

Александра Юрьевна Алексеева – музыковед,
кандидат искусствоведения, преподаватель
филиала Центральной музыкальной школы –
Академии исполнительского искусства «Балтийский»
(Калининград, Россия),
sashundrik89@mail.ru

Aleksandra Y. Alekseeva – musicologist,
Ph.D. (Arts), Lecturer, Central Music School –
Academy of Performing Arts «Baltiyskiy»
(Kaliningrad, Russia),
sashundrik89@mail.ru

УДК 784.5

DOI 10.61908/2413-0486.2023.34.2.13-27

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ Э. Н. ПАТЛАЕНКО НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ:
ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА

CHORAL COMPOSITIONS BY E. N. PATLAENKO IN THE EARLY 1990s:
INTERPRETATION OF THE POETIC PRIMARY SOURCE

Аннотация

В статье рассматриваются два хоровых опуса – Концерт № 1 и ода «Бог» для смешанного хора без сопровождения – крупного карельского автора Эдуарда Николаевича Патлаенко, созданных в начале 1990-х годов. Произведения композитора анализируются с точки зрения работы с избранными поэтическими текстами, формообразования и хорового письма. Автор статьи делает вывод о стилевых чертах, общих для избранных сочинений, а также для хорового творчества Патлаенко в целом.

Abstract

The article discusses two choral opuses – Concerto No. 1 and ode “Lord” for a cappella choir – created in the early 1990s by the major Karelian author Eduard Nikolaevich Patlaenko. The composer's works are analyzed from the point of view of working with selected poetic texts, forming and choral writing. The author of the article concludes with the stylistic features common to the selected compositions as well as to Patlaenko's choral creativity in general.

Ключевые слова: Эдуард Патлаенко, ода «Бог», Концерт № 1 для хора а cappella, континуальная форма, стихотворение, Александр Пушкин, Артюр Рембо, Гаврила Державин

Keywords: Eduard Patlaenko, ode “Lord”, Concerto No. 1 for a cappella choir, continual form, poem, Alexander Pushkin, Arthur Rimbaud, Gavrila Derzhavin

Произведения для хора занимают одно из ведущих мест в творчестве Эдуарда Николаевича Патлаенко (1936–2019). Об этом говорит количество, масштаб сочинённых им опусов для хора, а также разнообразное смешение жанров в них. Всего композитором создано шесть хоровых сочинений: симфония-кантата «Кантелетар» (op. 15, 1963)¹, ораториальная симфония для хора, солистов из хора, чтеца (летописца) и оркестра «Русия и Меч» на тексты исторических документов и русских народных песен (op. 31, 1978), Две песни для детского хора с фортепиано (без опуса, 1980–2000), хоровая симфония «Торжественник»: фрагменты мировой поэзии для хора с 3 гобоями и 3 трубами в 11 частях (op. 38, 1987), триптих для хора без сопровождения «С Богом в сердце» на священные стихи и стихи Гаврилы Державина (op. 39, 1991), Концерт № 1 для хора *a cappella* (op. 41, 1991), «Хоровая тетрадь» (op. 42, 1991).

Сочинения для хора Патлаенко не остаются без внимания исследователей. Так, два опуса композитора – «Кантелетар» и «Русия и меч» – описаны в статьях К. И. Рожкова, С. В. Синцовой, Н. П. Хилько, И. Н. Горной, Н. Ю. Гродницкой и др. [2; 6; 10]. В фокусе данной статьи оказались хоровые произведения начала 1990-х годов, а именно: ода «Бог» из триптиха «С Богом в сердце» (1991) и Концерт № 1 для хора *a cappella* (1991), не получившие подробного изучения в литературе. Рассмотрим каждое сочинение в аспекте работы композитора с поэтической основой.

Ода «Бог» на священные стихи и стихи русского поэта эпохи Просвещения Гаврилы Державина (1743–1816), являющийся финалом трёхчастного цикла,

¹ Симфония-кантата для сопрано, баритона и оркестра «Кантелетар» написана практически сразу после переезда композитора в Карелию. Премьера сочинения состоялась через три года на VI Пленуме Карельского отделения Союза композиторов.

исполняется смешанным хором без сопровождения². В его тексте композитор соединяет авторские стихи и слова из разных богослужений.

