

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»
Кафедра хорового дирижирования

Рыжихин Артём Игоревич

**Особенности хорового творчества А. Д. Кастальского
на примере «Братского поминовения»**

Выпускная квалификационная работа по специальности
53.05.02 Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром
и академическим хором
(уровень специалитета)

Специализация №2
«Художественное руководство академическим хором»

Квалификация
Дирижёр академического хора. Преподаватель

Форма обучения – очная

Руководитель –
Профессор, Народный артист РФ
Успенский В. В.

подпись

Санкт-Петербург
2017

Содержание

1. Введение.....	3
2. История создания	6
3. «Братское поминовение» А. Д. Кастальского и жанр реквиема в истории музыки	11
4. Особенности хорового письма на примере органной редакции «Братского поминовения»	14
5. Фактура.....	14
6. Гармония	17
7. Заключение	19
8. Список использованной литературы.....	20

Введение

Александр Дмитриевич Кастальский (1856 – 1926) – русский и советский композитор, хоровой дирижёр, музыковед, фольклорист.

Выпускник Московской консерватории (класс П. И. Чайковского и С. И. Танеева), преподаватель и директор Синодального училища церковного пения, с 1907 – 1910 гг. – регент Синодального хора. После Октябрьской революции 1917 года Синодальное училище было преобразовано в Московскую Народную хоровую академию, директором которой Кастальский являлся до её слияния с Московской консерваторией. С 1923 года А. Д. Кастальский – профессор Московской консерватории, декан дирижёрско-хорового отделения и заведующий кафедрой народной музыки (которую сам же и создал).

Творческое наследие композитора включает в себя многочисленные духовные сочинения (всего около 140 произведений и обработок), оперу «Клара Милич» (1907), кантаты «Песни к Родине» («Русь», 1904), «Стих о церковном русском пении» (1911) и «В память 1812 года» (1912, не издана), ораторию «Братское поминовение» (три авторские редакции, 1916), а также музыку, посвящённую героической советской действительности – «Гимн труду» (1920), «Ленину. У гроба» (1924), «Красная Русь» (1924), «1905 год» (1925).

На сегодняшний день творчество А. Д. Кастальского остаётся малоизученным среди музыкантов. Главной причиной этого можно рассматривать целый ряд обстоятельств, которые оказали на это непосредственное влияние: расцвет творчества композитора приходится на переломный момент истории нашей страны (революции 1905-1907 и 1917 гг., гражданская война 1917-1922 гг., смена власти в стране). Будучи преимущественно композитором духовной музыки, его творчество не могло быть популяризировано не до революции, не после неё (до революции 1917 года Священный Синод РПЦ¹ наложил запрет на исполнение духовной музыки в светских концертах; после революции 1917 года исполнение духовной музыки полностью было под запретом коммунистической партией

¹ Русская православная церковь Московского патриархата

СССР). Л. А. Скафтымова пишет ещё об одной причине, почему творчество Кастальского на сегодняшний день остаётся малоизученным: «Изучение этих произведений² затруднено тем, что в музыковедческой литературе, как в дореволюционной, так и советской, нет сколько-нибудь развёрнутой их характеристики, не говоря уже о целостном анализе. Музыкальный материал (и то не весь) имеется в ГЦММК³, в библиотеках лишь изданные (далеко не все) сочинения».⁴

Единственное сочинение А. Д. Кастальского крупной формы – реквием «Братское поминовение» также постигла непростая исполнительская судьба: музыка, которая не предназначена для исполнения в церкви, имеет прямое духовное происхождение – она наполнена цитатами из церковной музыки самых разнообразных конфессий и написана на тексты католического реквиема и православной панихиды. Ещё одной причиной низкой популярности «Братского поминовения» может служить наличие трёх композиторских редакций сочинения, которые постоянно исправлялись и дополнялись автором: для хора и органа (1915); для смешанного хора *a'cappella* «Вечная память героям. Избранные песнопения из панихиды» (1917); и, самая масштабная из них, для солистов, хора и симфонического оркестра (1916-1917). Две из трёх авторских редакций сочинения были напечатаны издательством «П. Юргенсон» в Москве (1916 – редакция для солистов, хора и оркестра; 1917 – редакция для хора *a'cappella*). Версия для хора и органа не могла быть издана в силу того, что хоровая партитура в ней была подтекстована не только латинским и английским, но и церковнославянским текстом, а для этого требовалось разрешение цензурного комитета при Священном Синоде. Таким образом, органная редакция сочинения вышла в печать только в наши дни (Музыкальное издательство «П. Юргенсон» и Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2014). Редакции для солистов, хора и оркестра и хора *a'cappella* после 1917 года не переиздавались. Всё это привело к тому, что оратория Кастальского во всех трёх редакциях исполнялась крайне редко – считанные

² «Песни к Родине» («Русь»), «Стих о церковном русском пении», «В память 1812 года», «Братское поминовение», «1905 год» - *А.Р.*

³ Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

⁴ Скафтымова Л.А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала XX века // СПб Изд. Политехнического университета, 2009 С.107.

