DOI: 10.17117/na.2015.09.1608

Поступила (Received): 21.09.2015

<http://ucom.ru/doc/na.2015.09.1608.pdf>**Урванцева О.А.****Некоторые особенности трактовки духовной музыки в творчестве современных российских композиторов****Urvantseva O.A.****Some features of interpretation of sacred music at the contemporary Russian composers creation**

В духовных произведениях современных российских композиторов часто совмещаются черты церковных и концертных жанров, что приводит к образованию собственного канона духовно-концертной музыки. Метод «редукции», т.е. вычленения отдельных слоёв музыкального языка, позволяет выделить в произведении черты церковного музыкального канона, историко-стилевой канонической модели и индивидуально-стилевого авторского модуса

Ключевые слова: духовная музыка, каноническая модель, редукция

In many sacred works of contemporary Russian composers are combined the features of the church and the concert music spheres, that is formed the independent canon of sacred-concert music. The method of "reduce", that is makes for splintering the different components of musical language, gives an opportunity to detach in the work the elements of church music canon, the history style model and the original author modus

Key words: sacred music, canon model, reduce

Урванцева Ольга Александровна

Доктор искусствоведения, профессор

Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки

г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22

Urvantseva Olga Aleksandrovna

Doctor of Art Criticism, Professor

Magnitogorsk state conservatoire named M.I. Glinka Magnitogorsk, Gryaznova st., 22

В России последнего тридцатилетия композиторы часто обращаются к духовной тематике. Специфика духовно-концертной (паралитургической) музыки заключается в её промежуточном положении между каноническим церковным и художественным концертным искусством. В духовно-концертной музыке присутствуют черты обеих пограничных с ней областей музыки, которые адаптируются в рамках жанрово-стилевого канона духовной музыки, сложившегося на рубеже XIX-XX веков и развитого в постсоветский период.

Чтобы обосновать тезис о существовании в духовно-концертной области музыки собственного канона, наделённого особенными чертами, нужно рассмотреть следующие вопросы: какова структура канона (в любой сфере деятельности, построенной на канонической основе)? Какие повторяющиеся черты в духовной музыке современных композиторов позволяют говорить о формировании самостоятельного канона духовно-концертной музыки? Как соот-

носятся признаки первичного (церковного) и художественного канонов в духовно-концертном искусстве современных авторов?

Поскольку канон является универсальной категорией с широким спектром значений, нужно уточнить его истолкование. Канон (мера, правило, предписание) в широком понимании – всё, что твёрдо установлено, стало общепринятым. Категория «канон» применяется не только в эстетике, искусствоведении, семиотике, лингвистике (Б. Бернштейн, В. Бычков, Г. Вагнер, А. Лосев, Ю. Лотман, А. Ивашкин, Н. Померанцева, А. Соколов, М. Холина, Е. Яковлев и др.), но и в других сферах деятельности, например, в области права и печати, то есть везде, где существует необходимость сохранения отношений, поведения или духовного опыта человечества. Канон в эстетике – категория, означающая систему творческих правил и норм, господствующих в искусстве какого-либо исторического периода или художественного направления и закрепляющих основные структурные закономерности конкретных видов искусства; а также произведение, служащее нормативным образцом. А. Лосев определяет канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [1, с.7].

Несмотря на расхождения в материале и способах воплощения, различные виды канона имеют общие признаки: наличие организующего конструктивного принципа; существование образцов-моделей, в соответствии с которыми создаются новые сочинения; использование материала (элементов), из которого может быть собран образец.

Опираясь на сложившиеся в теории канона критерии, можно сформулировать его следующее определение: это принцип конструирования, выполненный по предписанным правилам, с помощью типизированных средств (закрепляющих определённое содержание), с запрограммированным художественным результатом и воплощённый в модели-образце.

Рассмотрим особенности духовно-концертной музыки сравнительно с церковным искусством.

1. Функция духовно-концертной музыки – художественно-эстетическая; место и условия исполнения – концертная эстрада, где прихожане, участвующие в обряде, заменяются слушателями.

2. Строгость применения конструктивного принципа. Различия в двух видах канона обусловлены степенью свободы выражения, приводящей в духовно-концертной музыке к возможности индивидуально-стилевой трактовки содержания и видоизменению форм. Духовно-концертная музыка – искусство комментирующее, то есть раскрывающее авторское истолкование библейских текстов, что в большей степени свойственно концертному искусству.

