

Виктор Калинин родился в 1870 году в селе Воин Орловской губернии. Он был третьим сыном мелкого чиновника (станового пристава) Сергея Федоровича Калинина. Бедную, но очень общительную и дружную семью Калининых характеризовало упорное стремление к образованию, к высокой культуре и особенно к музыкальному искусству.

Большое влияние на музыкальное формирование Виктора Калинина оказал его старший брат Василий Сергеевич, которому он, в сущности, обязан своим образованием. Василий Калинин, в частности, сам подготовил брата по теории музыки к вступительным экзаменам в Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества, заметив при этом, что "из Виктора со временем может выйти недюжинный музыкант, и талантливость его несомненна". **[Эта и последующие цитаты из писем Василия Калинина взяты из книги: В. Калинин. Письма, документы, материалы (М., 1959). В дальнейшем ссылки будут производиться на порядковый номер письма]** Экзамен этот Виктор Калинин сдал осенью 1887 года с отличной оценкой и был принят по классу гобоя и композиции.

В письмах Василия к отцу и к друзьям мы находим постоянные упоминания о Викторе, ярко характеризующие его индивидуальность и взаимоотношения братьев. "Виктор играет на гобое в оркестре и находится по этому поводу на седьмом небе" (№ 168). Он получил заказ на срочную переписку нот, сидит и "скрипит пером на всю Москву, хочет заработать к празднику на сапоги, которые у него скоро обратятся в решето" (№ 171). Но он "весел и беспечен, как Беранже и твердит постоянно, что он у меня, как у Христа за пазухой... все ему легко дается: способный малый" (№ 163). "Живем мы с ним весьма дружно, именно по-братски, да с ним иначе и нельзя жить, ибо это прекрасный человек и чистая неиспорченная душа" (№ 165). В 1894 году, еще будучи учеником Филармонического училища, Виктор Калинин пишет первое серьезное сочинение – Концертную увертюру (издана она не была), которую с радостью приветствует, хотя и критикует старший брат, замечая по этому поводу: "Манера писать у нас совсем одна, и логическое течение музыкальных мыслей поразительно сходно" (№ 204). Василий Сергеевич печально пишет Кругликову об усталости и плохом здоровье младшего брата: "Сам он весь ушел на изыскание средств помощи своим родным и о себе совсем не думает, относясь всегда скептически ко всяким моим напоминаниям о том, что надо же подумать и о себе" (№ 291).

Виктор Сергеевич в свою очередь отвечает брату искренней и нежной любовью. Последние крохи своего скудного заработка он (одновременно помогая сестре и овдовевшей матери) посылает Василию, чтобы хоть немного облегчить трагическое положение, в котором тот находился в последние годы жизни. В конце концов он приезжает к Василию в Ялту принять его последний вздох.

Так постепенно из отдельных штрихов в письмах Василия Сергеевича вырисовывается прекрасный духовный облик Виктора Калинина – человека, влюбленного в музыкальное искусство, трудолюбивого, жизнерадостного, обладающего исключительным душевным здоровьем и высокой нравственной порядочностью, воспринимающего свой сыновний и братский долг как естественную, само собой разумеющуюся обязанность.

В 1896 году Виктор Калинин окончивает училище Московского филармонического общества с серебряной медалью **[По теории композиции Калинин учился у С. Н. Кругликова, А. А. Ильинского и П. И. Бларамберга]** и остается в нем преподавателем по классу гобоя, контрапункта, фуги и энциклопедии (теории музыки). В 1899 году он отказывается от класса гобоя и берет вместо этого класс сольфеджио. Параллельно он работает в Московском синодальном училище: ведет там теорию музыки и хоровое пение. Поле деятельности Калинина не ограничивается преподаванием. С 1894 по 1911 год **[Эти и последующие даты и биографические сведения взяты нами из некролога Калинина, написанного С. В. Евсеевым ("Музыкальное образование", 1927, № 3)]** он руководит хоровым пением в городских начальных училищах Москвы; с 1907 по 1909 год управляет оркестром студентов Высшего технического училища; принимает активное участие в работе Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете, составляя и редактируя различные сборники народных песен и дирижируя хором в концертах, организуемых этой комиссией. С 1898 по 1903 год Калинин работает в Московском художественном театре, в частности дирижирует там музыкой Гречанинова к постановке "Снегурочки" Островского. После Октябрьской революции он является постоянным сотрудником репертуарно-издательской секции Музыкального отдела Пролеткульта и музыкальной комиссии по детскому образованию и воспитанию при театрално-музыкальной секции московского Совета рабочих депутатов. Последние пять лет жизни (1922-1927) Виктор Калинин - профессор теории музыки в Московской консерватории.