исполнения при жизни композитора состоялись в Москве и Петербурге (так, единственное исполнение оркестровой версии при жизни композитора состоялось 7 января 1917 года в Петрограде хором и оркестром Мариинского театра под управлением А. И. Зилоти). После революции «Братское поминовение», как и всё духовно-музыкальное наследие Кастаньского, были забыты. Причиной забвения этого крупного цикла была не только «религиозная тематика», но и «злободневность» сочинений, посвящённых Первой мировой войне, – в советское время эта война трактовалась как захватническая и империалистическая. Исключением можно считать исполнение «Братского поминовения» в 1977 году в Москве (с другим текстом) Государственным симфоническим оркестром и Большим хором Всесоюзного радио под управлением Е. Светланова (хормейстер К. Птица). Помимо композиторской и церковной деятельности, А. Д. Кастаньский так же занимался исследованиями народного музыкального творчества – его интерес в первую очередь привлекало народное многоголосие и гармония русской песни. Результатом его исследований стали научно-музыкальные труды «Особенности народно-русской музыкальной системы» и «Основы народного многоголосия».

Основной задачей этой работы является выявить главные особенности вокально-хорового письма А. Д. Кастаньского, а также определить место хорового наследия композитора в истории развития русской хоровой музыки. Основным музыкальным материалом для предмета исследования взят реквием Кастаньского «Братское поминовение» как единственное сочинение композитора крупной формы и столь большого объёма. Основой для данной работы является именно органная редакция сочинения, т.к. она стала основой для следующих других редакций и таким образом как бы играет роль «оригинала» для последующих «переложений» данной музыки.⁵

⁵ Известно, что при сочинении редакции для хора *a' capella* композитором использована, главным образом, хоровая партитура из органной редакции. Органная же партия была взята автором как «клавир» для другой редакции и была оркестрована им для большого симфонического оркестра, партии хора при этом поменялись незначительно (изменения связаны в основном с новой подтекстовкой сочинения). Стоит отметить, что орган также нашёл в ней место, но лишь в качестве оркестрового тембра.

История создания

Замысел «Братского поминовения» возник у А. Д. Кастальского в 1914 году во время Первой мировой войны, которая и стала поводом для создания сочинения. Вот, что сам композитор пишет об этом: «Но вот разразилась небывалая война... Кого она не захватила? Хотя я и отбывал во время оно военную повинность артиллеристом, но ведь это было ещё во время консерваторских занятий; прошли давно все сроки годности к службе... Пришлось отзываться на события, делать нечего, «профессионально». Одновременно начал работать и над музыкальной «баталией» на темы гимнов для оркестра, и над «Братским поминовением героев, павших в Великую войну» на похоронные напевы участвующих в союзе народов.»⁶ Отсюда, наверное, вытекает светская направленность произведения – Кастальский писал об этом композитору В. И. Ребикову: «Как высший артиллерист (всё-таки военная косточка) хочу состряпать (черновик готов) нечто музыкально-батальное и нечто церковно-музыкально-братско-поминально-заупокойно-хоро-солисто-вокально-инструментальное».⁷ Из этой цитаты можно сделать вывод о масштабах замысла композитора – с самого начала становится ясно, что будущее сочинение не может быть «моноконфессиональным», так как столь глобальный замысел нельзя воплотить в рамках одной конфессии, будь то православная панихида или католический реквием.⁸ И хотя здесь ещё не идёт речь о количестве номеров или конкретном составе исполнителей, намерения композитора более чем ясны – Кастальский решил создать большое вокально-симфоническое произведение траурного содержания, взяв за основу римско-католическую заупокойную службу.

Главной идеей сочинения является поминовение павших воинов в Первой Мировой войне, независимо от их национальной и религиозной

⁶ Цит. по: Рахманова М. П. Александр Кастальский и перспективы его идей. Советская музыка, 1977. №6 С.104.

⁷ Из переписки А.Д. Кастальского и В.И. Ребикова // РДМ. Т.5. С. 670.

⁸ По этому поводу пишет С. Зверева: «Для такого межконфессионального сочинения необходимо было изобрести некую новую форму. Традиционная православная панихида, точно так же, как и католический реквием, в их чистом виде не годились». Зверева С. Г. А. Д. Кастальский // История русской музыки: в 10-ти т. Том 10 А. — М.: Музыка, 1997. — С.289.

