

Автор статьи – Мария Калимова – ассистент-стажер кафедры хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова».

Научный руководитель – Любовь Абрамовна Купец – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова».

Мария Калимова

КАТОЛИЧЕСКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ Ц. А. КЮИ

Цезарь Антонович Кюи (1835–1918) – неоднозначная фигура в истории отечественной музыки. Из числа композиторов-представителей «Новой русской школы» (более известной как «Могучая кучка») Кюи, пожалуй, наименее популярен, лишь небольшое число его сочинений широко известно и исполняется достаточно регулярно. Это, в основном, романсы и хоры а саррелла, ставшие неотъемлемой частью учебного репертуара. Между тем, творческое наследие композитора чрезвычайно обширно. Его перу принадлежат 14 опер, среди которых наиболее известны «Вильям Ратклиф», «Анджело», «Le Flibustier», «Кавказский пленник». Число романсов, написанных Кюи, приближается к 400. Также им был создан ряд фортепианных циклов, кантаты, камерные ансамбли и множество других сочинений самых разнообразных жанров.

В чем же причина недостаточной популярности музыки Кюи? Вероятно, в этом отчасти виноваты некоторые устойчивые стереотипы, касающиеся личности композитора. Кюи неизбежно сравнивают с его коллегами по «Новой русской школе», не принимая во внимание изначальные различия в ключевых особенностях композиторского дарования. Активная критико-публицистическая деятельность Кюи рождала

обвинения в зависти к чужому успеху и таланту. Отказ поддержать революционные настроения 1905–1907 годов немедленно повлек за собой репутацию ретрограда. Успешная военная карьера давала повод многим утверждать, что музыка для Кюи – не главное дело жизни, а лишь своеобразное хобби, поэтому и к плодам его композиторской деятельности не стоит относиться слишком серьезно. Между тем, знакомство с эпистолярным наследием Кюи, а также его статьями и очерками представляет композитора как личность, отличающуюся высокими моральными качествами, честностью, самокритичностью, последовательностью взглядов и цельностью натуры.

На протяжении многих лет творческий путь Кюи был неразрывно связан с его товарищами по «Новой русской школе». Необходимость публичной защиты основополагающих принципов и целей «школы» стала для Кюи главным побудительным мотивом к началу активной критической деятельности. С 1864 года в течение более тридцати лет его статьи регулярно появлялись на страницах различных газет и журналов: «Санкт-Петербургские ведомости», «Музыкальное обозрение», «Новое время», «Артист» и др. Статьи Кюи охватывали достаточно широкий круг проблем. Помимо отклика на важнейшие события концертной жизни столицы [7, 3–23, 44–71, 364–380], в них содержится характеристика творчества различных русских и европейских композиторов [7, 23–28, 257–259, 340–355], а также подробный анализ многих сочинений, как уже известных публике [7, 259–264, 354–361], так и новых, впервые показанных на сцене [7, 215–224, 281–283]. Красной нитью в публицистическом творчестве Кюи проходит вопрос развития русского музыкального искусства, его распространения и популяризации [7, 83–88, 147–151, 183–186, 231–235, 296–301, 309–316]. Этот процесс осложнялся рядом препятствий, в том числе, отсутствием необходимой поддержки со стороны государства. Так, Дирекция императорских театров

долгое время отдавала явное предпочтение зарубежной опере, что выражалось в распределении театральных помещений, в составе трупп, в количестве опер в репертуаре и т.д. Та же проблема касалась и концертных программ, вследствие чего многие сочинения русских композиторов исполнялись недостаточно часто и качественно. Как и многие другие музыкальные деятели, Кюи справедливо считал это положение неправильным и крайне неблагоприятным для развития русской музыки и боролся за его кардинальное изменение. Некоторая возможность влиять на ситуацию у него была благодаря тому, что одно время он состоял в оперном комитете, занимавшемся вопросом допуска русских опер к постановке, а с 1896 года в течение восьми лет являлся председателем петербургского отделения Русского музыкального общества и непосредственно занимался организацией симфонических концертов.

Следует сказать, что внутреннее единство в «Новой русской школе» сохранялось очень недолго, лишь на этапе творческого становления ее участников, впоследствии же начались закономерные расхождения. Желаемый путь развития русской национальной оперы каждый из композиторов трактовал по-своему, что приводило к взаимной критике и даже серьезным охлаждением во взаимоотношениях. Поэтому статьи Кюи, бывшие поначалу своеобразным публичным голосом кружка, со временем в большей степени выражают его личные взгляды. И тем ценнее они для выстраивания его собственной характеристики, понимания его специфического музыкального мировоззрения.

