



***Никитина Лора Владимировна***  
студентка V курса Историко-теоретико-композиторского факультета  
Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)  
научный руководитель – доктор искусствоведения  
профессор кафедры аналитического музыкознания  
***Стогний Ирина Самойловна***

## **ПРОБЛЕМЫ СООТНОШЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА И МУЗЫКИ В ХОРАХ А САРЕЛЛА ТАНЕЕВА И ГРЕЧАНИНОВА НА ПРИМЕРЕ СВЕТСКИХ ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

При рассмотрении процесса работы композитора с поэтическим текстом важно понять – воплощает ли музыка поэтический текст детализировано или обобщенно? Изменяется ли структура и композиция стиха и как распределяется поэтический текст в разделах музыкальной формы? Часто в хоровых произведениях поэтический текст приобретает новое значение и начинает жить самостоятельной жизнью, а повторяемость текстовых фрагментов не только влияет на общую композицию стиха, но и приводит к акцентированию наиболее значимых драматургических моментов текста. Особенно остро стоит вопрос о распределении поэтического текста в хоровых произведениях а capella. В них поэтические текстовые фрагменты, и, закрепленные за ними музыкальные мотивы, получают интенсивное развитие. Мы попробуем проследить процесс распределения поэтического текста в хоровых произведениях С.И. Танеева и его

ученика и последователя А.Т. Гречанинова. Вначале приведем краткий обзор хорового наследия С.И. Танеева.

С.И. Танеевым написано тридцать семь хоров а capella и около десяти вокальных ансамблей. Две кантаты Танеева, написанные с разницей в тридцать один год, обрамляют весь творческий путь композитора. Кантата «Иоанн Дамаскин» написана в 1884 году на слова А.К. Толстого и обозначена как ор.1. Кантата «По прочтении псалма» ор. 36 (на слова А.С. Хомякова) написана в год смерти композитора в 1915 году. В опере Танеева «Орестея» огромную роль играют хоровые сцены.

Танеев вдохнул в хоры а capella новую жизнь, наполнив их глубоким и разнообразным содержанием. Жанр камерного светского хорового сочинения, часто рассчитанного на исполнение музыкантами-любителями, Танеев возвысил до небывалых высот в образно-тематическом и драматургическом плане, что предполагало высокую профессиональную исполнительскую культуру. Как отмечает П. Ковалев, Танеев «...возродил забытую монументальность хора а capella, он отказался смотреть на хор а capella как на аппарат для исполнения лирических пьес мелкой формы, он вернул ему монументальность замысла, он сделал его материалом для архитектуры абсолютной музыки»[2, с.35]

Масштабность, глубина и многоплановость художественного содержания – это то, что отличает хоры без сопровождения С.И. Танеева. Композитор на практике изучал и овладевал приемами хорового письма, чем и объясняется мастерство в овладении хоровой фактурой. Как следует из писем Танеева, прежде, чем отдать издателю свое сочинение, он проверял его хоровое звучание. Вот что пишет композитор М.П. Беляеву в письме от 15 декабря 1898 года: «...Я сочинил на слова Тютчева “Из края в край, из града в град” двойной восьмиголосный хор... Партитуру хора отправляю в Синодальное училище. Его отлитографируют и мне споют. После этого я его Вам вышлю» [5, с. 139]. Часто Танеев присутствовал на спевках Синодального хора и Московской

симфонической капеллы, которой руководил его ученик В.А. Булычев. Нередко хоровые произведения без сопровождения предназначались композитором для конкретного хорового коллектива. На многих партитурах есть авторские посвящения, такие как «Русскому хоровому обществу», «Хоровому обществу чешских учителей», «Хору императорской оперы в Петербурге», «Хору московских Пречистенских курсов для рабочих».

