

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.24>

Головин Александр Владимирович, Быканов Сергей Александрович

**ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ: КАНТАТА "STABAT MATER"
ГАВРИИЛА ЯКИМОВИЧА ЛОМАКИНА**

В статье поднимается проблема малой изученности кантаты "Stabat Mater" выдающегося русского композитора, дирижера, педагога Г. Я. Ломакина. Кантата, получившая восторженные отзывы современников композитора, после его кончины на долгое время утратила своего исполнителя и слушателя. В настоящей работе авторы впервые предприняли попытку проанализировать кантату и дать обобщенную характеристику всем ее номерам, выявить стилевые особенности письма композитора, проследить драматургическую линию и структурную целостность сочинения, а также привлечь внимание исполнителей к этому незаслуженно забытому произведению.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/9/24.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 9(95) С. 111-114. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 783.6

Дата поступления рукописи: 10.07.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.24>

В статье поднимается проблема малой изученности кантаты “Stabat Mater” выдающегося русского композитора, дирижера, педагога Г. Я. Ломакина. Кантата, получившая восторженные отзывы современников композитора, после его кончины на долгое время утратила своего исполнителя и слушателя. В настоящей работе авторы впервые предприняли попытку проанализировать кантату и дать обобщенную характеристику всем ее номерам, выявить стилевые особенности письма композитора, проследить драматургическую линию и структурную целостность сочинения, а также привлечь внимание исполнителей к этому незаслуженно забытому произведению.

Ключевые слова и фразы: композитор; кантата; тональность; фактура; прием сопоставления; контрастная динамика.

Головин Александр Владимирович

Быканов Сергей Александрович

Белгородский государственный институт искусств и культуры

alex_golovin1960@mail.ru; sergiy1958@yandex.ru

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ: КАНТАТА “СТАБАТ МАТЕР” ГАВРИИЛА ЯКИМОВИЧА ЛОМАКИНА

В русской музыкальной культуре с именем Гавриила Якимовича Ломакина связана целая эпоха. Трудно переоценить его вклад в развитие певческой хоровой школы России. Будучи блестящим хормейстером и педагогом, он на протяжении десятилетий удерживал высочайший исполнительский уровень капеллы графа Шереметева, заложил камень в основание Бесплатной музыкальной школы, воспитал плеяду музыкантов, ставших впоследствии известными композиторами и исполнителями. О хоровой и просветительской деятельности Ломакина высоко отзывались Г. Берлиоз, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, В. Ф. Одоевский, Ц. А. Кюи, В. В. Стасов, А. Н. Серов и другие. И. А. Гарднер считал его выдающимся композитором петербургской школы, выработавшей свое понимание стиля русского хорового пения [2, с. 326]. Роли Г. Я. Ломакина в отечественной хоровой культуре посвящен целый ряд исследований и статей современных музыковедов. Жизни и деятельности музыканта посвящена монография Ю. С. Горяйнова [3].

Отдавая должное хоровому дирижеру-Ломакину, не следует забывать о Ломакине-композиторе, оставившем не очень большое, но достаточно значимое для национальной культуры наследие, включающее в себя около 40 песен и романсов, сборник хоров и обработок русских народных песен, духовно-музыкальные сочинения, среди которых «Литургия» и «Всенощное бдение», кантату “Stabat Mater”. К сожалению, часть написанных сочинений безвозвратно утеряна [6].

В настоящее время издано большинство из сохранившихся сочинений автора. Исключение составляет стоящая особняком в творчестве композитора кантата “Stabat Mater”, художественные достоинства которой еще предстоит оценить новому поколению музыкантов. В настоящей статье авторы обращаются к ее исследованию. Интересен сам факт обращения русского православного композитора к католической секвенции. До него к этому жанру обращался только А. Ф. Львов, выполнивший оркестровку “Stabat Mater” Д. Перголези, а затем написавший собственное сочинение. Возможно, пример Львова, а скорее всего, поездка Г. Я. Ломакина в 1857 году за границу вдохновила его к созданию подобного рода хорового сочинения. В Берлине и Дрездене он ознакомился с методами работы немецкой хоровой школы, в Париже – с новой методикой обучения певцов Эмиля Шиве по цифровой системе. В это время им написан целый ряд произведений в строгом стиле западной церковной музыки, которые, к сожалению, не были признаны в свое время, как не слышно о них и в настоящее время, например, хоровое сочинение – “Kyrie et Alliluia”, написанное и изданное в Берлине [Там же].