Сохранилась статья Калинина "О хоровом пении", помещенная им в "Вестнике искусств" за 1922 год (№ 2) и подписанная буквой К. Она чрезвычайно интересна, потому что отчетливо характеризует Калинина как общественного деятеля, увлеченного широкой просветительской работой. В статье автор указывает два пути приобщения масс к музыкальной культуре: "потребительский" (пассивное слушание музыки) и "воспроизводительский" (участие в исполнении). Наиболее демократическим видом исполнительства Калинин считает хоровое пение прежде всего потому, что оно пользуется всенародной любовью ("русский народ - народ-певец", говорит композитор). Поэтому он горячо агитирует за развитие хоровой самодеятельности в стране, указывая на облагораживающее влияние работы в ансамбле, на необходимость вырвать хоровое пение а саррелла из-под влияния церкви, где оно почти исключительно до тех пор культивировалось. В заключение Калинин призывает бережно хранить традиции русского народного песенного творчества. Таким образом, в статье композитор предстает перед нами как прогрессивный деятель. Некоторые тезисы его статьи, как видно, не утратили актуальности и по сей день.

Музыкальное наследие Виктора Калинина невелико. Видимо, его интенсивная педагогическая и исполнительская деятельность не оставляла ему досуга для творчества. (Материальные трудности, вероятно, также сыграли в этом свою роль.) Кроме упомянутой Концертной увертюры им написано 15 хоров а саррелла, **[Пятнадцатый хор – "У приказных ворот" на слова А. Толстого, примыкающий по стилю к хору Калинина "Спесь" на текст того же автора, в настоящее время готовится к изданию]** ряд хоровых обработок народных песен для четырехголосного и двухголосного хоров, детские песни с сопровождением фортепиано, **[Наиболее известны из них "Журавель", "Котик", "Тень-потетень", "Курочка и петушок", "Солнышко", "Жаворончек", "Мальчик" (на собственный текст). "Зайка" и др.]** несколько духовных хоров. Ему принадлежат переложения для хора некоторых романсов русских композиторов ("Рыцарский романс" Глинки, "Море", "Спящая княжна", "Песня темного леса" Бородина, "Менестрель" Аренского, "Ты взойди, солнце красное" Мусоргского, "Не плачьте над трупами" Черепнина), а также "Марсельезы" и "Интернационала".

Несмотря на незначительное количество, оригинальные хоровые сочинения Виктора Калинникова представляют собой существенный, художественно ценный вклад в русскую хоровую литературу. Его хоры не только пользовались большой популярностью при жизни автора, но и выдержали серьезнейшую проверку временем: они являются в наши дни почти обязательным компонентом хоровых концертных программ и широко используются в педагогической практике.

Творческое лицо Виктора Калинникова и его композиторский почерк полностью сложились в первом десятилетии XX века. **[Краткие рецензии на хоры Калинников "Элегия", "Кондор", "Зима" и "Жаворонок" мы находим в "Русской музыкальной газете" № 46 за 1905 г.; на "Звезды меркнут" – в № 42 за 1907 г.; на "Старом кургане", "Утром зорька" и "Проходит лето" - в № 2 за 1911 г.]** Это была эпоха блестящего расцвета хорового искусства дореволюционной России. Различные хоровые коллективы развивали интенсивную концертную деятельность: капелла Шереметева и хор Архангельского в Петербурге, симфоническая капелла Булычева и хор Иванова в Москве, хор Агренева-Славянского и множество хоров разных учебных заведений. Величайшего исполнительского мастерства достигают церковные хоровые коллективы. Слава Петербургской капеллы и Синодального хора гремит не только на родине, но и за рубежом. Уровня этих столичных хоров стремятся достичь и другие церковные хоры. Любители хорового пения посещают богослужения со специальной целью послушать и сравнить исполнение каких-нибудь "чудовских", или "сахаровских", или синодальных певчих. (В частности, о таких своих экскурсиях упоминает в письмах и Василий Калинников – атеист по убеждению.) Церковные хоры начинают выступать на эстраде в так называемых духовных концертах и вводить в программу произведения не только духовного, но и светского содержания.

