**М. П. Мусоргский** тяготел к хоровой музыке с самых первых шагов на композиторском поприще. Уже ранние его сочинения отмечены пониманием специфики хоровой звучности, стремлением к новаторской трактовке хоровой массы. Мусоргский обращался к крупным формам с сопровождением фортепиано или оркестра (исключение составляют несколько обработок русских народных песен для хора a cappella). Только в этих условиях композитор мог реализовать свои масштабные замыслы. Во всех хоровых сочинениях Мусоргского звучит в сущности одна тема: царь (вождь, герой) и народ, раскрываемая по-разному, но всегда в драматическом или трагедийном ключе. Сцена жертвоприношения в храме Эвменид – единственный сохранившийся фрагмент музыки к трагедии «Царь Эдип» (1858–1861). Как и во всех последующих сочинениях для хора, композитор сам написал литературный текст, при этом настолько изменил оригинальный сюжет Софокла («Эдип в Колоне»), что был вынужден убрать имя драматурга из названия сочинения. **Хор из «Эдипа»** был одним из немногих произведений Мусоргского, единодушно признанных «Могучей кучкой». Произведение существует в нескольких авторских вариантах (клавирных и оркестровых) и в оркестровой редакции Н. А. Римского-Корсакова, в которой обычно и исполняется. В версии Римского-Корсакова музыка Мусоргского еще больше сближается с западноевропейскими сочинениями ораториального плана (в частности с Реквиемом Моцарта). В авторской оркестровке хор впервые прозвучал 6 апреля 1861 года в Мариинском театре в концерте под управлением К. Н. Лядова. Кантата для смешанного хора, двух солистов и фортепиано **«Иисус Навин»** создана Мусоргским в 1877 году на основе музыки «Боевой песни ливийцев» из неоконченной оперы «Саламбо» (1863–1866). Источником либретто послужила библейская Книга Иисуса Навина (в частности 10 глава с красочным эпизодом остановки Солнца) в свободной поэтической обработке Мусоргского. Композитор использовал также подлинные еврейские напевы, записанные им самим. «Иисус Навин» – почти театральная музыка, настолько ярко и зримо в ней предстают могучий Навин, ведомый его волей народ Израиля (крайние разделы хора), плачущие «жены Аммореи и Ханаана» (центральный раздел). Мусоргский добивается поразительных, даже сегодня свежо звучащих эффектов в партиях хора и фортепиано, а их сочетание заставляет забыть об отсутствии оркестра. В оркестровой редакции Римского-Корсакова в музыку хора внесены изменения (в том числе убран начальный возглас Иисуса «Стой, солнце!», последующий материал его партии передан хору). **«Поражение Сеннахериба»** (в первой редакции «Поражение Сеннахерима») – одно из самых известных произведений Мусоргского при его жизни: хор неоднократно исполнялся, был положительно оценен музыкальными критиками. Композитор дважды, в 1867-м и 1874 годах, обращался к этому замыслу, создав две самостоятельные оркестровые версии. Во второй версии инструментовку, с согласия автора, частично выполнил Римский-Корсаков, который впоследствии сделал собственную полную оркестровую редакцию хора. В основе первой авторской редакции (именно ее в оркестровке Римского-Корсакова исполняют в настоящее время в концертах) – резкий контраст воинственного ассирийского марша и молитвенного хорала иудеев, по стилю напоминающего русское церковное пение. Драматургический акцент во второй редакции падает на красочный, полный мистических звучаний эпизод чуда: полета ангела смерти Азраила и гибели вражеского войска.

**П.И. Чайковский**По характеру своего дарования Чайковский, прежде всего, лирик и драматург-психолог. Начиная с первых лет творчества, ведущее место в его творчестве заняла тема борьбы человека за свое право на счастье. Такая тема была очень актуальна для русского искусства 60-70 гг. позапрошлого века. Чайковский – один из самых выдающихся в мировом искусстве композиторовмелодистов. Широким песенным развитием определяется во многом и форма его сочинений. Музыке его присуща также большая декламационно-речевая выразительность. В сочинениях Чайковского проявляются черты городской песни, и особенно городского бытового романса. В музыкальном языке композитора ощутимо влияние русской романсовой культуры первой половины XIX века – творчества А. Гурилева, А. Варламова, А. Алябьева, М. Глинки и А. Даргомыжского. Часто звучат и танцевальные ритмы, особенно ритмы вальса, играющие большую роль не только в ансамблях, но и в симфониях, операх, камерно-инструментальной и вокальной музыке.

Приехав в Москву, Чайковский близко сходится с К.К.Альбрехтом, известным хормейстером. По его просьбе в сборники, которые он составлял, Чайковский также пишет хоры. Один из них, "Весна", недавно обнаруженный, считался утраченным. Для Альбрехта тогда же в 1870- году Чайковский написал хор "Вечер". И хор "Весна", и "Вечер" написаны на собственные стихи.