принадлежности. Таким образом «Братское поминовение» можно считать «музыкальной летописью» войны, так как масштаб замысла увеличивался с каждой новой вступившей в войну страной на стороне «Антанты»⁹. Вот, что по этому поводу пишет С. Зверева: «Складывание монументальной партитуры «Братского поминовения» развивалось по той же логике, что и упомянутые сочинения («Баталия» и «Шествие» - *A.P.*), а именно: оно определялось содержанием военных сводок о вступлении в войну тех или иных союзных стран. В результате имеются несколько редакций «Братского поминовения», музыкальный тематизм которых вполне соответствует исторической информации о составе антигерманской коалиции в 1916 и 1917 годах».¹⁰

Стоит отметить, что С. Зверева в своей книге о Кастанальском имеет в виду оркестровую редакцию «Поминовения» – именно она впоследствии рассматривалась композитором как основная, её же он постоянно редактировал и дополнял новыми частями (например, оркестровыми интерлюдиями на основе японского и индийского фольклора, тем самым отметив вступление в войну азиатских стран; другой пример – номер «*Rock of ages*», который был включён композитором в цикл по поводу вступления в антигерманскую коалицию Соединённых Штатов Америки).

В своём окончательном варианте оркестровая версия «Братского поминовения» появилась в 1917 году и состояла из семнадцати номеров:

- 1) *Requiem æternam*, 2) *Kyrie eleison*, 3) *Rex tremendæ*, 4) *Ingemisco*,
- 5) *Confutatis*, 6) *Lacrimosa*, 7) *Domine Jesu*, 8) *Beati mortui*, 9) *Hostias*,
- 10) *Interludium*, 11) *Sanctus*, 12) *Agnus Dei*, 13) *Dies Iræ*, 14) *Rock of ages*,
- 15) *Kyrie eleison*, 16) *Interludium*, 17) *Requiem æternam*.

Несмотря на латинские названия частей канонического реквиема, содержание текста сочинения не всегда соответствует названию. Главной задачей при переработке хорового материала для композитора была идея полного отказа от церковно-славянского текста (как уже говорилось выше,

⁹ Антанта (фр. *entente* — согласие) — военно-политический блок России, Великобритании и Франции, созданный в качестве противовеса «Тройственному союзу» Германии, Австро-Венгрии и Италии; сложился в основном в 1904—1907 годах и завершил размежевание великих держав в Европе накануне Первой мировой войны.

¹⁰ Зверева С. Александр Кастанальский: идеи, творчество, судьба // М., «Вузовская книга» 1999 С.150.

Священный Синод запрещал концертное исполнение музыки на церковно-славянском языке). В связи с этим фрагменты на церковно-славянском языке были заменены на свободный поэтический русский текст, который близок по художественному содержанию оригинальным церковным текстам (латынь и английский язык остались «на своих местах»). При этом за номерами остались «закреплены» латинские названия частей реквиема.

Что касается органной версии сочинения, то композитор решил её не перерабатывать и не адаптировать к исполнению. Текст в хоровых партиях он оставил без изменений (на латинском и церковно-славянском языках) – уже сказано выше, что по этой причине сочинение не могло быть сдано в печать. Окончательный вариант органной редакции включает в себя двенадцать номеров, имеющих названия одновременно на двух языках:

1) *Со святыми упокой. Requiem æternam*, 2) *Ектеня. Kyrie eleison*, 3) *Сам един. Rex tremendæ* 4) *Молитву пролию. Ingemisco* 5) *Ты еси Бог, сошедый во ад. Confutatis*, 6) *Покой, Господи. Lacrimosa*, 7) *Аллилуйя и Глубиною мудрости. Domine Jesu*, 8) *Покой, Спасе наш. Hostias*, 9) *Свят – Благословен Грядый. Sanctus – Benedictus*, 10) *Упокой, Боже. Agnus Dei*, 11) *Тройная ектеня. Kyrie eleison*, 12) *Вечная память. Requiem æternam*. Как видно, латинский аналог далеко не всегда является точным переводом церковно-славянского названия, однако названия номеров даны композитором на двух языках, что подразумевает «равноправие» обоих вариантов названия.¹¹

Полное совпадение по переводу в названии есть в номерах 2, 9 и 11; частично совпадают также названия номеров 1 и 12 (упокой = *requiem*, вечная = *æternam*). При этом важно, что номера 3, 5, 7, 8, 10 подтекстованы полностью на церковно-славянском языке, а номера 6 и 9 подтекстованы полностью на латыни. В остальных номерах подтекстовка смешанная, причём распределяется она всегда неравномерно. Распределение латинского и церковно-славянского текста в рамках одного номера так же не зависит от

¹¹ По этому поводу пишет С. Зверева: «Поэтому композитор, взяв за основу католический реквием, оставил те его части, которым нашёл образные аналоги в русской панихиде». Зверева С. Г. А. Д. Кастальский // История русской музыки: в 10-ти т. Том 10 А. — М.: Музыка, 1997. — С. 289.