В тексте Державина³ одиннадцать строф, которые связаны темой Богопознания. Как пишет исследователь творчества поэта, филолог Дмитрий Леонидович Башкиров: «Главный нерв оды – это восприятие Богопознания как пути, который становится человеческой жизнью. <...> Державинские строки – это воплощение живого опыта ощущения претворённых, раскрывшихся, а не заключённых сами в себе человеческих мыслей, движущихся к Богу» [1, с. 141].

В целом можно разделить оду на две части: в первой поэт восхищается Творцом и преклоняется перед ним, во второй акцент сделан на человеке, который видит себя одновременно и материальным проявлением Божественного, и существом, недостойным этого предназначения.

Из всего стихотворения Патлаенко полностью воспроизводит три строфы (1, 3 и 7), фрагментарно шесть строф (4, 6, 8, 9 и 10). Выбор обусловлен тем, что в содержании указанных поэтических фрагментов происходит обращение лирического героя к Господу, звучат слова о его величии, идёт осмысление человеческой сущности: «О ты, пространством бесконечный», «Ты был, Ты есть, Ты будешь ввек», «Ты цепь существ в Себе вмещаешь», «Твоё созданье я, Создатель, Твоей премудрости я тварь».

В дополнении к тексту Державина Патлаенко вводит молитвенные строки из разных религиозных ритуалов: «Аллилуйя, Аллилуйя»⁴, «Слава тебе Боже, Аминь»⁵ и «Харе Кришна, харе Рама»⁶. Две первые относятся к христианскому богослужению, последняя – к кришнаитскому обряду славления. Эти слова чаще всего вставляются в окончание строф. В первых двух строфах после строк

² В состав Триптиха, помимо оды «Бог», входят эпитафия «Время» и песня «Тайна». В настоящее время издана только ода.

³ Полный текст оды Державина см.: [3].

⁴ В христианском богослужении прославляющий возглас.

⁵ Краткое славословие в христианской молитве.

⁶ Мантра «Харе Кришна» распространена в кришнаитском богословии (ответвление от индуизма), состоит из прославления («Харе») имён Бога («Кришна», «Рама») на санскрите.

Державина вводится «Аллилуйя», далее «Аллилуйя, Слава Тебе, Боже!», а затем «Харе Кришна, Харе Рама». И так – с каждой строфой (см. таблица № 1).

Таблица № 1

Фрагмент текста Г. Державина со вставками композитора

Строфа из «Оды» Державина	Вставные строки
О Ты, пространством бесконечный, Живый в движеньи вещества, Теченьем времени превечный, Без лиц, в трёх лицах Божества, Дух всюду сущий и единый, Кому нет места и причины, Кого никто постичь не мог, Кто всё Собою наполняет, Объемлет, зиждет, сохраняет, Кого мы нарицаем – Бог!	Аллилуйя...
Из бездн Ты вечности воззвал; А вечность, прежде век рожденну, В Себе Самом Ты основал.	Аллилуйя, Слава Тебе, Боже!
Себя Собою составляя, Собою из Себя сияя, Ты свет, откуда свет истёк. Создавший все единым словом, В твореньи простираясь новым, Ты был, Ты есть, Ты будешь век.	Харе Кришна, Харе Рама.

Фраза «Харе Кришна», впервые появляющаяся во II части, близка по своему интонационному строю оригинальной индуистской мантре. Обе мелодии начинаются восходящим секундовым оборотом, а затем продолжаются трихордовым нисходящим движением. Им свойственно речевое интонирование и характерный пунктирный ритм (у Патлаенко – короткий пунктир, в оригинале – длинный, см. примеры № 2, 3). В IV и IX частях – в припеве соединяются славения («Аллилуйя» и «Харе Кришна»). «Аллилуйя» скандируется подобно молитвенному произношению (см. пример № 1).

Хотя вставные слова относятся к разным вероисповеданиям, но означают одно – славение Бога. Они становятся средством усиления смысловых акцентов, заложенных в оде Державина. В этой ситуации Патлаенко выступает как политеист, объединяя религии в одном сочинении. В разговоре с музыковедом Н. Ю. Гродницкой он подчёркивал, что «личность в своём

развитии идёт от элементарного мироощущения через созерцание к *миропониманию* [курсив мой. – А. А.]» [8, с. 230]. Возможно, рассматриваемое произведение демонстрирует именно эту мысль автора.

