стих» оставалась в рядах забытых и неисполняемых произведений. Лишь спустя 100 лет произошло её концертное исполнение на исторической сцене Большого театра в торжественном мероприятии, посвящённом 200-летию со дня рождения Михаила Юрьевича Лермонтова¹²⁹. (См. Приложение В, рисунок 5.)

Рассматривая жанр кантаты в хоровом наследии Ц. Кюи на примере его двух сочинений («Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913» и кантата «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. “Твой стих”»), отметим следующее. Этот жанр, возникнувший лишь в последний период творчества композитора, отличается скорее камерностью, нежели грандиозностью и размахом¹³⁰. Возможно, автор и не ставил перед собой такой задачи. Однако и в этой композиции проявилась тонкость художественного дарования Кюи.

¹²⁷Письма Цезаря Антоновича и его дочери Гриневской Изабелле Аркадьевне. Ноты произведения Ц. А. Кюи «Твой стих». (Памяти М. Ю. Лермонтова): для смешанного хора и фортепиано на слова И. А. Гриневской с дарственной надписью Ц. А. Кюи И. А. Гриневской. // РГАЛИ. Ф. 125. ОП. № 1. Ед. № 281. Н-119. 22 л.

¹²⁸Там же.

¹²⁹15 октября 2014 года на сцене Большого театра состоялся торжественный концерт «Герой нашего времени», посвящённый празднованию 200-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова, на котором прозвучала кантата Ц. Кюи «Твой стих».

¹³⁰Кроме двух кантат, у Кюи имеется несколько музыкальных опусов вокально-симфонического жанра. Среди них назовём лишь цикл, в котором композитор также использует хор – «6 песен западных славян» (ор. 99, 1916) с хоровым заключением (№ 6 «Воевода Милош»).

2.4. Вокально-хоровые квартеты

2.4.1. Циклы квартетов как целое произведение

В хоровом творчестве Кюи встречаются оригинальные жанры, требующие особого внимания. К таким жанрам относятся *вокальные квартеты*, представленные в виде двух циклов, один из которых моноавторский: «7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба» – op. 59 (1901) и «9 вокальных квартетов (a cappella) для мужских голосов» – op. 88 (1912).

Возникает вопрос, почему вокальные квартеты отнесены к хоровому жанру? Открывая отдельный опус, мы находим следующие авторские рекомендации: «эти квартеты могут исполняться и хором»¹³¹. Можно ли допустить, что композитор их представлял и в вокальном, и в хоровом звучании? Известно, что многие композиторы сочиняли свои произведения «на потребу», т.е. рассчитанные на разные исполнительские составы, например, соло–оркестр или хор – оркестр¹³². Кроме того, в нотной записи некоторых квартетов можно заметить *divisi* в хоровых партиях, прописанные более мелким шрифтом и помеченные авторскими сносками, типа: «*Маленькие ноты – только для хорового исполнения*»¹³³. (См. Приложение А, рисунок 30.)

Как и в других жанрах, Кюи серьёзное внимание уделял литературной основе произведений. Большая часть вокально-хорового творчества композитора написана на литературные произведения – как русской, так и зарубежной поэзии. Излюбленными отечественными поэтами были у Ц. Кюи – А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Некрасов, А. Толстой; среди зарубежных авторов – А. Мицкевич, Г.

¹³¹Кюи Ц. А. 7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Москва-Лейпциг: П. Юргенсон, 1901.

¹³²У Кюи часто встречаются несколько вариантов одного произведения, например, кантата «Твой стих» создана как для смешанного хора и оркестра, так и для соло и оркестра; произведение «Идут» написано для мужского хора a cappella и для одного голоса с аккомпанементом фортепиано и др.

¹³³Кюи Ц. А. 7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. С. 5.

Гейне, Ж. Ришпен и др. Обращался композитор и к поэтам-современникам, среди которых: Я. Полонский, И. Белоусов, И. Никитин и др.

Особое внимание Цезаря Кюи привлекло творчество Фёдора Сологуба, на стихи которого композитор сочинил музыкальный цикл «7 вокальных квартетов», 1901¹³⁴. «Гончайший эстет, истинный гурман в творчестве и жизни. [...] Воистину поэт для немногих», – писал о Фёдоре Сологубе Игорь Северянин¹³⁵. Не случайно, что изысканная поэзия Ф. Сологуба заинтересовала Ц. Кюи. Литературный материал для этого цикла квартетов был взят из первой книги стихов автора, изданной в 1895 году. Среди разнообразных по тематике стихотворений Кюи выбрал тексты, наиболее близкие его внутреннему творческому сознанию, которое тяготело, видимо к выражению разнообразных лирических настроений.

Пейзажная лирика – одна из отличительных черт художественной поэтики Кюи. Отметим, что к моменту создания вокальных квартетов композитор был автором нескольких хоровых опусов, в которых уже прослеживается данная художественно-стилевая направленность («Небо и звёзды» № 4, ор. 28; «Сияет солнце» № 3, ор. 53 и др.)¹³⁶. Однако это не просто пейзаж или зарисовка картины природы, рассмотренная сквозь призму лирической поэзии, это нечто большее...

Так, цикл «7 вокальных квартетов» открывается номером № 1 «Воды», который передаёт контрастные состояния природы – весну и осень. Вместе с тем эти образы можно рассматривать и глубже – как аллегория света и тени, жизни и смерти. Композиция произведения строится на контрасте двух разделов, причём,

¹³⁴Опус был посвящён скульптору, музыканту-любителю, певцу и организатору Первого вокального квартета Карлу Августовичу Тавастшерну. В письме к М. Керзиной Ц. Кюи писал: «...Не знаю, писал ли я вам, что скульптор Товастшерно задумал сделать мой бюст. Тот же Товастшерно – любитель музыки и певец; задумал основать смешанный квартет и даже выступить с ним публично. Чем же мне ему отблагодарить за бюст? Разумеется, написал несколько квартетов...». (Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 240.)

¹³⁵Северянин И. В. «Эстляндские триолеты Сологуба» [Электронный ресурс] // Северянин И. В. Сочинения в пяти томах. Том. 5: Публицистика. Письма. Спб.: Издательство «Logos», 1995. Режим доступа: <http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/articles/estlyandskie-triolety-sologuba.htm> (дата обращения: 26.07.2018).

¹³⁶ Отметим, что эта тенденция сохранится в последующей хоровой музыке композитора вплоть до последнего периода его творчества.

второй – это противопоставление первому. Контрасты, заложенные в тексте, отражены и в ладотональном плане произведения. (См. Приложение А, рисунок 31.)

Хоровая фактура произведения, чутко реагируя на этот лирический образ, сочетает различные приёмы изложения – полифонический и гармонический, сольный и туттийный. Благодаря этому Кюи достигает тонких тембровых решений, например: начальная имитация, проходящая в двух эпизодах (Сопрано-Альт-Бас-Тенор), отображает чистоту и переливы каждого тембра голоса, создавая ассоциацию с переливами бегущих вод.

Квартет № 2 «Ризой бледно-голубою», с его лирико-созерцательным характером, оставляет впечатление лёгкой символистской дымки¹³⁷. Музыка произведения, созвучная поэтическому тексту, выразительно передаёт сумрачное состояние наступающей ночи – гаснущие голубоватые блики неба, мерцание звёзд. Расслоение музыкальной ткани на соло и аккомпанирующие голоса имитирует жанр бытового романса.

Авторская ориентация на жанр вокального квартета усматривается и в его фактуре, представленной в виде четырёхголосного склада. Обращает на себя внимание также наличие фактурной «слоготоновости», отдалённо напоминающей нам об отечественной хоровой традиции.

Иначе представлен квартет № 3 «Сокрытая красота». Композитор рисует пейзаж, но уже другой – таинственный и привлекательный в своей неброской красоте, как будто «сокрытый» от людских глаз в далёкой северной глубинке. Упо-

¹³⁷Впервые это стихотворение было напечатано в журнале «Иллюстрированный мир» № 7, 1890 под другим названием («Бледная ночь») и в другом варианте:

Небо – бледно-голубое,
 Звёзды трепетно мерцают,
 Тучки бледною толпою,
 Точно призраки, мелькают.
 Спит в тумане бледном поле.
 Мглою задёрнулись дали...
 Внемля горькой, горькой боли,
 Сердце ноет от печали...

Впоследствии стихотворение было переделано. (Сологуб Ф. К. Собрание стихотворений [Электронный ресурс]: В 8-ми т. Спб., 2002. Том 1. Режим доступа: <http://www.fsologub.ru/> (дата обращения: 11.03.18).

минание о севере навеяно первоначальным названием стихотворения – «Наш север». Автор не только воплощает идею литературного текста, но и интерпретирует его как личностное художественно-музыкального восприятие. (См. Приложение А, рисунок 32.)

Музыка квартета изящна и проникновенна. Хоровая фактура сочинения, что стилистически показательно, мастерски «оркестрована» автором. Приём тембризации, как и гармония, выступает здесь в качестве основного средства выражения. Он даёт о себе знать с первых тактов. Тихое вступление основной мелодии в партии сопрано подхватывает унисонное вступление альтовой и теноровой партий – звук *ля*¹. Однако в тембровом отношении нота *ля* звучит в хоровых партиях по-разному: у теноров ярко и блестяще, у альтов более приглушённо, матово. Слияние двух тембров в одном звуке, но в разных регистрах (у тенора-высокий, а у альты-средний) создаёт своеобразный фонический эффект. Казалось бы, это маленькая, еле уловимая деталь, но уже с первых тактов тонко встроенная в общий колорит произведения.

Однако, не ограничившись лишь пейзажной лирикой, Кюи для этого опуса выбирает и другие темы. Так, квартет № 4 «Я ждал» раскрывает внутренний мир человека, его размышления о жизни и смерти. Музыкальная концепция пьесы очень близка первому квартету цикла «Воды». Такие же смысловые контрасты жизни и смерти («Я ждал» и «Я отжил»), заложенные в поэтическом тексте произведения, повторяются и некоторые средства музыкального выражения, например, сопоставление одноименных тональностей (Es-Dur и es-moll).

Существенные различия между произведениями проявляются в фактурном изложении. Если в первом квартете автор излагает музыкальный материал по принципу соло-tutti, то здесь композитор решает всё по-другому. Так, в начале первого эпизода, даже и мимолётно, наблюдается полифонизация мелодических голосов средних и крайних голосов; второй же эпизод изложен в аккордовом складе. Впечатляет заключительная кульминация произведения. После высокого тесситурного взлёта идёт резкое падение в низкий тон, словно всё падает в бездну мрачной безысходности.

На смену драматическому звучанию приходит светлый, мажорный квартет № 5 «*Васильки на полях*». Выбор тональности композитором (Des-Dur) соответствует художественному образу произведения. Пленяет также мастерство хоровой «инструментовки». Полифонизация мелодических голосов приводит к ажурному сплетению вокальных линий.

Квартет № 6 «*Зой*» – лёгкая, грациозная и оригинальная пьеса. Необычно и название произведения, связанное с местным произношением¹³⁸. В произведении присутствуют элементы звукоизображения, например пение птиц.

Ярким произведением, венчающим цикл, является последний номер – «*Неурожай*». (См. Приложение А, рисунок 33.) Своеобразие ему предаёт не только обращение Сологуба к древней славянской мифологии – языческому богу Стрибогу. Погружение в прошлое композитор, в частности, решает через идею ладо-гармонического звучания, используя дорийский лад с явным тяготением к плагальности. В тонально-гармоническом звучании композитор опирается на принцип модальности; а обилие хроматических знаков в произведении, которые, собираясь постепенно, от такта к такту в хроматическую гамму, образуют некую модальную хроматику. Привлекает внимание и эффектный приём заклички – обращение к мифологическому божеству – «*Стрибог, помогай!*», – звучащей по-разному: то в виде настойчивой просьбы, то тихой мольбы.

В целом последний квартет, несколько выделяясь из всего цикла, привлекает к себе слушателя своей яркостью и оригинальностью.

¹³⁸Зой – м. арх. зык, вопль, крик, шум, гул, голк, вой, визг, рык. На сходке зой стоит. Зойный, озойный, шумный, крикливый, зычный; сиб. беспокойный; неукладистый, громоздкий. Зойться арх. беситься, резво шалить. Зоя об.назойливый человек, упорный, настойчивый. Зойливый, назойливый. (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. Том первый: А-З. СПб.-М., 1880. Режим доступа: <http://runivers.ru/lib/book3178> (дата обращения: 07.10.2018).

2.4.2. Квартет как часть собрания сочинений

Кроме отдельных опусов, как нам удалось выяснить, в творчестве композитора встречаются и своеобразные *вокальные циклы с внедрением отдельных квартетов*. К ним следует отнести: «21 стихотворение Н. Некрасова» ор. 62 (№ 21); «6 стихотворений Я. П. Полонского» ор. 76 (№ 5). Кроме того имеются случаи внедрения и *хора* (ор.76 – «6 стихотворений Я. П. Полонского», № 6). В цикле «6 стихотворений А. Мицкевича» ор. 71 (№ 4) в одном номере композитор solo и хор соединяет вместе.

С точки зрения сценической драматургии, данные опусы исполняются целиком, так или иначе, подчиняясь стилистике цикла. Как уже отмечалось, нигде и ни у кого такого ранее не встречалось. Кроме того, имеется такое сочетание, как романсы+хор, формируя своеобразный жанровый сплав в едином цикле. (Возможно, это говорит о стремлении композитора к поиску чего-то нового и оригинального.)

Выделим ещё один нестандартный случай, когда Кюи внедряет в музыкальный цикл и *септет* (ор. 62 – «21 стихотворение Н. Некрасова», № 22)¹³⁹. (Пока нам трудно сказать, где и у кого он еще встречается.) (См. Приложение А, рисунок 34.)

Следует отметить, что такая тенденция станет характерной для автора, но не часто встречаемой в других циклах¹⁴⁰. Отметим ещё одну особенность. Указанные *вокальные объединения* написаны в оригинальном и популярном жанре (начиная со второй половины XIX века) – «*стихотворение с музыкой*». При этом значи-

¹³⁹По поводу септета имеется любопытный факт. Издательством П. Юргенсона к циклу романсов Ц. Кюи «21 стихотворение Н. Некрасова» ор. 62 был напечатан дополнительный номер № 22 «Полонский о Некрасове, для тенора соло с хором» (партитура и голоса). В письме к Юргенсону Кюи писал: «Большое спасибо за «Полонского о Некрасове». Только ведь это септет для солистов, а не «Соло тенора с хором». Из-за этого не стоит уничтожать существующие обложки, но на следующих прикажите напечатать: № 22. Полонский о Некрасове. Септет». (Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 303.)

¹⁴⁰У Кюи есть ещё один цикл – «6 песен западных славян» – с заключительным хоровым номером.

тельная часть этих циклов посвящена творчеству одного автора – *моноавторская*, например: «20 стихотворений Ж. Ришпена» ор. 44 (1890), «25 стихотворений А. Пушкина» ор. 57 (1900), «18 стихотворений гр. А. К. Толстого» ор. 67 (1904)¹⁴¹. Кроме стихотворений, композитор использует в вокальном творчестве и другие поэтические жанры, которые отражены в названиях опусов: «Четыре сонета А. Мицкевича» ор. 48 (1892), «Пять басен на слова И. Крылова» ор. 90 (1913).

Цикл «21 стихотворение Н. Некрасова с музыкой Ц. Кюи» был написан композитором ко дню памятной даты поэта – 25 лет со дня его смерти. Предложение написать серию романсов поступило к Цезарю Кюи от Аркадия Керзина, который намеревался устроить дневной концерт, посвящённый поэтическому творчеству Николая Некрасова. Из воспоминаний М. Керзиной: «27 декабря 1902 года исполнялось 25 лет со дня смерти Некрасова. Керзин, будучи очень большим поклонником этого поэта, давно уже высказывал мысль, что хорошо бы устроить вечер из музыки, написанной на его стихотворения и говорил об этом с Кюи. Во всей романсовой литературе не нашлось и дюжины романсов на слова Некрасова, так что нужно было ещё написать их; такую мысль задался Кюи. Летом 1902 года он выслал мне рукопись своих Некрасовских романсов с приблизительным распределением их между нашими исполнителями. Кроме того, он написал специально для этого концерта септет на слова Полонского “Н. А. Некрасову” и квартет “На родине”»¹⁴².

Содержание вокальных композиций цикла раскрывает художественный мир поэтического творчества Некрасова. Изначально композитор намеревался распределить их в «*хронологическом некрасовском порядке*»,¹⁴³ но позже он приходит к другому решению. Из письма Ц. Кюи к М. Керзиной: «На некрасовских я окончательно поставил точку. Их двадцать один хорик. Будет! И то сборник выйдет по-

¹⁴¹Кроме того, у Кюи имеется ещё несколько опусов: «7 стихотворений Пушкина и Лермонтова» ор. 33 (1886); «Семь стихотворений армянских поэтов» ор. 75 (1907); «24 стихотворения» ор. 86, б. г.

¹⁴²Керзина Мария Семёновна «Мои воспоминания о Кружке любителей русской музыки». Б. м. 1912, б. д. (окончание 1912, декабрь, 4). Автограф., черн., карандаш. 35,5x22,5. 69 л. // РНММ. Ф. 286. Инв. № 153. Пост. № 2088.

¹⁴³Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 278. (Курсив дан в тексте.)

толще пушкинского. Теперь их привожу в окончательный порядок. Распределил их, кажется, удачно. Некоторые транспонирую, чтобы удобнее было петь»¹⁴⁴.

В самом деле, драматургия цикла имеет немаловажное значение. Заключительным номером опуса композитор выбирает символичное произведение – квартет «На родине», который отражает одну из ключевых тем поэзии Некрасова, а именно, Родина и русский народ. (См. Приложение А, рисунок 35.) Символично и то, что в своих последних воспоминаниях Некрасов приводит поэтические строки стихотворения «На родине», на которое впоследствии Кюи напишет свой квартет: «Судьбе угодно было, что я пользовался крепостным хлебом только до 16 лет, далее я не только никогда не владел крепостными, но, будучи наследником своих отцов, имевших родовые поместья, не было ни одного дня даже владельцем клочка родовой земли <...> Я когда-то написал:

Хлеб полей, возделанных рабами,
Нейдёт мне впрок...»¹⁴⁵.

Сам же композитор называл своё сочинение «*маленький квартетик или хорик а саррелла*»¹⁴⁶ (предполагая, тем самым, его исполнение и хором). В небольшой и лаконичной форме Кюи удаётся передать основную суть произведения – внутреннее состояние автора. Так, начальное обращение – «*Роскошны вы, хлеба заповедные*», наполненное светлым и возвышенным чувством, – композитор воплощает через звуковысотную характеристику. Аккордовая фактура в совокупности с единообразным ритмом создают ощущение соборного звучания. Нельзя также не обратить внимания на элемент слоготонности, характерный для отечественных духовно-музыкальных сочинений (и не только). Здесь нет ни имитации, ни подголосочности, здесь более всего присутствует интонационное обобщение.

¹⁴⁴Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 279. (Курсив дан в тексте.)

¹⁴⁵Литературное наследство. Т. 49-50: Н. А. Некрасов I / ред. П. И. Лебедев-Полянский, И. С. Зильберштейн, С. А. Макашин. 2-е изд., [испр]. М., 1949. С. 143.

¹⁴⁶Из письма Кюи Керзиной: «...Некрасова продолжаю читать, отмечаю те стихотворения, которые хоть сколько-нибудь пригодны для музыки (написал даже маленький квартетик или хорик а саррелла на стихотворение «На родине»), но пригодного очень мало». (Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 274.) (Курсив дан в тексте.)

Что касается гармонии, композитор, возможно, не ставил перед собой задачи отразить в ней нечто народное, как и не пытался, по-видимому, выстроить особую звуковысотную организацию, отличную от западной. Об этом говорит модуляционный процесс, наличие плагальных и полных оборотов. Альтерация аккордов, влекущая за собой хроматику, разнообразит гармоническую ткань.

Отметим ещё два произведения, входящие в цикл «6 стихотворений Я. П. Полонского» (ор. 76, 1908). Это вокальный квартет а саррелла для смешанных голосов «Тишь» (№ 5) и хор а саррелла для смешанных голосов «Голод» (№ 6).

Квартет «Тишь» Кюи также предполагал и в хоровом исполнении. Об этом свидетельствует и указание на рукописном варианте сочинения: «*Можно исполнять и хором*»¹⁴⁷. По содержанию произведение «Тишь» – лирический пейзаж морской природы. Музыкальный образ композитор строит, пользуясь пространственно-звуковым приёмом. (Спокойный темп, *Andantino*, подчёркивает общее состояние неторопливости, неспешности.) Наличие в хоровых партиях длинных нот и ритмических «замираний» создают ощущение не только объёмности, «воздушности» образа, но и несколько сдерживают внутренний ход движения, – всё более погружаясь в покой и созерцание (рисунок 12).

Рисунок 12

ТИШЬ SILENCE
Из цикла From the series
«Шесть стихотворений Я. П. Полонского» "Six poems by Ya. P. Polonsky"

Op. 76, № 5

Andantino $\text{♩} = 76$ cresc.

3

¹⁴⁷Ц. А. Кюи. Ор. 76. 6 стихотворений Я. Полонского для голоса с ф-п. 1908 г. Автограф. Разм. 38×26 см. 1 рук. 12 л. // РНММ. Ф. 64. Инв. № 101. П. № 1200.

Мелодические голоса несут различную функциональную нагрузку, являясь то неким звуковым фоном, то исполняют роль ведущей партии. При этом Кюи использует приём тембрисации, особенно характерный для его пейзажной хоровой музыки. Так, в начале произведения имитационная передача мелодической линии выразительно тембрисована автором: в первом построении мелодическая линия идёт по линии восхождения от низких голосов к высоким (Б-Т-А-С), а во втором развивается по иному плану: Б-А и Т-А.

Выразительна и роль гармонии, сочетающая диатонику с хроматикой в условиях расширенной тональности.

Последним номером цикла «6 стихотворений Я. П. Полонского» является хор «Голод». Как и в предыдущем опусе («21 стихотворение Н. Некрасова»), в этом цикле наблюдается общий принцип в построении драматургии завершения. И здесь композитор выбирает важную социальную тему, в данном случае тему голода, делая своеобразное смысловое заключение.

Образ голода словно оживает с первых тактов хоровой партитуры. Все ресурсы музыкально-выразительных средств, сосредоточены на воплощение этого образа: мрачная си-бемоль-минорная тональность, суровая интонация основной темы в сопровождении оstinатного сопровождения, острота пунктирного ритма, – все это создает тягостное впечатление (рисунок 13). Некоторые музыкальные элементы будут сохраняться до конца произведения на фоне постоянно развивающейся фактуры и гармонии.

Рисунок 13 (1-2 тт.)

Голодъ.

Музыка Д. КЮИ. Оп. 76, № 6.

Moderato. $\text{♩} = 76$

СОПРАНЫ.

АЛТЫ.

ТЕНОРЫ.

БАСЫ.

p

mf

Слов-но зло-е чу-ди-ще, го-лодь за-рож-да-ет-ся,

Этот образ усиливают фактурно-тембровые приёмы и связанный с ними принцип тембризации. В каждом проведении основной мелодической темы композитор находит свои звуковые сочетания. Так, в начале произведения тема отдана густому и низкому тембру басовой партии в сопровождении теноровых голосов. Но далее, во втором проведении, тема переходит к альтам на фоне сохранённой партии теноров.

Драматургию образа усиливает «темброво-функциональное» расчленение хоровой фактуры, что способствует обогащению музыкальной ткани и расширению динамике образного развития (рисунок 14).

Рисунок 14 (39-41 тт.)

Темпо I.

