

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ДЕТСКИЙ КОНКУРС
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ И ТВОРЧЕСКИХ РАБОТ
«МЕНЯ ОЦЕНЯТ В 21 ВЕКЕ»**

**Секция:
Музыкальное творчество**

Тема:

«Оратория «Песнослов»

Юрия Буцко в контексте вокально-хорового творчества композитора»

Автор:

Шиповский Михаил Алексеевич учащийся 10 класса

Научный руководитель: Куреляк Анна Александровна - учитель музыки, канд. искусствовед.

Место выполнения работы: Средней общеобразовательной школы №14 г. о. Мытищи

2025

Содержание:

Введение.....	3
Хоровые произведения 60-80-х г.г. Новаторство и творческая зрелость.....	5
Хоровые произведения 1990 - 2000-е. В будущее из настоящего.....	7
О символизации музыкального языка в хоровой музыке Ю. Буцко.....	8
Образ «Святой Руси» в оратории «Песнослов».....	9
Выводы.....	15

Введение

«А я любил простые вещи – искусство, дружбу, солнце!»

К. Коровин

В истории современной отечественной музыки имя Ю. Буцко принято связывать с движением *«русского христианского возрождения»* [20, 216]. *«Прадед мой ушел в монахи. Отец был боевым генералом. Сколько войн пришлось на его век, во скольких он участвовал. В моих сочинениях одновременно присутствуют оба эти начала – солдатское и духовное»* - говорил Юрий Маркович.

Творчество композитора весьма обширно и разнообразно в жанровом плане, оно включает одну большую и три камерные оперы, семь больших и четыре камерных симфонии, пять симфоний сюит, концертные симфонии (с одним или несколькими солирующими инструментами, фортепианные, скрипичные, альтовые и квартетов, виолончельные концерты, две оратории, семь кантат, хоровые циклы, семь, пять фортепианных трио (в т.ч. трио-квинтет), сонаты для фортепиано, альты, скрипки, виолончели, два цикла для органа («Органные тетради»); вокальные циклы и др.

Сопоставляя произведения Буцко, относящихся к разным жанрам (будь то камерные оперы, инструментальная или хоровая музыка), слушатель ощущает некое *концептуальное единство, целостность*. Универсальные принципы мышления автора восходят к глубинной связи его творчества *со Словом*, к индивидуальному претворению религиозной (в первую очередь, православной) символики как наиболее концентрированного воплощения центральной для композитора идеи *Святой Руси*. Темы *«святости»*, *«покаяния»*, *«любви христианской»* тесно переплетены и присутствуют практически в каждом сочинении автора. Органическая связь музыки Ю. Буцко со Словом и, вместе с тем, стремление к его «невыворенности», «зашифрованности» приводит к использованию в творчестве композитора музыкальных символов – скрытых сюжетов, символизации композиции и музыкального языка. Так возникает *религиозный музыкальный символизм Буцко*, представляющий *как целостная система выразительных приёмов, направленных на раскрытие религиозного мировоззрения автора*. Это явление следует рассматривать в комплексе составляющих его компонентов – более общих (жанровая система, концепционно-содержательный план сочинений) и специальных (конструктивно-технологические приемы, ладовые и иные выразительные средства).

В данной работе мы попытаемся рассмотреть самое «демократичное» направление творчества композитора – хоровую музыку, представленную образцами, написанными в разные периоды его жизни, и прежде всего, такое сочинение позднего этапа, как оратория «Песнослов» (на стихи Н. Клюева).

Цель данной работы: рассмотреть хоровые произведения Ю. Буцко на примере оратории «Песнослов» в контексте художественно-стилевой системы автора.

Задачами, направленными на достижение поставленной цели является:

- выявление художественно-стилевых особенностей хоровых произведений каждого этапа творчества,
- анализ «творческого почерка», характерных черт музыкального языка автора,
- краткое рассмотрение таких хоровых произведений, как: кантата «Свадебные песни», оратория «Сказание о пугачевском бунте», кантата «Литургическое песнопение», оратории «Песнослов» и «Канон Ангелу Грозному»
- Подробное рассмотрение оратории «Песнослов»
- изучение литературы по данной проблематике

Гипотеза:

Творчество Юрия Буцко, являясь проводником православных духовных ценностей и органичной частью русской музыкальной культуры, очень актуально и современно в наши дни, его изучение содействует формированию чувства патриотизма у молодежи, укрепляет духовно-нравственные основы личности. Вокально-хоровые жанры, будучи связанными с русской народной песенностью и фольклором и, вместе с тем, с современной культурой 20 в., – наиболее демократичный жанровый пласт в творчестве композитора, дающий возможность полнее приобщиться искусству мастера подрастающему поколению.

Методы исследования: культурологический, искусствоведческий, музыкально-исторический, сравнительный, эксперимент.