3. Вариативность трактовок библейских текстов. Содержание духовно-концертного искусства подразумевает, по словам В. Бачинина, «особое направление творческих исканий художественно-эстетического сознания, нацеленного на решение мировоззренческих, религиозных, философских, нравственных,

экзистенциальных проблем при помощи собственных образно-эстетических средств» [2, с. 257].

В духовных произведениях концертного предназначения допускается достаточно свободная трактовка библейских текстов и сюжетов. Появляется возможность выбора текстов по усмотрению композитора (псалмов, апокрифических, житийных или поэтических текстов, описания исторических событий и т. д.). Выбор текста важен, так как тип текста предусматривает определённые средства его музыкального воплощения. Богослужебные тексты ассоциативно связаны с обиходной музыкой, житийные тексты подразумевают стилизацию под архаику, поэтические тексты предполагают большое влияние художественных методов выражения, «пересказ» библейских сюжетов может ассоциироваться с театральными жанрами и соответствующими средствами выразительности.

4. Применение различных методов. В музыкальном оформлении текстов духовно-концертной музыки вместо метода «подобна» (свойственного церковному канону) используется моделирование, под которым понимается ориентация на уже существующие модели в области духовно-концертного или светского искусства духовного содержания. Предрасположенность к метаморфозам, обусловленная сменой исторических стилей и художественных направлений, порождает разнообразие моделей, в роли которых могут выступать не только произведения, но отдельные слои музыкального языка, присущие определённой модели.

5. Степень проявленности индивидуально-стилевого фактора. В духовно-концертной музыке автор использует свой способ видения и звукового воссоздания картины мира, моделируя свойственный ему способ воздействия на слушателя. Поскольку духовно-концертное искусство призвано сохранять и транслировать в историческом континууме духовное содержание, выраженное музыкальными средствами, оно может видоизменяться в соответствии с требованиями времени, места, ситуации, отдельной личности, то есть учитывать стилевую компоненту искусства. Авторский способ чувствования, слышания и звукового воссоздания картины мира реализуется с помощью подчёркивания смысловой стороны текста, создания эмоциональной атмосферы, погружения в состояние медитативности и т. д.

Таким образом, духовно-концертное искусство, занимающее промежуточное положение в типологии музыкального искусства, вбирает в себя черты канонического и художественного светского искусства. Концертная ветвь духовной музыки имеет определённые ограничения в области содержания, обусловленные выбором богослужебных и библейских текстов, а также некоторой «заданностью» в плане выражения, объяснимой опорой на жанровую систему церковной музыки, но с возможностью преобразований жанрового прототипа и допустимостью применения выразительных средств концертной музыки.

В условиях концертного стиля канонические нормы переосмысляются следующим образом: музыкальный язык, принятый в клиросной практике, мыслится как признак «церковного стиля»; канонизированная жанровая система в новом контексте сохраняет черты жанрового содержания и жанрового

стиля; точное воспроизведение исходных образцов (подобнов) подменяется моделированием; метод сотворчества и синергетического взаимодействия в условиях канонического творчества (артельный метод) заменяется художественным индивидуально-стилевым.

Поскольку духовно-концертная музыка имеет двойственную природу, то структура художественного канона двусоставна. В её состав входят церковный стиль, который обнаруживается через связь 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 мелодии или авторские мелодии, стилизованные под церковные; особенности музыкального языка: тип звуковысотной организации (церковная тональность) и подчинённая ей гармония, тип фактуры (постоянное четырёхголосие или чередование tutti и solo, tutti и ансамбля в духовных концертах); тембр (смешанного хора или ансамбля); форма, присущая определённому жанру (например, Херувимская в двухчастной или песенной форме), динамика и темп.

В духовно-концертном стиле черты церковного прототипа преобразованы следующим образом. 1. Художественно-образная конкретизация с использованием выразительных средств языка. 2. Многостильность, то есть способность художественной речи использовать языковые средства других стилей, которые отличаются особенностями состава и организации языковых единиц. 3. Образ повествователя, благодаря которому раскрывается отношение автора к образно-смысловому содержанию. 4. Выбор средств (типа лексики, выразительной системы, механизмов текстообразования), оказывающих запрограммированное эстетическое воздействие на слушателя.

