

## Хоровая музыка

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067



### Британская хоровая музыка на рубеже XIX и XX веков: феномен английского музыкального ренессанса

Александр Сергеевич Рыжинский

*Российская академия музыки имени Гнесиных,  
г. Москва, Россия,*

*loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

**Аннотация.** Статья посвящена малоизученному в российском музыкознании феномену английского музыкального ренессанса — явлению, под которым сегодня понимается становление британской национальной композиторской школы на рубеже XIX и XX веков. Автор обращается к наследию ведущих композиторов этого периода — Александра Маккензи, Хьюберта Пэрри, Чарльза Стэнфорда и Эдварда Элгара — с целью выявления истоков английского музыкального возрождения и определения, какое значение оказало хоровое творчество основных его представителей на последующую эволюцию хоровой музыки Великобритании. Среди основных факторов, повлиявших на английский музыкальный ренессанс, выделены: развитие хорового фестивального движения, открытие Королевского колледжа музыки, нацеленность профессионального образования Великобритании на становление национальной композиторской школы, активная музыкально-критическая и исследовательская деятельность Пэрри и Стэнфорда. Анализируются особенности хорового письма каждого из вышеназванных композиторов на примере наиболее известных сочинений кантатно-ораториального жанра. Выявляются как общие тенденции в организации хоровой фактуры и тембрики, так и уникальные приёмы, обнаружение которых способно скорректировать имеющиеся представления об эволюции хоровой музыки начала XX века. В частности, изучение хоровых сочинений Элгара позволяет установить интерес композитора к фактурным и тембровым приёмам, типичным для композиторов первого и второго авангарда в Европе, — диагональной фактуре, нестандартным унисонам и др. Выводы автора позволяют сформировать представление о творчестве композиторов «первой ренессансной тройки» (Пэрри, Стэнфорд, Маккензи) и их младшего современника Элгара как о важнейшем импульсе становления британской хоровой музыки XX века, ставшей во второй половине столетия одной из наиболее востребованных в мировом исполнительстве.

**Ключевые слова:** английский музыкальный ренессанс, хоровая музыка Великобритании, Хьюберт Пэрри, Чарльз Стэнфорд, Александр Маккензи, Эдвард Элгар, хоровая фактура, вокальная тембрика

*Для цитирования:* Рыжинский А. С. Британская хоровая музыка на рубеже XIX и XX веков: феномен английского музыкального ренессанса // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 53–67. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067

## Choral Music

Original article

### British Choral Music at the Turn of the 19th and 20th Centuries: the Phenomenon of the English Musical Renaissance

Alexander S. Ryzhinsky

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

**Abstract.** The article is devoted to the phenomenon of the English musical renaissance, little studied in Russian musicology — a movement under which presently the formation of the British national compositional school of the turn of the 19th and 20th centuries is comprehended. The author turns to the musical heritage of the leading composers of that period — Alexander MacKenzie, Hubert Parry, Charles Stanford and Sir Edward Elgar — with the aim of demonstrating the sources of the English musical renaissance and determining, what significance was exerted by the choral heritage by its main representatives on the subsequent evolution of choral music in Great Britain. Among the chief factors which influenced the English musical renaissance, the following are highlighted: the development of the choral festival movement, the establishment of the Royal College of Music, the directedness of the British professional education on the formation of the national school of composition, as well as Parry’s and Stanford’s active work in musical criticism and research. The peculiarities of the choral writing of each of the aforementioned composers are analyzed on the example of the most well-known works in the genres of the cantata and the oratorio. The author brings to light the general tendencies in the organization of the choral texture and timbre and the unique techniques the discovery of which is capable of making adjustments to the existent perceptions about the evolution of the choral music of the early 20th century. In particular, study of Elgar’s choral works makes it possible to confirm the composer’s interest in the textural and timbral techniques typical for the composers of the first and the second avant-garde in Europe, such as diagonal texture and non-standard unisons. The author’s conclusions make it possible to form a perception of the works by the composers of the “first renaissance trio” (Parry, Stanford, MacKenzie) and their younger contemporary Elgar as the greatest impulse of the formation of 20th century British choral music, which in the second half of the century became among the most on demand in world performance.

**Keywords:** English musical renaissance, choral music of Great Britain, Hubert Parry, Charles Stanford, Alexander MacKenzie, Edward Elgar, choral textures, vocal timbral writing

**For citation:** Ryzhinsky A. S. British Choral Music at the Turn of the 19th and 20th Centuries: the Phenomenon of the English Musical Renaissance. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 53–67. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.053-067

В хоровой музыке XX века композиторам Великобритании принадлежит важнейшее место. После длительного периода молчания, выразившегося в преимущественном создании опусов, которые не получили существенного распространения за пределами страны, британские мастера к концу прошлого столетия уверенно завоевали славу авторов одних из наиболее исполняемых не только в Европе, но и по всему миру хоровых сочинений. Объяснение этому поразительному успеху хоровой музыки Великобритании заключено в природе феномена, получившего в зарубежном музыковедении наименование *английский музыкальный ренессанс* (*The English Musical Renaissance*). Задача настоящей статьи — выявить истоки данного явления, а также определить значение хорового творчества основных представителей английского музыкального ренессанса на последующее развитие хоровой музыки Великобритании.