Кантата “Stabat Mater” была написана, предположительно, в 1857-1858 гг. Предназначена для большого смешанного хора и неполного состава симфонического оркестра. Первое исполнение состоялось 22 февраля 1865 года в зале Дворянского собрания и заслужило восторженный прием. Аналогичное отношение выражалось этому произведению и в других известных концертах. О высоких художественных достоинствах кантаты свидетельствует то, что двадцать два года спустя М. А. Балакирев включил в программу юбилейного концерта Бесплатной музыкальной школы одну из ее частей [Там же].

Кантата написана на текст средневековой католической секвенции, повествующей о страданиях Пресвятой Богородицы у подножия креста Своего распятого Сына. Автором секвенции является, по одной версии, итальянский религиозный поэт, монах-францисканец Якопоне да Тоди, по другой – Папа Римский Иннокентий III, или средневековый теолог, кардинал Бонавентуре. “Stabat Mater” звучит на Мессе в день «Семи страстей Богородицы», повествуя о семи скорбных моментах в жизни Пречистой Девы: бегство в Египет, исчезновение 12-летнего Иисуса, несение Спасителем креста, встреча с Иисусом, распятие, снятие с креста, погребение [10, с. 94]. Существует несколько редакций текста. Ломакин остановился на той же редакции, что и Д. Перголези [9].

Кантата состоит из 8 номеров. Условно ее можно разделить на две части. Первая объединяет 1-3 номера, вторая – 4-8. Такое разделение диктует сам текст секвенции, имеющий двухчастное строение. Секвенция “Stabat Mater” состоит из 20 трехстрочных строф, или терцин, в которых первые две строки рифмуются между собой, а третья – с третьей строкой следующей терцины. Первые восемь строф – это взгляд со стороны на скорбящую Пресвятую Деву Марию, стоящую у подножия креста, на котором распят Её Сын Иисус Христос. Остальные строфы – это молитвенное обращение к Богородице о позволении страдать вместе с Нею, рыдать вместе с Нею, быть соучастником Её страданий в надежде на будущее спасение.

Кантата четко структурирована, но особое значение представляет тональный план произведения, имеющий как выразительное, так и символическое значение. Начинается произведение в тональности *a-moll* (первый номер), а заканчивается в тональности *C-dur* (восьмой номер), символизируя переход от скорби к радости, от покаяния к прощению, от жизни временной к жизни вечной.

Для передачи полярного состояния человека композитор использует традиционный прием: сопоставление минора и мажора. При этом ключевые слова «Мать», «Сын», «Его», «Дева», как правило, даются в мажорной тональности. И это символ добра и света. Только с упованием на Господа и его Пречистую Матерь можно обрести спасение.

Первый номер “Stabat Mater dolorosa” («Стояла Мать скорбящая») – пример трепетного отношения автора к каноническому тексту [5, с. 1]. Строится он на тональном, тембровом, ритмическом, фактурном и динамическом контрастах, призванных передать скорбное состояние Богородицы. Неизменными остаются только темп (*Adagio*) и четырехдольный размер. Первое предложение “Stabat Mater dolorosa” – имитационного склада. Скорбная, поступенная мелодия, поочередно звучащая во всех партиях, половинные длительности, тональность *a-moll* создают образ «застывшей» от горя Матери. Драматизм происходящего усиливается интервальным соотношением между вступающими голосами. Октава между партией альты и сопрано, две октавы между сопрано и партией баса, как символ бескрайнего, всеобъемлющего страдания.

Во втором и третьем предложениях “juxta Crucem lacrimosa” («плачущую у креста»), “dum pendebat Filius” («в то время, как был распят Её Сын») композитор со сменой фактуры на гомофонно-гармоническую передает основной материал в партию сопрано. Двухтактные мотивы в мелодии, разделенные паузами, представляют собой восходящие скачки на интервал ч. 4 с последующим «никнувшим» нисходящим заполнением, концентрируют внимание на образе скорбящей у креста Богородицы.

В первом номере кантаты композитор не только создает картину происходящего, но и закладывает принципы развития, на которых будут строиться следующие номера. В этом случае первый номер можно считать экспозиционным.

