

Varshavskaya Alina. V. S. Kosenko's Thirteen Moments of Epistolary heritage. The article deals with the stay in Dnipropetrovsk in December 1928. Thirteen letters to his wife A. V. Kaner-Kosenko make it possible to trace the composer's vicissitudes of touring and his attitude toward different events of his life. The Epistles are kept in Vernadsky National Library of Ukraine but they have not been yet included in the bibliographic catalog. Unfortunately, published in 80-ies his wife's documents and materials as well as her letters, don't give the complete picture of that time. 13 epistles confirm the situation of ruthless censorship applied by authority in the Soviet period. That is what prompted to become acquainted with these sources and to analyze the correspondence which clarifies the concrete date of the events in new historical facts seen currently in new approach. This helps to see his creative way from different point of view.

Key words: V. Kosenko, A. Kanep-Kosenko, epistolary heritage, Classical Trio, a touring trip to Dnepropetrovsk.

Ольга Жукова

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНСОВОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА НА ПРИКЛАДІ РОМАНСУ «ВЕТЕР ПЕРЕЛЁТНЫЙ» op. 1 №4

Актуальність теми. Творча спадщина Віктора Степановича Косенко розмаїта за образами і жанрами: від витончених вокальних і фортепіанних акварелей – до симфонічних полотен. І все ж в історію української радянської музики композитор увійшов як глибокий ніжний лірик. Він справедливо вважається одним з творців жанру українського солоспіву. Кожен романс В. Косенка – це глибоко відчута й пережита розповідь людини про її найзаповітніше й потаємне [8]. Сам композитор підкреслював психологізм своєї творчості: «Я відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури» [6, с. 84].

Теоретичною основою даної роботи стали праці теоретиків-музикознавців, а саме: Б. Фільц, М. Грінченко, Т. Булат, Ю. Малишева, які висвітлювали у своїх дослідженнях деякі аспекти вокальної лірики В. Косенка.

Т. Булат у своїй праці «Український романс» [1] розглядає питання про зародження та еволюцію жанру романсу в українській музиці. Авторка акцентує значення творчих надбань західноєвропейських і російських композиторів для розвитку романсової творчості в українській музиці, досліджує зародження українського романсу, формування основ класичного дожовтневого романсу. В роботі Т. Булат підіймаються питання про лейтмотивність як прийом образної драматизації, принцип поєднання пісеннос-

ті й моторики, характер взаємодії мелодії, ладу, структури при розкритті змісту поезії. Авторка висвітлює питання художньо-естетичних і стильових закономірностей вітчизняного мистецтва 1890-1900-х років та образно-тематичне спрямування романсового жанру цього періоду. Також Т. Булат дає комплексний аналіз солоспівів М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, П. Сокальського, аналізує вокальні цикли даних композиторів. Романсова творчість Віктора Косенка в даній праці розглянута в контексті вказаних питань, аналіз солоспівів композитора проведений не був.

В науковій роботі М. О. Грінченка під назвою «Вибране» [3] також висвітлені проблеми зародження і становлення українського романсу. Автор підіймає питання музичного фольклору, звертає увагу на українські народні думи, коломийки, інструментальну музику, українські радянські пісні. Також в даній праці розглянута творчість М. В. Лисенка, М. Д. Леонтовича, К. Г. Стеценка та Я. С. Степового, досліджена українська тематика в творчості М. Глінки та музика на вірші Т. Г. Шевченка. Музичний спадок В. Косенка в даному науковому опусі не розглядається, але цінною є стаття під назвою «Український романс», у якій автор підіймає проблему зародження, становлення і еволюції українського романсу. Крім того, автор надає детальний аналіз деяких солоспівів К. Стеценка, Я. Степового, М. Лисенка та інших композиторів, з метою виявлення рис вокального стилю цих митців. Такий всебічний аналіз солоспівів послужив прикладом для дослідження романсу, який є *об'єктом* даної роботи.

Як відомо, В. Косенко навчався в Петроградській консерваторії і тому великий вплив на нього мала російська культура, зокрема музична. З цієї точки зору цінною для нашої роботи виявилася праця Тетяни Левої «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» [4]. Музичне мистецтво в цілому автор розглядає в нерозривному зв'язку з художньою та соціально-психологічною атмосферою початку XX століття, проводить паралелі між музикою і поезією, живописом і театром, дає інформацію про маловідомих композиторів тієї епохи. Підіймається питання про символізм як тенденцію культури та поезію символізму в романсовій ліриці. Саме це й представляє цінність для даної роботи, адже В. Косенко у своєму солоспіві «Ветер перелётный» використовує текст К. Бальмонта, який належить до символістського напрямку в літературі.

