

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-305-313>

УДК 784.1

ББК 85.314

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2024 г. Н.С. Ренева

г. Москва, Россия

## ВОКАЛЬНЫЕ КВАРТЕТЫ Ц. КЮИ В РУСЛЕ РАЗВИТИЯ РУССКОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

**Аннотация:** Цель статьи заключается в изучении жанра вокального квартета в творчестве Ц. Кюи. Рассматриваются вопросы претворения в вокальной музыке Ц. Кюи романтических, лирических тем поэзии А. Майкова, Ф. Тютчева; реалистических мотивов Н. Некрасова, А. Толстого; декадентских настроений Ф. Сологуба. В циклах вокальных квартетов ор. 59 и ор. 88 отмечены традиции хорового письма, идущие от первых русских композиторов, вокальные приемы, свойственные композиторам М. Мусоргскому, черты романсовой лирики в духе М.И. Глинки, П.И. Чайковского, воссоздание музыкального языка, присущего русскому Востоку. При этом Ц. Кюи органично совмещает русские национальные особенности с достижениями европейской музыки, что весьма уместно в контексте творческих установок «Могучей кучки». Авторское прочтение жанра вокального квартета прослеживается у Ц. Кюи в фактуре четырехголосного склада, которая может быть исполнена как ансамблем, так и хором, однако в любом случае сочинения сохраняют качество камерности. В результате установлено, что вокальные квартеты Ц. Кюи находятся в русле общего развития русского камерно-вокального искусства, дополняя общую картину ансамблевой и хоровой музыки.

**Ключевые слова:** Ц. Кюи, вокальный квартет, поэтические образы, романсовая лирика, хоровая фактура, национальные особенности вокальной музыки.

**Информация об авторе:** Наталия Сергеевна Ренева, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой музыковедения, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 115035 г. Москва, Россия

**ORCID ID:** 0009-0006-0124-6653

**E-mail:** reneva-ns@rguk.ru

**Дата поступления статьи:** 15.04.2023

**Дата одобрения рецензентами:** 23.06.2024

**Дата публикации:** 25.09.2024

**Для цитирования:** Ренева Н.С. Вокальные квартеты Ц. Кюи в русле развития русского камерно-вокального искусства // Вестник славянских культур. 2024. Т. 73. С. 305–313. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-305-313>

В русском музыкальном искусстве XIX в. по праву считается периодом расцвета камерно-вокальной музыки. На рубеже XIX–XX столетий выделяется новый оригинальный жанр вокального квартета. Представленный в творчестве Ц. Кюи, жанр презентуется в двух разновидностях. Первая — циклы вокальных квартетов как целое произведение, которые могут исполняться и ансамблем, и хором. Вторая разновидность — квартет как часть вокального цикла: у Ц. Кюи встречаются вокальные циклы с внедрением отдельных квартетов. Каждая квартетная «вставка» может быть воспринята, с одной стороны, как самостоятельный сольно-ансамблевый или хоровой номер, с другой — как часть музыкального цикла. А.В. Наумов отмечает обращение Ц. Кюи к многочастным циклическим формам как несомненную черту позднего стиля композитора, а также указывает на характерное для циклов отсутствие событийной связи между миниатюрами, тяготение к сюитной логике целого сочинения [7].

Прямое указание на интересующий нас жанр имеют два цикла Ц. Кюи: «7 вокальных квартетов» op. 59 (1901) для смешанных голосов (*a cappella*), «9 вокальных квартетов» op. 88 (1912) для мужских голосов (*a cappella*). Цикл op. 88 посвящен Петербургскому вокальному квартету: этот исполнительский коллектив в 1897 г. основал певец-баритон Н.Н. Кедров [1]. Очевидно, что специфика исполнительского состава могла вызвать проблему недостатка репертуара (в основном Н.Н. Кедров и его единомышленники исполняли «русские народные песни, романсы, оперную музыку, а также православные песнопения различных стилей и авторов» [1]), в особенности светского, современного репертуара. В таком случае произведение Ц.А. Кюи оказалось более чем своевременным и актуальным. Как отмечает Ю. Лаврикова, Ц. Кюи предполагал свои камерные сочинения, в том числе, для исполнения хором, вероятно, осознавая редкость избранного им исполнительского состава [5, с. 19]. Из хоровых произведений композитора к жанру вокально-хорового квартета можно также отнести «7 хоров» op. 28 (1885) для смешанных голосов (*a cappella*): во всех номерах этого сочинения выдержаны четыре партии, в которых иногда встречается разделение голосов. Однако и в op. 59 имеются подобные *divisi*.

