

ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКИЙ ХОРОВОЙ ПЕЙЗАЖ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ В АСПЕКТЕ МИРООТРАЖЕНИЯ ЭПОХИ ПОЗДНЕГО РОМАНТИЗМА

Илларионова А.А.

ТОГБОУВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова», Тамбов, Россия (392000, Тамбовская область, Тамбов, ул. Советская, 87), e-mail: tgmpi@tgmpi.ru

В статье исследованы особенности русской хоровой миниатюры *a cappella* в контексте социокультурных условий России конца XIX – начала XX века. Предметом изучения выступает пейзажность в произведениях данного жанра как свойство, преломившее многие важные черты мироотражения эпохи. На переломном для России историческом рубеже пейзажность хоровой миниатюры предстаёт в качестве одного из наиболее ярких образно-семантических свойств, присущих и искусству позднего романтизма (т. н. неоромантизма) в целом. В статье акцентируется внимание на особенностях развития пейзажной хоровой миниатюры *acappella* в России на рубеже XIX – XX веков. Автор рассматривает образы природы в хоровой миниатюре и специфику их музыкально-выразительных средств в аспекте главных художественно-эстетических принципов русского позднего романтизма.

Ключевые слова: хоровая миниатюра, поздний Романтизм (неоромантизм), пейзажность, хоровое пение *a cappella*.

LATE ROMANTIC CHOIR LANDSCAPE IN ENDING XIX – THE BEGINING XX CENTURIES IN ASPECT WORLD'S VISION ERA OF LATE ROMANTICISM

Illarionova A.A.

"Tambov State Musical Pedagogical Institute. S.V Rachmaninov", Tambov, Russia (392000, Tambov region, Tambov, st. Sovetskaya, 87), e-mail: tgmpi@tgmpi.ru

In the article investigates the features of Russian choral *a cappella* miniatures in the context of social and cultural conditions of Russia in the ending XIX – the beginning XX century. Subject of study acts of landscape in the works of the genre as a property, which braking many important features of world vision's era. At a turning point for Russian historical turn of landscape of choral miniature appears as one of the most vivid imagery and semantic properties inherent in the art of late romanticism and (t. n. neoromanticism) as a whole. Present article pays attention to development features of Russian choral miniature *a capella* at the turn of the XIX–XX centuries. Author researches choral miniature and specifity of its musical expressive means from the aspect of the Russian late romanticism main aesthetic and artistic principles.

Keywords: choral miniature, late Romanticism (romanticism), landscape, choir singing *a cappella*.

Современный этап научного постижения культурных процессов России характеризуется направленностью на их целостное восприятие в историческом, социальном и художественном контекстах. Подобный подход продуктивен и при осмыслении возможностей локальных сфер искусства в передаче самых сложных и драматичных черт эпохи. Убедительное подтверждение данному тезису мы находим при изучении такого уникального явления в музыкальном искусстве России конца XIX – начала XX века, как хоровая миниатюра *a cappella*.

Феномен русской хоровой миниатюры, гармонично вписавшейся в общую этическую, философскую, художественно-эстетическую картину мира, заключён прежде всего в том, что, будучи завершителем *классической* линии развития хорового искусства, этот жанр одновременно претворил – рельефно, самобытно и многогранно – *романтическую* традицию русской музыки первой половины XIX века. В данном совмещении стилей проявилась одна

из знаковых черт позднего Романтизма, обобщившая самые «высокие» представления об угасающей эпохе. Художественно-образная сфера миниатюры *acappella* формировалась под сильнейшим воздействием фактора бинарного свойства – желания художников «удержать», запечатлеть и переосмыслить прекрасные черты уходящего века и одновременно – отчётливо осознаваемой недостижимости этой цели.

Как известно, на рубеже XIX–XX веков сформировалось два противоположных взгляда на дальнейший ход развития искусства, отражающие два типа мировосприятия людей переломного времени. Представители авангардного течения считали, что искусство должно следовать в совершенно новом, революционном направлении, отрицающем традиционные формы выражения художественных идей как в образно-смысловой сфере, так и в средствах её воплощения. Именно в таком русле происходило движение целого ряда новых стилевых течений: в музыке и архитектуре – *модерн*, в поэзии – *акмеизм*, в живописи и литературе – *футуризм* и *сюрреализм*.