Как утверждают Роберт Стрэдлинг (Robert Stradling) и Мэрион Хьюз (Marion Hughes), впервые словосочетание «английский музыкальный ренессанс» в отношении музыки Александра Маккензи, Хьюберта Пэрри и Чарльза Стэнфорда было использовано в лекции, прочитанной Мортон Лэтемом<sup>1</sup> (Morton Latham)

в Кембридже в 1888 году<sup>2</sup>. Факт, что в 1902 году понятие английского музыкального ренессанса становится центральным и для авторитетной монографии Дж. А. Фуллера Мэйтленда (John Alexander Fuller Maitland) «Английская музыка в XIX веке»<sup>3</sup>, явно свидетельствует о том, что и термин, и вкладываемое в него содержание становятся общими для британского музыковедения.

Почему именно творчество указанных выше композиторов — Маккензи, Пэрри и Стэнфорда — ассоциировалось с началом нового этапа в развитии не только хоровой, но и — шире — всей музыки Великобритании? Среди возможных причин выделим три наиболее вероятные. Во-первых, вышеперечисленные композиторы были непосредственно связаны с академическим музыкальным образованием, представленным Королевской академией музыки (Маккензи) и Королевским колледжем музыки (Пэрри и Стэнфорд). Во-вторых, все они явились активными участниками хоровых фестивалей Великобритании, для которых и была создана большая часть их кантат и ораторий. И, в-третьих, весьма символичен тот факт, что каждый из них по своему рождению представлял область Британской империи, характеризующуюся яркой музыкальной

<sup>1</sup> Мортон Лэтем (1843–1931) — британский композитор, музыковед, секретарь Лондонского баховского хора.

<sup>2</sup> Stradling R., Hughes M. *The English Musical Renaissance 1860–1940: Construction and Deconstruction*. London: Routledge, 1993. P. 34.

<sup>3</sup> Fuller Maitland J. A. *English Music in the 19th Century*. London: Grant Richards, 1902. 319 p.

индивидуальностью: Пэрри — Англию, Стэнфорд — Ирландию, Маккензи — Шотландию, тем самым сообщая феномену английского музыкального ренессанса значение масштабного и закономерного явления. Восприятие Пэрри, Стэнфорда и Маккензи в качестве главных «ответственных» за английский музыкальный ренессанс остаётся характерным и для современного зарубежного музыкознания. Цитируем Найла О'Лоуглина (Niall O'Loughlin): «Не будет преувеличением сказать, что Стэнфорд, Пэрри и Маккензи были в значительной мере ответственны за возрождение музыки Британских островов»<sup>4</sup>.

В вопросе, от какого события необходимо отсчитывать историю музыкального ренессанса в Великобритании, нет единого мнения. Эрнест Уокер (Ernest Walker) в монографии «История музыки в Англии» предложил избрать точкой отсчёта 7 сентября 1880 года, когда состоялась премьера «Музыки к сценам из лирической драмы П. Б. Шелли *Prometheus unbound* (“Освобождённый Прометей”))» Пэрри<sup>5</sup>. Дункан Джеймс Баркер (Duncan James Barker), напротив, со ссылкой на слова сэра Эдварда Элгара<sup>6</sup> о важном значении кантаты *The Bride* («Невеста») Маккензи предлагает отсчитывать историю музыкального ренессанса с премьеры этой кантаты в 1881 году. Но даже если

не ставить перед собой задачу найти дату, с которой согласится большинство исследователей, анализ существующей литературы позволяет говорить о том, что 1880-е годы в британском музыкознании ассоциируются с небывалым подъёмом национальной хоровой музыки.

Попытаемся разобраться в истоках английского музыкального ренессанса. Одним из них стало создание и бурное развитие в 1880-е годы Королевского колледжа музыки. Несмотря на то, что специализированное академическое музыкальное образование существовало в Великобритании с 1822 года, то есть с года основания Королевской академии музыки, именно Королевский колледж музыки с 1883 года стал ключевым местом притяжения выдающихся педагогов и учёных. Среди них основатель Колледжа сэр Джордж Гроув (1820–1900) — автор-составитель знаменитого «Музыкального словаря Гроува» (*The Grove Dictionary of Music and Musicians*), его преемник — композитор и музыковед сэр Хьюберт Пэрри (1848–1918), явившийся и автором значительного числа статей в словаре Гроува, а также наиболее авторитетный среди педагогов по композиции рубежа XIX — начала XX века сэр Чарльз Вильерс Стэнфорд (1852–1924), из класса которого вышли многие известные британские композиторы — Ральф

<sup>4</sup> O'Loughlin N. In the Shadow of Parry, Stanford and Mackenzie: Musical Composition Studies in the Principal London Conservatories from 1918 to 1945 // Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela [The Conservatories: Professionalisation and Specialisation of Musical Activity]. Založba Univerze Na Primorskem, Festival Ljubljana, 2020. P. 93. DOI: 10.26493/978-961-7055-86-3.87-104

<sup>5</sup> Walker E. A History of Music in England. Oxford: At the Clarendon Press, 1907. P. 286.

