

композитора. У даній статті вперше зібрані воедино відомості про адреси М. І. Глінки в період його проживання в Варшаві. Зафіксовані ключові адреси, за якими Глінка бував, і пам'ятні місця, які він неодмінно бачив. Нова інформація дозволяє повніше відчувати атмосферу міста, де створювалися музичні шедеври композитора.

Ключові слова: М. І. Глінка, Варшава, адреси, пам'ятки, творчість.

Pavelko Ekateryna. M. I. Glinka in the daily life of Poland in 1848–1851: travel to Warsaw addresses of the composer. There is all information, which is published for the first time about M. I. Glinka's addresses during his residence in Warsaw in this article. Key addresses of Glinka and memorable places, which he saw, are recorded. New information allows to feel the atmosphere of the city where musical masterpieces of the composer were created.

Key words: M. I. Glinka, Warsaw, addresses, sights, creativity.

Диана Скурская

ИНТОНАЦИОННОЕ РОДСТВО ТЕМАТИЗМА РАЗДЕЛОВ «МОЛИТВЫ» М. ГЛИНКИ ДЛЯ СОЛО, ХОРА И ОРКЕСТРА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ЕДИНСТВА КОНТРАСТНЫХ ОБРАЗОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО МОНОЛОГА

«Молитва» М. Глинки на слова М. Лермонтова для меццо-сопрано, хора и оркестра 1855 года – одно из самых известных сочинений композитора последних лет, во многом презентующее зрелый стиль его оркестрового и вокально-хорового письма. Произведение М. Глинки отличают драматизм, строгость и философская глубина; знаменитое стихотворение М. Лермонтова становится одним из важных средств создания образности сочинения.

Однако одно из самых философских сочинений М. Глинки до сих пор не изучено в достаточной мере: некоторые сведения о нем содержатся в известных монографиях Т. Ливановой и В. Протопопова, Е. Левашевой [9; 10; 7]. Значительно более подробно¹ оно исследуется в статье Л. Жигачевой «Сонатная структура в вокальных произведениях Глинки и Даргомыжского», где преимущественно рассматриваются особенности трактовки сонатной формы, тесно связанные со «структурой стиха» [4, с. 12] – куплетно-сонатной формы с кодой, имеющей также черты рондо-сонаты [4, с. 12–15]. С обращением к недостаточно исследованному сочинению Глинки связана **актуальность** темы; **цель** работы –

¹ Исследованию фортепианной пьесы «Молитва» посвящена статья И. Тимченко-Быхун [11].

рассмотреть музыкальные средства выразительности, создающие единство контрастных образов драматического монолога.

История создания «Молитвы» Глинки начинается 28 сентября 1847 года в Смоленске; тогда композитор, по его признанию в «Записках», «оставшись один в сумерки... почувствовал такую глубокую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровизировал „Молитву” без слов для фортепьяно...»¹ [8, с. 440].

Однако художественный замысел произведения стремился перерасти рамки сольного фортепианного высказывания. И в январе 1855 года, создавая для концерта певицы Д. Леоновой своеобразную транскрипцию одного из самых автобиографических сочинений религиозно-философского содержания, написанного по-романтически эмоционально, на одном дыхании, Глинка замечает: «...к этой молитве удивительно подходят слова Лермонтова: в минуту жизни трудную» [3, с. 509].

Удивительно – слова Лермонтова подошли к музыкальному тексту – но не в меньшей степени и к образному развитию драматического сочинения, будто первоначально созданного на этот поэтический текст². В результате «Молитва» М. Глинки для голоса, хора и оркестра, задуманная как своеобразная транскрипция, оказалась совершенно новым сочинением, имеющим с первоначальным фортепианным вариантом лишь отдаленную связь.

Образ сочинения дан в драматическом развитии: три раздела – это три образа-состояния, каждый из которых контрастен предыдущему. Поэтический текст Лермонтова выполняет во многом комментирующую роль – это расказ о молитве и просветлении – тогда как сама молитва, или образы молитвенных состояний (тревоги и поиска – молитвы – и обретенного просветления-утешения) – в большей степени переданы музыкальными средствами.