Кто е-го под-слу-ша-етъ, не до-ку-ша-етъ

Кто е-го поде-лу-ша-етъ, съблю-д-ца не до-ку-ша-етъ, съблю-д-ца не до-ку-ша-етъ

Итак, вокальный квартет как оригинальный жанр, представляющий собой новую жанровую разновидность, представлен в творчестве Ц. Кюи двояко. С одной стороны, каждая квартетная «вставка» вполне может быть воспринята как отдельный номер (сольно-ансамблевый или хоровой); с другой стороны – как часть музыкального цикла. Важно, что композитор мыслил цикл как единое семантически-неразделимое творение, – на слова одного поэта и одного композитора. Эта идея нашла соответствующее воплощение в средствах музыкальной выразительности.

2.5. Детская хоровая музыка

В хоровом наследии Ц. Кюни музыка для детей не есть какая-то единичная акция. Композитор обращался к этому жанру на протяжении всей своей деятельности, проявляя особый интерес в последний период жизни. Музыка для детей Кюни отличается не только разнообразием тем, образов, но и разнообразием структур, среди которых встречаются как камерные, так и крупные сочинения – песни и хоры, оперы-сказки.

Наиболее обширную часть такого рода творчества Кюни занимает разножанровый песенный материал, созданный композитором в виде музыкальных циклов (это более 50 произведений). Наша цель, не погружаясь в детальное изучение материала, направить мысль в русло исследования наиболее значимых авторских презентаций, таких как: ор. 15 «13 музыкальных картинок» для 1 голоса и фортепиано (1877-1878), являющимся одним из первых опусов композитора, созданных специально для детей;¹⁴⁸ ор. 72 «10 детских песен для 1 голоса с фортепиано» (1906), на основе которого будет создан ор. 73 «17 детских песен» для 1 голоса с фортепиано (1907);¹⁴⁹ ор. 73 впоследствии войдёт в своеобразную серию последующих детских циклов, имеющих равное количество номеров, а также некоторую схожесть в названии: ор. 78 «Ещё 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано» (1909) и ор. 97 «Последние 17 детских песен для 1 голоса с фортепиано» (1915).

Несмотря на то, что опусы написаны для одного голоса, как показывает концертная практика, многие произведения можно исполнять и хором. Отметим и то, что в некоторые из перечисленных опусов композитор внедряет хоровые но-

¹⁴⁸По мысли П. Веймарна: «Все 13 пьесок по своей грации и задушевности производят очаровательное впечатление (*П. Веймарн* «Ц. А. Кюни как романсист» / Русская музыкальная газета. 1896. Сентябрь. Стб. 1139.)

¹⁴⁹По отзыву, напечатанному в журнале «Педагогическое обозрение», этот цикл вошёл в «Указатель лучших, по отзывам печати, учебников». Кюни писал: «...мои “17 детских” рекомендованы циркулярно в кадетские корпуса как пособие для учителей музыки». (*Кюни Ц. А. Избранные письма*). С. 376.)

мера, например: в ор. 72, как и в ор. 73, входит одно и то же произведение «Христос Воскрес», рекомендованное композитором для исполнения и хором. Кроме того, в песенные циклы композитор вводит и сольно-туттийные пьесы (которые также могут входить и в хоровой репертуар), – такие, как «Мать и дети» (№ 15, ор. 73) или «Времена года» (№ 2, ор. 78).

По тематике циклы мало чем отличаются. Их содержание раскрывает богатый внутренний мир ребёнка, – его интересы, игры и развлечения. Довольно часто в этот круг тем композитор также включает бытовые и народные сценки, религиозные мотивы, а также цикл времён года. К кругу поэтов, на стихи которых композитор создавал свои песенные циклы, назовём, прежде всего, известные имена: А. Пушкин, В. Жуковский, Е. Баратынский, А. Плещеев, А. Фет, Ф. Тютчев, В. Брюсов, А. Блок.

Необходимо также отметить и ряд других авторов – Л. Модзалевского и Н. Доломанову – выдающихся педагогов в области образования и музыкального воспитания, а также отчасти забытых поэтов в настоящее время – К. Льдова и И. Косякова, – внёсших вклад в развитие детской литературы рубежа XIX – XX веков¹⁵⁰. (См. Приложение А, рисунок 36.) Кроме того, среди русских авторов встречаются: Б. Соллогуб, С. Дрожжин, И. Гринеvская, Ф. Берг, А. Фёдоров-Давыдов, О. Беляевская, Ф. Туманский и др.; среди зарубежных – Людвиг Уланд (перевод М. Михайлова), Мориц Гартман (перевод А. Плещеева), а также Адольф Шульц (перевод А. Плещеева).

Несмотря на схожесть этих циклов, имеются и некоторые различия. Так, ор.15 предназначен в основном только для *детей-слушателей*, в то время как остальные циклы включают произведения как для *детей-слушателей*, так и для *детей-исполнителей*. (Об этом мы более подробно писали в главе «Панорамный обзор».) Подчеркнём лишь то, что детские произведения Кюи можно сгруппировать на два класса, один из которых – сочинения, рассчитанные на рецептивный аспект, другие – на исполнительский. И будучи нераздельными, они форми-

¹⁵⁰Константин Льдов – литературный псевдоним поэта Витольда-Константина Николаевича Розенблюма (1862-1937).

руют важный методологический принцип. И не случайно, что композитор объединяет и те и другие песни в один общий сборник.

Что касается средств музыкального выражения, то они характеризуются красочностью и многообразием. При этом нетрудно заметить наличие общих черт, направленных на детское восприятие и понятных ребенку. Так, в художественно-образном отношении различие касается, прежде всего, изобразительных приёмов, проявляющихся в соответствии с тематикой песен. Приведем некоторые примеры. Композитор «наглядно» и образно передаёт скольжение по тонкому льду (№ 13 «Зима» op. 73), катание на ледяной горке (№ 12 «Ледяная гора» op. 15), взлёт качелей (№ 8 «Качели» op. 78), звучание колокольного звона (№ 6 «Христос Воскрес» op. 15), постукивание осеннего дождика (№ 10 «Капля дождевая» op. 15), пение кукушки (№ 7 «Кукушка» op. 78), покачивание колыбели (№ 9 «Няня» op. 78) и др.

Отметим и мелодическую красоту вокальных партий цикла, особенно характерную для изображения картин русской природы. Например: в пьесе № 9 «Вечерняя заря» (op. 15) светлые, мягкие интонации погружают в состояние покоя и любования летним вечером; ясным, чистым звучанием проникнуты произведения № 3 «Весенняя песенка» (op. 73) и № 6 «Майский день» (op. 97) и т.д.

Кроме этого, в творческом портфолио композитора имеется светлое лирическое произведение а саррелла – детский хор «Пташки в Аржанто» (1887),¹⁵¹ а также цикл «13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов» op. 85 (1911). (См. Приложение А, рисунок 37.) Интересно, что в письме к М. Керзиной Ц. Кюи их называет «хориками»¹⁵². Этот опус включён в особую группу, в которую входят хоровые циклы с характерным жанровым наименованием: «Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова», op. 77 (1908)¹⁵³ и «Семь дуэтов-хориков для детских или женских голосов», op. 101 (1910-е).

¹⁵¹Сочинение имеет посвящение – графине де Мерси Аржанто.

¹⁵²Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 417.

¹⁵³В каталоге «Детская музыка в издании П. Юргенсона» этот цикл называется «7 детских хориков на 3 и 4 голоса (а саррелла) для начальных школ». (См.: Детская музыка в издании П. Юргенсона. Москва-Лейпциг, 1914. С. 11).

Композитор создаёт особый тип жанровой формы, который сказывается не только в названии опусов, но и имеет свои характерные признаки. *Хорики* воспринимаются как малый камерный жанр, который был предназначен, прежде всего, детям. Многие из них имели и свои посвящения, например: «Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова» – Первому детскому хору имени М. И. Глинки; «13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов» – Надежде Николаевне Долмановой, которая работала с детскими хоровыми коллективами.

Изучая детскую музыку как явление поэтики художественного стиля Ц. Кюи, мы намеривались нарисовать некий род контекста для особого жанра – «хорики», – сформированного композитором и получившим свой путь в отечественном композиторстве.

2.5.1. Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова. Оп. 77

Рассматривая этот цикл, отметим несколько особенностей, отличающих его от других детских опусов. Во-первых, это единственный цикл а саррелла для детей. Во-вторых, он полностью посвящён творчеству одного поэта – Ивана Белоусова, с которым Цезаря Кюи связывало творческое общение (в архивах РНММ и РГАЛИ сохранилось несколько писем)¹⁵⁴. Некоторые песенки композитор печатал в детском журнале книгоиздательства «Утро» под редакцией И. Белоусова. (См. Приложение А, рисунок 38.)

Чем же привлекала Цезаря Кюи поэзия этого автора? Иван Алексеевич Белоусов – автор многочисленных рассказов и стихотворений для детей, – большей частью которых были посвящены красоте русской природы. Эти произведения

¹⁵⁴РНММ. Ф. 64. Инв. № 132. П. № 7848. 1 л.
РНММ. Ф. 64. Инв. № 133. П. № 7848. 1 л.
РГАЛИ. Ф. 66. Оп. № 1. Ед. хр. № 738. 1 л.

печатались в виде сборников, например: «Птичья стайка» (М., 1900), «В родных полях» (М., 1902), «Весенние гости» (М., 1905), «Ласточка» (М., 1907) и др. Многие из этих произведений подчёркнуты тонким авторским восприятием и мироощущением.

Тематическая линия, посвящённая образам природы, всегда привлекала Цезаря Кюи. Сошлёмся на более ранние опусы, в которых встречаются прекрасные картины пейзажной лирики, например: «Небо и звёзды» ор. 28 (№ 4), «Ночь на берегу моря» ор. 28 (№ 5), «Задремали звёзды» ор. 46 (№ 1), «Повеяло черёмухой» ор. 46 (№ 3), «Вернулся май» ор. 46 (№ 4), «Сияет солнце» ор. 53 (№ 3), «Ризой бледно-голубою» ор. 59 (№ 2), «Васильки на полях» ор. 59 (№ 5), «Уснуло всё» ор. 63 (№ 2), «Туда, где лес шумит» ор. 63 (№ 4) и др.

«Семь хориков» – это цикл из небольших миниатюр-зарисовок, отличающихся как по средствам музыкального воплощения, так и поэтическому содержанию (и в тоже время объединённых одной тематической линией). Он открывается хориком – «Весеннее утро» (№ 1). Сколько чистоты и света в, казалось бы, простом и понятном образе! Да и средства музыкального языка, создающие этот образ, отвечают тем же: мажорный колорит, ладово-переменный тонально-гармонический план, облегчённая мелодико-гармоническая фактура – все это ещё и в куплетной форме (рисунок 15).

Рисунок 15

Слова М. А. БЪЮЛОУСОВА. Музыка Ц. КЮИ. Ор. 77.

1. ВЕСЕННЕЕ УТРО.

Allegretto. $\text{♩} = 60$

СОПРАНО I.
За_го_р_ь_ла_сь в_не_б_ь зор_ь_ка зо_ло_та_я; зв_ёз_ды ти_хо

СОПРАНО II.
За_го_р_ь_ла_сь в_не_б_ь зор_ь_ка зо_ло_та_я; зв_ёз_ды ти_хо

АЛЬТ.
За_го_р_ь_ла_сь в_не_б_ь зор_ь_ка зо_ло_та_я; зв_ёз_ды ти_хо

гас_нут, яс_ный день ветр_ь ча_я. Под_ня_лись ту_ма_ны,

гас_нут, яс_ный день ветр_ь ча_я. Под_ня_лись ту_ма_ны,

гас_нут, яс_ный день ветр_ь ча_я. Под_ня_лись ту_ма_ны,

Хор звучит цельно, на едином ритмическом «дыхании». Не случаен и выбор исполнительского состава (Сопрано-1, Сопрано-2, Альт), где ведущая партия Сопрано-1. Лишь иногда она уступает своё место густому тембру альты. (См. рисунок 15.) (В рукописном автографе хорика композитор в некоторых тактах красными чернилами особо выделяет партию альтов – более громкой нюансировкой, нежели другие партии.)

Ещё один лаконичный и в то же время выразительный хорик – «*Всюду снег*» (№ 2). Несмотря на некоторую схожесть в музыкальном материале (имеется в виду сохранение трёхголосного склада и исполнительского состава), данная миниатюра несколько отличается от первой пьесы. Художественный образ – это светлое созерцание красоты зимнего пейзажа, оваянное покоем, умиротворением; природа словно погружена в тихий и безмятежный сон.

Лирическое настроение проникает во все поры музыкального языка хорика: спокойный темп, довольно тихая динамика, плавность голосоведения, «неторопливость» музыкально-интонационного развития (рисунок 16). Небольшой мелодический подъём отображает бледные отблески зимнего солнца, пробивающиеся сквозь тёмную мглу седых туч. Светлый колорит тонально-гармонического плана произведения оттеняет внедрение минорной субдоминанты и выразительная модуляция в тональность III ступени.

Рисунок 16

2. „ВСЮДУ СНЕГЪ.“

Moderato. $\text{♩} = 72$

Всю-ду снѣгъ, кругомъ все ти - хо; зим-нимъ сномъ при-ро - да

Всю-ду снѣгъ, кругомъ все ти - хо; зим-нимъ сномъ при-ро - да

Всю-ду снѣгъ, кругомъ все ти - хо; зим-нимъ сномъ при-ро - да

спить, и сквозь тучъ съ-дыхъ и хму-рыхъ туче-кло сол-нышко гля -

спить, и сквозь тучъ съ-дыхъ и хму-рыхъ туче-кло сол-нышко гля -

спить, и сквозь тучъ съ-дыхъ и хму-рыхъ туче-кло сол-нышко гля -

Красотой и певучестью мелодического рисунка отличается – «Затишают песни» (№ 3). По своему настроению – это грустное ожидание наступающей осени. В гибком плетении хоровых партий слышны черты подголосочности. Выразителен эффект двухголосных переключек, в которых композитор комбинирует разные тембровые сочетания (в начале Сопрано-1 и Сопрано-2, затем Сопрано-2 и Альт, а в итоге – туттийное многоголосие). (Рисунок 17.)

Рисунок 17

3. „ЗАТИШАЮТ ПЕСНИ“

Allegretto. $\text{♩} = 84$

За - ти - ха - ють пѣс - ни птицѣ
и цвѣ - ты ужь от - цвѣ - та - ютъ,
За - ти - ха - ють пѣс - ни птицѣ
и цвѣ - ты ужь от - цвѣ - та - ютъ,
лѣ - та красны - е день - ки от - ле - та - ютъ,
лѣ - та красны - е день - ки ужь от - ле - та - ютъ;
и цвѣ - ты ужь от - цвѣ - та - ютъ, лѣ - та красны - е день - ки от - ле - та - ютъ,

Развивая в дальнейшем хоровую ткань, композитор расширяет двухголосие, вплетая между ведущим голосом и подголоском ещё одну мелодическую линию.

Хорик – «Гроза» (№ 4) – один из самых контрастных и динамичных в цикле. Создавая образ разбушевавшейся стихии, композитор прибегает к выразительности гармонических средств и постепенному фактурно-динамическому развитию. Начиная свой путь с тихого унисона, хоровая ткань, разрастаясь, влечёт за собой постепенное расслоение мелодических голосов в более низкий слой tessитуры. Оно происходит на фоне многократного повторения одного и того же звука в партии Сопрано-1. Сгущению красок способствует и тонально-гармоническое нагнетание – включение хроматизма, активизации голосоведения (нижний голос). (Рисунок 18.)

Рисунок 18

4. ГРОЗА.

Moderato. $\text{♩} = 72$.

Сопраны. *pp* Изъ за горъ и лѣ-са, ту-ча гро-зо-ва-я припо-зла не слышно,

Альты. *pp*

соли-це за сло-ня-я. *pp* Подъ е-я на вѣ-сомъ

Динамичному образу уступает место полнозвучная картина просветления: «пронеслася туча, небеса синеют». Меняется и общий характер музыки – на уровне тональности, фактуры, интонации (рисунок 19).

Рисунок 19. «Гроза» (10-18 тт.)

Più mosso. $\text{♩} = 116$.

mf ти-ля. Про-нес-ла-ся ту-ча, не-бе-са си-

mf

вѣ-ють, и лу-га цвѣ-та-ми др-ви-ми поет-рѣ-ють

В хоровой пьесе – «В лесу» (№ 5) – лирический пейзаж передаёт душевные переживания от созерцания природы. Палитра этих настроений отражена в полноте звучания хоровой фактуры, мягких диссонирующих гармонических аккордах. Смысловые нюансы текста находят своё выражение и в интонационных контурах хоровой пьесы. Мелодический взлёт партии сопрано – как лёгкое колыхание прозрачного воздуха; мягкие нисходящие интонации – как тень, манящая в свежую прохладу.

Все элементы музыкального языка подчинены созданию цельности художественного образа произведения. Даже мимолётная пауза в первом такте миниатюры имеет своё смысловое предназначение – «я в лесу вдыхаю жадно воздух леса влажный». Особый аромат этому образу придаёт ладовый и альтерационный хроматизм в нисходящей альтерной партии (рисунок 20).

Рисунок 20

5. ВЪ ЛѢСУ.

Andantino. $\text{♩} = 69.$

Я въ лѣ-су; вды-ха-ю жа-д-но воз-духъ лѣ-са влаж-ный,
 Я въ лѣ-су; вды-ха-ю жа-д-но воз-духъ лѣ-са
 Я въ лѣ-су; вды-ха-ю жа-д-но воз-духъ лѣ-са

чи-е-тый, слов-но дру-га, слов-но бра-та, ветрѣ-ль-сь-ме-ня тѣ-
 чи-е-тый, слов-но дру-га ветрѣ-ть-ль-сь-тѣ-
 чи-е-тый, слов-но дру-га лѣ-сь-ме-ня

Тональное сопоставление – своеобразный колористический приём – звучит как живое обновление красок – «Пенье птичек отовсюду разливается волною».

Музыкальным своеобразием отличается и хорик № 6 – «Ласточка». Однако «певунью-птичку» композитор изображает в минорных красках; и что-то грустное тоскливое звучит в этом образе. В хоровой фактуре наблюдается расслоение мелодических голосов на соло (Сопрано-1) и гармонический фон (Сопрано-2, Альт-1, Альт-2). Жалобные нотки пробиваются и в песенной интонации ведущей партии. Лишь в конце «хорика» композитор, подчеркивая смысл поэтических строчек, переводит минорный тон произведения в русло мажорного: «и под песни птички в хате веселей живётся». Возможно, что за образом птички кроется и что-то большее: отсюда и такая «подача» материала (звучит как жанр хоровой песни). (Рисунок 21.)

Рисунок 21

6. ШАСТОЧКА.

Moderato. $\text{♩} = 80$

СОПРАНЫ

1. Хат-ку бѣд-ну ю пѣ-ву-нья птичка по-лю-би-ла,
II. Хат-ку птич-ка по-лю-би-ла,

АЛЬТЫ

1. Хат-ку птич-ка по-лю-би-ла,
II. Хат-ку птич-ка по-лю-би-ла,

Заключительный хорик (№ 7) – «*В лесу*» (несмотря на свою схожесть, как по названию, так и образному содержанию с миниатюрой № 5), – является одним из наиболее насыщенных по музыкальному языку в цикле. (См. рисунок 22.) Гармония, наряду с контрапунктом, является существенным выразительным средством; впечатляет своеобразная «игра» с хроматической медиантой (B-Dur в D-Dur):

Рисунок 22 (9-13 тт.)

7. ВЪ ЛѢСУ.

Moderato. $\text{♩} = 72$

Сопр.

Альт.

Тен.

ху, и силь-нѣ-е за-пах-ло, за-пах-ло емо.
ху, и силь-нѣ-е за-пах-ло, за-пах-ло емо.
За-шу-мѣ-ло вверх.

На смысловые оттенки поэтического текста так же реагирует и фактура произведения. Например, дуновение ветерка гибко передано тембровыми переключками хоровых голосов, своего рода «мобилизацию» фактуры в форме аккордов мы наблюдаем на словах «чу! – и гром прогремел».

От других пьес отличает миниатюру и особая исполнительская трактовка произведения: в детский состав внедряется взрослая группа голосов – теноровая

партия. (Достаточно неожиданное завершение для детского цикла!) Уже отмечалось, что такие своеобразные завершения циклов характерны для вокально-хорового творчества Кюи.

Итак, цикл «Семь хориков (a capella) на текст И. А. Белоусова» – один из ярких и интересных образцов детского хорового творчества. Ц. Кюи сквозь призму детского восприятия природы создал замечательные образы пейзажной лирики.

И ещё одна немаловажная деталь: в рукописи-автографе данного произведения заметна и тщательная проработка нюансировки в произведениях цикла. (Рукой композитора красными чернилами педантично проставлены нюансы во всех сочинениях цикла¹⁵⁵.)

В современном детском хоровом исполнительстве некоторые пьесы цикла «Семь хориков» продолжают звучать на концертной эстраде, но наибольшей популярностью пользуются первые четыре, в особенности «Весеннее утро» (№ 1) и «Всюду снег» (№ 2). Остальные же сочинения цикла, возможно, в силу определённых трудностей для их детского исполнения (4-5 голосного склада письма, фактурных особенностей, сложностей гармонического языка и т. д.) остаются пока на роли мало исполняемых сочинений. Многие хорика цикла также входят в репертуар и женских хоровых коллективов¹⁵⁶.

2.5.2. Семь дуэтов-хориков. Op. 101

«Семь дуэтов-хориков» для детских или женских голосов, op. 101 (1910-e) – последний цикл композитора из серии музыки для детей и, как уже отмечалось

¹⁵⁵Кюи Ц. А. – op. 77, 7 произведений для хора. Партитура. Автограф. // РНММ. Ф. 64. Инв. № 58. П. № 1200. 6 л.

¹⁵⁶Цикл «Семь хориков (a capella)» полностью исполнен Санкт-Петербургским камерным хором (женская группа голосов) под управлением Николая Корнева.

ранее, заключительный опус всего хорового творчества Кюи¹⁵⁷. К сожалению, вплоть до настоящего времени этот цикл, как и многие из его последних произведений, целиком не издавался¹⁵⁸.

Содержание миниатюр – это излюбленные автором картины природы. Палитра красок простирается от светлых, жизнерадостных тонов (например, № 1 «Зима») до печально-трогательных (например, № 2 «Что ты клонишь») и даже драматичных (№ 5 «Листья»). Исключение составят лишь две последние пьесы – № 6 («Разные денёчки») и сценка № 7 («Солнце и дети»). Литературной основой для миниатюр послужили поэтические тексты Ф. Тютчева, А. Белоусова, Н. Хвостова, Н. Долмановой.

Драматургическую линию цикла композитор выстраивает по принципу чередования разнохарактерного поэтического материала. Два последних произведения служат кульминационным завершением опуса и по исполнительскому составу несколько отличаются от других миниатюр (композитор вводит в хоровой состав партию солиста). Так, в произведении «Солнце и дети» партию солнца исполняет солист, а партию детей – хор. Такое исполнительское решение встречается и в других вокально-хоровых произведениях, – например, «Мать и дети» (ор. 73, «17 детских песен»). Мы не раз уже отмечали, особенно в первой главе, что данный стилистический приём в целом характерен для творчества композитора. С течением времени композитор выработал свою драматургическую модель построения

¹⁵⁷Рукописный автограф этого цикла находится в архивах ОР РНБ (Ф. 413. Ед. хр. 107. [Ц. Кюи. «7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов». Ор. 101. Автограф. 1910-е гг. 11 л.]).

¹⁵⁸В письме к А. К. Герман Ц. А. Кюи упоминает о своих неизданных сочинениях, в том числе и о дуэтах-хориках: «Глубокоуважаемое попечительство. Композиторская фирма Ц. Кюи без К⁰ прекращает свою деятельность по случаю порчи передаточной машины. В её складах имеется уже следующий товар:

Ор. 100. «Феодор и Елена» Пушкина (из «Песен западных славян») для пения и оркестра.