Ранним хорам а capella Танеева присущ небольшой объем, преобладание гомофонно-гармонической фактуры. Среди них можно выделить хоры для мужских голосов «Венеция ночью», «Ноктюрн» (слова А. Фета), «Веселый час» (сл. А. Кольцова), «Песня короля Регнера» (слова Н. Языкова). К раннему периоду относятся и хоры «Сосна» (слова М. Лермонтова), «Ночь» (сл. Н. Языкова), «Серенада» (сл. А. Фета).

Значительно более масштабны по форме и фактурно сложны смешанные хоры, такие как «Восход солнца», «Альпы», двойной хор «Из края в край» (сл. Ф. Тютчева), «Звезды» (сл. А. Хомякова).

Вершиной хорового творчества является цикл «Двенадцать хоров а capella» на слова Я. Полонского op.27 для смешанного состава. Он отличается монументальностью форм. Последним хоровым циклом Танеева является «Шестнадцать хоров» op.35 на слова К. Бальмонта. Он написан для мужского хора и относится к редко исполняемым.

Важнейшей особенностью творческого метода Танеева является симфонизм, особенно ярко обозначившийся в его зрелых хоровых произведениях. Симфонизм мышления проявляется и в непрерывном мелодическом развитии хоровых партий, и в сквозной имитационной фактуре и в применении сложных инструментальных форм, к примеру, сонатной. Так, хоры op. 27 «Развалину башни...» и «Посмотри – какая мгла» написаны в сонатной форме с зеркальной репризой. Хор «Прометей» op. 27 написан в форме рондо, где первый эпизод представляет собой тройную пятиголосную фугу. Танеев вообще рассматривает

хор как универсальный инструмент. Но этому предшествует богатая история развития отечественной хоровой культуры.

Русские композиторы всегда уделяли особое внимание хоровой музыке. Во многом это объясняется богатейшей церковной традицией и связанной с ней культурой пения a capella. Но если хоровые жанры, такие как духовный концерт, относящиеся к православной традиции, интенсивно развивались, опираясь на сложившиеся церковные каноны, то жанр светской хоровой музыки обретает самостоятельность только лишь в девятнадцатом веке.

Как отмечает Б.В. Асафьев, первыми хоровыми сочинениями, «стоящими на грани готовой к развитию самостоятельной (не крепостной) светской хоровой культуры», являются «Петербургские серенады» А.С. Даргомыжского [5, с. 137]. Можно увидеть некоторую связь между циклом хоров Танеева на слова Я. Полонского op. 27 и «Петербургскими серенадами» Даргомыжского. Именно Даргомыжский ввел традицию написания цикла хоровых миниатюр, которая получила свое продолжение и раскрытие в хоровом творчестве Танеева. Цикл Даргомыжского, так же как и Танеева, состоит из двенадцати хоров без сопровождения. Но, в отличие от Танеева, Даргомыжский обращается к стихотворениям разных авторов – Пушкина, Кольцова, Дельвига и Лермонтова. Хоры Даргомыжского трехголосны и хоровой состав варьируется: в одних произведениях это мужской хор, в других – смешанный. От Даргомыжского к Танееву ведет линия создания крупного хорового цикла, состоящего из двенадцати номеров.

Как и в хоровом творчестве Даргомыжского, в ряде хоров Танеева присутствует опора на жанр канта. В частности, примером может служить хор Танеева «Вечер» из первой тетради op.27, в хоровой фактуре которого четко прослеживается связь с жанром канта. Светские хоры писал и М.И. Глинка. Среди них можно выделить женские хоры «Прощальные песни воспитанниц Екатерининского и Смольного институтов» и «Патриотическую

песню» («Москва») для хора без сопровождения. Но эти хоры, в отличие от хоровых сцен в его операх, менее известны и практически не исполняются. О них, в частности, пишет И. Усова [9, с.69].

От хоровых произведений Римского-Корсакова Танеев унаследовал полифоническое (имитационное) письмо. В частности, хор «Владыко дней моих» (на слова Пушкина) написан в форме двойной фуги для восьмиголосного хора. Кроме того, Римский-Корсаков, как известно, применял сложные композиционные структуры, в том числе, сонатную форму (к примеру, хор «Месяц плывет» написана в сонатной форме).