Вопрос национальной принадлежности композитора Кюи однозначного ответа не имеет. Будучи сыном француза и литовки, он провел детство в Вильно, переехав в Петербург для учебы в шестнадцатилетнем возрасте. С юных лет Кюи освоил четыре языка: французский, литовский, русский и польский. При этом в совершенстве своего владения русским он не

был до конца уверен, на что намекают консультации у друзей и родственников по поводу некоторых лингвистических тонкостей [6, 235]. Черты европейского менталитета отразились в натуре Кюи, и благодаря таким качествам, как рассудительность и колоссальная работоспособность ему удалось сделать успешную карьеру в трех областях: композиция, военная служба и научно-преподавательская деятельность.

Проблеме национальности в музыке Кюи придавал большое значение. Давая оценку произведениям своих соотечественников, он непременно акцентировал внимание на наличии или отсутствии национального элемента, особенно если речь шла о крупных сочинениях оперного или симфонического жанра. К примеру, музыку А.Г. Рубинштейна Кюи не считал русской: «И по формам, и по содержанию его произведений он (Рубинштейн) должен быть причислен к западным, но не русским композиторам, хотя он написал несколько опер на русские сюжеты и немало музыки *à la russe*» [7, 437]. Также в заочной полемике с Рубинштейном Кюи высказывает любопытную мысль, во многом проясняющую его понимание вопроса: «Говоря о национальности в музыке, Рубинштейн основывает ее, главным образом, на особенностях народной песни и совершенно упускает из вида стиль; а между тем, последний имеет первенствующее значение, особенно в музыке. “Каменный гость” Даргомыжского – типическое произведение русской школы, хотя его музыка совершенно общая; “Кармен” – произведение французской школы, несмотря на испанский колорит ее музыки. И тут, и там стиль решает дело» [7, 421]. Таким образом, первенствующее значение для Кюи имеет не работа с народно-песенным тематизмом и жанровая стилизация, но некие более общие качества музыки, технические приемы, характер мелодического развития, манера письма.

К слову, работу по собиранию подлинных народных песен он считал крайне важной. И комментируя соответствующие сборники, всегда заострял

внимание на проблеме достоверности содержащихся в них мелодий и соответствии гармонизаций существующей песенной традиции [7, 71–83, 386–389].

Говоря о европейском элементе в творчестве Кюи, нельзя обойти стороной тему его творческих и дружеских связей с иностранными коллегами. Он трижды встречался с Ф. Листом, личностью которого, как и его творчеством, искренне восхищался; дважды с К. Сен-Сансом. Был Кюи знаком с Р. Вагнером, Г. Берлиозом, Э. Григом, а также со многими менее известными зарубежными композиторами: Л.А. Бурго-Дюкудрэ, Ю. Рентгеном, Ж. Фольвиль, Ф. Педреллем, П. Жильсоном.

Немало потрудился Кюи для популяризации русской музыки за рубежом. Помимо статей во французской и бельгийской прессе («Revue et gazette musicale», «L'Art», «L'Indépendance Belge», «Ménestrel») в 1880 году в Париже также была издана его книга «La musique en Russie» («Музыка в России»). С франкоговорящей частью Европы у Кюи была особая связь. Для французской «Opéra-Comique» он написал в 1894 году свою оперу «Le Flibustier», за которую был награжден Командорским крестом Почетного легиона. Также в его камерном вокальном творчестве существенную часть составляют романсы на французском языке (на стихи В. Гюго, А. Мюссе, С. Прюдома, А. Шенье, Ж. Ришпена). «20 стихотворений Ж. Ришпена» (ор. 44) он и вовсе считал одним из своих лучших сочинений в этом жанре. Кюи являлся членом-корреспондентом Французской академии изящных искусств и Бельгийской королевской академии.