музыкального материала. Так в самом начале первого номера (цифра 1)¹² хор вступает со словами «*Requiem æternam*» на музыкальную цитату «Со святыми упокой» из православного обихода (на мой взгляд, очень удачная находка композитора для объединения смыслов текста и музыки – при этом важно, что в тексте не меняется ударение, а в музыке нет подмены сильной доли на слабую, благодаря чему музыкальную цитату легко узнать на слух). В то же время, в третьем номере («Ектения») текст «Господи, помилуй» поётся на мелодию сербского православного напева, а далее (цифра 10), когда напев меняется на католический, меняется и текст – теперь хор поёт «*Kyrie eleison*» (тут прослеживается явная логика – православный обиход на церковно-славянский текст, католический обиход на латинский). Если посмотреть на «однородные» номера с точки зрения текста, то это вовсе не значит, что музыкальный материал состоит там только из православных или только католических цитат. Так, например, в номере 3 («Сам един»), который полностью написан на церковно-славянский текст, в музыке попеременно чередуются цитаты из православного и католического обихода (в том числе знаменитая цитата «*dies iræ*» в партии басов со словами «яко земля еси», цифра 12). Из всего этого можно сделать вывод о том, что распределение литературного текста на музыкальные цитаты различных обиходов композитор делает по-разному, в зависимости от музыкального материала и содержания текста. Так же стоит сказать о том, что перед Кастальским стояла непростая задача объединения разнородного музыкального материала в одни музыкальные фрагменты, что само по себе очень сложно, поэтому я смею предположить, что при распределении литературного текста и музыкальных цитат композитор в первую очередь руководствовался музыкально-техническими задачами, а не смысловыми. Таких примеров в произведении много, нет смысла перечислять абсолютно все.

В заключение раздела об истории создания произведения стоит сказать о редакции «Братского поминовения» для хора *a'cappella*. Как уже было сказано выше, эта версия вышла в печати в 1917 году под названием «Вечная память героям. Избранные песнопения из панихиды» и создана

¹² Здесь и далее номера тактов и цифры приводятся по партитуре: А.Д.Кастальский «Братское поминовение» для солистов, смешанного хора и органа. Изд. П.Юргенсона и Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2014

композитором для исполнения в православной церкви. Версия содержит одиннадцать частей, расположенных в том порядке, который предполагает служба панихиды в русской православной церкви:

1) *Ектенія*, 2) *Аллилуія и Глубиною мудрости*, 3) *Покой, спасе нашъ*, 4) *Покой, Господи*, 5) *Молитву пролю*, 6) *Со святыми упокой*, 7) *Самъ единъ еси безсмертный*, 8) *Ты еси Богъ*, 9) *Упокой, Боже*, 10) *Тройная ектенія*, 11) *Вѣчная память*.¹³

Стоит также отметить, что музыкальный материал переработан композитором по-разному: к примеру, номер «Сам один» практически не изменён по сравнению с органной версией – Кастальский просто убрал органное сопровождение и оставил хоровую партитуру в том виде, в котором она была изначально написана; другие же номера претерпели значительные изменения (так, сильно сокращён номер «Со святыми упокой», который в *a' cappell'* ной версии, на мой взгляд, утратил свою красоту и выразительность и стал связующим звеном между предыдущей и следующей частями).

Все эти изменения текста и музыки в редакциях, о которых сказано выше, были сделаны по разным причинам, но стоит отметить главное – не одно другое сочинение Кастальского не давалось ему с таким трудом, как «Братское поминовение». По этому поводу Кастальский писал Гроздову: «Осатанел совсем. Будь проклято композиторское дело! Чёрта ли в нём! Газетная слава! Зависимость от дирижёра, антрепренёра – понравишься ему, или нет, захочет или нет он тебя осчастливить – всё дело, и слава, и популярность – в этом обман».¹⁴

¹³ Первое и единственное издание этой версии было сделано в 1917 году до революции издательством Павла Юргенсона в Москве. Список номеров приводится в соответствии с оглавлением издания на дореволюционном варианте русского языка.

¹⁴ Из письма А. Д. Кастальского к Х. Н. Гроздову от 1 апреля 1916 года. – ГЦММК, ф. 370, № 530, л. 14 об.

«Братское поминовение» А. Д. Кастальского и жанр реквиема в истории музыки

При первом же взгляде на партитуру «Братского поминовения» становится ясно, что композитор адресует нас к жанру реквиема – об этом говорят и названия частей, и общий художественный замысел сочинения. Совершенно очевидно, что этот реквием не предназначен для исполнения в церкви и носит скорее светский характер. Стоит также сказать, что Кастальский не первый композитор, который решил воплотить в своём творчестве жанр «светского» реквиема – таковыми сочинениями до него были «Немецкий реквием» Й. Брамса¹⁵ и «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева¹⁶. Также стоит отметить «Реквием» Дж. Верди¹⁷, который, несмотря на то, что написан на канонический латинский текст, всё же является светским сочинением, исполнение которого в церкви не представляется возможным. Промежуточное положение занимает «Реквием» В. А. Моцарта¹⁸, который был написан для церковной службы, но впоследствии стал настолько популярным, что в наше время чаще исполняется на концертной эстраде, а не в церкви (сценическая судьба «Реквиема» В. А. Моцарта напоминает судьбу «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова, которое композитор писал для церковной службы, но в итоге сочинение исполняется в церкви скорее в качестве исключения и при этом регулярно звучит с концертной эстрады по всему миру).

