

**СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ПИСЬМА Ц.А. КЮИ НА ПРИМЕРЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ «РОЗА» ИЗ ЦИКЛА «СЕМЬ ХОРОВ (A CARPELLA) ДЛЯ  
СМЕШАННЫХ ГОЛОСОВ» ОР. 28**

**Махмуджонова Мунира**

*Магистр 2 курса, кафедра «Академическое хоровое  
дирижирование», Государственная консерватория Узбекистана*

**Давыдова Татьяна Юрьевна**

*Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент, кафедра  
“Теория музыки” ГКУз*

**Аннотация:** *Статья посвящена аналитическому рассмотрению хоровой миниатюры «Розы» (ор. 28 №1) Ц.А. Кюи – первого номера цикла «Семь хорov а carrella», занимающего важное место в хоровом наследии композитора. Через детальный анализ поэтической структуры, мелодико-гармонического языка, фактурной организации и тембровой выразительности автор раскрывает эстетические принципы хорового стиля Кюи. Особое внимание уделяется синтезу поэтического содержания и музыкальной формы, а также выразительным средствам, отражающим лирику, элегичность и интонационную поэтику русского романтизма. Миниатюра «Розы» рассматривается как произведение, в котором проявились основные черты зрелого хорового мышления Кюи.*

**Ключевые слова:** *Цезарь Кюи, хор а carrella, жанр, стиль, хоровая миниатюра, поэзия, хоровая фактура, мелодия, гармонический язык, тембр.*

Хоровое наследие Ц.А. Кюи занимает в истории русской музыки особое место, отличаясь интимностью интонационного высказывания, стилистической индивидуальностью и поэтической направленностью. Среди его наиболее значимых сочинений – цикл «Семь хорov а carrella», ор. 28, в котором композитор реализует собственную концепцию камерного хорового жанра.

Первое произведение цикла – хор «Розы» на стихи В.А. Жуковского – выполняет функцию эстетического ключа ко всему сочинению. Обращаясь к поэзии Жуковского – основоположника русского сентиментализма и романтизма, певца «жизни души», элегической меланхолии и томления по запредельному идеалу, – Кюи сознательно определяет эстетический вектор всего цикла. Он с самого начала заявляет, что его стихия – это не эпическая мощь и не народно-жанровая характерность его соратников по «Могучей кучке», а интимный мир человеческих чувств, созерцание природы как зеркала души и стремление к гармонии и красоте.

Хор «Розы» становится, таким образом, камертоном, настраивающим слушателя на восприятие особого, утонченного и психологически глубокого

художественного мира. В этой, казалось бы, простой и лаконичной миниатюре отразились все ключевые константы хорового стиля Кюи: его дар мелодиста, его мастерство гармонического колориста, его новаторский подход к хоровой фактуре и, главное, его уникальная способность к органичному слиянию поэтического слова и музыки. Комплексный анализ этого сочинения позволяет не только оценить его собственную художественную ценность, но и понять фундаментальные принципы, на которых зиждется хоровое творчество композитора.

В хоровом творчестве Ц.А. Кюи поэтический текст выступает не только в качестве литературной основы, но и как структурообразующий компонент музыкальной формы. Композитор с высокой степенью художественной чуткости выстраивает композиционную архитектуру своих сочинений, опираясь на логику, синтаксическую организацию и строфическое деление поэтического первоисточника.

Композиция стихотворения Жуковского состоит из двух строф, выстроенных по контрастному, но связному принципу: первая строфа обращается к земной весне как метафоре обновления, вторая – к образу вечной весны «в долине рая», воплощающей символ высшего мира – «лучшего края», где «вечно там весна живет».

Это смысловое развитие образного содержания находит точное отражение и в музыкальной форме произведения. Кюи избирает для своего хора варьированную строфическую форму (А-А1).

Такое решение позволяет сохранить ясную симметрию и при этом обеспечить внутреннюю динамику развития. Повтор основного тематического материала во второй строфе насыщен новыми интонационными, гармоническими и динамическими акцентами, что адекватно отражает переход поэтического смысла от реального к трансцендентному.

Если первая часть (строфа А) характеризуется сдержанностью, прозрачностью и преобладанием светлых, пастельных тонов, то вторая часть (строфа А1) отличается значительно большей динамической и гармонической интенсивностью, приводя к мощной эмоциональной кульминации.

Завершается произведение небольшой кодой, которая возвращает музыку в состояние первоначального покоя и умиротворения. Такая структура (экспозиция образа – его драматическое развитие и кульминация – просветленное заключение) является для Кюи типичной.