Принципиально иной «взгляд» был ориентирован на сохранение культурных традиций, на укрепление исконных пластов русского искусства, с одной стороны, и на удержание идеалов недавно минувшей эпохи романтизма – с другой. Данная тенденция сформировала новое для того времени направление – неоромантизм. В связи с этим в художественном творчестве, во-первых, усиливается интерес к церковно-религиозной составляющей русской культуры (в музыке – Новое направление, в философии – религиозное течение), во-вторых, значительно возрастает внимание к фольклору, народно-национальной составляющей всех видов искусства (в живописи – деятельность художников-передвижников, в музыке – развитие неофольклоризма, в литературе – творчество А. Толстого, И. Бунина и других).

В-третьих, возрождаются ключевые идеи эстетики романтизма в их новых интерпретациях, главная особенность которых состоит в увеличении философской трактовки воплощаемых образов, их объективизация (внутренняя жизнь личности, тема одинокого человека в социуме, фантастика, экзотика, любовная тематика и т.д.). С особенной силой неоромантические искания претворились в музыке (С. Рахманинов, А. Скрябин).

В-четвёртых, пейзажность, рождённая как отдельная образная сфера именно в эпоху романтизма, в эпоху позднего романтизма складывается в самостоятельную жанровую область, претворяемую наиболее ярко в живописи (И. Шишкин, И. Левитан, В. Васнецов и другие) и музыке (фортепианные и вокально-инструментальные миниатюры С. Рахманинова, А. Скрябина, симфонические произведения А. Лядова, хоровые миниатюры С. Танеева, П. Чеснокова, Вик. Калинникова).

Выбор хоровой миниатюры в качестве «транслятора» основополагающих мировоззренческих идей на переломе времён был связан, прежде всего, с многовековой православной традицией церковно-певческого искусства *a cappella*, определившей особое понимание специфики и возможностей хора как исполнительского «инструмента» (в отличие от уклона западной музыкальной культуры в сторону инструментализма). Впервые в истории русской музыки трактовка романтических образов была полностью связана с выразительностью хора *a cappella*.

Следует подчеркнуть, что вплоть до настоящего времени не была создана целостная картина возникновения и эволюции хоровой миниатюры на рубеже XIX–XX веков. Также очень невелика степень проработанности в науке проблемы философских, идейных, образно-семантических составляющих данного жанра как феномена, обладающего, при всём имеющемся сюжетно-тематическом многообразии, внутренней целостностью и единством. И наконец, практически неисследованным в музыкознании остаётся вопрос о преломлении мировоззренческих и художественных идеалов конца XIX века в пейзажной лирике. Между тем последняя предстаёт в качестве едва ли не приоритетной жанрово-образной сферы хоровой миниатюры *a cappella* рассматриваемого периода, ярко и самобытно отразившей многие ключевые концепты и мировоззренческие тенденции своего времени.

В культурно-исторических условиях позднего романтизма апелляция к идеям и образам уже «погасшей» эпохи детерминировала формирование новых ракурсов, новых уровней осмысления художественного идеала. Хоровой пейзаж, достигший на рубеже XIX – XX веков своего расцвета, претворил важнейшую тенденцию в общем развитии русской культуры этого периода – заострённое внимание к окружающему человека миру как неотъемлемой его, человека, части. *«Один из путей постижения микрокосмоса, – отмечает А. И. Демченко, – пролегал через воплощение образов природы. Не случайно по степени интенсивности их разработки начало XX века резко выделилось в эволюции отечественной музыки – никогда прежде наше искусство не испытывало к ним столь глубокого интереса»* [4, с. 44].