Ор. 101. Семь дуэтов-хориков для женских или детских голосов.

Две песни Лермонтова (из «Героя нашего времени»).

«Вилия» Мицкевича, дуэт.

Ор. 102. Вокальные арабески (для разнохарактерных романсов).

Ор. 103. Тема с вариациями для фортепиано.

Если бы попечительству угодно было издать целиком или частью эти последние произведения фирмы, это бы доставило крупное удовольствие её директору». (См.: Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 474.)

единого цикла, имеющую своеобразное кульминационное завершение, что оказалось характерным и для этого опуса.

Каковы же средства музыкального выражения, используемые автором для создания этого цикла? Прежде всего, отметим яркий тонально-гармонический план сочинений. Выразителен приём ладового сопоставления мажора и минора, – при всей его, казалось бы, ординарности. Так, в пьесе «Разные денёчки» (№ 6) на смену светлого мажорного настроения («весёлые денёчки») приходит мрачное минорное («серые денёчки»):

Рисунок 23 – № 6 «Разные денёчки» (1-6 тт.)¹⁵⁹

6.
Разные денёчки
Solo mezzo molto Н. Бахманова.

Allegretto $\text{♩} = 100$

Соло *mf*
Какие денёчки бывают – до-вер-ку!

Хором *mf*
Они как светло-ые денёчки, на кова не дождёмся

(Это, по-видимому, немаловажно для психологии детского восприятия...)

Ладовый контраст – это константный приём, отражённый и в других пьесах, например, в хорике «Весна» (№ 3):

Рисунок 24 – № 3 «Весна» (22-30 тт.)

mf

на ещё хлопотать и на весну бороться,
на ещё владеть хохотом и кучемишь хулитом, шумитом

¹⁵⁹Приводимые нотные примеры есть цветовой отражение ксерокопии оригинала.

Победным восклицанием «*Летите, летите! Мы снова летим!*» и торжеством одноимённого мажора заканчивается драматичное произведение «*Листья*» (№ 5).

Игра «ладовых наклонений» едва уловима в произведении «*Что ты клонишь*» (№ 2), и словно лёгкая светотень легла на «дрожащие листья» склонённой ивы:

Рисунок 25 – № 2 «*Что ты клонишь*» (1-6 тт.)



Тонкую градацию звуковых оттенков передают композициям своеобразные тонально-гармонические переходы. Впечатление глубокого погружения в ночную тишь усиливает выразительный модуляционный сдвиг (из f-moll в G-Dur) в миниатюре «*Тишина*» (№ 4).

В создании романтического образа немалую роль играет и принцип сопоставления тональностей, например, C-Dur и As-Dur в пьесе № 4 «*Тишина*» или e-moll и F-Dur в пьесе № 5 «*Листья*».

Формируя образный строй этих детских пьес, Кюи так же, как и в других опусах, важную роль отводит фактуре. Наряду с «арфовой» гармонической поддержкой (например, аккордовые переборы на фоне солирующей партии в произведении «*Солнце и дети*»), встречаются и более сложные формы фактурного взаимодействия. Так, расслоение фактуры на несколько пластов в миниатюре «*Зима*» (№ 1), образует своеобразную стратифицированную вертикаль, где каждый из слоёв выполняет свои художественные задачи (рисунок 26).

ветских хоровых изданий и хрестоматий¹⁶². Благодаря этому сочинение уверенно вошло в репертуар концертной и педагогической практики, оставаясь исполняемым и в наши дни.

В заключении отметим, что детская вокально-хоровая музыка была очень важной областью творчества для Кюи, и не только благодаря довольно большому объёму созданных им сочинений, но и разнообразию музыкально-жанровых форм.

¹⁶²Пьеса № 3 «Весна» входит в содержание нотных изданий – Хрестоматия по дирижированию хором /сост. Е. Красотина, К. Рюмина, Ю. Левит. М., 1964. Вып. 1; Композиторы-классики – детям. Пение в сопровождение фортепиано / сост. Н. Гродзенская. Изд. 3-е. М., 1979.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хоровой жанр, занимающий существенное пространство в музыкальном наследии Цезаря Кюи, оказался малоисследованным и отсюда недооценённым. Необходимость его систематизации и классификации привела к созданию *полного каталога* хоровых произведений Ц. А. Кюи, а также *перечня* оперно-хоровой музыки композитора. Создание «базы данных» – это первое, что удалось достичь в результате изысканий в разных источниках информации.

Хоровое творчество Кюи имеет своё внутреннее жанровое деление, свои жанровые формы. С одной стороны, имеются жанры, которые движутся изнутри, получая стимулы для дальнейшего «саморазвития» – такие, как детская или духовная музыка¹⁶³. С другой стороны, происходит процесс «отмирания» отдельных жанровых структур (например, вокально-хоровые квартеты) и нарождение новых (в частности, кантаты на «случай», дуэты-хорики).

Анализ музыкальных произведений Ц. Кюи показал, что стиль хоровых произведений Кюи – это целостное единство формы и содержания. Вся хоровая музыка композитора семантически обусловлена; и в каких бы жанровых формах он ни работал, везде существует смысловая «первичная модель». Кроме того отметим тонкое и деликатное обращение Кюи с поэтическим текстом. Его высказывание: «*поэзия и звук – равноправные державы*», – есть авторское *credo*, которого придерживается композитор в своём творчестве¹⁶⁴.

Следуя стилевым тенденциям своего времени, Кюи мыслил в формате классико-романтической системы и её музыкальных закономерностей. Это касается мелодии, гармонии, контрапункта и формообразования в целом.

Отметим мастерское владение Кюи хоровой фактурой, которая отличается не только разнообразием, но и изысканными приемами тембрики. Для композито-

¹⁶³Сакральные произведения композитор писал на протяжении всего творческого пути, но лишь в последний период он обратился к духовным православным текстам, создав три псалма и духовный концерт. Некоторую схожесть с этой линией имеет и детская хоровая музыка, после 1905 года у Кюи появится четыре детские оперы-сказки.

¹⁶⁴*Кюи Ц. А.* Русский романс: Очерк его развития. СПб., 1896. С. 6.

ра это область постоянных поисков и находок. Благодаря использованию фактурно-тембровых приёмов – таких, как разнообразные сочетания хоровых голосов, мелодико-тембровые «переключки», регистровые контрасты, сопоставления и т. д., Кюи создаёт выразительные звуковые картины, яркие художественные образы. «Тембризация» – стилистическая константа хорового творчества Кюи. Это сонорно-смысловое средство выражения, основанное на осознании специфической роли «оркестра человеческих голосов» (термины А. В. Никольского).

К выше сказанному следует добавить о некоторых нововведениях в области жанровой классификации. Кюи создал особый вид жанровости – *хорики*, – который прочно вошёл в творческое портфолио композитора: «Семь хоригов (а саррелла) на текст И. А. Белоусова»; «Семь дуэтов-хоригов»; вступление и женский хорик; хорик друзей Абубекера (из второго действия оперы «Кавказский пленник»).

Некоторые хоровые пьесы отличаются неординарностью – такие, как вокально-хоровые квартеты, музыкальные письма и др. Необычно и жанровое определение – «дуэты-хорики».

В заключение необходимо обозначить тот круг проблем, который не был предметом специального рассмотрения в данной работе. Представляется возможным расширить диапазон музыкальных фактов, относящихся к «стилю времени», имея в виду композиторство XIX и начало XX веков. В жанровой классификации особый интерес представляет вопрос смешения жанров в одном произведении, что, как известно, может «обогащать и углублять» их художественное значение. Другая возможная проблема связана, в частности, с развитием малых и крупных форм. Практически все свои хоровые произведения (и не только хоровые)¹⁶⁵ Кюи объединял в целостные музыкальные собрания – своего рода *гиперциклы*. (В хоровом каталоге композитора их насчитывается более 20.)

¹⁶⁵У Кюи имеются кроме хоровых вокальные, фортепианные, инструментальные циклы, оркестровые сюиты и т. д. Приведём в качестве примеров некоторые из них: ор. 38 – «Сюита для оркестра № 2», 1887; ор. 39 – «6 Miniatures», 1886; ор. 49 – «Семь романсов с сопровождением фортепиано», 1889; ор. 50 – «Калейдоскоп, 24 пьески для скрипки и фортепиано», 1893 и др.

Немалый интерес представляют хоровые версии. Некоторые свои хоровые композиции Кюи мыслит в разных исполнительских составах. Например, кантата памяти М. Ю. Лермонтова – «Твой стих» (1914) написана как для смешанного хора и оркестра, так и имеет переложение – для одного голоса и фортепиано¹⁶⁶ (или: мужской хор а саррелла «Идут» также имеет вторую версию – переложение для одного голоса с фортепиано)¹⁶⁷. Развитие сонорно-тембрового слышания – тенденция времени, мимо чего не проходил композитор.

Хоровое творчество Цезаря Кюи сыграло большую роль в истории развития русской хоровой культуры. Актуально звучит высказывание В. В. Бесселя о Ц. А. Кюи, найденное в тетради воспоминаний о композиторе: *«Своеобразная тонкость, изящество и интимный характер композиторского дарования Ц. А. не допускает широкую популярность; сочинения его будут всегда ценимы истинными знатоками хорошей музыки [...]»*¹⁶⁸.

Наше исследование – это небольшой вклад в процесс осознания творческой личности Цезаря Кюи и, прежде всего, как автора хоровых композиций – их художественного стиля, их жанровых форм.

¹⁶⁶Кюи Ц. А. Памяти М. Ю. Лермонтова «Твой стих». Для смешанного хора и оркестра. Слова И. Гриневской. Ор. 96 [Переложение] для одного голоса и фортепиано. Пг.-М., [1914]. (См. приложение А, рисунок 39.)

¹⁶⁷Кюи Ц. А. Идут. Для одного голоса с аккомпанементом фортепиано. Стихотворение Н. Вильде. Петербург-Москва, [б. г.]

¹⁶⁸Бессель, Василий Васильевич. Из моих воспоминаний. III. Цезарь Антонович Кюи, как композитор и критик (1869-1902), 1902, сентябрь. Автограф // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2309.

Список литературы

1. Аверинцев, С. С. Историческая подвижность категории жанра : опыт периодизации [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев. Режим доступа: <http://e-dejavu.ru/g-2/Genre.html>.
2. Аверинцев, С. С. Псалмы Давидовы [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев; пер. С.С. Аверинцева. – К.-М. : ДУХ ІЛІТЕРА, 2004. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/psalmy-davidovy-duh-i-litera/#0_1/.
3. Аверинцев, С. С. Собрание сочинений. Переводы : Евангелие от Матфея. Евангелие от Марка Евангелие от Луки. Книга Иова. Псалмы Давидовы / С. С. Аверинцев; под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. – К.-М. : ДУХ ІЛІТЕРА, 2004. – 500 с.
4. Адищев, В. И. Музыкальное образование в женских институтах и кадетских корпусах России второй половины XIX – начале XX в. Теория-Концепция-Практика / В. И. Адищев. – М. : Музыка, 2007. – 340 с.
5. Александрова, Е. И. Режиссёр работает с хором. XX век / Е. И. Александрова. – М. : Культурная революция, 2013. – 200 с.
6. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / ред. О. П. Коловский. – М. : Музыка, 1988. – 352 с.
7. Антология русской светской хоровой музыки а cappella XIX – начала XX века. 5. Кюи / ред.-сост. и автор вступительных статей Е. Д. Светозарова. Аудиоприложение на CD. – Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – 135 с.
8. Антология русской светской хоровой музыки а cappella XIX – начала XX века. 5 а. Кюи / ред.-сост. и автор вступительных статей Е. Д. Светозарова. Аудиоприложение на CD. – Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – 127 с.
9. Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве : Сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.

10. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX начала XX века / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1979. – 344 с.
11. Балакирев, М. А. Переписка / М. А. Балакирев, В. В. Стасов; [Ред.-сост., авт. вступ. статьи, с. 3-50, и коммент. А. С. Ляпунова]. – М. : Музыка, 1970-1971. – 2 т.
12. Б. Т. [Тюнеев Б. Д.] Концерты. Юбилейный в честь Ц. Кюи / Русская музыкальная газета. – 1910. – № 3. – Стб. 82-83.
13. Бахтин, Н. Н. Обзор детских опер / Н. Н. Бахтин. – Петроград : Тип. Императорского уч. глухонемых, 1915. – 48 с.
14. Берберов, Р. Н. Специфика структуры хорового произведения : Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений для студентов музыкальных вузов» / Р. Н. Берберов. – М. : ГМПИ, 1981. – 26 с.
15. Бернандт, Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР. (1736-1959) / Г. Б. Бернандт. – М. : Советский композитор, 1962. – 554 с.
16. Браудо, Е. М. «Цезарь Антонович Кюи» / Е. М. Браудо // «Аполлон». – 1917. – № № 8-10. – С. 8-12.
17. Булич, С. К. Пушкин и русская музыка / С. К. Булич. – С.-Петербург : Типография М. М. Стасюлевича, 1900. – 104 с.
18. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во академии наук СССР, 1956. – 351 с.
19. Веймарн, П. П. А. Кюи как романсист : Музыкальный очерк / сост. П. П. Веймарн. – СПб. : Печ. Е. Евдокимова, 1896. – 16 с.
20. Волконский, С. М. Художественные отклики. Статьи о театре, музыке, пантомиме / С. М. Волконский. – Изд. 2-е / Репр. изд. – М. : URSS : Либроком, 2011. – 221 с.
21. Газетные «старости» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http // starosti.ru](http://starosti.ru).
22. Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной церкви : в 2-х томах. Т. 1 : Сущность, система и история / И. А. Гарднер. – М. : Православ. Свято-Тихонов. Богослов. ин-т, 2004. – 494 с.

- 23.Гарднер, И. А. Богослужбное пение Русской Православной церкви : в 2-х томах. Т. 2 : История / И. А. Гарднер. – М. : Православ. Свято-Тихонов. Богослов. ин-т, 2004. – 526 с.
- 24.Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века / А. А. Гозенпуд. – Л. : «Музыка. Ленинградское отделение», 1971. – 338 с.
- 25.Голомазова, Е. А. Черты вокально-хорового стиля Ц. А. Кюи (на примере оригинальных сочинений для смешанного хора a cappella) / Е. А. Голомазова. – М. : [б.и.] : 2015г. – 51 с.
- 26.Гордеева, Е. М. Композиторы «Могучей кучки» / Е. М. Гордеева. – 4-е изд. – М. :Музгиз, 1985. – 288 с.
- 27.Гордеева, Е.М. Из истории русской музыкальной критики XIX века / под общ. ред. проф. Т. Н. Ливановой. – М.-Л. : Музгиз, 1950. – 74 с.
28. Гречанинов, А. Т. Моя жизнь / А. Т. Гречанинов. – СПб. : Петербургское Пушкинское о-во : Певческая капелла Санкт-Петербурга, 2009 – 240 с.
- 29.Гр. П.-в. [Прокофьев Г. П.]. Опера и концерты. Москва [«Кавказский пленник» Кюи в Большом театре] // Русская музыкальная газета. – 1910. – № 1. – Стб. 22.
- 30.Гр. П.-в. [Прокофьев Г. П.]. Опера и концерты. Москва [Вечер в честь Ц. Кюи «Кружка люб. рус. муз.»] // Русская музыкальная газета. – 1910. – № 1. – Стб. 25.
- 31.Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке : Исследование / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.
32. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
- 33.Гуляницкая, Н. С. Становление тональной системы, XI-XX вв. : исследование / Н. С. Гуляницкая. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 232, [3] с.
- 34.Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. Том первый : А-З. – СПб.-М. : Тип. М. О. Вольфа, 1880. – Режим доступа: <http://runivers.ru/lib/book3178>.

35. Данте Алигьери. Божественная Комедия : Пер. с ит. М. Лозинского / Данте Алигьери; вступ. ст. К. Державина; ил. Г. Доре; оф. Е. Ганнушкина. – М. : Правда, 1982. – 640 с.
36. 25-летие «Вильяма Ратклиффа» Ц. Кюи / Русская музыкальная газета. – 1894. – № 3. – С. 71-72.
37. Детская музыка в издании П. Юргенсона. – М.-Лейпциг : П. Юргенсон, 1914. – 37 с.
38. Дневники императора Николая II / Сост., коммент., примеч., перечень имен, список сокр. В. П. Козлова и др.; Общ. ред. и предисл., с. 3-34, К. Ф. Шацилло. – М. : Польско-сов. изд.-полигр. о-во «Орбита». Моск. фил., б. г. (1992). – 736 с.
39. Долинский, М. Черток, С. Последний портрет Ц. Кюи / М. Долинский, С. Черток // Музыкальная жизнь. – 1958. – № 5. – С. 15.
40. Е. П-ский. [Петровский Е. М.] Из человеческих документов (Отголоски вагнеровских спектаклей) // Русская музыкальная газета. – 1898. – № 4. – С. 368-379.
41. Живов, В. Л. Теория хорового исполнительства / В. Л. Живов. – М. : «Эдиториал УРСС», 1998. – 192 с.
42. Зайцева, Т. А. Сокровища России : Духовная музыка М. А. Балакирева. Исследовательские очерки / Т. А. Зайцева. – М. : Музыка, 2013. – 384 с.
43. Зорина, А. П. “Могучая кучка” : Популярная монография (Музыкальная библиотека для юношества) / А. П. Зорина. – М. : Музыка, 1999. – 104 с.
44. Ипполитов-Иванов, М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях / М. М. Ипполитов-Иванов. – М. : Музгиз, 1934. – 160 с.
45. А. Е. М. [Молчанов А. Е.]. Историческая справка об операх Ц. А. Кюи, поставленных на сцене Императорских театров / А. Е. М. [А. Е. Молчанов] // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892-1893 гг. – 1894. – С. 559.
46. История русской музыки. Т. 7. Ч. 1. / ред.-сост. Ю. Келдыш, Л. Корабельникова, Т. Корженьянц, Е. Левашёва, М. Сабина. – М. : Музыка, 1994. – 478 с.

47. История русской музыки : В десяти томах. Т.10. В. : 1890-1917. Хронограф. Кн. I / Под общ. науч. ред.-сост. Е. М. Левашёва. – М. : Языки славянских культур, 2011.– 968 с.
48. История русской музыки : В десяти томах. Т. 10. В. : 1890-1917. Хронограф. Кн. II / Под общ. науч. ред.-сост. Е. М. Левашёва. – М. : Языки славянских культур, 2011.– 1232 с.
49. Ильин, В.П. Очерки истории русской хоровой культуры. Вторая половина VII начало XX века / В. П. Ильин.– СПб. : Композитор, 2007. – 376 с.
50. Ильченко М. На рубеже столетий / М. Ильченко // Советская музыка. – 1979. – № 10. – С. 160-164.
51. Илларионова, А. А. Русская хоровая миниатюра а саррелла рубежа XIX-XX веков как феномен позднеромантического искусства : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Илларионова Анна Александровна. – Тамбов, 2017. – 219 с.
52. Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия : В 2-х книгах. Книга 2 : Н-Ф. – Репринтное воспроизведение издания 1891 г. – М. : СПМСИ, 1990. – 408 с.
53. История русского искусства : В 22 т. Т. 17 : Искусство 1880-1890-х годов / Отв. ред. С. К. Лащенко. – М. : Государственный институт искусствознания, 2014. – 724 с.
54. Кавказский пленник. Опера в 3-х действиях Ц. Кюи. Сюжет заимствован из поэмы А. С. Пушкина. – С.-Петербург : В. Бессель и К^о, б. г. (доз. ценз. 1882). – 42 с.
55. Каратыгин, В. Г. М. Ю. Лермонтов и музыка / В. Г. Каратыгин // Современник. – 1914. – Октябрь. – С. 148-155.
56. Каратыгин, В. Г. Опера. / В. Г. Каратыгин // Ежегодник императорских театров. – 1910. – Вып. IV. – С. 94-128.
57. Каратыгин, В. Г. Театр и музыка [Вечер памяти Ц. Кюи] / В. Г. Каратыгин // Наш век. – 1918. – № 79 (103). – 21 (8) апреля.
58. Каталог музыкального издательства В. Бессель и К^о. Отдел третий. Вокальный. СПб.-М.-Варшава : Типография Главного Управления Уделов, 1911. – 86 с.

59. Кашкин, Н. Д. Очерки истории русской музыки / Н. Д. Кашкин. – 2-е изд. – М. : Книжный дом «Либроком», 2012. – 232 с.
60. Келдыш, Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М. : Советский композитор, 1978. – 509 с.
61. Келдыш, Ю. В. Русские композиторы II половины XIX века / Ю. В. Келдыш. – М. : «Советский композитор», 1960. – 82 с.
62. Ключ к псалтири [Электронный ресурс]. – М. : Аксиос, 2002. – Режим доступа: <http://azbyka.ru/kluch-k-psaltiri>.
63. Композиторы «Могучей кучки» об опере : Избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей / сост., ред., предисл. и коммент. Е. М. Гордеевой. – М. : Музгиз, 1955. – 407 с.
64. Коптяев, А. П. Ц. А. Кюи как фортепианный композитор : Муз.-крит. этюд А. П. Коптяева (Лекция, чит. 16 апр. 1895 г. в муз. шк. Даннемана и Кривошеина) / А. П. Коптяев. – СПб. : тип. Н. Финдейзена, 1895. – 54 с.
65. Корганов, В. Д. Кавказская музыка : сборник статей / В. Д. Корганов. – 2-е изд. – Тифлис : Скоропечатня М. Мартиросянца, 1908. – 84 с.
66. Копытман, М. Р. Хоровое письмо : Учебное пособие / М. Р. Копытман. – М. : Советский композитор, 1971. – 198 с.
67. К 50-летию юбилею Ц. А. Кюи / Русская музыкальная газета. – 1909. – № 51-52. – Стб. 1222-1229.
68. Кремлёв, Ю. А. Прошлое и будущее романтизма / Ю. А. Кремлёв. – М. : Музыка, 1968 – 78 с.
69. Кремлёв, Ю. А. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке : в 3 т. Т. 3 : 1881-1894 / Ю. А. Кремлёв. – Л. : Музгиз, 1960. – 368 с.
70. Кризис оперы / Театр и искусство. – 1909. – № 1. – С. 1.
71. Крылов, В. А. Композитор Ц. А. Кюи. (Отрывок из воспоминаний) / В. А. Крылов // Прозаические сочинения : в 2 т. Том 2. – С.-Петербург : типография И. В. Леонтьева, 1908. – С. 291-300.