<sup>6</sup> «“Невеста” [Элгара] стала прекрасным примером хорового и оркестрового письма, получила восторженный приём и явилась первой композицией в длинном ряду крупных сочинений» (Barker D. J. The Music of Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847–1935): A Critical Study. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.). Durham: University of Durham, 1999. P. 108).



Воан-Уильямс, Густав Холст, Джордж Дайсон, Артур Блисс, Герберт Хауэллс и другие. Преимущественный интерес к британской музыкальной традиции, выразившийся и в изучении сочинений старинной музыки — от Томаса Таллиса до Генри Пёрселла, и во внимании к национальному британскому фольклору, в отличие от преобладавшего изучения континентальной европейской музыки в Королевской академии, привёл к появлению целого ряда сочинений, в которых английский, шотландский, ирландский мелос органично соединялся с принципами композиции, типичными для таких европейских композиторов-романтиков, как Р. Вагнер, Ф. Мендельсон, И. Брамс.

Сочетание тонально-гармонических, симфонических принципов, типичных для немецкого романтизма, с ладоинтонационными и фактурными особенностями британской музыки характерно и для других сочинений Пэрри и его современников. Можно вспомнить финальную фугу *Put off, o Jerusalem* оратории *Judith* (1888), в которой диатоническая тема с постоянно варьируемым интонационным профилем согласуется с богатой романтической гармонией и разнообразием оркестровой фактуры. Привлекают внимание и характерные для сочинений Г. Пёрселла и Г. Ф. Генделя «островки» аккордовой фактуры, призванные не столько внести фактурный контраст, сколько явить кульминацию предшествующего полифонического раздела. Интересно и проявление столь типичного для фуг Генделя приёма — построение фактуры средних разделов на основе комплементарного проведения отдельных хоровых партий с их последующим объединением в общую имитационно-полифоническую ткань (пример № 1).

Пример № 1

Х. Пэрри. *Judith*.  
Финал, такты 248–253

Example No. 1

Hubert Parry. *Judith*.  
Finale, mm. 248–253

Последовательное присоединение хоровых партий с постепенным формированием аккорда — один из наиболее активно используемых в хоровой музыке первой половины XX века приёмов (вспомним финальный хор *Gurre-Lieder* А. Шёнберга) — типично и для других сочинений Пэрри, например его *Prometheus unbound* (пример № 2).

Пример № 2

Х. Пэрри. *Prometheus unbound*.  
Интродукция, такты 263–265

Example No. 2

Hubert Parry. *Prometheus unbound*.  
Introduction, mm. 263–265

Здесь мы встречаемся и с иной характерной для Пэрри особенностью хорового письма — включением в вокально-симфоническую ткань фрагментов звучания хора *a cappella*, создающих яркий тембровый контраст. Этот приём характерен

также для знаменитой оды Пэрри *The Glories of Our Blood and State* (1885).

По сравнению с ораториями Пэрри большинство кантатно-ораториальных сочинений сэра Александра Кэмпбелла Маккензи (1847–1935) отличает простота фактурного и тонально-гармонического решения. В кантатах *The Bride* («Невеста»), *The Story of Sayid* («История Саида»), *The Witch's Daughter* («Дочь ведьмы») преобладают октавное изложение, аккордовая фактура, почти не встречаются канонические построения. Этим сочинениям значительно контрастирует плотная насыщенная полифоническая ткань двух ораторий композитора — *The Rose of Sharon* («Роза Шарона») и *Bethlehem* («Вифлеем»). Особое внимание обратим на первую из них, созданную на инспирированный библейской «Песнью песней» текст Дж. Беннета. В своём либретто Беннет объединил восемь глав оригинала в четыре основные части («Разлука», «Искушение», «Победа» и «Воссоединение»), что, по мнению Баркера, связано со следованием моде того времени (одним из наиболее популярных жанров являлась оперетта, состоящая чаще всего из четырёх частей)<sup>7</sup>. В каждой из частей присутствуют полифонические кульминации: фугато *Fifty Mighty Men* (I часть), fuga *For the Lord is Good* и канон *God Save the King* (II часть), канон *Art thou so Simple* (III часть), зеркальный канон *Which is in the Midst of the Paradise* (IV часть).

Столь разительное отличие *The Rose of Sharon* и *Bethlehem* от иных вокально-симфонических произведений композитора может быть объяснено жанровым решением сочинений. В своей диссертации,

посвящённой творческому наследию Маккензи, Баркер разделяет кантатно-ораториальные опусы композитора по четырём основным группам<sup>8</sup>:

1) оратории: *The Rose of Sharon* («Роза Шарона») (1884), *Bethlehem* («Вифлеем»), 1894);

2) драматические кантаты: *Jason* («Ясон», 1882), *The Story of Sayid* («История Саида», 1886) и *The Sun-God's Return* («Возвращение Бога-Солнца», 1910);

3) недраматические кантаты с солистами: *The Bride* («Невеста», 1881), *The Witch's Daughter* («Дочь ведьмы», 1904);

4) «хоровые» кантаты: *Veni creator spiritus* (1891).