Обзор литературы. Начало изучения творчества Юрия Буцко было положено еще в 1960-е годы прошлого века выдающимся отечественным музыковедом В. Бобровским в его статье «Штрихи к портрету» - где анализируется моноопера «Записки сумасшедшего» и хоровое произведение «Свадебные песни». «Буцко пишет «изнутри» - на каждом текущем моменте его «музыкального времени» лежит печать л и ч н о с т и а в т о р а, двери «душевного дома» композитора как бы широко раскрыты. Он щедр на эмоции, и интеллектуальное начало, возглавляя мощный разлив чувств, не становится самодовлеющим... Можно даже смело сказать, что наш автор – *романтик по существу*. Он жадно вбирает в себя богатые образы окружающей действительности, чувствует дыхание жизни, ее движение. А если к сказанному добавить и острый композиторский темперамент, то возникает достаточно ясная обобщенная творческая характеристика: Буцко отличаются постоянное горение беспокойной мысли, непрерывная устремленность к новым завоеваниям, неустанные поиски» [5, 270-271]. Большой просветительский интерес представляют предисловия М. П. Рахмановой к дискам композитора, издававшимся фирмой «Мелодия» в разные годы. В 1990-е годы появляются яркие исследования о композиторе: Ю. Холопова, В. Арзуманова, Т. Старостиной, Е. Дубинец, Т. Чередниченко, А. Баевой. Как указывает Т. Старостина, тип художественного мышления Буцко во многом близок средневековому – с характерным, статическим ощущением времени, мистическим переживанием акта созидания [17].

Любая музыкальная концепция автора – отражение целостной религиозно-философской системы, реализованной музыкальными средствами (включая произведения, непосредственно не относящиеся к культовым жанрам). На языковом уровне это проявляется в насыщении музыкального текста элементами христианской символики. Ю.Холопов называет Ю.Буцко «наиболее крупной фигурой, представляющей в музыкальной области духовное движение русского христианского возрождения» [20, 216].

В 2000-е годы интерес к творчеству композитора неуклонно растет, начинают активнее исполняться его произведения. Публикуются статьи и создаются большие научные работы о композиторе: И. Кузнецова, Е. Стародубцева, А. Куреляк, Н. Филатовой, С. Лукерченко и др.

Однако, поскольку большая часть произведений Ю. Буцко сегодня не исполнена, и слушателям и исследователям современной отечественной музыки еще только предстоит открыть для себя многие страницы его удивительных произведений.

Ранний этап. Новаторские Хоровые произведения раннего периода 60-70-х годов

Ранний период творчества композитора отмечен освоением новых композиционных техник в сочетании с напряжённым поиском *своей* интонации, берущей исток в духовно-символическом пространстве «*помышления о Свете Незаходимом*» (Т. Старостина). Свой творческий путь Буцко начинает как вокальный автор. Это направление представлено у композитора Шестью сценами из поэмы А. Блока «Двенадцать» для баса и фортепиано (1953) и «Одиночеством» для баса и фортепиано на текст В. Ходасевича (1966). Такое явление, как камерный музыкальный театр Буцко также складывается в ранний период. Он включает *монооперу* «Записки сумасшедшего» (по Гоголю, 1963), оперу-диалог «Белые ночи» (по Достоевскому, 1968), «музыкальные повести» (вторую монооперу) «Из писем художника» (1974, по мотивам воспоминаний К. Коровина). Среди хоровых произведений назовём лирическую кантату «Вечерок» для женского хора и камерного оркестра (1961), «Свадебные песни» для меццо-сопрано (1964) – оба сочинения на народные тексты, кантату «Цветник» для солистов, малого хора и оркестра (1969) на тексты русских духовных стихов, ораторию «Сказание о Пугачёвском бунте» для чтеца, солистов, хора, двух фортепиано, двух арф и органа (1968, по А. Пушкину) и др.

По сей день наиболее часто исполняемое хоровое произведение Буцко - кантата «***Свадебные песни***» (1966) для смешанного хора, меццо-сопрано и оркестра на подлинные тексты народных песен, взятые из материалов фольклорной экспедиции в деревню Нименга Архангельской области, а также из сборника Д. Сахарова «Русские песни». «Свадебные песни» - типичный образец распространенного в те годы в отечественной музыке стиля «*неофольклоризм*», подобные примеры можно встретить у Г. Свиридова («Курские песни»), Гаврилина («Русская тетрадь») и др. В произведении преломлены фольклорные традиции русского севера: свадебной причеты с ее микрохроматикой, резкими ходами на широкие интервалы, сонорные эффекты, характерные для народной музыки (скандирование, бормотание). В кантате шесть номеров, разделенных двумя интермедиями на три крупных раздела. Музыка повествует о нелегкой доле девушки-невесты в старой России. Сюжетная линия отсутствует, однако все номера можно сгруппировать по двум принципам: *исповедально-психологические* - «***Нет ни батюшки***», «***Куда мне девице?***» - плачи-причеты (№№ 3, 4 для меццо сопрано и смешанного хора), «***Как у ключика***»- игровой (№5) и более *объективные, свадебно-величальные*, но не лишенные моторности, яркой энергичности, с участием всего хора – «***Как во деревне***» (№1), «***Удаленький***» (№2 – игровой диалог), «***Возле терема***» (№6 – праздничный финал). В финальном номере кантаты «***Возле терема***», воспроизводя русский свадебный обряд, Буцко показывает сначала момент *сватовства* (музыка носит праздничный характер, в хоре используются выразительное «антифонное» сопоставление мужских и женских групп голосов, оркестр подражает плясовым наигрышам), затем следует традиционный «*плач невесты*» (соло меццо-сопрано на фоне «сочувствующей» секундовой

интонации хора, поющего с закрытым ртом, отдельные оркестровые ноты изображают капли слез). Заканчивается кантата просветленным мажорным звучанием.