- 72.Кругликов, С. Н. «Вильям Ратклифф», опера Ц. А. Кюи. (К 25-летию первого представления) / С. Н. Кругликов // Артист. – 1894. – № 34. – С. 161-174.
- 73.Кузнецов, И. Камерно-вокальное творчество Кюи / И. Кузнецов // Стилевые особенности русской музыки XIX-XXвеков. – Л. : ЛОЛГК, 1983. – С. 58-73.
- 74.К фестивалю в честь Ц. А. Кюи / Обозрение театров. – 1910. – № 964. – 16 января.
- 75.Кюи, Ц. А. Русский романс : Очерк его развития / Ц. А. Кюи. – СПб. : издание Н. Ф. Финдейзена, 1896. – 210 с.
- 76.Кюи, Ц. А.Избранные письма / Ц. А. Кюи; сост., автор вступит. статьи и примеч. И. Л. Гусин [под ред. М. О. Янковского]. – Л. : Музгиз, 1955. – 754 с.
- 77.Кюи, Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи; сост., автор вступит. статьи и примеч. И. Л. Гусин. – Л. : Музгиз, 1952. – 691 с.
- 78.Кюи, Ц. А.Избранные статьи об исполнителях / Ц. А. Кюи; сост., ред., автор вступит. статьи и примеч. И. Л. Гусин. – М. : Музгиз, 1957. – 276 с.
- 79.Кюи, Ц. А. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. 1888-89 / Ц. А. Кюи. – Санкт-Петербург : типо-лит. Р. Голике, 1889. – 79 с.
- 80.Кюи, Ц. А.Кольцо Нибелунгов, тетралогия Рихарда Вагнера : Музыкально-критический очерк / Ц. А. Кюи. – С.-Петербург : Товарищество Паровой Скоропечати Явлонский и Перотт, 1889. – 64 с.
- 81.Лаврикова, Ю. Н. В честь 200-летия со дня рождения М. Ю. Лермонтова : о юбилейной (1914) кантате «Твой стих» Цезаря Кюи / Ю. Н. Лаврикова // Музыка и время. –2014. – № 10. – С. 59-61.
- 82.Лаврикова, Ю. Н. Детская тема в вокально-хоровом творчестве Цезаря Кюи / Ю. Н. Лаврикова // Система музыкального образования в условиях новых образовательных стандартов : сб. материалов Международной научн.-практ. конференции, Коломна, 26 февраля 2015г. / отв. ред. Е. В. Щербакова. – Коломна : Государственный социально-гуманитарный университет, 2016. – С. 169-177.
- 83.Лаврикова, Ю. Н. Жанровый стиль в хоровом творчестве Цезаря Кюи / Ю. Н. Лаврикова // Исследования молодых музыковедов. Реформы музыкального об-

- разования глазами студентов : Сб. статей по материалам Международной конференции аспирантов и студентов 28-29 марта 2013 года / отв. ред. Т. И. Науменко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 17-22.
84. Лаврикова, Ю. Н. Хоровое творчество Ц. Кюи : кантата «В память трёхсотлетия Дома Романовых» / Ю. Н. Лаврикова // Музыка и время. – 2015. – № 3. – С. 46-48.
85. Лаврикова, Ю. Н. Хоровой Цезарь Кюи : знаем ли мы его? / Ю. Н. Лаврикова // Вестник АХИ. – 2016. – № 6. – С. 181-188.
86. Лаврикова, Ю. Н. Ц. А. Кюи : о духовной тематике в хоровом творчестве композитора / Ю. Н. Лаврикова // Вестник ПСТГУ. Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – Вып. 3 (23). – С. 159–164.
87. Лапина, М. Е. Тема детства в творческом наследии Ц. Кюи (на материале «13 музыкальных картинок», ор. 15) / М. Е. Лапина // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2014. – № 171. – С. 284-289.
88. Ларош, Г. А. Один из наших шуманистов / Г. А. Ларош // Русский вестник. – 1885. – Том 180. – С. 985-1008.
89. Ларош, Г. А. Вильям Ратклифф. Опера Ц. Кюи / Г. А. Ларош // Музыкально-критические статьи : «Музыкальный листок» 1872-1877 гг. и «Музыкальное обозрение» 1885-1889 гг. – СПб. : В. Бессель и К°, 1894. – С. 74 – 103.
90. Л.-Б. 1-е представление «Кавказского пленника» оперы Ц. А. Кюи / Л.-Б. // Зритель. – 1883. – № 29. – С. 3-4.
91. Лебедева, О. Б. История русской литературы XVIII века : Учебник / О. Б. Лебедева. – М. : Высш. шк., 2003. – 415 с.
92. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 123 с.
93. Левандо, П. П. Хор классического состава в русской музыке / П. П. Левандо // Хоровое искусство. Вып. 3. – Л. : Музыка, 1977. – С. 85-99.
94. Левашев, Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова : 1825-1917 : Ист. очерк, нотогр., библиогр. / Е. М. Левашев. – М. : ТехноИнфо, 1994. – 105 с.

95. Лермонтов в музыке. Справочник / сост. Л. И. Морозова, Б. М. Розенфельд. – М. : Советский композитор, 1983. – 176 с.
96. Липаев, И. В. Музыкальная литература : Указ. книг, брошюр и статей по муз. образованию / И. В. Липаев. – М. : Юргенсон, 1908. – 54 с.
97. Литературное наследство. Т. 49-50 : Н. А. Некрасов I / ред. П. И. Лебедев-Полянский, И. С. Зильберштейн, С. А. Макашин. – 2-е изд., [испр]. – М. : АН СССР, 1949. – 665 с.
98. Лозовская, Н. В. Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лозовская Наталия Вячеславовна; [Место защиты : Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – М., 2015. – 277 с.
99. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев : COLLEGIUM, 1994 – 285 с.
100. М. Концерт бесплатного хорового класса И. А. Мельникова / М. // Русская музыкальная газета. – 1896. – Стб. 481-482.
101. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1978. – 350 с.
102. Матвеев, Н. В. Хоровое пение : Учебное пособие по «Хороведению» / Н. В. Матвеев. – Электросталь : Издательство Братства во имя святого князя Александра Невского, 1998. – 287 с.
103. Матвеев, М. В. Обзор и перечень всех духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора / М. В. Матвеев. – СПб. : Изд. т-ва «Петербургский учебный магазин», 1912. – 51 с.
104. Металлов, В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / сост. свящ. В. Металлов. – Саратов : Типография Губернского Земства, 1893. – 101 с.
105. Мефистофель [Минаев Д. Д.]. Несколько слов о Ц. Кюи / Мефистофель [Д. Д. Минаев]. // Искра. – 1870. – № 1. – Стб. 30-31.
106. Музыкальный праздник в честь Ц. А. Кюи. 1859-1909. – Санкт-Петербург : типо-литография Б. Я. Авидона, ценз. 1910. – 27 с.

107. Музыкальный праздник в честь Ц. А. Кюи. Торжественная кантата в честь Ц. А. Кюи / Обзорение театров. – 1910. – № 974. – 26 января.
108. Муселак А. Из архивных находок (О происхождении Ц. А. Кюи) / А. Муселак // Советская музыка. – 1979. – № 10. – С. 141-142.
109. Мусоргский, М. П. Литературное наследие / М. П. Мусоргский; сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис; под общ. ред. М. С. Пекелиса. – М. : Музыка, 1971-1972. – 2 т.
110. Мясоедов, А. Н. О гармонии русской музыки : (Корни национальной специфики) / А. Н. Мясоедов. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2012. – 97 с.
111. Назаров, А.Ф. Цезарь Антонович Кюи / А. Ф. Назаров. – М. : Музыка, 1989. – 224 с.
112. Назайкинский, Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский // История в музыке : избранные исследования. – М. : Московская консерватория, 2009. – С. 371-391.
113. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003 – 248 с.
114. Немировская, И. А. Феномен детства в русской музыке / И. А. Немировская. – М. : Композитор, 2011. – 392 с.
115. Никольский, А. В. О «церковности» духовно-музыкальных сочинений. Заметка / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 3. – С. 74-75.
116. Н. К. [Кашкин Н. Д.]. Театр и музыка [Русское хоровое общество] / Н. К. [Н. Д. Кашкин]. // Московские ведомости. – 1905. – № 55. – 24 февраля.
117. Ольхов, К. А. Хоры а саррелла С. Танеева / К. А. Ольхов // Хоровое искусство. – Вып. 2. – Л. : Музыка, 1971. – С. 29-53.
118. Орлова, Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века : Учеб. пособие для муз. вузов / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1982. – 223 с.
119. ОР РНБ. – Ф. 187. – Ед. хр. № 662.
120. ОР РНБ – Ф. 187. – Ед. хр. № 939.
121. ОР РНБ. – Ф. 413. – Ед. хр. № 107. – 11 л.

122. ОР РНБ. – Ф. 413. – Ед. хр. № 166. – 6 л.
123. ОР РНБ. – Ф. 413. – Ед. хр. № 172. – 2 л.
124. ОР РНБ. – Ф. 413. – Ед. хр. № 285. – 167 л.
125. ОР РНБ – Ф. 773. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 9.
126. ОР РНБ – Ф. 773. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 126.
127. ОР РНБ. – Ф. 816. – Оп. № 3. – Ед. хр. № 2309.
128. Песнь Богородицы (Честнейшая) [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.
129. Полищук, Л. Л. Детская хоровая литература (русская музыка) : учебно-методическое пособие / Л. Л. Полищук; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. образования «Иркутский гос. ун-т», Педагогический ин-т. – Иркутск : Аспринт, 2016. – 171 с.
130. Попов, А. Детская хоровая литература в произведениях русских композиторов П. И. Чайковского, А. Т. Гречанинова и В. И. Ребикова : Крат. очерк их произведений и значение послед. для развития в детях худож. муз. вкуса и любви к пению / сост. Свящ. Анатолий Попов. – Новгород : Губ. Тип., 1913. – 7 с.
131. Прижизненные издания произведений композиторов «Могучей кучки», хранящиеся в государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Каталог / сост. О. Г. Хохляковская. – Л. : Государственная Публичная библиотека, 1990. – 270 с.
132. Проблемы истории и теории русской хоровой музыки : Сб. науч. тр. / Ленингр. Гос. Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Ленигр. Гос. Ин-т театра, музыки и кинематографии; [ред.-сост. В. А. Чернушенко, А.С. Белоненко]. – Л. : ЛГК, 1984 (1986). – 107,[2] с.
133. Псалмы Давида. Псалтирь / поэт. перев. И. Евсы; сост., коммент., вступит. статья А. Терехова. – М. : Эксмо, 2007. – 576 с.
134. Псалтирь с приложениями. – Клин : Христианская жизнь, 2010. – 446 с.

135. Псалтирь [Электронный ресурс]. В переводах (переложениях) стихами. – Режим доступа: <http://bookitut.ru/Psalmy-Psaltirj-v-perevodakh-perelozheniyakh-stikhami.8.html>.
136. Пушкин, А.С. Собрание сочинений : в 10т. Т. 3 : Поэмы. Сказки / А.С. Пушкин; [под наб. М. П. Ерёмкина; ред. Е. А. Ромашкина]. – М. : Издательство «Правда», 1981. – 368 с.
137. Рапацкая, Л. А. История русской музыки : От Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. пед. высш. учеб. Заведений / Л. А. Рапацкая. – М. : Гуманит. изд. Центр Владос, 2001. – 384 с.
138. Рахаев, А. И. Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая : Учебное пособие для музыкальных и музыкально-педагогических вузов / А. И. Рахаев. – Нальчик : Издательский центр «Эль-фа», 2002. – 153, [2] с.
139. РГАЛИ. – Ф. 66. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 738. – 1 л.
140. РГАЛИ. – Ф. 125. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 281.– Н-119. – 22 л.
141. РГАЛИ. – Ф. 786. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 124. – 2 л.
142. РГАЛИ. – Ф. 965. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 107. – 12 л.
143. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 454 с.
144. Римский-Корсаков, Н.А. Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка. Т. 8-а : Переписка с С. Н. Кругликовым : Письма 1879-1895 гг. / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1981 – 253 с.
145. РНММ. – Ф. 64. – Инв. № 16. – П. № 1200. – 24 л.
146. РНММ. – Ф. 64. – Инв. № 58. – П. № 1200. – 6 л.
147. РНММ. – Ф. 64. – Инв. № 60. – П. № 1200. – 8 л.
148. РНММ. – Ф. 64. – Инв. № 132. – П. № 7848. – 1 л.
149. РНММ. – Ф. 64. – Инв. № 133. – П. № 7848. – 1 л.
150. РНММ. – Ф. 64. – Инв. № 101. – П. № 1200. – 12 л.
151. РНММ. – Ф. № 286. – Инв. № 153. – П. № 2088. – 69 л.
152. РНММ. – Ф. № 370. – Инв. № 586-588. – Ед. № 9334. – 7 л.
153. РНММ. – Ф. № 370. – Инв. № 589-594. – Ед. № 9334. – 6 л.

154. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа : учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений / М. И. Ройтерштейн. – М. : Гуманит. изд. центр «Владос», 2001. – 112 с.
155. Романовский, Н. В. Из прошлого русской хоровой культуры / Н. В. Романовский // Хоровое искусство. – Вып. 2. – Л. : Музыка, 1971. – С. 67-78.
156. Романовский, Н.В.Хоровой словарь / Н. В. Романовский. – М. : Музыка, 2000. – 230 с.
157. Романовский, Н. В. Хоровое творчество Цезаря Кюи / Н. В. Романовский // Становление и развитие традиций в русском хоровом искусстве. – Л. : М-во культуры РСФСР, Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1982. – С. 63-72.
158. Русская музыка за границей [Ц. А. Кюи в Париже. – Постановка «Флибустьера» в Opéra Comique. – Отзывы об этой оп. французской прессы] // Русская музыкальная газета. – 1894. – № 2. – С. 39-41.
159. Русская хоровая литература : Очерки / под ред. С. В. Попова. – Вып. 1. – М. : Музгиз, 1963. – 140 с.
160. Русская хоровая литература : Очерки / под ред. С. В. Попова. – Вып. 2. – М. : Музгиз, 1969. – 167 с.
161. Ручьевская, Е.А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.
162. Рыцарева, М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века / М. Г. Рыцарева. – СПб. : Композитор, 2006. – 244 с.
163. Сабадышина, Е. М. Русское хоровое общество / Е. М. Сабадышина. – М. : Аграф, 2016. – 256 с.
164. Светозарова, Е. Д. К вопросу о жанровой классификации русской хоровой музыки а саррелла / Е. Д. Светозарова // Национальные традиции русского хорового искусства : сборник научных трудов. – Л. : Лолгк, 1988. – С. 99-111.
165. Светозарова, Е. Д. Тембро-регистровые особенности хорового письма а саррелла русских композиторов XIX – начала XX века : дис. ... канд.

- иск. :17.00.02/ Светозарова Елена Дмитриевна – Ленинград, 1986. – 205 с. + Прил. (90 с. : нот.).
166. Святитель Афанасий Великий. Толкование на псалмы. – М. : Благовест, 2016. – 528 с.
167. Святитель Григорий Нисский. О надписании псалмов / Святитель Григорий Нисский. – М. : 1998 – 122 с.
168. Северянин, И. В. Эстляндские триолеты Сологуба [Электронный ресурс] / Сочинения в пяти томах. Том пятый : Публицистика. Письма / И.В. Северянин; сост. В. А. Кошелев, В. А. Сапогов. – Спб. : Logos. – 1996. – Режим доступа: <http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/articles/estlyandskie-triolety-sologuba.htm>.
169. Селицкий, А. Я. Между мольбы святой и тяжких вздыханий (опера Цезаря Кюи «Пир во время чумы) / А. Я. Селицкий // Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе : сборник статей. – М. : 2007. – С. 171-188.
170. Селицкий, А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы : Учебное пособие / А. Я. Селицкий. – СПб. : «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 80 с.
171. Семенюк, В. О. Заметки о хоровой фактуре / В. О. Семенюк. – М. : МГИМ им. А. Шнитке, 2000. – 176 с.
172. Си-бемоль. Юбилейный вечер в честь Цезаря Кюи / Си-бемоль // Обозрение театров. – 1910. – № 957. – 9 января.
173. Словарь Академии Российской [Электронный ресурс] : в 6 частях. Ч. 4 : от М. до Р./ Сост. Д. И. Фонвизин, Г. Р. Державин, И. Н. Болтин, И. И. Лепехин, С. Я. Румовский, Н. Я. Озерецковский, и др. – СПб. : Императорская Академия Наук, 1793. – Режим доступа: <http://runivers.ru/book/3173>.
174. Сокольский, М. Критическое наследие Кюи / М. Сокольский // Советская музыка. – 1953. – № 9. – С. 107-111.
175. Сологуб, Ф. К. Собрание стихотворений [Электронный ресурс] : В 8-ми т. Том 1. – СПб. : Навьи Чары, 2002. – Режим доступа: <http://www.fsologub.ru/>.
176. Стасов, В. В. Письма к деятелям русской культуры : в 2 т. / В. В. Стасов; [Подготовка писем и коммент. Н. Д. Черникова; Отв. ред. Ю. С. Калашников];

- АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Изд-во АН СССР, 1962-1967. – 2 т.
177. Стасов, В. В. Цезарь Антонович Кюи. Биографический очерк / В. В. Стасов; общ. ред., вступ. статья и примеч. А. С. Оголевца – М. : Музгиз, 1954. – 56 с.
178. Стасов, В. В. Цезарь Антонович Кюи. Биографический очерк / В. В. Стасов // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892-1893. (Год третий). – 1894. – С. 485-488.
179. Стасов, В.В. Наша музыка / В. В. Стасов; общ. ред., вступ. статья и примеч. А. С. Оголевец. – М. : Музгиз, 1953. – 112 с.
180. Стилиевые особенности русской музыки XIX–XX веков : сборник научных трудов / сост. М. К. Михайлов. – Л. : ЛОЛГК, 1983. – 112 с.
181. 100-летний юбилей М. Ю. Лермонтова [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов и русская культура : [сайт РХГА]. – Режим доступа: www.lermontov.rhga.ru.
182. Скребков, С. С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века : Очерки / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1969. – 120 с.
183. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей : Учебное пособие / С. С. Скребков. – 2-е издание, дополненное – СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 448 с.
184. Ступель, А. М. Русская мысль о музыке. 1895-1917 / А. М. Ступель. – Л. : Музыка, 1980. – 256 с.
185. Темникова, В. Кюи о Лядове (по новым материалам и документам) / В. Темникова // Непознанный А. К. Лядов : сборник статей и материалов / М-во культуры Рос. Федерации, Гос. Мариин. театр, Союз композиторов Санкт-Петербурга, С. – Петерб. Гос. Консерватория им. Н. А. Римского – Корсакова, Каф. истории рус. лит.; ред.-сост. Т. А. Зайцева. – Челябинск :МРІ, 2009. – 400 с.
186. Толковая Библия или комментарий на все книги св. писания Ветхого и Нового Завета [Электронный ресурс] : в 11 т. Том 4 : Иова, псалтирь и книга притчей соломоновых / издание преемников А. П. Лопухина. – Петер-

- бург :Бесплатное приложение к журналу «Странник», 1907. – Режим доступа: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/lopuhin/psaltir/txt21.html>.
187. Томпакова, О.М. Книга о русской музыке для детей / О. М. Томпакова. – М. – Л. : Музыка. [Ленингр. Отд-ние], 1966. – 92 с.
188. Томпакова, О.М. Чешские связи Ц. Кюи / О. М. Томпакова // Музыкальная академия. – 1912. – № 3. – С. 166-167.
189. Тюлин, Ю. Н. Строение музыкальной речи / Ю. Н. Тюлин. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1969. – 175 с.
190. Тюлин, Ю. Н. Привано, Н. Г. Теоретические основы гармонии / Ю. Н. Тюлин, Н. Г. Привано. – М. : Музыка, 1965. – 276 с.
191. Усова, И. М. Хоровая литература : учеб. пособие / И. М. Усова. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988 – 207 с.
192. Финдейзен, Н. Ф. 25-летие «Вильяма Ратклиффа» Ц. Кюи / Н. Ф. Финдейзен // Живописное обозрение. – 1894. – № 7. – С. 144.
193. Финдейзен, Н. Ф. Ц. А. Кюи. Очерк его музыкальной деятельности / Н. Ф. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1894. – № 2 – С. 29-36; – № 3. – С. 57-61; – № 4. – С. 86-88.
194. Финдейзен, Н. Ф. Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи / Н. Ф. Финдейзен. – М. : типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1894. – 26 с.
195. Финдейзен, Н. Ф. Дневники. 1892-1901 / Н. Ф. Финдейзен; вступительная статья, расшифровка рукописи, исследование, комментарии, подготовка к публикации М. Л. Космовской. – СПб. : «Дмитрий Буланин», 2004. – 430 с.
196. Хватова, С. И. Изучение хоровых жанров в курсе истории русской музыки : учебное пособие / С. И. Хватова. – Майкоп : АГУ, 2008. – 103 с.
197. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : Учебное пособие / В. Н. Холопова. – 4-е изд., испр. – СПб. : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. – 320 с.
198. Хроника // Хоровое и регентское дело. – 1910. –№ 4. – С. 105.

199. Хроника. Чествование Ц. А. Кюи // Русская музыкальная газета. – 1910. – № 5. – Стб. 141-142.
200. Цезарь Антонович Кюи. Биографический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1892-1893 гг. – 1894. – С. 491-495.
201. Чайковский, П. И. Музыкальные фельетоны и заметки (1868-1876) / П. И. Чайковский [предисл. Г. А. Лароша]. – Изд. 2-е. – М. : Книжный дом «Либроком», 2012. – 440 с.
202. Черноморская, Г. Я. Характерные особенности хорового творчества Ц. А. Кюи / Г. Я. Черноморская // Хоровое творчество русских композиторов конца XVIII-XIX веков : учебно-методическое пособие по истории русской хоровой музыки. – Саратов : Саратовская гос. консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. С. 116-141.
203. Шкафер, В. П. Сорок лет на сцене русской оперы : Воспоминания. 1890-1930 гг. / В. П. Шкафер; вступительные статьи : отв. ред. О. С. Литовского, засл. деятеля искусств Б. В. Асафьева. – Ленинград : Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936. – 254, [2] с.
204. Эко Умберто. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки : Учебно-методическое пособие / пер. с ит. Е. Костюкевич. – М. : Книжный дом «Университет», 2003. – 2 изд. – 240 с.
205. Энгель, Ю. Д. Глазами современника : Избранные статьи о русской музыке 1898-1918 / Ю. Д. Энгель; сост., ред., коммент. и вступ. статья, с. 5-28, И. Кунина. – М. : Советский композитор, 1971. – 524 с.
206. Энгель, Ю. Д. Обзор сезона 1909-1910 гг. [Большой театр. Опера в 1909-1910 гг.] / Ю. Д. Энгель // Ежегодник императорских театров. – 1910. – Вып. IV. – С. 189-193.
207. Ярустовский, Б. М. Драматургия русской оперной классики : Работа русских композиторов-классиков над оперой / Б. М. Ярустовский. – М. : Музгиз, 1953. – 400 с.
208. Яхонтов, И. Детские концерты Н. Н. Долмановой / И. Яхонтов // Хоровое и регентское дело. – 1914. – № 5-6. – С. 102-105.

209. Abraham, G. Heine, Cui, and William Ratcliff / Gerald Abraham // *Essays on Russian and East European music*. – Oxford : Clarendon Press, 1985. – P. 61-62.
210. Bourgault-Ducoudray, L.-A. *Nouvelles publications de Cesar Cui / Le menestrel*. – 1887. – № 33. – P. 261.
211. Cui, C. *La music en Russie / Cesar Cui*. – Paris : Fischbacher, 1881. – 174 p.
212. Mercy-Argenteau, (La Comtesse de) César Cui : *esquisse critique / Mercy-Argenteau*. – Paris : Librairie Fischbacher, 1888. – 216 p.
213. Neff, L. K. *Story, style and structure in the operas of Cesar Cui : PhD dissertation, Musicology / Lyle Kevin Neff*. – United States : Indiana University Press, 2002. – 1371 pp.
214. Newmarch, R. *Borodin and Cui / Rosa Newmarch // The Russian opera*. – New York : Dutton, London : Herbert Jenkins Limited., 1914.–P. 253-280.

