

Мария Владимировна Калимова – хормейстер, выпускница ассистентуры-стажировки по направлению подготовки 53.09.05 «Искусство дирижирования (дирижирование академическим хором)» Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, преподаватель Мурманского колледжа искусств (ГОБПОУ МКИ) (Мурманск, Россия),
m.calimova@yandex.ru

Любовь Абрамовна Купец – музыковед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
lyubov.kupets@glazunovcons.ru

Maria V. Kalimova – choirmaster, graduate student of the postgraduate training program 53.09.05 “Art of conducting (Academic choir conducting)” of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, teacher at the Murmansk College of Arts (Murmansk, Russian Federation),
m.calimova@yandex.ru

Lyubov A. Kupets – musicologist, Ph.D. in History of Arts, Professor at the History of Music Department, Head of the Finno-Ugric Music Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
lyubov.kupets@glazunovcons.ru

УДК 784.1

ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЦЕЗАРЯ КЮИ: ИСТОКИ И ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ ХОРОВОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

CHOIR MUSIC BY CESAR CUI: THE SPECIFICS OF THE COMPOSER 'S CHORAL STYLE FORMATION

Аннотация

В статье анализируется хоровое творчество Ц. А. Кюи с позиции влияния европейских и русских музыкантов на формирование авторского стиля. Отмечена специфика этнического происхождения композитора, детские и

юношеские впечатления, окружение и знакомства Кюи в разные годы жизни. Среди них выделены влияние французской культуры и музыки Ф. Шопена, а также произведений М. Балакирева, А. Даргомыжского и А. Серова. На основе высказываний Кюи-критика и музыкального писателя акцентируются важные для него особенности вокальной музыки и его творческие и стилистические установки как хорового композитора.

Abstract

The article analyzes the choir musical works of C. Cui from the point of view of the influence of European and Russian musicians on the formation of the author's style. The specifics of the composer's ethnic origin, childhood and youth experience, environment and contacts of Cui in different years of life are noted. Among them are the influence of the French culture and music of Chopin, as well as the works of M. Balakirev, A. Dargomyzhsky and A. Serov. Based on the remarks of Cui-critic and music writer, features of vocal music, important for him, and his creative and stylistic settings as a choir composer are emphasized.

Ключевые слова: хоры без сопровождения, музыкальная критика, национальное в музыке, романтизм, стиль модерн, «Могучая кучка»

Keywords: choirs a capella, music criticism, nationalism in music, romanticism, Art Nouveau, The Five (the New Russian School)

Творческий путь Ц. Кюи был отмечен преобладающим интересом к вокальной музыке, поскольку именно в соединении поэзии и звука композитор видел путь максимально полного выражения всех оттенков чувства, достижения высшего художественного впечатления. И хотя его основными увлечениями были опера и романс, вклад композитора в развитие хорового искусства представляется также весьма существенным. Из 13 созданных Кюи сочинений в оперном жанре (включая 4 детские оперы) значительная часть содержит развёрнутые хоровые эпизоды, яркие примеры таковых – хор черкесов из 1-го действия оперы «Кавказский пленник», свадебный хор (1 д.) и

сцена в таверне (2 д.) из оперы «Вильям Ратклиф», хор-тарантелла и хор заговорщиков (3 д.) из оперы «Анджело» [13].

Перу Кюи принадлежат также 2 кантаты (в память 300-летия царствования дома Романовых, ор. 89, и кантата памяти М. Ю. Лермонтова «Твой стих», ор. 96) и ряд отдельных сочинений для хора с фортепианным или оркестровым сопровождением: «Мистический хор», ор. 6; «Ave Maria», ор. 34; «Марш русских соколов» (без опуса, 1912 год); «Воевода Милош» из «6 песен западных славян», ор. 99 и др.