Своим статьям во французской печати Кюи обязан знакомством с графиней Луизой де Мерси-Аржанто. Представительница высшей бельгийской аристократии, ученица С. Тальберга и весьма умелая пианистка, Мерси-Аржанто была преданной поклонницей русской музыки и приложила много сил и средств для ее пропаганды в Европе. Благодаря ей с 1885 по 1887

год в нескольких городах (Льеж, Спа, Антверпен, Брюссель, Амстердам, Париж) прошло двенадцать концертов, состоявших исключительно из произведений русских композиторов, в том числе, разумеется, Кюи. Кроме того, с ее помощью в Льеже в 1886 году состоялось представление его оперы «Кавказский пленник», ставшее первой постановкой оперы Новой русской школы за рубежом. Мерси-Аржанто и Кюи вели постоянную переписку, которая в итоге насчитывала более 3000 писем, а также обменивались взаимными дружескими визитами. Помимо прочего, графине удалось подготовить и издать книгу «Цезарь Кюи. Критические записки» [21], ставшую первой и одной из немногих монографий о композиторе. Их дружбу прервала смерть графини после долгой болезни в 1890 году [11, 117–129]. Кюи тяжело переживал ее уход, о его чувствах мы можем судить по строкам из писем того периода: «Она – величайшее счастье, а теперь величайшее несчастье моей жизни... Благо уходящим, горе остающимся» [6, 145].

«Кавказский пленник» и «Le Flibustier» были не единственными операми Кюи, представленными европейской публике. Позднее, уже в 1912 году, премьера детской оперы «Кот в сапогах» с успехом прошла в кукольном «Театре для маленьких» в Риме. Музыка Кюи, правда, в основном, фортепианная, была известна и в Америке [6, 284].

Почему же в России к композитору всегда относились несколько настороженно? Безусловно, отсутствие характерного национального колорита в музыке сыграло не в пользу Кюи, особенно на волне растущей популярности других кучкистов, принявших необходимость «удовлетворить потребности публики в музыкальном национализме» [17, 243] и активно работавших с народной темой в своем творчестве. В той ситуации музыка Кюи оказалась недостаточно русской, что отмечали многие современники. Приведем некоторые высказывания. В.В. Стасов: «У Кюи в натуре вовсе не было ноты национальности» [14]. А.К. Глазунов: «В душе я считаю Кюи не

русским по характеру музыки, но со взглядами и манерой письма, сложившимися под влиянием кружка Балакирева – русского» [1, 129 – 130]. Н.Ф. Финдейзен: «В нем («Кавказском пленнике») еще слишком сказывается склонность автора к французской школе, именно к Оберу, с талантом которого Ц. А. имел до того времени много сходства» [15, 33]. П.И. Чайковский: «По натуре своего таланта Кюи склонен к легкой, пикантно ритмизированной на французской лад музыке, но требования кружка, к которому он принадлежит, заставляют его насиловать свой талант» [16, 282].

В.Е. Чешихин в своей книге «История русской оперы» (1902) дает такую характеристику: «Кюи...является лириком с оттенком романтизма на западно-европейский лад, причем музыкальная национальность, а именно русская, лежит вне сферы его музыкального дарования» [17, 227]. Общая оценка Чешихина достаточно критична, но в некоторых аналитических моментах весьма точна. Так, увлечение Кюи романтической «пикантной» красочностью гармонии и отличающий его развитый, выразительный мелодизм он справедливо связывает с влиянием Ф. Шопена и особенно Р. Шумана, наличие лейтмотивности, в частности, в опере «Вильям Ратклиф» объясняет влиянием Г. Берлиоза и его «Фантастической симфонии». Также он верно определяет Кюи как «музыкального художника-миниатюриста» [17, 230] приводя, к примеру, следующее сравнение: «Бывают оперы, подобные картинам Мейссонье, которые можно рассматривать чуть ли не в лупу; Мейссонье требует, чтобы к нему внимательно приглядывались, Кюи – чтобы к нему внимательно прислушивались» [17, 241]. Действительно, склонность Кюи к тщательной, подробной в мелочах проработке материала, динамичной смене эмоциональных оттенков в крупном масштабе оперного жанра приводила к некоторой неоднородности, излишней детализированности, затрудняющей целостное восприятие сочинения. Вероятно, это стало одной из причин того, что сценическая судьба опер Кюи,

несмотря на их несомненные высокие художественные достоинства, оказалась не слишком счастливой. В то время как в миниатюрах – фортепианных и вокальных – талант композитора проявился наиболее ярко и успешно.