Сравнение сочинений внутри жанровых групп позволяет увидеть единство их фактурного решения. Так, в драматических и недраматических кантатах основополагающими видами фактурного изложения хоров становятся монофония (изложение в унисон, в октаву) и аккордовая текстура, что связано в первую очередь с максимальной близостью этих жанров музыкально-театральным сочинениям, для драматургии которых определяющее значение имеет развёртывание сюжета, что предполагает и предельную ясность, лаконичность вокальных строф. Оратория же как жанр, связанный с определёнными историческими параллелями (оратории Генделя), у Маккензи ассоциируется со значимой ролью имитационно-полифонических форм — протяжённых фугированных и канонических фрагментов. Важная роль принадлежит полифонии и в хоровых (бессюжетных) кантатах: один из ярких примеров — полифонический *Veni creator spiritus*,

<sup>7</sup> Barker D. J. Op. cit. P. 122.

<sup>8</sup> Ibid. P. 105.

созданный для Бирмингемского фестиваля 1891 года.

Особняком среди произведений «первой ренессансной тройки» стоит кантатно-ораториальное творчество сэра Чарльза Стэнфорда. Меньшее распространение этих сочинений в сравнении с опусами Пэрри и Маккензи, возможно, объясняется тяготением композитора к масштабным двухорным составам, создающим определённые сложности для преимущественно любительского хорового исполнительства в Великобритании рубежа XIX–XX веков. В то же время в рамках двухорной организации каждый из субфактурных блоков хоровой текстуры демонстрирует тяготение к гармоническому изложению, интонационно и ритмически несложному. Собственно, развёрнутых полифонических эпизодов в ораториальных сочинениях Стэнфорда не так много. Среди них большая fuga *The Heathen shall Fear thy Name* в первой части оратории *The Three Holy Children* («Три святых отрока», 1885), большой полифонический раздел *We thy Love Kindling Fire* в первом акте оратории *Eden* и ещё несколько подобных примеров. Как правило, композитор в полифонических разделах отказывается от двухорного состава, используемого им чаще для красочных антифонов. Своеобразным аналогом антифонной двухорной фактуры в самом известном церковном сочинении Стэнфорда — Мессе *G dur* (1893) — становится сопоставление квартета солистов (сопрано — альт — тенор — бас) и смешанного хора (пример № 3).

Несмотря на отмеченные выше различия, между хоровыми сочинениями Пэрри, Стэнфорда и Маккензи есть то общее, что позволяет рассматривать их

Пример № 3

Ч. Стэнфорд. Месса *G dur*.  
№ 1 *Kyrie*, такты 52–56

Example No. 3

Charles Stanford. *Mass in G dur*.  
No. 1 *Kyrie*, mm. 52–56

The image shows a musical score for a vocal quartet and piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The second system shows the vocal parts and piano accompaniment with lyrics: "Chris - te, Chris - te, o - lei - soon, Chris - te, Chris - te, o - lei - soon, Chris - te, Chris - te, o - lei - soon, Chris - te, Chris - te, o - lei - soon." The score includes dynamic markings like *p* and *poco cresc.* and a section marked *B*.

кантатно-ораториальное наследие в качестве целостного явления. В первую очередь это опора на выдающиеся образцы британской классической литературы: сочинения Теннисона и Суинберна (Стэнфорд), Поупа и Шелли (Пэрри), Мильтона (Маккензи). Практически каждый из композиторов в своих статьях и интервью подчёркивал значение национального в музыкальном искусстве. Вспомним, например, высказывание Александра Маккензи в интервью журналисту *The Musical Times*: «Будущее нашей музыки зависит от того, что *реши́т На́ция* [курсив мой. — А. Р.]»<sup>9</sup>. Проблема поиска английского в современном музыкальном искусстве оставалась актуальной на протяжении нескольких десятилетий, в течение которых проходило формирование новой британской композиторской школы. Отзвуки этого процесса можно отчётливо слышать и в интервью, письмах композиторов следующего поколения — Ральфа Воана-Уильямса и Майкла Типпетта.

<sup>9</sup> A Talk with Sir Alexander Mackenzie // *The Musical Times*. 1924. March. P. 209.

Так, последний задаёт в качестве определяющего для собственного творчества вопрос: «Какой голос есть у нашей национальной музыки в её лучших проявлениях и как она может найти своё истинное место в общем многообразии имеющегося у нас западного музыкального опыта?» [1, р. 8]. Его старший современник Воан-Уильямс, словно отвечая на этот вопрос, в одном из интервью заявляет: «Национальный английский стиль должен быть сформирован на основе индивидуального стиля английских музыкантов. Пока наши композиторы не будут писать музыку, которая действительно им нравится больше всего, без какой-либо задней мысли, до тех пор у нас не будет истинной английской музыкальной школы»<sup>10</sup>.