Указанная черта проявилась буквально во всех видах художественного творчества – в музыке и тесно связанной с ней поэзии, в литературной прозе, но, в первую очередь, конечно, в живописи. Объективные свидетельства об общем уровне образованности и эрудиции русского общества конца XIX – начала XX столетий сегодня не вызывают сомнений в том, что композиторы-«хоровики» были не только хорошо знакомы с творчеством выдающихся русских живописцев, таких как М. Воробьёв, И. Айвазовский, А. Куинджи, В. Поленов, И. Левитан и др., но и испытывали вполне закономерное влияние их творчества. Многие особенности образно-художественного строя русской хоровой

миниатюры позволяют провести прямые параллели, например, с монументальными пейзажами И. Шишкина («Развалину башни» С. Танеева), драматически напряжёнными полотнами Ф. Васильева («Осень» А. Гречанинова), лирическими тонко эмоциональными зарисовками А. Саврасова («Ночь» П. Чеснокова). Тесные взаимосвязи пейзажной поэзии и музыки с живописным творчеством не только очевидны, но и, более того, в этих тяготениях и взаимных влияниях раскрывается позднеромантическое стремление к синтезу искусств.

О многом в мировидении композиторов-«миниатюристов» рассматриваемого периода в значительной мере свидетельствовал выбор ими поэтических источников, полагаемых в основу музыкальных произведений. Здесь предпочтения оказывались преимущественно на стороне поэзии, развивающей направление «чистого искусства», – в первую очередь это стихи М. Липкина, А. Майкова, Ф. Тютчева, А. Фета. Природа, запечатлённая в пейзажной лирике этих авторов, изменчива и капризна: то трепетна и безмятежна, то исполнена энергии и сил, то ласкова, то свирепа, но непременно – наделена индивидуальным характером, проникнута живым чувством и мыслью. *«И камни, и деревья, и травы, и дальние горы, и реки кажутся одушевлёнными и живыми, как будто тёплое дыхание, слышимое во всём мире, проникает и в человеческую душу»* [7, с. 40]. Усиление субъективного начала в восприятии природы, стремление ощутить и осмыслить процессы, протекающие в ней, сквозь призму внутренних душевных состояний полностью согласовывалось с «романтической» идеей универсальности, всеобщности законов мироздания.

Итак, пейзажность становится к рубежу XIX–XX столетий важнейшей, а, возможно и главной составляющей в образной палитре *a cappell'*ного творчества композиторов. Практически ни один из этих художников не обошёл своим вниманием данную тематику. Пейзажные зарисовки в полной мере отразили особенности миропонимания и творческую индивидуальность их авторов – таких мастеров хоровой миниатюры, как П. Чесноков («Ночь», «Теплится зорька»), С. Танеев («Заря», «Вечер»), Вик. Калинников («Зима», «Осень»), А. Гречанинов («Гавань спокойная», «Весна идёт»), Н. Черепнин («День и ночь», «Зной и суша»), М. Анцев («Море и утёс», «Обвал», «Ива»), А. Аренский («Ночь», «Уснуло всё кругом»), С. Василенко («Метель») и многие другие.

Пейзажность хоровой миниатюры конца XIX столетия отмечена поистине неиссякаемыми разнообразием и богатством. Это и образы ночи («Ночь» – одноимённые хоры А. Гречанинова и П. Чеснокова, «Тихой ночью» С. Танеева), зари или раннего утра («Солнце, солнце встаёт» Вик. Калинникова, «Восход солнца», «На корабле», «Заря» С. Танеева), и времён года («Осень», «Весна идёт» А. Гречанинова, «Зима», «Проходит лето» Вик. Калинникова), морского и небесного миров («Звёзды» и «Морской цикл» С. Танеева), и многое другое.