Если посмотреть на то, как развивался жанр реквиема после В. А. Моцарта, то из приведённых выше примеров можно сделать вывод о том, что в истории музыки уже к середине XIX века наметилось два основных пути развития данного жанра, а именно:

1. «Концертный» реквием на канонический латинский текст (Г. Берлиоз¹⁹, Р. Шуман²⁰, Дж. Верди, А. Г. Шнитке²¹, Э. Л. Уэббер²²). Это в первую очередь

¹⁵ *Johannes Brahms (1833 – 1897) «Ein deutsches Requiem» op.45, 1869, текст на немецком языке*

¹⁶ Сергей Иванович Танеев (1856 – 1915) «Иоанн Дамаскин» op.1, 1884, текст А. К. Толстого (1817 – 1875)

¹⁷ *Giuseppe Verdi (1813 – 1901) «Messa da Requiem» 1874*

¹⁸ *Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) «Requiem» K.626, 1791*

¹⁹ *Louis-Hector Berlioz (1803 – 1869) «Requiem» («Grande Messe des morts») op.5, 1837*

те сочинения, которые формально соответствуют критериям католической заупокойной мессы, но не могут исполняться в церкви в силу сложности музыкального языка или «нецерковного» характера музыки.

2. «Национальный» реквием на свободный текст (иногда как дополнение к каноническому латинскому тексту). Первым образцом данного жанра можно считать уже упомянутый выше «Немецкий реквием» Й. Брамса, который послужил примером для создания целого ряда выдающихся произведений. Среди них «Эстонский реквием» К. Крээка²³, «Еврейский реквием» Э. Цайсля²⁴, «Когда цвела последняя сирень: Реквием для любимых» П. Хиндемита²⁵, «Военный реквием» Б. Бриттена²⁶, «Польский реквием» Кш. Пендерецкого²⁷, «Реквием» Э. Денисова²⁸ и «Реквием» Дж. Раттера²⁹.

Таким образом, можно сделать вывод, что «Братское поминовение» А. Д. Кастальского является прямым продолжением традиции «национального» реквиема. Подобным сочинением в русской музыке до Кастальского можно считать кантату «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева, однако стоит отметить, что эта кантата является реквиемом по жанру, но не по форме. Музыковеды определяют жанр «Дамаскина» как лирико-философскую кантату³⁰, называя «русским реквиемом» лишь в общей характеристике произведения («Иоанн Дамаскин» посвящён памяти Н. Г. Рубинштейна и содержит в себе цитаты из обихода православной панихиды – кондак «Со святыми упокой» и тропарь

²⁰ Robert Schumann (1810 – 1856) «Requiem» op.148, 1852.

²¹ Альфред Шнитке (1934 – 1998) «Requiem» из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос», 1975.

²² Andrew Lloyd Webber (1948) «Requiem» 1985.

²³ Cyrillus Kreek (1889 – 1962) «Eesti reekviem» 1927, текст на латинском и эстонском языках.

²⁴ Erich Zeisl (1905 – 1959) «Requiem Ebraico» 1944, текст – Псалом №91 на иврите.

²⁵ Paul Hindemith (1895 – 1963) «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd: A Requiem for those we love» 1946, на слова У. Уитмена (1819 – 1892) на английском языке.

²⁶ Benjamin Britten (1913 – 1976) «War Requiem» op. 66, 1962, на латинский канонический текст с добавлением стихов У. Оуэна (1893 – 1918) на английском языке.

²⁷ Krzysztof Penderecki (1933) «Polskie Requiem» 1984, на латинский канонический текст с добавлением польского номера «Święty Boże» («Святой Боже»).

²⁸ Эдисон Денисов (1929 – 1996) «Requiem» 1980, на латинский канонический текст, а также на слова Ф. Танцера (1921 – 2003) на английском, немецком и французском языках.

²⁹ John Rutter (1945) «Requiem» 1985, на латинский канонический текст с добавлением Псалмов №№130, 23 на английском языке.

³⁰ Скафтымова Л.А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала XX века // СПб Изд. Политехнического университета, 2009 С.49.

«Упокой, Господи, душу усопшего раба Твоего»). Сам Танеев писал о желании создать «православную» кантату по образцу «протестантских» кантат И. С. Баха (отсюда выбор текста и музыкальные цитаты из православного обихода).