Творчество Кюи в области музыки для хора *a cappella* весьма объёмно и типологически разнообразно. К нему относятся 9 хоровых циклов:

- 7 хоров для смешанных голосов, ор. 28 (1885),
- 5 хоров на стихи К. Р., ор. 46 (1893),
- 6 хоров для смешанных голосов, ор. 53 (1895),
- 2 песни для мужского хора *a cappella*, ор. 58 (1901),
- 6 хоров для смешанных голосов, ор. 63 (1903),
- 7 маленьких хоров на стихи И. Белоусова, ор. 77 (1908),
- 3 псалма для хора, ор. 80 (1910),
- 13 хоров, ор. 85 (1911),
- 7 «дуэтов-хориков» для женских или детских голосов, ор. 101 (1910-е, при жизни не издавались).

Кроме того, к данной сфере относятся несколько сочинений, вошедших в состав вокальных циклов: «На Родине» (заключительный номер из цикла «21 стихотворение Н. Некрасова», ор. 62); «Тишь»; «Голод» (завершающие цикл «6 стихотворений Я. Полонского», ор. 76); а также изданных отдельно – «Идут» для мужского хора на стихи Н. Вильде; «Песнь Пресвятой Богородице», ор. 93. Примыкают к этой категории также 7 вокальных квартетов на стихи Ф. Сологуба (ор. 59), и 9 вокальных квартетов для мужских голосов (ор. 88).

В истории русской музыки Кюи известен как представитель «Новой русской оперной школы». Стоит особо отметить, что именно он являлся её

основным популяризатором в информационно-коммуникативном пространстве. В ходе своей критико-публицистической деятельности Кюи долгое время активно отстаивал творческие принципы и ценности «Школы», в первую очередь, развитие национального начала музыкального искусства, утверждение приоритета русской музыки в театральном и концертном репертуаре страны [5, с. 83–88, 147–151, 183–186, 231–235, 296–301, 309–316]. В настоящий момент литературно-критическое наследие Кюи представляет ценность, в том числе, как ключ к пониманию творческого мировоззрения композитора.

Важное место в аналитике Кюи занимает определение в музыке национального элемента, причём понимаемого в более общем смысле, нежели работа с народно-песенным материалом или жанровая стилизация. Позиция Кюи весьма близка к современному пониманию стиля как универсальных свойств музыки, в своей совокупности позволяющих определять их генезис [7, с. 20]: «*Стиль* имеет первенствующее значение... “Каменный гость” Даргомыжского – типическое произведение русской школы, хотя его музыка совершенно общая; “Кармен” – произведение французской школы, несмотря на испанский колорит её музыки. И тут, и там стиль решает дело» [5, с. 421].

Однако применительно к творчеству самого Кюи вопрос национальной специфики представляется весьма неоднозначным. В первую очередь, свои нюансы вносит этническое происхождение композитора. Будучи сыном француза и литовки, он провёл детство в Вильно и рос с юных лет как полилингв, освоив четыре языка: французский, литовский, русский и польский. По сути, в русскоязычной среде с её особенностями Кюи оказался лишь в шестнадцатилетнем возрасте, переехав в Петербург для учёбы в 1851 году. Таким образом, необходимо учитывать, что детские впечатления, наряду с менталитетом, оказали воздействие на эмоционально-психологический склад личности композитора и, соответственно, на характер его творческого самовыражения. Симпатия к музыке композиторов славянских стран,

Ф. Шопена, Б. Сметаны, А. Дворжака также, вероятно, своими корнями уходила в детские годы Кюи.