Антитетичность, в целом присущая мироощущению позднеромантической эпохи, как отражение тяготения к синтезированию жизненных явлений, со всей полнотой была реализована в частности в миниатюре. Например, с ночью, как излюбленным для художника-романтика временем суток, связано важное тематическое направление, вбирающее в себя мистические, фантастические, таинственные, загадочные сюжеты. В этой образной сфере, бесспорно, сосредоточен немалый потенциал в передаче тёмной стороны человеческой души. Но у композиторов-«хоровиков» даже самые мрачные стороны ночи, как правило, лишены чрезмерного трагизма или романтической смятённости. Более того, широким фронтом им противопоставлены «утренние» миниатюры, исполненные настроения возвышенного лиризма и душевного умиротворения. Жизнеутверждающий оптимизм подобных произведений в целом привносит в образный строй жанра хоровой миниатюры рубежа XIX–XX веков классически-уравновешивающее, просветляющее начало.

Близкую по семантике к характеру поляризации *день-ночь* в позднеромантическом пейзаже формирует сопоставление образов осени, аллегорически соотносящейся с увяданием, старением, исходом («Осень» А. Гречанинова или одноимённый хор Вик. Калинникова), с образами весны как символом возрождения, любви и продолжения жизни («Весна идёт» А. Гречанинова, «Жаворонок» Вик. Калинникова).

Среди тематических «разветвлений» пейзажности в русской хоровой миниатюре важнейшая линия связана с воплощением образов моря и неба. Морская тематика всегда чрезвычайно привлекала романтиков по понятной причине, заключающейся в созвучности «нрава» водной стихии с бесконечным многообразием её состояний, мятежности и изменчивости движений человеческого духа («Морской цикл» С. Танеева).

Если морские образы помогали художникам погрузиться в таинственные глубины человеческой души, сосредоточиться на субъективных переживаниях, то образный строй «небесного» актуализировал иной, объективизирующий план, очерчивающий верхние пределы духовных высот человеческого бытия (например, «Звёзды», «Тишина» С. Танеева).

Неотвратимое приближение глобальных перемен в судьбе России, осознаваемое многими художниками рубежа XIX–XX веков как фатальная неизбежность, явственно ощущаемые процессы бурления «вулкана» истории закономерно рождали у земных творцов метафорические ассоциации со стихийностью природных явлений. Это, в свою очередь, существенно влияло на образную палитру жанра, значительно расширяя и обогащая её (С. Танеев «Звуки прибоя» из цикла «16 хоров для мужского хора» на стихи К. Бальмонта, «Тишина»).

Сама по себе трактовка стихийности природных сил как одного из наиболее действенных способов отразить жизнь человеческого духа и движения души, была уже

далеко не нова и получила в частности яркое воплощение в творчестве романтиков начала XIX века. Однако в русском позднеромантическом искусстве, и в частности в хоровой миниатюре, эта линия обрела новое характерное «звучание», обусловленное восприятием природных явлений как формы проявления *личностного* начала Творца, Его *откровения* о Себе. Так, в произведении С. Танеева на стихи Ф. Тютчева «Не остывшая отзноу...» мысль об общности сил природных с силами, действующими в жизни человека, вполне очевидна. Причём, в самом поэтическом тексте отчётливо проявлено влияние романтической эстетики. За одним существенным исключением: если последней свойственна пантеистическая трактовка природных явлений как действия высших сил – Бога, растворённого в природе, то у Ф. Тютчева Высший разум – Господь не обезличен, Он – Судия, являющий себя в природных стихиях, взирающий с неба «*грозными зеницами*» и насылающий на землю очистительный ливень.

Ещё одну область проявления пейзажной метафоричности сформировали образы старины, которые, отождествившись со «старостью» уходящей эпохи, одновременно подчеркнули и её мудрость, опыт и причастность «высшему» знанию (например, «Монастырь на Казбеке», «Развалину башни» С. Танеева).

Касаясь средств выразительности как общих, так и специфических хоровых, применявшихся композиторами в позднеромантических пейзажных опусах, следует подчеркнуть одно очень важное свойство подобных сочинений. А именно: высокую степень дифференцированности спектра выразительных средств (динамических, штриховых, гармонических, агогических и пр.) на множество оттенков, позволяющих достигать поистине безграничной многовариантности сочетаний и разновидностей синтеза. В результате практически все параметры хоровой звучности получили в миниатюре новое осмысление, значительно обогатившись по сравнению с предыдущими этапами развития русских хоровых жанров *a cappella*. Чуткая подвижность всех элементов музыкального языка, аллюзивно соотносимая с изменчивостью самой природы, формировала «нервную», эмоционально динамичную музыкальную ткань, реагирующую даже на тончайшие душевные движения («Эльфы», «Теплится зорька» П. Чеснокова, «Звёзды меркнут и гаснут» Вик. Калининкова и др.).