Ведущая тема творчества Кюи – тема человеческих взаимоотношений, личных, интимных переживаний. Эмоционально-чувственная сфера – его стихия, именно в ней нашло свое воплощение большинство его творческих стремлений. Говоря о сюжетных предпочтениях, нужно отметить, что историко-бытовая атмосфера интересовала Кюи, скорее, как фон для развертывания драматического конфликта, но не как самостоятельная тема. По этой причине он опасался русских сюжетов сказочно-былинного толка либо содержащих явные отсылки к конкретным историческим отрезкам с их обязательной атрибутикой [6, 235, 296, 327–329]. Их почти неизбежный эпический элемент требовал значительного сценического размаха и обязательной стилизации под народную музыку, Кюи же, по его собственному признанию, не чувствовал в себе склонности к решению подобных задач. Любопытно, что, рассматривая в качестве возможного сюжета «Княжну Острожскую» В. Соловьева, он утверждал, что присутствующие в фабуле польский и литовский элементы не представляли бы для него сложности [6, 324]. Смущал его именно русский народный колорит. Вероятно, он сознавал, что конкурировать в этой области с коллегами, в первую очередь, с Римским-Корсаковым для него было бы слишком сложно. При этом иностранные сюжеты Кюи считал одной из причин неуспеха его опер, и, скорее всего, в этом была доля истины [6, 459].

Духовных сочинений в наследии Ц. Кюи не так много. Он не отличался религиозностью, хотя и проявлял определенный интерес к духовной сфере. В рамках православной богослужебной музыки им были созданы три псалма ор. 80 (псалом 37, «Господи, да не яростию Твоею»,

псалом 21, «Боже, Боже мой, вонми ми», псалом 32, «Радуйтесь, праведнии») и «Песнь Пресвятой Богородицы» ор. 23. Псалмы были написаны по предложению А.А. Архангельского и предназначены для его хора, а сам композитор расценивал это сочинение как свою творческую удачу: «кажется, я уловил дух православной церковной музыки» [6, 401]. Также перу Кюи принадлежат «Мистический хор» ор. 6 на текст «Чистилица» А. Данте в обработке В. Стасова и ряд романсов, хоров и детских песен духовной тематики («Молебен», «Христос воскрес», «Молитва бедуина» и др.)

По вероисповеданию Кюи был католиком [6, 175, 400], и в свете этого особый интерес представляют его опыты в области европейской духовной музыки. Так, его перу принадлежит «Ave Maria» ор. 34 для одного или двух голосов с женским хором в сопровождении фисгармонии или фортепиано. Это сочинение, датированное 1886 годом, написано на оригинальный текст католической молитвы и посвящено графине де Мерси-Аржанто:

Ave, Maria, gratiā plena;

Domīnus tecum:

benedicta tu in mulierībus,

et benedictus fructus ventris tui, Iesus.

Sancta Maria, Mater Dei,

ora pro nobis peccatorībus,

nunc et in horā mortis nostrae.

Amen.

Радуйся, Мария, благодати полная!

Господь с Тобою;

благословенна Ты между женами,

и благословен плод чрева Твоего Иисус.

Святая Мария, Матерь Божия,

молись о нас, грешных,

ныне и в час смерти нашей.

Аминь.

Сочинение имеет трехчастную форму, крайние части написаны в F - dur, средняя – в параллельном миноре. За основу взят респонсорный принцип построения, фразы солистки сменяются краткими хоровыми ответами. Композитор широко использует «педали» – залигованные ноты и аккорды – в сопровождении, что придает ему определенную

основательность, монументальность и в сочетании с размеренным движением четвертями создает спокойный, сдержанный характер. Более мелкие длительности, восьмые, используются очень аккуратно, в основном, в качестве связующего звена между вокальными фразами, оканчивающимися, как правило, не на тонике. Сочинение не отличается тематическим разнообразием и построено на одной главной теме, небольшого диапазона, начинающейся с плавного движения к пятой ступени и оканчивающейся выразительным ходом VI – IV – II, придающим ей несколько вопросительную интонацию.

Пример 1.



В дальнейшем, тема неоднократно варьируется, но сохраняет общие очертания, по крайней мере, ее первый элемент остается неизменным. Вокальная партия дублируется в сопровождении, что усиливает ощущение хоральности. Гармония отличается ясностью и простотой. Задержания и альтерированные аккорды используются в небольшом количестве; встречаются плагальные кадансы. Нюансировка проставлена весьма детально, с преобладанием, хотя и не повсеместным, тихой динамики. В целом, угадывается стремление композитора подчинить музыкальный текст духовному содержанию. Если принять во внимание, что «Ave Maria» – приветственная молитва, восхваление Богородицы, то созданное композитором возвышенное, восхищенное состояние определенно соответствует ее общему настроению.

