

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.

А ведь «Молитва» – итог целого направления в творчестве Глинки, включающего вокально-хоровые и хоровые сочинения разных лет («Пролог на кончину Александра I», хоровые сцены из опер и т.д.). Таким образом, *целью* статьи является рассмотрение взаимодействия стилевых пластов в «Молитве» Глинки, – одного из ведущих принципов оперного мышления композитора, – как ключевого фактора смыслообразования.

Известно, что композиторские поиски Глинки последних лет были связаны с русской церковной музыкой. Религиозная настроенность «Молитвы» согласована с жизненной философией композитора позднего творческого периода. Воспоминания, обращенность к собственному прошлому, к прежним темам и образам – характерная черта мышления Глинки последнего десятилетия. Более того, начиная с 1852 года, композитор преимущественно занимается переложениями и транскрипциями сочинений разных жанров, не только собственных, но и иных авторов, приступая к хоровым церковным произведениям лишь в 1856 году.

Известно, что «Молитва» для солиста, хора и оркестра на слова М. Лермонтова вначале также создавалась Глинкой как переложение фортепианной пьесы 1847 года, которая была *выимпровизована*, по выражению композитора, в результате сильного переживания. Однако лишь в одноименном вокально-хоровом сочинении 1855 года композитор в полной мере выразил глубину философского раздумья, и во многом, именно *слово* Лермонтова дополнило инструментальные темы конкретно-зримыми образами и определенными смыслами. В результате композитор создал новое сочинение, в котором религиозно-философское размышление передается драматическим диалогом солиста и хора – мятежным вопрошанием души и умиротворяющей силой соборной молитвы.

Этим определена специфика трактовки крупного жанра для солиста, хора и оркестра, близкого кантате¹, но совмещающего нетрадиционно ис-

¹ Приведем определение жанра из Музыкальной энциклопедии: «Кантата (итал. cantata, от итал. и лат. cantare — петь; нем. Kantate) — крупное вок.-инстр. произведение, предназначенное, как правило, для одного или неск. солистов, хора и оркестра (известны и К. для одного хора, для одного солиста с оркестром). К. подразделяются на духовные (религиозные) и светские; с сер. 18 в. светские К. становятся всецело господствующей разновидностью» [11, с. 698].

Вот что пишет о жанре фортепианной пьесы Глинки и о потенциале ее трактовки иными исполнительскими средствами О. Левашёва: «Особое место в цикле «Привет Отчизне» занимает «Молитва». Рядом с тонко разработанной, чисто фортепианной фактурой предшествующих пьес она кажется, скорее всего, эскизом оркестрового сочинения. Сам композитор долгое время сомневался в ее жанровой принадлежности (гимн? монолог? кантата?) – пока, наконец, не превратил ее в романс сначала с аккомпанементом фортепиано, а затем, в окончательной редакции, с сопровождением оркестра. В резуль-

пользованные принципы разных форм-схем – сонатной, куплетной, трехпятчастной, рондальной. Ведь, стремясь воплотить контрастные состояния, переживаемые героем, композитор одновременно показывает внутреннее единство образа посредством использования сквозного развития, – как ухода от точной повторности, репризности, – а также применения принципа монотематизма, по сути, впервые в музыке Глинки получающего столь явное выражение.

Глубокий замысел сочинения потребовал применения особых средств смыслообразования: драматургической осью «Молитвы» становится принцип **взаимодействия различных стилевых пластов**, своеобразно претворенный в позднем сочинении композитора – принцип, на котором была построена стилевая драматургия оперы «Руслан и Людмила» (см. исследования С. Тышко [17]). В контрастных образах «Молитвы» синтетически соединены русская романсовость, средства бельканто, ариозность (в теме главной партии), черты западноевропейского хорала и русского хорового пения (в теме побочной партии), лирическая ариозность, песенность, кантиленность, танцевальное начало (в коде).