В жанрах вокальной музыки определяющим моментом является то, как композитор рассматривает вопросы соотношения музыки и слова. Осознание этой проблемы является ключевым и при изучении вокально-хорового творчества Ц. Кюи. Об этом явлении сам композитор пишет в статье «Русский романс» следующее:

Слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное; оба сливаются воедино и с удвоенной силой влияют на слушателя [4, с. 6].

Из цитаты мы понимаем, насколько поэтический текст был важен для Ц. Кюи. Слово становится для композитора определяющим критерием в выборе основных музыкально-выразительных средств. В этом смысле показательными являются вокальные номера op. 28: до Ц. Кюи никто из русских композиторов не пытался воплотить в музыке светских хоров *a cappella* приподнятые лирические образы поэзии В. Жуковского, И. Сурикова, М. Лермонтова, А. Пушкина, А. Майкова, Н. Никитина. Тематика текстов раскрывает типичные для творчества «кучкистов» темы природы, поэтики Востока<sup>1</sup>. Например, в поэтическом тексте А. Майкова, который лег в основу

<sup>1</sup> Достаточно вспомнить симфоническую поэму «В Средней Азии» А. Бородина, «Рассвет на Москва-реке» М. Мусоргского, живописные картины моря в «Садко» Н. Римского-Корсакова и многочисленные романсы «кучкистов».

вокального номера «Молитва бедуина», представлено обращение к солнцу как к испепеляющему проклятью пустыни: одинокий бедуин просит светило обратить свой жар в благое русло и озеленить земли, напитать растения, дать сил путникам и их верблюдам. В музыке Ц. Кюи можно отметить такие черты музыкального языка, присущие русскому Востоку, как большая роль органного пункта, совершенных консонансов, прихотливая мелодика с множеством интонационных поворотов и нечетным делением длительностей, предпочтение минорного лада. Не менее значимую роль в ор. 28 играют традиционные для романтиков темы смерти, одиночества. Так, поэтический мир стихотворения «Розы» А. Майкова (первый номер ор. 28) близок «Горным вершинам» М.Ю. Лермонтова: реальности противопоставляется райский мир цветущей природы, который ждет лирического героя и его беспокойную душу в будущем, в лучшем мире.

Вокальные квартеты ор. 59 Ц. Кюи написаны на тексты одного автора — Ф. Сологуба. Произведение посвящено Карлу Тавастшерне — финскому поэту и писателю, одному из ярких представителей реализма в финской литературе [8]. Вероятно, композитор хотел посвятить сочинение его памяти, потому что К. Тавастшерне умер от пневмонии в 1898 г., а цикл Ц. Кюи создан спустя три года. В связи с таким посвящением настроение цикла мрачно: каждый квартет пронизан декадентскими настроениями. Например, двухчастная композиция квартета «Я ждал» обусловлена сопоставлением двух контрастных сфер — оптимистичного упоения жизнью и скорбного ожидания смерти. Контраст достигается с помощью тональных средств (ми-бемоль мажор — ми-бемоль минор), жанровых характеристик частей. Если первая скорее отсылает слушателя к гимнам и одам (восходящие интонации, пунктирный ритм, квартетные интонации), полным оптимизма и света, то вторая часть вызывает ассоциации с кантатно-ораториальными произведениями композиторов XVIII в. Содержание номера «Неурожай» перекликается с хором «Хлеба!» из «Бориса Годунова» М.П. Мусоргского. В поэтических строках Ф. Сологуба передается отчаянный вопль мольбы голодающих славян к Стрибогу с просьбой спасти от неурожая. Музыкальное изображение дохристианской архаики проявляется у Ц. Кюи в использовании размера 6/4, большого количества унисонных звучаний, совершенных консонансов по вертикали, в формировании мелодической линии на основе секундовых и терцовых ходов с постепенным захватыванием все большего диапазона, к достаточно монотонной ритмике и большому количеству повторов.