Задача передачи визуальных образов музыкальными средствами решалась композиторами во многом за счёт широкого применения звуковой изобразительности. К рубежу XIX–XX веков этот приём был уже далеко не нов для музыкального искусства в целом. Однако в русской хоровой музыке звукоизобразительность ещё не стала привычной составляющей музыкального письма. Рассматриваемый временной отрезок был отмечен

широким и целенаправленным включением самых разнообразных приёмов *звукописи*, что значительно обогатило и «визуализировало» образную составляющую хоровой миниатюры.

В качестве наиболее характерных можно отметить следующие примеры хоровой изобразительности: «сверкание» капель росы в хоре «Вечер» С. Танеева (*staccato* в партиях сопрано, альтов и теноров на органном пункте басов), движение разбегающихся по воде кругов в миниатюре П. Чеснокова «Теплится зорька» (расширение диапазона хора от унисона до 2,5 октав в пределах 1 такта), порывы ветра в произведении «Осень» А. Гречанинова (восходящие интонации в мелодии, сопровождаемые крещендирующей динамикой), а также разнообразные звуковые эффекты (раскаты грома в хоре «Не остывшая от зною...» С. Танеева, крик уток в миниатюре «Звёзды меркнут и гаснут» Вик. Калинникова) и многое другое.

Особая роль в сочинениях названных композиторов принадлежит колокольному звучанию, достигаемому исключительно средствами хора *a cappella*. Так, в произведениях «Заря», «Вечер» С. Танеева, «Солнце, солнце встаёт» Вик. Калинникова, «Весна идёт» А. Гречанинова звуковой эффект хоровых колоколов возникает посредством применения кварто-секундовых мелодических ходов в верхнем голосе, секундовых «перезвонов» у сопрано и альтов, с соответствующей «колокольной» акцентуацией.

Следует отметить, что колокольность, обладающая, кроме яркой звуковой изобразительности, ещё и огромной семантической ёмкостью, широким спектром смысловых оттенков (благовест, набат, похоронный траурный звон, звон бубенцов), зачастую включается в пейзажную миниатюру как важное средство хоровой *выразительности*. Например, в хоре «Метель» С. Василенко это – похоронный колокол, звонящий на мёрзлом погосте по усопшим, в произведении А. Гречанинова «Гавань спокойная» колокольность передаёт состояние спокойной возвышенности, одухотворённости. Нередко колоколу в пейзажных миниатюрах придаётся семантическая трактовка благовеста: возвешение о приближении весны, утра, света и связанных с ним образов чистоты, надежды, веры и возрождения («Весна идёт» А. Гречанинова, «Восход солнца» С. Танеева).

Одно из главенствующих выразительных средств позднеромантической миниатюры в целом, и, в частности, миниатюры пейзажной, несомненно, сосредоточено в её *мелодике*. Именно в интонационности в первую очередь проявлены чуткость и детализация композиторских «прочтений» поэтического текста, нацеленные на передачу всех, вплоть до самых тонких, смысловых и эмоциональных нюансов запечатлеваемого в музыке образа. Зачастую именно мелодика позволяет зримо воссоздать то или иное состояние природы («кружение» мелодии в объёме трихорда как образ летящих осенних листьев в хоре «Осень»

А. Гречанинова, торжествующая квартовая фанфарность у сопрано в передаче победного сияния солнечных лучей в хоре «Солнце, солнце встает» Вик. Калиникова, «застылость» мелодического контура средней части в хоре «Зима» Вик. Калиникова).