В эти годы возросло и развернулось дарование выдающихся русских хоровых дирижеров, таких, например, как В.С. Орлов, Н.М. Данилин, П.Г. Чесноков, М.Г. Климов, вписавших интереснейшую страницу в историю русского хорового пения.

Естественно, что имея подобные поистине неограниченные возможности великолепного исполнения, русские композиторы на рубеже двух веков много и охотно пишут для хора без сопровождения. Отличительной чертой этих хоровых сочинений является их подлинно хоровая природа, поскольку авторы все были либо хоровыми дирижерами, либо воспитанниками Петербургской капеллы и Московского синодального училища, то есть отличными знатоками хорового пения, глубоко понимающими его вокальную специфику, своеобразие выразительных возможностей и красоту звучания.

К плеяде этих композиторов примыкает и Виктор Калинников, причем, в отличие от ведущих хоровых композиторов, его современников – Кастальского и Чеснокова, основное внимание он уделяет хорам светского, а не духовного содержания.

Насыщенная "хоровая атмосфера" тех лет была существенным фактором, определившим направление творчества Калинникова. Вторым важным обстоятельством было непосредственное влияние Василия Калинникова и через него Чайковского, которым восторгался Василий Сергеевич, не раз подчеркивая внутреннее родство своей музыкальной натуры с музой автора "Евгения Онегина". Музыка Калинниковых в высшей степени присуща та подкупающая искренность, непосредственно идущая "от сердца к сердцу", которая является одним из секретов лирической общительности Чайковского (разумеется, при всем различии масштабов дарования этих композиторов).

Наконец, третьей предпосылкой формирования творчества Виктора Калинникова, в значительной мере обусловившей выбор им поэтических текстов для хоров, были незабываемые детские и юношеские впечатления от природы средней полосы России, родных орловских пейзажей, над которыми как бы незримо витал дух их певца – Тургенева. (В письмах Василия Калинникова содержится множество замечаний, свидетельствующих о том, что общение с природой было самой большой радостью для Виктора Сергеевича, который, видимо, обладал даром тонкого ее восприятия, "растворения" в ней.)

В сущности все хоры Калинникова по своему содержанию являются "эмоционально окрашенными пейзажами". Таковы мягкие южные сумерки в "Элегии", мрачный и дикий ландшафт "Кондора", приветливое летнее утро в хоре "Звезды меркнут", переливающаяся роскошными красками морская пучина в хоре "Утром зорька", написанный в эпических тонах "Лес". Таковы его прелестные "Четыре времени года" – светлый, как синева весеннего неба "Жаворонок", лучезарное, летнее "Солнце, солнце встает", меланхолическое "Проходит лето", хрупкая акварельная "Осень" и веющая ледяным дыханием "Зима".

Список авторов, на стихи которых писал Калинников, очень разнообразен: два стихотворения Пушкина, Бунин, Баратынский, Жуковский, Никитин, Скиталец, Кольцов, А. Федоров, **[На текст Федорова Виктор Калинников написал также трогательно нежный романс в традициях Чайковского "Шарманка за углом на улице поет"]** Н. Соколов, А. Толстой. По-видимому, Калинников не имел излюбленного поэта, и его интересовал, главным образом, определенный характер стихотворения. Тексты его хоров вполне включаются в основное русло поэтических текстов хоровых произведений а саррелла начала века. Однако Калинников привнес в трактовку текстов для хора и нечто индивидуальное. Их музыкальное воплощение более гибко, более эмоционально, чем в хоровых сочинениях других композиторов на близкие тексты. Калинников стремится в целом к эквивалентному раскрытию поэтических образов. Текст для него отнюдь не "повод для сочинения хора", а (пусть в скромных масштабах) основа для музыкальной концепции.