По поводу «принципиально нового для европейской оперы явления», стилевой драматургии оперы «Руслан», в исследованиях, посвященных оперному творчеству Глинки, С. Тышко пишет: «Основная драматургическая ось сочинения – не сюжет и действие в традиционном понимании, а стилевое развитие (переключения, переключки, сближения, противопоставления, синтеза и т.д.). Не только стилевые пласты приобретают семантическую, но и характер их взаимодействия» [17, с. 18].

Столь важный драматургический принцип, изобретенный для оперного жанра, композитор применяет вновь, – но в ином варианте, и решает с его помощью иные задачи. Взаимодействие различных стилевых пластов, становящееся драматургической осью сочинения, создает не только особую драматическую напряженность и динамизм в развитии образа, но и является основанием сюжетного движения – при отсутствии сюжета как такового.

Образ главной партии субъективен; это драматический монолог («В минуту жизни трудную, / когда на сердце грусть»). Именно поэтому партии солиста отдана ведущая роль, а хору – роль фона, он лишь повторяет мотивы темы в хроматическом восходящем движении (субъективность каждого «я»

тате у него окончательно прояснилась идея ораториальной трактовки этого сочинения» [7, с. 259]. Интересное замечание, весьма точное по смыслу, комментирующее выбор нестандартной формы-схемы, находим в словах А. Серова о Глинке: «Весь замысел «Молитвы» требовал по идее Глинки не симфонии, а пения соло с хором» [Цит. по: 7, с. 230].

как бы растворяется в общей массе). Тематическое зерно заключено в первом восьмитакте партии голоса; из него прорастают последующие фразы.

Синтез русской романсовости и ариозности усилен опорой на средства бельканто, существующие в вокальном стиле последнего десятилетия Глинки в опосредованном виде. Широкий диапазон темы главной партии – две октавы – был необходимым средством для передачи взволнованной речи лирического героя. Ярким примером является начальный восьмитакт темы, где ритмическое однообразие в построении фраз подчеркивает парадоксальное сочетание неспешности раздумья и одновременно с тем взволнованности, что создается быстрым развертыванием диапазона от начальной кварты – до октавы.

Мелодическая линия строится на принципе белькантовой кантиленной связности звуков.

Andante *p*

Canto

В ми - ну - ту жиз-ни труд - ну-ю те - снит - ся ль в сер-дце грусть,

Violini I *p dolce*

Violini II *p*

Violeni *p dolce*

Violoncelli *p dolce*

Contrabassi *p*

Интереснее иное: постепенное развертывание мелодического диапазона, при котором мелодия раскручивается подобно пружине, характерно для глинкинских вокальных и инструментальных тем со скрытым вокальным началом. А возникает подобный тип мелодики у Глинки в итальянские годы, под влиянием беллиниевских оперных тем, как известно, часто выстроенных именно таким образом. Тема Глинки «раскручивается» лишь в восходящем направлении от нижней границы диапазона «ми», что передает эмоцию трудного восхождения. Но наиболее интересно то, что четыре мелодических вершины (ля–до–ми–верхнее ля) – зашифрованный в теме полный тонический аккорд – создают основу темы, придавая ей, в противовес драматичности, скрытое равновесие.

Покачивающийся аккомпанемент в сочетании с дублированием оборотов мелодии у скрипок, восходящие скачки в мелодии на квинту и

сексту – характерные признаки романса. Партия хора подчеркнута скромна: октавный унисон на остигнатном повторе или хроматическом движении подтверждает высказывание солиста.

Образ побочной партии контрастирует главной – он объективен («есть сила благодатная / в созвучье слов живых»). Именно поэтому основная смысловая нагрузка отдана не партии солиста, а хору – возвышенной, светлой, ликующей молитве.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system contains the vocal line and three piano accompaniment staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in Russian: "Есть сила благодатная в созвучье слов живых, и дышит непонятная, святая прелесть в них." The piano part features a tremolo accompaniment in the upper register.

Главный, ликующий гимничный эпизод побочной партии – это выражение соборности, единения в молитве, он будто пронизан светом. Именно поэтому столь оправдан синтез западноевропейского, по выражению О. Левашевой, «генделевского» хорала и русского хорового пения. Торжественность и строгость, величавость хорала создается контрастирующим партией соло звучанием хора и оркестра на *ff*, тремоло струнных в высоком регистре, соединяющее насыщенность звучания при разреженности фактуры, – средством, лишь здесь примененным в сочинении.