Еще одно раннее произведение Ю. Буцко в неофольклорном стиле - оратория *«Сказание о пугачевском бунте»* по одноименной исторической монографии А. С. Пушкина и на тексты русских народных песен для солистов и двух хоров (детского и полного смешанного), ансамбля ударных, органа, двух роялей, арфы и контрабасов (1968). Оратория является продолжением работы композитора над музыкой к знаменитому спектаклю театра на Таганке *«Пугачев»* на есенинский текст с участием В. Высоцкого в роли Хлопуши. Мировая премьера произведения состоялась спустя полвека после его написания 09 июля 2018 г. в Москве, в Большом зале им. П. И. Чайковского (в рамках музыкального фестиваля, приуроченного к 80-ти летию композитора). Руководил большим хором и Государственным академическим симфоническим оркестром выдающийся современный российский дирижер Владимир Юровский. Как известно, оперную разработку *истории пугачевского бунта* планировал в 19 веке еще М. П. Мусоргский: он предполагал создать грандиозную трилогию: *«Борис Годунов»*, *«Хованщина»*, *«Пугачев»*, однако этот замысел был воплощен только отчасти. Через сто лет Ю. Буцко *продолжил* дело Мусоргского в своей монументальной оратории, длящейся более 3-х часов.

Композитор использует контрапункт текстов и манер их подачи, что придает многослойность драматургии всего сочинения – голос чтеца, читающего текст Пушкина, комментирующего события и одновременно излагающего их, перемежается хорами на народные тексты о Пугачеве, в которых народ и казаки на свой лад комментируют происходящее. Если в первой половине сочинения в хоровых фрагментах преобладают скандирующие ритмы и залихватские настроения, во второй половине оратории появляются нотки растерянности, в музыкальной ткани слышны интонации жалобы, плача, чем-то напоминая о хоре стрельцов *«Батя, батя, выйди к нам!»* их оперы *«Хованщина»* Мусоргского. Во второй половине произведения композитор использует религиозные тексты, тексты молитв, мастерски стилизуя их в музыке.

Хоровые произведения 1980-х годов

В этот период были созданы крупные инструментальные концепции - Вторая симфония «в четырёх фрагментах» (1972), Третья симфония-дифирамб для фортепиано с оркестром (1974) и Четвёртая симфония-речитатив (1986). Одновременно композитор завершает работу над монументальным оперным замыслом *«Венедиктов или Золотой треугольник»* (1986, по В. Чайнову). Развивается и *фольклорное* направление творчества, представленное Второй и Третьей симфониями-сюитами – *«Из русской старины»* (1982), *«Господин Великий Новгород»* с участием хора (1987). Камерная и концертная музыка этих лет по-прежнему глубоко лирична, исповедальна (два квартета (1974, 1980), Ричеркаре - Второй виолончельный концерт (1979), *«Плач»* - Второй скрипичный концерт (1982), *Lacrimosa* для струнного оркестра (1972). Развитие литургической линии творчества связано с созданием ярких произведений в хоровом и симфоническом жанрах: *«Литургическое песнопение»* - камерная кантата на церковно-славянские тексты (1982), *«Духовный стих»* - камерная симфония для хора и струнного оркестра (1982).

Кантата № 6 «Литургическое песнопение» (памяти К. Б. Птицы, 1982)

«Литургическое песнопение» для смешанного хора, ансамбля ударных, 3-х флейт, 2-х арф, рояля, органа и челесты основывается на тексте литургии первой недели Великого поста с

симметричным (обрамлённым) строением девятичастной композиции: 1. «Прелюдия». 2. «Отче наш» 3. «Тебе, единому» 4. «Господи и Владыко животу моему (молитва Ефрема Сирина)» 5. «Аминь» 6. «Молитва мытаря» 7. «Богородице, Дево, радуйся» 8. «Слава» 9. «Аминь (постлюдия)». Музыкальный план сочинения выдержан в исключительно камерных и лиричных тонах. По жанру «Литургическое песнопение» объединяет в себе признаки православной литургии и светской кантаты. На светскость, преломление баховской традиции религиозной музыки указывает и использование инструментального состава. Тексты молитв, положенные в основу сочинения, организованы в соответствии со старообрядческим каноном. Одна из образных сфер сочинения содержит в себе настроения покаяния и скорби: «трагический импульс» заключают в себе интонация «Хлеб наш насущный» (№2 «Отче наш») и тревожно-колокольная интонация «Господи, Иисусе Христе» (№6 «Молитвы мытаря»); крик о помощи явственно слышен в интонации «Не остави, мя грешнаго, уповающаго на Тя» и «Аллилуйя» (№7 «Богородице Дево, радуйся»); сокрушением о собственном несовершенстве наполнено начало №4 «Господи и Владыко», но далее присутствует и позитивный импульс - выражен он в тяжелом, но устремленном восхождении интонации «Дух же ми даруй» [18]. Другая более просветленная, «преодолевающая страдания» образная сфера кантаты представлена такими эпизодами как: «О, Всепетая Мати» из седьмого номера «Богородице Дево, радуйся», «Тебе Единому» (№3) и «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» (№8). И все же, несмотря на наличие трагической образности, общий строй музыки композитора возвышенно-созерцательный, содержащий в себе надежду на спасение.