Помимо опоры на классические и современные образцы британской литературы, композиторам английского музыкального возрождения важной представлялась и связь с великим прошлым британской музыки. В значительной мере сочинения Пэрри, Маккензи и Стэнфорда заложили характерную и для последующих поколений английских композиторов традицию идейной и музыкально-технической корреспонденции с произведениями британских классиков. Её можно обнаружить даже у весьма радикальных авторов. Например, Элизабет Лаченс (Elisabeth Lutyens), активно применявшая ресурсы серийной додекафонии, как пишет Ю. Агишева, «утверждала, будто изобрела новый метод сама (!) благодаря интересу к музыке XVI–XVII веков. Это произошло до её знакомства с музыкой нововенцев. В качестве источника, сыгравшего в этом ключевую роль,

композитор называла инструментальные фантазии Г. Пёрселла» [2, с. 158].

Акцент на прочных связях между прошлым и настоящим английской музыки проявляет себя не только в творческих, но и в музыкально-критических опусах Пэрри и Стэнфорда. Каждый из них создал статьи, монографии, учебные издания, в которых английская музыкальная традиция предстаёт как часть общеевропейской академической музыки. В этой связи можно упомянуть работы Пэрри *Studies of Great Composers* (1886), *The Evolution of the Art of Music* (1896), третий том масштабного издания *The Oxford History of Music*, посвящённый музыке XVII века, критические статьи Стэнфорда, неоднократно публиковавшиеся в журналах *National Review*, *Cambridge Review*, *Musical Quarterly*, *Music and Letters*, а также монографию «Музыка в начальной школе» (1890), в которой Стэнфорд акцентирует внимание на важности включения в программу школьного обучения лучших образцов музыки Великобритании. Подобная принципиальность в отстаивании национальных целей в развитии композиторского искусства, исполнительства, а также музыкально-эстетического воспитания детей была обусловлена тем отношением к профессиональной музыке, которое преобладало в британском обществе второй половины XIX века. Так, Хьюз и Страдлинг отмечают, что «викторианская Англия в целом имела невысокое мнение о музыкальном искусстве <...> музыка рассматривалась как чужеродное явление: укоренилось мнение, что музыку создавали иностранцы, они же и владели монополией на её исполнение»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Saylor E. Vaughan Williams. Oxford: Oxford University Press, 2022. P. 28.

<sup>11</sup> Stradling R., Hughes M. Op. cit., pp. 3–4.



Желание способствовать возрождению национального академического музыкального искусства не препятствовало и активному освоению Пэрри, Стэнфордом и Маккензи опыта зарубежных композиторов, главным образом немецких. Во многом здесь сказалось и понимание необходимости учиться на лучших образцах музыки своего времени, а также восприятие немецких композиторов в качестве основных носителей системных знаний в области теории музыки и техники композиции. Не случайно и Маккензи, и Стэнфорд учились композиции в Германии (Маккензи — в Зондерсхаузене у Августа Бартеля и Эдуарда Штайна, Стэнфорд — в Лейпциге у Карла Рейнеке<sup>12</sup>), а Пэрри, как уверяет Рэйчел Алессо (Rachel Alessio)<sup>13</sup>, мечтал учиться у Брамса, однако впоследствии был вынужден ограничиться краткой стажировкой в Штутгарте у Генри Пирсона — немецкого композитора британского происхождения.

Конечно, изучение образцов музыки Шумана, Мендельсона, Брамса, Вагнера, Листа не могло не отразиться на стилистически близких их сочинениям хоровых опусах британских композиторов. Однако в последних вместе с фактурными, тонально-гармоническими особенностями, типичными для немецкого романтизма, проявляется тяготение к использованию интонаций народных песен, к внедре-

нию ладогармонических особенностей, типичных для старинных английских од, кэролов и антемов, что объяснимо направленностью большинства сочинений на конкретную аудиторию — исполнителей и слушателей британских хоровых фестивалей, среди которых наиболее известными были:

а) Фестиваль трёх хоров (Three Choirs Festival), с 1715 года ежегодно проводившийся поочередно в трёх городах — Херефорде, Глостере и Вустере; здесь прозвучали премьеры кантаты *The Bride* Маккензи, оратории *Job* Пэрри;

б) Бирмингемский музыкальный триеннале (The Birmingham Triennial Musical Festival), основанный в 1784 году; на этом фестивале прошли премьеры ораторий Стэнфорда *The Three Holy Children* и *Eden*, а также оратории Пэрри *King Saul*;

в) Лидский фестиваль (The Leeds Festival), проводившийся почти 130 лет (с 1858 по 1985 год) с периодичностью один раз в три года в Лидсе; на Лидском фестивале публика впервые познакомилась с кантатами *The Story of Sayid* и *The Witch's Daughter* Маккензи, кантатой *Songs of the Fleet* Стэнфорда.

Такие особенности хоровых партитур вышеназванных кантатно-ораториальных сочинений, как преобладание аккордовой фактуры, большое количество примеров унисонного и октавного изложения, часто встречаемое стремление начинать

<sup>12</sup> Стилистическая связь сочинений Стэнфорда с немецкими хоровыми композициями эпохи Романтизма послужила причиной и часто встречаемого в литературе именованья Стэнфорда «английским Брамсом» (см.: Alwes Ch. L. A History of Western Choral Music. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016. P. 321).

