

УДК 783
ББК 85.318
Д 12
И. Дабаева

**Духовный концерт в творчестве русских композиторов
второй половины XIX – начала XX века**
(Рецензирована)

Аннотация:

В статье анализируется развитие жанра духовного концерта конца XIX – начала XX столетий сквозь призму общеевропейских и традиционно русских стилевых и жанровых тенденций. Основу составляет анализ сочинений А. Архангельского, А. Львова, А. Гречанинова, А. Никольского, П. Чеснокова, В. Калининкова. Описаны также секуляризация жанра и выход его на концертную эстраду.

Ключевые слова:

Духовный концерт, запричастный стих, светское и церковное, концертная эстрада, претворение канонического текста.

Духовный концерт, возникнув в русской культуре в середине XVII века, сохранил свои устойчивые позиции вплоть до настоящего времени. В его истории были периоды блистательного взлета и относительного затишья. С начала XIX века в связи с запретом на исполнение концерта в рамках богослужения он практически вышел из композиторской практики. Однако на рубеже XIX и XX веков концерт вновь привлекает к себе внимание композиторов, что связано с объективными причинами. Цель данной статьи заключается в выявлении специфики жанровой модели русского духовного концерта в указанный период времени. В круг задач входит рассмотрение исторического контекста, повлиявшего на модификацию жанра, определение роли светского искусства в этом процессе. Для подтверждения позиции автора статьи привлекаются архивные документы и статьи из периодических изданий начала XX века. В связи с возрождением духовной культуры в настоящее время, частым обращением исполнителей к рассматриваемым ниже произведениям представляется, что данный материал, помимо новизны, имеет и практическую ценность.

В развитии жанра духовного концерта во второй половине XIX в. можно отметить определенную эволюцию, что обусловлено целым рядом обстоятельств.

С одной стороны, в указанный период появилась возможность новой жизни жанра, выхода его за рамки богослужения, исполнения на «духовно-музыкальных» вечерах. Это вызвало возвращение интереса композиторов к написанию произведений в данном жанре, поиски новых жанровых моделей. В большинстве случаев они не исполнялись во время богослужений, зато часто звучали в концертных залах. Среди таких произведений – концертные композиции А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова, Вик. Калининкова, А. Архангельского, А. Никольского и многих других композиторов. Это явление получило широкое распространение в конце XIX века в дни многочисленных постов. Однако известны факты и более ранней организации духовных концертов. Так, в 1850 году директор Придворной певческой капеллы А. Львов устроил концерт хора в 700 человек. В него входили певчие всех Санкт-Петербургских хоров. Основу составили духовные концерты самого Львова («Вечери Твоя тайныя») и Д. Бортнянского (двухорный «Тебе Бога хвалим»).

Широкому распространению духовных концертов положила начало активная творческая деятельность А. Архангельского. В 1880 году он организовал свой хор, а 17 января 1883 г. выступил с первым публичным концертом. Судя по публикациям, особенно часто духовные концерты проходили в первое десятилетие XX века. Так, 1 декабря 1902 г.

был дан грандиозный концерт сводным хором певчих церквей Санкт-Петербурга, в котором приняли участие 500 человек под управлением Архангельского. Прозвучали концерты Бортнянского «Кто Бог велий», Архангельского «Помышляю день страшный» и другие сочинения. А 20 апреля 1903 года в Москве состоялся еще более грандиозный концерт, объединивший все хоры города. Количество участников составило более 2000 человек. Возглавил этот уникальный хор директор Синодального училища церковного пения В. Орлов. В нем были исполнены концерты Бортнянского. С особым блеском и торжественностью, как отмечается в публикациях того времени, прошел двуххорный концерт «Воспойте людие». Особенно были востребованы такие концертные программы в провинции.

Несомненное влияние на жанр духовного концерта оказала светская музыка. Композиторы-романтики, отказавшись от классического соотношения контрастных, завершенных частей, создали одночастный концерт двух типов: малой и крупной формы, претворив в рамках одной части черты четырехчастного цикла. В результате лирико-романтической трансформации характерными чертами жанра стали лейтмотивные связи, монотематизм, важнейшее значение приобрел принцип сквозного развития.

Отойдя от громоздкой классической модели жанра концерта, композиторы писали сочинения под названием «запричастный стих», которые явили собой новые формы духовного концерта. В них сохранялось жанровое содержание концерта, а вместе с тем – целый ряд постоянных признаков, свойственных ему: обращение к каноническому Слову, возвышенно-этический круг содержания, напряженный эмоциональный тонус, пение без инструментального сопровождения, принцип контраста, проявляющийся на различных уровнях организации композиции – темповом, ритмическом, фактурном, динамическом, интонационном, гармоническом. Отмеченные особенности обнаруживаются в этот период и в других богослужебных жанрах – стихирах, тропарях, изменяемых и неизменяемых песнопениях Всенощного бдения и Литургии, что позволяет объединить подобную группу различных духовных произведений термином «концертные». Если характерным качеством классического концерта являлась статика сопоставлений модусов различных молитвенных состояний в соседних частях, то для духовных произведений концертного типа конца XIX века более типичными становятся динамика развития, трансформация состояний на протяжении одного раздела или части концерта. Очевидно, это и было воплощением новой формы личного религиозного опыта.