Список иллюстративного материала

- Рисунок 1.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 6 (фрагмент), с. 70.
- Рисунок 2.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 6 (фрагмент), с. 71.
- Рисунок 3.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 6 (фрагмент), с. 72.
- Рисунок 4.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 6 (фрагмент), с. 73.
- Рисунок 5.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 6 (фрагмент), с. 74.
- Рисунок 6.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 6 (фрагмент), с. 74.
- Рисунок 7.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 32 (фрагмент), с. 77.
- Рисунок 8.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 32 (фрагмент), с. 78.
- Рисунок 9.** Ц. А. Кюи. Три псалма, ор. 80. Псалом 32 (фрагмент), с. 79.
- Рисунок 10.** Ц. А. Кюи. Песнь Богородицы «Величит душа моя Господа», ор. 93 (фрагмент), с. 82.
- Рисунок 11.** Ц. А. Кюи. Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913. Ор. 89 Для смешанного хора и оркестра. Слова Н. Н. Боборыкина (фрагмент), с. 90.
- Рисунок 12.** Ц. А. Кюи. 6 стихотворений Я. П. Полонского. Ор. 76. № 5. Тишь. Квартет а саррелла для смешанных голосов (фрагмент), с. 107.
- Рисунок 13.** Ц. А. Кюи. 6 стихотворений Я. П. Полонского. Ор. 76. № 6. Голод. Хор а саррелла для смешанных голосов (фрагмент), с. 108.
- Рисунок 14.** Ц. А. Кюи. 6 стихотворений Я. П. Полонского. Ор. 76. № 6. Голод. Хор а саррелла для смешанных голосов (фрагмент), с. 109.
- Рисунок 15.** Ц. А. Кюи. Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 1. Весеннее утро (фрагмент), с. 114.
- Рисунок 16.** Ц. А. Кюи. Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 2. Всюду снег (фрагмент), с. 115.
- Рисунок 17.** Ц. А. Кюи. Семь хориков (а саррелла) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 3. Затихают песни (фрагмент), с. 116.

Рисунок 18. Ц. А. Кюи. Семь хориков (a carrella) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 4. Гроза (фрагмент), с. 117.

Рисунок 19. Ц. А. Кюи. Семь хориков (a carrella) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 4. Гроза (фрагмент), с. 117.

Рисунок 20. Ц. А. Кюи. Семь хориков (a carrella) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 5. В лесу (фрагмент), с. 118.

Рисунок 21. Ц. А. Кюи. Семь хориков (a carrella) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 6. Ласточка (фрагмент), с. 119.

Рисунок 22. Ц. А. Кюи. Семь хориков (a carrella) на текст И. А. Белоусова, ор. 77. № 7. В лесу (фрагмент), с. 119.

Рисунок 23. Ц. А. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских или женских голосов, ор. 101. № 6. Разные денёчки (фрагмент), с. 122.

Рисунок 24. Ц. А. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских или женских голосов, ор. 101. № 3. Весна (фрагмент), с. 122.

Рисунок 25. Ц. А. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских или женских голосов, ор. 101. № 2. Что ты клонишь (фрагмент), с. 123.

Рисунок 26. Ц. А. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских или женских голосов, ор. 101. № 1. Зима (фрагмент), с. 124.

Рисунок 27. Ц. А. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских или женских голосов, ор. 101. № 5. Листья (фрагмент), с. 124.

Рисунок 29. Ц. А. Кюи. 7 дуэтов хориков для детских или женских голосов, ор. 101. № 4. Тишина (фрагмент), с. 125.

Таблица 1, с. 27-38.

Таблица 2, с. 46-51.

Таблица 3, с. 68.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Нотные иллюстрации к тексту главы 1

Рисунок 1

«Два хора на слова А. Пушкина». Ор. 4. Титульный лист

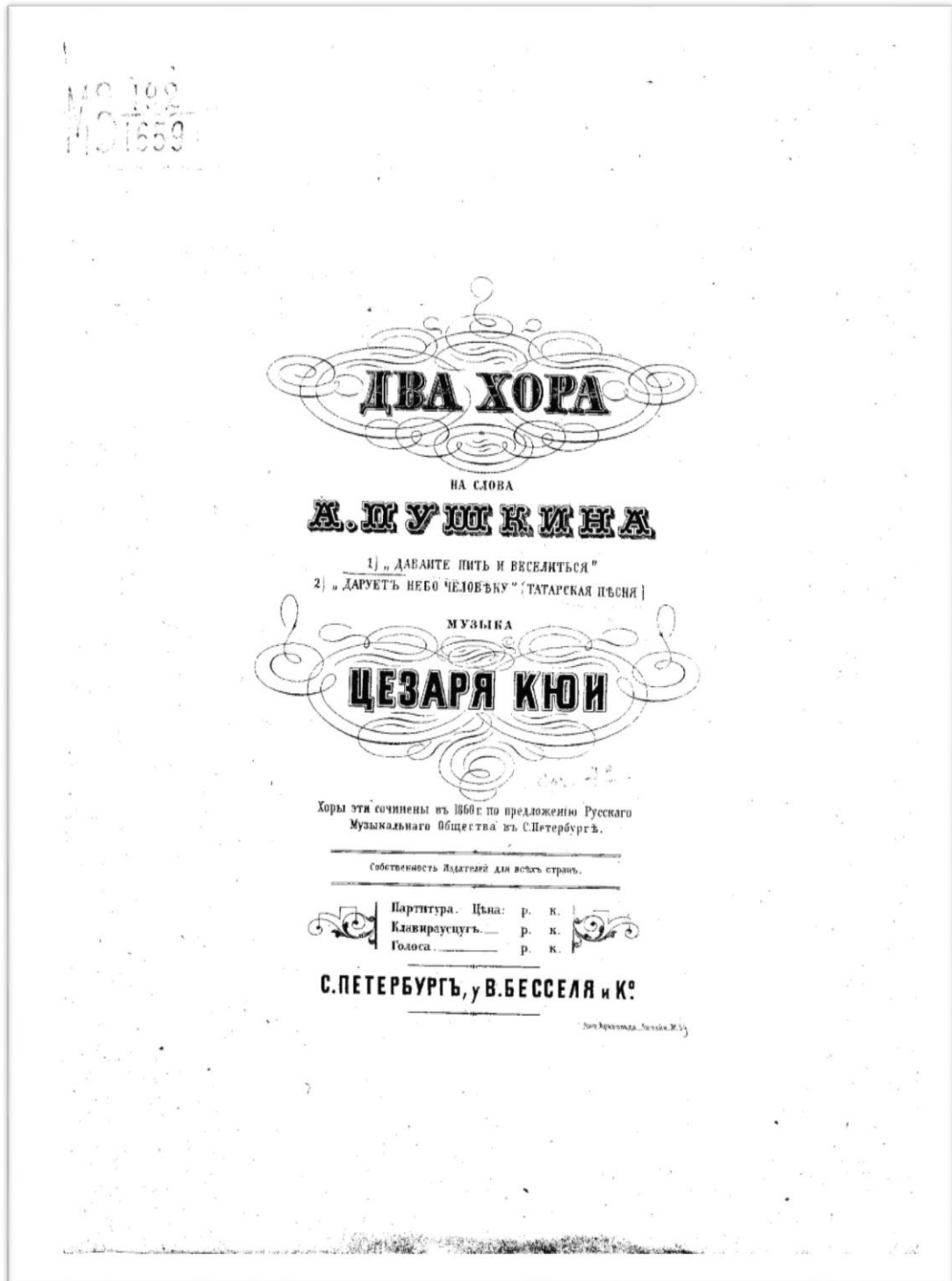


Рисунок 2

«Семь хоров (a capella) для смешанных голосов». Op. 28
 № 1. «Розы». Для мужского хора (Tenor-Solo)

РОЗЫ.

ROSEN.

3

Слова ЖУКОВСКОГО.
 Deutsch von A. BERNHARD.

П. КЮИ.
 C. CUI.

Moderato.

Tenore solo

Tenori

Bassi

Ро - зы раз - цвѣ - та - ютъ, серд - це от - до - хни;
 Herz, dich ni - mer pla - ge, Ro - sen sind er - blüht;

Ско - - - ро за - сі - я - ютъ бла - го - дат - ны дни.
 Se - - - gens rei - che Ta - ge Na - hen licht durchglüht.

За - - - сі - я - ютъ въ счастли - - вы - е дни.
 se - - - gens Ta - - - ge Na - hen licht durchglüht.

Цвѣ - тутъ вновь
 Es sind er - blüht

Цвѣ - тутъ ро - зы вновь.
 Die Ro - sen sind er - - blüht.

Рисунок 3

4 хора из цикла «Пять хоров а саррелла на стихи К. Р.». Оп. 46
Издание И. А. Мельникова «Женские хоры».



для партитуры.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стран.
№ 1. Повъяло черемухой.. Ц. А. Кюн.	4.
„ 2. Задремали волны. Ц. А. Кюн.	8.
„ 3. Вернулся Май. Ц. А. Кюн.	12.
„ 4. Серенада.. Ц. А. Кюн.	17.
„ 5. Весна. Э. Ф. Направника.	29.
„ 6. Безъ поры да безъ времени. П. И. Чайковского.	39.
„ 7. Народная пѣсня. Поляковъ.	48.

Рисунок 4

«Четыре хора для женских голосов». № 1. «Соловей» (фрагмент)

3

№1. Le Rossignol.

C. R.

César Cui.

Allegro animato e giocoso.

1^{re} Soprano. *mf*
La bri-se porte au loin le doux par-fum du mé-ri-

2^{de} Soprano. *mf*
La bri-se porte au loin le doux par-fum du mé-ri-

1^{re} Contralto. *mf*
La bri-se porte au loin le doux par-fum du mé-ri-

2^{de} Contralto. *mf*

p sier. Le ros-si-gnol s'é-veille et de ses chants remplit le bois. *mf* En-

p sier. Le ros-si-gnol s'é-veille et de ses chants remplit le bois. *mf* En-

mf sier. Le ros-si-gnol s'é-veille et de ses chants remplit le bois.

mf Le ros-si-gnol s'é-veille et de ses chants remplit le bois. En-

sei-gne-moi ton art di-vin, o ros-si-gnol char-mant, et

sei-gne-moi ton art di-vin, o ros-si-gnol char-mant, et

et

sei-gne-moi ton art di-vin, o ros-si-gnol char-mant, et

«Четыре хора для женских голосов». № 2. «Задремали волны» (фрагмент)

7

№ 2. L'onde est endormie...

Andantino.

1^{re} Soprano. *p* L'onde est en-dor-mi - e, les zéphirs re - po - sent

2^d Soprano. *p* L'onde est en-dor-mi - e, les zéphirs re - po - sent

1^{re} Contralto. *p* L'onde est en-dor-mi - e, les zéphirs re - po - sent

2^d Contralto. *p* L'onde est en-dor-mi - e, les zéphirs re - po - sent

p et la lune é - clai - re le sombre a - zur des eaux...

p et la lune é - clai - re le sombre a - zur des eaux...

p et la lune é - clai - re le sombre a - zur des eaux...

p et la lune é - clai - re le sombre a - zur des eaux...

p L'o - cé - an s'ar - gente *mf* et brûle en pal - pi - tant: -

p L'o - cé - an s'ar - gente *mf* et brûle en pal - pi - tant:

p L'o - cé - an s'ar - gente *mf* et brûle en pal - pi - tant: -

p L'o - cé - an s'ar - gente *mf* et brûle en pal - pi - tant:

«Четыре хора для женских голосов». № 3. «Месяц май» (фрагмент)

40

№ 3. Le mois de mai.

Allegretto.

1^{re} Soprano. *pp* Mois de mai, mois fleu - ril dé - *mf*

2^{de} Soprano. *mf* Voi - ci le mai, le mois fleu - ril dé -

1^{re} Contralto. *mf* Voi - ci le mai, le mois fleu - ril dé -

2^{de} Contralto. *mf* Voi - ci le mai, le mois fleu - ril dé -

-ja tié - dit la bri - se, les fleurs par - fu - ment les prai -

-ja tié - dit la bri - - se et re - ver -

-ja tié - dit la bri - - se et re - ver -

-ja tié - dit la bri - se, les — prés, les —

ri - - - es, les fo - - rêts ont re - ver -

dit la fo - - rê. *mf* Voi - ci le

dit la fo - - rê. *mf* Voi - ci le

champs, les bois en - fin ver - dis - sent. *mf* Voi -

«Четыре хора для женских голосов». № 4. «Серенада» (фрагмент)

14

№ 4. Sérénade.

1^{re} Soprano. *mf*
Chère en - fant, a ta

2^e Soprano. *mf*
Chère en - fant, a ta

3^e Soprano. *p*
Chère en - fant, je — viens chan - -

1^{re} Contralto. *p*
Chère — en - - fant, je viens chan -

2^e Contralto. *p*
Chère en - fant, je — viens chan - -

3^e Contralto. *p*
Chère — en - - fant,

por - te je viens chan - ter — ma sé - ré - na - de. Que ma

por - te je viens chan - ter — ma sé - ré - na - de. Que ma

- ter — ma — sé - - ré - - na - de, pour

- ter ma sé - ré - na - - de. Que — mou

- ter — ma — sé - - ré - - na - de, pour


ma — voix — te

Рисунок 5

«7 вокальных квартетов (а capella) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба».
Ор. 59. Титульный лист

Карлу Августовичу Тавастшерна.


90
84




ВОКАЛЬНЫХЪ КВАРТЕТОВЪ
(à capella)
ДЛЯ СМѢШАННЫХЪ ГОЛОСОВЪ.
(Эти квартеты могутъ исполняться и хоромъ)
Слова Ф. Сологуба,
музыка

Щ. К Ю И.

Партитура 1 руб. Ор. 59. Кажд. голосъ 25 к.
1901.

Парижъ 1900 г.  Grand prix
Высшая награда. и Золотая медаль.
Собственность издателя.

П. ЮРГЕНСОНА,
Коммиссионера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго
Музыкальнаго Общества и Консерватори въ Москвѣ.

МОСКВА,  **ЛЕЙПЦИГЪ,**
Неглинный проездъ 14. Тальштрассе 19.
С.-Петербургъ, у П. Юргенсона. | Варшава у Г. Сенневальда.

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.




Рисунок 7

«6 стихотворений А. Мицкевича». Op. 71
№ 4. «Раньше вспоминает» (фрагмент)

2

Panu A. Filippi Mysudze.

А. Ф. Мышугин.

„Naprzód siebie wspomina.“ 4.

„Раньше вспоминаетъ.“

(Z 3-ej części „Dziadów“)

(Изъ 3-ей части поэмы „Поминки“)

Музыка Ц. Кюи. Op. 71.

Allegretto. ♩=76.

Тенор. *p* Naprzód siebie wspomina - na co chwila, co go -

Теноръ. *p* Раньше вспо - ми - на - етъ о - на те - бя безъ

Soprani
e
Alti.

Piano. *mf* *riten.* *a tempo* *p*

- dzi - na.

ече - ту.

p Jak że koeha dziew - czy - na, co chwilę przy - po - mi - na!
Вотъ какъ дѣ - вуш - ка лю - битъ, безъ ече - ту вспо - ми - на - етъ!

p *pp*

Рисунок 8

«17 детских песен для 1 голоса с фортепиано». Оп. 73
№ 15. «Мать и дети» (фрагмент)

30

М. С. Поль съ дѣтьми.

15. Мать и дѣти.

Слова Косякова.

Andantino. $\text{♩} = 80.$

МАТЬ. *p*

Кто васъ, дѣтки, крѣпко лю - битъ,

кто васъ нѣжно такъ го - лу - битъ, не смыка - я но - чи глазъ,

все за - бо - тит - ся о васъ?

ДѢТИ.

Ма - ма до - ро - га -

poco riten. *poco meno mosso.*

p *pp*

*) Средній голосъ можно пропустить.

Рисунок 9

«13 хоров (с сопровождением фортепиано) для женских и детских голосов».
Ор. 85

Надежда Николаевна Доломановой.

13 ХОРОВЪ

(съ сопровождениемъ фортепіано)

ДЛЯ ЖЕНСКИХЪ И ДѢТСКИХЪ ГОЛОСОВЪ.

Музыка

Ц. Кюи.

Ор. 85

[Всѣ эти хоры можно исполнять какъ дуэты, тріо и квартеты solo].

Цѣна 1 руб.



Собственность издателя

П. ЮРГЕНСОНА,

Коммисіонера Придвора, Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго
Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.

МОСКВА,

ЛЕЙПЦИГЪ,

Неглинный проездъ, 14. || Тальштрассе, 19.

С.-Петербургъ у І. Юргенсона. | Кіевъ и Варшава у Л. Идзиковскаго.

1911 г.

Рисунок 10

«6 песен западных славян». Op. 99. № 6. «Воевода Милош» (фрагмент)

6. 27

ВОЕВОДА МИЛОШЪ.
Мужской хоръ *)

Moderato. ♩ = 108.

TENORI. *mf* Надъ Сер-би-ей сми-луй-ся Ты, Бо-же! За-ѣ-да-ють насъ

BASSI. *mf*

PIANO. *p*

вол-ки-я-ны-ча-ры! *mf* Безъ ви-

1 *Meno mosso.* ♩ = 92. *mf* Сы-но-

ны намъ го-ло-вы рѣ-жутъ, нашихъ женъ о-би-жа-ють, по-зо-рять,

*) Можетъ исполнять и квартетъ.

908

Рисунок 11

«Идут». Для мужского хора а cappella. Стихотворение Н. Вильде

2 Все права воспроизведения, перевода и публичного исполнения сохранены для всех стран.

ИДУТЬ.

Стихотворение Н. ВИЛЬДЕ.

Музыка П. КЮИ.
1914 г.

Для мужского хора а cappella.

Moderato.

I. Tenori
II. Tenori
I. Bassi
II. Bassi

Нѣ-мецкі-я шраи-не-ли сви-стать и тамъ, и тутъ, а съ-ры-я ши-не-ли и-дутъ, и-дутъ, и-дутъ, и-дутъ, и-дутъ.

от-крыши путь въ-здѣ, и-дутъ, и-дутъ, и-дутъ, я-дутъ, и-дутъ. Ис-пытан-нымъ зна-ме-намъ от-кры-ши-ть путь, и-дутъ, и-дутъ, и-дутъ, и-дутъ, и-дутъ. И-дутъ, о-ни по скла-намъ горъ и-дутъ, по гор-нымъ скла-намъ, и-дутъ по грудь въ во-дѣ. О, на-ша мать Рос-сі-я, ка-дутъ, о-ни по грудь въ во-дѣ. О, на-ша мать Рос-сі-я, ка-дутъ, о-ни по грудь въ во-дѣ. О, на-ша Русь, ты-дутъ, о-ни по грудь въ во-дѣ. О, на-ша Русь, ты

кихъ ты сплѣ полна, безбрежна я стихія, великая страна!
 кихъ ты сплѣ полна, безбрежна я стихія, великая страна!
 сплѣ полна, безбрежна ты и велика! Ка-
 сплѣ полна; безбрежна ты и велика! Ка-

Подъ сѣрою шинелю ка-
 те - нерь твой блестя путь. Подъ сѣрой шинелю мо-
 кой неликкой цѣлю твой блестя путь, подъ сѣрой шинелю
 кой те - нерь великой, славною цѣлю твой

ка - я бьет ся грудь! у - порны, терпѣливы и съ вѣрой въ Божій судъ, мо-
 гу ча грудь!
 мощная грудь! у - порны, терпѣливы и съ вѣрой въ Божій судъ, мо-
 блестя путь!

гу - чи, молчаливы и дуть, о - ни и дуть, и дуть, и дуть, и дуть, и дуть...
 гу - чи, молчаливы и дуть, о - ни и дуть, и дуть, и дуть, и дуть, и дуть...
 о - ни и дуть...

Нотные иллюстрации к тексту главы 2

Рисунок 12

Титульный лист клавира оперы «Кавказский пленник»

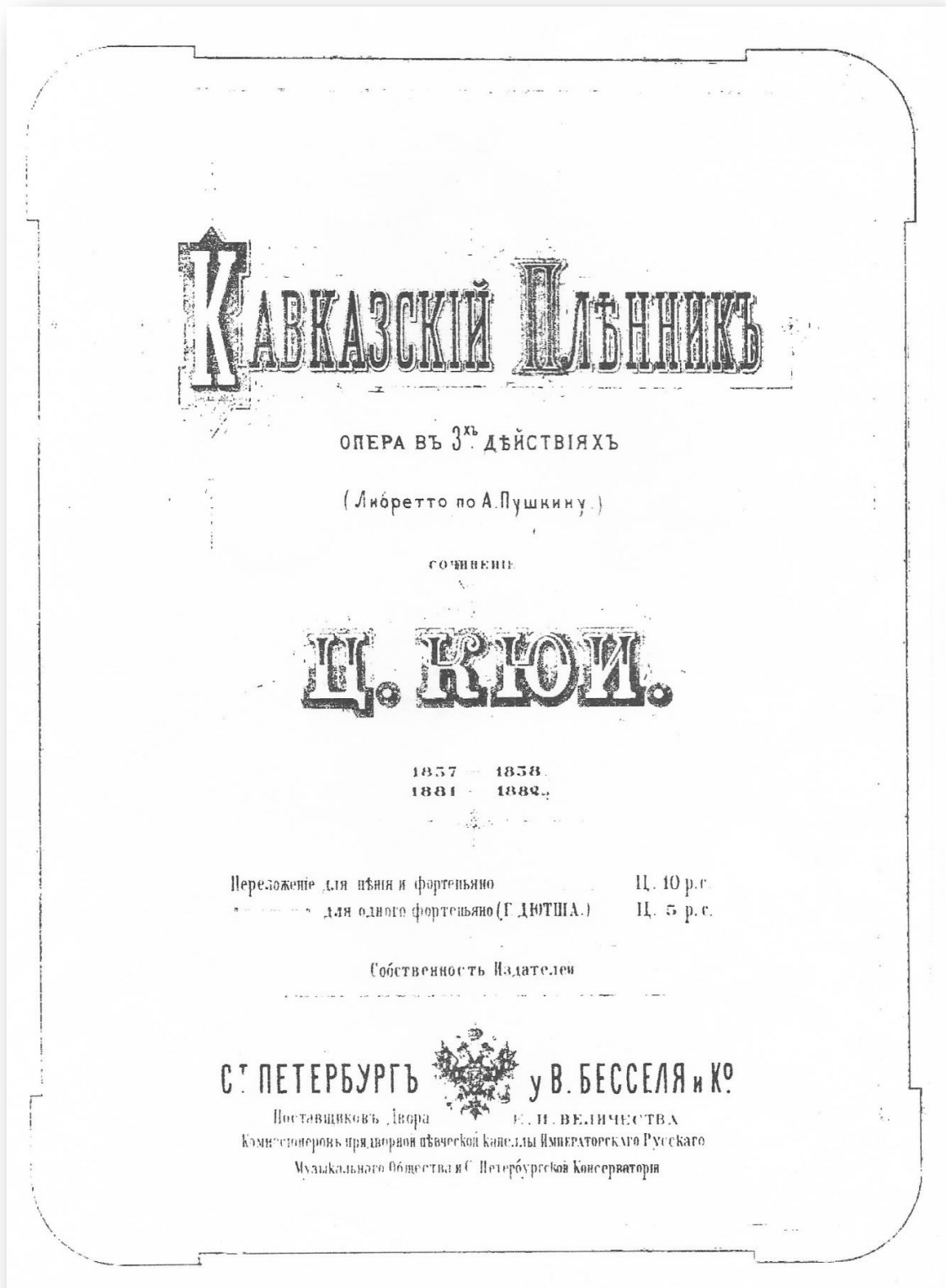


Рисунок 13

Опера «Кавказский пленник». Действие первое. № 1. «Восточная молитва»
(мужской хор)

22

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

1. ВОСТОЧНАЯ МОЛИТВА.

Adagio. $\text{♩} = 60$.

2ой МУЛЛА

Ал - лахъ все - мо - гу - щій, соз да - тель все - лен - ной,

Tenori I.
Tenori II.

Кавказскій пейзажъ.
Горы, скали.

Bassi I.
Bassi II.

Вла -

Вла -

Adagio.

PIANO.

р

р

дѣ - ка зем - ли, къ те - бѣ мы взы - ва - емъ, ты на -

дѣ - ка зем - ли, къ те - бѣ мы взы - ва - емъ, ты на -

mf

1459

ФЕХЕРДИНЪ (16й МУЛЛА.)

Ал - лахъ все мо -

шей мо - лит - вѣ внем - ли. Внем - ли, Ал - лахъ!

шей мо - лит - вѣ внем - ли. Внем - ли, Ал - лахъ!