Вокальные квартеты ор. 59 и ор. 88 отличаются уменьшением романтического начала и уходом в реализм. По духу многие номера циклов ближе к творчеству М.П. Мусоргского, которого всегда волновали судьбы народа и страны. Круг поэтов и тем, которые избрал Ц. Кюи для девяти квартетов ор. 88, с одной стороны, красноречиво говорит об изменении творческого вектора композитора: большую часть миниатюр Ц. Кюи сочинил на стихи Ф.И. Тютчева, несколько раз были использованы слова «неизвестных авторов», народные слова, а также стихи А.К. Толстого и Н.А. Некрасова. Среди основных тем — уже не поиск недостижимого рая в красоте природы, не одиночество и личные переживания, а страдания людей, народных масс. С другой стороны, не менее существенное значение имеет и тема красоты русской природы самой по себе — без контекста поиска рая. В цикл вошли и образные музыкальные зарисовки из народного быта — в том числе через жанры народной музыки (прибаутка, колыбельная). И эта определенная консервативность тематики косвенно подтверждается словами самого композитора, писавшего А.К. Глазунову вскоре после создания ор. 88: «Работоспособность я еще не утратил <...>. Но все же я уже дал все, что мог,

и нового слова я не скажу» (цит. по: [2, с. 349]).

Изучим более подробно особенности опуса 88. Девять вокальных квартетов для мужских голосов были написаны, когда композитор находился уже в преклонном возрасте (на момент создания цикла Ц. Кюи было более 75 лет), но вместе с тем сосредоточился на творческой работе:

вокальный цикл из 24-х стихотворений (соч. 86), вокальные квартеты, хоровые и фортепианные произведения, детские песни, кантата памяти М.Ю. Лермонтова — все эти сочинения были написаны почти 80-летним композитором за короткое время и свидетельствуют о его весьма высокой творческой активности [6, с. 209].

Первый квартет «Слезы людские» на стихи Ф.И. Тютчева можно считать трагическим эпиграфом, в котором отражены страдания всех людей на земле. Первая музыкальная строфа своей строгостью и аскетичностью вертикали (фактически выстраивается трехголосие, где нижний голос — органнй пункт) напоминает древнерусскую певческую традицию, однако же дальнейшее развертывание в сторону захвата все большей широты диапазона прочно связывает интонационно-гармонический язык Кюи с романсовым творчеством его современников — например, П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. В особенности параллели напрашиваются с камерно-вокальным творчеством Рахманинова, для которого характерна мужественная, сдержанная лирика. Драматизм и ощущение колоссальной внутренней энергии и глубокой скорби создается, в том числе, за счет предельной краткости формы: «Слезы людские» занимает всего 13 тактов. Однако на таком маленьком пространстве Ц. Кюи смог развернуть достаточно активный модуляционный процесс и достичь высокой кульминации (*p — f — ppp*).

Второй квартет «Тихой ночью» на стихи Ф. Тютчева вносит контраст своим светлым настроением, тем самым оттеняя трагедию первой миниатюры. Номер представляет в цикле область пейзажных зарисовок, показанных в объективной красоте и спокойствии. В этой пьесе ясно прослеживаются романсовые влияния М.И. Глинки — в частности параллели с романсом «Венецианская ночь»: тональность Ля мажор, жанровые признаки баркаролы. В хоровом письме этого квартета большое значение имеет работа с пространством: Кюи активно использует эффект эхо, повторяя отдельные фразы и слова одним или двумя голосами. Такой прием создает атмосферу ночной тишины и большого пространства, в котором ничто не мешает эху спокойно перемещаться в воздухе.

После такой романсовой зарисовки, «полноформатной» с точки зрения масштабов композиции, Ц. Кюи вновь помещает в цикл афористичную пьесу — «Не рассуждай» на стихи Ф. Тютчева. В сравнении с двумя предыдущими квартетами этот производит впечатления внезапного падения занавеса, крушения «четвертой стены». Музыка словно приглашает слушателя к диалогу или, по крайней мере, обращается непосредственно к слушателю. Императивные формы глагола, переключки исполнителей (словно ораторов или глашатаев) вызывают ассоциации с жанром райка и, возможно, непосредственно с «Райком» М.П. Мусоргского.