В музыкальном стиле хоров Калинникова проступают две основные тенденции. Одна идет от Чайковского, другая – от Бородина (с последней связаны такие хоры, как "Лес", "Спесь", "Утром зорька", отчасти "Ой, честь ли то молодцу"). Музыкальный язык хоров первого типа в общем базируется на гармонических ресурсах романсов Чайковского, но особенно отчетливо проступает направление Чайковского в их фактуре, представляющей собой образец характерной русской "поющей гармонии", то есть такого изложения, основой которого является гармония, но мелодизация голосов настолько интенсивна, что музыкальная ткань приближается к полифонической. Ярким примером подобной фактуры может служить *Andante con moto* из хора "Нам звезды кроткие сияли" **[На этот же текст написан романс Василием Калинниковым (предположительно в 1894 г.)]**, *rosso più mosso* из "Элегии", *tempo primo* из "Осени", "Жаворонок".

Мелодизация партий обуславливает и некоторые характерные гармонические приемы Калинникова. Мы имеем в виду прежде всего мелодическую природу его альтераций (которые он применяет очень часто, особенно в аккордах субдоминантовой группы). Как правило, альтерированные аккорды возникают у Калинникова в результате хроматических сдвигов в голосах, то есть чисто мелодическим путем, а не как самодовлеющий аккордовый комплекс. При этом Калинников нередко "гасит" альтерацию: не разрешает ее по тяготению, а возвращает гармонию к натуральному виду (см. например, такты 6 и 10 хора "На старом кургане", такты 2 и 3 "Элегии", такты 3 и 4 "Ой, честь ли то молодцу".) К

этой же категории явлений относится и излюбленный Калининковым прием модулирования. Наиболее часто у него встречается так называемая мелодико-гармоническая модуляция, при которой, как известно, функциональное переключение гармоний играет второстепенную роль, а на первый план выступают мелодические связи аккордов. (Так, например, при возвращении из соль-бемоль мажора в фа мажор во втором предложении хора "Нам звезды кроткие сияли" секстаккорд соль-бемоль мажора воспринимается отнюдь не как альтерированная субдоминанта фа мажора, а как аккорд, мелодически соскальзывающий в доминанту главной тональности.) Нередки у Калининкова и так называемые эллиптические обороты (частный вид мелодико-гармонической модуляции), то есть мелодическое соединение неразрешенного неустойчивого аккорда одной тональности с неустойчивым аккордом другой (например, переход доминантового секундаккорда си-бемоль мажора в доминантовый септаккорд соль мажора в хоре "Звезды меркнут" на словах "а восток все горит, разгорается"). В некоторых случаях модуляция происходит и чисто мелодически (например, однополосная фраза "а пруд уже застыл" в "Осени" модулирует из ре мажора в фа мажор).

Иногда мелодический принцип выдерживается композитором настолько последовательно, что даже делает функционально неубедительными его заключительные кадансы (поскольку определенность каданса должна создаваться именно отчетливостью функциональной логики). Таков, например, последний каданс "Осени", где заключительные три аккорда не могут восстановить тональное равновесие после ряда эллиптических тональных сдвигов. В кадансе хора "Нам звезды кроткие сияли" в результате мелодического движения последнюю тонику предваряют септаккорд IV ступени и далее на двойном органном пункте субдоминанта и доминанта, что, разумеется, нивелирует функциональную остроту кадансовой гармонии. Неубедительность каданса в хоре "Звезды меркнут" даже отмечалась в свое время критикой [См. **"Русская музыкальная газета", 1907, № 42, стр. 252**]. В последнем случае тоника плохо воспринимается потому, что обстоятельно подготовленный перед этим неаполитанский секстаккорд не переходит в типичный кадансовый квартсекстаккорд, а внезапно мелодически сдвигается на доминантовый секундаккорд с последующим разрешением в тонический секстаккорд. Образуется гармонический оборот, характерный для начальных, а не заключительных построений. После него сразу следует тонический унисон, образуя своеобразный, но функционально вялый несовершенный каданс. Несовершенный же каданс в тесном смысле слова (то есть окончание отдельных частей и целых произведений в мелодическом положении терции или квинты) можно считать характерным стилевым приемом Калининкова (см. первую часть и конец "Элегии", "Осень", "Утром зорька", "Ой, честь ли то молодцу", "На старом кургане").