Она позволяет ему, с одной стороны, сохранить ясность и лаконизм, свойственные песенной форме, а с другой – наполнить ее сквозным драматургическим развитием, превращая миниатюру в маленькую лирическую поэму.

Соответственно, музыкальная форма органично соотносится с поэтической драматургией текста, поскольку для Кюи «слово и музыка – равноправные державы» [4, 440].

Мелодический дар Кюи, отточенный в работе над сотнями романсов, в полной мере проявляется и в его хоровых сочинениях. Хор «Розы» является ярким примером его стиля, в котором органично сочетаются плавная, распевная кантилена и чуткая, гибкая декламация. Тема, изложенная в партии сопрано («Розы расцветают, сердце, отдохни...»), представляет собой образец благородной, классически ясной и уравновешенной мелодики. Ее контур отличается пластичностью и волнообразностью: плавные восходящие и нисходящие ходы в пределах кварты-квинты создают ощущение спокойного, размеренного дыхания.

Ритмический рисунок темы точно соответствует метрической структуре стиха Жуковского, благодаря чему текст звучит абсолютно естественно и органично, где смысл и звук находятся в неразрывном единстве. Подчеркивая значимость поэтической структуры произведения [5, 61], Ц. Кюи настаивал на необходимости достижения «уравновешенного соответствия» между стихотворной и музыкальной формами, полагая недопустимым наличие явных расхождений между ними, особенно в опорных композиционных узлах. Вместе с тем, Кюи тонко реагирует на смену поэтических образов, внося в мелодическую линию выразительные детали.

Например, на словах «Все с зимой ненастной грустное пройдет» мелодия переходит в партию тенора, в более низкий регистр, а в гармонии появляется отклонение в тональность субдоминантовой направленности – соль мажор, что тонко оттеняет упоминание о прошлой грусти.

В кульминационном разделе второй строфы, на словах «Вечно там весна живет», мелодия приобретает черты гимнической возвышенности и эмоциональной приподнятости. Она устремляется в высокий регистр, динамический уровень достигает *ff*, а ритмическая организация обретает большую определенность, чеканность и импульсивность.

Этот поворот от лирической созерцательности к приподнятому гимническому пафосу ярко иллюстрирует пластичность мелодического мышления Кюи, его тонкую способность соотносить развитие музыкального материала с драматургией поэтического текста.

Миниатюра «Розы» представляет собой яркий пример индивидуального подхода Ц.А. Кюи к трактовке хоровой фактуры, в рамках которого хор осмысливается не как однородная звуковая масса, а как камерный ансамбль с тонко организованной внутренней структурой и широким темброво-фактурным потенциалом. В основе письма лежит гомофонно-гармонический склад, при этом он не сводится к статичной вертикальной организации, а

предстает как подвижная, дифференцированная и гибко моделируемая звуковая ткань.

Начальный раздел произведения демонстрирует характерное для Кюи фактурное расслоение. Ведущая мелодия звучит однополосно в партии сопрано, а затем поддерживается мягким аккордовым сопровождением остальных трех голосов. Применение *divisi* в теноровой партии позволяет композитору достичь более насыщенного тембрового спектра и увеличить пластичность звукового пространства. Такой прием – «солист и сопровождение», свойственный романсовой стилистике, устанавливает камерный, интимный характер звучания. Альтовая партия вступает в контрапунктирующее взаимодействие с ведущим голосом, в то время как тенора и басы выполняют функцию гармонического остова, двигаясь преимущественно по устойчивым опорным ступеням с кратковременными переходами в родственные тональности (*h moll*, *A dur*), что придает музыке устойчивость и внутреннее равновесие.

При втором проведении мелодии партии тенора становится носителем основного тематического материала, изначально звучащего сольно, после чего вновь следует переход к полной хоровой вертикали. Подобный диалог между голосами – от сольного изложения к хоровому единению – не только вносит в фактуру разнообразие и внутреннее движение, но и несет образную нагрузку, символизируя распространение света и надежды.

Драматургическая функция фактуры особенно ярко проявляется в динамике ее развития. В кульминации второй строфы («Вечно там весна живет») Кюи использует мощное, насыщенное хоровое *tutti*, где все голоса сливаются в едином гимническом порыве. Здесь фактура становится строго аккордовой, что усиливает ощущение монументальности и утверждающей силы. В коде композитор вновь возвращается к камерному звучанию и тихой динамике. В заключительных тактах Кюи использует прием *divisi* в партии теноров и басов, разделяя их на два голоса. Это позволяет сформировать полнозвучный заключительный аккорд при сохранении мягкой динамики, обладающий особой «воздушностью», который становится выразительным звуковым воплощением финального поэтического образа – «долины рая». Таким образом, через систему тонко разработанных темброво-фактурных средств Кюи формирует развернутую звуковую метафору, органично сопряженную с содержательным и образным строем поэтического текста.