По структуре этот квартет представляет собой двухчастную композицию, которую можно условно трактовать как два куплета со строением «запев-припев». Обращением к такому принципу строения можно отметить и в других вокальных сочинениях Ц. Кюи, в частности, в квартете «Розы» из ор. 28. В первом куплете номера «Не рассуждай» композитор предельно детализирует ансамбль введением сольного высказыва-

ния каждого исполнителя, чем вносит существенное оживление в размеренное течение цикла. Уже второй куплет построен по принципу антифонного пения — две пары солистов высказываются в форме диалога. Этот квартет производит впечатление декларации некоей житейской мудрости.

Четвертый квартет возвращает слушателя к тематике первого — трагическим размышлениям о «горе людском». «Словно море» (стихи неизвестного автора) воспринимается как авторский комментарий к «Слезам людским»; неустановленное авторство текста позволяет слушателю отнести его на счет самого Ц. Кюи и присвоить эти слова ему. Таким образом, внутри всего большого цикла квартетов возникает микроцикл из четырех миниатюр, обрамленных мрачными и скорбными высказываниями о судьбах народа. Интонационная структура квартета «Словно море» тоже близка к «Слезам людским»: преобладают романсовые интонации (в данном случае — с оттенком восточного тематизма с его увеличенными секундами и органными пунктами), однако достаточно мужественные и сдержанные, голоса движутся по большей части моноритмично (относительно самостоятельна здесь только партия баса, которая первоначально выдерживает органный пункт). Перекликается в том числе и размер — 9/8. И сама драматургия этой пьесы выстроена так же — по принципу развертывания диапазона и охвата все большей высоты. В кульминационной точке в партии первого тенора звучит ход на тритон — уменьшенную квинту, тем самым еще более обостряя эмоциональное напряжение произведения и подчеркивая его как кульминационный момент.

С пятого квартета («Летом», стихи Н.А. Некрасова и неизвестного автора) открывается вторая часть всего цикла, которая будет посвящена бытовым зарисовкам, сценам из народной жизни. «Летом» заметно отличается от предшествующего материала большей ролью полифонии в ансамбле. В данном случае такой прием может создать пространственный эффект пения пахарей далеко друг от друга или множества людей в поле. Об эхе говорить не приходится, а вот о том, что находящиеся на большом расстоянии солисты или части народного хора в поле не очень хорошо друг друга слышат, а потому временами расходятся по времени, слушают реплики друг друга и подстраиваются, можно поразмышлять. Композитор индивидуализирует каждый голос, вводит распевы и свободные имитации.

Можно заметить в номере «Летом» яркие черты народной хоровой музыки — широкое использование распевов, опора на ангемитонное звучание, строение «запев-припев», которое распространилось в русской музыке XIX в. во много благодаря опере М.И. Глинки «Жизнь за царя», где в такой форме построена Интродукция. Если внимательно рассмотреть горизонтальные линии данной миниатюры, то окажется, что Ц. Кюи старается избегать полутоновых ходов или помещать их на слабом времени, или использовать в средних голосах для гармонического заполнения. Основой для выстраивания всего произведения становится полифонический склад, но в некоторых эпизодах («Бог послал урожай!») ансамбль опирается на моноритмическое звучание.

«Колыбельная» (слова народные) является как бы логическим и очень органичным продолжением номера «Летом»: отдых после трудового дня. Ц. Кюи в данном случае реализует наиболее характерные жанровые черты колыбельных: умеренное движение, установка на монотонное и негромкое звучание, неширокий диапазон мелодии. Крайние части (колыбельная имеет трехчастную форму) построены по принципу хорала — предположительно в этом проявилось влияние, в том числе, европейской музыки: Р. Шумана, И. Брамса. Текст произносится в квартете одновременно всеми участниками, таким образом возникает некоторый заклинательный эффект

за счет постоянного повторения типичной для колыбельных словесной формулы «баю, баюшки, баю». Мелодия в партии первого тенора имеет достаточно узкий диапазон — всего лишь в диапазоне чистой квинты, к тому же к высшей точке этой мелодии приходит через «раскачку»: большая секунда — чистая кварта — чистая квинта.

