

Е. Лобзакова

## ДУХОВНАЯ МУЗЫКА ГЛИНКИ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ

В русской музыке Глинка является талантом эпохальной обобщающей силы. Интенсивность мировоззренческих исканий начала XIX века генерировала углубление идейно-образного содержания произведений, и, как следствие, поиски в области музыкального языка. Музыка Глинки, став «ведущим голосом» русской музыкальной культуры, обобщив предшествующие традиции, положила начало эпохе художественных открытий в области национального стиля. Им были инициированы процессы, которые на протяжении всего столетия давали мощные победы в композиторском творчестве Мусоргского, Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, в начале XX века – у Рахманинова.

В самом расцвете своего творчества Глинка одним из первых обратил пытлиное внимание на древнее певческое искусство, устремаясь к изучению его тайн. Освоение традиции церковно-певческого искусства так же, как и народной песни, являлось приоритетным для композитора. На определенном этапе своей творческой судьбы (с 1837 по 1839 годы) он служил в должности капельмейстера Придворной певческой капеллы. В некоторых исследованиях распространена мысль о том, что занятия богослужебным пением, равно как и постоянная забота о наборе певчих, повышении их музыкальной грамотности тяготили Глинку, равно как и несоответствие служебного статуса капельмейстера честолюбию творца русской музыки. Однако эти заявления часто тенденциозны и обусловлены идеологическими установками советской эпохи.

Очевидно, что деятельность в Капелле, особенно на начальном этапе, более удовлетворяла композитора, чем утнегала. Истинное отношение Глинки обнаруживаем в высказывании современника композитора, К. А. Булгакова: «...Он пламенно желал заняться певчими и принялся за дело с душевным рвением; сколько раз водил он меня в капель, и как я наслаждался, слушая плоды его занятий – он всегда говорил, что ему большое наслаждение заниматься этим предметом, ибо уповаает на то, что окажет услугу отечеству» [2, 231].

Биографические материалы свидетельствуют о подлинном интересе композитора к русскому богослужебному музыкально-стилевому пласту за-

долго до начала деятельности в Капелле – в детстве и юности. По своим собственным воспоминаниям, в детстве Глинка любил «ползать по полу, рисуя мелом деревья и церкви» и питал страсть к колокольному звону, искусно подражая ему на медных тазах. «Я был весьма набожен, и обряды богослужения, в особенности в дни торжественных праздников, наполняли душу мою живейшим поэтическим восторгом», – писал он о своих детских впечатлениях [3, 211–212]. По свидетельству сестры, Л. Шестаковой, русское богослужебное пение было органичной частью его слухового опыта и в более зрелые годы: «Брат, пробыв недолго в церкви, возвращался домой и немедленно садился за рояль, чтобы воспроизвести что-нибудь подобное слышанному...» [15, 43–44].

Впоследствии юношеский интерес Глинки к оригинальной, высоко развитой певческой православной культуре выливается в создание ряда сочинений, предназначенных для богослужения. Его «Херувимская песнь» C-dur является высочайшим достижением в области духовного творчества и занимает особое положение – как, по существу, единственно значимое сочинение в области культовой русской музыки в период между выходом последних концертов Бортнянского и Литургии Чайковского.

Сам Глинка достаточно высоко ценил свою «Херувимскую». Об этом свидетельствует тот факт, что при встрече с давней знакомой А. Керн, которую он не видел много лет, композитор считает необходимым показать ей, прежде всего, это произведение. Керн в своих воспоминаниях отмечает: «Он мне сообщил, что занимается духовною музыкой, сыграл, кстати, Херувимскую песнь и даже пропел кое-что...» [7, 74]. Кроме того, в литературном наследии композитора есть сведения, что он обращался к замыслу «Херувимской» еще в 1828 году, причем, создавая начало кульминационного эпизода песнопения «Яко да царя» [3, 485]. Завершенная в 1837 году, во время деятельности в Капелле, в последние годы жизни она снова находилась в центре его внимания (упомянутая встреча с А. Керн состоялась в 1855 году). Складывается определенная картина: «Херувимская» – не кратковременный эпизод деятельности в капелле, ей принадлежит важное место в творческом сознании композитора.

