

Народное в церковном (об одной разновидности клиросного духовного концерта в русской православной церкви)

Аннотация:

В статье обозначается тема «народное и сакральное» применительно к православному духовному концерту на примерах доступной музыкальной литературы, используемой в регентской практике. Это так называемые левохорные запричастные стихи в музыкально-стилистическом отношении соприкасающиеся с народными истоками. В процессе анализа обращается внимание на типологическое сходство древнего знаменного распева и народной песни, на идентичность роли композитора в храмовом искусстве и фольклоре, на тождественность роли распевщика и фольклорного сказителя, заключающейся в способности сиюминутно импровизационно трактовать типовую интону.

Данный подвид жанра хорового концерта содержит – хоть и в несколько сглаженном виде – все главные признаки концертирования, а именно: использование контрастного сопоставления сольных тембров и tutti хора, фактурные контрасты и фактурное крещендирование, предельное использование виртуозных возможностей певчих. Народность таких произведений опосредована, некоторые из них стилистически близки канту, другие – распространенному в XVIII веке жанру русско-украинской песни. Означают ли описанные явления все более тесное сближение и взаимопроникновение двух ветвей русского хорового концерта – фольклорного и духовного, или же это – частные явления, предстоит выяснить в процессе дальнейших исследований.

Ключевые слова:

Народное и сакральное, духовное и светское, композитор и фольклор, десакрализация богослужебного пения, импровизатор, распевщик-сказитель, жанровые подвиды, паралитургическое пение, запричастное пение, духовный и фольклорный концерт.

Антитеза духовного и светского, культового и народного возникла так же давно, как и культовые жанры. Причем это разделение существует априорно, его никто не пытается доказать, оно воспринимается как данность. В учебном пособии Р. Грубера «Всеобщая история музыки»¹ церковная и народная музыка противопоставлены в двух различных главах. К. Розеншильд в «Истории зарубежной музыки»² в разделе «Музыка, церковь и религиозная война» обращает внимание на то, что «вечно молодому, жизнеутверждающему народному творчеству, реалистическим устремлениям многоголосной песни труднее было проложить пути в церковно-католическую музыку». В десятитомном издании «История русской музыки» под ред. Ю. Келдыша³ светское музыкальное творчество, народная музыка и религиозные действия в совокупности с церковно-певческим искусством рассматриваются как самостоятельные магистральные линии развития русской музыки.

В данной статье предпринимается попытка прикоснуться к теме «народное и сакральное» на доступных нам примерах музыкально-духовной литературы, используемой в регентской практике Свято-Воскресенского храма г. Майкопа. Это так называемые левохорные концерты (запричастные стихи) или «колядки» как их называют певчие, на наш взгляд наиболее близко в музыкальном отношении соприкасающиеся с народными истоками. Можно предположить, что при дальнейшем изучении

данной темы может обнаружиться целый пласт духовной музыки, находящийся «на грани» народного и церковного, а его неизученность предположительно связана с отсутствием нотной фиксации того, что исполняет левый хор.

Во многих научных исследованиях, посвященных духовной музыке, обнаруживается, что композиторы обращали внимание на типологическое сходство знаменного распева с народной песней. В частности, С. Смоленский и В. Металлов⁴ выдвигают тезис о коренном родстве этих двух систем, который послужил теоретическим фундаментом для нового подхода к сочинению культовой музыки нового направления в конце XIX столетия. Это, по мнению О. Урванцевой⁵ следующие факторы:

1. Народной песне, как и знаменному распеву, свойственны каноничность, то есть следование нормам, канонам, как в плане содержания, так и в плане структурных принципов.

2. Функциональное предназначение и жанр песни определяет ее содержательную сторону. Песня в характере напева всегда отражает обстановку в которой родилась. Как в каноническом искусстве, так и в народной песне содержание запрограммировано и проходит цензуру коллектива.

3. Общая черта двух систем – типизация, и как следствие – меньшая острота контрастов в пределах од-

ного произведения. Песнопение связано с пребыванием в одном настроении.

4. Как в фольклоре, так и в канонической музыке возможности для выражения личного ограничены. В фольклоре существует обширная область лирики, которая По-существу является типовой формой выражения обобщенного эмоционального состояния, субъективное изменение не выделяется в отдельный жанр, личность «композитора» не противопоставляется общинному сознанию. Знаменный распев также предполагает слияние единичного и общего, личного и соборного, но направленность его иная – «не на душевный психологический настрой, но на духовную сферу»

5. Структурные принципы знаменного распева и народной песни однотипны: это попевочный принцип строения. Фольклор опирается на повторность типических формул, общих мест. Для знаменного распева периодическая повторность исходной мелодико-ритмической модели также типична.

