DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-1-66-78

СТИЛЕВОЙ КОД И СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. БОРТНЯНСКОГО: ИСТОРИОСОФСКИЙ, МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Т. И. Киреева,

Донецкая государственная музыкальная академия
имени С. С. Прокофьева,
Донецк, Донецкая Народная Республика, 83086

Аннотация. Автор рассматривает синкретизм духовной музыки XVIII–XIX столетий в историософском и музыковедческом аспектах. Посредством культурологического анализа исследуется музыкальное искусство Нового и Новейшего времени. Выявляется влияние на развитие духовной музыки появления и широкого распространения в эту эпоху новых светских жанров. Творчество Д. Бортнянского представлено в контексте освоения русскими музыкантами обширного наследия европейского духовного искусства, его трансформации и взаимодействия со светскими жанрами в XVII веке. Отмечаются характерные черты музыки композитора – стилевой и жанровый синтез, неразрывная связь с барочной символикой, духовными текстами, православным мировоззрением. Специальное внимание уделяется характеристике хорового произведения Д. Бортнянского «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу». Проводятся художественно-образные параллели между этим сочинением и архетипическими знаками, стилевым кодом эпохи барокко. Делается вывод о значении исследований, направленных на выявление глубинной национальной самобытности и сакральных смыслов творчества Д. Бортнянского, для развития музыкознания и обогащения содержания музыкально-исторического образования.

Ключевые слова: Д. Бортнянский, «Dies irae», «Reguiem aeternam», «Lacrymosa», a cappella, «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу…», музыкально-историческое образование.

Благодарности. Статья написана в русле научно-исследовательского направления кафедры струнно-смычковых инструментов, камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Донецкой государственной музыкальной академии

© Киреева Т. И., 2022

Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

имени С. С. Прокофьева». Автор выражает благодарность доктору культурологии, профессору В. Г. Антонюк, академику, доктору искусствоведения, заслуженному деятелю науки и техники, профессору И. Д. Безгину, члену-корреспонденту Академического инновационного университета, доктору искусствоведения, профессору М. С. Черкашиной-Губаренко, доктору философских наук, профессору С. М. Возняк.

Для цитирования: *Киреева Т. И.* Стилевой код и символические ценности в творчестве Д. Бортнянского: историософский, музыковедческий и педагогический аспекты // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 1. С. 66–78. DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-1-66-78.

DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-1-66-78

STYLE CODE AND SYMBOLIC VALUES IN D. BORTNYANSKY'S CREATIVITY: HISTORIOSOPHICAL, MUSICOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS

Tatyana I. Kireeva,

Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev,
Donetsk, Donetsk People's Republic, 83086

Abstract. The author examines the syncretism of sacred music of the 18th – 19th centuries in the historiosophical and musicological aspects. Through cultural analysis, the musical art of Modern and Contemporary times is studied. The influence of the emergence and widespread spread of new secular genres in this era on the development of sacred music is revealed. D. Bortnyansky's creative work is presented in the context of the development by Russian musicians of the vast heritage of European spiritual art. The transformation and interaction of European spiritual art with secular genres in the 17th century is taken into account. The characteristic features of the composer's music are noted – stylistic and genre synthesis, inseparable connection with Baroque symbolism, spiritual texts, Orthodox worldview. Special attention is paid to the characteristics of D. Bortnyansky's choral work "Glory to the Father and the Son and the Holy Spirit". Artistic and figurative parallels are drawn between this composition and archetypal signs, the style code of the Baroque era. The conclusion is made about the importance of research aimed at identifying the deep national identity and sacred meanings of D. Bortnyansky's creativity for the development of musicology and enriching the content of musical and historical education.

Keywords: D. Bortnyansky, "Dies irae", "Reguiem aeternam", "Lacrymosa", a cappella, "Glory to the Father and the Son and the Holy Spirit ... ", musical history education.

Acknowledgements. The article is written in line with the research direction at Department of Stringed and Bowed Instruments, Chamber Ensemble and Accompanist Training of Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev. The author expresses his gratitude to Doctor of Culturology, Professor V. G. Antonyuk, Academician, Doctor of Art History, Honored Worker of Science and Technology, Professor I. D. Bezginu, Corresponding Member of Academic Innovation University, Doctor of Art History, Professor M. S. Cherkashina-Gubarenko, Doctor of Philosophical Sciences, Professor C. M. Wozniak.