Обратимся к музыкальному воплощению текста. В партитуре множество унисонных «пустотных» (квинтовых) (см. пример № 4) и трезвучных вертикалей (см. пример № 1), имитирующих церковное пение. Практически весь текст озвучивается силлабически, придавая хору особую энергетику и движение (см. примеры № 1, 3, 4).

Пример № 1

Э. Патлаенко. Хор «Бог», I часть, «Аллилуйя»

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal parts (S., A., T., B.) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I' and 'Andante (♩ = 72-80)'. Dynamics include *f*, *p sub.*, *mf*, *pp*, and *p espr.*. The lyrics are: 'Богъ! Богъ! Богъ! Аллилуйя. Хаоса бытность до времён славы Тебе. Боже! Аллилуйя! Слава'. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The tenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eleventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twelfth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fourteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventeenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The nineteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twentieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The twenty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirtieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The thirty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fortieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The forty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fiftieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The fifty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixtieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The sixty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-second system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The seventy-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eightieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The eighty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The ninetieth system shows the vocal parts and piano accompaniment. The hundredth system shows the vocal parts and piano accompaniment.

Пример № 2

Мантра «Харе Кришна»⁷

Andante

G Lead and Response G Am

Ha - re Kṛṣṇa Ha - re Kṛṣṇa Kṛṣṇa Kṛṣṇa

Ha - re Ha - re Ha - re Rā - ma Ha - re Rā - ma Rā - ma Rā - ma

Пример № 3

Э. Патлаенко. Хор «Бог», III часть, «Харе Кришна»

6 Allegro risoluto (♩ = 108–116)

Ха - ре Криш - на. Ха - ре Криш - на. Криш - на. Криш - на. Ха - ре. Ха - ре.

Ха - ре Криш - на. Ха - ре Криш - на.

Allegro risoluto (♩ = 108–116)

Пример № 4

Э. Патлаенко. Хор «Бог», переход от V к VI части

(*f*)

Adagio (♩ = 52–58)

S. *sf* *fp* *pp*

A. *sf* *fp* *pp*

T. *sf* *p* *pp*

Solo

B. Tutti *sf* *p* *pp*

Adagio (♩ = 52–58)

Но... что!

Но Ты во

Но... что!

⁷ Пример заимствован из сборника вайшнавских песен с нотами [9, с. 143].

Одиннадцать частей, соответствующих последовательному смысловому раскрытию текста оды, образуют три этапа формы. Первый – с I по IV части, второй – с V по IX части, третий – X и XI части. Границы маркированы разными музыкальными средствами, в первую очередь, сменой хоровых голосов. Если в первом разделе участвует весь хор, то во втором на первый план выходят солисты – бас, тенор, сопрано – и трио (сопрано, альты и тенора), хор выполняет функцию сопровождения и комментирования. Центральный раздел начинается декламационным соло баса «Как капля в море...», которое подхватывают соло тенора «Я связь миров, повсюду сущих...», затем – соло сопрано на слова «Аллилуйя...». В финальном разделе снова возвращается звучание всего хорового состава. XI часть – кульминация произведения – является репризным воспроизведением первой строфы оды «О Ты, пространством бесконечный...».

Осознать этапность в становлении формы помогает динамика. В каждой части нами обозначен диапазон динамических оттенков: например, в I части – от *ppp* до *mf*, в IV – от *f* до *pp* и т. д. (см. таблицу № 2).

Таблица № 2

Части формы в хоре «Бог» Э. Патлаенко

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
хор	хор	хор	хор	solo (бас) хор	solo (бас) хор 3 сопрано 4 альты 4 тенора хор	solo (бас) хор	solo (бас) хор	solo (тенор) сопрано + хор	хор	хор
от <i>ppp</i> до <i>mf</i>	от <i>p</i> до <i>mf</i>	от <i>pp</i> до <i>mf</i>	от <i>f</i> до <i>pp</i>	от <i>mf</i> до <i>pp</i>	от <i>mf</i> до <i>ppp</i>	от <i>ppp</i> до <i>p</i>	<i>mf</i>	от <i>f</i> до <i>p</i>	от <i>ppp</i> до <i>mf</i>	от <i>ppp</i> до <i>f</i>
I этап				II этап				III этап		

Этапы отмечены определённой шкалой громкости. Первый из них характеризуется разнообразием динамического движения – от сверхтихих звучностей к умеренно громким и обратно; для второго показательное изменение

звучания от громкого к тихому, и, наконец, для финального – от сверхтихого к громкому, подобно репризе первого раздела.