Духовные концерты А. Львова представляют собой переходный этап от классического типа концерта к романтическому. Церковные деятели рубежа XIX-XX веков писали об этих произведениях композитора следующее: «Пафос его произведений стремится стать настоящим драматизмом и не драматизмом арии, а драматизмом целого. И гармонический склад их уже не итальянский» [1: 93-94]; «Львов избежал крайностей итальянского оперного стиля и чувствительности. Он придал своим произведениям более объективный характер, обратил большое внимание на красоту самих созвучий. Его концерты отзываются скорее серьезностью и глубиной чувства, а не страстностью и негой» [2]. В концертах Львова различные эмоциональные состояния воплощаются путем контрастного сопоставления как на гранях композиционных построений, так и внутри них. Например, в I части концерта «Возлюблю Тя Господи» сопоставлены два молитвенных состояния: возвышенное вдохновение и твердость, крепость духа. А во II части процесс эмоционального развития охватывает целый ряд состояний: от сомнения – через прошение – к обретению уверенности. В III и IV частях выдерживается модус одного состояния.

Значительную роль в развитии духовного концерта сыграл А. Архангельский. В исследовательской литературе, в многочисленных рецензиях того времени содержится немало негативных отзывов об этой части его творческого наследия. А. Никольский отмечал: «Путь лиризма в музыке опасен, так как он часто приводит к сентиментализму, ложному и напыщенному драматизму,- заменяя порою здоровое чувство болезненной

чувствительностью, покаянность – слезливостью, благодарность – шумливостью, “треском”, внешним ложным пафосом и т.д. Все это случилось с Архангельским. Он пошел по направлению Чайковского, но исказил его устои» [3]. Типичным модусом молитвенного состояния, многократно отраженного в концертах Архангельского, является тихая грусть, скорбь. В этот период молитвенность ассоциировалась с сентиментальностью. Таким образом, в концертах Архангельского воплотился модус молитвенного состояния, свойственный эпохе и вобравший религиозный опыт его современников.

Многие концерты Архангельского характеризуются однотипной драматургией. Несмотря на явное членение концертов на три раздела, очень часто на протяжении первого и второго из них выдерживается одно состояние – тревоги, либо печали с разнообразной градацией эмоциональных оттенков внутри него (сосредоточенность, трепет, боль, мольба, волнение, сомнение, тоска), с последующей драматизацией, доведением до экстатичного плача, вопля, взрыва эмоций. Третий раздел, как правило, представлен небольшим заключением, воплощающим модус состояния смирения, кротости. В гармонии, тем не менее, звучат отголоски предшествующих бурь, что заставляет усомниться в подлинности смирения. Такова драматургическая логика в концертах “Помышляю день страшный”, “Вскую мя отринул еси”, “Гласом моим ко Господу”, “Внуши Боже молитву”. Интересно отметить в заключительных разделах свертывание любого предшествующего типа фактуры в строгое аккордовое четырехголосие. Таким образом, фактурная модуляция является средством смены модуса состояния. В ряде других концертов Архангельского развивается одно состояние: «Хвалите Господа с небес» – радости, «Помилуй нас Господи» – мольбы.

Различные формы трансформации жанра концерта можно обнаружить в творчестве А. Гречанинова, А. Никольского, П. Чеснокова, Вик. Калинникова. При всем разнообразии воплощаемых молитвенных состояний, их произведения обнаруживают немало сходства. Так, концерты Гречанинова «Воскликните Господеви» и Никольского «Господь воцарися», имеющие несколько разделов, сосредоточены на воплощении одного состояния – торжественного ликования. В общем контексте выделяются концерты Никольского, создание которых относится к 1922 году: «Спаси мя Боже», «Боже мой, вонми ми: вскую оставил мя еси?». В них нашли отражение серьезные личные потрясения, сопутствовавшие композитору, а значит, – молитвенное состояние композитора в то время.

Интересные решения найдены в ряде концертов Чесноковым. Например, в концерте «К Богородице прилежно» близко сопряжены модусы различных молитвенных состояний: в партии мужских голосов – аскетичность, суровая сдержанность, в партии женских – мольба, перерастающая в вопль. Неизменность эмоционального состояния, запечатленного в партии мужских голосов делает этот контраст еще более ярким. Основной упрек, адресуемый современниками сочинениям Чеснокова, сводился к указаниям на «светскость», «концертность» его духовных сочинений. Так, оценивая 10 причастных ор. 25, критик отмечал: «Музыкальное достоинство их неодинаково. Слабее те из них, где встречаются *приемы светского хорового пения и музыка не для церкви, а скорее для салона* (выделено нами - И. Д.); и лучшие, и более подходят те, от которых веет простотой, древними роспевами и где нет неуместных хроматизмов и сладкой гармонии» [4: 75]. В качестве недостатков автор отзыва называет также излишний драматизм, применение нонаккорда, переченья, секундаккорда с удвоенной и выдержанной септимой, ученическую имитацию.