Почти все хоровые сочинения написаны композитором по просьбе и заказу. Так, в 1885 году он написал гимн в честь святых Кирилла и Мефодия для празднования в честь этих святых. В честь 50-летия Училища Правоведения композитор написал также на собственные стихи "Правоведческую песнь" (музыка не сохранилась).

Результатом общения Чайковского с различными хорами и их руководителями стали появление на свет таких его сочинений, как "Ночевала тучка золотая", написанная в 1887 году по просьбе каких-то людей в Боржоме. По просьбе того же К.К.Альбрехта Чайковский сочинил хор "Блажен, кто улыбается" на стихи К.К.Романова, посвященный студенческому хору Московского университета. Одним из самых поэтических сочинений композитора можно считать хор "Соловушко" также на собственные стихи. Его эскиз записан композитором в рукописи эскизов балета"Спящая красавица". "Соловушко" написан для концерта хора Императорской оперы под руководством Ф.Ф.Беккера. Этот коллектив был участником всех оперных премьер Чайковского в стенах Мариинского театра.

К юбилею, 50-летию артистической деятельности учителя Чайковского А.Г.Рубинштейна, он написал на стихи Я.Полонского хор, заказанный юбилейной комиссией по проведению торжеств. Самым последним сочинением Чайковского для хора было создание в 1891 году по просьбе певца И.А.Мельникова для руководимого им Бесплатного хорового класса цикла из трёх хоров (мужского, femqjncn и смешанного). В качестве литературных первоисточников композитор использовал стихи Пушкина ("Что смолкнул веселия глас"), Н.Г.Цыганова ("Не кукушечка во сыром бору", "Без поры, да без времени").

**П.И. Чайковский Кантата "Москва"**

Жанр кантаты не получил широкого развития в музыке XIX века: как в России, так и на Западе в этом жанре были созданы лишь единичные произведения, представляющие значительный художественный интерес. В основном кантаты сочинялись по тем или иным торжественным поводам, являясь принадлежностью того, что в разных странах принято называть musique d’occasion (франц.), Gelcgenheils-musik (нем.), то есть в буквальном смысле — «музыка на случай». К той же категории относятся две кантаты Чайковского, создававшиеся по заказу, спешно и в неблагоприятных для композитора условиях *(Стилистически несамостоятельная кантата «К радости», представленная в качестве экзаменационной работы к окончанию Петербургской консерватории, носит на себе еще следы ученичества. При жизни композитора она не была издана и после публичного экзамена в конце 1865 года больше ни разу не исполнялась.)*. Впрочем, результат оказался в обоих случаях неравноценным.

Написанная в 1872 году Кантата в память двухсотлетней годовщины рождения Петра I была для Чайковского случайной проходящей работой, не заняв сколько-нибудь значительного места в его творчестве. Предложенный ему текст Полонского не отличается значительными художественными достоинствами и слишком перегружен подробностями, что привело к известной пестроте музыкального воплощения. Занятый завершением оперы «Опричник», композитор работал над кантатой без увлечения, частично используя материал своих прежних сочинений. Развернутое оркестровое вступление к ней представляет собой не что иное, как вступительный раздел финала Первой симфонии, перенесенный без изменений в новую партитуру. В целом материал кантаты, несмотря на отдельные приятно звучащие эпизоды, страдает интонационной вялостью и бесцветностью.

Выгодно отличается в этом отношении кантата «Москва», написанная в 1883 году по случаю коронации Александра III. Творческой удаче композитора в данном случае способствовал высокохудожественный и стилистически выдержанный стихотворный текст А. Н. Майкова. «Мне очень помогло то обстоятельство, — замечает он в письме к фон Мекк, — что слова кантаты, написанные Майковым, очень красивы и поэтичны. Есть маленькая патриотическая хвастливость, но вместе с тем вся пьеса глубоко прочувствована и написана оригинально. В ней есть свежесть и искренность тона, давшая и мне возможность не только отделаться от трудной задачи кое-как, лишь бы было соблюдено приличие, но и вложить в мою музыку долю чувства, согретого чудесными стихами Майкова».

Текст Майкова, повествующий о важнейших моментах в истории Москвы как объединительницы русских земель, защитницы слабых и обиженных, выдержан в эпически сказовой манере без излишней детализации и указаний на конкретные исторические имена и события. Подражая былинному трехакцентному стиху, Майков пользуется преимущественно «длинными» трех- и пятисложными стопами, что придает поэтической речи плавную широту и распевность. Чайковский в ряде случаев очень точно передает структуру стиха в метрическом строении музыкальных фраз.



Буквальная или варьированная повторность мелодических построений, соответствующих, как правило, строке стихотворного текста, приближает вокальные партии к характеру напевного былинного сказа.