Три образующиеся динамических волны наводят на мысль о присутствии в формообразовании закономерностей континуально-волнового принципа. По определению В. В. Задерацкого, волновой значит «динамически векторный тип интонационной драматургии, построенный на постепенном и неуклонном накоплении экспрессии, на постепенности восхождения динамики и её убывания» [4, с. 376]. Континуально-волновой тип строения формы отличается тем, что «в случае построения долго длящегося векторного восхождения последовательность фаз означает последовательность этапов накопления звукоэнергии» [там же, с. 377]. Таким образом это происходит на каждом этапе формы сочинения. Тембровая окраска в звучании хора меняется за счёт включения и выключения голосов (см. таблицу № 2), смены динамики и фактурной плотности.

Наиболее показательной в этом плане является последняя часть. Её кульминация и последующее затухание происходит на коротком участке формы. Как она решается? В звуковысотном плане малый минорный нонаккорд (от звука *b* он выглядит так: *b-des-f-as-c*, см. пример № 5) у всего состава воспроизводится 10 раз от разных звуков и постепенно устремляется вверх по полутонам (от звука *b* до *g*). Этот аккорд является основой для псалмодирования текста. В первой фразе «Но ты пространством бесконечный» время его повторений в общей сумме равно десяти четвертям, во второй фразе «Живый в движенье вещества, теченьем времени превечный...» аккорд повторяется подряд двумя секстолями, начиная со звука *f* до *g*, и занимает соответственно по шесть долей. Таким образом, здесь можно говорить о том, что время, отведённое на эту композиционную единицу, становится меньше, «сворачивается» и заканчивается переходом в главный кульминационный аккорд – развёрнутое трезвучие *G-dur* на слове «Бог!».

Далее происходит спад звучности, всё произведение завершается кодовым построением на слово «Аллилуйя» с ремаркой *mezzo voce e teneroso* (в динамике

ppp) в партиях теноров и басов в октавный унисон. Весь состав подключается на последнюю фразу «Аминь», создавая короткую динамическую волну – *crescendo* и *diminuendo* с ремаркой *Morendo*. Сочинение заканчивается в тональности на полтона выше – *As-dur*.

Пример № 5

Э. Патлаенко. Хор «Бог», XI часть

Ты, про стран_ством бес_ко_неч_ный, жи_вый в дви_жень_и

Ты, про стран_ством бес_ко_неч_ный, жи_вый в дви_жень_и

(♩ = ♩) *rubato*

Обратимся к одному из последних хоровых опусов Патлаенко – Концерту № 1 ор. 41, который был написан также в 1991 году⁸. Он состоит из двух частей, которые называются «Предопределение» и «Вечность»⁹. В основу текста I части произведения положено стихотворение «Три ключа» (1827) А. С. Пушкина [7], а II части – стихотворение «Вечность» А. Рембо из цикла «Празднества терпения» (1872) [8].

Эти два сочинения, как видится, избраны композитором не случайно. Оба автора прожили недолгую жизнь (они умерли в возрасте 37 лет), их кончина была неожиданной и скоропостижной. Также стихи связаны общей идеей: в них

⁸ Впервые произведение прозвучало в 2017 году в Петрозаводском музыкальном колледже имени К. Э. Раутио в рамках концерта, посвящённого 80-летию Союза композиторов Карелии. Сочинение исполнил хор Петрозаводской Государственной консерватории имени А. К. Глазунова под руководством Е. Дыги.

⁹ Н. Ю. Гродницкая пишет, что Концерт возник из «пересочинённой заново части, изъятая из «Торжественника» и представленной в виде прелюдии и фуги» [6, с. 167].

разворачивается повествование о жизни человека от юности до смерти, об обретении вечного покоя.