Р. Стецюк у своїй праці «Віктор Косенко» з циклу «Портрети українських композиторів» [7] розкриває життєвий та творчий шлях митця. В даній публікації описані біографічні відомості про життя В. Косенка та подана інформація про його творчу спадщину. Аналізу піддаються найвизначніші твори періоду розквіту композиторської діяльності. Також в роботі

згадуються основні риси стилю композитора, притаманні для всієї його творчості, такі як складна романтична гармонія, віртуозна фортепіанна партія, використання ліричної тематики тощо. В цілому, у даній роботі акцент зроблений на загальних біографічних відомостях В. Косенка, а проведений аналіз творів не є детальним.

Нами була розглянута стаття І. Вавренчука «Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка» [2]. В даній роботі автор акцентує увагу на значенні жанру солоспіву в українському музичному мистецтві на зламі ХІХ–ХХ століть. І. Вавренчук розкриває характерні засоби сецесійної виразності у солоспівах – «Говори, говори!» (слова В. Лихачова), «Співа зима» (слова С. Єсеніна) та «Я тут, Інезіля» (слова О. Пушкіна), які виразно репрезентують три образні та жанрові сфери вокальної лірики В. Косенка. Автор надає детальний аналіз романсів, які були написані у середній та зрілий періоди творчості митця. На основі даних солоспівів можна виявити риси вокального стилю композитора, які зберіглись ще з ранніх романсів В. Косенка.

З усіх досліджених робіт, найбільш повну інформацію про творчість В. Косенка, зокрема про романсову, та її аналіз подано в праці Богдани Фільц «Український радянський романс» [8]. В даній науковій роботі розглядається історія створення і еволюція жанру романсу в українській музиці. Автор акцентує увагу на аналізі творів М. В. Лисенка, М. Д. Леонтовича та інших видатних українських композиторів. Зокрема, в роботі висвітлена і фортепіанна, і симфонічна, і романсова творчість Віктора Косенка. В порівнянні з теоретичними працями, згаданими раніше, присутній більш послідовний аналіз найвідоміших та найзначніших творів композитора та виявлення основних рис його творчості. Найбільш детально у роботі Б. Фільц досліджено риси стилю романсової та, частково, фортепіанної творчості В. Косенка.

Проаналізувавши літературу, яка слугувала теоретичною основою нашої роботи, можна зробити висновок, що творчість Віктора Косенка, особливо романсова, на даний момент мало досліджена, а на ранні солоспіви майже не було звернено уваги.

Тому *метою* даної роботи є виявлення основних рис вокального стилю композитора на ранньому етапі творчості, які є репрезентативними також і в солоспівах середнього та зрілого періодів композиторської діяльності В. Косенка. *Новизна* даної роботи полягає в тому, що солоспів «Ветер перелётный» ор. 1 №4 не піддавався детальному аналізу з точки зору співвідношення тексту і музики, змісту і форми, будови вокальної мелодії, функції фортепіанної партії та інших засобів музичної виразності. Актуальність даної роботи полягає в тому, що дослідження маловідомого твору є

надзвичайно важливим, адже у результаті аналізу стає зрозумілим, які риси стилю зароджувались на початку творчої діяльності композитора, а на основі більш відомих творів можна простежити еволюцію стилю В. Косенка.

За словами І. Нест'єва, композитори рубежу ХІХ–ХХ століть з новою зацікавленістю відкривають для себе жанр вокальної мініатюри, що став у цей час, «більш інтелектуалізованим, філософськи заглибленим, частково загубивши свою ліричну комунікабельність та зв'язок з побутовим музикуванням» [5, с. 28].

За спостереженням Т. Булат, «зростання майстерності в передачі психологічних нюансів свідчило про нову естетичну якість творчості порівняно з попереднім етапом розвитку мистецтва... А тематична звуженість суто ліричних творів компенсувалась безпосередністю почуттєвого відбиття, конкретизацією неповторно-індивідуальних художніх деталей» [7, с. 184–185].