Влияние Чайковского на Танеева отмечают многие исследователи. Танеев был учеником П.И. Чайковского, и поэтому особенно интересно сравнить хоровое письмо Сергея Ивановича с хоровым письмом его учителя. От Чайковского Танеев унаследовал особый мелодизм, проявившийся в хоровой ткани его сочинений и, как следствие, подголосочную фактуру.

Но есть и принципиальные отличия. Как отмечает В.Н. Холопова, «если сравнить между собой хоры Чайковского и Танеева, будет очевиден контраст эстетик: Чайковский, как и в романсах, изобразительности избегает, довольствуясь выразительностью крупного плана, Танеев ею охотно пользуется, соединяя с детализированной и обобщенной выразительностью» [10, с. 15]. У Танеева же, как будет рассмотрено далее, тематизм хоровых партий часто имеет изобразительность, вытекающую из поэтического текста. Интересно сопоставить интерпретацию одного и того же (или сходного по образному содержанию) текста разными композиторами. Рассмотрение этой проблемы всегда затрагивает вопрос об индивидуальном стиле композитора. Так, В. Семенюк предлагает сравнить интерпретацию образного содержания текста молитвы «Отче наш» у трех русских композиторов – П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и С.И. Танеева [8, с. 183]. «Отче наш» Чайковского из «Литургии Св. Иоанна Златоуста» светлый и возвышенный.

Совершенно другой образ мы видим в сдержанном и аскетичном хоре «Отче наш» Рахманинова из его Литургии. Строгий и архаичный по своему колориту хор Рахманинова написан для мощного двухорного состава. Третье произведение, общее по текстовому содержанию – это хор «Молитва» Танеева из цикла «Двенадцать хоров без сопровождения» на слова Я. Полонского. Танеевский хор, начинающийся теми же словами молитвы «Отче наш», но далее продолжающийся поэтическим текстом самого Полонского, относится к его религиозно-философской лирике.

Хор «Молитва» Танеева написан для смешанного пятиголосного хора. Как известно, в Православной церкви используется чаще четырехголосный склад, но не пятиголосный. Интенсивное полифоническое развитие характеризует эту молитву. Хоральный склад возникает только в начале строф, в момент молитвенного обращения к Богу. В это произведение Танеев вкладывает много личного – об этом говорит необыкновенно выразительная мелодия, имеющая романсовые истоки. Очень красивы гармонические обороты. Танеев, которого часто называют композитором с рационалистическим складом ума, вкладывает в это сочинение свои сокровенные мысли и чувства. В ней слышится смирение и, в тоже время, восторг, упоение, но, вместе с тем и сомнения, терзания.

О связи образного содержания хора «Молитва» с кантатой «По прочтении псалма» пишет Л. Корабельникова: «"Молитва", как и "По прочтении псалма", – это призыв к "братской любви на земле"; последняя строка особенно выразительна: "Жизнь, разбуди на святую борьбу"!» [3, с. 207].

Обращался Танеев и к культовой музыке. В письме к П.И. Чайковскому от 18 августа 1880 года он сообщает: «...Я написал в церковных ладах 32 небольшие фуги» [4, с. 285]. В этом же письме Танеев говорит о том, что «некоторое время занимался писанием задач на мелодии из церковных

сборников...». Как отмечает Г.У. Лукина, «Идея восстановления древнерусского пения, поиск самобытного национального стиля церковной музыки, систематическая работа по созданию переложений распевов, целенаправленная реализация в педагогической деятельности “программы” развития мелодического мышления у композиторов московской школы (плодами которой стало творчество танеевских учеников – С.В. Рахманинова, А.Т. Гречанинова, А.Д. Кастальского), участие в событиях, происходивших в сфере православного хорового творчества, переписка с Чайковским в 1870–1880-е годы... – все указывает на безусловную включенность Танеева в процесс формирования так называемого «Нового направления» в духовной музыке рубежа XIX–XX веков» [4, с. 26-27]. Лукина приводит в своей монографии следующие сведения о духовных хоровых сочинениях Танеева, а именно, то, что его ранние духовные произведения написаны на тексты 68-го, 74-го, 142-го псалмов, а после этого им был написан ирмос «В Церковь Небесную» и хоры на канонические тексты.