Бородинская линия проявляется в хорах Калининкова при обращении его к эпическим образам или к бытовым русским национальным картинам (аналогичное явление мы наблюдаем и в хорах подобного характера других русских авторов; вспомним, например, "Лес" Чеснокова или "Ковыль" Сахновского). В этих хорах у Калининкова нередко встречаются ладовые модуляции и взаимопроникновение мажора и минора, типичные для кучкистов, развернутые органые пункты с характерными переливами на их фоне мажора и параллельного минора (например, в третьем куплете "Леса" "У тебя ль было в ночь безмолвную"). Иногда в хорах этого типа возникают прямые ассоциации с музыкой Бородина и Римского-Корсакова; сравним, например, секвенцию секундаккордами на слова "у тебя ль было поздно вечером" в "Лесе" и финальный хор из "Снегурочки"; или последовательность увеличенных трезвучий на словах "буря всплachtet злою ведьмою" и *ritu mosso* из "Спящей княжны" Бородина ("вот и лес глухой очнулся, с диким смехом встрепенулся ведьм и леших шумный рой"). Важную роль в возникновении подобных связей играет фактура хоров Калининкова. Очевидно, например, сходство фактуры "Леса"

и "Песни темного леса" Бородина или покачивающегося с тоники на доминанту органного пункта в хоре "Утром зорька" с аналогичными органными пунктами Бородина (в романсах "Спящая княжна", "Морская царевна", во второй части каватины Владимира Игоревича). Благодаря этому органному пункту в "Зорьке" образуются типично бородинские полифункциональные сочетания.

Несколько особняком среди произведений Калинникова стоит хор "На старом кургане". Посвященный памяти старшего брата, написанный с подлинным вдохновением и глубокой проникновенностью он сочетает в себе лучшие стороны музыкального стиля композитора и является в сущности не чем иным, как свободной фантазией на тему романса Василия Калинникова с тем же текстом Никитина **[Этот романс был в свое время популярнейшим сочинением Василия Сергеевича, особенно среди молодежи, которая усматривала в стихотворении аллегорическое изображение угнетенных тяжелой действительностью прогрессивных сил России].**

Сравним два отрывка романса и хора (романс для наглядности транспонирован в ля минор):

Ярко выраженный натуральный минор, многократное опевание V ступени лада, общее направление мелодического рисунка, каданс с ходом от тоники на терцовый тон и наличие общих интонаций указывают на самое близкое родство хора и романса, на то, что для Виктора Калинникова романс оказался неким интонационным первоисточником.

Хор, естественно, богаче романса по фактуре и тембровой окраске, ярче по гармоническому языку. Если романс целиком выдержан в обычном натуральном миноре и параллельном мажоре, то в хоре минор обогащен красивыми альтерационными гармониями (см., например: в тактах 3-4 двойную доминанту, трактованную как альтерированная субдоминанта, поскольку она непосредственно соединяется с тоническим секстаккордом; аналогичную трактовку двойной доминанты и субдоминанты в тактах 9-10; в такте 6 - сочетание дорийской субдоминанты и так называемой шубертовой VI ступени; эффектный неаполитанский секстаккорд в кульминации второй части).

Но самое тонкое и, пожалуй, наиболее существенное различие хора и романса заключается в их композиционном плане, отражающем разный подход Калинниковых к раскрытию содержания текста. Любопытно, что при почти одинаковом- количестве тактов и одинаковом членении стихотворного текста внутренняя архитектура этих произведений не совпадает. Романс, по существу, монотематичен, так как он посвящен разворачиванию одного - главного художественного образа, раскрываемого композитором в тонах задумчивой и сдержанной печали. Отсюда вытекают размеры его экспозиции - первой части, занимающей львиную долю. Затем следует короткая середина, не имеющая самостоятельного значения и лишь слегка оттеняющая основное настроение и сливающаяся с сокращенной репризой. Как следствие образуется репризная двухчастная форма целого. В хоре же первая часть более лаконична, зато вторая обособляется в самостоятельный раздел, ярко контрастирующий по музыкальному содержанию крайним частям. Он включает напряженную драматическую кульминацию всего произведения и отделяется от репризы глубоко выразительной фермой на паузе. Следовательно, целое очерчивается контурами трехчастной формы с контрастирующей серединой.

