

И. П. ДАБАЕВА

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова

УДК 783.1.03

ПРИНЦИП ЕДИНОВРЕМЕННОГО КОНТРАСТА В РУССКОМ ДУХОВНОМ КОНЦЕРТЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

В истории музыки особое место занимает жанр духовного концерта. В его названии объединились несовместимые начала: определение «духовный» относит жанр к области церковной культуры, «концерт» – к сфере светского искусства. Двойственность, заложенная в имени, нашла отражение в структуре и отложила отпечаток на весь дальнейший ход эволюции концерта.

Разветвлённая, многоуровневая иерархическая система контрастов стала основой жанра. На протяжении более 300-летней истории духовного концерта принцип контраста нашёл в нём разнообразное претворение. Так, для классического духовного концерта второй половины XVIII – начала XIX века наиболее характерным был горизонтальный вид его проявления, представленный контрастом сопоставления. Он реализовался различными способами. Наиболее простой путь – использование элементарных средств выразительности: сопоставление регистров, тембров, фактурных типов, краевых порогов громкостной динамики. В. П. Бобровский определяет это явление как нетематический контраст [2]. Е. А. Ручьевская отмечает в данном случае выдвигание на первый план фони́зма средств неспецифического ряда [6]. Контраст сопоставления реализуется на различных масштабных уровнях, выполняя важную формообразующую функцию путём введения нового материала и членения целого. По мере развёртывания формы во времени возникает и такая разновидность, как контраст на расстоянии. Темп контрастных смен по горизонтали способствует росту уровня динамики, нарастанию или спаду контрастности.

Для духовного концерта XIX – начала XX века, наряду с вышеупомянутыми, более характерной стала вертикальная форма синтеза элементов, представленная контрастом в одновременности и единовременным контрастом. Последний из названных был впервые описан и разработан Т. Н. Ливановой в исследовании «Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1: Симфонизм». Теория единовременного контраста получила развитие в её последующих трудах, а также в глубокой и перспективной работе Е. В. Назайкинского «Принцип единовременного

контраста» [5]. Учёным были расширены границы применяемого термина, обозначенного им понятия и теории зафиксированного в нём феномена. Он убедительно доказал принадлежность данного вида контраста к широкой сфере эмоций, психических состояний, внутренне сложному миру человека. Назайкинский отмечает: «Это не контраст в буквальном смысле слова. Здесь нет резко разграниченных и непересекающихся плоскостей, нет рядоположных, но отличных по характеру и звуковым свойствам компонентов фактуры ... Здесь есть скорее единое братство, неразрывное переплетение враждебных сил, которое не столько воспринимается, сколько непосредственно переживается. “Контраст” здесь – метафора» [там же, с. 277]. На этом основании делается вывод о различии между контрастом в одновременности и единовременным контрастом. Первый предполагает контраст синхронно движущихся компонентов музыкальной ткани; второй – «скрытый, сложно отражённый в музыкальной ткани внутренний контраст, характеризующий эмоциональное состояние» [там же, с. 283]. В сильнейшем единовременном контрасте сталкиваются внутреннее и внешнее; эмоциональное напряжение и сдержанное выражение; бурно волнующее чувство и нравственный долг; душа, одержимая страстями, и властный дух; человеческая природа и культура с выработанной веками системой этических норм. Назайкинский заключает: «Полюс едва ли не самых сильных сражений судьбы и человека оказывается *внутренний мир его личности – царство единовременных контрастов* [курсив мой. – И. Д.]» [там же, с. 288–289].

Духовный концерт XIX – начала XX века демонстрирует огромное разнообразие средств и приёмов воплощения единовременного контраста. Среди возможных причин подобного явления следует отметить две основные. Первая определяется стилем эпохи и его эстетикой. Романтизм открыл глубочайший внутренний мир человека, сложный мир чувств и эмоций. Его отражение стало ведущей темой творчества композиторов.