Примечательно, что у Танеева был замысел «Всенощной», как и цикла причастных стихов на разные праздники, но воплотить это композитор не смог. Можно вспомнить и о замысле Танеева написать кантату по случаю открытия Храма Христа Спасителя. Известно, что Танеев какое-то время занимался расшифровкой крюковых записей и переложением церковных обиходных мелодий. По утверждению Н.Ю. Плотниковой, «анализ данных песнопений показывает, что в их стиле органично соединяется европейский контрапункт и русская подголосочность, гармонический и полифонический способы обработки обиходных мелодий» [4, с. 26].

Принципы, заложенные Танеевым, касающиеся и музыкальной формы, нашли свое претворение у учеников и последователей композитора. Так, большинство хоров из Первой тетради op.27 Танеева имеют зеркальную форму, которую можно записать как ABCBA. Зеркальные принципы влияют

и на композицию музыкальной формы хоров. Так, хор №3 «Развалину башни, жилище орла» написан в сонатно-строфической зеркальной форме. Хор №4 «Посмотри – какая мгла» также написан сонатной форме с зеркальной репризой. Повторы слов с помощью музыки часто изменяют форму самих стихов Полонского. Как отмечает В.Н. Холопова, «повторы слов дают повод к повторности в музыкальной форме» [10, с. 24].

Методы работы со словом, включающие повторы и варьирование строки стиха, мы найдем и в хоровом творчестве учеников Танеева. Так, в первом номере «Всенощного бдения» Рахманинова «Приидите, поклонимся» четыре строки текста воплощаются в четырех музыкальных строфах, претворяясь в вариантной форме. Холопова приводит в качестве примера влияния слова на музыкальную форму произведение ученика Танеева, Гречанинова. В его «Символе веры» из Литургии канонический текст распределяется между частями трехчастной репризной формы [10, с. 23].

В творчестве А.Т. Гречанинова можно отметить особое отношение к хоровой музыке и доминирующее ее значение. Гречаниновым написано четыре литургии, Всенощное бдение, 6 месс, цикл «Страстная седмица». Также здесь можно назвать и хоры «Воскликните Господеви» и «Волною морскою». Известны его Демественная литургия и Литургия Св. Иоанна Златоуста. Хор «Над неприступной крутизной» отчасти перекликается с «морской» темой некоторых хоров Танеева на слова Полонского – таких, как «Развалину башни, жилище орла», «В дни, когда над сонным морем».

От своего учителя Танеева Гречанинов воспринял и детальное воплощение поэтического текста. Светские хоры Гречанинова менее известны, чем его духовные произведения, но это также очень интересная и яркая страница в отечественной хоровой музыке. И многие принципы, связанные с распределением поэтического текста в многоголосной хоровой фактуре, найденные в хоровом творчестве Танеева, нашли свое дальнейшее



**Никитина Л.В. Проблемы соотношения поэтического текста и музыки  
в хорах а capella Танеева и Гречанинова на примере светских хоровых произведений**

раскрытие в светских хорах А. Гречанинова. Так же как и Танеев, Гречанинов внимательно относится к выбору поэтических текстов для хоров. Так, в его цикле хоров а capella op. 4 он обращается к поэзии И. Сурикова (хор «В зареве огнистом»), С. Надсона (хор «На заре»), Л. Мея («За реченькой яр хмель»), А.К. Толстого (хор «Над неприступной крутизной»). В отличие от Танеева, Гречанинов склонен включать в один хоровой цикл стихи разных поэтов (у Танеева же все двенадцать хоров написаны на стихи Я. Полонского). В своих светских хорах Гречанинов обращается и к поэзии А. Майкова (хор «Осень»), Я. Полонского (хор «Солнце и месяц»), А. Пушкина («Эхо», «Рифма», «Памятник поэту»). Есть у Гречанинова обращение к тексту Л. Толстого (хор «После грозы») и к текстам басен И. Крылова («Две басни Крылова для смешанного квартета» op. 36).