Структура произведения Глинки своеобразно сочетает черты куплетной формы (опирающейся на поэтический текст из трех строф с дважды повторенными двумя первыми куплетами) – и сонатной формы без разработки, в которой третья часть выполняет функцию развернутой подытоживающей коды.

Образ сочинения – это движение от смятения, сдерживаемой тревоги, сомнения («в минуту жизни трудную, / когда на сердце грусть»),

¹ Композитор начал работу над произведением 28 сентября 1847 года, когда была написана фортепианная пьеса; 20 января 1855 года, на основе материала прежнего сочинения, М. Глинка создал крупное вокально-хоровое произведение (даты приведены по ст.ст.) [8, с. 440].

² Не первый случай в творчестве Глинки, достаточно вспомнить, что слова Розена композитор добавлял к уже готовым номерам «Жизни за царя».

через молитву («есть сила благодатная / в созвучье слов живых / и дышит непонятная, / святая прелесть в них») – к утешению и просветлению («с души как бремя скатится, / ... и так легко, легко!»)¹. Единство образа «Молитвы» как душевного восхождения – при показе контрастных состояний героя – создается композитором во многом при помощи интонационного родства тематизма разделов сочинения.

Функцию *лейтинтонации* всего сочинения обретает *интонация постепенного движения в диапазоне терции*. Именно она оказывается ядром, пронизывающим все крупное сочинение Глинки² – появляясь в восходящем и нисходящем направлении, в виде постепенного движения или широкого хода на разных ступенях лада в различных разделах партий солиста, хора и оркестра, имея различную эмоциональную нагрузку и соотносясь в смысловом отношении с просьбой, вопрошанием, мольбой – и благодарением, просветлением. Появляясь в начальных фразах партии солиста, интонация терцового хода заключает в себе важную смысловую нагрузку; возникая далее в значимых моментах музыкального развития в партиях солиста, хора и оркестра, она «отвечает» за передачу тончайших нюансов движения образа.

Восьмитактовое оркестровое вступление хорального склада задает драматическое, но и торжественно-строгое настроение преимущественно за счет стремительного динамического нарастания: от *p* – к *ff* (здесь преобладает звучание деревянных духовых и струнной группы).

Интонация постепенного терцового хода уже в первом разделе – главной партии – становится смысловым центром мелодической линии. Это образ драматического тревожного раздумья, взволнованного вопрошания – раздел начинается партией солиста; его мелодика декламационно-ариозного склада. Начальные четыре фразы мелодической линии построены однотипно – каждая начинается восходящим скачком (диапазон которого увеличивается от кварты до

¹ М. Чернышов так определяет жанр молитвы: «Под молитвой мы понимаем всякое, в частности вербальное, обращение к объекту, который осознается как сакральный, т.е. обладающий сверхъестественной сущностью. По-видимому, это один из древнейших речевых жанров (в бахтинском смысле), ставший литературным уже в первобытном фольклоре (заклинания духов)». И далее: «В поэтической молитве как произведении словесного искусства сливаются два вида духовного опыта поэта – эстетический и религиозный...» [13].

² В. Берков отмечает тематическое единство уже в раннем фа мажорном квартете Глинки, отмечая различные способы его создания (полифоническое соединение элементов тем, гармонические средства, и др.) – «те приемы, которые направлены к выявлению единства тематического материала» [1, с. 17], и обобщает его понятием «намек на монотематизм» [1, с. 20], отмечая далее характерность этого приема для стиля Глинки.

октавы) – а от достигнутой вершины мелодическая линия движется в диапазон терции постепенно вниз – и «тормозится» остинатным повтором нескольких звуков и секундовым вздохом. Постепенное нисходящее движение в диапазоне терции уже в первых фразах повторенное четырежды, каждый раз на более высоких звуках, становится одним из средств создания образа тягостных раздумий, порывов трудного восхождения и возвращения к волнующей мысли.