Музыкальные критики начала XX века в своих корреспонденциях не скупались на замечания, порой небезобидные. Так, свящ. М. Лисицын по поводу Панихиды Чеснокова писал в журнале «Музыка и пение»: «Чесноков уже давно заявил о себе как талантливый перелагатель нескольких обиходных мелодий («Чертог Твой», «Се жених»). Данное сочинение – оригинальное творчество. Надо сказать к достоинству автора, что он

стремится и сочинять в духе церковно-обиходных мотивов. Но среди этих достоинств я считаю долгом отметить некоторые недостатки, из которых один надо отнести лично по адресу автора, а другой по адресу “московской школы”, к которой автор принадлежит. Недостаток автора – увлечение по местам светским и романсовым оперным стилем» [5: 2]. Не стоит преувеличивать сходство отдельных мотивов в произведениях композиторов-романтиков – современной музыкальной наукой не раз отмечались мигрирующие интонации и темы, общность интонационных комплексов в их творчестве. Хлесткость тона высказывания объясняется фигурой критика: священник М. Лисицын, сам духовный композитор, представлял петербургскую ветвь нового направления в русской духовной музыке, – хорошо известно резкое противостояние двух ветвей, запечатлевшееся на страницах периодической печати того времени.

Упрек в адрес «светскости» духовных сочинений в данном случае требует разъяснения. Конечно же, Чесноков, сын регента, выпускник Синодального училища церковного пения, посвятивший всю свою жизнь деятельности на почве церковной культуры, хорошо осознавал, что приличествует православному богослужению, а что привносит в него резкий диссонанс. Здесь необходимо иметь в виду, что ряд сочинений Чеснокова специально создавал для церковного употребления и в них придерживался строгих правил: песнопения должны быть церковными по духу, соответствовать эстетике богослужения и содействовать созданию атмосферы, необходимой для молитвы. Другие сочинения предназначались для исполнения в рамках духовных концертов. В них сохранялись канонические тексты, однако, допускалась более свободная их интерпретация. Первые относятся к области гармонизаций и обработок древнерусских роспевов (или же стилизации в их духе), вторые – к области свободных сочинений. Среди последних отметим, например, такие сочинения как «Ангел вопиаше» (ор. 22), «Величит душа моя Господа» (ор. 40), «Не отвержи мене во время старости» (ор. 40), «О, Благодатная» (ор. 43), «Блажен муж» (ор. 44) и др. Для концертных произведений Чеснокова характерна экспрессивная трактовка канонического текста, проявляющаяся в ярко выраженной динамизации развития, активной смене тональностей, усилении диссонантности звучания, применении звукокрасочности, выраженной в использовании бифункциональных комплексов, альтерации и дезальтерации аккордов, органнх пунктов.

Таким образом, подход к претворению канонических текстов в музыкальных произведениях, создаваемых для богослужебного употребления или концертного исполнения, обнаруживает явные отличия. В первом случае творческий процесс нацелен на воссоздание церковного духа, не противоречащего эстетике и богослужебным принципам церковного обряда. Во втором – композитор использует комплекс средств, направленных на эмоциональную передачу смысла текста, выявление экспрессии заложенных образных представлений. В этих духовных произведениях, предназначенных для внебогослужебного применения, отчетливо слышна истовая, глубоко личностная молитва, обращенная к Господу.

Духовные концерты, благодаря интонационной близости эпохе, богатству тематизма, широте образного содержания, стали для композиторов средством музыкального общения с прихожанами-слушателями. И в этом смысле они выполнили свою историческую миссию, которую Гречанинов определил так: «Задача настоящего момента заключается в том, чтобы искусство, с которым соприкасается народ в церкви, поднять на большую высоту. Тогда здесь он разовьет свой вкус, приобретет любовь к настоящим художественным произведениям, а в дальнейшем будет стремиться к расширению своего художественного кругозора» [6: 5].

Примечания:

1. Преображенский А. Культурная музыка в России. Л., 1924. 123 с.

2. Никольский А. История церковного пения в России с X века. Лекция. 22 июля 1907 г. // ГЦММК. Ф. 294, ед.хр. 380, л. 23.
3. Никольский А. Русское церковное хоровое пение во второй половине прошлого (XIX) и начале текущего столетия (от Чайковского до Кастальского) // ГЦММК. Ф. 294, ед.хр. 263.
4. Аз. Новые книги и музыкальные сочинения // Хоровое и регентское дело. СПб., 1910. № 1.
5. Лисицын М. Новости духовно-музыкальной литературы // Музыка и пение. 1907. № 2.
6. Гречанинов А. Где и как пробить брешь // Хоровое и регентское дело. СПб., 1910. № 6.