Дослідивши період розквіту творчості В. Косенка, такі дослідники, як Б. Фільц [8, с. 56–58], Т. Булат [1], О. Олійник [6], виявляють наступні риси стилю композитора:

1. Лірична, емоційна, яскрава мелодика вокальної партії, в якій присутні риси слов'янського мелосу.
2. Здебільшого чітка метрична структура.
3. Важлива роль фортепіанної партії, яка характеризується яскравими образотворчими й технічними можливостями, піаністичними прийомами, фактурними знахідками композитора.
4. Романтична та складна гармонія, яка є одним з найважливіших засобів втілення змісту тексту в музиці.
5. Використання, переважно, класичних форм.

Але слід зазначити, що стильові риси В. Косенка сформувалися в основному вже в ранньому періоді творчості, позначеному «глибокою музичною культурою П. І. Чайковського і С. В. Рахманінова» [6]. Особливий вплив творчості С. Рахманінова важливий ще й тому, що музика цього композитора стала «обличчям» російського музичного модерну. У Косенка це проявляється у різних моментах творчості: від вибору тематики до конкретних засобів її музичного втілення (мелодики, гармонії, метро-ритму, фактури та інших засобів музичної виразності).

За тематикою солоспіву В. Косенка дослідники умовно поділяють на два періоди [8, с. 58]. До першого відносяться романси з явним тяжінням до символістичної поезії, написані на початку 20-х років ХХ століття, такі як «Вони стояли мовчки», «Я ждав тебе», «Ни отзыва, ни слова», а до другого – солоспіву з реалістичними образами, в основному на вірші

О. С. Пушкіна, що створені, починаючи з другої половини 20-х років і до кінця творчого шляху: «Вечірня пісня», «Я здесь, Инезилья», «Я пережил свои желанья». Солоспів «Ветер перелётный» ор. 1 №4, який відноситься до першого (раннього) періоду творчості, був написаний під час навчання В. Косенка у Петроградській консерваторії. Цей романс, з нашої точки зору, є одним з яскравих зразків вокального стилю композитора. Яскравим підтвердженням цього є те, що О. К. Глазунов, на той час директор Петроградської консерваторії, почувши цей твір, так високо оцінив його, що звільнив В. Косенка від плати за навчання [7].

Солоспів «Ветер перелётный» написаний на слова К. Бальмонта. Звернення до текстів російських поетів резонувало з інтимно-суб'єктивними, іноді меланхолійними настроями, мрійливістю, спогляданням, почуттям смутку, що часто навідували В. Косенка. Цього разу композитор обрав текст одного з найяскравіших представників символістської російської поезії Срібного віку. В. Косенко як глибокий психолог дуже тонко передає природу вірша, слідуючи за кожним порухом поетичної фрази. Двочастинна форма з елементами репризності виявляється відповідною для втілення тексту, камерність якого внутрішньо збагачує та емоційно доповнює музичний ряд.

На наш погляд, залежно від сюжетної лінії тексту В. Косенко вибудовує такі етапи розвитку: експозицію, розробку і завершення. В експозиції (приблизно 1–24 такти) у сповідальній манері окреслюється головний образ легковійного вітру. У розробці (приблизно 26–44 такти) музичний розвиток драматизується паралельно до розгортання колізії тексту, для цього композитор використовує такі засоби динамізації музичного матеріалу, як транспонуюча секвенція, більш активна у порівнянні з експозицією фортепіанна партія, в якій ускладнюється фактура, гармонічна мова також стає більш складною та яскравою (різке зіставлення тональностей між ланками секвенції). Завершення (приблизно 38–47 такти) виконує роль ствердження та закріплення основної ідеї солоспіву.

Світогляд В. Косенка був співзвучний романтичним віянням [6]. Це особливо яскраво проявляється в гармонічній мові солоспіву, що вирізняється ефектністю та яскравістю колористичних барв. Композитор використовує акорди з замінними тонами (домінантовий септакорд з квартовим тоном замість терцового у 1-му такті; доміантовий нонакорд з секстою у 6-му такті; зменшений септакорд з квартовим тоном замість терцового у 26-27 тактах; секстакорд шостого щабеля з секстою у 28 такті), альтеровані септакорди (домінантовий септакорд з низьким квінтовым тоном у 2-му такті). Яскравим прикладом використання альтерованих акордів у даному

солоспіві є так звана «шубертівська шоста», а саме: тризвук шостого щабля з низьким терцовим тоном. Акорд дуже яскравий за своєю природою («мінорний в мінорі») використаний для підкреслення змісту тексту романсу, одночасно з ним у вокальній партії звучать слова «И закат померкнул, тучи почернели». У поєднанні з текстом «шубертівська шоста» дуже точно підкреслює зміст тексту, створюючи ефект поглиблення мінорності.