У хора почти не распеваются слоги и преобладает сочетание слогнота. Строгость, торжественность звучания партии хора, музыкальный материал которой основан на поступенной движении, содержит ходы на терцию и кварту, – все эти характеристики обращены к традиции церковного хорового пения. Это подтверждает и построение фраз по принципу: эмо-

циональное начало реализовано короткими длительностями слог-нота – чередование коротких и мелких длительностей с распеванием слога – остановка на длинных нотах.

Кода – третья строфа стихотворения Лермонтова («с души как бремя скатится, /... и так легко, легко!»), – строится на материале главной партии. Образ этого раздела просветленный, трепетный и умиротворенный.

Canto

С ду-ши как бре - мя ска-тит-ся, со - мне - нье да-ле - ко, с ду-

[cresc. poco a poco]

[p] ду-ши как бре-мя ска - тит-ся, со-мне-нье да-ле - ко,

[cresc. poco a poco]

[p] ду-ши как бре-мя ска - тит-ся, со-мне-нье да-ле - ко,

[cresc. poco a poco]

[p]

5

Canto

ши как бре-мя ска-тит-ся, со - мне - нье да-ле - ко

[mf]

с ду-ши как бре-мя ска - тит-ся, со-мне-нье да-ле - ко

[mf]

с ду-ши как бре-мя ска - тит-ся, со-мне-нье да-ле - ко

[mf]

[mf]

Coro

с ду-ши как бре-мя ска - тит-ся, со-мне-нье да-ле - ко

[mf]

[mf]

[mf]

Это вновь синтез лирической ариозности, кантиленности, песенности и даже скрытого танцевального начала, придающего мелодике подвижность и пластичность, что создается преобладанием ритмической повторности фраз. Интонации темы даны в нисходящем движении, с преобладанием восьмых нот, что создает легкость, просветленность. Взволнованность в партии солиста создается постоянным мелодическим нисхождением в конце фраз, – интонациями *lamento* – в сочетании с хроматическими ходами¹. Партия оркестра развита, появляются имитационные проведения

¹ Можно заметить в первом разделе сочинения Глинки обороты, напоминающие об интонационных формулах, имевших в эпоху барокко смысл «религиозных эмблем» (термин Н. Эскиной): например, в большой органной композиции Д. Бухстехуде «остинато и активное ритмическое движение» – «символ земного времени и вечности», «ползу-

мотивов теми. Именно здесь – впервые – партии солиста и хора звучат одновременно («Я» – и «множество Я»); диалог хора и солиста заканчивается одновременным произнесением завершающих слов «так легко, легко»; последние такты построены на материале хорального эпизода.

Таким образом, принцип стилевой драматургии, примененный Глинкой в кантате «Молитва», стал основой крупного сочинения. Обращение к различным стилевым синтезам позволило композитору создать яркий контраст образов-состояний при изначально заложенном в тематизме интонационном родстве. Дало возможность передать развитие образа и воплотить своеобразный сюжет внутренней духовной жизни человека, его религиозных, философских поисков. Стало основанием идеи соединения горизонтали и вертикали, монолога и диалога, единения и соборности в молитве – неотъемлемой части православной культуры – и просветления через молитву.

Возможно, именно поэтому так ощутимы в «Молитве» Глинки – как и во многих романтических светских сочинениях религиозно-философского содержания, – «мотивы христианского этического концепта» [15, с. 129]. Христианская символика выражена в сочинении Глинки посредством обострения контраста светского, человеческого, личностного и религиозного, духовного, соборного. А смысловым центром здесь оказывается *молитва*, которая «есть ключ к небесным сокровищам», «канал, которым струя благословений с Неба льется в томящееся сердце», «посредница между Богом и человеком, лестница, соединяющая небо с землей, творение с Творцом». Ведь лишь молитва «перерождает душу, уготовляет ее к принятию благодати, приводит ее в общение с Богом, водворяет в ней мир»¹ [цит. по: 13].