Остановимся подробнее на поэтических текстах. В них есть слова и фразы, объединённые общим смыслом. В обоих сочинениях присутствуют мотивы воды (у Пушкина – ключи, у Рембо – море) и огня (у Пушкина – «жар сердца утолит», у Рембо – «атласных костров высокий долг светит»). У Пушкина три ключа представлены как спасение от «мирской степи», тщетности и бренности бытия. Первый ключ – ключ юности – драгоценный дар, данный самой жизнью. Он быстр и мятежен. Второй, кастальский, ключ заимствован из античной мифологии¹⁰. Третий ключ – ключ забвения – выступает в роли вестника смерти и угасания памяти о человеке. У Рембо море выступает как символ нетленности человеческой души. Тексты, подобранные таким образом, скрепляют Концерт и звучат рядом органично.

Отметим, что композитор активно работает со словом. В обоих текстах он повторяет строки или отдельные фразы, акцентируя их смысл. У Рембо он выбирает только первое четверостишие, а текст Пушкина воспроизводится полностью. Также Патлаенко вводит звукоподражательные слова «Три ли, ля ли ти?», которых у Пушкина нет. Можно предположить, что это – изображение «разговора» трёх ключей.

Трансформации текстов Пушкина и Рембо представлены в таблицах (см. таблицы № 3, 4). Намеренные лексические повторы придают большую эмоциональную и выразительную окраску всему высказыванию, как было и в оде «Бог».

Две части Концерта контрастны по музыке: первая – взволнованная, лирическая, вторая имеет гимнический, торжественный характер. Н. П. Хилько отмечает: «В хоровых и вокальных опусах звучащий поэтический текст оказывал

¹⁰ Родник расположен около города Дельфы на южном склоне горы Парнас. В Древней Греции кастальский ключ считался источником вдохновения и почитался как священный ключ Аполлона и муз [5].

непосредственное влияние на логику становления музыкальной композиции» [10, с. 41]. В Концерте это нашло отражение на уровне формообразования частей.

Таблица № 3

Трансформация стихотворения Пушкина в сочинении Патлаенко

Текст Пушкина (фрагмент)	Текст в хоровом концерте Патлаенко (фрагмент)
В степи мирской, печальной и безбрежной, Таинственно пробились три ключа	В степи мирской, <i>в степи мирской</i> печальной и безбрежной Таинственно пробились три ключа <i>Три ли, ля ли ти? Тир лимм-ти. Три ли, ля ли ти? Тир лимм ти.</i> <i>Тири, ля ли ти? Тир лимм ти. Три ли ля ли ти?</i> <i>Тир лимм ти.</i>

Таблица № 4

Трансформация стихотворения Рембо в сочинении Патлаенко

Текст Рембо (фрагмент)	Текст в хоровом концерте Патлаенко (фрагмент)
Её обрели. Что обрели? Вечность!	Её обрели, Что обрели? Вечность! <i>Её обрели, что обрели? Вечность</i> <i>Её обрели, что обрели? Вечность!</i> <i>Обрели, что обрели? Обрели!</i> <i>Её обрели, что обрели? Вечность! Обрели,</i> <i>что обрели, обрели? Обрели её</i>

I часть представляет собой крещендирующую форму, близкую описанной выше континуально-волновой конструкции, которая разворачивается за счёт подключения голосов и нарастания фактуры к кульминации. Здесь можно выделить 3 этапа, соответствующих трём сменяющим друг друга «ключам» у Пушкина. Каждый из разделов крупнее предыдущего в два, а затем более чем в четыре раза и маркирован введением «припева»: «Три ли, ля ли ти?» (см. таблицу № 5 и пример № 6). По музыкальному воплощению последний раздел выступает в роли динамизированной репризы, которая включает в себя фугато (см. ц. 6, *Moderato Assai*).

Таблица № 5

Форма первой части Концерта Э. Н. Патлаенко

этап	I		II		III	
такты	1-8	<i>припев</i> 9-16	17-36	<i>припев</i> 37-46	47-136	<i>припев</i> 137-145

Пример № 6

Э. Патлаенко. Концерт № 1. Припев «Три ли, ля ли ти» (т. 10–13)

II часть Концерта представляет собой четырёхголосную фугу, что закономерно, так как образ «вечности» Рембо, запечатлённый композитором, превращается в музыку в «магическое» заклинание. Многократно повторяющееся вступление темы в фуге создает суггестивный эффект и завораживает слушателя. Кратко охарактеризуем её интонационный строй. Главным интервалом здесь выступает дублированная в октаву «волевая» нисходящая и восходящая кварта (и её обращение – квинта), звучащая в пунктирном ритме (коротком и длинном). Она появляется пять раз, заполняя всё пространство лаконичной темы. Также яркий эффект достигается тональным сдвигом: первоначально тема звучит в *e-moll*, а заканчивается в *E-dur* утверждением слова «Вечность!».