Поздний этап творчества – 1990 - 2000-е. В будущее из настоящего

Как и в начале композиторского пути, интерес Буцко к воплощению глобальных тем и проблемам отечественной духовной истории в крупных сочинениях сочетается с обращением к камерной инструментальной и вокальной лирике: «Народная Русь, Христа ради» - Четвертая симфония-сюита (1992), Пятая симфония-интермеццо (1993), Шестая симфония «Русь уходящая» (1993), Седьмая симфония (1996), Эклога. Первый альтовый концерт (1989), Второй альтовый концерт (2001), «Путь навстречу» - второе фортепианное трио (1991), «Песнословъ» - оратория на стихи Н. Клюева (1999), «Канон Ангелу Грозному» для хора (2009), Музыкальные сцены по «Лисистрате» Концертные симфонии: №1 «Письма без адреса» для скрипки и альты с оркестром, №2 «Из нового завета (Преображение)» (2001), Третий квартет (2002), Каприччио для фортепиано с оркестром (2004) Аристофана (2009) и др.

В Шестой симфонии «Русь уходящая» (1993) находит отражение тема Рождества Христова, в этом сочинении цитируется мелодия «Рождественской стихирь». Лирико-философский замысел одночастной композиции, навеянный сюжетом незаконченной картины П. Корина «Русь уходящая. Реквием» (1935), и перекликается с проникновенной напевностью Четвёртой симфонии (также одночастной). Вместе с тем величественно-суровые образы знаменного распева, введенные в партитуру произведения, напоминают о начальном фрагменте Второй симфонии и о многих «древнерусских» сочинениях автора. Второе название Шестой симфонии – «Симфония-эпилог», т.е. возникает своеобразный макроцикл из симфоний: №4- «речитатив», №5 – «интермеццо», №6 – «эпилог», объединенных образностью уходящей Руси.

Обращение к образу Святой Руси и приемам русского лирического симфонизма в Шестой симфонии закономерны для стиля Буцко (сам композитор указывает на диалог этого произведения с Шестой симфонией П. И. Чайковского, написанной веком ранее, в 1893 году) Рождущийся,

расцветающий и гаснущий образ прекрасной и гордой старины, созданный автором в этом сочинении, глубоко трагичен. Однако в сравнении с Шестой симфонией Чайковского, образный строй музыки Буцко лишен траурной безысходности. Символ *Рождества Христова*, запечатленный в одной из главных тем сочинения, воспринимается как некая надежда на возрождение человечности в современном мире.

Хоровые произведения 1990-х- 2000-х годов

Оратория «Песнослов»

Оратория *«Песнослов»* (1999) на стихи Н. Клюева (поэта-символиста и старообрядца) для солистов - меццо сопрано и контральто, смешанного хора, струнного оркестра, ударных и двух фортепиано по сравнению с первой ораторией *«Свадебные песни»* - произведение более лиричное и философское. Как и *«Свадебные песни»*, это сочинение посвящено Г. Свиридову. Интересной особенностью оратории является типичное для Буцко глубоко личностное переживание религиозной символики, присутствующей в виде аллюзий и намеков в поэтическом тексте и музыкальной ткани сочинения. Один из этих символов – канонический образ *Св. Георгия Победоносца*, когда-то воплощенный в одном из контрапунктов Полифонического концерта.

Оратория «Канон Ангелу Грозному, Воеводе и Хранителю. Творение Парфения Юродивого (Иоанна IV Грозного, Деспота Российского)» (2009)

Это одно из последних крупных сочинений композитора. Исполнителем этой оратории стал выдающийся современный хоровой дирижер Станислав Калинин. Жанр *Канона*, используемый композитором в этом произведении, представляет собой не полифоническую форму с поочередным вступлением голосов, исполняющих одинаковую мелодию, а древний жанр православной церковной музыки, состоящий из девяти *песен*, поющийся на утрени и занимающий большую ее часть.

Текст канона Ангелу Грозному – архангелу Михаилу был написан в 1573 г. и бытовал в старообрядческих церковных книгах. Архангел Михаил в православии сопровождает человека в последний путь и ходатайствует о спасении его души перед Богом. В музыке Буцко использует не весь текст этого канона, а лишь ключевые его части.

В оратории 9 номеров, объединенных в 4 крупных раздела: 1. «Канун», 2. «Возглас», 3. «Слава», 4. «Не остави мене» (1 часть), 5. «Егда придет время» (2 часть), 6. «Из земли взят», 7. «Небесного царя» (3 часть), 8. «Заключение», 9. «Аминь» (4 часть). Напряженная экспрессия, психологизм, пронзительное звучание *темы покаяния* в этой музыке отсылает нас к шедеврам русской духовной музыки (Рахманинов, Березовский). Вместе с тем музыкальный язык этого произведения глубоко индивидуален и современен.