<sup>13</sup> Процитируем работу Р. Алессо: «Он [Пэрри. — А. Р.] подал заявку на обучение у самого Брамса, однако подобная возможность так и не предоставилась» (Alessio R. A Choral Conductor's Guide: Anton Bruckner *Trösterin Musik*, Charles Hubert Hastings Parry *Six Modern Lyrics*, Dan Forrest *You Are the Music*, Pärt Uusberg *Muusika*, Ron Nelson *Proclaim This Day for Music*. San Diego: Point Loma Nazarene University, 2017. P. 12).

и завершать композиции унисоном или октавой хоровых голосов, — отражение демократичной атмосферы британских хоровых фестивалей, объединявших, прежде всего, любителей хорового пения. Однако можно с уверенностью сказать, что эволюция любительского и профессионального хорового исполнительства, тесно связанная с фестивальными мероприятиями в Великобритании, явилась ещё одним важным истоком английского музыкального ренессанса. Изучая в хронологической последовательности партитуры кантат и ораторий рубежа XIX и XX веков, можно заметить и усложнение фактуры посредством увеличения количества фугированных разделов, насыщения гармонии сложными хроматизмами, активное использование крайних участков диапазонов хоровых голосов. Всё это говорит о том, что развитие хоровых фестивалей приводило не только к увеличению количества исполнительских коллективов, но и к росту их профессионального уровня, позволявшего композиторам создавать всё более совершенные образцы кантатно-ораториальных сочинений.

Подытожим представленные выше наблюдения, перечислив основные истоки английского музыкального ренессанса:

- развитие британских хоровых фестивалей вместе с их переориентацией на исполнение кантатно-ораториальных сочинений современных национальных композиторов;

- деятельность Королевского колледжа музыки, сосредоточенная на изучении в образовательных курсах, научных и творческих проектах музыкального наследия Великобритании;

- нацеленность профессионального образования в Великобритании на становление национальной композиторской школы;

- музыкально-критическая деятельность композиторов конца XIX — начала XX века с постановкой в качестве основной проблемы в статьях, монографиях, учебных изданиях вопроса о месте и роли британских композиторов в развитии европейской музыки.

Расцвет фестивального хорового движения в совокупности с акцентом профессионального исполнительства и образования на исполнении, изучении британской музыки создали условия для появления сочинений сэра Эдварда Элгара (1857–1934) — первого значительного композитора Великобритании рубежа XIX и XX веков, творчество которого вышло далеко за пределы своей страны и фактически стало кульминацией английского музыкального ренессанса. Большинство премьер вокально-симфонических сочинений Элгара, как и его современников, прошли в рамках главных английских хоровых фестивалей:

- симфония для хора и оркестра «Чёрный рыцарь» (*The Black Knight*) — Фестиваль трёх хоров (Вустер, 1893);

- оратория «Свет жизни» (*The Light of Life*) — Фестиваль трёх хоров (Вустер, 1896);

- кантата «Карактакус» (*Caractacus*) — Лидский фестиваль (1898);

- оратория «Сновидение Геронтия» (*The Dream of Gerontius*) — Бирмингемский музыкальный триеннале (1900);

- оратория «Апостолы» (*The Apostles*) — Бирмингемский музыкальный триеннале (1903);

- оратория «Царствие» (*The Kingdom*) — Бирмингемский музыкальный триеннале (1906);

- ода «Музыканты» (*The Music Makers*) — Бирмингемский музыкальный триеннале (1912);

– ода «Дух Англии» (*The Spirit of England*) — Бирмингемский музыкальный триеннале (1917).

Уже в первых хоровых опусах Элгара можно обнаружить такую характерную примету почерка композитора, как «артикуляционная полифония» — одновременное сочетание различных штрихов в хоровых партиях. В средней части пьесы *My Love Dwelt in a Nothern Land* («Моя любовь жила на Севере», 1889–1890) из цикла *Three Part-Songs* (op. 18) композитор выделяет в хоровой ткани два самостоятельных пласта, различных по штриховому оформлению: партии сопрано и первых теноров проводят мелодическую линию *legato* на фоне речитации *staccato* в исполнении партий альтов, вторых теноров и первых басов. Более сложный вариант штриховой дифференциации мы встречаем во второй сцене хоровой симфонии *The Black Knight*. Элгар здесь сочетает звучание *staccato* (басы и альты), *tenuto* (тенора) и *legato* (сопрано) (пример № 4).

Пример № 4

Э. Элгар. *The Black Knight*.  
Сцена II, такты 64–66

Example No. 4

Edward Elgar. *The Black Knight*.  
Scene II, mm. 64–66

The image shows a musical score for Example No. 4. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Tenor, Alto, Bass) and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "When he rode in - to the lists, The arch of heav'n grew black, grew black, arch of heav'n, the .. arch of heav'n grew black, grew black, rode in - to the lists, The arch of heav'n grew black, grew black, See". The score includes dynamic markings like *cres. molto* and *f*.