Кастальский же в своём «Поминовении» сразу отсылает нас к жанру и форме реквиема, вводя номерную структуру и названия латинских канонических частей в произведении. В органной версии сочинения композитор вводит латинские названия вместе с их аналогами из православной панихиды, тем самым намекая на смешанный жанр. Таким образом, мы можем считать, что органная версия «Поминовения» имеет двойственный жанр католического реквиема и православной панихиды (на это указывает и двуязычность всех номеров сочинения – латинский и церковно-славянский языки соответственно).

В заключение разговора о жанре сочинения стоит также сказать о том, что в XX веке в рамках «национального» реквиема наметился ещё один жанр – «военный» реквием, к которому также можно отнести «Братское поминовение» Кастальского и «Военный реквием» Бриттена. Эти два сочинения появились с разницей почти в 50 лет, но оба они посвящены крупнейшим военным конфликтам в мировой истории. И тут стоит отметить, что Кастальский стал своего рода «первопроходцем», так как его реквием был написан раньше. Но перспектива того, что Бриттен знал композитора Кастальского и был знаком с его творчеством, маловероятна, поэтому тут скорее всего стоит говорить о том, что оба этих сочинения появились независимо друг от друга. Продолжателем традиции «военного» реквиема после Кастальского и Бриттена является Д. Б. Кабалевский – его «Реквием»³¹ написан на русский текст и посвящён памяти жертв Великой Отечественной войны (посвящение самого композитора – «Посвящается тем, кто погиб в борьбе с фашизмом»).

³¹ Дмитрий Кабалевский (1904 – 1987) «*Requiem*» ор. 72, 1962, текст Р. И. Рождественского (1932 – 1994).

Особенности хорового письма на примере органной редакции «Братского поминовения»

Фактура

А. Д. Кастальский является мастером хорового письма, так что не удивительно, что фактура и приёмы хорового письма в его творчестве самые разнообразные.

Композитор часто пользуется однородными группами хора (мужской и женской) в отдельности – примером может служить первый номер «Поминовения». В начале вступает женский хор (цифра 1) в унисон (цитата «Со святыми упокой» на текст «*requiem aeternam*»), далее унисон переходит в двухголосие женского хора (такт 18), которое в свою очередь развивается до трёхголосия (такт 26). Таким образом, композитор как бы «экономит» средства выразительности женской группы хора). Далее со словами «*Te decet hymnus*» вступает мужская группа хора (цифра 2). Стоит отметить, что характер музыки при этом резко меняется от умиротворённости и сосредоточенности в сторону воодушевлённой решительности.³² Мужской хор звучит сначала в унисон, затем переходит в двухголосие. Трёхголосный смешанный хор (сопрано, альт и тенор) появляется только в цифре 3: женский хор вновь исполняет «Со святыми упокой» (уже на «оригинальный» текст), а на его фоне тенора исполняют красивую выразительную мелодию, которая играет роль «противосложения» – его ритм постоянно «перечит» ритму женского хора, мелодия движется более мелкими длительностями и сильно синкопирована. Полнозвучный смешанный хор появляется только в такте 44 на словах «Идеже несть болезнь», но после кульминации (такты 52-53) вновь остаётся один женский хор (цифра 4).

Очень «экономно» композитор использует хор и в следующем номере («Ектения. *Kyrie eleison*»). Здесь запевы альтов чередуются сначала с

³² Кстати, подобный приём встречается у Дж. Верди в первой части его «*Requiem*'а», где после тихого спокойного раздела «*Requiem aeternam*» врывается фугато «*Te decet hymnus*», начиная с басовой партии хора.

женским хором (такт 3), затем с трёхголосным хором (сопрано, альт и тенор; такт 9), и только в 15-м такте вступает полный смешанный хор. Далее запевы переходят к басовой партии (цифра 7), затем к мужскому хору (такт 53) и средним голосам (такт 57), чередуясь при этом с фрагментами в исполнении полного смешанного хора.

Вообще, стоит сразу сказать о том, что в «Братском поминовении» мы не найдём ни одного номера, где бы полнозвучный смешанный хор был задействован от начала до конца – композитор всегда даёт «отдохнуть» партиям хора довольно большие фрагменты музыки, подключая голоса только в самых «крайних» случаях, когда этого требует музыкально-художественное развитие. Наиболее продолжительно смешанный хор задействован в третьем, восьмом и двенадцатом номерах («Сам един. *Rex tremendae*», «Покой, Спасе наш. *Hostias*» и «Вечная память. *Requiem aeternam*» соответственно).

Композитор в равной степени владеет приёмами гармонической и полифонической хоровой фактуры, причём его полифонизм имеет природу русской народной песни с её подголосочностью и приёмами развития (в противовес «танеевской» полифонии, которая происходит от старых полифонических школ средневековья и творчества И. С. Баха, так называемый «свободный стиль» полифонии).³³

Практически в каждом номере «Братского поминовения» композитором чередуются приёмы гармонического и полифонического письма. Главные мелодические линии часто отдаются каждой партии хора, а не только крайним голосам.³⁴ Ярким примером гармонической фактуры может служить первый раздел восьмого номера («Ты еси Бог, сошедый во ад. *Confutatis*»), где на фоне оstinатного ритма органной партии (♩♩♩♩♩♩♩♩) полнозвучными аккордами звучит хор.