гу-щій, со свя-тымъ Ма - го - ме - - томъ

Ал - лахъ Вла - ды - ка зем - ли, на

Ал - лахъ Вла - ды - ка, Вла -

Ал - лахъ Свя - той про - - рокъ на

Ал - лахъ Вла - ды - ка, Вла -

1459

24

бра - ни у - жае - ной, намъ храб - рость и честь нис - пош -
 ды - ка зем - ли, намъ храб - рость и честь нис - пош -
 бра - ни у - жае - ной, намъ храб - рость и честь нис - пош -
 ды - ка зем - ли, намъ храб - рость и честь нис - пош -

2ой МУЛЛА
 Намъ честь нис - пош - ли Ал - лахъ!
ФЕХ.
 Ты честь намъ нис - пош - ли Ал - лахъ!
 ли Ал - лахъ! Ал - лахъ!
 ли и честь нис - пош - ли Ал - лахъ!
 ли Ал - лахъ! ты честь намъ нис - пош - ли Ал - лахъ!
 ли Ал - лахъ! Ал - лахъ!

1459

Рисунок 14

Опера «Кавказский пленник». Действие второе. № 9. Вступление и женский хор (фрагмент)

86 *Roso meno mosso.* ♩ = 116. **ЖЕНСКИЙ ХОРЪ.**
Sopr.
Alti.

Что, по-друж-ка, ты быть не хо-чешь
сьна-ми, все си-дишь од-на; что гди-дишь во-круг груст-ны-ми о-
ча-ми, что ве-се-ла? Ишь-че же-ни-ха ждать те-
бѣ вѣдь на-до и ты быть дол-жна ве-се-ла,

Собственность издателей 1866 С.Петербургъ, у В.Бесселя и К

p

вс - се - ла и ра - да же - ни - ха ждать дол -

ве - се - ла и ра - да нынче быть дол - жи ты же - ни - ха в - дь на - до

f

жизнь. Онь хо - рошь, какъ лучъ ден - ни - цы,

ждать.

p *f*

блещуть о - чи сквозь рѣ - сн - цы. Кто же мо - жетъ сънимъ срав -

p

нить - ся? Долженъ серд - цу по - лю - бить - ся.

Долженъ лю - бить - ся серд - - цемъ онъ серд - цемъ онъ.

серд - - цемъ онъ серд - - цемъ онъ.

Что, по - друж - ка, ты

p

быть не хо - чешь съ на - ми, все си - дить од - на? Что глн - дить во -

кругъ груст - ны - ми гла - за - ми, что не ве - се - ла?

Ны́нче же - ни - ха ждaть те - бѣ вѣдь на - до и ты быть дол - жна

ве - се - ла. Ве - се - ла и ра - да
 Ве - се - ла и ра - да нын - че быть дол - жна ты

же - ни - ха ждaть дол - жна. Онь хо - рошь, какъ
 же - ни - ха вѣдь на - до ждaть.

лучь ден - ни - цы, блещутъ о - - чи сквозь рѣ - снѣ - цы.

90

Кто же мо - - жетъ съ нимъ сра - в - нить - си? Долженъ серд - цу по - лю -

бить - си. Долженъ по - лю - бить си серд - - цемъ онъ,

серд - цемъ онъ.

серд - - цемъ онъ.

У - лыб - нись - же намъ и пой - демъ гурь - бо - ю крѣчкѣ по - гу - лять,

къръч-къ по-гу-льть гор-но-ю тро-пой. Ир-ко свѣ-тить

солн-це въ не-бѣ го-лу-бомъ; но въ тѣ-ни про-

хлад-ной нѣтъ двев-но-го зно-я.

Рисунок 15

Опера «Кавказский пленник». Действие второе.
 № 15. «Хор с подарками»

134

Soprani. *p*

Alti. Бо - га - ты - е да - ры тво - е - ю во - лей, князь, на вью - чен - ых ко -

Tenori. Бо - га - ты - е да - ры мы привезли на

Bassi. Князь наш,

мы прини - ли в ра - зю, жи - вы ра - ги - ты - е да - ры на
 вьюченых ко - нях съсо - бо - ю. Мы бо - га - ты - е да - ры привез - ли на
 князь наш! Мы да - ры при - вез -
 Князь! Мы да - ры при - вез -
 вьюченых ко - нях привез - ли съсо - бо - ю.
 вью - че - ных ко - нях съсо - бо - ю.
 ли съсо - бо - ю.
 ли съсо - бо - ю.

1473

And.

Ков - ры,
 рас - ши - ты - е шел - ка - ми ков - ры,
 Пер - сид - скі - е рас - ши - ты е ков - ры,
 ры, тру - ды вос - точных наших дѣвъ.
 Ков - ры, тру - ды вос - точных наших дѣвъ.
 рец - кі - я у - зор - чаты - я, ту - рец - кія ша - ли у - зор чаты - я лег - ки какъ
 Ша - ли ту - рец - кі - я съ собою на съ ту - рец - кія ша - ли у - зор чаты - я, лег - ки,
 Ту - рец - кія ша - ли у - зор чаты - я миг - ки
 Дѣвъ

дымъ какъ ле - би - жій пухъ.

какъ дымъ о - нѣ, лег - ки, какъ дымъ какъ ле - би - жій пухъ мяг - ки.

какъ ле - би - жій пухъ, какъ ле - би - жій пухъ о - нѣ мяг - ки.

вос - точ - ныхъ, дѣвь вос - точ - ныхъ тру дѣ.

Вотъ ша - ли,

Вотъ ша - ли,

Вотъ ша - ли,

вотъ пер - сид - скі - е ков - ры, раз - ши - ты -

вотъ пер - сид - скі - е ков - ры, раз - ши - ты -

вотъ пер - сид - скі - е ков - ры, раз - ши - ты -

шел - ка - ми. Мы бо - га - ты - е да - ры привез -
 ли, мы привез - ли сь со - бо - ю. Мы бо - га - ты -
 вьючных ко - нях привез - ли сь со - бо - ю. Мы бо - га - ты - е да -
 ли сь со - бо - ю. Мы бо - га - ты -
 е да - ры привезли на вью - че - ных ко - нях сь со - бо - ю.
 ры, нашъ князь, на вьючных ко - нях привез - ли сь со - бо - ю.
 е да - ры при - вез - ли сь со - бо - ю.
 Да - ры мы при - вез - ли сь со - бо - ю.

Musical score details: The score is written for voice and piano. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music is divided into systems, each containing vocal staves and piano accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *sfz* (sforzando). The piano part includes complex textures with sixteenth-note runs and chords. The lyrics are in Russian and describe the bringing of riches from the steppes.

Цѣны - ны - е куски ма - терій разно - цвѣт - ныхъ изъ топ - ка - го ру - на сот -

Цѣны ны - е кус - ки ма - те - рій раз - но -

Цѣны ны - е кус - ки ма - те - рій раз - но -

Цѣны ны - е кус - ки ма - те - рій раз - но -

канныхъ каше - ми - ра. Въ пыш - ныхъ ларцахъ кольца и за - писть - я, ли -

цвѣт - ныхъ. Въ пыш - ныхъ се - реб - ря - ныхъ лар -

цвѣт - ныхъ. Въ пыш - ныхъ се - реб - ря - ныхъ лар -

цвѣт - ныхъ. Въ пыш - ныхъ лар - цахъ коль - ца

то - го се - ре - бра из - дѣль - я, Коль - ца

цахъ ле - жать и коль - ца, и за - писть - я, Коль - ца

цахъ ле - жать и коль - ца, и за - писть - я, Коль - ца

и за - писть - я, коль - ца

mf

и за - пясть - я, из - дѣ - лі - я Да - мас - ка.
и за - пясть - я, из - дѣ - лі - я Да - мас - ка.
и за - пясть - я, из - дѣ - лі - я Да - мас - ка.

Мы бо - гаты е да - ры привез - ли на выючныхъ ко - няхъ съ со - бо - ю.
Мы бо - гаты е да - ры привезли, на выючныхъ ко - няхъ привез - ли съ со - бо - ю.
Мы да - ры при - вез - ли съ со - бо - ю.

Мы съ со - бо - ю при - вез - ли да - ры.
Мы съ со - бой привезли да - ры бо - га - ты е.
Бо - га - ты е да - ры съ со - бо - ю привезли мы.
Мы бо - гаты е да - ры, князь нашъ, на выючныхъ ко - няхъ привез - ли съ со - бо - ю.

140

И о - вець приг - на - ли гор - ных ста -
 И о - вець приг - на - ли ста - до торных за со -
 И сю - да та - бунъ приг - на - ли мы кав - каз - ских ска - ку -

до.
 бой.
 новъ.

Пер - сид - е - ковры, шелками шиты - е, страны хва - ла и сла - ва
 Пер - сид - е - ков - ры, ши - тые шел - ка - ми,
 Шел - ка - ми ши - ты - е ков - ры

ту - рец - кі - я ша - ли лег - ки какъ дымъ, миг - ки какъ пухъ.
 и ша - ли, лег - кі - я какъ дымъ.
 и ша - ли, лег - кі - я какъ дымъ.

Изъ той - ка - го ру - на есть цѣнны - е кус - ки - матерій разно - цвѣт - ныхъ.
 Изъ той - ка - го ру - на есть цѣнны - я ма - те - ріи
 Ма - те - рій цѣн - ны - е кус - ки

Въ лар - цахъ за - няты - я и кольца изъ ли - та - го се - ре - бра.
 и коль - ца цѣн - ны - е въ лар - цахъ.
 и коль - ца цѣн - ны - е въ лар - цахъ.

1473

142

Нѣтъ! ни - кто та - кихъ да - ровъ
 Нѣтъ! да - ровъ та - кихъ не да - валь
 Князь, хва - ла те - бѣ! та - кихъ да - ровъ отъ

не да - валь! Отъ вѣ - ка ни -
 отъ вѣ - ка здѣсь вѣго - рахъ ни - кто! Отъ вѣ - ка ни -
 вѣ - ка не да - валь ни - кто! Отъ вѣ - ка ни -

8.....

кто не да - валь та - кихъ да - ровъ
 кто не да - валь та - кихъ да - ровъ
 кто не да - валь та - кихъ да - ровъ

Рисунок 16

Опера «Кавказский пленник». Действие третье
Праздничный хор «Сыны свободные Кавказа»

ПРАЗДНИЧНЫЙ ХОРЪ

Sopr.

Alti.

Ten. *p*

Bassi. *p*

Сы-ны сво-бодны - е Кав-ка - за,

Сы-ны сво-бол-ны - е Кав-ка-за,

p

Чер-ке-сы шумно ве-се-лят-ся, шум - но ве-се - лят - ся.

mf

mf

f

1474

О - ни смѣ - ют ся надъ вра - га - - - ми, они враговъ не

О - ни смѣ - ют ся надъ врага - ми

mf

Detailed description: This system contains four staves. The top two staves are vocal staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The third staff is the vocal line with lyrics. The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and block chords in the left hand.

у - стра шат ся, нѣтъ, не у - стра шат ся *p* Чер - ке - сы смѣ ло - ю то - ло - ю

p

Detailed description: This system contains four staves. The top two staves are vocal staves. The third staff is the vocal line with lyrics. The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. The piano part continues with a similar rhythmic pattern to the first system, with some chordal complexity in the right hand.

на се - ла дружно на - па - да - - - ютъ, *f* и все въ а - улы

f И все что есть тамъ все съ собо - ю въ свои а - улы

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major (one sharp) with a key signature of one flat (F major). The third staff is the vocal line with Russian lyrics. The fourth staff is the piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

заб - ра - ютъ. *p* Когда жъ назадъ Черкесъ вернет - ся, *mf* свершивши подвигъ своей о - пасный,

p *mf*

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines. The third staff is the vocal line with Russian lyrics. The fourth staff is the piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

е - го ждетъ счастье наслажденье и по - дѣ - луй по - други страстный. Счастье . . е,

f

f

f

f

dolce.

Мы лю - бимъ

на - сла - жденье - е ждетъ е - - - го.

ff

dolce.

p

васъ, мы къ вамъ пылаемъ страстью! за хра - бость мы васъ нѣгой награ -

димъ; мы лю - бимъ васъ и въ васъ все на - ше счастье, е, мы

170

ва - - шу жизнь лю - бовьюс - ла - димъ. *p* Любите

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "ва - - шу жизнь лю - бовьюс - ла - димъ." followed by a dynamic marking of *p* and the word "Любите". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments.

насъ, Чер - ке - сы, любите насъ. въ ми -
Любите насъ, Чер - ке - сы, люби - те

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics "насъ, Чер - ке - сы, любите насъ. въ ми -" on the first line and "Любите насъ, Чер - ке - сы, люби - те" on the second line. A dynamic marking of *p* is present. The piano accompaniment continues with similar textures, including a prominent bass line and chordal accompaniment in the treble.

му - ту у - по - енъ - - я и быс - тро про - ле - тятъ дни зою -
 насъ въ ма - ну - ту у - по - енъ - я

f *>* *p*

This system contains the first two vocal staves and the beginning of the piano accompaniment. The vocal lines are in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment starts in the middle of the system, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

ff *mf*

This block shows the piano accompaniment for the first system. It features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte).

ты е въ вос - тор - гѣ пла - мен - номъ люб - ви, нас - лаж - день - я,

This system contains the second two vocal staves and the continuation of the piano accompaniment. The vocal lines continue in the same treble clef and key signature. The piano accompaniment remains in the same texture.

This block shows the piano accompaniment for the second system. It concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

172

nas - laj - de - ni - ja ljub - vja.

pp

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are "нас - лаж - де - ні - я люб - вя."

pp

This system shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves (treble and bass clef). It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

Сыны сво - бодны - е Кавка - за, Черке - сы шумно ве - се - ля - тся, Черке - сы шумно

f

Сыны сво - бодны - е Кавка - за Черке - сы шумно ве - се - ля - тся, Черке - сы шумно

f

This system contains the second two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The lyrics are "Сыны сво - бодны - е Кавка - за, Черке - сы шумно ве - се - ля - тся, Черке - сы шумно".

f

This system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves (treble and bass clef). It features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

Рисунок 17

«Мистический хор» для 3-х женских голосов на текст, заимствованный из Дантова «Чистилища». Ор. 6. Титульный лист

182
513

ВЛАДИМИРУ ВАСИЛЬЕВИЧУ СТАСОВУ.

МИСТИЧЕСКІЙ ХОРЪ

ДЛЯ 3^{хъ} женскихъ голосовъ съ оркестромъ
на текстъ, заимствованный изъ Дантова „ЧИСТИЛИЩА“

МУЗЫКА

Ц. А. КЮЦ.

CHORUS MYSTICUS

trium vocum muliebrum

AD TEXTUM EX DIVINI DANTIS „PURGATORIO“ DE PROMPTUM
modis musicis aptatus.

AUCTORE CAESARE CUI.

Партитура п.
Клавирасцугъ и голоса ц.

Собственность издателей В. БЕССЕЛЯ и К^о въ С. Петербургъ.

PETROPOLI,
SUMPTIBUS V. BESSEL et SOCIORUM.

1874

Рисунок 18

«Мистический хор»
(фрагмент: 32-60 тт.)

свѣт - лый рай _____ СлавуТвор - ца и свѣт - лый рай.
et pa - ra - di - - - sum. Glo - ri - am De - i et pa - ra - di - sum.

ный э - демъ _____ СлавуТвор - ца и лу - че - зар - ный э - демъ.
di - - - sum _____ Glo - ri - am De - i et pa - ra - di - - - sum.

бес - ны е _____ СлавуТвор - ца и ли - кне - бес - ны.
- di - - - sum _____ Glo - ri - am De - i et pa - ra - di - - -

dim *p* *dim* *p* *dim* *p*

pp *p*

В *p*

ХОРЪ Здѣсь по - ка - я - ні - я
Нис рое - ні - ten - ti - ае

p

ВЕСЬ Здѣсь по - ка - я - ні - я
Нис рое - ні - ten - ti - ае

p

е. Здѣсь по - ка - я - ні - я
sum. Нис рое - ні - ten - ti - ае

В

pp *p*

Продолжение фрагмента

6

чис - - - той сле - зо - - - ю пре-грѣ-ше - - ні-я смыть должны
 La - - - cry - mis pu - - - ris Nos-tra ab-lu - i - mus рес-

чис - - - той сле - зо - - - ю смыть - - - должны
 La - - - cry - mis pu - - - ris Nos - - tra nos-tra рес-

чис - - - той сле - зо - - - ю пре-грѣ-ше - - ні-я смыть должны
 La - - - cry - mis pu - - - ris Nos-tra ab-lu - i - mus рес-

мы, чтобъ от-во - рил-ся намъ свѣт - лый э - демь - - - ,
 са - ta, ut pa-ra - di - sus no-bis pa - - - te - at - - - ,

мы, всѣ пре-грѣ - ше - ні-я, что-бы свѣт - - - лый от-во-рил - - - ся
 са - - - ta ab-lu-i-mus, ut pa-ra - di - - - sus no - bis - - -

мы, чтобъ от-во - рил-ся намъ свѣт - лый рай, чтобъ у-ви - - - дѣть
 са - - - ta, ut pa-ra - di - sus, no - bis - pa-te - - - at, pa-ra - di - - - sus

Рисунок 19

«17 детских песен для 1 голоса с фортепиано». Оп. 73
 № 2. «Христос Воскрес»

Вторую Гераникой.

5

2. Христосъ Воскресъ.

(Можно исполнять и хоромъ.)

Lento. ♩=88. *mf*

Свя - та - я ночь съ небесъ вошла, съдер -

- кней гу - дятъ ко - ло - ко - ла мо - гу - чей гру - дью мѣд - но - ю

и вѣсть несутъ по - бѣд - ну - ю. *f*

The musical score is written for a single voice and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of text. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the next two lines of text. The third system shows the vocal line and piano accompaniment for the final line of text. The piano part features a variety of textures, including block chords, arpeggiated figures, and dense chordal passages. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

6

mf
Гу -

- дять, по - ють во - стор - жен - но, что прав - дой зло ра - стор - же - но,
mf

гу - дять, „Христосъ воскресъ!“
f

f
И

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: вто - рять имъ сво - бод - ны - е по - то - ки мно - го - вод - ны - е,

mf

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: и доль, и холмъ, и лѣсь.

ff

f

p

Фортепиано: сложная гармоника с тридами и аккордами.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: ri - te nu - to

f

Рисунок 20

Три псалма. Ор. 80. Псалом 6 «Господи, да не яростию Твоею»
(фрагмент: 1-24 тт.)

Библия
Архангельской епархии
№ 1533

Псаломъ 6.

Александрю Андреевичу Архангельскому.

№ 1533 з

Истор. Библ. Музей
БЮИ

Andante. ♩ = 88

Сопраны. *pp* Гос - по - ди! да не я - ро - сти - ю Тво - *p*

Альты. *pp* Гос - по - ди! да не *p*

Тенора. *pp* Гос - по - ди!

Басм. *pp* Гос - по - ди!

Тиб 632

pp е - ю об - ли - чи - ши ме - не об - ли - чи - ши ме -

pp я - ро - стью об - ли - чи - ши ме - не об - ли - чи - ши ме -

pp об - ли - чи - ши ме -

pp об - ли - чи - ши ме -

не ни - же гнѣ - вомъ Тво - имъ на - ка - же - ши ме -

не ни - же гнѣ - вомъ Тво - имъ на - ка - же - ши ме -

не ни - же гнѣ - вомъ Тво - имъ на - ка - же - ши ме -

не

Продолжение фрагмента

4

не, на - ка - же - ши ме - не на - ка - же - ши ме - не

не, на - ка - же - ши ме - но на - ка - же - ши ме - не

не, на - ка - же - ши ме - но на - ка - же - ши ме - не

на - ка - же - ши ме - не

ми - луй мя Гос - по - ди, я - ко не - мо - щенъ есмь

По - ми - луй Гос - по - ди

По - ми - луй Гос - по - ди ис - цъ - мя.

По - ми - луй мя.

ли мя, Гос - по - ди я - ко смя - то - ша - ся

Смя - то - ша - си коо - ти мо -

Я - ко смя - то - ша - ся коо - ти мо -

Рисунок 21

Три псалма. Ор. 80. Псалом 21 «Боже, Боже мой, вонми ми»

2

Александрю Андреевичу Архангельскому.

Псаломъ 21.

Музыка Ц. КЮИ.

Andante. ♩ = 72

p

Сопраны. Бо - же, Бо-же мой, вон - ми ми, вску-ю ос-та-вилъ

Альты. Бо - же, Бо-же мой, вон - ми ми, вску-ю ос-та-вилъ

Тенора. *p* о Бо - же, вон -

Басы. *p* о Бо - же, вон -

да - ле - че отъ спа - се - ні - я мо - е ... го сло - ве -

mf

мя е - си; о Бо - же

мя е - си; да - ле - че отъ спа - се - ні - я мо - е ... го сло - ве -

ми ми о Бо - же

ми ми о Бо - же

ся грѣ-хо-па-де-ній мо- ихъ.

вон ми. На Тя

ся грѣ-хо-па-де-ній мо- ихъ. На Тя

вон ми. На Тя

вон ми. На Тя у - но -

у - по - ва-ша от-цы на-ши, от-цы на-ши -

у - по - ва-ша, у - по - ва-ша:

у - по - ва-ша у - по - ва-ша:

ва - ша.

у - по - ва-ша, у - по - ва-ша и из -

у - по - ва-ша и из -

у - по - ва-ша, у - по - ва-ша и из -

у - по - ва-ша и из -

4

ба - вилъ е - си, из - ба - вилъ е - си, из - ба - вилъ е - си

ба - вилъ е - си и из - ба - вилъ е -

ба - вилъ е - си и из - ба - вилъ е -

ба - вилъ е - си и из - ба - вилъ е - си

ба - вилъ, из - ба - вилъ е - си

ба - вилъ, из - ба - вилъ е - си

я. *f* *p*

си. Азъ же есмь червь, а не че - ло -

си. Азъ же есмь червь, а не че - ло -

я. *f* *p*

си. Азъ же есмь

я. Азъ же есмь

по - но - ше - ни - е че - ло - вѣ - ковь

вѣкъ, по - но - ше ньѣ

вѣкъ, по - но - ше - ни - е че - ло - вѣ - ковь

а не че - ло - вѣкъ, червь

червь по - но - ше ньѣ

червь по - но - ше ньѣ

и у-ни-чи-же-ні-е лю-дей. Ты же Гос-по-ди,
 че-ло-вѣ-ковъ. Ты же
 и у-ни-чи-же-ні-е лю-дей. Ты же не у-да-
 червь а не че-ло-вѣкъ. Ты же
 че-ло-вѣ-ковъ. По
 че-ло-вѣ-ковъ. По

не у-да-ли по-мощь Тво-ю отъ ме-не;
 ли по-мощь Тво-ю,
 не у-да-ли по-мощь
 мощь не у-да-ли
 мощь не у-да-ли

на за-ступ-ле-ні-е мо-е вон-ми
 на за-ступ-ле-ні-е мо-е вон-ми
 на за-ступ-ле-ні-е мо-е вон-ми
 на за-ступ-ле-ні-е мо-е вон-ми

Отъ Слб. Дух Цевз. Кож. разр-въ печат для концерта. исполн. Спб. 1910 г. Марта 11 дня.
 Цензоръ Архимандритъ Василій 2017 Гравировка, печать Г.Шмидтъ. С.П.Б. 4-го рта за

Рисунок 22

Три псалма. Ор. 80. Псалом 32 «Радуйтесь, праведнии»
(фрагмент: 1-11 гг)

2

Псаломъ 32.

Александрю Андреевичу Архангельскому.

Музыке Ц. КЮИ.

Moderato. $\text{♩} = 100$

Сопраны. *f* Ра - дуй - те - ся пра - вед - ні - и о Гос - по - дѣ,

Альты. *f* Ра - дуй - те - ся пра - вед - ні - и о Гос - по - дѣ,

Тенора.

Басы.

пра - вымъ по - до - ба - етъ по - хва - ла.