О символизации музыкального языка в хоровой музыке Ю. Буцко

Преемственность с традицией Свиридова в хоровой музыке органично сочетается у Буцко с продолжением этих традиций. С одной стороны, это выразилось в *психологизации* жанра, стремлении максимально исследовать внутреннее пространство воплощаемых образных типов. Об остром психологизме *«Свадебных песен»* говорит В. Бобровский: «Воплощая лирическую идею

посредством эпических жанровых средств, вникая в душевный мир страдающего человека, композитор сосредоточивает наше внимание на самой сути глубоко обобщенного образа»¹. С другой стороны, свойственный Буцко религиозный тип мышления, обращение не только к быту народа, но и к его духовной истории, к образам русских Святых привели к *символизации* материала. Здесь можно заметить наличие двух тенденций. Первая – психологическая тенденция в хоровой музыке Буцко преломлена с помощью фольклорных и лирико-романтических интонаций, песенности, романсовости в сочетании с развитой техникой мотивной разработки. Последнее можно рассматривать как средство *симфонизации* хорового жанра. Интересно в этой связи замечание Е. Шевлякова, который пишет об особой роли мотивной техники в «Свадебных песнях» Ю. Буцко и трактует этот метод как развитие идей раннего Стравинского². Вторая – символическая - тенденция во многом связана с обогащением фольклорного пласта распространенной в русской музыке «квази-литургической» интонационной сферой («колокольность», обороты в стиле знаменного распева). Здесь же следует упомянуть о своеобразной *фольклорной разработке барочной символики Креста*, далекой на первый взгляд от народно-песенного контекста, однако стилистически переосмысленной композитором и объединённой с этим интонационным пластом.

Образ «Святой Руси» в оратории «Песнослов»

Рассмотрим одно из поздних хоровых сочинений композитора – ораторию «*Песнослов*» (1999) на стихи Н. Клюева для солистов - меццо сопрано и контральто, смешанного хора, струнного оркестра, ударных и двух фортепиано (сочинение посвящено Г. Свиридову). Обращение к камерно-лирическим песенным формам в рамках ораториального жанра, традиционно предназначенного для воплощения эпически-монументальных идей и тем, - прием уже использовавшийся автором в вокально-хоровой лирике раннего периода. В оратории «Песнослов» мы наблюдаем продолжение этого принципа на новом витке творческой эволюции.

Один из музыкальных и философских символов оратории «Песнослов» – канонический образ *Св. Георгия Победоносца* наделен широкой кантиленой, основанной на восходящем секвентном движении с «рахманиновским» малотерцовым следованием тоналностей - fis – a – C – fis. Впервые тема *Св. Георгия* появляется в середине первой части - «Избьяная песня» (ц. 12-13): «Там минуючи зарю, ширь безвестных плоскогорий, одолеть судьбу-змею скачет пламенный Егорий». Эта красивая гимническая мелодия в дальнейшем становится своеобразной символической лейттемой сочинения. Обрамляя композицию, наподобие своеобразного «нимба», тема *Св. Георгия* возвращается в кульминации седьмого фрагмента – «Песни странника» (ц.5). Ю. Буцко неоднократно указывал на созвучность символа *Св. Георгия Победоносца* собственному имени. Учитывая, что «Песнослов» посвящен *Георгию* Свиридову (тезке композитора), главная тема сочинения становится неким *тройным символом*, объединяющим имена двух композиторов и их Святого покровителя. Кроме описанной выше символической музыкальной монограммы, постоянным напоминанием о Свиридове служит сквозная «квази-колокольная» лейтинтонация тритона и опора на целотоновый «курский» тетрахорд, пронизывающий все части, а также само название сочинения, акцентирующее ориентирование на лаконичный и выразительный жанр песни, так характерный для творчества Г. В. Свиридова.

В *композиции* сочинения проявляется типичный для Буцко медитативно-монологический

¹ Бобровский В. Эскиз портрета // Статьи, исследования. М., 1990. С. 272.

² История отечественной музыки второй половины XX века. М., 2005. С. 78.

принцип музыкального развертывания. Группа медленных частей - 1. «Избьяная песня» 2. «Заклинания дѣвичьи» (с элементами ускорения) 3. «Песнь про молотьбу» сменяется образами разудалой девичьей пляски в номерах 4. «Плясовая песня (Плясея)» и 5. «Невольничья песня». Новое возвращение к медитативности характеризуют два заключительных фрагмента – 6. «Песнь из Забнежья» и 7. «Песнь странника» (лирико-символическая кульминация цикла). Традиционный для хоровых произведений Буцко лирико-исповедальный женский образ скрепляет все фрагменты в единое повествование (не имеющее, впрочем, сюжетной канвы).

В соответствии с избранной установкой на песенный жанр в композиции частей преобладают простые формы: трехчастная репризная (№ 1, 3), варьированная куплетная (№2, 6), повторенный период с обрамлением (№7). Сложная трехчастность с контрастной повторенной серединой в двух центральных фрагментах (№4, 5). Тонально-гармоническое развитие с движением от *fis-Fis* в первых двух фрагментах в сторону бемолей в центральных и возвращением в исходную тональность в заключительном седьмом фрагменте реализует типичный для стиля Буцко принцип «хроматизма на расстоянии».