Эту особенность также отметил Г. Головинский:⁶ «Суть пневмонического мелоса покоится на постоянной возможности изменений, которая не допускает кристаллизации окончательно запечатленной формы. Отдельное произведение как таковое не несет ценностного аспекта. В нем, в основе постоянно проявляется, изменяясь в форме и очертаниях, только пневмонический единый мелос».

Роли композитора в храмовом искусстве и сказителя фольклоре в эпоху господства знаменного распева (до 1650 года, по И. Гарднеру⁷ – первая эпоха богослужебного пения) были сходны – искусство сочинения тогда было почти тождественно искусству распевщика – способности сиюминутно импровизационно трактовать типовую интонацию.

Очевидное родство двух систем – богослужебного и народного пения – позволяют обратить внимание на проблему **«композитор и фольклор»** в данном ракурсе, которая сама по себе достойна отдельного исследования.

Помимо этого, следует подчеркнуть календарную и обрядовую приуроченность большинства канонических церковных и фольклорных жанров, их цикличность на разных уровнях, что способствуют еще большему сужению творческой инициативы **композитора-импровизатора-распевщика-сказителя**.

Таким образом, культовая богослужебная музыка у самых своих истоков имела много общего с народной.

Существует также еще один фактор, прямо указывающий на неизбежность проникновения в храм народного начала. Многие левые хоры состоят из непрофессиональных певчих, которые вне стен храма поют народную музыку, а внутри него – культовую, порой, не меняя манеры пения, привнося в столповой (осьмогласный) распев народные интонации. Типичный пример – пение детского хора Свято-Троицкого собора г. Майкопа, когда детям, обучающимся в муниципальном коллективе «Казачата» и одновременно поющим в храме, сразу сложно перестроиться и, несмотря на старания регента, полностью нивелировать казачью манеру пения им на сегодняшний день не удается.

В данной статье хотелось бы обратить внимание на особый пласт церковной музыки, указывающий на прямую экспансию фольклора в литургическое действо, оно

«вклинивается» в него, прерывая привычный ход Литургии. Это так называемые колядки и отдельные левохорные концерты, исполняемые во время причащения священнослужителей перед принятием Святых Даров прихожанами по И. Гарднеру «паралитургическое пение» или «неуставное» (с. 136). В данной статье предпринимается попытка прикоснуться к теме «народное и сакральное», «народное и профессиональное» на доступных нам примерах музыкально-духовной литературы, используемой в регентской практике Свято-Воскресенского храма г. Майкопа. Левохорные концерты (запричастные стихи) или «колядки» как их называют певчие, на наш взгляд, наиболее близко в музыкальном отношении соприкасающиеся с народными истоками. При этом гипотетически можно предположить, что при дальнейшем изучении данной темы может обнаружиться целый пласт духовной музыки, находящийся «на грани» народного и церковного, а его неизученность предположительно связана с частым отсутствием нотной фиксации того, что исполняет левый хор. Обострение же интереса к таким жанрам находится в русле общекультурных процессов, проходящих на рубеже столетий.

Рассматриваемая здесь **особая ветвь** духовной музыки так или иначе связана с народным тематизмом. Но в существующих классификациях русской хоровой музыки она отсутствует. В частности, панорамная классификация Н.В. и Н.А. Парфентьевых, подразделяет русскую духовную музыку на две самостоятельные сферы – литургическую и духовно-концертную. Первая из них «представляет собой богослужебное пение, традиции которого восходят к древнерусским распевам, создававшимся в соответствии с установленными церковью канонами».⁸ В духовных концертах авторы находят еще несколько подвидов: а capella, вокально-инструментальная и чисто инструментальная.

Другую классификацию предлагает Долинская Е. Она видит две линии развития духовной музыки в 80-90е годы: Произведения, предназначенные в первую очередь для исполнения в церкви, а поэтому строго соблюдающими церковный канон (В. Мартынов, Б. Феоктистов). Произведения, вызванные внутренним творческим побуждением композитора к духовной теме, демонстрирующие более свободное отношение к канону и предполагающие концертное исполнение (А. Шнитке, Р. Щедрин, Э. Денисов, С. Губайдуллина, В. Рябов).