³³ По этому поводу пишет Б. Асафьев: «В своих обработках культовых мелодий Кастальский, сперва инстинктивно, а потом глубоко осознав сущность народного песенного и культового «роспевного» искусства, стремился к тому, чтобы полифоническая ткань образовывалась из мелодического (горизонтального) поступательного и дыханием обусловленного движения». Асафьев Б. А. Хоровое творчество А. Д. Кастальского // А. Д. Кастальский Статьи, воспоминания, материалы. М.: Музгиз, 1960. – С.16.

³⁴ Там же: «Живое звучание, а не механическая подстановка средних голосов в пространство между верхним и нижним голосом организует его музыку».

Из примеров полифонической фактуры стоит особо отметить фугато «*Hosanna in exelsis*» из девятого номера («Свят-Благословен Грядый. *Sanctus-Benedictus*», цифра 36). На мой взгляд, это откровенная попытка композитора стилизации западной полифонии, для него не свойственной (жанр фуги, фугетты или фугато вообще не свойственен творчеству Кастальского). Об этом говорит поочерёдное вступление голосов (как в экспозиции фуги), наличие яркой темы с острым синкопированным ритмом (у басов, такт 44), ответ в тональности доминанты (тенор, такт 46) и наличие противосложения (не удержанное). При этом не соблюден интервал вступления (альт вступает на такт раньше) и тональный план экспозиции фуги (альты с темой вступают в тональности верхней медианты *f-moll* вместо основной тональности *Des-dur*). Это сразу указывает нам на то, что перед нами не фуга (и не фугетта), а именно фугато. Сразу же после «экспозиции» появляется вторая тема в стреттном проведении во всех голосах (бас – такт 50, альт – такт 51, тенор – такт 52 и сопрано – такт 53). Первая тема при этом появляется в самом конце в мужском хоре в унисон в параллельном миноре (*b-moll*, цифра 37).

С точки зрения оригинальности фактуры интерес представляет начало восьмого номера («Покой, Спасе. *Hostias*»). Здесь поочерёдное вступление голосов с разным ритмом (бас-остинато, далее тенора и альты) готовит вступление сопрано с мелодией (сначала в унисон с альтами). Далее следует раздел в новом метроритме (3/2 вместо изначальных 4/4, цифра 29), в котором сопрано поёт красивейшую мелодию сначала католического, затем русского напева, а остальные голоса им аккомпанируют. Такой тип хоровой фактуры (мелодия + аккомпанемент) у Кастальского встречается редко. Этот же фрагмент (на другой текст) появляется в конце номера (цифра 33).

Ещё одним примером редко встречающейся фактуры может быть использование хоровой педали. Композитор использует этот приём в третьем номере («Сам един. *Rex tremendae*»), где на фоне музыкальной цитаты «*dies irae*» у басов (на слова «Яко земля еси») звучит длинная педаль в тенорах (цифра 12). Также незначительное использование педали встречается в восьмом номере («Покой, Спасе. *Hostias*», такт 20; затем цифра 33, такты 36-37); и в девятом номере («Свят-Благословен Грядый. *Sanctus-Benedictus*», цифра 34, далее такты 25-26).

Стоит отметить, что в «Братском поминовении» есть пример хорового речитатива (двенадцатый номер «Вечная память. *Requiem aeternam*», цифра 48, альты со слов «Во блаженном успении вечный покой ...»). Данный тип фактуры, на мой взгляд, имеет звукоизобразительный эффект (хоровая декламация как передача чтения молитвы во время церковной службы).

Данные особенности изложения хоровой фактуры Кастальским в сочетании с органным сопровождением образуют единую музыкальную ткань без потери стиля композиторского хорового письма. Органная партия при этом является поддержкой хора (дублирует хор или поддерживает его гармонически), либо является основой для хоровой ткани или дополняет общую фактуру звукоизобразительными эффектами.

Гармония

Главной особенностью гармонии А. Д. Кастальского, является её народно-песенное происхождение. Иными словами, гармония Кастальского по большей части линейна и происходит от совмещения мелодических линий и гармонических пластов, а не от чёткого выстраивания вертикали. Это является следствием использования композитором полифонической фактуры письма, но это вовсе не значит, что он не пользуется в своём творчестве вертикальной гармонией (начало номера «Ты еси Бог, сошедый во ад» – типичный пример чёткой гармонической вертикали). Данный принцип можно отнести к основе композиторского мышления Кастальского. Характерный пример такого рода гармонии – каданс в пятом номере («Ты еси Бог, сошедый во ад. *Confutatis*», такт 13) – данный каданс содержит в себе предъём в средних голосах и проходящий звук в басу – такой аккорд нельзя рассматривать с точки зрения классической гармонии, поэтому этот каданс относится скорее к гармонической полипластовости.³⁵ Помимо этого, отличительной чертой гармонии Кастальского могут служить кадансы, которые по большей части плагальны. Характерными примерами являются кадансы из третьего номера («Сам един. *Rex tremendae*») – в заключительном кадансе первого раздела (такты 13-14) использован оборот П₇-Т (A-dur); в

³⁵ Подробнее об этом см. Т. С. Бершадская «Лекции по гармонии» отдел Г «Расслоение музыкальной ткани».