Второй номер “Cujus animam gementem” («Её душу, стонающую») контрастен первому [Там же, с. 8]. Меняется темп (*Allergetto*), размер (3/4), динамика, повышается tessitura, выплескивая боль и страдания наружу. Вторая строфа секвенции “contristatam et dolentem” («скорбящую и страдающую») повторяется композитором в этом номере четырежды, используя отклонения от основной тональности (*d-moll*) в тональность доминанты (*A-dur*), VII ступени (*C-dur*), параллельную тональность (*F-dur*). Сам повтор призван акцентировать внимание на этой скорбной фразе. Интересно применение полифонической фактуры на словах “pertransivit gladius” («пронзил меч»). Поочередное вступление хоровых партий носит «пронзающий», изобразительный характер и напоминает о пророчестве Симеона Богоприимца: «...и Тебе Самой оружие пройдет душу, – да откроются помышления многих сердец» [8, с. 79].

В третьем номере “O quam tristis et afflicta” («О, как печальна и подавлена») Ломакин объединил 3-8 строфы секвенции [5, с. 21]. Вызвано это, вероятно, их единым тематическим и эмоциональным настроением. Тем не менее, каждая строфа имеет свою темповую, динамическую, тональную окраску. Третья и четвертая строфы написаны в темпе *Maestoso*, пятая – *Maestoso – Largo*, шестая – *Largo*, седьмая – *Maestoso* и восьмая – *Largo*. Динамика во всех строфах преимущественно *p*, *pp*, и только третья фраза шестой строфы “Dolentem cum Filio” («скорбящую над Сыном») звучит на *f*, подчеркивая глубокий трагизм происходящего.

Стоит отметить, что контрастная динамика и подвижная нюансировка – одна из отличительных черт творчества Г. Я. Ломакина, как композиторского, так и исполнительского [3].

В третьем номере кантаты композитор использует переменный размер. Третья, четвертая и седьмая строфы написаны в двухдольном размере, шестая и восьмая – в четырехдольном. Первая строка пятой строфы двухдольная, вторая и третья – четырехдольные. Так, смена размера в пятой строфе связана с повтором слова “quis” («какой»). «Какой человек не заплачет, когда увидит Мать Христа в такой муке?» [5, с. 26]. Эта строфа – обращение ко всему человечеству, молитва о сострадании и покаянии, переломная в данном номере. Ломакин изменяет в ней не только метрическую организацию, но и темп (*Maestoso – Largo*), тональность, переходя из бемольной в диэзную (*Es-dur – Fis-dur*), применяет все тот же прием сопоставления, но в более широком

смысле. В последней фразе строфы он вновь использует синкопированный ритм в партии тенора, тем самым подчеркивает образное родство с первым номером.

Четвертая строфа “*Quae maerebat et dolebat*” («Как скорбела и печалилась») написана для неполного состава хора, отсутствие басовой группы придает звучанию особый оттенок печали. Короткие фразы – вздохи, отделенные друг от друга четвертными паузами, хроматизмы в теноровой партии усиливают атмосферу скорби.

Третья и седьмая строфы строятся на одном музыкальном материале. Отличает их только тональность (*F-dur*, *Es-dur*).

Восьмая строфа “*Vidit suum dulcem Natum*” («Она увидела Свое возлюбленное Дитя») написана в тональности *b-moll*. Основана на музыкальном материале первого номера кантаты, придавая тем самым завершенность части (арочное строение), подчеркивая её тематическое и художественное единство.

Четвертый номер (9 строфа) “*Eja, Mater, fons amoris*” («О, Матерь, источник любви»), единственный сольный номер, открывает «вторую часть» кантаты [Там же, с. 37]. Написанная от первого лица, она олицетворяет всех молитвенно обращающихся к Пресвятой Богородице. Глубокий тембр голоса, спокойный темп, мягкая динамика придают звучанию особую доверительность. Основная тональность *e-moll*, но по ходу развития встречается отклонение в тональность – *H-dur*. Темп в партитуре не указан, но, исходя из характера повествования, можно предположить о спокойном (*Andante*) либо умеренном (*Moderato*).

Десятая строфа секвенции легла в основу пятого номера “*Fac, ut ardeat cor meum*” («Сделай так, чтобы сердце мое пылало»). Это обращение к Божией Матери с просьбой зажечь в сердце любовь к Иисусу Христу и быть достойным Его [Там же, с. 51]. Композитор преумножает просьбу, проводя основную тему стреттным фугированным приемом во всех хоровых партиях поочередно. Темп *Allergro*, хоровые переключки, контрастная динамика, шестикратное повторение строфы усугубляют взволнованный и порывистый характер музыки.