Сравнение схем этих сходных по музыкальному тематизму произведений раскрывает различие в понимании сюжета двумя очень близкими творческими индивидуальностями. Василий Калинников в романсе находится под властью одного, господствующего лирического настроения, он несколько пассивно приемлет данность. Виктор Калинников в хоре углубляет и развивает намеченный в тексте контраст до степени противопоставления активно эмоциональной сферы образам крайних частей и тем драматизирует художественную концепцию.

Остальные хоры Калинникова, как и огромное большинство русских хоров *a cappella*, написаны в так называемых мелких формах. Это или периоды ("Зима", "Проходит лето"), или простые двухчастные формы ("Жаворонок", "Ой, честь ли то молодцу"), или разновидности трехчастных форм. Несколько особняком стоит хор "Спесь", написанный в свободной форме. Чаще всего Калинников обращался к трехчастной форме (наиболее благодарной из мелких форм, поскольку она, как известно, сочетает возможности контрастных сопоставлений с архитектурной завершенностью). Однако классическая трехчастная схема здесь, как и обычно в хоровой музыке *a cappella*, значительно видоизменяется под влиянием поэтического текста. Наиболее типичным фактором, преобразующим хоровую трехчастную форму, является тяготение к строфичности, то есть стремление оформить каждую новую строфу текста новым музыкальным материалом. Принципом строфичности, например, объясняется отсутствие точных тематических реприз в "Элегии", в хоре "Нам звезды кроткие сияли", наличие "лишней" второй строфы в "Кондоре". Хоры же "Звезды меркнут" и "Лес" прямо могут быть причислены к шестичастным строфическим формам, лишь объединенным в некоторую несимметричную трехчастность наличием репризы в пятой строфе. Само собой разумеется, что всякий раз выбор формы диктуется авторским прочтением текста. Так, например, однородное настроение стихотворения Жуковского породило в двухчастной форме "Жаворонка" вторую часть типа разработки-дополнения, в то время как двухчастная форма хора "Ой, честь ли то молодцу" соответственно тексту состоит из двух контрастирующих друг другу частей. Слабо выявленная тематическая реприза в хоре "Нам звезды кроткие сияли" обусловлена отсутствием репризности в тексте Плещеева. По смыслу эти стихи скорее двухчастны (сопоставление счастливого прошлого и грустного настоящего), что сказалось и на архитектурных соотношениях этого хора:

Что же касается деталей воплощения текста, то есть собственно декламационной стороны, то здесь Калининников, как и большинство хоровых композиторов его времени, ограничивается правильной просодией, не стремясь к использованию различных интонационных возможностей речевой декламации. Это связано, очевидно, с тем, что композитор воспринимал хор, в первую очередь, как певческий (а не драматический) коллектив и писал для него сочинения, которые должно хорошо петь, а не декламировать. При этом еще следует учитывать и влияние гармонической основы мышления Калининникова – тяготения к "поющей гармонии", о которой мы уже упоминали. Хоровая партия у него чаще содержит фигурированную гармонию, чем является носителем мелодико-декламационного начала. Очень характерна в этом смысле мелодика сопрановой партии в "Элегии" с ее умеренным диапазоном и повторяющимися звуками, которые идут отнюдь не от речитатива, а от типичного ритмического фигурирования гармонии. Те же хоры, где Калининников отступает от этих коренных свойств своей музыкальной природы и обращается к слову как таковому (эта тенденция у него проявляется в последних хорах- "Спесь", "У приказных ворот"), с нашей точки зрения, менее удачны, чем остальные. Поэтому наиболее действенным средством музыкальной выразительности в хорах Калининникова является не собственно мелодика, а вокально-тембровые ресурсы, благодаря чему особенное значение приобретают принципы и приемы хоровой инструментовки.