1. Берков В. Гармония Глинки. Изд. 2-е, испр. М.: ЛЕНАНД, 2014. 216 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство).
2. Глинка М.И. Записки/[подготовил А.С. Розанов]. М.: Музыка, 1988. 222 с.
3. Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка/[подготовил А.С. Розанов]. М.: Музыка, 1977. Т. IIБ: Письма 1854–1857. Письма Глинке. 397 с.
4. Жигачева Л. Тональная драматургия глинкинских крупных форм//Музыкальная академия [Отмечая 200-летие со дня рождения М. И. Глинки], 2004. № 2. С. 15–18.

щие хроматизмы <...> как эмблема греховности, заблуждения» [15, с. 138]. В «Молитве» Глинки мелодическая и ритмическая оstinatность в партии хора в конце 1 строфы как бы воссоздает остановку во времени, а последующее хроматическое движение мелодической линии – выражение драматических сомнений, раздумий, заблуждений.

¹ Эти слова приводит Скурат К. Е., профессор Московской Духовной Академии, доктор Церковной истории в работе «Христианское учение о молитве и ее значении в деле духовно-нравственного совершенствования» [13].

5. Круковский Адр. Религиозные мотивы в произведениях русских поэтов. Историко-литературный этюд. Вильна: Типография Н.Д. Фейгензона, 1900. URL: <http://www.russianresources.lt/archive/Krukowskij/Krukowskij> (дата обращения: 12.03.2017).
6. Кукушкин Л. История православия: В 3 ч./худож.-оформитель Е.В. Вдовиченко. Х.: Фолио, 2010. 893 с.
7. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. 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. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. Т. I. 404 с.
10. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь: В 2 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. Т. II. 380 с.
11. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.]/гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982. (Энциклопедии. Словари. Справочники).
12. Петрушанская Е.М. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2009. 448 с., ил.
13. Скурат К.Е. Христианское учение о молитве и ее значении в деле духовно-нравственного совершенствования. URL: http://www.btrudy.ru/resources/BT33/5_Skurat.pdf (дата обращения: 15.03.2017).
14. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 1997. 272 с.
15. Тараева С. Христианская символика в музыкальном языке/Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 129–149.
16. Тимченко-Быхун И.А. Диалог музыкального и вербального текстов смоленской фортепианной тетралогии М. И. Глинки «Привет Отчизне» и его художественно-биографические смыслы//Київське музикознавство: зб.статей. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2014. Вип. 34. С. 72–86.
17. Тышко С.В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование/[редактор И.Н. Коханик]. К., 1993. 120 с.
18. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. II. Глинка в Германии или Апология романтического сознания. К., 2002. 508 с.
19. 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.

Скурская Диана. Взаимодействие стилевых пластов как смыслообразующий фактор в «Молитве» М. Глинки для солиста, хора и оркестра. «Молитва» М. Глинки на слова М. Лермонтова для солиста, хора и оркестра не имеет аналогов в творчестве композитора. Глубина и драматизм религиозно-философских образов воплощены в равновесии субъективного, эмоционального высказываний – и объективного образа-состояния, дающего утешение и смирение.

В статье рассматриваются стилиевые синтезы тематизма разделов «Молитвы». Взаимодействие стилиевых пластов (принцип стилиевой драматургии) становится фактором смыслообразования произведения. Обращение к различным стилиевым синтезам позволило композитору создать контраст образов-состояний при заложенном в тематизме интонационном родстве, дало возможность воплотить сюжет внутренней духовной жизни человека, его религиозно-философских поисков, стало основанием идеи единения в молитве и просветления через молитву.

Ключевые слова: вокально-хоровая музыка М. Глинки, религиозно-философское содержание сочинения, взаимодействие стилиевых пластов, стилиевая драматургия.