Профессиональное становление, формирование композиторского мастерства Кюи происходило в окружении русского музыкального мышления, под прямым влиянием М. Балакирева, В. Стасова, А. Даргомыжского, А. Серова и др. Работа над первыми крупными сочинениями, создание опер «Кавказский пленник» (1858), «Сын Мандарина» (1859), несколько позднее – «Вильям Ратклиф» (1868), проходило в атмосфере открытого, тесного творческого взаимодействия, сложившегося между участниками «Могучей кучки» в начальный период её существования. Однако, в отличие от своих коллег, Кюи, в основном, предпочитал сюжеты общего характера, психологические драмы, сторонясь тематики, требующей выраженного русского национального колорита, «обязательных руссизмов» [4, с. 276]: «Приняться за русский сюжет боюсь. Выйдет подделка» [там же, с. 296]. Это же стало причиной отсутствия в хоровом творчестве Кюи такого жанра, как обработки народных песен, при том, что к работе по собиранию соответствующего материала и составлению сборников он относился с большим уважением, считая её чрезвычайно важной и перспективной [5, с. 71]. И всё же, несмотря на настойчивое уклонение от «народной» сюжетной и образной сферы, отголоски укоренившегося в русской музыке жанра «славильных» хоров, отмеченных тем самым национальным колоритом, мы находим, к примеру, в кантате Кюи в память 300-летия царствования дома Романовых [3].

Круг общения Кюи всегда оставался интернациональным. Он был лично знаком с Ф. Листом, Р. Вагнером, Г. Берлиозом, К. Сен-Сансом и поддерживал творческие связи со многими менее известными зарубежными музыкантами. Особая симпатия и интерес Кюи к франкоговорящему региону проявилась в его статьях во франкоязычной прессе, в создании специально для “Opéra-Comique” в 1894 году оперы “Le Flibustier”, в активном обращении к литературным

произведениям французских авторов. В камерном вокальном творчестве Кюи встречаются как отдельные сочинения, так и циклы романсов («6 мелодий», ор. 23; «7 мелодий», ор. 32; «20 стихотворений», ор. 44 и др.) на стихи В. Гюго, Ф. Коппе, Ж. Ришпена, А. де Мюссе и других представителей поэзии Франции. К сожалению, на хоровое творчество подобный опыт не распространился [3].

Французское музыкальное влияние проявилось, прежде всего, в оперном творчестве Кюи. Его оперы «Вильям Ратклиф» и «Анджело» обнаруживают структурное подобие, сходство драматургической концепции с большой французской оперой, а именно с произведениями Дж. Мейербера [2, с. 186–187]. С другой стороны, присутствующая в том же «Ратклифе» лейтмотивность, вероятно, имеет своим первоисточником «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза [12, с. 231], хотя нельзя исключать в данном аспекте и влияние творчества Р. Вагнера [2, с. 186]. Интересно, что, критикуя французскую школу за холодность и малую эмоциональность, стремление к внешней эффектности и декоративности [5, с. 34], Кюи сам неоднократно встречал упреки в недостатке драматического накала [12, с. 230, 233]. Не укрылось от современников, как и позднейших исследователей, и стилистическое сходство произведений Кюи с французской музыкой [10, с. 33], выразившееся в лёгкости, изяществе, ритмической подвижности и игривости (П. Чайковский в письме Н. Римскому-Корсакову употребил выражение «пикантно-ритмизированная» применительно к музыке Кюи [11, с. 282]).

Наиболее явственно прослеживается связь Кюи с Р. Шуманом и Ф. Шопеном. Кюи не раз выражал глубочайшее восхищение творчеством двух «столпов» романтизма, причём, если в ранние годы он отдавал предпочтение Шуману, впоследствии, напротив, пересилила симпатия к Шопену. Шуман, по мнению Кюи, – «тончайший гармонист» [5, с. 6], воплощающий самые разнохарактерные образы в «индивидуальных, безупречных формах» [там же, с. 454], проявляя при этом непревзойденную «оригинальность, своеобразие и юмор» [там же, с. 58]. В музыке Шопена для Кюи важны «необыкновенное

изящество и высший, чистокровный аристократизм» [5, с. 506] в сочетании со «славянской простотой и искренностью» [там же, с. 508]. Многие черты стиля европейских романтиков закономерно отозвались и в творчестве самого Кюи. В первую очередь, это тяготение к камерности, не как к основному жанровому направлению, но скорее как к определённой манере письма, воплощающейся в меньших масштабах, проявляющейся в тонкостях и деталях. Также в творчестве романтиков берёт свои истоки лиризм, порой с оттенком сентиментальности, как эмоциональная доминанта музыки Кюи. На уровне конкретных элементов музыкального языка с романтиками его роднит мелодичность преимущественно кантиленного свойства и увлечение функционально-красочной гармонией, с активным использованием «гармонической роскоши» септаккордов [6, с. 88], обилием неаккордики и альтераций.