Сочинения его рассчитаны на большой и высококвалифицированный исполнительский коллектив. Об этом говорят и сложные тонально модуляционные планы его хоров (например, модуляция из фа мажора в соль-бемоль мажор в хоре "Нам звезды краткие сияли" или из соль мажора в ля-бемоль мажор в "Звезды меркнут" начиная со слов "рыбаки в шалашах пробудились"), применяемые им отдельные трудно интонируемые аккорды, вроде септаккорда VII ступени с пониженной терцией в *ritu mosso* "Кондора", и полифункциональные сочетания, такие, например, как в "Зорьке" с ее труднейшей хроматизированной басовой партией в ре-мажорной части; наконец на это же указывают почти обязательные *divisi* во всех партиях и глубина диапазона басов, предполагающая наличие полноценных профессиональных голосов. Общий же диапазон и особенно тесситура хоровых партий у Калининникова сравнительно очень умеренны, как и у всех композиторов, ценящих прелесть мягкого хорового звучания и понимающих трудность и напряженность высокой тесситуры. Любопытно, что диапазоны хоровых партий Калининникова почти всегда примерно одни и те же, независимо от тональности **[Сопрано ре1 (ми1) - соль2 (ля2), альты ля малой - до1, тенора фа малой - фа!]. Предельным верхним звуком для басов является ре первой октавы, нижний же предел зависит от тональности (в "Зиме", "Лесе" и "Осени" басы достигают ре большой октавы)].** Разумеется, эти диапазоны и в особенности тесситура варьируются в связи с художественной задачей произведения. Так, например, в написанном "темными красками" "Кондоре" общая тесситура очень низка, так же как и в "Лесе" с его отзвуками богатырских картин Бородина. "Жаворонок", наоборот, высветлен очень высокой тесситурой по сравнению с другими хорами.

Количество голосов в хоре постоянно меняется в целях тембровой выразительности. Напомним, например, акварельное начало "Осени" (без басов), яркое шести- и восьмиголосие в конце "Ой, честь ли то молодцу", выключение басов в начале прозрачно звучащей репризы хора "Солнце, солнце встает", выключение сопрано в сумрачно

окрашенном втором предложении "Зимы" и там же в третьем предложении *crescendo*, выполненное не только усилением звука, но и постепенным увеличением количества голосов и партий (аналогичный случай см. во второй строфе "Леса" – "Где ж девалася речь высокая"). Правда, подобная дифференциация партитуры у Калининкова не достигает той виртуозной тонкости, какая была свойственна Кастальскому и Чеснокову. Его хоровые партитуры расцветаются не столько комбинациями числа хоровых голосов, сколько сменой их функционального значения в хоровой ткани. Так, хоровые партии у Калининкова могут исполнять главную мелодию (сопрано в "Зорьке", альты в "Проходит лето", басы в хоре "На старом кургане"), могут удваивать главную мелодию (альты и басы в начале "Леса" и в репризе "Элегии", басы и тенора во втором предложении "Зимы", сопрано и тенора во второй части "Элегии") или выводить втору к ней (сопрано и тенора в третьей строфе "Леса"). Иногда партия теряет мелодическое значение и начинает играть роль фона, выдерживая один тянущийся звук (см. сопрано в начале "На старом кургане", в "Лесе", "Проходит лето"). Особенно часто в этой роли у Калининкова выступают басы. Подобные моменты дифференцированного изложения чередуются с разделами, где хоровые голоса несут равномерную нагрузку, сливаясь в общем гармоническом многоголосии (см. "Жаворонок" – "весна пришла к нам дорогая" и окончание этого хора, начало и конец "Зимы", "Ой, честь ли то молодцу") или соединяясь в ритмически однотипное фигурирование гармонического изложения ("Солнце, солнце встает", отдельные моменты "Осени", "Элегии"). Наиболее характерным способом дифференциации хоровой ткани для Калининкова является все же введение диалога между партиями. При этом Калининков склонен изменять функции каждой партии на протяжении одного произведения. Рассмотрим с этой точки зрения сочинение, опубликованное автором за номером первым – "Элегию" **[Калинников, так же как и Кастальский, помечает свои произведения не опусами, а номерами. Мы приводим их по изданию Юргенсона]**.