пра - вымъ по - до - ба - етъ по - хва - ла.

f Ра - дуй - те - ся

f Ра - дуй - те - ся

пра - вед - ні - и о Гос - по - дѣ, пра - вымъ по - до - ба - етъ по - хва -

пра - вед - ні - и о Гос - по - дѣ, пра - вымъ по - до - ба - етъ по - хва -

Рисунок 23

«Песнь Богородицы "Величит душа моя Господа"». Ор. 93
(фрагмент: 1-23 тт.)

ПѢСНЬ
ПРЕСВЯТЫЯ БОГОРОДИЦЫ.
„Величитъ душа моя Господа.“

Для сопрано-соло и смѣшаннаго хора.

Ц. КЮИ, Ор. 93.

Andante non troppo. $\text{♩} = 76.$

mf

Соло. Ве - ли - чить ду - ша Мо - я Гос - по - да, и воз -

Сопрано.

Альтъ.

Теноръ.

Басъ.

PIANO. *mf*

ра - до - ва - ся духъ Мой о Бо - зѣ Спа - сѣ Мо - емъ.

p

Чест .

p

p

Poco piu mosso. ♩ = 80.

нѣй-шу-ю Хе-ру-вимъ и слав-нѣй-шу-ю безъсрав-не-ні-я Се-ра-

Poco piu mosso. ♩ = 80.

фимъ, безъ ис-тлѣ-ні-я Бо-га
Сло-ва рожд-шу-ю,
безъ ис-тлѣ-ні-я Бо-га

су - шу - ю Бо - го - ро - ди - цу Тя ве - ли - ча - емъ.

f

Темпо I.

mf *pp* *pp* *pp* *pp*

Я - ко при - зрѣ на сми - ре - ні - е ра - бы Сво - е - я, се бо от - ны - иѣ у - бла -

Тя ве - ли - ча - емъ,

Тя ве - ли - ча - емъ,

Тя ве - ли -

Рисунок 24

«Песнь Богородицы "Величит душа моя Господа"». Ор. 93
(фрагмент: 24-39 тт.)

6

Roco piu mosso.

жатъ Мѣ вси ро - ди.
ве - ли - ча - емъ.
Чест - нѣй - шу - ю Хе - ру - вимъ и
ча - емъ. Чест - нѣй - шу - ю Хе - ру -

Roco piu mosso.

вимъ, безъ ис - слав - нѣй - шу - ю безъ срав - не - ні - я Се - ра - фимъ, безъ ис - вимъ, безъ ис - тлѣ - ні -

p

вимъ, безъ ис - слав - нѣй - шу - ю безъ срав - не - ні - я Се - ра - фимъ, безъ ис - вимъ, безъ ис - тлѣ - ні -

вимъ, безъ ис - слав - нѣй - шу - ю безъ срав - не - ні - я Се - ра - фимъ, безъ ис - вимъ, безъ ис - тлѣ - ні -

гль-ни-я Бо-га *mf*

гль-ни-я Бо-га Сло-ва рожд-шу-ю, су-шу-ю Бо-го-

я Бо-га Бо-го-

ро-ди-цу Тя ве-ли-ча-емъ.

ро-ди-цу,

ал - чу - щі - я ис - пол - ни благъ,
 ис - пол - ни благъ
 ал - чу - щі - я ис - пол - ни благъ,
 ис - пол - ни благъ

p *mf* *pp* *pp* *tr* *pp* *p*

и бо - га - тя - щі - я - ся от - пу - сти тщи.
 Бо - га - тя - щі - я - ся

f *mf* *mf*

Рисунок 26

«Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913». Ор. 89. Для смешанного хора и оркестра. Слова Н. Н. Боборыкина (фрагмент: 1-15 тт.)

КАНТАТА.

Слова Н.Н. БОБОРЫКИНА.

Музыка П. КЮИ. Ор. 89.

Moderato poco maestoso. $\text{♩} = 92$.
Riten molto *a tempo*

Сопраны. Изъ славныхъ славно-му зву-чить хва-ла:

Альты.

Тенора. Изъ славныхъ славно-му зву-чить хва-ла:

Басы.

PIANO. *mf* *ff* *f*

взой-ди же сол-ныш-ко, раз-стѣ-ся мгла; на Русь ве-ли-ку-ю ты,

взой-ди же сол-ныш-ко, раз-стѣ-ся мгла; на Русь ве-ли-ку-ю ты,

Продолжение фрагмента

2

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Вокальные партии имеют следующие тексты: "солнце, кинь свой взоръ:" и "род-на - я ширь ве-дѣ, род -". Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано, с динамическими пометками *f* и *mf*. В конце фрагмента видна метрическая пометка $\frac{2}{4}$.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии и фортепиано. Вокальные партии имеют тексты: "ной прос - торъ." и "но ког -". Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано, с динамическими пометками *SOLO. mf* и *piten.*. В начале вокальной партии и в конце фортепианной партии присутствуют метрические пометки $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ соответственно.

Рисунок 27

«Кантата в память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913». Ор. 89. Для смешанного хора и оркестра. Слова Н. Н. Боборыкина (заключительная строфа)

18

Pochissimo meno mosso.

stacc.

Изъ сла-в-ныхъ сла-во-му зву-чить хва-ла, зву-

Изъ сла-в-ныхъ сла-во-му зву-чить хва-ла, зву-

stacc.

Pochissimo meno mosso.

p

ff

чить хва-ла!

чить хва-ла!

ff

f

ff

Рисунок 28

Кантата «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. "Твой стих"». Для смешанного хора и оркестра. Слова И. Гриневской. Ор. 96. Титульный лист

ПАМЯТИ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
1814 ²/_x 1914.

ТВОЙ СТИХЪ.

Для смешанного хора и оркестра.

СЛОВА
И. ГРИНЕВСКОЙ.

МУЗЫКА
Ц. КЮИ.

Ор. 96.

Партитура	Цена нет. 2 р. 50 к.
Оркестровые голоса	„ нет. 2 „ 50 „
Оркестровые добавочные голоса	„ по нет. — „ 30 „
Хоровые голоса	„ по нет. — „ 20 „
<u>Для хора и фортепиано</u>	„ — 1 „ 50 „
Для одного голоса и фортепиано	„ — — „ 75 „



В. БЕССЕЛЬ и К^о.

Поставщики Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА.

Коммисіонеры Придворной Пѣвческой Капеллы и Учебныхъ Заведеній Вѣдомства Учрежденій ИМПЕРАТРИЦЫ МАРИИ.

<p>ПЕТРОГРАДЪ. Невскій, 54, противъ ИМПЕРАТОРСКОЙ Публичной Библиотеки. Телефонъ № 53—61.</p>		<p>МОСКВА. Петровка, 12. Телефонъ № 32—27. Большая Никитская, 15. Телефонъ № 3—09—46.</p>
---	---	---

Всѣ права воспроизведенія, перевода и публичнаго исполненія сохранены для всѣхъ странъ.

Рисунок 29

Кантата «Памяти М. Ю. Лермонтова 1814-1914. "Твой стих"». Оп. 96
(фрагмент: 1-28 тт.)

3

Памяти М. Ю. ЛЕРМОНТОВА.

„ТВОЙ СТИХЪ.“

И. ГРИНЕВСКАЯ.

Ц. КЮШ. Оп. 96.

Moderato. ♩ = 80. poco riten. a tempo

Soprani.

Alti.

Tenori.

Bassi.

mf Solo.

То злато - тканною парчей сви.

Moderato. ♩ = 80.

PIANO.

p

p

ва - ет - ся твой стихъ бле - стя - щий, то предъ ма - доч.но - ю скор - бя - щей го - ритъ мо.

Продолжение фрагмента

4

То он на - ригь орломъ за ту - чей. а то онъ мится бѣтанный
 литвенной свѣ - чей.

mf *se la.*

p *mf*

доль, какъ тотъ потокъ, жестокии золь что съ кру - чп на - даетъ на

Рисунок 30

«7 вокальных квартетов (a capella) для смешанных голосов.
Слова Ф. Сологуба». Оп. 59. Титульный лист

Карлу Августовичу Тавастшерна.

D $\frac{90}{84}$



ВОКАЛЬНЫХЪ КВАРТЕТОВЪ

(à capella)

ДЛЯ СМЪШАННЫХЪ ГОЛОСОВЪ.

(Эти квартеты могутъ исполняться и хоромъ)

Слова Ф. Сологуба,

музыка

И. ЮРГЕНСОНА.

Партитура 1 руб.

Оп. 59.

Кажд. голосъ 25 к.

1901.

Парижъ 1900 г.
Высшая награда.



Grand prix
и Золотая медаль.

Собственность издателя.

И. ЮРГЕНСОНА,

Коммисіонера Придворной Пѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго
Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.

МОСКВА,

Неглинный проѣздъ 14.



ЛЕЙПЦИГЪ,

Тальштрассе 19.

С.-Петербургъ, у І. Юргенсона. | Варшава у Г. Сенневальда.

Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона въ Москвѣ.



Рисунок 31

«7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Сологуба». Op. 59. № 1 «Воды».

4

Карлу Августовичу Тавастьерна.

СЕМЬ ВОКАЛЬНЫХ КВАРТЕТОВЪ.

Воды. 1. Gewässer.

Музыка Ц. КЮИ. Op. 59.

Andantino. (♩ = 52.)
(при хоровомъ исполненіи.)

СОПРАНО. *p Solo*
Be сен - ні - я во - ды,
Des Len - zes Ge - wäs - ser *p Solo*

АЛЬТЪ.
что дѣ - ви - чьи сны: —
wie Jungfraunträum' sind; —

ТЕНОРЪ.
въ се -
Sie

БАСЬ. *p Solo*

mf Tutti
шу - мять и сверка - ютъ на
mf Tutti rauschen sie

p Solo
у - лыбки ве - сны, — шу - мять и сверка - ютъ на
sein Lächeln so lind, — sie rauschen und blin - ken wie

mf Tutti
- бѣ от - ра - жа - я шу - мять, сверка - ютъ на
spie - geln es wie - der sie rau - schen, blin - ken so

f
солнцѣ о - нѣ — и шеп - чуть, шеп - чуть: „спа - си - бо, спаси - бо вес -
son - ni - ges Gold — und flü - stern, flü - stern: „Wir frei - sen dich, Frühling so

f
солнцѣ о - нѣ — и шеп - чуть, шеп - чуть: „спа - си - бо, спаси - бо вес -
son - ni - ges Gold — und flü - stern, flü - stern: „Wir frei - sen dich, Frühling so

f
солн - цѣ — и шеп - чуть, шеп - чуть: „спа - си - бо вес -
got - dig — und flü - stern, flü - stern: „Wir O, Frühling so

- нѣ!“
hold!“

О - сен - ні - я во - ды -
Des Herbstes Ge - wäs - ser,

пред - смертны - е сны:
dem To - destraum gleich,

- нѣ!“
hold!“

- нѣ!“
hold!“

Solo
съ пе -
wie

по вязкой зем-лѣ, на - по -
durch re - gen - ge - loc - ker - tes

все - гда хо - лодны, — по вязкой зем-лѣ, на - по -
so kalt und so bleich — durch re - gen - ge - loc - ker - tes

п - чальнымъ журчань - емъ,
Ab - scheid vom Le - ben,

по вяз - кой зем -
durch Erd - reich sie

- ен - ной дождемъ, — те - куть о - нѣ мут - нымъ ручь - емъ. —
Erdreich sie ziehn — nur trä - ge noch, trü - be da - hin. —

- ен - ной дождемъ, те - куть о - нѣ мут - нымъ ручь - емъ. —
Erd - reich sie ziehn nur trä - ge noch, trü - be da - hin. —

- лѣ те - куть о - нѣ мут - нымъ ручь - емъ. —
zieh'n nur trä - ge noch, trü - be da - hin. —

*) Маленькія ноты — только для хорового исполненія.
*) Die kleinen Noten — nur bei Choraußführungen.

Рисунок 32

«7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Со-
логуба». Ор. 59. № 3 «Сокрытая красота».

8

Сокрытая красота. 3. Verborgene Schönheit.

Andantino mosso. (♩ = 69.)

p Гдѣ гру_стятъ лѣ_са дрем
Dort wo Wäl - der stehn in

p Гдѣ гру_стятъ лѣ_са дрем - ли - вы_е,
Dort wo Wäl - der stehn in Traum ge_wiegt

p Гдѣ гру_стятъ лѣ - са дрем - ли - вы_е,
Dort wo Wäl - der stehn in Traum ge_wiegt

mf - ли - вы_е, гдѣ гру_стятъ лѣ_са, есть до_ли_ны молча - ли - вы_я,
Traum gewiegt, dort wo Wäl - der stehn, manches stil - le Thalgar fried - lich liegt

mf из_ну_рен - ны - е мо - ро - за_ми, есть до - ли - ны
und von Tro - ste starr in fin - strer Pracht man - ches stil - le

mf из_ну_рен_ны_е мо - ро - за_ми, есть до_ли_ны молча - ли - вы_я
und von Troste starr in fin - strer Pracht, manches stil - le Thalgar fried - lich liegt

mf есть до - ли - ны гро - за - ми за_ча_ро_ван_ны -
lie - gen Thä - ler fried - lich still wie ge_ban_net vom

pp за_ча_ро_ван_ны_я гро - за_ми, средь лѣ - совъ.
wie ge_ban_net von des Stur - mes Macht, öd' und still.

pp мол - ча - ли вы_я средь лѣ - совъ.
Thal gar fried - lich liegt, öd' und still.

pp за_ча_ро_ван_ны_я гро - за_ми, средь дре - му_чихъ лѣ - совъ.
wie ge_ban_net von des Stur - mes Macht, fried - lich ö - de und still.

pp - я средь гус_тыхъ лѣ_совъ.
Sturm fried - lich ö - de, still.

Рисунок 33

«7 вокальных квартетов (a cappella) для смешанных голосов. Слова Ф. Со-
логуба». Op. 59. № 7 «Неурожай»

20

Неурожай. 7. Misswachs.

Moderato. (♩=80.)

Надъ по-ля-ми хо-дитъ и сер-ди-то ро-пщеть злой не-у-ро-жай,
Bö-ser Misswachs schreitet Dür-re um sich brei-tend zor-nig durch das Land,
 Надъ по-ля-ми хо-дитъ и сер-ди-то ро-пщеть злой не-у-ро-жай,
 взо-ромъ зем-лю су-шить и ко-ло-сы то-п-четъ, Стри-богъ, по-мо-гай!
un-sre Fel-der heh-rend, stampfend Halm und Aehren, Windsbraut, sei zur Hand!
 взо-ромъ зем-лю су-шить и ко-ло-сы то-п-четъ, Стри-богъ, по-мо-гай!
 Хо-дитъ ди-кѣй, злоб-ный, хо-дитъ злоб-ный, о-бо-шелъ весь край,
Vol-ler Tüe-ke, dör-ren Blic-ke, un-ser gan-zes Land,
 Хо-дитъ ди-кѣй, злоб-ный, хлѣбъ и мнетъ и душитъ, о-бо-шелъ весь край,
Starr-ent vol-ler Tüe-ke, dör-ren sei-ne Blic-ke, un-ser gan-zes Land,
 Хо-дитъ ди-кѣй, злоб-ный, хо-дитъ злоб-ный, о-бо-шелъ весь край,
Vol-ler Tüe-ke, dör-ren Blic-ke, un-ser gan-zes Land,
 Хо-дитъ ди-кѣй, злоб-ный, хлѣбъ и мнетъ и душитъ, о-бо-шелъ весь край,
Starr-ent vol-ler Tüe-ke, dör-ren sei-ne Blic-ke, un-ser gan-zes Land,

и по-всю - ду зем-лю су-шитьъ, Стри-богъ, по-мо-
 и по-всю-ду зем-лю гнѣвнымъ взоромъ сушитьъ, Стри-богъ, по-мо-
sen-gen was ge-baut wir Ar-men, Windsbraut, lösч den
sen-gen ohn' Er-bar-men, was ge-baut wir Ar-men, Windsbraut, lösч den

-гай, по-мо-гай, по-мо-гай! Губить на-шихъ дѣ-токъ
Brand, lösч den Brand, lösч den Brand. Mar-tert un-sre Klei-nen

не-под-вижнымъ взоромъ злой не-у-ро-жай. Го-ло-домъ то-ми-мы,
dass sie wim-mern, wei-nen, stösst sie in den Tod. Sieh uns hungernd ste-hen,

молимъ хриплымъ хо-ромъ: Стрибогъ, по-мо-гай, по-мо-гай! Стрибогъ.
hör' uns hei-ser fle-hen: Windsbraut, tilg' die Noth, tilg' die Noth, Windsbraut!

сво-имъ хриплымъ хо-ромъ:

*) Маленькія ноты только для хороваго исполненія.

Рисунок 34

«21 стихотворение Н. Некрасова». Ор. 62. № 22. «Полонский о Некрасове».
Титульный лист

W-2
696

№ 25860

Мари Семеховѣ и Аркадію Михайловичу
Керзинымъ.

21 СТИХОТВОРЕНІЕ
Н. НЕКРАСОВА
СЪ МУЗЫКОЙ
Ц. Кюи
соч. 62-е.

№	К.	№	К.
1. Сонъ	35	12. „Я проектъ мой излагалъ“	25
2. Поэту	25	13. „Разбиты всѣ привязанности“	35
3. „Давно,—отверженный тобою“	35	14. „Внимая ужасамъ войны“	35
4. „Ты всегда хороша несравненно“	35	15. Старость	25
5. Молодые	25	16. Свадь и женихъ	50
6. Молебень	35	17. Голодная	35
7. „Стихи мои“	25	18. Съ работы	35
8. „У людей-то въ дому“	35	19. „Пускай мечтатели осмѣяны давно“	35
9. „Что ты сердце мое, расхидилося“	25	20. Зинѣ („Двѣсти ужъ дней“)	25
10. Катерина	50	21. На родинѣ (<i>Квартетъ а capella</i>)	20
11. Святель	35	21 ^a „ „ „ „ „ <i>Голоса</i>	40

№ 22. Полонскій о Некрасовѣ. Соло тенора съ хоромъ. *Клавиръ* 50 к. *Голоса* 40 к.
Въ одномъ томѣ. Цѣна 3 руб.

Парижъ 1900 г. Высшая награда:  „Grand prix“ и золотая медаль 1896.

Собственность издателя
П. ЮРГЕНСОНА,
Коммиссионера Придворной Императорской Капеллы, Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерватори въ Москвѣ.

МОСКВА, Неглинный проездъ 14. С.-Петербургъ у И. Юргенсона.

ЛЕЙПЦИГЪ, Тауштрассе 19. Варшава у Г. Сенневальда.

Рисунок 35

«21 стихотворение Н. Некрасова». Ор. 62. № 21. «На родине»

НА РОДИНѢ. № 21. IN DER HEIMATH.

Andante non troppo. (♩ = 80)

СОПРАНО.
SOPRAN.

АЛЬТЪ.
ALT.

ТЕНОРЪ.
TENOR.

БАСЪ.
BASS.

Рос - кош - ны вы, хлѣ - ба за - по - вѣд - ны - е ро - ди - мыхъ нивъ; цвѣ -
O, Hei - math feld im Frunkge - wand, dem schweren, so üp - rig schön; ich

- туть, рос - туть ко - ло - сья на - лив - ны - е, а я чуть живъ! Ахъ,
sch' das Wach - sen, Blü - hen, schwellender Aeh - ren und muss ver - gehn! Ach,

стран - но такъ я соз - дамъ ме - бе - са - ми, та - кою мой рокъ, что хлѣбъ по - лей, воз - дѣ - ланныхъ ра -
schuf mich doch ein Gott nach andrer Wei - se, wie Je - der - mann: schlägt Brod vom Feld, getränkt mit Sa - ren

ri - tar - dan - do poco a poco

ней - деть мнѣ въ прокъ, ней - деть мнѣ въ прокъ!
bei mir nicht an, bei mir nicht an!

- ба ми, ней - деть мнѣ въ прокъ, ней - деть мнѣ въ прокъ!
- schweisse bei mir nicht an, schlägt nicht an, schlägt nicht an!

ней - деть мнѣ въ прокъ, ней - деть мнѣ въ прокъ!
schlägt nicht an, schlägt nicht an!

ней - деть мнѣ въ прокъ, ней - деть мнѣ въ прокъ!
bei mir nicht an, bei mir nicht an!

Москва, дозволено цензурою 26 Июня 1902 г. 27521 Паровая скоропечатня вѣтъ П. Юргенсона въ Москвѣ.

Рисунок 36

Титульный лист бесплатного приложения к изданию «Задуманное слово». «Три детские песенки для одного голоса с фортепиано. Музыка Ц. Кюи. Слова К. Льдова»



Рисунок 37

«Пташки в Аржанто», 1887. Титульный лист

MS 918

A la Comtesse L. de Mercy-Argenteau.

„Les oiseaux d'Argenteau“

Cantique pour voix d'enfants
(a capella)

Paroles de M.^r l'abbé Cartuyvels

MUSIQUE DE

CÉSAR CUI


ПТАШКИ ВЪ АРЖАНТО

ДѢТСКІЙ ХОРЪ

МУЗЫКА Ц. А. Кюи.

Цѣна 1р.

Sobstvennost' izdatel'ey dlya vsekh stran.

С^т ПЕТЕРБУРГЪ  У В. БЕССЕЛЬ И К^о

Поставщиковъ Двора Е. И. ВЕЛИЧЕСТВА,
Коммисіонеровъ Императорской Пѣвческой Капеллы.


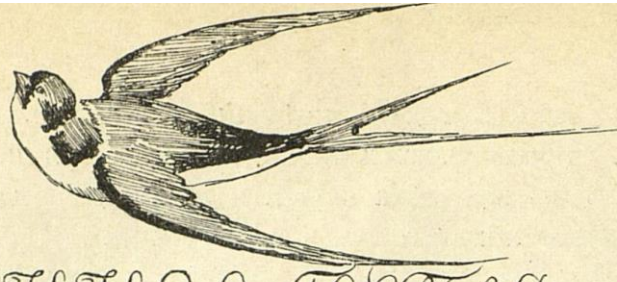


Рисунок 38

Сборник для детей книгоиздательства «Утро»





ВЕРНИТЕСЬ ТОТКА

Слова И. Бялоусова.
Allegretto.

Музыка Ч. Кюи.

Музыкальная запись первого предложения. Включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Темп Allegretto, метр 2/4. Динамики: p.

Мила-я пт-бу... нья мастра ка род-на... а кннимь до-мшверну... лась

Музыкальная запись второго предложения. Включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Динамики: p.

му-ж-а го кра... а Пть окашкамь вьется съ тпсе-нкой зми-во... ю: "а не-

Музыкальная запись третьего предложения. Включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Динамики: mf, p.

ну и сол-нце при-нес-ла съ со-бо-ю

Рисунок 39

«Твой стих». Слова И. Гриневской. Op. 96.

Переложение для одного голоса и фортепиано (фрагмент)

2

Памяти М. Ю. ЛЕРМОНТОВА.

„ТВОЙ СТИХЪ.“

И. ГРИНЕВСКАЯ.

Ц. КЮИ. Op. 96.