Противопоставив сначала эти два подхода к традиции, автор признает, что «существовали сочинения, занимающие промежуточное положение между первыми и вторыми, могущие звучать как в церкви, так и в концертном зале».

Л. Раабен дает классификацию, близкую по сути Е. Долинской Он считает, что «в самом развитии религиозного направления обозначились две, существенно отличающиеся друг от друга, линии: одна – построенная на конкретных жанрах, формах, обрядовых канонах церковного богослужения (назовем ее «литургической»), другая – в той или иной степени связанная с таковыми, но главным образом направленная на осмысление сущности христианского вероучения, нравственных, этических основ его духовности, выраженной в обобщенных понятиях-символах («хоральность» у Шнитке, евангельская симво-

лика у Губайдуллиной). В процессе эволюции возникали и сочинения, соединявшие признаки обеих линий».⁹

Обратил внимание на наличие синтезирующего жанра и А. Ковалев, рассматривая жанровое содержание и стиль литургии последней четверти XX века. Он считает, что существует особая, *концертная* ветвь литургии, которую определяет как литургический концерт. К данному типу он относит произведения, написанные на канонический текст В. Успенского, Н. Сидельникова, В. Кикты.¹⁰

Ю. Паисов наличие «синтезирующего» жанра также признает, подразделяя современную духовную музыку на три «функционально различные группы: церковная, звучащая на богослужении в храме, духовно-концертная, исполняемая вне церкви, универсальная по своей общественной функции духовная музыка, то есть равно приемлемая для звучания, как в храме, так и концертном зале».¹¹

Такая классификация сложилась на нынешнем этапе и обусловлена рядом особенностей. Глубина преобразований – результат реакции композиторов на отмену запретов распространения духовного искусства, а раскрывшиеся широкие возможности для творческого самовыражения в новой (или хорошо забытой старой) образно-смысловой сфере дали импульс к продвижению композиторской фантазии в данном направлении» (там же, с.150-151).

Рассматривая подробно основные образные сферы духовной музыки, автор доказывает существование жанровых подвидов, таких, например, как музыкальное житие, пассионы, оратории, духовные мистерии, хоровое действо, монодрама, духовный концерт, гимн», и при этом он признается, что «мотивы христианской духовности, развиваемые в современной русской музыке, охватывают далеко не полный спектр возможностей, содержащихся в образном потенциале духовного искусства» (там же, с.188), то есть автор гипотетически допускает возникновение и других жанровых подвидов.

Стилистическую классификацию современной духовной музыки дает Н. Гуляницкая. Она считает, что если в настоящее время осуществить «синхронический «срез» и наблюдение над происходящим в духовно-музыкальном творчестве явлениями, то можно было бы, вероятно, констатировать следующие тенденции: «Во-первых, – это гармонизация (переложение, обработка) древних напевов, сохранившихся как «мелодическое пение» в нотных книгах старых изданий. Во-вторых, – это сочинение песнопений в канонических жанрах богослужебных циклов, но интерпретированных согласно индивидуально-авторскому стилю композитора, его видению структурно-художественных задач. В-третьих, – это свободная композиция, претворяющая, так или иначе «знаки» духовных текстов в жанрово-концертных формах».¹² При этом автор признает, что такой *трехуровневый* процесс мыслится не в изоляции друг от друга, хотя допускается, что этот процесс может увести «невесть куда».

Озабоченность путями развития духовной музыки, и, в том числе и концертной ее ветвью чувствуется в беседе с композитором В. Мартыновым. Он считает, что «очень немногие сочинения из написанных современными композиторами отвечают характеру и содержанию духовных

текстов»¹³, при этом он не считает, что в духовно-концертной литературе необходимо столь же строгое соблюдение церковного канона, как и в музыке церковной, «однако, тексты, которые звучат в богослужении, недопустимо произносить с эстрады, если же я пишу сочинения на религиозный текст не для обихода, то стараюсь сочинять на такие тексты, которые не используются в богослужении, хотя элементы мелодических структур из церковного обихода при этом могут быть задействованы» (там же, 192). Этим В. Мартынов выделяет жанр духовного концерта *предназначенного для эстрады* как обособленную ветвь внутри жанра. И, вероятнее всего, предстоит выяснить, правомерно ли современный духовный концерт последней трети XX века подразделять на два жанровых подвида: *храмовый и эстрадный*.