Композитор сміливо зіставляє далекі тональності, наприклад: з 27 по 33 такти використовується висхідна транспонуєча секвенція з кроком на велику секунду. Після основної тональності *cis-moll* звучать три ланки секвенції у тональностях *B-dur – C-dur – D-dur*. Цей прийом композитор використав для підкреслення змісту тексту («А меж тем далёко за морем зажглося огненное око»), що зображає схід сонця над морем. Також він увиразнює основну ідею романсу – після темних часів та глибокого смутку завжди настає просвітлення. Розкриттю головної ідеї сприяє закінчення солоспіву в однойменній яскравій тональності *Cis-dur*.

Велику роль у солоспіві відведено акордам групи подвійної домінанти (подвійної домінанти зменшений квінтсектакорд у 9-му такті, подвійної домінанти септакорд у 10-му такті), для яких характерна яскравість, напруженість та колористичність. Саме через такі якості В. Косенко найбільш активно використовує подвійну домінанту для підкреслення кульмінаційних моментів у солоспіві, наприклад у першій кульмінації (подвійної домінанти септакорд у 18-му такті) та в еліптичних зворотах (септакорди подвійної домінанти у 9-му, 18-му, 20-му тактах). Як відомо, за своєю функцією еліпсиси сприяють наростанню напруги та драматичності, тому у солоспіві присутні цілі послідовності масштабних еліптичних зворотів (9-21 такти), а у поєднанні з акордами групи подвійної домінанти цей ефект значно посилюється, особливо, якщо вони альтеровані. Саме таке поєднання звучить у 9 такті солоспіву: в еліптичному звороті композитор використав зменшений квінтсектакорд з низьким терцовим тоном.

Таким чином, можна зробити висновок, що для композитора на першому місці стоїть колористична функція гармонії. Завдяки їй, він дуже точно й тонко передає зміст тексту в музиці і розкриває основну ідею солоспіву.

Даний романс є прикладом жанру мелодекламації, який був популярним у ХХ столітті. Т. Левая говорить про явище «пограничності» мелодекламації, яку слід розуміти «і в сенсі серединного положення її між поезією й музикою, і в проміжному сенсі між мистецтвом і культурним побутом (тому що мелодекламація була перш за все способом побутування нової поезії» [4, с. 45]. Мелодекламація у солоспіві проявляється в підкресленій декламаційності (суто музичній), речитативній дискретності

вокальної мелодики, виділенням у ній окремих синтаксичних груп або слів, устремління до «адекватного» виголошення тексту, ритмічній імпровізаційності [2, с. 4]. Вокальна партія в солоспіві також є яскравим засобом втілення змісту. В данному випадку цікавим є те, що композитор протягом всього романсу на словах «ветер перелётный» використовує один й той самий мелодичний зворот, який характеризується плавністю мелодичної графіки, вузьким діапазоном, стриманим ритмом. Такий зворот вжитий з метою зображення образу легковійного вітру, який у солоспіві є символом людської душі, свідчить про своєрідну образно-інтонаційну лейтмотивність [1, с. 125], що виникає в наслідок частого повторення слів «ветер перелётный». Також даний прийом створює ефект репризності та робить форму більш цілісною.

Кульмінації підкреслюються використанням високих нот у поєднанні з довгими тривалостями та динамікою форте. Їх у романсі три. Перша звучить на словах «И над тёмным морем, где кружится вал», в якій Косенко зображає картину бурхливого моря. Друга кульмінація з'являється в кінці висхідної транспонууючої секвенції, яка символізує схід сонця. Остання кульмінація звучить в кінці романсу на словах «День сильнее ночи», вона є найвищою й найяскравіше підкреслює головну ідею романсу. Таким чином створюється хвильова драматургія, у чому простежується вплив П. Чайковського.