Другим не менее характерным приёмом хорового письма Элгара является чередование вокально-симфонической звуч-

ности и хора без сопровождения оркестра (*The Black Knight, Scenes from the Saga of King Olaf, The Apostles, The Music Makers*). Как правило, по протяжённости хоровые фрагменты *a cappella* — небольшие: композитор использует подобное чередование как яркий приём контраста, не усложняя при этом задачи сохранения чистоты хорового строя.

Обратим внимание и на особый вид изложения, не встречавшийся в партитурах предшественников и старших современников Элгара. В пятом номере *Scenes from the Saga of King Olaf* мы впервые видим образец диагональной фактуры, связанный с последовательной передачей тонов мелодии от нижних хоровых партий к верхним. При этом речь идёт не только о распределении тонов единой горизонтали по различным хоровым партиям, но и о гибкой тембровой перекраске мелодии посредством оперирования унисонами смежных партий. Подобная организация благодаря технике *Klangfarbenmelodie* Арнольда Шёнберга и Антона Веберна станет распространённой в сочинениях композиторов первого и, в ещё большей степени, второго авангарда (примеры № 5а, 5б). Заметим здесь, что к выводу

Пример № 5а

Э. Элгар. *Scenes from the Saga of King Olaf*. № 5, такты 269–271

Example No. 5a

Edward Elgar. *Scenes from the Saga of King Olaf*. No. 5, mm. 269–271

The image shows a musical score for Example No. 5a. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "A-thwart the north - ern sky, A - As leap the lights of win - ter, A - loop the lights of win - ter, win - ter." The score includes dynamic markings like *cres.*

Пример № 56  
Example No. 5b

Л. Ноно. *Liebeslied*. Такты 11–15  
Luigi Nono. *Liebeslied*. Mm. 11–15



о косвенной связи Элгара с музыкальным модернизмом приходит и О. Чэндлер, анализируя сочинения композитора для скрипки и фортепиано [3, pp. 28–29].

Все вышеперечисленные особенности хорового письма Элгара соседствуют с более традиционными разновидностями фактуры, знакомыми по сочинениям старших современников композитора, — монофонией, аккордовым изложением фрагментами имитационно-полифонической организации. В определённой степени можно говорить о том, что Элгару удалось не только обобщить опыт Пэрри, Маккензи и Стэнфорда, но и вывести развитие английской хоровой музыки на новый этап. Свидетельством этого является оратория *The Dream of Gerontius* («Сновидение Геронтиуса», 1900). Соединив эксперименты Пэрри и Маккензи в создании масштабных полифонических хоровых эпизодов с типичным для Стэнфорда интересом к многохорным составам, Элгар создал ораторию, которая, как писал Майкл Кеннеди (Michael Kennedy), стала «такой же популярной среди британских хоровых обществ, как “Мессия”

и “Илия”»<sup>14</sup>. В канонических и фугированных разделах композитор довольно свободно использует хоровые ресурсы: контрапунктирующие друг другу полифонические линии могут быть представлены как отдельными хоровыми партиями, так и их унисонами.

Особый интерес представляет объединение в унисон неоднородных голосов с контрастными показателями тесситурного напряжения. Такой пример мы можем видеть во второй части оратории в каноне *O Loving Wisdom of Our God*, где полифоническая линия исполняется унисоном партий теноров и альтов (пример № 6).

Обращает на себя внимание и свобода композитора в формировании различных

Пример № 6

Э. Элгар. *The Dream of Gerontius*.  
Часть 2, ц. 77

Example No. 6

Edward Elgar. *The Dream of Gerontius*.  
Part 2, f. 77



<sup>14</sup> Kennedy M. Elgar, Sir Edward William, baronet // Oxford Dictionary of National Biography. DOI: 10.1093/ref:odnb/32988



хоровых составов. Например, в финале второй части используется тройной состав, образуемый женским однородным хором (S+A), малым хором (semi-choir), партией сопрано (S1+S2) и неполным смешанным составом (A+T+B).

Подобная фактурная мобильность в значительной степени совпадает с тенденциями развития континентальной хоровой музыки. В частности, с унисоном альты и тенора, с различными по составу партий многохорными вертикалями в этот период работает и Арнольд Шёнберг (вспомним *Darthulas Grabgesang*, 1903). Любопытно, что даже в вопросах организации сложных по тембровому составу унисонов композиторы во многом совпадали. Шёнберг в 1900-е годы активно экспериментирует с объединениями в унисоне не только партий альты и тенора, но и сопрано и тенора, альты и баса. Подобные нестандартные объединения мы можем увидеть и в произведении, написанном вслед за «Сновидением Геронтиуса», — в оратории *The Apostles* («Апостолы», 1902–1903) (пример № 7).