For citation: Kireeva T. I. Style Code and Symbolic Values in D. Bortnyansky's Creativity: Historiosophical, Musicological and Pedagogical Aspects // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education. 2022, vol. 10, no. 1, pp. 66–78 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-1-66-78.

Введение

Во все времена хоровое пение занимало важное место при формировании духовного мира человека, что обусловлено глубокой содержательностью и национальной самобытностью произведений, созданных для коллективного исполнения с опорой на Слово. Соответствующие жанры постоянно привлекают внимание исследователей. Но сегодня рассмотрение духовного творчества отечественных композиторов требует в качестве дополнительного ракурса более полного погружения в сферу сакральной сущности этой музыки, философского, культурологического, исторического, мировоззренческого видения религиозной сути народной души, глубоко верующей, полной высоких моральных идеалов.

Возрождение духовного наследия, обращение к глубинным пластам культуры Вселенной стало ярко выраженной тенденцией современного искусствоведения. За последние десятилетия эта область исследований обогатилась весомыми научными работами, посвящёнными отдельным периодам в развитии искусства с особым значением языковой символики, их смысловым наполнением, новыми подходами в познании религии, философии, истории, человека и его мировосприятия. Среди них можно отметить публикации Н. К. Моховой [1], А. Г. Ефименко [2], Е. Г. Киреевой [3; 4], В. Г. Киреевой [5].

В этот контекст вписываются исследования, посвящённые музыке эпохи барокко. Символические ценности этого времени, экспонируемые на фоне динамичности, стремления к Всевышнему в сочетании с пышностью, «цветистостью» и вариативностью форм, выступают как философская, обобщённая идея сочувствия и молитвенного благоговения. В связи с этим особое место в отечественной музыкальной культуре занимает наследие Д. Бортнянского как предмет научного исследования и освоения в музыкально-исторических и музыкально-исполнительских дисциплинах.

Д. Бортнянский сделал новаторский для своего времени шаг – объединил разнообразные жанровые модели, представил поликультурный синтез различных художественных приёмов, являющих единство прошлого, настоящего и будущего, обыденности и величия. Его жизни и творчеству посвящены монографии М. Г. Рыцаревой [6], Т. Г. Вихоревой [7],

диссертация В. Ф. Иванова [8]. Из числа публикаций последних пяти лет, в которых непосредственно рассматриваются отдельные страницы наследия этого композитора, можно отметить статьи Т. С. Касаткиной [9], И. В. Полозовой [10], К. Н. Екимовой [11].

Вместе с тем многие аспекты в этой области пока недостаточно освещены, что, в первую очередь, критично для музыкального образования и делает актуальной проблему данного исследования, цель которого – историософский и музыковедческий анализ произведения Д. Бортнянского «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу…» как своеобразного воплощения динамической модели духовного песнопения.

Эволюция жанров западноевропейской духовной музыки Нового времени

Творчество Д. Бортнянского невозможно представить вне контекста освоения русскими музыкантами обширного наследия европейского духовного искусства, его трансформации и взаимодействия со светскими жанрами в XVII веке.

В эпоху барокко особенное значение приобретает принцип динамизма, возникает множество форм, которые преобразуются одна в другую, отражая своеобразную языковую ситуацию, жанровое экспериментирование и поиск новых этимологических связей, происходит накопление взаимодействующих сенсов, замена старых, родовых названий новыми. Начиная с XVII столетия все музыкальные явления эволюционируют, многое отмирает, зарождается основа для развития музыкального искусства в будущем.

Для христианства познание истины сосредоточено на трёхликом Боге, венчающим собой Любовь Отца и Сына, и Духа Святого. Все разделы произведений духовной музыки акцентируют внимание на образах Вечного покоя («Reguiem aeternam»), Света как Божественной Истины («Lux aeterna»), на человеческих страданиях – чувстве страха перед неизбежностью Страшного Суда («Dies irae»), в то же время символизируют своеобразное единство мира земного и потустороннего, поскольку включены молитвы о заступничестве перед Богом-Судией как от имени живых («Reguiem aeternam»), так и от умерших («Dies irae»).

Главной доминантой христианства по-прежнему остаётся принцип равенства человека перед Богом. Идея «жизни для души» прошла сквозь века и почти не трансформировалась в христианской теологии. Духовная культовая музыка строится по принципу холизма: целое больше части, целое даёт смысл и жизнь частям, не нижнее даёт жизнь высшему, а наоборот. Не из красоты отдельных частей слагается общее совершенство, а, напротив, общая гармония, истоком которой является Бог, находит в себе место для всего остального.