Интонационные сферы произведения можно сгруппировать по жанрово-стилистическому признаку. Первый тип - *кантабельный* квази-классический тематизм, опирающийся на лирико-романсовые интонации, Второй тип – квази-фольклорный, представленный *декламационным* типом мелодики с резкими интервальными перебросами, глоссандированием, ладовой переменностью и т. д. и *плясовыми темами* с упругим двухдольным ритмом и ясно выявленной мелодической основой, опирающейся на плагальный оборот: I-IV-I.

Первый тип выразительности служит концентрированным выражением авторской интонации с ее созерцательностью и утонченным лиризмом. Крайние части сочинения (№ 1 и 7) являются зонами его наибольшей концентрации. №3 оратории, посвященный лирическим раздумьям героя, также опирается на лирико-романсовый стиль. Средние части основываются на квази-фольклорном материале: № 2 и 6 – на декламационном, № 4 и 5 – на плясовом. Интонационному единству пластов способствуют развитые мотивные связи между разделами, прежде всего сквозное значение «колокольной» интонации тритона, кварт-септимовых оборотов и микротематизм Креста.

Наиболее полным воплощением религиозной символики в оратории является лейттема *Св. Георгия*. Мы не выделили тему *Св. Георгия* как самостоятельный жанрово-стилевой пласт, поскольку она целиком основывается на первом, лирико-романсовом типе выразительности. Сквозные же, рассредоточенные темы-символы («колокольный» и крестный) настолько прочно сжились с квази-фольклорным интонационным пластом, что вычленив их из него весьма проблематично. Так, например, символ Креста органично сочетается с интонацией плача в самых различных интервальных вариантах (узком – секундово-терцовым или широким – секундово-септимовым и секундово-сверхоктавном). «Колокольные» тритоновые обороты оказываются идентичными «курскому» тетраходу.

Экспозиция символической лейттемы *Св. Георгия*, как уже отмечалось, дана в среднем разделе трехчастной репризной формы №1 «Избьяная песня». Составная середина указанного фрагмента включает важные тематические элементы, характеризующие символический лейтобраз сочинения. Первый из них – с опорой мелодии на малотерцовую интонацию натуральноладового оборота V- VII -I в *fis moll* (ц.10, solo сопрано). Второй тематический элемент – собственно тема *Св. Георгия* («Егория» - в тексте), представляющая собой повторенный четырнадцатитакт. Особо выделим в ней нисходящий поступенный ход от VI к # VII - сначала в *c-moll*, затем в *fis-moll* (перед ц. 14). Оба тематических элемента – трихордовый и нисходящий гаммообразный

интенсивно развиваются на протяжении оратории.

Трансформация символической лейттемы связана с различным жанровым (плачевым и плясовым) переосмыслением ее гаммообразного элемента (второй фрагмент), его дроблением в шестом и отсечением в седьмом фрагментах. Терцовый элемент подвергается ладотональному варьированию (третий-пятый фрагменты). Сошлемся на примеры.

В №2 («*Заклинания девичьи*») наиболее интересные трансформации гаммообразного оборота символической лейттемы даны в пятом – десятом куплетах (ц. 9-25) куплетно-вариантной формы, где он объединяется с интонацией плача. В заключительных куплетах (одиннадцатый-четырнадцатый) плач трансформируется в разудалую девичью пляску: «*Ля-та-та-та...*».

№3 («*Песнь про молотьбу*») основан на развитии первого – терцового оборота темы *Св. Георгия*: «*Я всё такой же, как в столетьях широкогрудый удалец...*».

В № 4 («*Плясея*») и № 5 («*Невольничья песня*»), образующих единую развернутую композицию, примечателен мажорный (большетерцовый) вариант первого элемента символической лейттемы *Св. Георгия* (ц.23) в среднем разделе формы (ц 17-46). Одна из тем гармонического сопровождения в этом разделе – *символический образ колоколов* (в оркестре), слитый с интонацией плача (в хоре). Гармоническая основа этой квази-колокольной стилизации – тритоновое политональное наложение *b-moll – E-dur*, секвентно сдвигающееся по малым терциям вверх: *cis-G; e-B; g-cis, b-E, cis-g*. В последнем тритоновом звене в партии хора отчётливо прослеживаются обороты *темы Креста* (ц.30).

Наибольшие трансформации символическая тема *Св. Георгия* претерпевает в № 6 («*Песнь из Забнежья*»). Мотивному дроблению с элементами комбинаторики подвергается её второй гаммообразный элемент. Особое значение здесь приобретает символика Креста. Во второй половине номера эта сфера объединяется с интонациями плача.

Заключительная часть оратории №7 («*Песнь странника*») - лаконичная просветленная кода цикла. Тема *Св. Георгия* возвращается в своем прежнем облике и звучит еще более объективно и возвышенно, благодаря отсечению от него нисходящего гаммообразного элемента. «*На распутьях дальнего скитанья, как пчела медвяную росу соберу певучие сказанья, и тебе, родимый принесу*». Образ Святой Руси в хоровой музыке композитора находит одно из наиболее совершенных воплощений, что связано с прямым обращением в этой жанровой сфере к глубинным пластам отечественной культуры - национальному фольклору и православной певческой традиции.

