



О. А. УРВАНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)*

*им. М. И. Глинки*



## КАНОН И СТИЛЬ В ДУХОВНО-КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

УДК 78.037(2)

**В**заимодействие церковного и авторского стилей в духовно-концертной музыке можно определить термином «динамическое сопряжение». Церковно-музыкальный канон, не теряющий связи с генетическим источником, очерчивает жанровые (и до известной степени стилевые) пределы, в которых может развиваться духовно-концертная музыка, в то же время авторский стиль наполняет древние канонические архетипы конкретикой, расширяет смысловые и содержательные границы, предписанные канонами. В концертной ветви духовной музыки собственно церковная область часто представлена только богослужебными текстами, а церковный стиль – отдельными компонентами музыкального языка. Попробуем выяснить диалектику отношений церковного и авторского стилей в духовно-концертных сочинениях русских композиторов XX века, выявить приёмы и способы проникновения концертных признаков в духовную музыку. В XXI веке в современной непростой ситуации обсуждение тем, в которых вечное смыкается с современным, а также выяснение путей и способов взаимодействия церковного и светского, канонического и концертного, – является делом важным и своевременным.

Тема соотношения церковного и авторского начал в духовной музыке давно находится в центре внимания исследователей. Появление литургийных жанров духовной музыки на концертной эстраде поставило перед учёными проблему осмысления данного явления. Отчётливо выявились два подхода к проблеме авторского творчества в канонических жанрах, в которых противопоставлялись позиции церковно-певческого и духовно-концертного видов искусства. Критерием оценки служило предназначение произведения, соответствие содержания и стиля условиям его функционирования.

Один из подходов обосновывает позицию учёных, изучающих духовную музыку с точки зрения полноты воплощения церковно-певческого канона и соответствия сочинения богослужебному назначению (И. Гарднер, В. Маргтынов, Б. Николаев) (см. список литературы). Авторы рассматривают отношения богослужебной и духовно-концертной музыки как «конфронтацию», поскольку это разные роды музыки, имеющие разную сущность.

Другой подход представляет позицию исследователей, идущих по пути расширительного истолкования канона, развивающегося в условиях авторского творчества в направлении индивидуализации содержания и стиля, образования жанровых микстов и усиления выразительности музыкального языка. Активно разрабатывается теория развития клиросных жанров под влиянием светской музыки, что способствует рождению новых жанровых образований (Н. Гуляницкая, Ю. Паисов, Т. Рожкова). В этом же русле находится исследование отдельных жанров – литургии в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков с позиции специфики жанра и организации цикла (А. Ковалёв), духовного концерта (И. Дабаева, И. Свиридова). Среди множества монографических исследований, посвящённых творчеству отдельных композиторов, можно выделить и другие аспекты: проявление авторского стиля в духовных произведениях (М. Рахманова, Ю. Паисов), использование принципа циклизации в клиросных циклах (В. Протопопов), особенности композиции и драматургии в духовно-концертных сочинениях (А. Кандинский), преемственность традиций (А. Белоненко, Е. Лобзакова).

В трудах по истории развития духовно-музыкального искусства отмечаются стилевые особенности произведений различных авторов. Например,

выявляются признаки строгого стиля гармонии в обработках обиходных мелодий XIX века (Д. Разумовский, В. Металлов, Н. Гуляницкая, Н. Плотникова), церковного стиля во многих авторских сочинениях на богослужебные тексты (Н. Гуляницкая). Вместе с тем, исследователи указывают на использование концертного стиля в некоторых духовных произведениях, объясняя данное явление воздействием современного композитору музыкального языка. Например, Н. Плотникова отмечает, что духовно-музыкальные сочинения Верстовского «отличает концертный стиль, по интонационному складу они близки его оперному и романсовому творчеству». И далее: «В рамках раннеромантической гармонии он широко применяет эллиптические последования септаккордов и их обращений, хроматические ходы голосов» [17, с. 28].