У Кюи есть еще одно сочинение с названием «Ave Maria», это первая из двух песен для мужского хора a cappella op. 58. В основу данного хора положено стихотворение А. Мута в русском переводе Ильи Тюменева,

музыканта и литератора-любителя, известного, помимо прочего, своими переводами либретто зарубежных опер [2]. Приведем полный текст стихотворения:

Вдали затих голос бури,
И мирно дремлет лоно вод;
Звон тихий в вечерне лазури
К молитве зовет.
Наш свет во тьме, звезда золотая
Хвала Тебе, о Дева пресвятая!
Слава Тебе, слава Тебе!
Всей яростью моря жизнь наша кипит;
Но свет Твой от горя, от бед нас хранит.
Тебя в борьбе мы призываем,
В бурю к Тебе, к Тебе взываем!
Звездой нам кроткою сияя,
Жизнь нашу Ты озари,
Сердечные бури, Благая,
В нас умири!
Наш свет во тьме, звезда золотая
Хвала Тебе, о Дева пресвятая!
Слава Тебе, слава Тебе!

Как видно, стихотворение действительно написано в форме молитвы к Деве Марии, однако его витиеватый слог имеет лишь весьма отдаленную связь с каноническим текстом. Поэтому к интересующей нас категории католической музыки этот хор едва ли может быть причислен.

К духовной музыке западного образца Кюи неоднократно прибегал в своем оперном творчестве. Обратимся к опере «Анджело» на либретто В. Буренина по драме В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский», премьера

Отечественная музыка

которой состоялась в 1876 году. Ее сюжетно-драматургические особенности позволяют проследить связь с французской романтической оперой. В 4-м, финальном действии в заключительной сцене использовано погребальное песнопение «De profundis», исполняемое хором монахов (трехголосный мужской хор), провожающих в последний путь одну из главных героинь – Тизбу. Текст песнопения взят из 129 псалма:

De profundis clamavi ad te Domine, Domine exaudi vocem meam fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.

Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи! услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу молений моих.

Пример 2.

The image shows a musical score for Basses (Bassi) and Piano (Andante). The vocal line is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' (piano). The lyrics 'De profundis ad te cla-ma-vi' are written below the vocal line.

Хор написан с преобладанием натурального минора, за счет чего возникает характерное смещение устойчивости в сторону субдоминантовой тональности. Фактура строго аккордовая, каждая фраза имеет квадратную четырехтактовую структуру, для чего, кстати, композитор меняет порядок слов («ad te clamavi» вместо «clamavi ad te») и использует повторы («aures, aures tuae»). В гармонии преобладает фригийский оборот, связанный с риторической фигурой catabasis, которая традиционно ассоциировалась с

зауспокойной тематикой. Плавная, лишённая орнаментики мелодия и большая роль задержаний служат намеком на строгий, «церковный» стиль [19], однако заимствований из традиционной монодии римского обряда мы не находим. Хор оканчивается небольшим оркестровым доигрышем. Решение композитора ограничиться в этом месте лишь общим скорбным, мрачным колоритом кажется не вполне убедительным, поскольку сценическая ситуация, при которой хор исполняется именно католическими монахами, из соображений аутентичности допускала применение несколько более явной стилизации в духе церковно-певческой традиции. Примечательно, что музыкальный материал хора ранее используется в оркестровом вступлении оперы. Учитывая ее острый сюжет, показывающий печальный итог действия человеческой страстей, такая симметрия кажется весьма символичной, олицетворяющей неизбежное возвращение к Вечному.

В опере «Сарацин» на либретто композитора по драме А. Дюма-отца «Карл VII среди своих вассалов» (годы создания 1896–1898) в 4-м действии использован небольшой хор «Gloria». Мелодия хора весьма проста по структуре и имеет несколько фанфарное звучание.

Пример 3.



Длится хор всего 20 тактов, организованных, впрочем, во вполне ясную закругленную форму, включающую даже небольшое имитационное развитие. Хор исполняется за сценой во время диалога солистов. Согласно сюжету, в этот момент главная героиня – Беранжера – приказывает влюбленному в нее сарацину Якубу убить ее мужа, графа Савуази.