В следующем периоде его сменяет смятение, что выражено широкими октавными скачками – в партии солиста появляются декламационные возгласы (пунктирный ритм в сочетании с паузированием, которое отделяет одну фразу от другой, воссоздает взволнованность человеческой речи). Этот раздел первой части имеет разработочный характер, он предваряет вступление хора. Оркестровая партия, до сих пор построенная на арпеджированном сопровождении солиста, именно здесь становится более развитой; оркестровые тембры включаются в диалог: в партиях альты и виолончели появляются интонации первоначальной темы голоса – нисходящее движение в диапазоне терции с остинатным повтором на одном звуке.

Вступление хора вводит следующий характерный ход – остинатный повтор на одном звуке (почти 5 тактов), который переходит в хроматическое движение по полутонам вверх – бас в октаву дублирует унисонное звучание остальных партий голосов. Заторможенность, застылость мелодического развития дополняется эмоциональными взлетами струнных, построенными на разработке вычлененных мотивов первоначальной темы: это первая драматическая кульминация перед вступлением второй части сочинения.

Вторая часть – побочная партия, *Maestoso* («Есть сила благодатная в созвучье слов живых») – воплощает *молитвенный образ*. Тональный контраст (До-мажор вместо Ля-мажора) усилен сменой фактуры и новым настроением. Четыре фразы солиста вновь задают тон всему разделу: остинатный повтор на тоническом звуке переходит в постепенное движение к терцовому тону лада в пунктирном ритме: на этой интонации лежит ключевая смысловая нагрузка, что подтверждается унисонным сопровождением скрипок и обратным движением нисходящей терции в партии виолончелей и контрабасов, а через три такта повторяется только у последних в восходящем движении.

Хоровой эпизод, построенный на этом же музыкальном материале, более объективен – гимничный и торжественный, он будто пронизан светом (что создается следующим комплексом средств: хоральная

фактура, звучание всего оркестра на *ff*, тремоло струнных). Здесь у хора почти не распеваются слоги, преобладает сочетание слог – нота. Однако не менее чем хоровая, здесь важна партия оркестра: в размере три четверти чередуются ритмические фигуры четверть – половинная – и половинная с точкой, на фоне которой у деревянных духовых, тромбона¹ и низких струнных вновь на первую долю появляется *интонация терцового хода от до к ми* или в обратном движении в пунктирном ритме. Именно в оркестровой партии можно заметить черты жанра сарабанды (3/4, медленный темп, торжественность, плавность, в сочетании с ритмом четверть – половинная и дроблением пунктирной фигурой первой доли), что придает звучанию особую величавость.

Строгость, сдержанность, торжественность звучания партии хора молитвенного эпизода, с преобладанием поступенного движения, широких ходов и небольших скачков (терция, кварта) обращены к традиции церковного хорового пения. В этом смысле не удивительно интонационное сходство эпизода с рефреном одного из последних сочинений Глинки, хора «Да исправится молитва моя» 1856 года. В минорном рефрене церковного хора интонация поступенного хода на терцию также становится ключевой; кроме того, в нем Глинка использует построение фраз по принципу: эмоциональное начало короткими длительностями слог – нота – чередование коротких и мелких длительностей с распеванием слога – остановка на длинных нотах. Этот принцип замечен и в побочной партии «Молитвы» – образе молитвенного состояния.

Раздел заканчивается утверждением тоники До-мажора; звук мажорной терции будто повисает в верхнем голосе хора, усиленный тембрами флейты и гобоя, и становясь в этом контексте символическим выражением просветления. Далее два раздела «Молитвы» повторяются с изменениями, которые направлены на динамизацию и драматизацию – усиление контраста.

Заключительная часть «Молитвы» – третья строфа стихотворения Лермонтова «С души как бремя скатится» – интонационно связана с первым разделом сочинения. В оркестре вновь появляется арпеджированное движение; однако мелодика партии солиста имеет обращенную, по сравнению с первоначальной темой, направленность: фразы построены на нисходящем движении, символизируя избавление души от бремени страдания. И мелодия солиста теперь начинается нисходящим поступенным ходом в диапазоне терции, дублированным у первых скрипок.