Опишем этапы фуги. В начале раздела тему исполняют тенора и басы, затем с ответом присоединяются альты и сопрано, заключительное проведение звучит у басов. В следующей группе проведений (их также четыре) изменяется порядок вступления голосов: альты, сопрано, затем басы и тенора.

Тема фуги не всегда появляется в первоначальном виде: ей свойственно мелодическое фигурирование и изменение интервального состава. Интермедия (т. 33–42) строится на материале темы.

Заключительная группа проведений начинается стреттой в крайних голосах, а затем стреттой в теноре и альте. Последняя стретта (кодовая) звучит в парах: сначала вступают женские, а затем мужские голоса. Основным принципом развития здесь является смена вступления голосов, а также варьирование темы.

В обеих частях контраст гомофонного и фугированного изложения, тихих и туттийных звучностей хорошо координируется с основными образами и ложится на хоровые голоса, представленные в виде унисонов и колористически окрашенных гармоний (например, использование звучностей, близких кластеру – в I части (т. 4), ув. 5_3 во II части (т. 38), пустотных квинт – II часть (т. 50), доминантового ундецимаккорда с низкой квинтой – II часть (т. 78)).

Проанализировав избранные хоровые произведения Э. Н. Патлаенко, сделаем некоторые выводы. Оба сочинения, созданные примерно в одно время, имеют общие черты. Идейный замысел поэтических текстов – духовная жизнь человека. Если в Концерте показываются этапы жизни (три ключа), постепенное движение от юности к забвению (I ч.) и приходу к вечности (II ч.), то в оде «Бог» присутствует прямое обращение к Всевышнему и его прославление. В тексты хоров, написанные на заимствованные стихи, композитор включает свои дополнения.

Отметим, что слово в творчестве Э. Н. Патлаенко занимало особое место. К стихам других поэтов он относился внимательно, но и сам сочинял. Как пишет Н. П. Хилько: «Патлаенко и сам не чужд был литературной деятельности. <...> С 1990-х годов композитор начал публиковать свои стихи, среди которых выделяются венки сонетов “Круг венчальный”, “Ночь после Рождества”, “Единосущность”». И далее: «...идеи, первоначально почерпнутые у разных авторов, постепенно обретали у Патлаенко индивидуальную трактовку, и не

только в музыке, но и в собственном авторском слове» [10, с. 40]. Эти сочинения не стали исключением. Ещё раз подчеркнём, композитор работал с поэтическим текстом тщательно и творчески, дополняя его, трансформируя разными способами. Он уделял большое внимание динамике (все уровни громкости задействованы им по максимуму) и в обоих сочинениях в качестве ведущего использовал континуально-волновой тип формообразования.

Для композитора было важно включение ярких хоровых эффектов (*tutti*, *solo* (*sol*)), фактурное противопоставление разных групп), использование необычных красочных гармоний (как в хоре «Бог») и звуковых комплексов (например, в Концерте № 1), выразительное вокальное начало каждой партии. Н. Ю. Гродницкая отмечает: «Человеческий голос, его выразительные возможности всегда привлекали композитора» [10, с. 229], поэтому так много им написано камерно-вокальной музыки и произведений для хорового состава.

Патлаенко, на протяжении всего творческого пути больше тяготеющий к монументальным жанрам (здесь можно вспомнить «Горжественник», «Русия и меч» и др.), в 1990-е годы отдаёт предпочтение более лаконичным формам. Среди них и избранные нами хоры. Тем не менее, они в полной мере могут репрезентировать особенности его хорового творчества. Избранный комплекс средств музыкальной выразительности и принципы формообразования свидетельствуют о индивидуальности хорового стиля карельского автора. В своих опусах Э. Н. Патлаенко продолжал оттачивать своё композиторское мастерство, а также обращался к излюбленным темам, касающимся глубоких философских и очень личных, сокровенных вопросов.