Для характеристики богослужебных сочинений (клиросных циклов и малых песнопений) применяют термин «жанровый стиль» (А. Сохор) [23, с. 58]. Расхождение между содержанием и стилем (музыкальным языком) церковных песнопений порождает расслоение жанровой модели (например, литургийных циклов) на храмовую и концертную ветви (А. Ковалёв). Этот факт отмечают и другие исследователи. Так, Н. Плотникова характеризует духовные композиции Н. Бахметева следующим образом: «Условленный гармонический стиль отличает обработки и собственные сочинения Бахметева, который в цикле “29 причастных стихов” использовал светские жанры (марш, ариозо и т. п.), что противоречило содержанию церковных текстов» [18, с. 50].

Сложность проблематики, связанной с взаимодействием церковного и авторского начал в духовно-концертном искусстве обусловлена двойственной природой этой области музыки, генетически связанной с церковными жанрами, но предназначенной для концертного исполнения. Попытка объяснить закономерности развития духовно-концертной музыки исходя только из норм церковно-музыкального канона весьма сомнительна, поскольку суть церковно-певческого канона заключается в его неизменяемости, тождественной повторяемости, а задача – в сохранении системы с закреплённым за ней каноническим содержанием и установкой на априорную имперсональность стиля.

Можно предложить рассмотреть духовно-концертную музыку как особый тип музыкально организованных текстов духовного содержания, которые имеют своё предназначение и концертные условия исполнения, свои атрибутивные, константные и акцентные, меняющиеся черты. Другими словами, она обладает собственным – автономным художественным стилем. Специфика стиля духовно-концертной музыки обусловлена её промежуточным положением между церковно-певческим каноническим (который не тождествен канону духовно-концертной музыки) и имманентно-музыкальными законами светской му-

зыки (они также отличаются от художественного канона духовной музыки).

Поскольку духовно-концертная музыка имеет двойственную природу, то структура её художественного канона-текста двусоставна. В её состав входят церковный стиль, который часто проявляется в связи с жанровым прообразом (жанровым содержанием и жанровым стилем), и концертный стиль, благодаря которому в духовно-концертные произведения проникают специфические черты художественных текстов.

Церковный стиль, ассоциативно связанный с жанрами богослужебной музыки, опознаётся по неизменным и узнаваемым признакам, типичным для богослужебного обихода. Это – текст и связанные с ним обиходные распевы или авторские мелодии, стилизованные под церковные; особенности музыкального языка: церковная тональность и подчинённая ей гармония, тип фактуры (постоянное четырёхголосие или чередование tutti и solo, tutti и ансамбля); тембр смешанного хора или ансамбля; форма, присущая определённому жанру (например, Херувимская в двухчастной форме), динамика и темп.

В концертном стиле проявляются и специфические черты художественных текстов.

1. Эмоциональность и экспрессивность выражения, усиление смысловой значимости слова музыкальными средствами или придание сочинению особой стилистической окраски.
2. Многостильность, то есть способность концертной музыки использовать языковые средства других стилей, которые отличаются особенностями состава и организации языковых единиц.
3. Выбор средств (типа лексики, выразительной системы), оказывающих запрограммированное эмоциональное воздействие на слушателя.
4. Преломление содержания богослужебных текстов под «углом слышания» автора, отражающим его предпочтение, восхищение, неприятие и т. п.

Специфика стиля каждого конкретного произведения определяется соотношением стилевых слоёв разных уровней: церковного, жанрового, исторического, национального, авторского. Естественно, что к наиболее узнаваемым относятся слои родового – церковного и связанного с ним жанрового стилей. В производных стилях – историческом, национальном, авторском – осуществляется индивидуализированное претворение типических черт церковного стиля.

В духовно-концертной музыке присутствуют все уровни, в ней можно проследить и «церковный дух», и «дух эпохи» (определённую историко-стилевую модель), и проявления «личности автора». Изучение такого рода музыки направлено на выявление общих с церковной музыкой черт, на определение родства с моделью, послужившей образцом для конкретного произведения, и на выяснение индивидуальности автора.