Скурська Діана. Взаємодія стильових пластів як смислоутворюючий фактор в «Молитві» М. Глінки для соліста, хору і оркестру. «Молитва» М. Глінки на слова М. Лермонтова для соліста, хору і оркестру не має аналогів у творчості композитора. Глибина і драматизм релігійно-філософських образів втілені в рівновазі суб'єктивного, емоційного висловлювання – і об'єктивного образу-стану, що дає розраду і смиренність.

У статті розглядаються стильові синтези тематизму розділів «Молитви». Взаємодія стильових пластів (принцип стильової драматургії) стає фактором змістоутворення твору. Звернення до різних стильових синтезів дозволило композитору створити контраст образів-станів при закладеному в тематизмі інтонаційній спорідненості, дало можливість втілити сюжет внутрішнього духовного життя людини, її релігійно-філософських пошуків, стало основою ідеї єднання в молитві і провітління через молитву.

Ключові слова: вокально-хорова музика М. Глінки, релігійно-філософський зміст твору, взаємодія стильових пластів, стильова драматургія.

Skurskaya Diana. The interaction of stylistic layers as a sense-making factor in the «Prayer» by M. Glinka for a soloist, choir and orchestra. The «Prayer» by M. Glinka to the words by M. Lermontov for a soloist, choir and orchestra has no parallel in the composer's work. The depth and dramatic nature of the philosophical and religious images are embodied in the equilibrium of a subjective, emotional beginning and an objective image-state, comforting and humbling.

The article deals with the stylistic syntheses of the thematic use in the sections of the «Prayer». The interaction of stylistic layers, the principle of stylistic drama composition becomes a sense-making factor of this music piece. Implementing the various stylistic syntheses has allowed the composer to create a contrast of images-states using the intonation connection found in the thematic use

and offered the opportunity to implement the theme of the inner spiritual life of a person, his religious and philosophical search, and has become the basis of the idea of unity in prayer and enlightenment through prayer.

Key words: vocal and choral music by M. Glinka, religious and philosophic content of work, interaction of stylistic layers, stylistic drama composition.

Тетяна Соловійова

МУЗИЧНЕ ВТІЛЕННЯ МОЛИТВИ «ОТЧЕ НАШ» В ЛІТУРГІЯХ В. СТЕПУРКА

Творчість В. І. Степурка помітно спрямована на втілення сакральних смислів, що закладені в духовних текстах. Композитор занурюється у проблеми, пов'язані з пошуками сенсу буття, цікавиться особливостями традицій, що склалися в різних конфесіях, звертається до ідей екуменізму. При ознайомленні з його духовними творами особливий інтерес викликає жанр літургії, до якого неодноразово звертається В. Степурко. Як відомо, в творчості композиторів ХІХ–поч. ХХІ ст. все більш помітною стає тенденція до індивідуалізації жанру літургії. Індивідуальний підхід виявляється і в трактуванні сакральних текстів, що покладені в основу музики літургії. Тому не випадковим є інтерес сучасних дослідників до висвітлення особливостей втілення одних і тих самих сакральних текстів у різних авторів. Цим зумовлюється **актуальність** даної статті, в якій **об'єктом** виступає літургія в творчості В. Степурка, а **предметом** є ключова частина православної літургії – молитва «Отче наш».

У літургіях В. Степурка текст молитви «Отче наш» не має єдиного музичне втілення. Музичне наповнення тексту багато в чому залежить від загальної концепції конкретного твору.

«Літургія св. І. Златоустого» (2011 р.) для мішаного хору була створена за канонам православного богослужіння, вона має 24 номери. Другий твір, «Літургія сповідницька» для читця, органу та симфонічного оркестру, присвячена світлій пам'яті Івана Мазепи, містить всього 10 номерів. Вже самий факт, що композитором були відібрані з літургічної відправи лише окремі її частини, свідчить про індивідуальний підхід автора до побудови цього циклу. Це підтверджуються словами В. Степурка про те, що його вокально-симфонічні літургії не вписуються у церковний жанр, оскільки в них використано оркестр. Пізніше була написана ще одна літургія за канонам православного богослужіння – для хору без інструментального супроводу, яку, за словами композитора, «цілком можна виконувати і в процесі служби Божої» [1].