CANTO. Moderato. ♩ = 80. poco riten. A tempo *mf*
 То зла_то_тканно_въ пар_чей свѣ_

PIANO. Moderato. ♩ = 80. poco riten. A tempo *p*
p

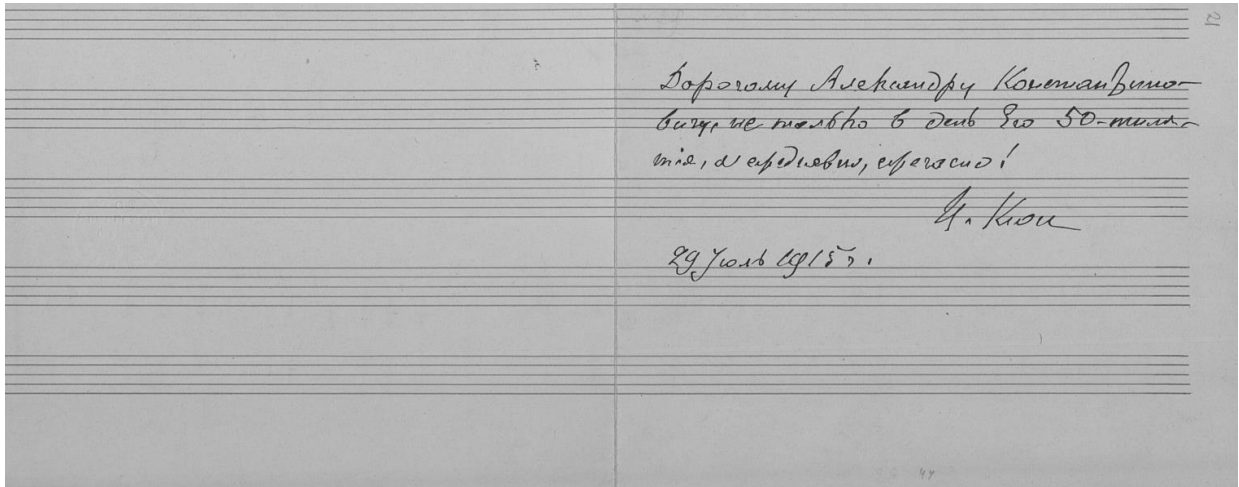
ва_ет_ся твой стихъ бле_стя_щій, то предъ ма_дон_но_ю скор_бя_щей го_реть мо_

литвенной свѣ_чей. *mf* То онъ на_реть ор_ломъ за ту_чей, а то онъ мчит_ся въ темный

p *mf*

Рисунок 2

Музыкальное письмо Ц. А. Кюи к А. К. Глазунову



Allegro maestoso.
Energico e con convinzione

Много я вам пишу, Александр Константинович, надбавлю искренности, а и сам на радостях.

Можно исполнять или вся квартетом в чистом, или пятиголосными голосами, а септима не так угадано в аккомпанименте, отсюда, разумеется, первые такты.

Кюи Цезарь Антонович. Письма (26) Александру Константиновичу Глазунову // ОР РНБ Ф. 187, ед. хр. 939. Л. 44-45.

Рисунок 3

Кюи Ц. А. «7 дуэтов-хориков» для детских или женских голосов. Оп. 101
 № 1 «Зима» (фрагмент)

Moderato $\text{♩} = 100$

Зима А. Ч. Кюи

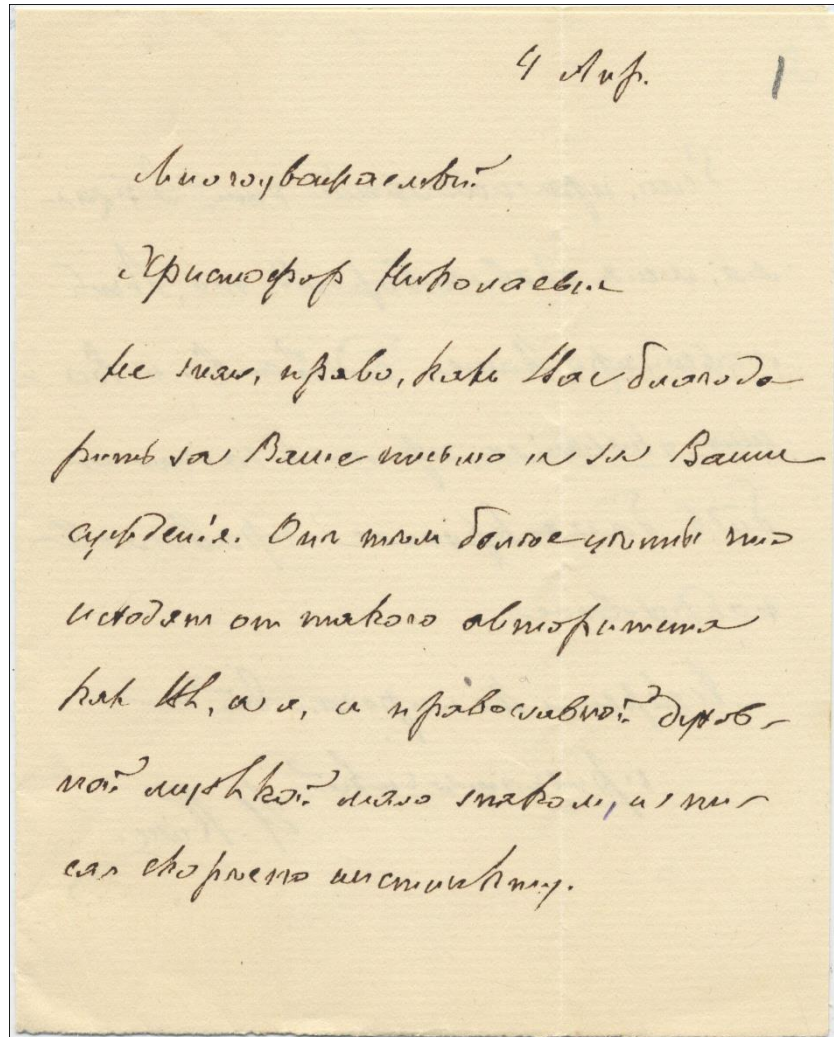
Вильданое по-ле, тая въ серебръ. Люды ва вода въ хребъ ва хребъ и крохотныя водъ-ры: оубражи.

Было оубраже — въ талл, подъ хребъ? Вост-ся ва каллмъ алъ-фна въль. Ва крошкы-е свят-во-е оуб.

Ц. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских или женских голосов. Оп. 101. 1910-е гг. // ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 107. 11 л.

Рисунок 4

Письмо Ц. А. Кюи Х. Н. Гроздову



Кюи Ц. А. Письма Х. Н. Гроздову 1913-1914, авт., черн., 3 ед. = 7 л. + 3 конв. // РНММ. Ф. 370, оп. № 586-588, ед. № 9334.

Продолжение письма Ц. А. Кюи Х. Н. Гроздову

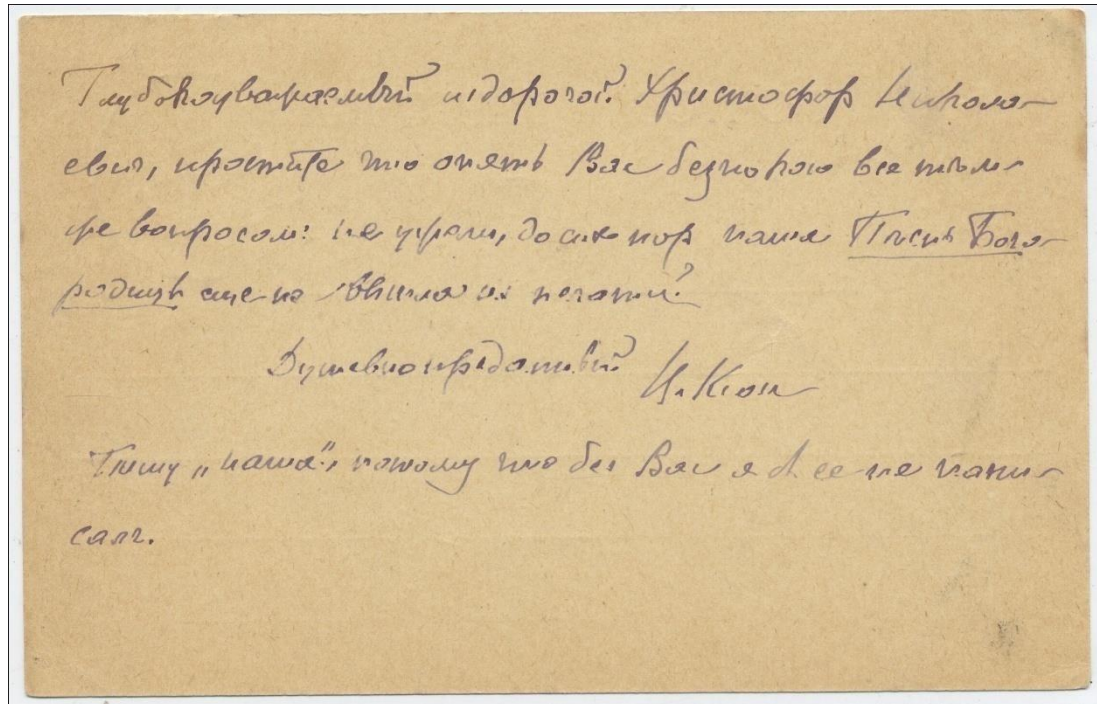
Если, при некоторой доле здра-
 вья, меня удовлетворитъ, то, Анб
 шортъ, при Вашемъ одобрении и Ва-
 шихъ фаталияхъ, прикупить 12 томовъ
 Библ. Долле критическо-православ-
 но-историческое

Искренно Ваш. и родственн. и

и дружественн. Ц. Кюи.

Рисунок 5

Письмо-открытка Ц. А. Кюи Х. Н. Гроздову




Кюи Ц. А. Письма-открытки Х.Н. Гроздову 1912-1914, авт., черн. 6 откр. // РНММ. Ф. 370, оп. № 589-594, ед. хр. № 9334.

Приложение В
Другие материалы

Рисунок 1

Афиша оперы Ц. Кюи «Кавказский пленник», 1909 г.

19  09

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ СРЕДУ, 16-го ДЕКАВРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ,

съ участіемъ г. Собинова,

предоставлено будетъ.

въ первый разъ:

КАВКАЗСКІЙ ПЛѢННИКЪ.

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ.
(Либретто по А. Пушкину).
Музыка Ц. Кюи.

Таццы поставлены балетмейстеромъ А. Горскимъ.

ВЪ 3-мъ ДѢЙСТВІИ БУДУТЪ ТАНЦОВАТЬ:

г-жи: Адамовичъ 2, Девильеръ, Фроманъ, Рейзенъ,
Невельская, Ларионова, Долинская, Черепапова, Васильева,
Бурная 2; гг. Кузнецовъ, Козловъ 2, Лашлинь,
Жуковъ, Семеновъ, Ларионовъ, Чудиновъ 2, Кочетовскій,
Фроманъ и Федоровъ 2.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Казенбекъ г. Петровъ
Фатима, его дочь г-жа Гуква.
Марьямъ, ея подруга г-жа Павлова.
Абубекеръ, женихъ Фатимы г. Гризуновъ.
Фехердинъ, мулла г. Трезвинскій.
Русскій-пленникъ г. Собиновъ.
1-й черкесъ г. Толчановъ.
2-й черкесъ г. Чистяковъ.
2-й мулла г. Гарденинъ.

Черкесы, черкешенки.
Мѣсто дѣйствія на Кавказѣ, въ аулѣ непокорныхъ
горцевъ.

Капельмейстеръ г. Федоровъ.

Сценическая постановка г. Лоссиго.

Начало въ 8 ч. окончаніе около 11 ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. Я. Левенсонъ,
Москва, Тверская, Мамонтовскій пер., соб. домъ

Рисунок 2

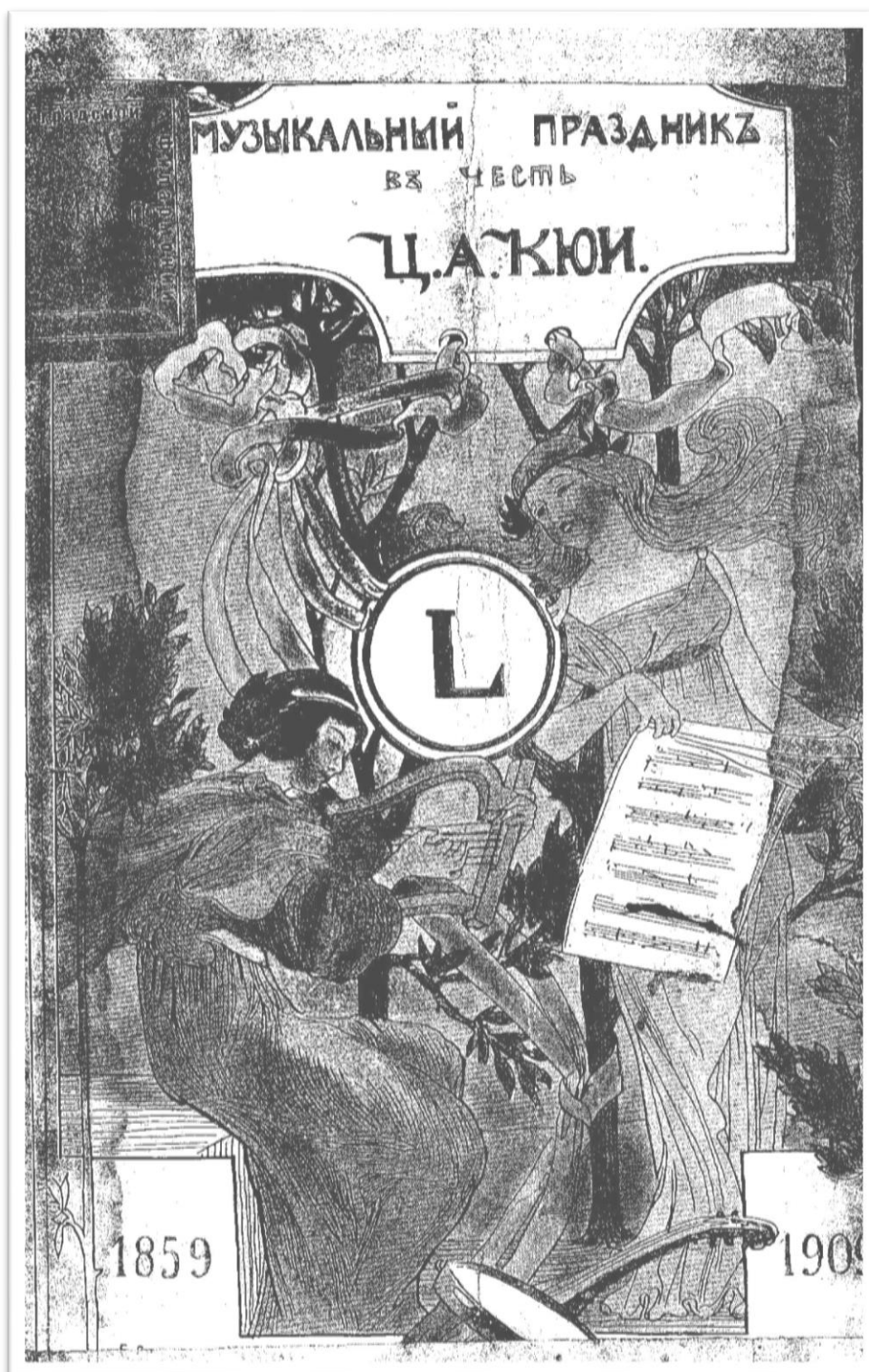
Афиша оперы Ц. Кюи «Кавказский пленник».

Постановка Красноярского Государственного театра оперы и балета, 2017



Рисунок 3

Титульный лист программы «Музыкальный праздник в честь Цезаря Антоновича Кюи. Л. 1859-1909»



Фрагмент программы «Музыкальный праздник в честь Цезаря Антоновича
Кюи. 1859-1909»

ПРОГРАММА:

(Начало росено въ 8 час. веч.).

1-е Отдѣленіе. (Посвящается произведеніямъ юбиляра).

1. „Quasi ballata“ и „Marche“
изъ 2-й сюиты.
Исп. Симфоническій оркестръ Народ.
Дома Императора Николая II подъ
упр. **М. А. Гольденблума.**
2. „Ave Maria“
Исп. Солистка Егго Велич. **М. И. До-
лина, женскій хоръ „St. Petersb. Katha-
riner Gesangverein“ г. П. Р. Мосинъ**
(органъ) подъ упр. **Р. Р. Гессельбартъ.**
3. а) „Весеннее утро“, б) „Всюду снѣгъ“,
в) „Гроза“. Исполнить женскій хоръ
„St. Petersburger Kathariner Gesang-
verein“ подъ упр. **Р. Р. Гессельбартъ.**
4. а) „Трудъ“. б) „Истомленная горемъ“
Исп. **Л. С. Карташовъ** (баритонъ).
5. „Вступленіе къ оперѣ-сказкѣ „Снѣж-
ный Богатырь“.
Исп. Великор. орк. **Н. И. Привалова.**
6. а) Valse. б) Prelude.
Исп. **В. В. Понровскій** (рояль).
7. а) „Молебень“. б) „Царскосельская
статуя“. в) „У людей-то въ дому“.
Исп. **М. И. Долина** съ аккомп. Бел. орк.
8. „Болеро“.
Исп. **Е. А. Тьеро** (копорутор. сопрано).
9. „Berceuse“. Исп. Солисть Егго Ве-
личества **Л. С. АУЗРЪ.**
10. Аріозо изъ оп. „Сарацінъ“.
Исп. **А. Л. Каченовскій.**
11. а) „Волы“. б) „Зой“ (вокальн. кварт.
Исп. г-жи **Е. А. Тьеро** (копор. сопрано)
и **М. И. Долина. Г. К. С. Исаченко** и
А. Л. Каченовскій.
12. а) „Разсказъ Тизбы“ изъ оп. „Анд-
желю“. б) „Черкесская пѣснь“ изъ оп.
„Кавказ. Пльнникъ“. Исп. **М. И. Долина.**
13. а) „Молитва“ (для тенора и мужск.
хора), б) „Дорожная пѣснь“ (посвящ.
хору „Sängerkreis“). Исп. хоръ „St.
Petersburger Sängerkreis“ подъ упр.
Р. Р. Гессельбартъ.

2-е Отдѣленіе. (**ЧЕСТВОВАНИЕ**).

1. Римскій-Корсаковъ.—„СЛАВА“.
Исп. соединенные хоры С.-Петербур. Пѣвческихъ Обществъ: „Sängerkreis“, „Kathariner Gesangverein“, „Singakademie“, „Männergesangverein“, смѣшанный хоръ **И. А. Смолина** и симфоническій оркестръ Народн. Дома Императора Николая II подъ управ. **М. А. ГОЛЬДЕНБЛУМА.**

ЧЕСТВОВАНИЕ ЦЕЗАРЯ АНТОНОВИЧА КЮИ.

2. ТОРЖЕСТВЕННАЯ КАНТАТА въ честь ЦЕЗАРЯ АНТОНОВИЧА КЮИ
Слова **Изабеллы Гриневской**, музыка **С. А. Траиліна.**
Исп. г-жи **Н. О. Берсонъ-Гетцъ**, **М. И. Долина**, гг. **Н. С. Исаченко**, **Л. С. Карташовъ** (solo и декламация), **А. В. Вержбиловичъ**, соединенные хоры вышеупомянутыхъ С.-Петербур. Пѣвческихъ Обществъ, хоръ **И. А. Смолина**, симфоническій оркестръ Народнаго Дома Императора Николая II, Великорусскій оркестръ **Н. И. Привалова** и духовой оркестръ Лейбъ-Гвардіи Измайловскаго полка подъ управленіемъ **М. А. ГОЛЬДЕНБЛУМА** (всего около 500 челов.).

3-е Отдѣленіе. (Посвящается произведеніямъ юбиляра).

1. „Tarantella“. Исп. Симфоническій орк.
подъ упр. **М. А. Гольденблума.**
2. а) „Золотыя арфы“, б) „Цвѣтокъ и
бабочка“. Исп. **К. О. Берсонъ-Гетцъ.**
3. а) „Эхъ кабы Волга матушка“,
б) „Сватъ и женихъ“
Исп. **Н. С. Исаченко** (теноръ).
4. „Marionettes Espagnoles“ (изъ Six Mi-
niatures) Исп. Великорусскій оркестръ
подъ упр. **Н. И. Привалова**
5. а) „Внимая ужасамъ войны“.
б) „На смерть адмирала Макарова“.
Исп. **М. И. Долина.**
6. а) „Романсъ Маріи“ изъ оп. „Виль-
ямъ Ратклифъ“.
Исп. **Сюзанна Магани.**
7. Дуэтъ Маріи и Ратклифа изъ оп.
„Вильямъ и Ратклифъ“.
Исп. **Сюзанна Магани** и **Л. С. Карташовъ.**
8. „Cantabile“. Исп. Солисть Егго Ве-
личества **А. В. ВЕРЖБИЛОВИЧЪ.**
9. а) „Война“, б) „Меня холоднымъ люди
называютъ“. Исп. **А. Л. Каченовскій.**
10. а) „Неразгаданный сонъ“, б) „Розы
расцвѣтають“. Исп. смѣшанный хоръ
И. А. Смолина.
11. а) „Все кончено“. б) „Ангель“.
в) „Святелямъ“. Исп. **М. И. Долина.**
11. „СЛАВА“ (муз. **Ц. А. Кюи**).
Исп. соединенные хоры и дух. орк.
Л. Гв. Измайл. полка подъ упр. **М. А. Гольденблума.**

Аккомпанируютъ: Г-жи **Н. П. Вельяшева** и **Богущая-Штейнъ.**

Рояль фабрики **К. М. ШРЕДЕРЪ.**

Рисунок 4

Ода в честь 300-летия Дома Романовых. Слова Н. Боборыкина, музыка Ц. Кюи. Литография (рисунок Н. Самокиша), 1913 г.



Внизу литографии находится фрагмент начальной интонации кантаты Ц. Кюи – «В память трёхсотлетия царствования Дома Романовых. 1613-1913».

Рисунок 5

Афиша концерта, посвящённого 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Классика
МАКРОКУЛЬТУРНЫЙ ПРОЕКТ

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД
ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРНЫХ
И СОЦИАЛЬНЫХ
ПРОГРАММ

15 ОКТЯБРЯ
БОЛЬШОЙ ТЕАТР
ИСТОРИЧЕСКАЯ СЦЕНА
Центральная площадь, зал 1

**ГЕРОЙ
НАШЕГО
ВРЕМЕНИ**

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕРТ
К 200-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
МИХАИЛА
ЮРЬЕВИЧА
ЛЕРМОНТОВА

Режиссер-постановщик:
Параллель артиста России
ЮРИЙ ЛАПТЕВ

Директор:
Заслуженный деятель России
АЛЕКСАНДР ТИТОВ

Художник по сцене:
Заслуженный деятель культуры России
ДАМИР ИСМАГИЛОВ

Художник:
МАРИЯ ТРЕГУБОВА

Художник визуальных эффектов:
АРСЕНИЙ ЭПЕЛЬБАУМ

Музыкальный руководитель:
ЕВГЕНИЙ ВОЛКОВ

Директор программы:
АЛЕКСАНДР САРГИДЖИ

Вокалы:
Параллель артиста России
НИКОЛАЙ БУРОВ
КРИСТИНА АСМУС
ЕГОР БЕРОВ

Координатор программы:
Заслуженный деятель культуры России
НИКОЛАЙ БУХАНЦОВ

В КОНЦЕРТЕ ПРИНИМАЮТ УЧАСТИЕ

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
ВОЛЬФОВОГО ТЕАТРА

СОЛНЦЫ ОПЕРЫ ВОЛЬФОВОГО ТЕАТРА

СОЛНЦА ОПЕРЫ И БАЛЕТА
МАРИЙНСКОГО ТЕАТРА

СОЛНЦА МОСКОВСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
ФЕЛДАРМОНИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
РУССКИЙ ХОР ИМЕНА А. В. СВЕШНИКОВА

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ АКАДЕМИЧЕСКИЕ
РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ХОР
ИМЕНА И. Я. ПЛЮЩИНЦЕВОГО

ДЕТСКИЙ ХОР ШКОЛЫ-СТУДИИ
ПРИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНА Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

АНСАМБЛЬ СОЛИСТОВ
ТВЕРЬСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНА Э. ПАЛЛАДИНИ
(ТВЕРЬ)

0+

БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ В КАССЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

ticketland.ru 937-77-37