Для хоровой миниатюры рубежа XIX–XX веков характерны богатое разнообразие, переменность, подвижность *фактуры*. Интенсивное применение *divisi*, нестабильное количество голосов, способность фактуры трансформироваться за короткий промежуток времени – «расслаиваться» в суперногоголосие или «сжиматься» в унисонное звучание – помогает в передаче различных состояний природы, от гомофонно-гармонической статики спокойных, умиротворённых пейзажей («Осень» Вик. Калиникова) или «заледенелых» зимних картин («Зимой» П. Чеснокова, «Зима» Вик. Калиникова) до насыщенного динамизмом полифонического письма (включая самые сложные виды контрапункта), передающего стремительность, бурление, мощь природных сил («На корабле», «Мёртвые корабли» С. Танеева). Соединение в одном произведении разных типов фактуры способствует интенсивной динамизации хоровой ткани и усиливает возможности дифференцированной градации образно-содержательного плана.

Широта спектра состояний и чувств, запечатлеваемых в хоровом пейзаже, повлекла за собой существенные изменения в композиторском восприятии даже наиболее, казалось бы, «стабильных» условий формирования хоровой звучности, таких, например, как *хоровой состав*. На смену сложившейся в классическую эпоху традиции применения в хоровых миниатюрах строгого четырёхголосия, с фрагментарным внедрением *divisi*, на рубеже XIX–XX веков пришли новое понимание возможностей хорового состава как «музыкального инструмента», изучение и разработка его доселе скрытых ресурсов. Разнообразие, изобретательность в подходе к компонованию и соотношению хоровых групп (от неполных и однородных до двухорных композиций) является характерной особенностью миниатюр рассматриваемого периода.

Важную роль играет *тембровая дифференциация* хоровых партий, которые приобретают теперь значительно бóльшую самостоятельность и свободу («серебристо-снежная» тема теноров в хоре «Зимой», тёплое и густое звучание альтов в произведениях «Теплится зорька» или «Ночь» П. Чеснокова, таинственность и матовая приглушённость краски басовой и альтовой партий в хоре «Звёзды меркнут и гаснут» Вик. Калиникова и многие другие примеры). Композиторы нередко прибегают к включению в тембровую палитру своих произведений дуэтных сочетаний (передача блестящих грозových всполохов посредством переключки I сопрано и теноров в хоре «Не остывшая от зною...» С. Танеева), антифонных звучаний (энергичное начало коды в хоре «Осень» А. Гречанинова), хоровых «педалей» (просветлённое спокойствие весеннего пейзажа в миниатюре «Жаворонок»

Вик. Калинин, застылая статика состояния холода, заснеженной равнины в хоре «Зимой» П. Чеснокова). Порой хору отводится роль «инструментального» сопровождения, оттеняющего звучание темы (например, «Солнце, солнце встает» Вик. Калиникова, «Ночь» П. Чеснокова).

Для динамических планов пейзажной хоровой миниатюры характерна внушительная широта *яркостного диапазона* при высокой степени разнообразия подвижных нюансов (*crescendo, diminuendo*), динамические разрастания и «истончения»-филировки, а также использование контрастных сопоставлений громкости или, наоборот, длительное удержание одного нюанса (тихой, прозрачной звучности в хоре «Эльфы» П. Чеснокова или яркой, мощной в миниатюре «На корабле» С. Танеева). Особенно эффективным становится применение композиторами различных по протяженности и силе динамических волн при передаче движений воздушных масс («Осень» А. Гречанинова, «Тишина» С. Танеева, «Теплится зорька» П. Чеснокова, «Жаворонок» Вик. Калиникова и др.).

Новый подход к восприятию исполнительских задач и возможностей хора побуждал композиторов рубежа XIX–XX вв. к активной разработке *штрихового* и *артикуляционного* планов в создаваемых сочинениях. Тонкая штриховая дифференциация явилась одним из важнейших средств детализации пейзажной зарисовки. Например, в *staccato* хора «Вечер» С. Танеева запечатлён рельефный изобразительный момент (уже приведённый выше в качестве примера звуковой изобразительности), который зримо рисует сверкание капель перламутровой росы и тихий перезвон бубенчиков. В его же хоре «Не остывшая от зною» яркие *sf* в окончаниях фраз явственно передают громовые раскаты.