Средний раздел «Колыбельной» контрастирует с крайними, что, прежде всего, обусловлено содержанием текста: здесь звучит характерное для колыбельных проговаривание вслух чего-то ужасного, что может произойти с ребенком. Как известно, сюжет про серого волчка — одно из самых распространенных мотивов русских колыбельных, однако нередко там встречались и более пугающие моменты: упоминания смерти, болезней и прочих бедствий. Делалось это для отведения опасности от ребенка: считалось, что обращение к болезням с целью прогнать их в колыбельной способно обезопасить малыша от бед в реальной жизни [9]. Ц. Кюи решает вопрос изменения текста сгущением колорита музыки. Во-первых, появляется целотоновость, что характерно для воплощения фантастических образов в русской музыке — ярким примером тому служит тема Черномора из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки. Во-вторых, кардинально меняется тональность с ми мажора на фа минор. В-третьих, стройной хоральной вертикали оказывается противопоставлено практически унисонное звучание. Таким образом, в «Колыбельной» Ц. Кюи органично сочетает национальные черты русской музыки и достижения европейской хоровой и ансамблевой музыки XIX в.

Тему воспевания родного края продолжает квартет «Край ты мой» на слова А.К. Толстого — распевный гимн русской природе. В этой пьесе Ц. Кюи снова активно работает с пространственными эффектами, звукоизобразительностью. Делает он это во многом с помощью своего излюбленного приема сопоставления гармонического склада с полифоническим. По сути композиция этого квартета тоже может быть интерпретирована как двухкуплетная, где каждый куплет состоит из запева и припева. Свобода трактовки этой модели заключается в том, что композитор делает запев тоже ансамблевым. Однако же в запеве преобладает строгая аккордовая вертикаль, что может быть интерпретировано как некий обобщенный возглас русского народа. Преобладание широкого расположения аккордов придает ощущение исполнения на большом пространстве (в отличие от предшествующей пьесы, которая в основном строилась на тесном расположении аккордов и явно отсылала слушателя к камерной обстановке).

Отметим и принципиально неквадратную структуру каждого куплета, в чем также усматривается следование русским традициям. Части куплетов, которые условно можно назвать припевами, больше опираются как раз на полифонию и звукоизобразительность: вой волка с помощью полутонового движения и секундовых интонаций; светлый ладовый колорит и выведение на первый план теноровой партии — для изображения пения соловья; расширение диапазона и окончание квартета на несовершенной тонике (в положении терцового тона) помогают представить широту и бесконечность степи, в которую улетает звук песни.

Удивительным интермеццо звучит следующий квартет — «Полдень» (стихи Ф. Тютчева). Необычен он, в первую очередь, образным содержанием, не связанным непосредственно с национальным колоритом, а отсылающим к общеевропейским художественным образам, напоминая в том числе о музыкальном импрессионизме: своим содержанием «Полдень» очень сильно перекликается с «Послеполуденным отдыхом фавна» Клода Дебюсси. В чем-то близка этому произведению Дебюсси и нюансировка музыкального текста: динамические оттенки преимущественно *p* и *pp*; большое значение придается гармоническому колориту. Значительно отличается от предшествующих

пес и музыкальный язык «Полдня»: он больше ориентирован на общеевропейские классико-романтические традиции, чем на акцентирование национального русского колорита. Структура этого квартета соответствует настроению томной неги: форму можно охарактеризовать как строфическую, где каждая строфа имеет новый музыкальный материал.

Наконец завершается цикл ор. 88 еще одной жанрово-бытовой зарисовкой — «Охотник и зайка» (слова неизвестного автора). В окружении серьезных квартетов всего цикла эта пьеса звучит очень легко и светло. Наверняка, слушателя может озадачить назначение этой прибаутки в драматургии всего цикла: скорее всего, стоит относиться к представленным в ней образам не буквально, а как к метафорам.