¹ Композитор уделяет особое внимание тембру тромбона. В одном из писем он замечает: «В молитве фагот и I-й тромбон должны быть рассмотрены (*consideres*) как солисты, хотя замысловатых пассажей у них вовсе нет... Молитва требует исполнения строгого (*severe*)» [3, с. 574].

Второй эпизод третьей части – это кульминация сочинения, диалог оркестра и солиста, которые, по сути, впервые звучат вместе. Это обобщение, подытоживание тематизма прежних разделов. Это и своеобразная объективизация образа – внутренний монолог обретает черты диалогичности.

На заключительных словах оборот поступенного движения в диапазоне терции проходит в партиях почти всех исполнителей и инструментальных групп: в партии солиста, теноров, тромбона, почти у всех деревянных духовых инструментов и у струнной группы.

Интонация поступенного движения в диапазоне терции, впервые появляясь в начальных мелодических оборотах партии солиста, прорастает сквозь всю музыкальную ткань сочинения, становясь основным интонационным зерном тематизма разделов. Во многом именно она «отвечает» за передачу тончайших образно-смысловых нюансов религиозно-философского произведения Глинки, становясь здесь символическим выражением трудных попыток восхождения, молитвенного состояния и избавления души от боли. Одновременно с этим, принцип интонационного прорастания (важными элементами музыкальной ткани являются также многократно появляющиеся секундовые ламентозные вздохи, оstinатные повторы, движение по полутонам вверх, и др.) становится одним из ключевых средств создания особого эмоционального единства целого, выстроенного как путь духовного поиска – через сомнения и отчаяние.

К вокально-хоровой и хоровой музыке Глинка обращался, начиная с 1826 года, когда была написана кантата для тенора, смешанного хора и фортепиано «Пролог на кончину Александра I и восшествие на престол Николая I» – и до 1856-го, когда им были созданы церковные хоры («Да исправится молитва моя», Ектения первая).

В «Молитве» – одном из наиболее значительных оркестровых сочинений Глинки вокально-хорового жанра – выразилось его христианское мировосприятие, стремление осмыслить религиозно-философскую тематику, значимую для европейского романтизма¹. А сочетание монологичности и диалогичности сочинения возникает из смыслов, определенных самой сутью *молитвы*, которая, как замечает автор книги «История Православия» Л. Кукушкин, «не ограничена односторонними

¹ С. Тышко и С. Мамаев пишут: «... Сочинения романтиков в светских жанрах были вовсе не чужды христианскому мировосприятию» [12, с. 89]. А Круковский замечает: «XIX веку, вместе с обновлением поэзии, предстояло внести новое содержание в произведения религиозного характера, обогатить их идеями, образами, выработать для них, более высокую художественную форму. Новое романтическое направление дало перевес мотивам из более сродной духу христианства области – жизни души» [5].

просьбами и выражением чувства благоговения, а позволяет реально ощутить действие благодати, «услышать Бога»... [6, с. 49].