Обобщение лучших традиций британской музыки в совокупности с острым чутьём к новейшим тенденциям развития хоровой фактуры, типичным не столько для английской, сколько для континентальной традиции, с одной стороны, и удивительное сочетание идиллического и имперского духа Великобритании<sup>15</sup>, с другой стороны, позволили Элгару стать наиболее исполняемым композито-

Пример № 7

Example No. 7

Э. Элгар. *The Apostles*. Часть 1, ц. 40

Edward Elgar. *The Apostles*. Part 1, f. 40

ром этого периода как в своей стране, так и за рубежом. Фактически именно Элгар стал транслятором содержательных и технических идей, не только заложенных в творчестве его старших современников — Пэрри, Стэнфорда и Маккензи, но и явно, как указывает Г. Консон, продолжающих линию ораториального творчества Г. Ф. Генделя в стремлении «создать искусство, ориентированное на высокие этические и эстетические идеалы» [4, с. 80]. Кроме того, кантатно-ораториальное творчество Элгара задавало те векторы развития, что нашли своё продолжение в сочинениях последующих представителей британской музыки. Среди них:

1) выделение хоровой музыки в одну из приоритетных областей творчества для большинства британских композиторов;

<sup>15</sup> По словам английского исследователя Дженни Доктор (Jenny Doctor), Элгар в период между мировыми войнами своим творчеством «представлял национализм, империализм, время английской славы, предшествовавшее наполненному ужасами наследству Великой войны» (Doctor J. Broadcasting's Ally: Elgar and the BBC // *The Cambridge Companion to Elgar*. Ed. Daniel M. Grimley and Julian Rushton. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 199. DOI: 10.1017/CCOL9780521826235.015).

2) постоянно присутствующий в творчестве, образовании, музыкально-критической деятельности композиторов Великобритании акцент на связи современных сочинений с лучшими образцами музыки британских мастеров предшествующих эпох; данная тенденция станет основополагающей для таких ярких композиторов следующего поколения, как Р. Воан-Уильямс, «Фантазия на тему Таллиса» которого в словаре Гроува признана «первым безоговорочным шедевром» (цит. по: [5, с. 990]);

3) приоритет религиозной и религиозно-философской тематики в хоровой музыке, возможность сочетания в одном сочинении светских и канонических текстов, объединённых одной идеей;

4) элитарность и демократизм хоровой композиции как взаимодополняющие тенденции: с одной стороны, ориентация

на широкую аудиторию любительского хорового движения, с другой — создание сочинений, предполагающих весьма высокий профессиональный уровень исполнителей.

Если композиторы «первой ренессансной тройки» во многом способствовали возрождению британской национальной хоровой музыки, привлечению к ней особого внимания в Великобритании, то Элгару удалось обеспечить современной музыке Великобритании международный статус, а также дать тот импульс дальнейшему развитию хоровой музыки, который привёл к рождению выдающихся шедевров Воана-Уильямса, Типпетта, Бриттена, Уолтона, Тавенера, Финниси, Фёрнехоу, Бёртуистла и многих других британских композиторов, вне имён которых невозможно сегодня представить хоровое искусство XX века.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Hewett I. Between Englishness and Modernism: The Critical Reception of Tippett's Operas // *Journal of Music Criticism*. 2020. Vol. 4, pp. 1–28. DOI: 10.24379/RCM.00001735
2. Агишева Ю. И. Композитор Элизабет Лаченс: вклад в музыку сериализма // *Дом Бурганова. Пространство культуры*. 2019. № 4. С. 147–160. DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-4-147-160
3. Chandler O. Diatonic Illusions and Chromatic Waterwheels: Edward Elgar's Concept of Tonality // *Journal of the Society for Musicology in Ireland*. 2020. Vol. 15, pp. 3–29. DOI: 10.35561/JSMI15201
4. Konson G. R. Handel and British Musical Culture // *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083
5. Семенова А. С. Ральф Воан Уильямс. «Фантазия на тему Томаса Таллиса» в рамках идей Английского музыкального возрождения // *Манускрипт*. 2021. Т. 14, вып. 5. С. 987–991. DOI: 10.30853/mns210178

*Информация об авторе:*

**А. С. Рыжинский** — доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования.

## References

1. Hewett I. Between Englishness and Modernism: The Critical Reception of Tippett's Operas. *Journal of Music Criticism*. 2020. Vol. 4, pp. 1–28. DOI: 10.24379/RCM.00001735
2. Agisheva Yu. I. Composer Elizabeth Lutyens: Contribution to Serialism. *Burganov House. Space of Culture*. 2019. No. 4, pp. 147–160. DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-4-147-160
3. Chandler O. Diatonic Illusions and Chromatic Waterwheels: Edward Elgar's Concept of Tonality. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*. 2020. Vol. 15, pp. 3–29. DOI: 10.35561/JSMI15201
4. Konson G. R. Handel and British Musical Culture. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 72–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083
5. Semenova A. S. Ralph Vaughan Williams. "Fantasia on a Theme by Thomas Tallis" within the Framework of the English Musical Revival. *Manuscript*. 2021. Vol. 14, Issue 5, pp. 987–991. (In Russ.) DOI: 10.30853/mns210178

### *Information about the author:*

**Alexander S. Ryzhinsky** — Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department.

Поступила в редакцию / Received: 28.04.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.05.2023

Принята к публикации / Accepted: 25.05.2023