Во всяком случае, по музыкальному языку «Охотник и зайчик» перекликается в значительной степени с «Не рассуждай»: тот же острый штрих, публичная манера высказывания, ассоциации с жанром райка или балагана, краткость (хотя пьеса и немного более развернутая). Основой мелодии является пентатоника — один из распространенных ладов народной музыки.

Таким образом, в вокальных квартетах Ц. Кюи опирается в основном на традиции, сложившиеся в русской музыке XIX столетия. В позднем творчестве композитора, к которому относятся представленные опусы, уменьшается влияние образов романтической поэзии, он чаще прибегает к реалистическим темам, к традициям, характерным для содружества «Могучей кучки». Важнейшей чертой является зависимость выбранных средств музыкальной выразительности от поэтических образов и содержания стихотворений. Композитор сочетает черты романсовой лирики в духе М.И. Глинки, П.И. Чайковского с хоровой полифонией, ведущей свою историю от Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского и особенно развитой в XIX в. С.И. Танеевым. Обращается Ц. Кюи к элементам дохристианской архаики, антифонного пения, принципу «сольный запев — хоровой подхват», воссоздает музыкальный язык, присущий русскому Востоку. При этом композитор органично совмещает русские национальные особенности с достижениями европейской музыки, что весьма уместно в контексте творческих установок «Могучей кучки». Это подтверждают и наблюдения Т.В. Корженьянц: «стремление Кюи к реалистической, правдивой передаче жизненных явлений в музыке сочетается с воззрениями, типичными для романтической эстетики» [3, с. 198]. Мелодическая распевность всех голосов квартетов вбирает как интонации, идущие от народной музыки, так и западноевропейскую интонационность.

Авторское прочтение жанра вокального квартета прослеживается в фактуре четырехголосного склада, которая может быть исполнена как ансамблем, так и хором, однако в любом случае сочинения сохраняют качество камерности. Квартеты представлены и в виде афористичных миниатюр, и в виде развернутых пьес, каждая из которых является частью цикла сюитного типа. Вокальные квартеты Ц. Кюи органично дополнили картину русской камерно-вокальной музыки рубежа XIX-XX вв. и внесли вклад в развитие хоровой музыки XX в. Наряду с другими поздними опусами Ц. Кюи вокальные квартеты завершают эпоху «Могучей кучки» в русской музыке.

## Список литературы

### Исследования

- 1 *Алейников М.И., Селиверстова Н.Б.* Кедров, Николай Николаевич (1871–1940) // Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова: [сайт]. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/keдров-nikolay-nikolaevich-1871-1940> (дата обращения: 27.09.2024).

- 2 Гордеева Е.М. Композиторы «Могучей кучки». М.: Музыка, 1985. 444 с.
- 3 Корженьянц Т.В. Ц.А. Кюи // История русской музыки. М.: Музыка, 1994. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. С. 173–209.
- 4 Кюи Ц.А. Русский романс: очерк истории его развития. СПб.: Издание Н.Ф. Финдейзена, 1896. 209 с.
- 5 Лаврикова Ю.Н. Хоровое творчество Цезаря Кюи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2020. 26 с.
- 6 Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 222 с.
- 7 Наумов А.В. «Отзвуки войны» op. 66 Ц.А. Кюи: к проблеме пафоса в камерно-вокальном жанре // Инновации в науке. 2015. № 41. С. 110–121. URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_22919022\\_26974923.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_22919022_26974923.pdf) (дата обращения: 30.03.2023).
- 8 Тавастшерна // Литературная энциклопедия. М.: Художественная литература, 1939. Т. 11. Стб. 162-163. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-1622.htm> (дата обращения: 25.09.2024).
- 9 Хафизова Л. Как устроены русские колыбельные // Arzamas. academy: [сайт]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1553> (дата обращения: 27.09.2024)