1. Берков В. Гармония Глинки / В. О. Берков; Изд. 2-е, испр. – М. : ЛЕНАНД, 2014. 264 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство).
2. Глинка М. И. Записки / М. И. Глинка; подготовил А. С. Розанов. – М. : Музыка, 1988. 222 с.
3. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / М. И. Глинка; подготовил А. С. Розанов. – М. : Музыка, 1977. Т. II Б: Письма 1854-1857. Письма Глинке. 397 с.
4. Жигачева Л. Сонатная структура в вокальных произведениях Глинки и Даргомыжского / Л. Жигачева // Вопросы музыкальной формы: сборник статей. – М. : Музыка, 1977. Вып. 3. С. 3–27.
5. Круковский А. Религиозные мотивы в произведениях русских поэтов. Историко-литературный этюд / Адр. Круковский. – Вильна : Типография Н. Д. Фейгензона, 1900. URL : http://www.russianresources.lt/archive/Krukowskij/Krukowskij_6.html (дата обращения: 1.12.2016).
6. Кукушкин Л. История православия: В 3 ч. / Л. С. Кукушкин; худож.-оформитель Е. В. Вдовиченко. – Х.: Фолио, 2010. 893 с.
7. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. / О. Е. Левашева. – М. : Музыка, 1988. Кн. 2. 351 с.
8. Летопись жизни и творчества М.И. Глинки / Сост. А. Орлова. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1952. 540 с.
9. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь: В 2 т. / Т. Ливанова, Вл. Протопопов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1955. Т. I. 404 с.
10. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь: В 2 т. / Т. Ливанова, Вл. Протопопов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1955. Т. II. 380 с.
11. Тимченко-Быхун И. А. Диалог музыкального и вербального текстов смоленской фортепианной тетралогии М. И. Глинки «Привет Отчизне» и его художественно-биографические смыслы / И. А. Тимченко-Быхун // Київське музикознавство: зб. статей. – Київ : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 34. С. 72–86.
12. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. II. Глинка в Германии или Апология романтического сознания / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – К., 2002. 508 с.
13. Чернышов М. Р. Жанр молитвы в русской и английской поэзии XIX века / Проблемы жанра и стиля в литературе: сб. науч. трудов. – Изд. Уральского гос. пед. ун-та, 2004. URL : <http://kk.convdocs.org/docs/index-231409.html> (дата обращения: 1.12.2016).

Скурская Диана. Интонационное родство тематизма разделов «Молитвы» М. Глинки для соло, хора и оркестра как средство создания единства контрастных образов драматического монолога. В статье подробно рассматриваются музыкальные средства выразительности, создающие единство контрастных образов драматического монолога сочинения. Лейтинтонацией сочинения становится интонация поступенного движения в диапазоне терции. Она заключает в себе важную смысловую нагрузку, отвечая за передачу тончайших нюансов движения образа.

Ключевые слова: вокально-хоровая музыка Глинки, тематическое единство, контраст и единство образа, драматический монолог, интонация постепенного движения в диапазоне терции.

Скурська Діана. Інтонаційна спорідненість тематизма розділів «Молитви» М. Глінки для соло, хору та оркестру, як засіб створення єдності контрастних образів драматичного монологу. У статті докладно розглядаються музичні засоби виразності, що створюють єдність контрастних образів драматичного монологу твору. Лейтінтонацією твору стає інтонація поступеневого руху в діапазоні терції. Вона містить у собі важливе смислове навантаження, відповідаючи за передачу найтонших нюансів руху образу.

Ключові слова: вокально-хорова музыка Глінки, тематична єдність, контраст і єдність образу, драматичний монолог, інтонація поступеневого руху в діапазоні терції.

Skurskaya Diana. Intonational relationship of the thematic invention of sections of «Prayer» by Mikhail Glinka for solo, chorus and orchestra as a mean for creating of unity of contrasting images of the dramatic monologue. The musical means of expression, creating unity of contrasting images of work dramatic monologue, are regarded in details in this article. The intonation of conjunct movement in the range of tertia became the key intonation of the work. It embodies important semantic meaning, responding to the subtle nuances of movement of the image.

Key words: the vocal and choral music of Glinka, the thematic unity, the contrast and unity of the image, the dramatic monologue intonation of conjunct movement in the range of tertia.

Наталія Скворцова

ПЛАЧІ ЯРОСЛАВНИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ Є. СТАНКОВИЧА: ДВА ПОГЛЯДИ ОДНОГО КОМПОЗИТОРА

В історії культури Плач Ярославни, унікальний репрезентант художніх текстів минулого, викликає надзвичайний інтерес і сьогодні. У наукових дослідженнях серед його основних характеристик, як правило, знаходимо наступні: славетна пам'ятка давньої літератури, найвідоміший фрагмент «Слова о полку Ігоревім», образ страдницької жіночої долі та всеперемагаючої любові, один з рідкісних випадків іменного плачу-замовляння тощо.