Рассматривая категорию красоты в философской концепции П. Флоренского в контексте христианского мировоззрения, К. А. Кедров [12] исходит из синтеза знаний в качестве органичной целостности. Эстетическое отождествляется с красотой, высшим проявлением которой является Бог. Красота понимается как Жизнь, Творчество, Реальность. Метафизическая триада «Истина, Добро, Красота» трактуется как единое начало бытия.

По мнению философа, искусство отличается от других видов человеческой деятельности особым способом переориентации. Наибольшая степень свободы в его художественной организации принадлежит музыке, где доминирует художественное восприятие слушателя, чувства, которые произведение порождает

у человека. Культовое действо – богослужение – организовывается при помощи системы искусств (архитектуры, живописи, декоративно-прикладного и музыкально-поэтического творчества) как высшего синтеза многообразной художественной деятельности и благотворной атмосферы храма.

При перенесении храмовой модели с дискретным историческим развитием в среду с другими эстетически-стилевыми критериями выявляются новые идеи на смысловом и композиционном уровнях произведения. Духовные жанры, которые были приоритетными в музыкальной культуре Средневековья и Возрождения, уступают место опере и симфонии с сохранением глубокого интереса композиторов к культовой музыке.

Новая структура западноевропейской духовной музыки формируется не ранее XVII – начала XVIII столетия в оппозиции и во взаимодействии с оперным творчеством. Например, особое внимание композиторов привлекает содержательность «Dies irae» и «Lacrymosa», живописующих человеческие страдания, которые первично не составляли основу литургии ортодоксии. Известно, что секвенция «Dies irae» была введена в богослужение только в XIV столетии.

Показателен генезис жанра реквиема, в котором «скрестились» литургический канон мессы и внелитургические вставки, обеспечивающие участие человеческих эмоций, чувств в ритуале, и создали предпосылки для перерастания канонических рамок церковной службы, «срастания» жанра с церковно-концертной практикой XVII – XIX веков. Изменяется и соотношение его основных разделов. Начиная с XVII столетия драматической кульминацией становится «Dies irae», как и догмат веры «Credo» в «обычной» мессе: «Бог и человек соединены в единстве». Перерождённый связями с театральными жанрами, обращённый к широкой аудитории, сохраняя традиционный текст и структуру, реквием приобретает новое общественно-патриотическое звучание в творчестве Л. Керубини, Г. Берлиоза, Дж. Верди.

Анализ-сопоставление произведений протестантской духовной музыки также даёт возможность выявить типологические признаки, проследить динамику развития жанров мессы и реквиема. Несомненным художественным своеобразием отличаются произведения Г. Шютца и И. С. Баха. «Немецкий реквием» И. Брамса, непосредственным импульсом для сочинения которого стал уход из жизни матери композитора, посвящён Р. Шуману (предположительно в связи с его смертью возникла мысль об обращении к жанру) и создан в качестве концертного произведения. Музыка произведения ассоциативно связана с трагическими событиями военного конфликта между Австрией и Пруссией в 1866 году.

Продолжение данных эстетических и этических традиций в музыке можно обнаружить в реквиемах Г. Эйслера, П. Хиндемита, Э. Денисова.

Интегрирование старинных моделей в жанровую систему следующих эпох, их «контрапунктирование» с жанровыми новообразованиями является особо показательным для искусства XVII – XXI веков, в том числе и русского.

Творчество Д. Бортнянского в контексте стилевых тенденций русской музыки XVIII века

Мировосприятие деятелей отечественной национальной духовной культуры всегда определяли идеалы общественного гуманизма, что способствовало формированию антропоцентрического

индивидуализма. Ренессансно-гуманистические мотивы обусловливают человекомерность отечественного искусства, его познавательную, морально-эстетическую, воспитательную сущность. На этой идейной основе сформировался новый стиль духовного концерта. Его классиками считаются Д. Бортнянский, М. Березовский, А. Ведель.

Духовные концерты писали на церковные тексты, как и партесные произведения, однако чаще обращались к Псалтырю, поскольку среди религиозных книг он обладал особой популярностью и использовался не только в богослужении, но и в личностных чтениях. Псалмы передавали религиозные переживания и отдельного человека, и всего общества, поэтому приобрели широкое распространение в отечественной музыке.