Гармонический язык является одним из самых сильных и индивидуальных компонентов стиля Кюи. В хоре «Розы» композитор демонстрирует умение достигать максимальной выразительности при кажущейся простоте средств. Общий колорит произведения определяет тональность *D-dur*, которая задает светлый, пастельный колорит, традиционно ассоциируемый с образами весеннего обновления, чистоты и душевного покоя. В качестве основы гармонического языка композитор избирает прозрачную диатонику с

доминированием главных трезвучий (Т, S, D), что создает ощущение покоя и умиротворенности и является органичным соответствием поэтическому тексту В. А. Жуковского, пронизанному светлой элегичностью и утонченным лиризмом.

Однако на фоне этой диатонической чистоты Кюи, как истинный романтик, мастерски использует хроматические краски для создания тонких светотеневых эффектов и психологических нюансов. Эти колористические «вкрапления» – отклонения в родственные тональности (e-moll, h-moll, fis-moll), равно как и эпизодическое применение гармонической субдоминанты в дополнительной каденции, реализуются в ключевых драматургических точках произведения, усиливая выразительность текста. Так, мимолетный минорный оттенок на словах «там в долине рая, жизнь для нас иная», вносит в общее звучание мягкий элемент меланхолического созерцания, напоминая о том, что покой обретается после пережитых страданий. Еще более выразителен ход в басовой партии в 7-8-м такте на словах «благодатны дни» и в аналогичных тактах второй строфы на словах «лучший край» – с переходом в более яркий колорит доминантовой тональности A-dur, создающий яркое, почти ликующее звучание, особенно уместное в связи с образами надежды. В заключительном построении произведения отклонение в e-moll «окрашивает» финальные слова в оттенок интимной сосредоточенности и духовной глубины. Наибольшей гармонической интенсивности музыка достигает в кульминации второй строфы. Подготовка к словам «Вечно там весна живет» осуществляется через цепь альтерированных доминант, которые создают ощущение эмоционального подъема. Сама кульминация утверждается на мощных, ясных натурально-ладовых оборотах (Т-VI-II6) с последующим появлением аккордики мажора-минора – IIIм, полного света. Такое сочетание гармонической прозрачности с насыщенными функциональными средствами позволяет Кюи формировать убедительное торжественно-гимническое завершение, органично встроенное в общую драматургию произведения.

Таким образом, произведение «Розы» является подлинным шедевром хоровой миниатюры зрелого творчества Цезаря Кюи. В этом сочинении композитор демонстрирует идеальный баланс между классической ясностью формы и романтической глубиной содержания. Все компоненты музыкального языка – пластичная и интонационно насыщенная мелодия, тонко дифференцированная и вместе с тем прозрачная фактура, колористически богатая гармония – направлены на создание музыкального эквивалента элегической и светоносной поэзии Жуковского.

В этом сочинении композитор демонстрирует не только зрелое мастерство в области хорового письма, но и утверждает индивидуальный художественный стиль, позволяющий ему занять оригинальную и самобытную позицию в панораме русской хоровой музыки второй половины XIX столетия.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев, Б.В. О хоровом искусстве: сб. ст. / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.
2. Голомазова, Е.А. Черты вокально-хорового стиля Ц.А. Кюи (на примере оригинальных сочинений для смешанного хора a cappella) / Е.А. Голомазова. – М., 2015. – 51 с.
3. Кюи, Ц.А. Избранные письма / Сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. – Л.: Музгиз, 1955. – 754 с., 1 л. портр.: ил., нот. ил.
4. Кюи, Ц.А. Избранные статьи / Ц.А. Кюи; сост., авт. вступительной ст. и примеч. И.Л. Гусин. – Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1952. – LXVII, [1], 690, [1] с., [1] л. портр.: нот., портр.
5. Кюи, Ц.А. Русский романс: очерк его развития. – СПб.: Издание Н.Ф. Финдейзена, 1896. – 211 с.
6. Назаров, А.Ф. Цезарь Антонович Кюи / А.Ф. Назаров. – М.: Музыка, 1989. – 222, [2] с., [48] л. ил.; 17.