Поскольку духовно-концертные музыкальные тексты содержат черты церковного и концертного стилей, при анализе конкретных произведений нужно учитывать их многосоставность. В процессе анализа духовно-музыкального текста можно выделить три уровня (слоя) музыкального языка: 1) церковную модель (церковный стиль); 2) каноническую модель (термин В. Н. Холоповой); 3) авторскую модель.

Предлагаемый метод «снятия слоёв» (или выделения уровней) в духовно-концертных произведениях можно назвать методом *стилевой редукции**. Он нацелен на выявление разных уровней (слоёв) музыкального языка внутри одного сочинения. Перечисленные три уровня текста проявляются в разной степени. Они представлены константными (инвариант), особенными (модель) и единичными (модус**) чертами.

Стилистика и музыкальный язык церковного обихода в авторских сочинениях не обязательно должен воспроизводиться полностью, но существует набор наиболее показательных признаков обиходной (церковной) модели. Это определённый тип мелодических рисунков – поступенное движение в небольшом диапазоне, речитирование, псалмодирование на одном звуке, которое ре-

презентирует церковный стиль; четырёхголосная хоральная фактура; параллельно-переменная церковная тональность; свободный несимметричный ритм, подчиняющийся ритмической структуре текста. Гармония – в рамках классической тональной системы, с преобладанием консонирующих созвучий, с главными септаккордами, параллельной переменностью, двойными доминантами; форма – строфическая, песенная (припевно-куплетная в малых песнопениях).

Единичные (модусные) черты художественного канона появляются в конкретных произведениях. Их неповторимость обусловлена замыслом автора, требующим дополнительных уточняющих средств, часто заимствованных из светской музыки. Единичные черты могут быть связаны с обращением композитора к современным техникам (М. Левандо «Отче наш»), к стилизации архаики (уменьшённый–укоснённый лад в «Благослови, душе моя, Господа» из Литургии В. Агафонникова), к имитации ранних форм русского многоголосия (Н. Каретников «Восемь песнопений»), к созданию особой психологической атмосферы средствами сонорики (В. Успенский, Ю. Фалик).

В целом, можно сказать, что модусные черты текста проявляются не только в результате выбора композиторами определённой стилевой модели. Выбор музыкального материала и характер его оформления зависят от нескольких факторов: от авторской трактовки образно-смыслового содержания, отражённой в драматургии и композиции сочинения и от типа авторской эмоциональности.

С точки зрения использования стилистических функций музыкального языка интересно рассмотреть произведение, написанное на текст 21 псалма Давида «Боже мой» Н. Сидельникова.

В сочинении Н. Сидельникова применяется метод *стилевых, жанровых и интонационных ассоциаций*, вызывающий состояние сосредоточенности на страстной мольбе, погружающий в определённую историческую эпоху и этническую среду. Содержанием псалма «Боже мой» Н. Сидельникова (№ 1 из цикла «Иудейские древности») является мольба о помощи, описание скорбей, надежда на спасение. Отдельные грани образа раскрываются с помощью различных жанровых ассоциаций и введения нового тематизма, а также нового 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 плачeveго жанра: начало мелодии с вершины источника; интонация стоны, которая ведёт происхождение от риторической фигуры; обильная хроматика.

Отметим особенности воплощения плачeveго жанра в псалме «Боже мой»: автор усиливает состояние скорби с помощью многократного повторения (по словам Сидельникова, «повтор – вещь молитвенная» [3, с. 350]) начальной лейтинтонации номера, что создаёт эффект заклинания, гипнотического внушения. Помимо этого, усугубление примет плачeveго жанра достигается следующим образом: интонация плача (стоны) проводится на протяжении всего номера; нисходящая интонация в нисходящем движении повторяет-