В церковных произведениях Д. Бортнянский опирается на символику, активно представленную в драматургии произведений и адресующую слушателя к представленным в священных текстах образам огромных усилий, полёта, радости, духовного поиска. Она имеет истоки в звуках природы, проявляется в мелодике и хоровом письме в имитации пения птиц, колокольного звона, шелеста деревьев, голосов людей и пр., в семантике исторически выкристаллизованных мотивов, отдельных интервалов, регистров, фактурных особенностей, ритмических формул, ладов.

Значительная личность, музыкант, выдающийся деятель искусств России и Украины, Д. Бортнянский родился в Глухове в 1751 году. Композитор большой одарённости, певец, дирижёр, педагог, одним из первых создал вокальную школу в Российской империи. Наследие выдающегося творца представлено духовными концертами, хоровыми песнями, гимнами, кантатами, операми, камерно-инструментальными произведениями. Значительными являются все жанры творчества Д. Бортнянского, однако наибольший вклад не только в отечественную, но и в мировую музыкальную культуру внесён им в области церковной музыки. Композитор написал значительное количество произведений соответствующих жанров: 35 однохоровых (четырёхголосных) и 10 двухоровых (восьмиголосных) концертов, для 6-голосного хора 14 «хвалебных» («Тебе Бога хвалим»), 2 Литургии, 9 «Херувимских», отдельные одночастные литургические произведения; обработки для четырёхголосного хора киевского, болгарского и греческого церковных напевов.

В 1769–1779 годах композитор пишет вокальные опусы на католические и протестантские религиозные тексты, в том числе – единственный образец камерно-вокального жанра на французские тексты «Recueil de romances et chansons» (1783). В целом, в творчестве Д. Бортнянского органично сочетаются черты большой оперной арии и мотета.

В дальнейшем композитор работает в области хоровой церковной музыки. Его произведения отличаются слаженностью, стройностью, гармоничностью композиционных приёмов, ясностью формы. Музыкальный язык и стиль в целом приближены к классическому европейскому искусству, украинским и российским песням. Известный мастер хоровых композиций a cappella воплощал в духовных произведениях философскую лирику в сочетании с тёплым чувством, создал новый тип хорового концерта, в котором использованы достижения в области оперы, инструментальной музыки, полифонических жанров XVIII столетия.

Традиционный европоцентризм в развитии этномузыкальной интонационности (опыта народного творчества в самом

широком смысле данного понятия) был укреплён творчеством Д. Бортнянского посредством восприятия классицистского языкового, стилевого кода.

Эстетика и поэтика барокко и классицизма преломлялись композитором творчески. При доминировании раннеклассической лексики в его музыке встречаются не только элементы барокко, но и галантного стиля, рококо (в инструментальной и оперной музыке, фортепианных сонатах, клавирном концерте). Можно найти и ростки зрелого классицизма, тематизм, предвосхищающий медленные части поздних концертов Бетховена, черты сентиментализма, раннего романтизма (например, песенность интонационного строя, использование секундных интонаций «вздохов», «сладкозвучия», параллельные терции и сексты, повышенный тонус высказывания, чувственность эмоций в «Да исправится молитва моя»).

Общая классическая направленность стиля обусловила оригинальное трактование жанра хорового концерта. Это «хоровые симфонии» с преобладающим полифоническим типом музыкальной материи, функциональной дифференциацией фактурных пластов, переходами к гомофонно-гармоничному изложению. Полифонический склад обусловлен литургической природой основного массива творчества Д. Бортнянского, стилевыми элементами барокко, линеаризмом национального музыкального мышления, для которого вертикаль существовала в наложении нескольких относительно самостоятельных линий либо утолщении их параллелизмами. Имитационные полифонические приёмы были также актуальны на данном этапе развития этномузыкального восприятия произведения слушателем.