Литература

1. Башкиров Д. Ода Г. Р. Державина «Бог» // Проблемы исторической поэтики. 1998. С. 141–150.
2. Горная И. О поиске в области симфонического жанра (об ораториальной симфонии Э. Патлаенко «Русия и меч») // Научно-методическая конференция, посвященная 60-летию Советской Карелии: тез. докл. Петрозаводск, 1980. С. 14–15.
3. Державин Г. Ода «Бог». URL: <https://azbyka.ru/fiction/oda-bog/> (08.10.2022).

4. Задерацкий В. Музыкальная форма: в 2 вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 526 с.
5. Кастальский родник // Греческая мифология. URL: https://world-of-legends.ru/grecheskaya/grecheskie_mesta/id388 (08.10.2022).
6. Призвание: сб. науч. ст., посвященных жизни и творчеству композитора Эдуарда Николаевича Патлаенко. Петрозаводск: Версо, 2018. 260 с.
7. Пушкин А. Три ключа. URL: <https://www.culture.ru/poems/5781/tri-klyucha> (22.11.2021).
8. Рембо А. Празднества терпения. Полный перевод. URL: <https://stihi.ru/2016/06/04/4498> (22.11.2021).
9. Сборник вайшнавских песен с нотами. The Bhaktivedanta Book Trust (BBT), 1994. 143 с.
10. Хилько Н. Мировая поэзия в вокальной и хоровой музыке Э. Патлаенко // Основные тенденции развития детского хорового искусства на современном этапе: сб. тез. докл. участников междунар. научно-практич. конф. Петрозаводск: ПИН. ИП Марков, 2021. С. 39–44.

References

1. Bashkirov D. Oda G. R. Derzhavina “Bog” [Ode “Lord” by G. R. Derzhavin]. *Problemy istoricheskoy pojetiki* [Problems of historical poetics]. 1998, pp. 141–150.
2. Gornaja I. O poiske v oblasti simfonicheskogo zhanra (ob oratorial'noj simfonii Je. Patlaenko “Rusija i mech”) [About the search in the field of the symphonic genre (about E. Patlaenko's oratorio symphony “Russia and the Sword”)]. *Nauchno-metodicheskaja konferencija, posvjashhennaja 60-letiju Sovetskoj Karelii: tez. dokl.* [Scientific-methodical conference dedicated to the 60th anniversary of Soviet Karelia: abstracts of reports]. Petrozavodsk, 1980, pp. 14–15.
3. Derzhavin G. Oda “Bog” [Ode “Lord”]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/oda-bog/> (08.10.2022).
4. Zaderackij V. *Muzykal'naja forma: v 2 vyp.* [Musical form: in 2 Volumes. Vol. 2]. Moscow: Muzyka, 2008. 526 p.
5. Kastal'skij rodnik [Castalsky spring]. *Grecheskaja mifologija* [Greek mythology]. URL: https://world-of-legends.ru/grecheskaya/grecheskie_mesta/id388 (08.10.2022).
6. *Prizvanie: sb. nauch. st., posvjashhennyh zhizni i tvorčestvu kompozitora Jeduarda Nikolaeviča Patlaenko* [Vocation. Collection of scientific articles devoted to the life and work of composer Eduard Nikolaevich Patlaenko]. Petrozavodsk: Verso, 2018. 260 p.
7. Pushkin A. *Tri ključa* [Three springs]. URL: <https://www.culture.ru/poems/5781/tri-klyucha> (22.11.2021).
8. Rembo A. *Prazdnestva terpenija. Polnyj perevod* [Celebration of patience]. URL: <https://stihi.ru/2016/06/04/4498> (22.11.2021).
9. *Sbornik vajshnavskih pesen s notami* [Collection of Vaishnava songs with music]. The Bhaktivedanta Book Trust (BBT), 1994. 143 p.
10. Hil'ko N. *Mirovaja poezija v vokal'noj i horovoj muzyke Je. Patlaenko* [World poetry in vocal and choral music by E. Patlaenko]. *Osnovnye tendencii razvitija detskogo horovogo iskusstva na sovremennom jetape: sb. tez. dokl. uchastnikov mezhdunar. nauchno-praktich. konf.* [Main trends in the development of children's choir art at the present stage: collection of abstracts of participants of the International scientific-practical conference]. Petrozavodsk: PIN. IP Markov, 2021, pp. 39–44.