Шестой номер “*Sancta Mater*” («Святая Мать»), так же как третий, состоит из нескольких строф (11-15 строфы) [Там же, с. 65]. Но, в отличие от третьего номера, в нем нет четкого разграничения между текстами строф, напротив, наблюдается сквозное развитие, наличие единого музыкального материала. Это исходит от единого образного содержания строф, ключевыми фразами которых являются: «позволь мне печалиться с Тобою», «позволь мне плакать с Тобою», «позволь мне рыдать с Тобою». Для полного раскрытия художественного образа композитор использует различные виды фактуры: полифоническую и гомофонно-гармоническую. Полифоническое начало номера, восходящее движение мелодии, постепенное повышение тесситуры символизируют движение мысли от человека грешного к Пречистой Деве.

Шестой номер кантаты пронизан светлыми интонациями и надеждой быть услышанным Богородицею. Этому способствует богатая тональная палитра (основная тональность *G-dur*, отклонения в *A-dur*, *a-moll*, *D-dur*, *h-moll*, *C-dur*), темп *Maestoso*, размер 3/2.

Седьмой номер “*Fac, ut portem Christi mortem*” («Сделай, чтобы я перенес смерть Христа») – драматический [Там же, с. 78]. В него вошли пять заключительных строф секвенции. В седьмом номере сконцентрирована главная мысль – получение в судный день заступничества Пресвятой Девы и дарование душе райской славы. Для того чтобы укрупнить эту мысль, вывести ее на первый план, композитор полностью поручает ее хору, включает полный состав оркестра, оставляет лишь только группу контрабасов, дублирующих басовую партию. Большую выразительную роль несет аккордовая фактура, лишенная яркого мелодического развития, она концентрирует внимание на слове. Медленный темп (*Adagio*) воспринимается как остановка для размышления, контрастная динамика отражает всю гамму человеческих переживаний. Для усиления значимости происходящего, композитор использовал антифонное звучание хора. Переходящая от первого хора ко второму хору тема уподобляется волнующей мысли, переходящей от человека к человеку и находящей отклик в сердцах молящихся.

В заключительном предложении седьмого номера “*Paradisi gloria*” («Райская слава») Ломакин подключает звучание всего оркестра. Радостная мысль о спасении души предвосхищает торжественный, яркий, светлый финал.

Используя в данном номере прием – сопоставление минорных и мажорных тональностей, композитор в процессе развития драматургии отдает предпочтение мажору, изображая переход от греховной тьмы к свету спасения. Начинается номер в тональности *e-moll*, завершается в *G-dur*.

Восьмой номер “*Amen*” («Да будет так») торжественная, ликующая *C-dur*’ная fuga [Там же, с. 83]. Оркестровая партитура дублирует хоровую партитуру, создавая не только объемное звучание, но и атмосферу всеобщего торжества. Но и здесь автор не отказывается от сопоставления. Последнее “*amen*” исполняется в темпе *Adagio* (основной темп *Allegro*), минорная субдоминанта разрешается в мажорную тонику, *crescendo* от *piano* к *forte* с последующим *diminuendo*. Последняя фраза является сжатым содержанием всей кантаты. Минор символизирует все пережитые скорби и страдания, мажор – свет спасения.

Драматургия кантаты, ее содержание, удивительным образом переключаются со второй из десяти заповедей блаженства: «Блаженны плачущие (πενθοῦντες – скорбящие), ибо они утешатся» [8, с. 9].

Кантата “*Stabat Mater*” вызвала одобрение большинства критиков, современников Ломакина, считавших ее одним из лучших произведений композитора, предназначенных для концертного исполнения. Музыкальные исследователи того времени считали, что она написана с применением открытых Ломакиным законов древнерусской гармонии. Мнение весьма спорное [7]. Ломакин действительно занимался изучением древних тонов и созвучий, анализировал наследие Дж. П. да Палестрины, А. Лотти, Ф. Дуранте, использующих в своем творчестве древнюю гармонию. Стиль кантаты основан в первую очередь на традициях музыки эпохи барокко, но есть в ней и черты, которые роднят ее с русской духовной музыкой [1, с. 7]. Так или иначе, перед нами

предстает пылкий исследователь, композитор, стремящийся найти новые пути в творчестве. Партитура кантаты “Stabat Mater” – яркий тому пример.