Многие приемы, найденные в хоровых полифонических произведениях Танеева, связанные с методом работы с поэтическим текстом в многоголосной фактуре, нашли свое претворение и у Гречанинова. Но истоки особого способа работы со словом в хоровых сочинениях мы можем найти в хорах Танеева op. 27 на слова Полонского.

Говоря об особенностях распределения поэтического текста в хоровой фактуре, следует обратиться к понятию «*мотивотекст*». Именно так назвал сам Танеев прием распределения текста в хоровой фактуре, который он обозначил в процессе анализа партитур ораторий Генделя. Этот прием, несомненно, стал важным в вокально-хоровом творчестве Танеева. Как отмечает Б. Яворский, «...у Генделя Танеев указывал на его умение так членить текст и музыкальную тематику, чтобы в разработочных построениях не приходилось задумываться о новой подтекстовке; каждый музыкальный мотив обладал своим законченным “словесным образом” и поэтому переставлялся как “мотивотекст”» [12, с. 273]. Но этот прием найдет свое

претворение и у последователей Танеева – С. Рахманинова, А. Гречанинова, Д. Шостаковича и других.

Мотивотекст – это не только техника и способ воплощения текста в вокально-хоровой музыке, это также и музыкально-поэтическая смыслонесущая единица. Цель мотивотекстовой техники заключается в том, чтобы посредством повторения определенного музыкального мотива, за которым закреплен поэтический текст, создать конкретизацию образа, а в некоторых случаях эта техника создает драматическое нагнетание и служит важным средством развития.

Следует сказать о важных критериях понятия «мотивотекст»:

1. Привязка музыкального мотива к тексту. Краткому музыкальному мотиву всегда соответствует столь же краткий текстовый фрагмент.
2. Повторяемость мотива и его закрепление за первоначальным текстом.
3. Развитие мотивотекста. Мотивотекстовая техника предполагает вариантное или секвентное преобразование мотива.

Несмотря на то, что мотивотекстовая техника наиболее ярко представлена в полифонических произведениях, так как предполагается повторение мотива во всех голосах хоровой партитуры, мотивотексты могут встречаться и в гомофонной фактуре.

Обратимся к музыкальному материалу на примере хора Танеева №11 «По горам две хмурых тучи...». Поэтический текст Полонского в самом начале хора дает два мотивотекста – один ритмический, другой мелодико-ритмический. Первый мотивотекст излагается аккордово и имеет четкий ритмический рисунок, который будет повторяться – это ритмическая фигура четверть с точкой, восьмая и половинная. Вторым мотивотекст возникает на те же слова – мелодико-ритмический, в начале он излагается в партии сопрано у первого хора, а затем имитационно проводится у тенора и переходит к альтам второго хора:

**Пример 1. С. Танеев Хор №11 «По горам две хмурых тучи»**

The image shows a musical score for a four-part choir in 4/4 time. The lyrics are in Russian. The first staff (Soprano) has the lyrics: "По го - рам две хму-рых ту - чи". The second staff (Alto) has: "по го - рам две хму-рых". The third staff (Tenor) has: "По го - рам две хму-рых ту - чи". The fourth staff (Bass) has: "По го - рам, по го - рам две хму-рых ту - чи". The music consists of rhythmic patterns of quarter and eighth notes.

Следующий мотивотекст мы видим в среднем разделе данного хора – это ритмический мотивотекст, звучащий на словах «Но сошлись – не уступили...». Мотивотекст повторяется всегда с одним и тем же текстом, сохраняя секундовую интонацию и пунктирный ритм.