Вторая причина заключена в воплощаемом в духовных концертах тексте: поводом для возникновения контрастов разного уровня является поэзия

Псалтири. Святитель Афанасий Великий в послании к Маркеллину об истолковании псалмов писал: «... по моему мнению, в этой книге измерена и описана словом вся жизнь человеческая, и душевные расположения, и движения помыслов, и сверх изображенного в ней ничего более не отыщется в человеке. Потребно ли покаяние или исповедание, постигли ли кого скорбь или искушение, гоним ли кто, или избавился от злоумышлений, стал ли кто опечален или смущён, и терпит что-либо подобное сказанному выше, или видит себя преуспевающим, а врага приведённым в бездействие, или намерен восхвалить, возблагодарить и благословить Господа, – для всего этого имеет наставление в божественных псалмах. Ибо надлежит выбрать, что сказано во псалмах на каждый такой случай, и читать это, как бы написанное о самом читающем, и приведя себя в расположение, согласное с написанным, вознести сие к Богу» [1, с. 32]. Помимо данного источника композиторы в качестве текстовой основы духовных концертов обращались к стихирам, кондакам, тропарям, догматикам, седальнам, однако, основным источником вдохновения была именно Псалтирь.

Выбор композиторами высокой поэзии псалмов Ветхого Завета, конечно, не случаен и объясняется тем, что в них с большой силой запечатлено индивидуально-личностное начало, трепетно звучит живой человеческий голос, обращённый к Богу с воззванием в минуту отчаяния и смятения, проникновенной жалобой, надеждой на избавление от духовной смерти, мольбой о спасении, со смирением и благодарением, – с благочестивыми излияниями восторженного сердца верующего в различных жизненных обстоятельствах. В Псалмах св. пророк и царь Давид открывает перед Богом свою душу, плачущую, умиляющуюся, радующуюся. И нет, пожалуй, другого поэтического источника, в котором с подобной силой многогранно раскрывается бездонный мир чувств и эмоций. В прежние времена православные христиане знали Псалтирь наизусть. Эта священная книга была и остаётся востребованной в богослужении и частной молитве.

О необходимом и соответствующем молитве состоянии свт. Игнатий (Брянчанинов) писал: «Во время молитвы не ищи восторгов, не приводи в движение твоих нервов, не горячи кровь. Напротив, содержи сердце в глубоком спокойствии, в которое оно приводится чувством покаяния; когда же оно очистится, тогда Сам Бог ниспошлет в него Свой всеятой духовный огонь» [3, с. 162–163]. Эту же мысль подтверждает свт. Иоанн Златоуст: «Когда же в душе у тебя буря, в сердце – страсти, ум кичливо надмевается, тогда знай, Ангел-Хранитель отошел от тебя, и вместо него бес подступил к тебе» [4, с. 70].

Итак, по словам Святых Отцов, молитва должна быть сосредоточенной, эмоционально-

сдержанной, возвышенно-строгой. Соединение душевного порыва мятущей души, интенсивно выраженного в псалмах, и волевой сдержанности, необходимой в молитве, – есть огромное поле действия принципа одновременного контраста: чувство, рвущееся наружу, наталкивается на сковывающие, тормозящие внешние силы; и здесь же – слабость человеческой природы обретает силу благодаря опоре на многовековые традиции православной культуры.

В духовных концертах происходит сопряжение разных исторических времён. С одной стороны – *прошлое*, представленное событиями библейской истории, воплощённое в канонических текстах. Оно диктует законы духовной жизни, нормы этики, традиции культуры. С другой, – *настоящее*, интерпретирующее историю современным языком.

Отношение к духовному концерту в процессе исторической эволюции не было однозначным: двойственность, отражённая в названии, наложила отпечаток на его жизненное предназначение. Несмотря на отсутствие упоминаний о нём в Типиконе, концерт прочно укоренился в православном богослужении, сыграв свою роль в секуляризации церковной культуры. Именно это обстоятельство стало причиной многочисленных запретов на его употребление в службе. Результатом невостребованности стал спад интереса композиторов к этому жанру. Вторую жизнь в него вдохнула организация вечеров духовной музыки, активизировавшаяся в конце XIX – начале XX вв.

Помимо написания собственно концертов композиторы в этот период обратились к сочинению произведений, прямо не вписывавшихся в устоявшийся жанровый канон, и, тем не менее, несших на себе отблеск как его содержания (высокий этический смысл в опоре на канонические тексты православного богослужения), так и характерных средств воплощения. В результате произошла эмансипация жанровости от жанра, и данные сочинения получили обобщённое название «духовно-концертные». Первоначально предназначенные для концертного исполнения, они впоследствии внедрялись и в богослужебную практику. Так, популярностью в среде слушателей концертов пользовались духовные сочинения А. Т. Гречанинова. Его жена, В. И. Гречанинова, вспоминала: «Отдельные его хоры имели большой успех, но много лет прошло до тех пор, пока его духовные сочинения стали исполняться в церкви, что было всегда его заветной мечтой» [7].