Новые тенденции гармонического языка – опора на линейность, соседство тональных и модальных свойств – раскрываются в сочинениях, созданных в результате деятельности в капелле: «Херувимской», позднее в песнопениях «Ектенья первая», «Да исправится молитва моя» и тропаре «Гимн Воскресения». В частности, в первой части «Херувимской» Глинка избегает регулярной смены функций, нарушая метрическую тактовую систему. Функциональная смена в первой строке происходит только в четвертом такте. Благодаря поочередному вступлению голосов на первый план выходит линейность.

Партитура песнопения представляется своеобразным прозрением, предвосхищающим свободу и символичность хорового письма русской школы конца XIX – начала XX века. Практически невозможно выявить в первых десяти тактах сочинения основной мелодический материал. Сложный многозвучный комплекс создается постепенным включением хоровых голосов, образующих нисходящее поступенное движение в объеме октавы от тона «С». Это рождает определенный слуховой и зрительный образ движения сверху вниз, «с неба на землю». Этот комплекс в вертикальном «разрезе» совпадает с другой линией, которая уже в горизонтале выявляется в партии сопрано, представляя собой свободное каноническое проведение нисходящего хода (в пределах сексты). Еще более интересно сложение двух линий в крест.

Опыты Глинки по стилевой реформе богослужебного пения оказали неоценимую услугу всей русской музыке в ее дальнейшем развитии. Как убедительно показал Е. Левашев, влияние его на духовное творчество композиторов последующих поколений было очень сильным. Обнародование в посмертном издании 1878–1879 годов пяти духовных сочинений Глинки привлекло пристальное внимание кучкистов и Чайковского. Интерес к гармонизации древнерусских распевов сначала у Римского-Корсакова, а затем у композиторов Московской школы – Смоленского, Кастальского и других – был вызван именно его деятельностью [9, 7].

С самого начала работы в Капелле Глинка волнует проблема самобытности русского богослужебного пения. Композитор ставит перед собой не утилитарную задачу овладения церковным обиходом, что было необходимо для исправного несения службы, а перспективную цель – изыскание новых возможностей реформаторства в этой области. При назначении Глинки капельмейстером Николай I

сказал ему: «Мои певчие известны по всей Европе и, следовательно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами» [4, 277]. Это высказывание – «лозунг» императора, вполне соответствующий духу своей эпохи, совпал с устремлениями самого композитора. Известно высказывание композитора, относящееся уже к началу 50-х годов: «Бортнянский был итальянец, Львов немец, похвальнее же мне быть русским» [6, 36].

По воспоминаниям В. Стасова в середине 1850-х годов композитор, уже «дав России национальную оперу... захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий. Между тем он готовил материалы для своих будущих работ, выписывая из «Обихода» церковного мелодии, интересовавшие его и которые он желал положить на настоящую церковную гармонию, и сделал несколько попыток гармонизации, в соответствии со своими новыми идеями. Таким образом, он положил на три голоса: ектенью обедни и «Да исправится», которые и были исполнены с большим успехом в Великий пост 1856 года монашествующей братией Сергиевой пустыни» [12, 518].

Духовно-музыкальные сочинения Глинки 50-х годов в целом опираются на принципы тонально-функциональной организации, в недрах которой зарождаются элементы модальной ладовой системы. Очевидно, что композитор ищет гибкий подход в создании многоголосия, сочетающего гармоническое и мелодическое начала. Так, в песнопении для мужского трио «Да исправится молитва моя», исходя из природы знаменного распева, Глинка не выставляет ни размера, ни тактовых черт. Форма песнопения аperiодична, представляет собой пять протяженных строф, каждая из которых имеет индивидуальное строение. Принцип гармонизации ориентирован на параллельно-переменную тональность, нет регулярной функциональной пульсации. Индивидуальный подход Глинки в решении проблемы многоголосной обработки древнего распева намечает тенденции, которые станут определяющими в деятельности Римского-Корсакова, Рахманинова и представителей «московской школы».

Глинкой был инициирован процесс адаптации традиций русского богослужебного пения в светской музыке. Духовная музыка, зародившаяся и существовавшая как сугубо обиходный пласт, не оставалась автономно-изолированной. Развиваясь

во времени, она расширяла и свое художественное пространство. Это ясно обозначилось уже в профессиональном музыкальном искусстве Средневековой Руси, значительный пласт которого составляют сочинения, генетически связанные с церковной музыкой, но в храмах практически не звучавшие (например, циклы «стихов покаянных»). Именно в таких произведениях в меньшей степени сказывалось действие канона и проявлялись оригинальные творческие принципы распевщиков.