Выводы

Буцко наряду с Г. Свиридовым, А. Карамановым, Н. Каретниковым и другими является предтечей отечественной «новосакральной музыки» 1980-2000-х г.г. Композитору принадлежат едва ли не *первые* в советской музыке образцы *духовно-концертных композиций* - в первую очередь, это касается симфонического претворения знаменного распева и литургических жанров. Напомним, что Полифонический концерт Буцко был завершен в 1969 г., за 20 лет до официального разрешения духовной музыки (1988) на постсоветском пространстве. Полифонический концерт можно считать своеобразным композиторским «*предчувствием*» *нового религиозного направления* в отечественной музыке на рубеже XX- XXI столетий (подобно тому, как моноопера «*Записки сумасшедшего*» (1963) стала импульсом для развития советской камерной оперы). Любое сочинение композитора так или иначе соприкасается с религиозной проблематикой, – методы ее воплощения отличаются значительным разнообразием и связаны не только с использованием знаменных цитат и «первичных моделей», напрямую

свидетельствующих о религиозной проблематике, но и с таким явлением, как «скрытый сюжет», с зашифрованными в музыкальной ткани произведений интонационными символами. Несмотря на изначальную религиозную направленность своего творчества, композитор не избежал влияния *авангарда* в сочинениях 60-70-х годов. В дальнейшем это взаимодействие привело к феномену в советской музыке, который можно было бы определить как *«древнерусский авангард» Буцко*. Авангардность стилистики композитора связана в первую очередь с его стремлением *выстроить новую ладовую систему*, опирающуюся на рациональный конструктивный принцип.

«Сочинения Буцко – это абсолютно современное искусство, в котором традиция наполняется новым содержанием, обогащается новыми средствами музыкального языка, оставаясь близкой древнерусской певческой культуре» - пишет И. Кузнецов. Свое предназначение Ю. Буцко видел в служении России своим искусством, своей музыкой, приведем его высказывание: *«жизнь композитора - это его творчество»*. Служение это было бескомпромиссным, подвижническим и порой даже безжалостным в своей требовательности, прежде всего, к самому себе.

«Музыка – это фронт! В ней происходят такие баталии между добром и злом, что чудом остаешься жив. Участвовать в них меня заставляет религиозное подсознание. Порыв, заставляющий человека закрыть своим телом гранату, чтобы защитить окружающих. Моя музыка - встреча добра со злом, акт борьбы. Сочиняя ее, я готовлю аргументы, необходимые мне, как солдату... Дело не в том, чтобы непременно одержать победу... моя задача – до конца и с толком израсходовать отпущенный судьбой боекомплект» - говорит композитор.

Хоровые произведения, представлены в творчестве композитора многообразием жанров: это кантаты, оратории, духовные стихи, былина, обращение к литургической музыке, большие хоровые фрагменты в симфониях-сюитах и монументальной опере «Венедиктов». Юрий Маркович обращался к вокально-хоровой музыке на протяжении *всего творческого пути*, и этот жанр претерпел у него значительную эволюцию: от смелых экспериментов в стиле неофольклоризм в ранних сочинениях («Свадебные песни», «Пугачев»), - с острыми народными плясовыми ритмами, драматическим накалом и резкими интервальными скачками народной декламации, к большей объективности, лиричности зрелых творений («Песнослов», «Литургическое песнопение»), к стиливому и творческому синтезу философскому обобщению в поздних опусах («Канон Ангелу Грозному»). Общими чертами для многих хоровых произведений Ю. Буцко являются тяготение к *христианской и древнеправославной традиции*, как на уровне мировоззрения, сюжетов, текстовых источников, так и на языковом (использование попевок-трихордов, элементов знаменного распева и лада), *производность самой вокальной музыки от слова* – «логоса», его интонационности и многообразия смыслов, отсюда особый драматичный характер авторского высказывания, психологически-обостренный тонус его музыки, яркая эмоциональность многих фрагментов хоровых и инструментальных сочинений.

Подробно рассмотренная в работе оратория «Песнослов» (на стихи Н. Клюева) является обобщенным и очень индивидуальным воплощением образа «Святой Руси» в современной отечественной музыке. Как и «Свадебные песни», это сочинение посвящено Г. Свиридову. Интересной особенностью оратории является типичное для Буцко глубоко личностное переживание религиозной символики, присутствующей в виде аллюзий и намеков в поэтическом тексте и музыкальной ткани сочинения. Один из этих символов – канонический образ *Св. Георгия Победоносца*. *Интонационные сферы* семичастного произведения можно сгруппировать по жанрово-стилистическому признаку. Первый тип - *кантабельный* квази-классический

тематизм, опирающийся на лирико-романсовые интонации, Второй тип – квази-фольклорный, представленный *декламационным* типом мелодики с резкими интервальными перебросами, глиссандированием, ладовой переменностью и т. д. и *плясовыми темами* с упругим двухдольным ритмом и ясно выявленной мелодической основой, опирающейся на плагальный оборот: I-IV-I.