Полифоническое мастерство композитора достигает своей кульминации в финальных двойных фугах концертов № 28 «Блажен муж», № 25 «Не умолчим никогда, Богородице». Характерной чертой экспозиций становится стреттное проведение тем, продолжение традиций партесных фугато в концертах № 32 «Скажи мне, Господи, кончину мою», № 33 «Всякую прискорбна еси». Симбиотическое существование этномузыкальной интонационности в хоровом творчестве обусловило сохранение музыкально-риторических фигур: эмоционально-выразительных – emphasis, графически-изобразительных – hypotyposis, интонационных, ритмических, гармонических. Подобно партесному стилю, большинство музыкально-риторических фигур автор связывает с прославлением возвышенно-праздничных, радостных образов: circulation, «трубный глас», величественные фанфары в Allegro из концерта № 6 «Слава в Вышних Богу», № 4 «Воскликните Господу»; manieren, украшение на распевах в Allegro commodo на слова «Во славу Твою» из концерта № 26; pathopotia, понижение на полутон диатонической ступени в концерте № 22 «Господь, просвещение мое», в партии сопрано в Allegro на слова «На него аз уповаю»; фигура креста на слова «Распнись» из концерта № 15 «Приидите, воспоим, людие». Использование музыкально-риторических фигур привело к интонационным совпадениям и ярко свидетельствует о стабилизации знакового поля музыкального языка композитора в общеевропейском семантическом пространстве.

В эпохе барокко заложен такой признак музыкального языка, как знаковость, рождающая символическую наполненность всего музыкального текста, закодированность составляющих его элементов. Возникает она под влиянием музыкальной риторики, авансированной к национальному музыкальному мышлению.

Н. Дилецкий в «Грамматике мусикийской» перечисляет некоторые из распространённых в ту эпоху риторических фигур: асценсио – восходящее движение как символ расцвета, дисценсио – нисходящее, как символ упадка (совпадают с anabasis – catabasis), и предлагает использовать их в качестве приёмов углубления содержания слова [14].

Определённые эмоционально-образные ассоциации закрепились в произведениях композитора за отдельными интонационными формулами инструментального происхождения: пунктирный ритм в единстве с тоническими шагами олицетворял состояние напряжения, поляризация мажора и минора при основополагающей модальности ладового мышления приобретает семантический подтекст как «триумф Божьей славы и глубокой жалости и печали».

Интересным явлением семантического поля становятся элементы гармонии, в некоторых случаях опережающие тенденции развития этого средства музыкальной выразительности в Европе: шубертовский доминантнонаккорд; в коде двухорного «Слава – Единородный» Д. Бортнянского, внезапные модуляции – «О Тебе радуется», хроматические модуляционные секвенции в финале Концерта № 33 «Любая прискорбна еси», смелые гармонические задержания, яркие тональные соотношения разделов формы «Херувимских». Этнографическую знаковость приобретают фактурные формулы, кантовое трёхголосие в ансамблевых эпизодах концертов, способы голосоведения, октавные утолщения терцовых параллелизмов в «Тебе Бога хвалим», «Слава во Всевышних Богу».

О стабилизации тембровых стереотипов, их вхождении в семантическое поле свидетельствуют отдельные приёмы хоровой «оркестровки»: противопоставление крайних регистров в первой части концерта № 26 «Господи Боже Израилев» на слова «На горе и на земле», «Херувимских», ансамбли женских голосов на слова «Ангельскими невидимо». Можно утверждать, что в произведениях Д. Бортнянского, М. Березовского, А. Веделя сформировался национальный темброво-исполнительский идеал, который стал основополагающим элементом национального музыкального мышления в будущем.

В целом духовную музыку Д. Бортнянского отличают ясность и изысканность, простота и общая просветлённость колорита, глубоко личностный характер восприятия Божества, что стало проявлением традиционных ментальных наставлений и реализовалось в отечественной духовной музыке XVIII–XX столетий. Оригинальность творческого метода композитора состоит в том, что его произведения художественно выверены, открыты для внесения в них исполнительских интерпретаций и сквозь призму личностных впечатлений слушателей дают посыл для формирования новых сенсов и значений.

Для более полного понимания творческого облика композитора необходимо также отметить, что Д. Бортнянский был первым обратившимся к знаменному распеву. Мелодика знаменных песнопений является мелкомотивной, развивается в поступенном движении, большей частью в терцовом амбитусе на основе опевания опорных тонов. Их соотношение в совокупности корреспондируется с конкретизирующими значениями: свет – тьма, верх – низ – срединный план.

В дальнейшем проблемы гармонизации распева интересовали М. Глинку, П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова, М. Балакирева, П. Чеснокова, Н. Мясковского, И. Стравинского.

«Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» Д. Бортнянского как образец соединения традиций и индивидуального стиля композитора

Малое славословие в честь Святой Троицы «Gloria Patri, Gloria Pilio et Spiritu Sancto» вошло в богослужение в конце IV столетия. В католической церкви оно читается после псалмов и соответствует православному «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу», исполняется в конце припева гимнов. Эта служба христианского обряда в музыкальном аспекте – один из наиболее давних образцов, внедрение и адаптация которого приобрели большое распространение в русской православной церкви после 1600 года, благодаря контактам с Польшей. Источники, содержащие эту «вестернизующую» нотацию, принадлежат к нотолинейным рукописям. На отечественной земле это тип церковно-музыкальной книги, подходящий для всех служб в цикле ежедневного ритуала, названный Ирмолой.