Одни из первых произведений в творчестве Глинки, которые условно можно назвать светско-сакральными, – эскиз для двухголосного женского хора «Молитва для театра» с подзаголовком «Боже, мощной десницей твоей», а также молитва «С небес услыши» для вокального квартета в сопровождении фортепиано. Среди черновиков Глинки сохранился фрагмент фуги «Хвала призову Господа» с подзаголовком «Фуга для третьего концерта» (по этому факту можно судить о наличии и двух других духовных концертов). Музыкальный язык этих произведений, с духовной музыкой связанных содержательной основой, характеризуется опорой на итальянскую кантилену, романсовые интонации, тональные гармонические средства, что позволяет отнести их к лирической сфере хоровой и камерно-вокальной музыки.

Результат дальнейшего развития этой тенденции на отход от православного богослужебного канона и введения инструментального сопровождения для певческих произведений – многочисленные сочинения духовной вокально-инструментальной музыки XIX – начала XX века, содержательную основу которых образуют духовные тексты Священного Писания. Они весьма разнообразны по средствам художественного воплощения – от вокальных миниатюр Рахманинова (романсы «Из Евангелия от Иоанна» на фрагмент подлинного текста Нового Завета, «Я не пророк», «Воскрешение Лазаря» на интерпретированный А. Хомяковым сюжет Ветхого Завета), Ишполитова-Иванова («Семь псалмов царя Давида») до кантат Танеева «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма».

Отечественная духовная культура, синтезированная в творчестве Глинки с высшими достижениями европейской музыки, стала фундаментом для национальной музыкальной светской традиции в целом и русской оперы, в частности. Сакрализованный Глинкой и Розеном образ Сусанина, прошедшего свой крестный путь через претерпевание

земных мук и принявший смерть во имя спасения веры, царя и отечества, становится мифологической личностью русской истории. На почве этой религиозной национальной идеи первая русская классическая опера в целом сближается с православной литургией, где слиты и преломлены религиозный акт и художественное действие.

На подобную тенденцию в искусстве XIX века указывают ряд исследований, в частности, Н. Сергиной, рассматривающей древнерусское храмовое действие в качестве предтечи отечественного театра и полагающей, что в творчестве Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова наблюдается воссоздание храмовой системы музыкального языка и образности [11, 122]. Обращение к проблеме связей концепций опер Глинки с русской литургией и традициями православной культуры в целом объединяет работы Л. Кириллиной [8], Т. Щербаковой [17], Н. Бекетовой [1]. Однако уже первым слушателям «Жизни за царя», современникам композитора, открылись те содержательные пласты, без которых невозможно подлинное толкование текста оперы. Так, А. Мериме (брат П. Мериме) писал во французском журнале в 1844 году: «Это произведение больше чем опера – это национальная эпопея, это лирическая драма, возвратившаяся к благородству первоначального своего назначения, – в те времена, когда она была не суетной и забавной, а народным, религиозным торжеством» [10, 234].

В последние годы появились работы, углубляющие постулаты отечественной глинкианы. К ним необходимо отнести статью Т. Щербаковой, считающей, что главная музыкальная идея оперы выражена в сплаве «русской песенности и форм с чертами литургического действия» [16, 154]. Исследователь называет «Жизнь за царя» русскими пассионами, выдвигая следующие аргументы: главная идея сочинения – самопожертвование во имя Руси и ее царя; все события и основной музыкальный материал собираются вокруг главного героя; образ героя монументализирован; смысловая и музыкально-композиционная кульминация произведения сливаются в мифологизированной сцене «крестного пути» Сусанина, который возглашает: «Во правде дух держать и крест свой взять!»; музыка русских сцен овеяна мелосом молитв во всем разнообразии настроений – от скорби до ликования.

Возникает естественный вопрос: почему в отечественном музыкознании до сих пор не было по-

пытка сопоставить светские произведения Глинки с его же сочинениями в рамках культовой традиции? В науке донныне ощущается диспропорция, при которой эволюция его оперного творчества и инструментальных произведений рассматривается в искусственном отчуждении от православного культового пения. В результате возникает ощущение существования двух разных композиторов – Глинки как автора гениальной «героико-трагической оперы» «Жизнь за царя» и Глинки как автора «Херувимской», сочинения незначительного и малоизвестного. Соотнесение же этих двух произведений, выпавших из-под пера композитора в течение 1836–1837 годов, дает удивительные результаты.