В хоровой миниатюре важная роль отведена *ладу* и *гармонии*, благодаря которым музыка приобретает свой неповторимый звуковой колорит. Ладовая переменность, аккорды многотерцовой структуры, альтерация и дезальтерация, использование принципа вводности, цепочки диссонансов и т. д. помогают воплощению самых красочных пейзажных образов («Тихой ночью», «Тишина» С. Танеева, «Звёзды меркнут и гаснут» Вик. Калиникова, «Ночь» П. Чеснокова, «Весна идёт» А. Гречанинова).

Преломление образов природы через субъективное *я* романтического героя объективизируется в русской хоровой миниатюре посредством качества, априори присущего хоровой звучности, – соборного *мы*. Это обстоятельство оказывает в итоге принципиально важное воздействие на все средства вокально-хоровой выразительности и особенности образно-художественной трактовки. Пейзажность становится не самоцелью, а средством реализации серьёзных замыслов и концепций (тема одиночества, разобщённости человека с окружающим его миром, переданная через образ кондора; религиозно-философская идея о соотношении вечного и преходящего в земном бытии, «прочитанная» через образы звёздного

неба или горных вершин; быстротечность жизни, зыбкость, непредсказуемость судьбы человеческой личности или целого народа, аллегорически соотнесённая с «угасающими» фазами в чередовании времён года и т. д.).

Итак, самобытность и особенность пейзажности русской хоровой миниатюры состоит, прежде всего, в обращении к образам природы как сфере, обладающей большим потенциалом к передаче через мировосприятие художника общих настроений эпохи с её предощущением глобальных, возможно катастрофических перемен. В этом проявляется, с одной стороны, общность с эстетическими позициями романтизма. С другой стороны, мир «героя» хоровой миниатюры С. Танеева, А. Гречанинова, Вик. Калининкова, П. Чеснокова не ограничивается лишь сферой индивидуальных, глубоко личностных переживаний. Он значительно более широк и впитывает в себя множество явлений окружающей жизни. Пейзажность становится важнейшей составляющей русской хоровой миниатюры конца XIX – начала XX в., ярко и самобытно претворившей духовные и мировоззренческие устремления, чаяния и идеалы позднеромантической эпохи.

Список литературы

1. Арановский М. Г. Романтизм и русская музыка XIX века [Текст] / М. Г. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. – М.; Л.: Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 87–105.
2. Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах [Текст] / Н. Я. Берковский // Проблемы романтизма / сост. А. М. Гуревич. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 2. – С. 5–18.
3. Габай Ю. И. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма [Текст] / Ю. И. Габай // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. трудов Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. П. К. Черкасова; ред.-сост. А. Л. Порфирьева. – Л.: ЛГИТМИК, 1987. – С. 5–30.
4. Демченко А. И. Избранные статьи о музыке [Текст] / А. И. Демченко // Искусство России рубежа и начала XX века. – Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2004. – Вып. 2. – 176 с.
5. Фомина З. В. Сущность музыкального в интерпретациях мастеров романтизма (онтологический аспект) [Текст] / Фомина З. В. // Сущность музыкального в интерпретациях мастеров романтизма (онтологический аспект). Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 23-26.
6. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры первой половины 20 века [Текст] / В. П. Ильин. – М.: Книга, 2006. – 455с.

7. Романтизм: грани и судьбы: сб. науч. работ: в 2 ч. / науч. ред. И. В. Карташова. – Тверь: РИК ЦГР, 1998. – 160 с.

8. Шелудякова О. Е. Мелодика эпохи позднего романтизма: стилевые аспекты [Текст] / О. Е. Шелудякова: дис. канд. ... искусствоведения: 17.00.02. – М., 1996. – 230 с.

Рецензенты:

Немкова О.В., д.искусствоведения, доцент, профессор кафедры хорового дирижирования ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, г. Тамбов;

Хохлова А.Л., д.искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки СГК им. Л.В. Собинова, г. Саратов.