К этой мысли подводит и С. Лебедев, считая, что и традиционно-охранительная ветвь и радикально-обновляющая имеют право на свое существование, «самым разумным мне представляется гибкое сочетание то и другой тенденций. А преобладание одной из этих линий у отдельных композиторов – результат проявления творческой индивидуальности».¹⁴

В. Рябов полагает, что «в музыке, написанной для концерта, композитор может быть более свободен, чем в музыке для богослужения».¹⁵ Примиряет эти тенденции Протоиерей Дмитрий Разумовский, в завершении Отделения Ш фундаментального исследования «Церковное пение в России»: «История церковного русского пения (стиль автора сохранен), как беспристрастный свидетель всех событий в области церковного пения, может при этом заметить только, что новая попытка к положению церковной мелодии на голоса

1) не уничтожают собою труды прежних русских композиторов, а только дополняют их,

2) не ревнуют о своей исключительности и не преграждают музыкальному искусству путь к дальнейшему преспеянию, но во благо святой Православной церкви. Пределы несомненно возможного, дальнейшего развития нашей православной музыки извне еще никто определить не в состоянии: потому что, по учению древних певцов христианской церкви, только всемогущая и вседействующая *Благодать Божия возставляет люди к пению*».¹⁶

Безусловно, композитор, сочиняющий концерт на духовные тексты задумывается о дальнейшем бытовании своего произведения. Н. Гуляницкая ставит вопрос еще конкретнее: «спиритуализировать» светский жанр или «секуляризировать» церковный? Отвечая на него в «Заметках о стилистике современных духовно-музыкальных композиций», она отмечает, что «только индивидуальный авторский подход оказывается значимым в процессе решения специфической проблематики духовно-музыкальных композиций, но и, несомненно, стиль отдельного произведения как конгломерации содержательных и языковых средств художественного творчества».

Разброс решений оказывается достаточно широким, отражающим и предшествующий опыт композитора, и его понимание «художественного задания». С одной стороны, можно наблюдать то, что Д. Лихачев называет «нестилизационным подражанием» – заимствование отдельных готовых элементов формы, традиционно-канони-

ческих черт музыкальной системы; с другой – стремление сказать «свое слово», сочетая с «чужим», развивать оригинал творчески. Естественно, что эти крайности ограничивают поле, на котором произрастают различные *смешанные виды*.

Таким образом, в представленных выше классификациях присутствуют духовный и фольклорный концерты как две самостоятельные ветви хоровой музыки. Храмовый же концерт, основанный на тематизме, близком народному, в данной систематике не представлен. Возможно, это произошло из-за количественной немногочисленности подобных произведений. Но настойчивое применение их в богослужбной практике, более того, указание настоятеля на необходимость их исполнения, существование отдельного названия у данной разновидности концертов, позволяет рассмотреть их как отдельный подвид подвид жанра духовного концерта.

Его название – КОЛЯДКИ – иногда связано с соответствующим жанром календарно-земледельческого цикла – некоторые из них поются в ночь Рождества или на утренней рождественской Литургии. Пасхальные же колядки связаны с аналогичным жанром народного творчества лишь стилизованными намеками. Иногда близкие по стилю произведения называют «духовные песнопения для детского хора». Они занимают в каноническом богослужении Литургии то же самое место, что и духовный концерт – называясь еще ЗАПРИЧАСТНЫЙ СТИХ. Такой концерт обычно исполняет левый хор (состоящий из певчих-любителей) или детский – подобные коллективы созданы теперь уже почти при всех воскресных школах, но иногда и правый (профессиональный или «нотный», как называют его прихожане), поскольку сложность подобных произведений бывает довольно высокая. Признаки концертности здесь проявляются довольно сглажено, однако необходимо учитывать, что для любительского коллектива это порой предельный уровень сложности. Тем не менее, присутствуют следующие признаки концертирования:

- Использование сольных тембров и наличие противопоставления партии солиста и хора, подчеркнутого либо комплиментарной ритмикой, как в «Спи Иисусе» М. Почаевской, «Дивная новина» Людмилы Новоселовой, либо – дифференциацией функций солиста и хоровой партии, как в «Ночь тиха» И. Грубера и «Вонми небо» Л. Новоселовой, «Возвала душа» из оратории «Преображение» В. Калистратова, то есть наличие диалогического развития в раскрытии основной идеи.

- Тип изложения, основанный на драматургии тембро-акустических, высотных, фактурных контрастов, как в произведении «Нова радость настала» Л. Новоселовой, или фактурном крещендировании в «Возвала душа» В. Калистратова.

- Предельное (исходя из возможностей исполнительских составов левых и детских хоров) использование виртуозных возможностей исполнителей.