Отношение Кюи к ещё одному представителю романтизма, Й. Брамсу, было более сдержанным – отдавая дань «интеллектуальности» его музыки («глубокий звуковой мыслитель» [5, с. 423]), Кюи не находил её эмоционально созвучной собственным устремлениям. Но, обращаясь к музыке для хора *a cappella*, нельзя не отметить, что именно в творчестве Шумана и Брамса данная жанровая сфера разрабатывалась наиболее активно, и, в частности, получил обособление жанр лирической хоровой миниатюры (ор. 55, 59, 4 тетради романсов и баллад для смешанного хора Шумана, ор. 42, 62, 104 Брамса). На преемственность, простирающуюся от них к хоровым миниатюрам Кюи, указывает ряд общих черт, таких, как интерес к пейзажности, преобладание простых форм, гомофонность, стремление к органичному синтезу музыки и слова, элементы звукоизобразительности. Безусловно, стилистика хоров Кюи обнаруживает и некоторые специфические свойства, связанные с особенностями его композиторского почерка. Так, он отходит от строгой гомофонности в пользу значительно большей мелодизации фактуры, придания большей самостоятельности второстепенным мелодическим линиям. В

конструкции тем Кюи исходит из необходимости соответствия вокальных фраз поэтическим, при этом их развитие должно, в первую очередь, определяться особенностями стихотворного текста, а не правилами «абстрактной» музыкальной логики [5, с. 199]. Отсюда – различная продолжительность фраз, при необходимости – уход от квадратных четырёх- и восьмитактовых построений, нежелательность строгой повторности [6, с. 12]. Также Кюи стремится по возможности избегать распевов (несколько нот на один слог) и не злоупотребляет скачками на широкие интервалы (септимы, октавы), считая их «неестественными» в вокальной мелодике [там же, с. 83].

Из полифонических приёмов у Кюи преобладают свободные имитации, при этом часто воспроизводится лишь какой-либо из элементов темы. Типичный приём поочередного сопоставления женской и мужской групп у него уступает место более индивидуализированным приёмам изложения. Наконец, Кюи несколько усложняет ритмику хоров. Считая важным при сохранении определенного единства ритмической организации [5, с. 412] не допустить однообразия [6, с. 44], он применяет относительно свободную смену рисунков, обеспечивающую ритмическую подвижность и гибкость. Так или иначе, хоровые миниатюры Кюи в своей основе представляют собой позднеромантическое явление, вписываясь в общую линию развития жанра, простирающуюся от западноевропейской музыки.

Возвращаясь к такому качеству хоровых миниатюр Кюи, как детализированность, отметим, что у него данный параметр несколько превышен в сравнении как с предшественниками, так и с современниками. Речь идет о тщательной проработке мелких подробностей, полностью исключающей ощущение «эскизности», «импровизационности» [6, с. 42], что позволяет охарактеризовать композитора как «музыкального художника-миниатюриста» (В. Чешихин) [12, с. 230]. Любопытно, что в определённой мере данное свойство перекликается с набравшими силу на рубеже веков модернистскими тенденциями, привнесшими в искусство, помимо прочего, выраженную

декоративность, «культ деталей» [9, с. 15]. Хорошо известен консервативный настрой Кюи, осуждавшего новые веяния, «торжество звука над музыкой» [5, с. 423], усиление роли колорита, «настроения» [там же, с. 539]. Однако очевидно также, что масштаб такого явления, как модерн, был достаточно велик, чтобы затронуть, пусть и слегка, даже тех, кто всячески стремился оставаться вне границ его влияния.