заключительном кадансе второго раздела (такты 40-41) – $\text{II}_{43}\text{-T}$ (*A-dur* без терцового тона); заключительный каданс восьмого номера («Покой Спасе. *Hostias*», такты 41-42) – $\text{IV}_7\text{-II}_{65}\text{-T}$ (*h-moll*); заключительный каданс в десятом номере («Упокой, Боже. *Agnus Dei*», такты 30-31) – $\text{II}_{65}\text{-T}$ (*G-dur*).

Композитор также тяготеет к натурально-ладовой гармонии – в сочинении можно встретить характерные аккорды дорийского лада (мажорная субдоминанта – «Покой, Спасе. *Hostias*», цифра 29; *e-moll* – *A-dur*).

Учитывая данные особенности гармонии, в целом стоит отметить, что она весьма традиционна и не тяготеет к современным принципам усложнения – гармония Кастальского является скорее вершиной тональной гармонии в русской духовной музыке и родственна гармоническому языку С. В. Рахманинова («Литургия Св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение») и А. Т. Гречанинова («Страстная седмица»), выходя из традиций духовной музыки А. А. Архангельского и П. Г. Чеснокова.

В заключение раздела о гармонии стоит отметить, что в органном сопровождении можно встретить также звукоизобразительные гармонические эффекты, передающие погребальный звон (например, органное вступление в первом номере).

Заключение

Проанализировав в нескольких аспектах партитуру «Братского поминовения» А. Д. Катстальского, можно сделать несколько выводов об особенностях хорового стиля композитора и выявить основные его черты:

1. Использование самой разнообразной хоровой фактуры
2. Частое использование отдельных групп хора
3. Мелодия как основа хорового письма
4. Тяготение к натурально-ладовой гармонии и полипластовости
5. Рациональное использование исполнительских средств
6. Избегание полифонии строгого и свободного стилей (западной полифонии)

Все перечисленные особенности в совокупности образуют особенный, неповторимый стиль А. Д. Кастальского, который не имеет аналогов в истории отечественной и зарубежной музыки. В то же время чувствуется связь музыкального языка Кастальского с предшествующими церковными композиторами (главным образом А. А. Архангельский и П. Г. Чесноков) и его современниками (А. Т. Гречанинов и С. В. Рахманинов). По сложности фактуры хоровое творчество Кастальского можно сравнить с хоровым наследием С. И. Танеева (в особенности ор.27 и ор.35), хоть и очевидно, что Кастальский не был столь профессиональным мастером полифонии, как Танеев. Так же Кастальский был одним из первых в истории мировой музыки, кто дал начало жанру светского военного реквиема, трансформировав и дополнив его новыми чертами, взяв каноническую заупокойную мессу за основу.

Список использованной литературы

1. *Зверева, С.Г.* А.Д. Кастальский / С.Г. Зверева // История русской музыки: в 10 т.: [учебник], Т. 10А, 1890 – 1917-е годы. – М.: Музыка, 1997. – С. 274-306.
2. *Скафтымова, Л.А.* Вокально-симфоническое творчество С.В. Рахманинова и русская кантата начала XX века: [для студентов музыкальных вузов] / Л.А. Скафтымова. – СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2011. – 254 с.
3. *Кастальский, А.Д.* О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке / А.Д. Кастальский // Музыкальный современник. – 1915.
4. *Зверева, С.Г.* Александр Кастальский: Идеи. Творчество. Судьба / С.Г. Зверева. – М.: Вузовская книга, 1999.
5. Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред.-сост., автор вст. ст. и коммент.: С.Г. Зверева. – М.:, 2006.
6. *Асафьев, Б.В.* А.Д. Кастальский / Б.В. Асафьев // А.Д. Кастальский. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.:, 1910.
7. *Асафьев, Б.В.* Хоровое творчество А. Д. Кастальского / Б.В. Асафьев // А.Д. Кастальский. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.:, 1910.
8. *Рахманова, М.П.* Александр Кастальский и перспективы его идей / М.П. Рахманова // Советская музыка. – 1977. - № 6.
9. *Бершадская, Т.С.* Лекции по гармонии: учебное пособие: [курс лекций для консерваторий и училищ] / Т.С. Бершадская. – Изд. 3-е, доп. – СПб.: Композитор, 2005. – 265 с.