Основное название произведения – «Песнь Господу Иисусу Христу», но композиторы используют приближенные содержательные варианты названий – «Единородный», «Слава Отцу и Сыну». В порядке проведения Литургии оно звучит при завершении второго антифона – «Хвали, душа моя, господа». Первая часть создаёт образ Богочеловека, для нашего Спасения воплотившегося от Богородицы, Приснодевы Марии. Страдания на кресте, смерть и воскресение Иисуса Христа – вечные символы любви Бога к людям, которыми проникнута вторая часть.

Формула глубокого понимания канонического текста о единстве Отца, Сына и Святого Духа раскрыта в таинстве Крещения Господня и сохранена Православной Церковью до настоящего времени. Символическое значение создаётся параллельным воздействием вербального и музыкального текстов. Ключевые выражения: Слава Отцу, Слава Сыну, Слава Святому Духу, Святой Богородице в песнопении нарративного типа должны быть исполнены с особой формой интонирования, опирающейся на понимание пения «Славо-Словить», и провозглашаются омузыкаленным языком.

Сюжет произведения Д. Бортнянского связан с пятью стержневыми образами. Первый образ – Бог-Отец; второй – в образе Иисуса Христа – Единорожденный от Отца – Храм (плоть) – Человеколюбец, Любовь; третий образ – Святой Дух; четвёртый – Богородица; пятый – «мы, нас, наши», поющие, славящие, молящие, просящие.

Хоровое произведение Д. Бортнянского – выразительное, многогранное по тембральной насыщенности и по содержанию, как истинный передатчик Божественного знания – позволяет прочитать символы Святого Письма, данного человечеству на века. В нём раскрывается знаменующий идею Спасения художественный образ единства Веры, Надежды, вечной Любви к людям, благой воли, искренней благодарности каждого существа к Творцу.

Одночастная композиция состоит из трёх контрастных разделов, последовательно раскрывающих глубину музыкальной, религиозной, философской мысли. Первый раздел, экспозиция, связан с восхвалением Пресвятой Троицы, второй – с рождением Богочеловека от Богородицы и Приснодевы Марии, третий, реприза – с торжественной победой сквозь символ Веры.

Произведение написано для однородного трёхголосного женского хора a cappella. Партия первых сопрано особенно выразительна и отличается яркой

мелодичностью, ритмической вариативностью, кульминационной градацией темы в её развитии, постепенным завоевании верхней части диапазона от g^1 до g^2. Хоровая партитура допускает проявления индивидуального исполнительского стиля, но творческие поиски дирижёра должны быть взвешенными и логичными.

Композитор, отталкиваясь от жанра распевов, подчёркивает трёхчастную симметричность, использует контрастную динамику, то усложняет, то упрощает хоровую фактуру, создаёт композицию по заданному сюжету за счёт мелодико-гармонических образований, не изменяет темп Allegro moderato, выстраивает тональный план по схеме: C-dur – G-dur, e-moll, F-dur, G-dur, C-dur, создаёт особую интонационность, отвечающую спектру новых типов музыкальной образности.

Мелодика соответствует слову и связана с отмеченной выше группой символических образов. Как и в концертах Д. Бортнянского, в этом произведении очевидна нерушимая связь музыки и поэтического текста, Слово влияет на формообразование и метрику. При восприятии этого хорового произведения слушатель приходит к состоянию души, переполненной радостью, благодарностью, благоговением.

В целом «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» Д. Бортнянского можно рассматривать как индивидуализированное воплощение жанровой модели духовных песнопений. Здесь можно говорить о переплетении эпох и культур как во временно́м, так и в национально-пространственном аспектах.

Традицию партесного пения, то есть «русского барокко», Д. Бортнянский усвоил с детства. Он сам был придворным певчим. Важным представляется факт, что композиции он обучался у Бальдассаре Галуппи – итальянского маэстро, работавшего в то время в Петербурге. Благодаря возникшим дружеским отношениям композитор под патронажем своего учителя посетил Италию, пополнив собственную сокровищницу композиционных методов и приёмов, характерных для европейской музыки того времени.