Сравнительно небольшая по размеру кантата, написанная для двух певцов-солистов (меццо-сопрано и баритон), хора и оркестра, состоит из шести коротких частей, связанных между собой тонально, а отчасти и интонационно. Драматический контраст к общему эпически-повествовательному тону музыки создают четвертая (монолог баритона с хором) и особенно, пятая часть — известное меццо-сопрановое ариозо «Мне ли долг велит стяг борьбы поднять», написанное под очевидным влиянием предсмертной арии Сусанина. Этот момент сосредоточенного скорбного размышления, предшествующий финальной «Славе», отмечен суровой сдержанностью изложения (ровные размеренные аккорды, сопровождающие выразительную мелодию голоса) и «патетической» тональностью ми-бемоль минор, представляющей точку наибольшего отдаления от основного тонального строя кантаты в целом (ля мажор — ре мажор). Благодаря связующим модулирующим построениям три последние части объединены непрерывным музыкальным развитием. Свободная от какого бы то ни было налета официозной парадности, кантата «Москва» привлекает свежестью материала и стилистической выдержанностью музыкального воплощения.

**С.В. Рахманинов "Три русские песни"**

Темы исполняются мрачными хоровыми унисонами, что дало, во-первых, рельефность самому напеву, а во-вторых, это позволило развернуть достаточно сложную оркестровую партию (состав оркестра особо не уступает тем же «Колоколам»). Диапазон художественных приемов достаточно широк: подголосочная полифония, острые хроматизмы, фактура от простой аккордовой до сложной с сонористическими эффектами типа хора с закрытым ртом. Главная роль партии оркестра здесь – драматическое нагнетение обстановки, контарст с лирико-эпической сдержанностью самих напевов. Несмотря на отсутствие сонатной формы, в цикле прослеживается строение сонатно-симфонического цикла:

1 ч. «Через речку, через быстру» – самая действенная, достаточно событийная, быстро развивается до кульминации со срывом (речь идет о разлуке), поет только мужская часть;

2-я «Ах ты, Ванька, разудала голова» – созерцание разлуки - эдакое симфоническое Largo, лирический центр, наиболее развернутая часть (связь с темой слез во второй сюите!), поет ислючительно женская группа;

3-я «Белилицы, румяницы вы мои» – наиболее жанровая, трагическая пляска-марш, разудалость пытается скрыть мучительное ожидание несправедливого наказания; поет весь хор. Здесь применяется редкий инструмент «verghe» - прутья, имитирующие удары хлыстом. Лирический эпизод в середине – как показ настоящих чувств на фоне мнимой бравурности (запев у виолончелей).

В цикле отмечаются интонационные связи между частями, так как все темы взяты из народа, да и сама по себе народная песня – одна из основ стиля Рахманинова. Лирический эпизод из третьей части в каком-то смысле является объединяющим цикл, так как связывает все три темы (кстати, в фортепианной обработке данной песни этот эпизод отсутствует).

**Кантата "Весна"**

Весной 1902 года Рахманинов обратился к новому для себя жанру — кантате. Так появилась кантата «Весна» на стихотворение Н. А. Некрасова (1821—1878) «Зеленый шум» (1862). Возможно, созданию светлого, жизнерадостного, проникнутого утверждением любви произведения способствовало чувство самого композитора: именно этой весной состоялась его свадьба с Наталией Александровной Сатиной.

Одночастная кантата, посвященная весеннему обновлению жизни, состоит из трех разделов.

Первый, чисто оркестровый, передает постепенное пробуждение весны. Краткий лейтмотив «зеленого шума», напоминающий мотивы народных весенних «закличек», звучит поначалу в низком регистре, как бы просыпаясь от зимнего оцепенения. Постепенно пробуждаются новые силы, разрастается весенний гомон, и на радостной кульминации вступает хор: «Идет, гудет Зеленый Шум, Зеленый Шум, весенний Шум!» В эту полную света и радости музыку резким диссонансом врывается декламационный рассказ баритона: «Скромна моя хозяюшка Наталья Патрикеевна, Воды не замутит!» В оркестре несколько раз проходит мрачная, печальная мелодия солирующего английского рожка, сгущаются оркестровые краски. Мучительную тоску помогает передать хор, поющий краткие нисходящие попевки закрытым ртом, а также напряженные гармонии и хроматические пассажи деревянных инструментов, передающие завывание бури. Но после слов монолога солиста «Да вдруг весна подкралася» тихо, словно исподволь, возвращается тема Зеленого Шума. Светлеет колорит. В оркестре появляются переливы флейты, легкие пассажи скрипок — веет дыхание весны. Постепенно разрастаются радостные звучания. Широкое кантиленное пение торжественно и просветленно передает основную мысль произведения: «Люби, покуда любится, Терпи, покуда терпится, Прощай, пока прощается, И — Бог тебе судья!»