ся 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 также 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. Во-первых, отметим тембровое решение номера: хор и флейта. В партии флейты – одного из древнейших инструментов – не только дублируются интонации хора, но и появляется свой тематизм инструментального типа, что создаёт двуплановость (заметим, что двуплановость можно сравнить с диалогом двух персонажей, а это уже свойство художественных текстов). В данном контексте флейта символизирует надежду на спасение, надежду на ответную реакцию Бога. Во-вторых, автор использует особые ладомелодические модели. Восточный колорит создаётся квази-микрохроматическим скольжением интонации, ладовой основой. Ладовая ячейка начальной попевки – тетра-хорд со структурой 1:2:1 в объёме уменьшённой кварты. Во флейтовом наигрыше встречается архаический звукоряд *gis-dis-cis-a-gis-(fis)* с фригийской секундой. В-третьих, укажем 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, во-первых, на создание определённых исторических ассоциаций, а во-вторых, на формирование у слушателя определённого эмоционального настроения.

Содержание раскрывается через эмоциональное состояние, настраивающее на атмосферу суровости, медитативности, аскетизма. Ощущение архаики смоделировано с помощью симметрично-модального типа звуковысотной организации. Уменьшённый лад от ля 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, к началу христианства на Руси. Строфическая форма также «отсылает» к истокам церковной музыки. Интонационное единство всего номера обеспечивается вариантным развёртыванием всего тематического материала из начального интонационного ядра.

О церковном стиле напоминает попево́чная 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 педалей-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.

Подведём итоги. В целом, в духовно-концертной музыке сформировался автономный художественный канон, обладающий константными узнаваемыми чертами и многослойной структурой. Базовый, фундаментальный пласт канона образуют компоненты церковной музыки, включающие тексты, жанровую систему, типы интонационно-ритмических рисунков, определённые виды звуковысотной организации и фактуры. Эти базовые элементы являются наиболее узнаваемыми, но проявляются в произведениях различного происхождения и разных исторических периодов в неодинаковой степени. В сочинениях, опирающихся на богослужебные тексты, церковный стиль репрезентируют преимущественно интонационно-ритмические и фактурные слои музыкального языка.

Помимо компонентов церковного стиля, художественный канон духовно-концертной музыки включает признаки концертного стиля, к которым относятся принцип диалогического изложения материала (сопоставление сольных, ансамблевых и хоровых «реплик»), принцип контраста, частая смена фактурных рисунков (включающих гомофонный, аккордовый, полифонический, подголосочный виды изложения), расширенный интонационный спектр, обогащённый мелодическими формулами крестьянской и городской песенности, строгая метрика, красочность гармонических средств.

Перечисленные компоненты художественного канона в наибольшей степени характерны для духовной музыки XIX – начала XX веков и в сочинениях, выполненных по моделям богослужебного происхождения (например, в духовном концерте А. Никольского «Боже, Боже мой»).

В сочинениях рубежа XX–XXI веков композиторы сохраняют признаки церковного стиля, который наиболее стабильно проявляется в интонационно-ритмических рисунках (попевки, напоминающие малый знаменный распев), фактурном оформлении, заимствующем черты строчного многоголосия или обиходных гармонизаций. При сохранении узнаваемых интонаций, композиторы помещают их в красочное, живописное окружение из мягко диссонирующих гармоний (Ю. Фалик), сонорных звучностей (М. Левандо), в условия не-

обычного ладового колорита (В. Агафонников). Эти средства относятся к числу модусных, отражающих индивидуально-стилевые решения композитора. Они также вошли в состав художественного канона современной духовной музыки.

* Редукция (лат. *reduction* возвращение, отодвигание назад) – сведение сложного производственного процесса к более простому. Термин «редукция» был введен в музыкознание Генрихом Шенкером, который представлял музыкальное сочинение как совокупность иерархически связанных слоёв, которые можно свести к мелодико-гармоническому остову методом последовательной «редукции».

** Модус (лат. *modus* – мера, способ) – философский термин, обозначающий свойство предмета, присущее ему лишь в некоторых состояниях, в отличие от атрибута.

Список используемых источников:

1. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 6–15.
2. Бачинин В.А. Эстетика. Энциклопедический словарь. СПб., 2005. 288 с.
3. Степанова И.В. Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки. М., 2001. С. 318–364.

© 2015, Урванцева О.А.

Некоторые особенности трактовки духовной музыки в творчестве современных российских композиторов

© 2015, Urvantseva O.A.

Some features of interpretation of sacred music at the contemporary Russian composers creation