Предлагаемый метод «снятия слоёв» в духовно-концертных произведениях нацелен на выявление разных уровней внутри одного сочинения. Он включает три этапа: выяснение признаков церковного стиля (сохраняющих черты жанрового стиля и жанрового содержания церковной музыки); определение исходной модели в русле историко-стилевого контекста; отражение индивидуальных особенностей музыкального языка в сочинении и присущих автору приёмов воздействия на слушателя. Перечисленные три уровня текста в конкретном произведении проявляются в разной степени. Они представлены константными (инвариант), особенными (модель) и единичными (модус) чертами.

Неповторимость модусных черт в конкретных произведениях обусловлена замыслом автора, требующим дополнительных уточняющих средств, часто заимствованных из концертной музыки. Среди них: а) использование жанровых и стилевых ассоциаций из других сфер музыки, характерных для той или иной эпохи; б) выбор выразительных средств: типа звуковысотной организации, типа многоголосия и фактурного изложения, типа связи слова и музыки; в) привлечение стилистических функций лексики (церковной, западноевропейской или фольклорной музыки, а также архаизмов или неологизмов с использованием современных композиторских техник); г) обобщение многих приёмов в одном сочинении.

Рассмотрим несколько духовных сочинений, в которых традиционные тексты получают новое звуковое оформление, направленное не только на сохранение церковного стиля и молитвенного состояния, но и на раскрытие авторской интерпретации богослужебного литературного источника, рассчитанной на запрограммированную эмоциональную реакцию слушателя. Об этой цели композитора свидетельствуют выбор музыкального языка и техники сочинения.

С точки зрения использования стилистических функций музыкального языка интересно рассмотреть псалом «Боже мой» Н. Сидельникова (на текст 21 псалма Давида). В этом сочинении применяется метод *стилевых, жанровых и интонационных ассоциаций*, нацеленный на погружение в определённую историческую эпоху и этническую среду. Содержанием псалма «Боже мой» Н. Сидельникова (№ 1 из цикла «Иудейские древности») является страстная мольба о помощи, описание скорбей, надежда на спасение. Отдельные грани образа раскрываются с помощью различных жанровых ассоциаций и тематизма, а также фактурного, тембрового изложения и других средств выразительности.

Выбор жанра помогает уточнить авторскую трактовку текста. В качестве определяющего жанра использован плач, причет. Можно указать некоторые признаки плачового жанра: начало мелодии с вершины источника; интонация стоны (которая ведёт происхождение от риторической фигуры); присутствие ри-

торической фигуры в начальной попевке – формулы «креста» (*d-cis-f-e*); обильная хроматика.

Отметим особенности воплощения плачового жанра в псалме «Боже мой»: автор усиливает состояние скорби с помощью многократного повторения (по словам Сидельникова, «повтор – вещь молитвенная» [цит. по: 22, с. 350]) начальной лейтинтонации номера, что создаёт эффект заклинания, гипнотического внушения. Помимо этого, усугубление примет плачового жанра достигается специальными приёмами: интонация плача (стоны) проводится на протяжении всего номера; нисходящая интонация в нисходящем движении повторяется трижды благодаря секвентному построению начальной темы. Кроме того, интонация плача дублируется в контрапункте (у альты), затем у хора и проникает в партию флейты. Начальная лейтинтонация по очертаниям напоминает фигуру «креста» (*d-f-e-cis*), об этой же фигуре напоминает тональный план номера (*d-cis-f-d*).

Помимо плачевых, возникают другие жанровые ассоциации: в заключительном разделе вводится псалмодия – хоровая и сольная; «бесконечная» ротация одной попевки в третьем проведении куплета напоминает заклинание, заговор, уговаривание.

Замысел автора и его стремление эмоционально воздействовать на слушателя опознаётся по стиливым ассоциациям. Название цикла «Иудейские древности» указывает на стилизацию музыкальной атмосферы библейских времён. Сами тексты являются архетипами, в которых содержатся наиболее устойчивые (типовые) жизненные ситуации и сопровождающие их психические и эмоциональные состояния. С одной стороны, обращение к текстам псалмов даёт композитору возможность соединить два временных плана – конкретное историческое время (современное автору) и вечность, или в современном увидеть вечное. С другой стороны, композитор может конкретизировать место и время изображения – древнюю Иудею.