Известно, что хоровая музыка *a cappella* светской тематики до определённого момента не была в России достаточно востребована [1, с. 19]. Основной причиной этого явилась специфика отечественного хорового исполнительства, долгое время развивавшегося преимущественно в русле церковно-певческой культуры. Соответственно, при накопленном обширном репертуаре духовной музыки, доля «светских» хоров оставалась в творчестве русских композиторов крайне мала. Но в определённый момент рост интереса к данной сфере исполнительства, которому сопутствовали открытие Бесплатной музыкальной школы [8, с. 15], появление Русского хорового общества, создание достойных любительских хоров (Бесплатного хорового класса И. Мельникова – Ф. Беккера, хора московских Пречистенских рабочих курсов и др.), привёл к закономерному всплеску композиторской активности [1, с. 20–22].

Для Кюи жанр хоровой миниатюры оказался весьма привлекателен, определив один из основных жанровых векторов его творчества. Распределение предпочтений композитора в сторону именно светской музыки объясняется весьма просто. Для него, как человека католического вероисповедания [4, с. 175, 400], область православных богослужебных песнопений была не слишком близка; создание в 1910-х годах четырёх духовных хоров является исключением, своего рода экспериментом [там же, с. 400–401]¹. Нужно особо отметить, что Кюи стал, по сути, первым русским композитором, проявившим систематический интерес к хоровой миниатюре и создавшим в результате целый обширный творческий пласт. Безусловно, дальнейшее развитие жанра

¹ См. об этом [9].

оказалось весьма активным и стремительным, многие младшие современники Кюи, считающиеся «классиками» в данной области (П. Чайковский, А. Аренский, В. Калинников и др.) также стали регулярно обращаться к созданию подобных сочинений, однако остаётся фактом, что именно Кюи оказался в авангарде данного явления.

Привлекательность хоровой звучности раскрылась для Кюи в своей полноте благодаря хору Бесплатной музыкальной школы (под управлением Г. Ломакина), который, по собственным словам композитора, был «доведён до такого совершенства, о котором мы в Петербурге до сих пор не имели и понятия» [5, с. 10]. Ключевую роль в этом Кюи отводил самому Ломакину, безоговорочно признавая его лучшим, «несравненным» хоровым дирижёром [там же, с. 10, 13, 56]. Желание услышать свои произведения в исполнении коллектива с высочайшими исполнительскими качествами, сравнимого с «бесподобным, одушевлённым органом под рукою искусного органиста» [там же, с. 70], вероятнее всего, стало одним из побудительных мотивов столь активной работы над хоровой музыкой. Сотрудничал композитор также и с Бесплатным хоровым классом, известным любительским хоровым коллективом, который был создан в 1890 году выдающимся русским оперным певцом И. Мельниковым, пригласившим в качестве дирижёра своего ученика и коллегу Ф. Беккера [8, с. 15]. Ясно, что непосредственная связь с исполнительскими коллективами способствовала совершенствованию мастерства хорового письма Кюи.

Полезным в данном случае оказалось также взаимодействие композитора с исполнителями, обращавшимися к его камерным вокальным сочинениям (среди них были такие выдающиеся певцы, как И. Мельников, А. Молас, Л. Собинов, Н. Салина, М. Долина и др.) Оно позволило Кюи развить понимание вокальной природы и возможностей голоса, проявляющееся, в том числе, в его хоровых произведениях. Используя широкий диапазон в партиях,

композитор при этом не злоупотребляет крайней тесситурой, заботится о голосоведении и выстраивает фразировку с учётом удобства исполнения.

Большое внимание уделяет Кюи художественному тексту. В вокальном творчестве слово и музыка для него – «равноправные державы» [5, с. 440], при этом «слову музыка сообщает необыкновенную силу выражения, музыке слово – полную определенность» [там же, с. 406]. Тексты, подходящие на роль словесного первоисточника музыкальных сочинений, должны, по его мнению, отвечать определённым требованиям, основное из которых – «ясность мысли и простота выражения» [там же, с. 502], определённая лаконичность, отсутствие длиннот [там же, с. 390]. Художественному уровню, качеству стиха Кюи также придаёт большое значение, полагая, что красивый, музыкальный по языку стих рождает вдохновение у композитора [там же, с. 502], подсказывает мелодический контур, так, что «малейшая поэтическая черта может породить новые музыкальные красоты» [там же, с. 152]. К слову, в этом Кюи не всегда последователен: критикуя композиторов за выбор стихов такого поэта, как Д. Ратгауз, по мнению Кюи, не слишком одарённого [6, с. 113], он, тем не менее, и сам обращается к его творчеству в своих хоровых сочинениях.