Херувимская песнь – один из важнейших разделов Литургии, ее центральный музыкальный номер, сопровождающий совершение ритуального Великого Входа со святыми дарами, символизирующими самого Христа. Н. Гоголь в «Размышлениях о божественной литургии» поясняет: «При виде Царя всех, несомого в смиренном виде Агнца, лежащего на дискосе, как бы на щите, окруженного орудиями земных страданий... все долу приклоняют свои главы и молятся словами разбойника, завопившего к Нему на кресте: „Помяни мя, Господи, егда приедеси во Царствии своем“» [5, 357–358]. Таким образом, основная идея Херувимской – ожидание Христа – Небесного Царя – созвучна центральному мотиву оперы: ожиданию народом царя-защитника.

Н. Гоголь конкретизирует: «Был у древних римлян обычай выносить новоизбранного императора к народу в сопровождении легионов войск на щите. Песню эту сложил сам император, упавший в прах со всем своим земным величием пред величием Царя всех...» Можно сделать вывод: с помощью литургийного компонента Глинка в опере моделирует образ «истинного бытия», включающего вертикаль Бог – царь, системообразующую для соборного универсума. Параллелизм сюжетных мотивов культового первоисточника очевиден.

Помимо идейного сопряжения двух глинкинских опусов, в них очевидны интонационные параллели. Предваряя музыкальный анализ, обратим внимание на типы композиций этого православного песнопения. При всем разнообразии воплощений культового текста, в творчестве многих композиторов складываются определенные варианты структур Херувимской, связанные с делением на куплеты соответственно строфам текста.

Глинка избирает для «Херувимской» форму, состоящую из трех одинаковых куплетов и заключительного куплета на новом музыкальном материале, и в этом плане он традиционен. Но вместе с тем, импульсом заключительной части «Яко да царя» является интонация первых трех эпизодов, вследствие чего, при всей контрастности звучащего материала, можно говорить о принципах монотематизма, оригинально преломленных в «Херувимской».

Анализ темы заключительного эпизода позволяет установить его интонационные связи с началом. Завершающий монументальную композицию «Херувимской» раздел «Яко да царя» построен на соединении двух погласиц с терцовым звукорядом в диапазоне квинты с заполнением от «с» к «а», затем от «h» к «e». Эта объединяющая интонация становится стилистической доминантой, «стягивающей» весь звуковой мир «Херувимской». Аналогичный принцип использован Глинкой в хоре «Славься» (интонационная идентичность при распевании первого трихорда).

«Херувимская»:



Хор «Славься»:



Распетый трихорд, лежащий в основе заключительного эпизода «Яко да царя», в то же время является одним из наиболее значимых интонационных элементов музыкальной ткани оперы. Интересно, что в обилии различных вариантов обиходного напева Херувимской XIX–XX веков, одним из наиболее употребимых и в современной певческой практике остается известная с XVIII века Старо-Симоновская Херувимская, мелодия первой строфы которой построена на идентичном интонационном материале [14]:



В заключение сравнительного анализа двух тем обратим внимание на тональность. Избрана она, судя

по всему, намеренно – наиболее светлая и чистая. В высказывании Глинка детализирует: «Написал Херувимскую C dur», хотя тональность можно было бы не обозначать, ведь других Херувимских у него нет. Эта тональность ассоциируется с самыми высокими помыслами композитора: До-мажор – это хор «Славься», вбирающий в себя все ответвления интонационного процесса оперы, синтезирующий ряд символов русской духовной музыкальной культуры: знаменный распев, колокольность, партесный концерт.

Необходимо напомнить, что замысел «Херувимской» относится к 1828 году. Завершена работа над песнопением была в мае-июне 1837 года, то есть спустя несколько месяцев после премьеры оперы. В этой связи становится ясным процесс прорастания этих произведений друг в друга: предварительные наброски «Херувимской» проявились в интонационной ткани «Жизни за царя» и вылились в создание собственно духовного сочинения.