Приподнятый, гимнично-торжественный характер хора контрастирует со взволнованными, страстными репликами Беранжеры, заставляя их звучать еще более рельефно. В смысловом плане на фоне текста молитвенного славословия ярче проявляется коварство злодейского замысла.

Далее рассмотрим финал драматической сцены «Матео Фальконе», написанной в 1906–1907 годах на либретто композитора по новелле П. Мериме в варианте В. Жуковского. Это сочинение представляет собой одноактную оперу-новеллу, а такими свойствами как сквозное развитие, декламационный стиль, введение персонажей из низших слоев общества, напоминает творения веристов. Согласно сюжету, Матео убивает своего сына Фортунато за то, что тот выдает корсиканским солдатам прячущегося от них бандита. Прежде чем привести в действие свой суровый приговор, Матео велит сыну произнести молитву. Композитор использует в этой сцене тексты двух молитв. Первая, вступительная – «Ave Maria» – исполняется в виде речитации на фоне аккордов натурального a-moll.

Пример 4

The image shows a musical score for the 'Ave Maria' scene. It consists of two systems of staves. The first system features a vocal line in treble clef with the tempo marking 'Andantino. ♩ = 69.' and a dynamic marking 'p'. The lyrics 'A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a pla - ce - na, do - mi - nus te - cum,' are written below the notes. The second system shows the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with a dynamic marking 'pp' and the same tempo marking 'Andantino. ♩ = 69.'. A rehearsal mark '32' is placed at the beginning of the piano part.

Вторая молитва представляет собой полноценный оперный номер. В нем использован текст лоретанской литании, известной католической

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

молитвы Божией Матери. Композитор несколько сокращает молитву, получая в результате следующий вариант:

Sancta Maria, sancta mater Dei, Sancta mater genetrix, Sancta Virgo virginum. Sedes sapientiae, speculum iusticiae, ora pro nobis. Mater purissima, mater castissima, Mater Creatoris, ora pro nobis. Mater amabilis, mater admirabilis, Mater Salvatoris, ora pro nobis. Virgo prudentissima, virgo veneranda, virgo potens, virgo fidelis, sedes sapientiae, speculum iusticiae, ora pro nobis. Turrus eburnea, Turrus Davidica, Foederis arca, ora pro nobis. Rosa mystica, vas spirituale, Stella matutina, ora pro nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine, exaudi nos. Miserere nobis.	Святая Мария, святая Матерь Божия, святая Дева над девами. Престол мудрости, зеркало справедливости молись о нас. Матерь пречистая, Матерь целомудренная, Матерь Творца, молись о нас. Матерь любимая, Матерь предивная, Матерь Спасителя, молись о нас. Дева премудрая, Дева досточтимая, Дева всесильная, Дева верная, престол мудрости, зеркало справедливости, молись о нас. Башня из слоновой кости, башня Давида, хранилище Завета, молись о нас. Роза таинственная, святыня Духа Святого, звезда утренняя, молись о нас. Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, прости нас, Господи, услышь нас. Помилуй нас.
--	--

Отечественная музыка

Музыкальный текст состоит из двух строф, имеющих аналогичное, четко выверенное строение, и окончания. Каждая строфа разделяется внутри на два эпизода. В первом вокальная линия построена преимущественно на псалмодии.

Пример 5.

Музыкальный пример 5. Музыкальный текст состоит из двух строф, имеющих аналогичное, четко выверенное строение, и окончания. Каждая строфа разделяется внутри на два эпизода. В первом вокальная линия построена преимущественно на псалмодии.

Развитие происходит за счет яркого сопоставления тональностей по восходящим терциям (As-dur, Ces-dur, D-dur в первой строфе, B-dur, Des-dur, E-dur во второй). Эпизоды разделяет реплика Матео, которая соединяется с вокальной линией Фортунато и закругляет ее. Эта своеобразная связка имеет тональность fis-moll в первой строфе и gis-moll во второй. Следующий эпизод начинается с одноименного мажора, точнее, его энгармонической замены (Ges-dur, As-dur). Во втором эпизоде вокальная линия более развитая, широкая, распевная (особенно во второй строфе). Оркестровое сопровождение нарастает, фактурно усиливается: в противовес унисонам и неполным аккордам в первом эпизоде здесь присутствует собственная мелодическая линия, сопровождаемая триольными фигурациями и органным пунктом; во второй строфе также возникают взволнованные пассажи 32-х длительностей. Оканчивается литания в c-moll. Оба героя поют в унисон последние фразы молитвы, и мелодия ее звучит при этом уже не просительно-горячо, а сурово, безжалостно, утверждая неотвратимость наказания.