Упоминая о важности изучения стихотворной формы [там же, с. 61], Кюи считает необходимым добиваться «уравновешенного соответствия» с формой музыкальной, избегая, по крайней мере, очевидных противоречий в ключевых структурных моментах [там же, с. 44, 61, 110].

Непременным и важнейшим свойством высокохудожественной вокальной музыки Кюи называет верную декламацию, отмечая, что в русском языке, как «одном из самых благодарных языков для пения» [5, с. 37], её соблюдение является вполне посильной задачей. Раскрытие данного понятия у Кюи в достаточной мере конкретизировано. Правильная декламация, по его мнению, включает внимание к просодии, причём при соблюдении всех ударений основное должно по возможности приходиться на слово, наиболее важное в смысловом отношении [там же, с. 163, 197]. Следует стремиться к

сохранению естественной фразировки, интонационное повышение и понижение голоса в речи должно отражаться и в направлении мелодической линии [5, с. 144]. Недопустимо введение неоправданных пауз между словами или отдельными слогами, несоблюдение знаков препинания. Наконец, существенным недостатком ему представляется бессмысленное, нелогичное повторение одного или нескольких слов, как, впрочем, и целых фраз [там же, с. 165].

Очевидно, что в хоровой музыке *a cappella* композитору несколько сложнее добиться соответствия данным требованиям, нежели в камерной вокальной, из-за отсутствия «связующего» инструментального аккомпанемента и необходимости выстраивания второстепенных мелодических линий, часто более ритмически выдержанных, чем основная. Избежать отклонений от оригинального текста, на недопустимости которых настаивает Кюи применительно к вокальной музыке [6, с. 109–110], оказывается в данной ситуации почти невозможным. И всё же он уделяет особое внимание подтекстовке, составляя её из осмысленных, законченных фраз и следя, чтобы сочетание подтекстовок партий не влияло на возможность ясного восприятия основного текста.

Важно, что, по мнению Кюи, при бережном обращении со словом, соблюдении требований формы и правил декламации, даже технически не идеальное исполнение не мешает осуществлению основной цели вокального сочинения – донесению характера и смысла поэтического текста [5, с. 153].

Цезарь Антонович Кюи в истории русской музыки был и остаётся фигурой неоднозначной. Творческая судьба композитора складывалась весьма непросто. Лирик по складу дарования, он оказался несколько в тени своих товарищей по «Новой русской школе», чья музыка в большей степени отвечала на запрос общества, а потому и была более востребована. Активная критическая деятельность Кюи, его смелая и принципиальная позиция,

прямолинейность высказываний порождали немало недоброжелателей как в сфере публицистики, так и среди коллег по композиторскому поприщу. Успешная военная карьера и заслуженный авторитет Кюи в области фортификационной науки давали повод говорить о второстепенном характере его композиторской деятельности. Некий внутренний консерватизм его натуры, настороженность в отношении как определенных политических процессов, так и авангардных музыкально-стилистических тенденций провоцировали обвинения в косности и ретроградстве. Приходится с сожалением констатировать, что подобные суждения стали не просто устойчивым стереотипом, а едва ли не магистральной позицией относительно фигуры Кюи, по крайней мере, на обывательском уровне.