Говоря о средствах воплощения жанрового содержания, в первую очередь имеется в виду проявление контраста на различных уровнях организации целого. Однако его вид и способы воплощения значительно отличались от классических концертов XVIII века.

Как отмечалось выше, основой формообразования классического концерта был контраст сопоставления, реализовавшийся на гранях частей в виде смены лада, тональности, темпа, размера, типа фактуры, интонационных и ритмических формул. Композиторы, как правило, свободно комбинировали стихи псалма, а нередко соединяли фрагменты из разных разделов Псалтири, подбирая их таким образом, чтобы они сочетались по принципу эмоционально-образного контраста. В качестве примера можно привести концерты Д. С. Бортнянского: «Боже! Песнь нову воспою Тебе» (Пс. 143, ст. 9, Пс. 70, ст. 6, Пс. 115, ст. 8, Пс. 65, ст. 15, Пс. 39, ст. 12, Пс. 24, ст. 20), «Пойте Богу нашему, пойте» (Пс. 46, ст. 7, Пс. 95, ст. 3, Пс. 99, ст. 4–5, Пс. 68, ст. 35), «Вскую прискорбна еси, душе моя?» (Пс. 41, ст. 6, Пс. 22, ст. 4, 6, Пс. 58, ст. 17, 18), «Вознесу Тя, Боже, Царю мой» (Пс. 144, ст. 1, Пс. 91, ст. 5, Пс. 96, ст. 11, 12) и др. Нередко основу достаточно протяжённой части составляли всего лишь 1–2 стиха, слова которых многократно повторялись. Таким образом, в соседних разделах были представлены различные молитвенные состояния, характерные для того времени. В их чередовании складывалась определённая логика эмоционально-образного развития: размышление – славление – созерцание – торжество; или радостный подъём – прошение, покаяние – ликование и т. д. Внутри отдельной части можно обнаружить рост напряжения, являющийся, как правило, результатом действия контраста средств неспецифического ряда.

В духовных концертах XIX – начала XX века композиторы также свободно комбинировали стихи псалмов, однако, чаще всего брали их из одного источника: Архангельский «Внуши, Боже, молитву мою» (Пс. 54, ст. 1–6, 17), Калинин Вик. «Камо пойду от Духа Твоего» (Пс. 138, ст. 7–10), Никольский «Доколе, Господи» (Пс. 12, ст. 2–8), «Рече Господь» (Пс. 109, ст. 1–4), «Господи, Господь наш» (Пс. 8, ст. 1–2, 4–9) и др.

В духовно-концертных сочинениях богослужебный текст, как правило, использовался целиком. Это давало возможность отказаться от простых форм сопоставления и сосредоточить внимание на развитии того или иного молитвенного состояния, представляя его либо в динамике развёртывания, либо в единовременном сочетании противостоящих начал.

Единовременный контраст эмоционального напряжения и сдерживания нашёл в музыке определённые способы выражения. Е. В. Назайкинский отмечает, что большинство приёмов организации музыкального материала сосредоточено вокруг двух главных принципов, сопутствующих единовременному контрасту. В основе первого из них находится имитация естественных реакций сдерживания, направленная на торможение эмоци-

ональных проявлений. Учёный в качестве примера приводит некоторые из них. Это, по его мнению, «цезуры, имитирующие задержку дыхания и их особое артикуляционное оформление – активное, чёткое начало пауз, а также ритмическое укорочение заключительных звуков мелодических построений, препятствующее расслабленности окончаний» [5, с. 291]. Второй принцип охватывает больше средств и приёмов. В его основе находятся нерядоположные элементы, образующие антитезу: например, гармония и мелодия, темп и ритм, регистр и динамика. Назайкинский указывает: «Факт нерядоположности следует подчеркнуть особо. Он как бы имитирует разнородность сталкивающихся в единовременном контрасте сил. Хотя эти силы принадлежат внутреннему миру психики, всё же по своей природе они полярны, ибо одна идёт из глубины человеческого естества, другая же извне – от его социальной сущности. Поэтому и элементы, воплощающие единовременный контраст, как правило, поляризованы по своей направленности. Одни из них в наибольшей мере ассоциируются с внутренним эмоциональным тонусом и его волнениями, другие – с внешними силами сдерживания» [там же, с. 292].