Эта сцена дает возможность оценить драматическую сторону композиторского таланта Кюи. Литания – единственный закругленный сольный номер оперы и единственная остановка во внешнем развитии действия, являющаяся при этом кульминационной точкой всего произведения. Герой произносит благостные слова молитвы, в то время как в музыке мы слышим его все усиливающееся смятение, отчаяние. Эту глубоко трагическую сюжетную ситуацию Кюи показывает не путем ярких внешних эффектов, но через сдержанный драматизм напряженного внутреннего состояния.

Примеры католической духовной музыки в творчестве Кюи не слишком многочисленны. Но, несмотря на это, а также на их различную жанровую принадлежность, некоторые общие тенденции в их написании все-таки прослеживаются. В отношении избранных композитором молитв существует более-менее устойчивая традиция музыкального воплощения, касающаяся, как минимум, общего характера, настроения, и Кюи эту традицию, безусловно, учитывает. Также для его стиля духовных сочинений характерна большая, чем обычно, сдержанность тематического развития, плавность мелодических линий, умеренность в отношении гармонических красот. Опыты Кюи в сфере католической музыки интересны в том числе потому, что русские композиторы не так часто обращались к данной области музыкального творчества. Примечательно, что в определенный период жизни Кюи вынашивал замысел Реквиема, о чем известно из его писем [6, 234, 296]. Вероятно, осуществление этого замысла могло стать не только его значительным композиторским достижением, но и существенным вкладом в обогащение русского музыкального искусства. Однако, к большому сожалению, создание этого произведения так и не состоялось.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазунов А. А. Письма, статьи, воспоминания: избранное / Сост. М. А. Ганина. – М.: Музгиз, 1958. – 550 с.
2. И.Ф. Тюменев. Из дневника. – [Электронный ресурс]. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/bio/tyumenev-iz-dnevnik.htm>
3. История русской музыки: в 10-ти т. – Т. 7. М.: Музыка, 1994. – 479 с.
4. Католическая Россия. Католичество от А до Я. – [Электронный ресурс]. URL: <http://catholic.ru/index.php>
5. Католичество – тематический портал. – [Электронный ресурс]. URL: <http://ruscath.ru/>
6. Кюи Ц.А. Избранные письма / Сост. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. – 756 с.
7. Кюи Ц.А. Избранные статьи / Сост. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. – 691 с.
8. Кюи Ц.А. Русский романс: очерк его развития. СПб.: Изд-е Н. Ф. Финдейзена, 1896. – 211 с.
9. Лаврикова Ю.Н. «Неизвестный» Ц.А. Кюи: о духовной тематике в хоровом творчестве композитора // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – Вып. 3 (23). С. 159–164.
10. Лобанкова Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. – СПб.: Новиков Н.И., 2014. – 416 с.
11. Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. – 224 с.
12. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. СПб.: Типография Глазунова, 1909. – 373 с.
13. Серов А.Н. Критические статьи. – Т. 4. – СПб.: Тип-я Главн. Упр-я Уделов, 1895. – 614 с.

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

14. Стасов В.В. Цезарь Антонович Кюи: биографический очерк. – М.: Музгиз, 1954. – 56 с.
15. Финдейзен Н.Ф. Ц. А. Кюи: очерк его музыкальной деятельности // Русская музыкальная газета. – 1894. – № 2. С. 29–36.
16. Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. – Т. 2. – М.: Алгоритм, 1997. – 607 с.
17. Чешихин В.Е. История русской оперы (с 1674 по 1903 г). – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: И. Юргенсон, 1905. – 650 с.
18. Baker's Biographical Dictionary of Musicians / 5th ed., by N. Slonimsky. – N. Y.: Schirmer G Books, 1991. 2115 p.
19. Koch H. C. Musikalisches Lexikon. – Fr./M.: August Hermann, 1802. 918 S.
20. Leoussi A. S., Grosby S.E. Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations. – Edin.: Edinburgh University Press, 2007. 343 p.
21. Mercy-Argenteau, La Comtesse de. César Cui: esquisse critique. – P.: Fischbacher, 1888. 217 p.
22. Neff L. K. Story, style and structure in the operas of Cesar Cui. – Bloomington, IN: Indiana University, 2002. 1371 p.