\*\*\*

© 2024. Nataliya S. Reneva  
Moscow, Russia

#### VOCAL QUARTETS BY C. CUI IN THE WAKE OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN CHAMBER VOCAL ART

**Abstract:** The purpose of the paper is to study the genre of vocal quartet in the works of C. Cui. The author considers issues of the implementation of romantic, lyrical themes of poetry by A. Maikov, F. Tyutchev, realistic motifs of N. Nekrasov, A. Tolstoy, decadent moods of F. Sologub addressing C. Cui's vocal music. In the cycles of vocal quartets op. 59 and op. 88 the study discovers traditions of choral writing, coming from the first Russian composers, vocal techniques characteristic of the composers M. Mussorgsky, features of romance lyrics in the spirit of M.I. Glinka, P.I. Tchaikovsky, recreation of the musical language inherent in the Russian East. At the same time, C. Cui organically combines Russian national characteristics with achievements of European music, which is very appropriate in the context of the creative goals of The Mighty Five. The author's reading of the vocal quartet genre can be traced in C. Cui's texture of a four-voice pattern, which can be performed both by an ensemble and by a choir, but in any case, the compositions retain the quality of chamber music. Study results allowed for establishing that Cui's vocal quartets are in keeping with the general development of Russian chamber vocal art, complementing the overall picture of ensemble and choral music.

**Keywords:** C. Cui, Vocal Quartet, Poetic Images, Romance Lyrics, Choral Texture, National Peculiarities of Vocal Music.

**Information about the author:** Nataliya S. Reneva, PhD in Art, Docent, Head of Musicology Department, The State Kosygin University of Russia, Sadovnicheskaya St., 33/1, 115035 Moscow, Russia.

ORCID ID: 0009-0006-0124-6653

E-mail: reneva-ns@rguk.ru



**Received:** April 15, 2023

**Approved after reviewing:** June 06, 2024

**Date of publication:** September 25, 2024

**For citation:** Reneva, N.S. “Cui’s Vocal Quartets in the wake of the Development of Russian Chamber Vocal Art.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 73, 2024, pp. 305–313. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-305-313>

## References

- 1 Aleynikov, M.I., Seliverstova, N.B. “Kedrov, Nikolay Nikolaevich (1871–1940)” [“Kedrov, Nikolay Nikolaevich (1871–1940)”]. *Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.A. Rimskogo-Korsakova* [Site]. Available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/kedrov-nikolay-nikolaevich-1871-1940> (Accessed 27 September 2024). (In Russ.)
- 2 Gordeeva, E.M. *Kompozitory “Moguchei kuchki”* [The Composers of the Five]. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 444 p. (In Russ.)
- 3 Korzhen'iants T.V. “Ts.A. Kiui” [“C.A. Cui”]. *Istoriia russkoi muzyki* [The History of the Russian Music]. Moscow, Muzyka Publ., 1994, vol. 7: 70–80-e gody XIX veka [70–80<sup>th</sup> Years of 19<sup>th</sup> Century], part 1, pp. 173–209. (In Russ.)
- 4 Kiui, Ts.A. *Russkii romans: ocherk istorii ego razvitiia* [The Russian Romance: Sketch of the History of its Development]. St. Peterburg, Izdanie N.F. Findeizena Publ., 1896. 209 p. (In Russ.)
- 5 Lavrikova, Iu.N. *Khorovoe tvorchestvo Tsezaria Kiui* [The César Cui’s Choral Oeuvre: PhD Thesis, Summary]. Moscow, 2020. 26 p. (In Russ.)
- 6 Nazarov, A.F. *Tsezar' Antonovich Kiui* [César Antonovich Cui]. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 222 p. (In Russ.)
- 7 Naumov, A.V. “‘Otzvuki voiny’ op. 66 Ts.A. Kiui: k probleme pafosa v kamernovokal’nom zhanre” [“C.A. Cui’s ‘The Echoes of War’ op. 66: on the Issue of Pathos in the Chamber Vocal Genre]. *Innovatsii v nauke*, no. 41, 2015, pp. 110–121. Available at: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_22919022\\_26974923.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_22919022_26974923.pdf) (Accessed 30 March 2023). (In Russ.)
- 8 “Tavastsherna” [“Tavaststjerna”]. *Literaturnaya entsiklopediya* [The Encyclopedia of Literature]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1939. T. 11. Stb. 162–163. Available at: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-1622.htm> (Accessed 25 September 2024). (In Russ.)
- 9 Khafizova, L. “Kak ustroeny russkie kolybel'nye” [“How are Russian lullabies arranged?”]. *Arzamas.academy* [Site]. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1553> (Accessed 27 September 2024). (In Russ.)