Сложный жизненный и творческий путь композитора отразился и на судьбе его сочинений, идущих таким же сложным путем к своему исполнителю и слушателю. Правнучка Ломакина, Марина Алексеевна Ломакина, рассказывала, что прадед запретил своему сыну заниматься музыкой, не желая ему тех страданий и лишений, которые претерпел его отец. В итоге никто из наследников композитора не стал профессиональным музыкантом. Но осталось творческое наследие. Оно дышит, оно говорит, оно волнует. Кантата “Stabat Mater”, по некоторым источникам считающаяся утраченной, на самом деле, живет своей непростой жизнью. Около 30 лет назад она была восстановлена и отредактирована хормейстером Т. А. Гузуевой и с успехом исполнена в Белгороде, Губкине, Москве [4]. С тех пор номера из кантаты неоднократно исполнялись в концертах хоровых коллективов Белгородского и Губкинского музыкальных колледжей, включались в государственную программу. К 200-летию со дня рождения композитора кантата была исполнена сводным хором Белгородского государственного института искусств и культуры под управлением А. В. Головина. Тогда же М. А. Ломакина подарила дирижеру авторский вариант кантаты (существует вариант под редакцией М. А. Балакирева). В ближайшее время планируется издание партитуры и клавира кантаты и ее исполнение с симфоническим оркестром.

Целью проведенного исследования является привлечение внимания исполнителей к незаслуженно забытому сочинению Г. Я. Ломакина. Исследование позволяет обозначить некоторые особенности драматургии, строения и музыкальной концепции произведения.

Список источников

1. **Банникова И. И.** Гармония и музыкальная форма эпохи барокко: учебное пособие для студентов направления подготовки 073100 Музыкально-инструментальное искусство (бакалавриат). Орел: Орловский гос. институт искусств и культуры, 2012. 99 с.
2. **Гарднер И. А.** Богослужбное пение Русской православной церкви: в 2-х т. Переизд. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. История. 530 с.
3. **Горяйнов Ю. С.** Г. Я. Ломакин. Изд-е 2-е, уточн. и доп. Белгород: Везелица, 1993. 239 с.
4. **Гузуева Т. А.** Малоизвестные страницы творчества Г. Я. Ломакина // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сб. докл. междунар. науч.-практ. конф. (г. Белгород, 8 февраля 2017 г.): в 6-ти т. Белгород: ИПК БГИИК, 2017. Т. 4. С. 37-39.
5. **Ломакин Г. Я.** Stabat Mater: партитура: рукопись. 96 с.
6. **Ломакин Гавриил Якимович. Автобиографические заметки (с примечаниями В. В. Стасова).** Репринтное издание. Белгород: Региональный учебно-методический центр по художественному образованию БГИИК, 2012. 78 с.
7. **Мясоедов А. Н.** О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). М.: Прест, 1998. 142 с.
8. **Новый Завет. Псалтырь.** М.: Издательство Московской Патриархии РПЦ, 2012. 472 с.
9. **Перголези Д.** Stabat Mater: клавир. М.: Музыка, 1993. 38 с.
10. **Светозарова Е. Д.** Всенощное Бдение. Православная Литургия. Католическая Месса: пособие. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2005. 118 с.

FORGOTTEN PAGES OF THE RUSSIAN CHORAL MUSIC: CANTATA “STABAT MATER” BY GAVRIIL YAKIMOVICH LOMAKIN

Golovin Aleksandr Vladimirovich
Bykanov Sergei Aleksandrovich
Belgorod State University of Arts and Culture
alex_golovin1960@mail.ru; sergiy1958@yandex.ru

The article deals with the problem of the insufficient study of the cantata “Stabat Mater” by the outstanding Russian composer, conductor, teacher G. Ya. Lomakin. The cantata, which had received rave reviews by the composer’s contemporaries, after his death lost its performer and listener for a long time. In this article, the authors for the first time make an attempt to analyze the cantata and to give a generalized description of all its performances, to identify the style peculiarities of the composer’s writing, to trace the dramatic line and structural integrity of the work and to attract performers’ attention to this undeservedly forgotten work.

Key words and phrases: composer; cantata; tonality; texture; comparison method; contrast dynamics.