Важливу роль у романсовій творчості В. Косенка відіграє фортепіанна партія. Вона складна, яскрава, бурхлива та енергійна, що надалі стало характерним і для інших солоспівів композитора. Однією з причин такого супроводу є те, що Косенко був видатним і майстерним піаністом. Також це пов'язано з впливом романсової творчості Чайковського, у якого фортепіанна партія була дуже активною й розвиненою. Про значну роль фортепіанної партії свідчить наявність вступу й заключення. У солоспіві «Ветер перелётный» вона відіграє одну з найважливіших ролей у розкритті змісту тексту. Косенко вдається до звукозображальності, ідучи за текстом («Ветром перелётным любовался я»), за допомогою легкої та прозорої фактури, динаміки піано, стабільного і стриманого ритму, він відтворює легке віяння вітру. Надалі, на словах «И над темным морем, где кружится вал» композитор ускладнює супровід за допомогою поліритмічного малюнка, що утворюється шляхом накладання однієї на іншу складних ритмічних груп. В цьому простежується вплив ранньої творчості О. Скребіна. Така свобода пульсації поєднується із арпеджованими пасажами, що охоплює широкий регістровий діапазон, викликаючи асоціації з піанізмом С. Рахманінова.

Характерною рисою стилю композитора є використання початкового мотиву вступу у заключенні. В солоспіві «Ветер перелётный» В. Косенко повторює перші сім тактів (не враховуючи перший такт вступу), що створює ефект репризності, але повтор звучить в мажорі, в однойменній тональності (Cis-dur). Це пов'язано з текстом: на початку романсу у вокальній партії звучать слова «Ночь сильнее дня», а наприкінці – «День сильнее ночи». Використання однієї тональності, але мажорного ладу, цілком змінює настрій та характер музики. В. Косенко в даному випадку постає справжнім музичним психологом і саме так дуже майстерно втілює текст в музиці та підкреслює головну ідею романсу.

Таким чином, проаналізувавши солоспів В. Косенка «Ветер перелётный» ор. 1 №4 було виявлено, що вже у ранньому періоді романсової творчості були закладені основні риси стилю композитора, які зустрічаються у солоспівах різних періодів творчості композитора, серед них: звернення до текстів російських поетів, творчість яких була близька Косенкові, віртуозна та розвинена фортепіанна партія, якій в солоспівах відводиться одна з найважливіших ролей, лірична, емоційна, яскрава мелодика вокальної партії, використання відповідних класичних форм для втілення ідеї, майстерне втілення тексту в музиці та його розкриття за допомогою органічної єдності усіх засобів музичної виразності. Також було виявлено, що для солоспівів В. Косенка характерна складна гармонічна мова для якої типовим є: використання мажоро-мінору, альтерованих акордів, особливо групи доміанти та подвійної доміанти, другого та шостого низьких шаблів, нонакордів, акордів з пропущеними та замінними тонами. Все це підкреслює колористичність та різнобарвність гармонії, яка є найважливішим засобом втілення тексту в музиці, надалі її роль стає ще більш значною. Складна гармонічна мова також свідчить й про те, що Віктор Косенко відноситься до композиторів епохи романтизму. Всі ці риси стали репрезентативними для подальшої романсової творчості композитора. Проте, за спостереженнями І. Вавренчука, надалі В. Косенко відходить від використання поезії символістів і звертається до більш реальних образів, відображення яких він знаходить переважно в творчості О. С. Пушкіна, та дещо спрощує віртуозність фортепіанної партії, за рахунок цього роль гармонії як засобу втілення тексту в музиці стає ще більш значною.

1. Булат Т. *Український романс*. К.: Наукова думка, 1979. 320 с.
2. Вавренчук І. *Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка*. URL: http://www.vuzlib.com.ua/articles/book/13546-Se%D1%81es%D1%96jjn%D1%96_ak%D1%81enti_u_vokal/1.html (дата звернення: 12.02.2017)

3. Грінченко М. О. *Вибране*. К.: Наукова думка, 1959. 529 с.
4. Левая Т. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*. М.: Музыка, 1991. 165 с.
5. Нестьев И. В. *Зарубежная музыка конца XIX–XX века//История зарубежной музыки*. М.: Музыка, 1988. С. 3–32.
6. Олійник О. *Фортепіанна творчість В. С. Косенка*. К.: Наукова думка, 1977. 150 с.
7. Стецюк Р. *Віктор Косенко*. К.: Музична Україна, 1974. 55 с.
8. Фільц Б. *Український радянський романс*. К.: Наукова думка, 1970. 123 с.