В основе гармонии Д. Бортнянского лежит классический стиль. Весьма показательно господство автентических оборотов. Но логика полифонического склада приводит к преодолению дискретности формы, что отсылает произведения Бортнянского из эпохи классицизма в барокко. Ощущение непрерывной «текучей» формы, ослабление метрических функций и практически полное отсутствие классической стабильности, характерные для барокко, в то же время отражают присущую русскому мировоззрению континуальность времени и являются отголоском традиции более древних знаменных песнопений.

Заключение

Отечественная духовная музыка XVIII–XIX столетий воплощает в хоровом искусстве новые тенденции ценностного осмысления музыкального бытия. В связи с этим встаёт вопрос об обновлении содержания курсов истории отечественной музыки в плане смещения акцентов в трактовке творчества деятелей той эпохи, в том числе и Д. Бортнянского. На протяжении десятилетий его наследие рассматривалось в учебных курсах как подтверждение тезиса о единстве и общности исторических процессов на континенте, как пример успешного усвоения новых форм европейской музыки, на основе чего в итоге были созданы непревзойдённые шедевры мирового уровня в жанре духовного концерта.

Отношение к хоровым произведениям композитора в процессе преподавания

истории русской музыки во многом определялось их «мирским», внехрамовым бытием в концертной практике. Даже тексты Священного Писания, положенные в основу этих композиций, трактовались преимущественно в духе утверждения общечеловеческих ценностей и принципа гуманизма.

Как было показано выше, за европейским «фасадом» в духовных произведениях Д. Бортнянского скрывается глубинная национальная самобытность и сакральные смыслы. Раскрытие в музыкознании этой стороны творчества композитора является перспективным направлением, позволяющим не только сформировать многомерное представление о нём, но и по-другому оценить его место в истории музыки, а также существенно обогатить содержание учебных курсов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Мохова Н. К.* Реквием послевоенных лет: проблема старинных хоровых жанров в современной музыке: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Горький, 1985. 170 с.
2. *Ефименко А. Г.* Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти / реквием эпохи романтизма: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 1996. 26 с.: с илл.
3. *Киреева Е. Г.* Реквием Дж. Верди как традиционное новаторское особое прочтение старинного жанра мессы // Наука. Религия. Общество. 2004, № 1. С. 131–135.
4. *Киреева Е. Г.* Хоровое искусство и кантата «Иоанн Дамаскин»: уч.-метод. пособие по курсу «Музыкально-теоретические дисциплины». Донецк: ГУ «ИПИИ», 2018. 80 с.
5. *Киреева В. Г.* Прошлое и будущее в сонатах Людвига ван Бетховена: уч.-метод. пособие по курсу «Классическое камерно-инструментальное искусство». Донецк: ГУ «ИПИИ», 2018. 60 с.
6. *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора: монография. 2-е изд. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 392 с.
7. *Вихорева Т. Г.* Духовная музыка Д. С. Бортнянского. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 252 с.
8. *Иванов В. Ф.* Хоровое творчество Д. С. Бортнянского: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1972. 223 с.
9. *Касаткина Т. С.* Первая русская концертная симфония Д. С. Бортнянского: трактовка жанра // Ноэма (Архитектура. Урбанистика. Искусство). 2019. № 1 (1). С. 89–94.
10. *Полозова И. В.* Музыкальный быт «Малого двора» и оперное творчество Д. С. Бортнянского // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1 (26). С. 6–13.
11. *Екимова К. Н.* Концертная симфония Дмитрия Бортнянского: к проблеме жанровой принадлежности // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2017. № 3(11). С. 7.
12. *Кедров К. А.* Параллельные миры. М.: АиФ-Принт, 2001. 457 с.
13. *Горбачева Е. Г.* Популярная история музыки. М.: Вече, 2002. 212 с.
14. *Дилецкий Н. П.* Идеа грамматики мусикийской = An idea of music's grammar / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 639 с.

Поступила 23.11.2021; принята к публикации 21.02.2022.