Трансформация символической лейттемы *св. Георгия*, тяготеющей к романсовости, связана с различным жанровым (плачевым и плясовым) переосмыслением ее гаммообразного элемента (второй фрагмент), его дроблением в шестом и отсечением в седьмом фрагментах. Терцовый элемент подвергается ладотональному варьированию (третий-пятый фрагменты).

Вокальное начало *проникает и в инструментальную музыку* Буцко: темы его инструментальных композиций подчас очень мелодичны, иногда в финалах произведений (хотя и не только в них) звучат подлинные знаменные распевы, интонируемые инструментально или вокально, но всегда без слов, подобно неким «темам-иконам», как бы противопоставляясь конфликтности предшествующего развития. Взаимодействие у композитора инструментальных и хоровых жанров сказывается и в том, что *хоровые* фрагменты порой присутствуют в *инструментальных* симфониях- сюитах композитора. В качестве еще одной важной стилевой черты, также характерной для произведений Буцко, назовем контрастное, но, в то же время, органичное сочетание в его музыке старого и нового, классического и современного, светского и духовного.

Проведенное исследование позволяет нам подтвердить ранее высказанную *гипотезу* о том, что творчество Юрия Буцко, проникнутое высокими идеалами православия и русской музыкальной и художественной культуры, очень актуально и современно в наши дни, его изучение содействует формированию чувства патриотизма у молодежи, укрепляет духовно-нравственные основы личности. Вокально-хоровые жанры, тесно связанные с русской народной песенностью и фольклором и, вместе с тем, с современной культурой 20 в., – наиболее демократичный жанровый пласт в творчестве композитора, дающий возможность подрастающему поколению полнее приобщиться к искусству мастера.

Сегодня интерес к творчеству Юрия Буцко неуклонно возрастает: создан фонд его имени, активнее издаются и исполняются сочинения. Ярким событием в музыкальной жизни Москвы и России стал организованный в 2018 г. женой и дочерью композитора (М. П. Рахмановой и А. Буцко) фестиваль музыки Юрия Марковича, приуроченный к его 80-ти летию. Слушателям были представлены сразу несколько мировых премьер: под управлением Владимира Юровского впервые прозвучала созданная более чем полвека назад *оратория «Сказание о пугачевском бунте»* по исторической хронике А. С. Пушкина и на народные тексты, а также относительно новое произведение симфонические сцены по Аристофану «Лисистрата» (2009г.) в исполнении симфонического оркестра радио «Орфей» под управлением Сергея Кондрашова.

И все-таки, по мнению М. П. Рахмановой, *«цельный портрет композитора до сих пор не создан»*, многие его произведения не исполнены или звучали с концертной эстрады однажды: слушателям и исполнителям еще предстоит открыть для себя многие страницы замечательной музыки мастера и в своем представлении дополнить его портрет новыми штрихами.

Список литературы

1. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997.

2. Арзуманов В. Ключ к творчеству Ю. Буцко // Советская музыка. -1991.-№6.-С. 19.
3. Баева А. Оперы Ю. Буцко // Антология оперного творчества московских композиторов. М., 2003, Вып. 1.
4. Бердяев Н. Смысл творчества. М., 1994.
5. Бобровский В. Эскиз портрета // Статьи. Исследования. М., 1990. С. 270-271.
6. Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции // С. М., 1972. №8
7. Буцко Ю. Встречи с камерной музыкой» //С. М., 1970, №8.
8. Буцко Ю. "Оркестр Чайковского" // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 3 (26) : www.butsko.ru
9. Валькова В. Тематизм и драматургия Второго концерта для скрипки с оркестром А. Шнитке // Проблемы музыкальной науки XX века. М., 1983.
10. Головин А. О музыке Ю. Буцко // Советская музыка. 1982. №8. С. 33-34.
11. Гуляницкая Н. О духовной музыке начала XX века: переложение, гармонизация, обработка древнего напева // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М., 2004. Вып. 2.
12. Дубинец Е. Знаки стиля Ю. Буцко // Музыкальная академия. 1993. № 1.
13. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994.
14. Куреляк А. О религиозном символизме в музыке Ю. Буцко. М., 2006
15. Куреляк А. Религиозная символика в инструментальной музыке Ю. Буцко// автореф. дисс. канд. иск. РАМ им. Гнесиных. М., 2006
16. Рахманова М. Предисловие к юбилейному изданию 2 CD «Юрий Буцко «Записки сумасшедшего», Lacrimosa, «Канон Ангелу Грозному». – М. «Мелодия», 2018. С.9.
17. Старостина Т. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Ю. Буцко // Музыка из бывшего СССР. Вып.2. М.,1996.
18. Филатова Н. Литургичность как фабула произведения. Камерная кантата №6. "Литургическое песнопение" Юрия Буцко - <https://nfilatova.ru>
19. Филатова Н. «О Боге Великом он пел, и хвала его непритворна была». Вспоминая о Юрии Марковиче Буцко - https://nfilatova.ru/science/statja_o_butsko/

20.Холопов Ю. К понятию советская музыка // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам. М., 1995. С.216