Следующий мотивотекст дан со словами «Грянул гром» и так же, как и первый начальный мотивотекст хора, он имеет два варианта. Проистекает он от пунктирного ритма, заложенного в мотивотексте «Но сошлись – не уступили».

Мотивотекст на словах «Грянул гром» излагается канонически. Первый его вариант основан на скандировании одной ноты в пунктирном ритме. Второй дан на те же слова, но мелодический рисунок там уже другой – это императивная интонация нисходящей кварты и восходящей секунды. Важно отметить, что здесь также используется пунктирный ритм, как и в первом варианте.

У Танеева мотив «Грянул гром» повторяется, имитационно проводится во всей хоровой фактуре, варьируется. Повторение мотивотекста «Грянул гром» и его каноническое развитие напрямую связано с художественным образом. Танеев детально «прорисовывает» картину бури и звуки раскатов грома, интерпретируя это средствами хора. Можно отметить сохранность интервала кварты при этом варьировании. И, наконец, завершение хора также изложено в виде мотивотекста – основное интонационное ядро, с которого начиналось

развитие хора, звучит с другими словами «Улеглись и обомлели» и этот мотивотекст проводится канонически по хоровым голосам партитуры.

Как следует из анализа хора, существует два вида мотивотекста – ритмический и мелодико-ритмический. Примеры ритмического мотивотекста мы проследим на музыке партитурах хоров Танеева и Гречанинова.

Так, например, в двойном восьмиголосном хоре Танеева «Из края в край» на слова Ф. Тютчева мотивотексты звучат наподобие ритмического остинато. Мотив на слова «Из края в край» имеет достаточно яркое ритмическое оформление. Это характерный «стучащий» мотив из трех восьмых, который напоминает ритм из бетховенской темы судьбы. Этот музыкально-текстовой мотив повторяется в виде имитаций, переходя от сопрано и теноров к группе альтов и басов. Взволнованный ритмический пульс совпадает и со смыслом поэтического текста, в котором заложен трагический смысл – «судьба, как вихрь, людей метет». В данном случае повторение ритмически оформленного музыкально-текстового мотива своим волнующим и напряженным ритмическим пульсом передает драматический оттенок повествования, заключенный в тексте. Драматический характер Танеев подчеркивает и с помощью контрастного сопоставление групп двойного хора, где слова часто наслаиваются в контрапункте.

Другой пример мотивотекста мы увидим в этом же хоре на словах «За нами много, много слез». На этот текстовой мотив дается два разных музыкальных мотива. Первый мотив содержит в себе интонацию секунды и терции, другой представляет собой ритмическое остинато, напоминающее первый начальный мотив. Этот мотив повторяется имитационно, переходя в разные тональности. И последний раз мотивотекст проходит в хоре в заключительном разделе, когда возвращается музыкально-текстовой мотив «Из края в край». Здесь мотивотекстовая техника является мощным драматургическим средством

развития – они создают драматическое нагнетание, важное для трагического и конфликтного поэтического образа хора.

Часто композиторы применяют технику мотивотекстовой полифонии в целях передать художественный смысл текста. В хоре А. Гречанинова «Эхо» на слова А. Пушкина мотивотексты имеют звукоизобразительное значение, детализировано отображая смысл поэтического текста.

Начинается хор с проведения мотивотекста на мотив «Ревет ли зверь». Так же как и в хоре №11 Танеева «По горам две хмурых тучи» первый мотивотекст имеет два варианта. Первый мотивотекст развивает текстовый фрагмент «Ревет ли зверь». Музыкально-текстовой мотив звучит вначале у сопрано, альтов и теноров, а затем переходит к басам при этом композитор вставляет ремарку «как эхо». Мотив «ревет ли зверь» имеет ритмическое, музыкально и текстовое оформление. И в 9-м такте начальный мотивотекст звучит в своем первоначальном варианте у басов и сопрано с тенорами. А у альтов дается другой музыкальный вариант на те же слова. Но при этом неизменно звучит первоначальный мотивотекст, напоминая ритмическое остинато. Продолжение поэтической фразы «Трубит ли рог» дает свой самостоятельный мотивотекст – это квартовая интонация в триольном ритме. Интересно, что в процессе развития мотивотекст «Ревет ли зверь» будет звучать в том же музыкальном оформлении, но с другими словами – «Ты внимлешь грохоту громов».