Об авторе:

Киреева Татьяна Ивановна, профессор Донецкой государственной академии имени С. С. Прокофьева (улица Артема, д. 44, Донецк, ДНР, 83086), профессор, кандидат искусствоведения, лауреат премии имени С. С. Прокофьева, член Национального всеукраинского музыкального союза, izosimova.snezhana@mail.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Mokhova N. K. *Rekviem poslevoennykh let: problema starinnykh khorovykh zhanrov v sovremennoj muzyke* [Requiem of the Post-War Years: The Problem of Ancient Choral Genres in Modern Music]. PhD Thesis (Art History). Gorky, 1985. 170 p. (in Russian).
2. Efimenko A. G. *Evolyutsiya zhanra rekviema v aspekte traktovki temy smerti / rekviem epokhi romantizma* [The Evolution of the Requiem Genre in the Aspect of the Interpretation of the Theme of Death. Requiem of the Era of Romanticism]. Extended abstract of the PhD Thesis (Art History). Kiev, 1996. 26 p., ill. (in Russian).
3. Kireeva E. G. Rekviem Dzh. Verdi kak traditsionnoe novatorskoe osoboe prochtenie starinnogo zhanra messy [Requiem by G. Verdi as a Traditional Innovative Special Reading of the Ancient Genre of the Mass]. *Nauka. Religiya. Obshhestvo* [Science. Religion. Society]. 2004, no. 1, pp. 131–135 (in Russian).
4. Kireeva E. G. *Khorovoe iskusstvo i kantata "Ioann Damaskin"* [Choral Art and Cantata "John of Damascus"]. Teaching Method. Manual for the Course "Musical and Theoretical Disciplines". Donetsk: Institute for Artificial Intelligence Problems, 2018. 80 p. (in Russian).
5. Kireeva V. G. *Proshloe i budushhee v sonatakh Lyudviga van Betkhovena* [Past and Future in the Sonatas of Ludwig van Beethoven]. Teaching Method. Manual for the Course "Classical Chamber Instrumental Art". Donetsk: Institute for Artificial Intelligence Problems, 2018. 60 p. (in Russian).
6. Rytszareva M. G. *Dmitrij Bortnyanskij. Zhizn' i tvorchestvo kompozitora* [Dmitry Bortnyansky. The Life and Work of the Composer]. Monograph. 2nd ed. Saint-Petersburg: Kompozitor Publ. 2015. 392 p. (in Russian).
7. Vikhoreva T. G. *Dukhovnaya muzyka D. S. Bortnyanskogo* [Spiritual Music of D. S. Bortnyansky]. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. 252 p. (in Russian).
8. Ivanov V. F. *Khorovoe tvorchestvo D. S. Bortnyanskogo* [Choral Creativity of D. S. Bortnyansky]. PhD Thesis (Art History). Kiev, 1972. 223 p. (in Russian).
9. Kasatkina T. S. Pervaya russkaya koncertnaya simfoniya D. S. Bortnyanskogo: traktovka zhanra [The First Russian Concert Symphony by D. S. Bortnyansky: Interpretation of the Genre]. *Noema (Arkhitektura. Urbanistika. Iskusstvo).* [Noema (Architecture. Urbanistics. Art)]. 2019, no. 1 (1), pp. 89–94 (in Russian).
10. Polozova I. V. Muzykal'nyj byt "Malogo dvora" i opernoe tvorchestvo D. S. Bortnyanskogo [The Musical Life of the "Small Yard" and the Operatic Creativity of D. S. Bortnyansky]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science]. 2017, no. 1(26), pp. 6–13 (in Russian).
11. Ekimova K. N. Kontsertnaya simfoniya Dmitriya Bortnyanskogo: k probleme zhanrovoj prinadlezhnosti [Dmitry Bortnyansky's Concert Symphony: on the Problem of Genre Affiliation].

Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture]. 2017, no. 3(11), p. 7 (in Russian).
12. Kedrov K. A. *Parallel'nye miry* [Parallel worlds]. Moscow: AiF-Print, 2001. 457 p. (in Russian).
13. Gorbacheva E. G. *Populyarnaya istoriya muzyki* [Popular History of Music]. Moscow: Veche Publ., 2002. 212 p. (in Russian).
14. Diletsky N. P. *Idea grammatiki musikijskoj = An Idea of Music's Grammar.* Publ., trans., research. and comment. by Vl. Protopopov. Moscow: Muzyka Publ., 1979. 639 p. (in Russian).

Submitted 23.11.2021; revised 21.02.2022.

About the author:
Tatyana I. Kireeva, Professor of the Donetsk State Academy named after S. S. Prokofiev (Artem Street, 44, Donetsk, DPR, 83086), Professor, PhD in Art History, Laureate of the S. S. Prokofiev Prize, Member of the National All-Ukrainian Musical Union, izosimova.snezhana@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.