Жукова Ольга. **Стилистические особенности романсового творчества В. Косенко на примере романса «Ветер перелетный» op. 1 №4.** Стаття посвящена освещению стилистических особенностей камерно-вокального творчества В. Косенко на примере сочинения консерваторских лет – романса «Ветер перелётный» op.1 №4 на слова К. Бальмонта. В работе очерчены основные приметы зрелого романсового стиля В. Косенко и выявлено, что многие из них сформировались уже в ранний период творчества композитора, главным образом под влиянием русского музыкального модерна С. Рахманинова. Произведение В. Косенко рассмотрено с точки зрения соотношения текста и музыки, содержания и формы, проанализированы также строение вокальной мелодии и функция фортепианной партии; основной акцент сделан на особенностях гармонического языка романса.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, романс, стиль, содержание, форма, гармонический язык.

Жукова Ольга. **Стилістичні особливості романсової творчості В. Косенка на прикладі романсу «Ветер перелётный» op.1 №4.** Статтю присвячено висвітленню стилістичних особливостей камерно-вокальної творчості В. Косенка на прикладі опусу консерваторських років – солоспіву «Ветер перелётный» op. 1 №4 на слова К. Бальмонта. В роботі окреслено основні риси зрілого романсового стилю В. Косенка і виявлено, що багато з них сформувалися вже в ранньому періоді творчості композитора, здебільшого під впливом російського музичного модерну С. Рахманінова. Твір В. Косенка розглянуто з точки зору співвідношення тексту і музики, змісту і форми, проаналізовано також будову вокальної мелодії та функцію фортепіанної партії; основний акцент зроблено на особливостях гармонічної мови солоспіву.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, солоспів, стиль, зміст, форма, гармонічна мова.

Zhukova Olga. **Stylistic features romanov's creativity V. Kosenko on the example of romance «Migrative wind» op. 1 №4.** The article focuses on a

lighting of the stylistic features of the chamber-vocal works of V. Kosenko. As an example, his conservatoire composition, the romance «Migrative Wind» is taken, words by K. Balmont. The work describes the main signs of a mature romance`s style by V. Kosenko and It is identified that many of them were formed at an early period of the composer`s creativity, chiefly under the influence of Russian musical Art, by S. Rachmaninov. The composition by V. Kosenko is examined in the aspect of a ratio of the text and music, the content and form; the structure of a vocal melody and the function of a piano part are also examined. The main accent is given on the harmonical features of the romance`s language.

Key words: chamber-vocal work, romance, style, content, form, harmonical language.

Диана Скурская

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СТИЛЕВЫХ ПЛАСТОВ
КАК СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР
В «МОЛИТВЕ» М. ГЛИНКИ ДЛЯ СОЛИСТА, ХОРА И ОРКЕСТРА**

*Музыка <...> способна направить воображение
в определенную сторону благодаря тончайшим аллюзиям
к евангельским мотивам...*

С. Тараева

Актуальность темы. «Молитва» М. Глинки на слова М. Лермонтова для солиста, хора и оркестра – уникальное сочинение, не имеющее аналогов в творчестве композитора. Глубина и драматизм религиозно-философских образов воплощены в небольшом по объему, но глобальном по замыслу произведении в равновесии субъективного, эмоционального начала – и объективного образа-состояния, дающего утешение и смирение.

Удивительно, но о последнем, значительном по исполнительскому составу и замыслу сочинении Глинки, по ряду параметров исключительно для стиля композитора, в музыковедческой литературе написано крайне мало. По сути, существуют лишь обзорные исследования. Так, в монографии О. Левашевой есть лишь краткая характеристика фортепианной «Молитвы», наблюдения о соотношении образов и структуры; отдельные замечания и вопросы истории создания находим в монографии Т. Ливановой и Вл. Протопопова. Более подробно рассмотрена «Молитва» в статье Л. Жигачевой, – затрагиваются и обосновываются вопросы специфики формообразования, образного строя сочинения. В книге В. Беркова «Гармония Глинки» рассматриваются некоторые особенности тонального плана «Молитвы», использования отдельных гармонических красок.