А между тем знакомство с критическим и эпистолярным наследием композитора раскрывает его личность совершенно с иной стороны, показывает его честность, последовательность, самокритичность, глубокую вовлечённость и преданность искусству как главному делу жизни. Художественная индивидуальность композитора отмечена несомненным ярким талантом и оригинальностью музыкального мышления. Его масштабное творческое наследие включает колоссальное число сочинений самых разнообразных жанров, многим из которых присущи стилистическая цельность и своеобразие, а также особый неповторимый шарм. Динамика творческого процесса Кюи всегда сопровождалась поиском новых средств и идей, и ряд его художественных решений, касающихся как содержательной, так и музыкально-технологической сферы, отличался несомненным новаторством.

Литература

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве: сб. ст. / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Л.: Музыка, 1980. 216 с.
2. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1994. Т. 7. 479 с.

3. Калимова М. В. Католическая духовная музыка в творчестве Ц. А. Кюи [Электронный ресурс]. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik_2018/Kalimova.pdf.
4. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 756 с.
5. Кюи Ц. А. Избранные статьи / сост. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 691 с.
6. Кюи Ц. А. Русский романс: очерк его развития. СПб.: Издание Н. Ф. Финдейзена, 1896. 211 с.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2003. 248 с.
8. Романовский Н. В. Хоровой словарь. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1972. 141 с.
9. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2012. 353 с.
10. Финдейзен Н. Ф. Ц. А. Кюи: очерк его музыкальной деятельности // Русская музыкальная газета. 1894. № 2. С. 29–36.
11. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 2. 607 с.
12. Чешихин В. Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 г). 2-е изд., испр. и доп. СПб.: И. Юргенсон, 1905. 650 с.
13. Neff L. K. Story, style and structure in the operas of Cesar Cui. Bloomington, IN: Indiana University, 2002. 1371 p.

References

1. Asaf'ev B. V. *O horovom iskusstve: sb. st.* [About choral art: collection of articles]. Comp. and Comment. A. Pavlova-Arbenina. Leningrad: Muzyka, 1980. 216 p.
2. *Istorija russkoj muzyki: v 10 t.* [History of Russian music: in 10 volumes – Volume 7]. Moscow: Muzyka, 1994. 479 p.
3. Kalimova M. V. *Katolicheskaja duhovnaja muzyka v tvorchestve C. A. Kjuj* [Jelektronnyj resurs] [Catholic sacred music in the work of C. A. Cui]. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik_2018/Kalimova.pdf.
4. Kjuj C. A. *Izbrannye pis'ma* [Selected letters]. Comp. I. L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1955. 756 p.
5. Kjuj C. A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Comp. I. L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1952. 691 p.
6. Kjuj C. A. *Russkij romans: ocherk ego razvitija* [Russian romance: an outline of development]. St. Petersburg: Izdanie N. F. Findejzena, 1896. 211 p.
7. Nazajkinskij E. V. *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. Zavedenij* [Style and genre in music: Textbook for students of higher educational institutions]. Moscow: Vlados, 2003. 248 p.
8. Romanovskij N. V. *Horovoj slovar'. 2-e izd., dop.* [Choral Dictionary. – 2nd edition, revised]. Leningrad: Muzyka, 1972. 141 p.

9. Skvorcova I. A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau style in Russian musical art at the turn of the 19 – 20th centuries]. Moscow: Kompozitor, 2012. 353 p.
10. Findejzen N. F. C. A. Kjuj: ocherk ego muzykal'noj dejatel'nosti [C. A. Cui: a sketch of his musical activity]. *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1894. No. 2, pp. 29–36.
11. Chajkovskij M. I. *Zhizn' Petra Il'icha Chajkovskogo: v 3 t.* [The life of Peter Ilyich Tchaikovsky. – Volume 2]. Moscow: Algoritm, 1997. 607 p.
12. Cheshihin V. E. *Istorija russkoj opery (s 1674 po 1903 g). 2-e izd., ispr. i dop.* [History of Russian opera (from 1674 to 1903). – 2nd edition, revised and enlarged]. St. Petersburg: I. Jurgenson, 1905. 650 p.
13. Neff L. K. *Story, style and structure in the operas of Cesar Cui.* Bloomington, IN: Indiana University, 2002. 1371 p.