Композитор мастерски создаёт аллюзию на древний стиль с помощью многих приёмов. Отметим тембровое решение номера: хор и флейта. В партии флейты – одного из древнейших инструментов – не только дублируются интонации хора, но и появляется собственный инструментальный тематизм, что создаёт двуплановость (заметим, что двуплановость можно сравнить с диалогом двух персонажей, а это уже свойство художественных текстов). До появления флейты номер строится как монолог, на единой сквозной интонации. После введения темы флейты возникает диалог. В данном контексте флейта символизирует надежду на спасение, надежду на ответную реакцию Бога. Помимо этого, автор использует особые ладомелодические модели. Восточный колорит создаётся квази-микрохроматическим скольжением интонации, ладовой основой. Ладовая ячейка начальной попевки – тетракорд со структурой 1:2:1 в объёме

уменьшённой кварты. Во флейтовом наигрыше встречается архаический звукоряд *gis–dis–cis–a–gis–(fis)* с фригийской секундой. Укажем также на линейность мышления (контрапункт мелодических линий).

Примером использования *архаической лексики* в духовно-концертном сочинении служит псалом «Благослови, душе моя, Господа» (Литургия, 1995) В. Агафонникова, а котором использовано весьма необычное соединение церковного стиля и архаики, направленное на создание определённых исторических ассоциаций.

В сочинении создаётся атмосфера суровости, медитативности, аскетизма. Ощущение архаики смоделировано с помощью симметрично-модального типа звуковысотной организации. Уменьшённый лад от *a* в данном контексте воспринимается как укоснённый обиходный лад (с хроматизмом «вразбивку»). Сочетание необычного лада с линейным типом голосоведения и многоголосия (контрапункт двух голосов в терцию и сексту на фоне педали) погружает слушателя в атмосферу мифологической старины, начала христианства на Руси. Строфическая форма (четыре строфы с церковным кадансом в конце строф) также «отсылает» к истокам церковной музыки. Интонационное единство номера обеспечивается вариантным развёртыванием всего тематического материала из начального интонационного ядра. О церковном стиле напоминает попевочная структура темы, интонационная близость попевок к типичным оборотам обиходных мелодий, свободный несимметричный ритм (такты отмечают конец строки). Многоголосие построено на контрапункте мелодических линий (дублирование мелодии в унисон, в малую терцию, в октаву) на фоне педаль-исонов. В кульминации (четвёртая строфа) вводится фрагмент в церковной тональности (автентические обороты параллельно-переменной тональности). Выбор модально-симметричной звуковысотной системы, дающей необходимую автору эмоциональную сдержанность и самоуглублённость, в то же время провоцирует на преобладание линейного типа мышления и мелодических связей.

Примером использования *сонорики* и додекафонной техники служит хоровая миниатюра М. Левандо «Отче наш». Здесь можно выделить два уровня осмысления текста – символический и эмоциональный. На символическом уровне заданием становится воспевание Троицы, что следует из многократного проведения числа «три» на всех уровнях музыкального текста: на уровне формы (трёхчастная) и её структурных гранях, отмеченных троекратным звучанием хорового возгласа «Аминь» (суммирующего все звуки серии), на уровне построения серии (четыре трёхзвучных сегмента).

В эмоциональном плане автор создаёт с помощью звукописи атмосферу медитации и погружения в состояние духовного созерцания. При минимуме средств достигается максимум выразительности

– использование сонорной звучности (ауры) вводит слушателя в транс, в состояние гипнотической отрешённости от бытия. Для этой цели композитор применяет додекафонную технику, благодаря которой интонационность церковной музыки «растворяется» в серии, и стираются ассоциации с земным языком. Сонорный эффект создаётся благодаря одновременному звучанию звуков серии на возгласе «Аминь» (хроматический кластер, обрамляющий хоровую миниатюру, отделяющий разделы внутри композиции). В этом произведении удивительно соединяются аллюзии церковного стиля и полная отрешённость от земных ассоциаций. О церковном стиле напоминают попевочная структура темы, интонационная близость сегментов серии церковным попевкам, свободный ритм (такты отмечают окончание строк), хоральный тип фактуры в хоровых кластерах «Аминь», исоны (педаль, на фоне которых звучит тема), обобщающий тип соотношения слова и музыки.