Достижения Глинки являются фундаментальными для развития русского музыкального театра в дальнейшем. Русская богослужебная монодия проникает в оперы Мусоргского как в прямом заимствовании этого стилевого пласта, так и в синтезе с речевым и песенным интонированием в партиях Бориса, Пимена, Щелкалова. Необходимо учитывать, что Мусоргский не писал литургических сочинений для богослужения как Глинка, однако мелодии хоров монахов («Келья Чудова монастыря») и схимы («Грановитая палата в Кремле») по амбитусу, характеру развития и метроритмическим особенностям, по особому «молитвенному настроению» очень близки к русским обиходным напевам, а их гармонизация приближается к принципам, характерным для немецко-петербургского периода истории русского богослужебного пения. Однако в типе гармонизации уже содержатся отступления от классической гармонии, поиски таких приемов обработки, которые приближены к монодийной природе знаменного распева (ладовая переменность, трезвучия побочных ступеней, трезвучия без терции), впоследствии характерные для гармонизации Римского-Корсакова.

Исследователь С. Тышко находит литургические ассоциации также в тексте хоров, полагая, что Мусоргский, создавая неуставные богослужебные песнопения, опирался на канонические источники.

В частности, в создании текстов хоров монахов из I действия – на православную «Трисвятую песнь», которая звучит в конце Славословия великого: «Святыи Боже, Святыи Крепкий, Святыи Бесмертныи, помилуй нас». Анализ текстов убеждает в смысловой идентичности в первом и третьем вступлениях хоров монахов: «Боже крепкий, правый, внемли рабам твоим, молящим тя!», «Помилуй нас, боже! Помилуй нас всевеликий». Кроме текстового совпадения, значение этого момента концептуально, так как «смысл «Трисвятой песни» интерпретируется в богослужении как раскаяние и просьба о милости Божией» [13, 57–58].

Глинкинская линия в поэтике отечественной оперы достигла полного своего проявления и обобщения в творчестве Римского-Корсакова, запечатлевшего в «Китеже» воскрешение основ национального культового пения в качественно новом синтезе с романтической оперной традицией. В произведениях композиторов XIX века «шло неуклонное восхождение к первоисточнику русской культуры, к храмовой системе музыкального языка и образности. ...В театре возник обновленный духовный купол, объединяющий идеалы нового искусства и певческого искусства Древней Руси» [11, 122]. В каталогах творчества композиторов рубежа XIX–XX веков – Чайковского, Лядова Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова – зафиксирован ряд светских произведений, основанных на глубоком религиозном переживании и навеянных древними песнопениями и распевами. Возобновление художественной традиции сакрализации музыки произошло спустя почти столетие и вылилось в создание огромного количества произведений, созданных в рамках направления «nova musica sacra» (термин Н. Гуляницкой) композиторами Э. Денисовым, А. Шнитке, Э. Губайдулиной, В. Мартыновым, С. Трубачевым, Н. Сидельниковым и другими.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бекетова Н.* Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д, 2001.
2. *Булгаков К.* Заметки о М. И. Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
3. *Глинка М.* Литературное наследие. Т. 1. М.–Л., 1952.
4. *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
5. *Гоголь Н.* Духовная проза. М., 1992.
6. *Канн-Новикова Е. М. И. Глинка.* Новые материалы и документы. Вып. 2. М.–Л., 1951.
7. *Керн А.* Воспоминания, переписка, дневники. М., 1989.
8. *Кириллина Л.* Орфизм и опера // Муз. академия. 1992. <sup>1</sup> 4.
9. *Левашев Е.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова (1825–1917). М., 1994.
10. *Мериме А.* Год в России. Письма, записки о Москве // Стасов В. Статьи о музыке. Т. 1. М., 1974.
11. *Серегина Н.* Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. Вып. 6. СПб., 1991.
12. *Стасов В.* Избранные сочинения. Т. 1. М., 1952.
13. *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Киев, 1993.
14. Церковно-певческий сборник. Т. 2. СПб., 1903.
15. *Шестакова Л.* Былое М. И. Глинки и его родителей // Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
16. *Щербакова Т.* «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Муз. академия. 2000. <sup>1</sup> 4.
17. *Щербакова Т.* Русский оперный эпос и проблемы эпохального мышления // Музыкальный театр XIX–XX века: вопросы эволюции: Сб. науч. трудов. Ростов н/Д, 1999.