Несмотря на то, что авторы таких произведений стремятся как можно более приблизить данный жанр к мирской музыке, народность таких концертов весьма опосредована. Некоторые из них (И. Грубер) ближе к канту, некоторые – к распространенному в XVIII веке жанру хоровой русско-украинской песни (М. Почаевская). Но, в

сравнении с культовой музыкой, такие сочинения вносят разительный контраст в течение Литургии, прежде всего по внешним факторам:

1. Поэтическая основа – часто не каноническая и даже не на церковнославянском языке. «Спи Иисусе» М. Почаевской написан на ее собственные слова, стилизующие украинскую лирическую колыбельную. Часть детских концертов Л. Новоселовой написаны на тексты из Богогласника, основа «Возвала душе» В. Калистратова – древнерусский духовный стих.

2. В связи с частым использованием сольных партий в подобных произведениях – в мелодике начинает преобладать лирическое романсовое начало, а в «Возвала душа» В. Калистратова – более открытая опора на народный жанр плача. Автор, осознавая такой стилизованный диссонанс, делает данный духовный стих одной из частей светского произведения – оратории «Преображение».

Раскрывая духовную тематику средствами *фольклорного концерта*, А. Ларин также обращается к «светскому» жанру оратории. *Народный духовный стих «Не шум шумит, не гром гремит, Христос воскрес, сын Божья!»* послужил основой первой части его оратории «Русские страсти». Естественно, исполнить данное сочинение как запричастный стих в храме невозможно по образно-стилистическим причинам: настолько страстное и стихийно-буйное выражение народных чувств по поводу переживания духовного торжества воплотил здесь композитор. Это, скорее отражение «послехрамового» праздника Пасхи, следующего за церковными торжествами застолья и всеобщего веселья. Но и появление подобного сочинения, на наш взгляд – явление знаковое – налицо еще большее проникновение фольклорного начала в православную духовную тематику.

Означают ли описанные явления все более тесное сближение и взаимопроникновение двух ветвей русского хорового концерта – духовного и фольклорного или это лишь частные явления, на данном этапе, думаю, определить невозможно по причине немногочисленности известных подобных произведений и по причине более прозаической: в последние десятилетия в связи со значительными преобразованиями в сфере книгоиздания и распространения нотной литературы многие сочинения композиторов существуют еще только в виде рукописей. Поэтому сбор материала несколько затруднен. Тем не менее, даже на примере вышеприведенных произведений можно обозначить малоизученную проблему народного в духовной музыке.

Примечания:

- ¹ Грубер И. Всеобщая история музыки. – М., 1956. – С.95-106.
- ² Розеншильд К. История зарубежной музыки. – М., 1973. – С.128-129.
- ³ Келдыш Ю. История русской музыки. Том 1. – М., 1983. – С.122-161.
- ⁴ Мартынов В. История богослужбного пения: Учебное пособие. – М., РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – С.61.
- ⁵ Урванцева О. Проявление авторского начала в канонических жанрах русской духовной музыки рубежа XIX-XX веков (на примере творчества С.В. Рахманинова). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Екатеринбург, 1997. – С.62.

- ⁶ Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. – М., 1981. – С.289.
- ⁷ Гарднер И. История богослужебного пения Том 1. – Нью-Йорк. Джорданвилль, 1978.
- ⁸ История отечественной музыки XX века. Выпуск 3. 1960-1990 / Под ред. Долинской Е. – М., 2001. – С.399
- ⁹ Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1950-80-х годов. – СПб., «Бланка», «Бояныч», 1998.
- ¹⁰ Ковалев А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII-XX веков. Специфика и организация цикла // Автореферат канд. дисс. – М., 2004. – С.29-30
- ¹¹ Паисов Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып.1. – М., Композитор, 1999. –
- зыки и современность. Вып.1. – М., Композитор, 1999. – С.148.
- ¹² Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – М., Композитор, 1999.
- ¹³ Беседы с композиторами. С В.Мартыновым.// Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Выпуск 1. – М., Композитор, 1999. – С.191.
- ¹⁴ Беседы с композиторами. С Н. Лебедевым. Там же. – С.208.
- ¹⁵ Беседы с композиторами. С В. Рябовым. Там же. – С.217.
- ¹⁶ Разумовский Дм. Протоиерей. Церковное пение в России. // Музыкальная Академия 2000, № 4.Свет невечерний: созерцания и умозрения – М.,1994. – С.27.