Авторский замысел раскрывается в выборе техники. Додекафонное сочинение сделано на тональной основе. Хроматическая тональность (C) создаётся с помощью выдержанных нот баса, шагающего по звукам основных функций: в первой части органной пункт на тонике и субдоминанте, во второй и третьей частях – на доминанте и тонике. Востребованы формообразующие функции тональности.

Подведём итоги. Духовно-концертную музыку можно рассматривать как определённый тип музыкально-организованных текстов, которые содержат признаки церковного и концертного стилей, распространяющиеся на ряд произведений. Организующим центром художественного текста выступает его эмоциональная доминанта, влияющая на семантику, синтаксис и стиль музыки. В духовно-концертных сочинениях допускается возможность синтеза различного по природе и жанровой принадлежности музыкального языка. Автор может включать в произведение дополнительную информацию, которая отражает его намерения и эмоционально воздействует на слушателя.

Таким образом, в духовно-концертной музыке стиль выступает как явление диалектическое. Церковный стиль поддерживает связь с генетическим источником духовной области музыки, концертный и авторский стили обеспечивают её развитие и разнообразие. С одной стороны, именно стилевая сторона духовной музыки помогает адаптировать традиционное искусство к меняющимся условиям, внести современное звучание в древнее искусство, и в этом качестве стиль выступает как явление эволюционное, меняющееся. С другой стороны, стиль как структура, фиксирующая духовное содержание и обладающая своими нормами, обеспечивает устойчивость и стабильность существования духовно-концертной области музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А. С. Хоровая «Теодицея» Свиридова: вступит. ст. // ПСС Г. В. Свиридова. Т. 21. – М., 2001. – С. I–XLV;
2. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История. Т. 1. – Сергиев Посад, 1998.
3. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. История. Т. 2. – Джорданвилл, 1978.
4. Гуляницкая Н. С. Русское «гармоническое» пение. XIX век. – М., 1995.
5. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002.
6. Дабаева И. П. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского: сб. ст. – М.: МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2001. – С. 7–16;
7. Кандинский А. И. Хоровой цикл ор. 31 С. В. Рахманинова в контексте литургического богослужения // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. – М., 1995. – С. 15–29.
8. Ковалёв А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004.
9. Левашёв Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова: 1825–1917 гг. (исторический очерк, нотогрфия, библиография). – М., 1994. – (Синодальная хоровая библиотека).
10. Лобзакова, Е. Э. Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2007.
11. Мартынов В. И. История богослужбного пения. – М., 1994.
12. Мартынов В. И. О различении понятий богослужбного пения и музыки в Священном Писании // Методы изучения старинной музыки: сборник научных трудов. – М., 1992. – С. 3–13.
13. Николаев Б. (протоиерей) Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения: опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковного богослужения. – М., 1995.
14. Паисов Ю. И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. — Вып. 1. — М.: Композитор, 1999.
15. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. – Челябинск, 2000.
16. Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX–начала XX веков.: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1996.
17. Плотникова Н. Ю. Могучая сила чувств // Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. – М., 2007.
18. Плотникова Н. Ю. Помещик и музыкант // Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. – М., 2007.
19. Протопопов Вл. В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исследование. – М., 1999.
20. Рахманова М. П. Русская духовная музыка в XX в. // Русская музыка и XX в. – М., 1997. – С. 371–405.
21. Рожкова Т. Н. Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции (период после 1988 года): дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998.
22. Свиридова И. А. Русский духовный концерт. История и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2009.
23. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М., 1968.
24. Степанова И. В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки: учеб. пособие / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М., 2001. – Вып. 3. – С. 350.

**Урванцева Ольга Александровна**

кандидат искусствоведения,  
 профессор кафедры теории и истории музыки  
 Магнитогорской государственной  
 консерватории им. М. И. Глинки.