В первых восьми тактах звучит гармоническая речитация во всех голосах. В следующем восьмитакте основная мелодия поручена сопрановой партии, с которой ведут диалог альты, тенора же вторят им на фоне гармонической поддержки басовой партии. Дальнейшее изложение (с 17 по 22 такт) идет на доминантовом органном пункте у басов, остальные голоса снова исполняют гармоническую речитацию (при этом в альтовой и теноровой партиях появляется *divisi*). Наконец (такты 23–27), сопрано и тенора держат "мелодический горизонт" на одном длительном звуке, а альты поют мелодию, которую удваивают басы. Заканчивается хор пятиголосным гармоническим кадансом.

Таким образом, уже в этом, очевидно, наиболее раннем хоре мы находим отчетливо выявленную тенденцию к смене функционального значения партий "по ходу действия". С нашей точки зрения, подобная *переменность музыкально-драматургических функций хоровых партий при единой, в основном, гармонической фактуре* является наиболее индивидуальной чертой инструментовки Калининкова.

Особенно ярко эта переменность функций хоровых партий выступает в песенных обработках Калининкова, где она часто служит средством варьирования (см. "Заиграй, моя волынка", "У ворот бабушкиных", "Эй, ухнем"). Однако в общем хоровая инструментовка его обработок принципиально отличается от оригинальных хоров композитора, поскольку материал диктует ему несколько большую полифонизацию фактуры, большую мелодическую наполненность партий, поручение основного напева разным партиям, сознательное ограничение гармонических средств, обращение к диатоническим ладам (преимущественно к натуральному минору и миксолидийскому мажору).

В целом обработки Калинникова очень скромны, "этнографичны", так как они не видоизменяют и не преобразуют фольклорный материал. В частности, Калинников широко пользуется здесь "двухголосным четырехголосием", то есть удвоениями сопрановой партии тенорами и альтовой – басами. Такое изложение нередко применялось русскими композиторами в хоровых обработках народных песен (вспомним, например, "Во субботу день ненастный" или "Лучинушку" и "Дубинушку" Чеснокова). Так как эти обработки были сделаны Калинниковым, видимо, в последние годы **[По свидетельству М. Ивакина (сб. "Русская хоровая литература", вып. 1, М., 1963), обработки Калинникова были напечатаны в 1928 г.]**, он, вероятно, сознательно стремился к простоте музыкального языка, ориентируясь, возможно, на самодеятельные хоры. Показательно, что он и песни для этого выбирает наиболее известные.

В 1970 году исполнилось сто лет со дня рождения Виктора Калинникова. Сколько музыкальных произведений за этот срок кануло в вечность и стало достоянием лишь истории музыки! Хоры же Калинникова оказались удивительно жизнеспособными. Невзирая на то, что они никогда не освещались широко в прессе, на то, что сам автор, поглощенный педагогической, исполнительской и культурно-просветительской деятельностью, очевидно, не ставил свою композиторскую работу на первый план, наконец, несмотря на то, что даже о личности композитора остались самые скудные, отрывочные сведения, произведения его по праву вошли в постоянный исполнительский хоровой фонд. Причина заключается в подкупающем чистосердечии его музыкальных высказываний, внутреннем благородстве чувства, ясно ощутимых связях с лучшими традициями русской классики, в мастерстве хорового письма. Музыка Калинникова не предъявляет претензий ни на открытия в области музыкального языка, ни на необычность общей художественной концепции, ни тем более на внешнюю эффектность. Калинников-композитор с величайшей скромностью "знает свое место". Он пишет лишь о том, что ему совершенно близко, любимо и сердечно прочувствовано, охватывая тот круг образов, где он может быть полностью самим собой – поэтом родной природы, музыкантом, искренно восхищенным красотой русского хорового пения, человеком высокой душевной культуры. Примечательно, что это отсутствие притязательности и чуткое ощущение рамок своей сферы как раз и сформировало индивидуальные черты музыкального стиля композитора. Именно его скромность позволила ему добиться, может быть, одного из самых редких качеств: такого сочетания профессионализма с простотой, какое рождает впечатление безыскусственности. И эта безыскусственность, согретая теплом сердечной лирики, раскрываемой средствами любимого народом хорового искусства, не может быть безответной. Поэтому хоры Виктора Калинникова живут полной художественной жизнью и в наши дни, принося творческую радость исполнителям и вызывая живой отклик среди советских слушателей.