От своего учителя Танеева Гречанинов почерпнул не только безупречное владение хоровой фактурой, но и детализированное «прочтение» поэтического текста. На слова «Трубит ли рог» Гречанинов вводит квартовый фанфарный мотив, который имеет звукоизобразительное значение, он передает звучание охотничьего рога. Интересно, что Гречанинов трактует хор как инструмент, обладающий оркестровыми возможностями. Это проявляется и в использовании в инструментальной природе мотивов вокальных партий. Интересно, что на мотив «Поет ли дева» Гречанинов помещает ремарку «подражая тамбурину» у

мужских голосов. Важно заметить, что мотив «Поет ли дева», звучащий у сопрано, сохранит основную мелодическую линию, но будет дан уже с другими словами – «И крику сельских пастухов». В этом хоре применяется техника использования приема мотивотекста с сохранением музыкального мотива, но звучащего с другим текстом. Так, мотивотекст «ревет ли зверь» сохраняет музыкальное оформление, но дается с другим текстом – «Ты внимлешь грохоту громов».

Пример ритмического мотивотекста мы можем также встретить в хоре Гречанинова «Памятник поэту» на слова Пушкина. После обособленного 8-тактового вступления, где звучит соло тенора, начинается основная часть хора. В начале развития мы можем увидеть ритмический мотивотекст, звучащий на словах «Вознесся выше он главою». В музыкальном мотиве сохраняется пунктирный ритм и выразительный скачок на уменьшенную кварту. И стоит отметить, что самый напряженный и драматический музыкальный фрагмент повествования связан именно с мотивотекстовой техникой. Далее после кульминационного всплеска в хоре преобладает аккордовый склад фактуры.

В хоре op. 4 «На заре» Гречанинова на слова С. Надсона мы видим еще один яркий пример ритмического мотивотекста. Единый ритмический импульс создает почву для создания четырех вариантов ритмических мотивотекстов. И, если у Танеева мотивотекстовая техника выступает как мощный архитектурный способ развития, с помощью мотивотекстов он часто выстраивает целые разделы, то у Гречанинова мотивотекстовая техника применяется более локально.

Обобщим вышесказанное. Мотивотексты, являясь не только способом работы композитора со словом, выступают и как смылосущие поэтические единицы. Использование мотивотекстов способствует динамизации образов, и часто самые яркие и напряженные моменты развития в хорах связаны именно с техникой применения мотивотекстов.

### **Литература**

1. Асафьев Б. О хоровом искусстве: Сб. статей. – Л.: Музыка, 1980.
2. Ковалев П. Творчество С.И. Танеева //С.И. Танеев Личность, творчество, документы его жизни. Гос.изд. Муз. сектор: М, 1925. - с. 14-48.
3. Корабельникова Л. Творчество С.И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. – 296 с.
4. Лукина Г. Творчество С.И. Танеева в свете русской духовной традиции: Монография. – М.: Издательство «Композитор», 2015. – 364 с.
5. Попов С. Хоровое творчество С.И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения. Под ред. В. Л. Протопопова – М.-Л.:Музгиз, 1947. –с.137-145.
6. Протопопов В. Полифония в русской музыке XVII–начала XXвека. М.: Музыка, 1987.
7. Савенко С. Сергей Иванович Танеев. М.: Музыка, 1984. – 174 с.
8. Семенюк В. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М.: Издательство «Композитор», 2008. – 328 с.
9. Усова И. Хоровая литература. М.: Музыка, 1988. - 207 с.
10. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
11. Чайковский П.И., Танеев С.И. Письма. М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 555 с.
12. Яворский Б. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве //Яворский Б. Избр. Труды. Т. 2. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1987.