Концерты А. А. Архангельского «Гласом моим ко Господу возвах», «Помышляю день страшный», «Вскую мя отринул еси» включают несколько разделов. Основное эмоционально-образное содержание сводится к отображению состояний печали, тоски, тревоги, которые варьируются и в процессе развития доводятся до отчаяния, вопля. Высокий эмоциональный тон канонических текстов воплощён в динамичных структурах сочинений, в основе которых находится принцип роста формы. Накопление экспрессии осуществляется благодаря определённому комплексу средств выразительности, среди которых значительную роль играет гармония. Как известно, композиторам-романтикам удалось достигнуть значительных результатов в области выразительности гармонических структур. Гармония Архангельского отличается предельной динамичностью за счёт выдвигания на первый план функции доминанты: аккорды этой группы применяются на сильном времени; продлены ритмически; огромную роль играют доминантовые органые пункты; разделы формы гармонически разомкнуты и завершаются доминантой; лейтгармонией становится доминанта в самой диссонирующей своей структурной разновидности – DVII⁷, которая получает длительную разработку; нередко композитор использует инверсионную тональность, центром которой является доминанта. Заключительные разделы концертов Архангельского вводятся путём контрастного сопоставления. В них происходит свёртывание любого предшествующего типа фактуры в строгое четырёхголосие аккордового склада.

Подобная фактурная модуляция становится средством внезапной смены модуса состояния. Интересно и то, что параллельно с изменением фактуры происходит резкое переключение в иную гармоническую систему, для которой характерна строгая диатоника с опорой на Т, простые консонирующие структуры аккордов, плагальные обороты. Однако в каждом из названных концертов в заключительных частях сосредоточены разделы, в которых используется однотипный принцип единовременного контраста: установившееся предельно сдержанное молитвенное состояние нарушается возвращением лейтгармонии – $DVII_7$. Его экспрессивное звучание накладывается на строгую хоральную фактуру, что в контексте заключительного раздела создаёт ощущение противостояния двух начал: бурно волнующегося чувства и умеряющей его собранности. Таким образом, в данном случае в единовременный контраст вступают два нерядоположных элемента – фактура и гармония. В драматургии концертов чётко обозначена главная линия: откровение молящейся, мятущейся души через покаяние приводит к очищению и осознанию причастности к Превечному Богу.

Границы действия единовременного контраста могут охватывать как тематическое ядро, так и целое произведение. Примером последнего является причастен ор. 25 № 1 «Творяй Ангелы» П. Г. Чеснокова. В качестве динамического начала выступает гармония, представленная аккордами исключительно диссонирующей структуры. Первый раздел основан на разработке диссонирующей S. В начале второго – со слов «Аллилуия» – формируется бифункциональный комплекс: продолжающаяся разработка S в верхнем пласте фактуры накладывается на D органной пункт, что ещё более обостряет звучание. В заключение второго раздела разработка подвергается аккорд доминантовой группы – $DVII_7$. Таким образом, средствами гармонии осуществляется значительная динамизация на протяжении сочинения. Сдерживающими факторами выступают темп (авторское обозначение «Уверенно. Величественно»), ритм в виде остинатного ритмического рисунка и повторяющийся мотив в объёме малой терции. Интересное решение в данном сочинении находит претворение контраста сопоставления. Накопившаяся динамика выливается в заключительных тактах в чистейшее звучание тоник, представленной мажорным трезвучием. Помимо противопоставления диссонанса и консонанса, контраст реализуется в смене динамики (громко – тихо), тесситурных условий звучания голосов (высоко – низко), ритмическом торможении, изменении мелодико-ритмического рельефа: отрывистые, короткие волнообразные мотивы сменяются равнинным ландшафтом речитативно-аккордового пласта.

Теория единовременного контраста была разработана Т. Н. Ливановой на материале музыки Баха, – таким образом, отмечает Е. В. Назайкинский, «в момент своего появления теория единовременного контраста, естественно, воспринималась как бахоцентричная, и даже – пессиоцентричная» [5, 270]. Этим объясняется то, что понятие единовременный контраст закрепились, прежде всего, за эмоционально-образной сферой, связанной с выражением страдания, скорби. Соответственно определился и основной комплекс средств выразительности, воплощающий данный вид контраста: минорный лад, медленный темп, интонационные формулы стонов. Однако, рассматривая проявление принципа единовременного контраста в исторической перспективе, Назайкинский значительно раздвигает границы действия данного феномена. Он отмечает, что лишь два типа состояний не имеют отношения к единовременному контрасту: состояния слабые, вялые по динамике и, напротив, дикие, импульсивные эмоции. Если же в музыке присутствует противостояние двух элементов и их одновременное действие, то, в таком случае, речь может идти о единовременном контрасте – воплощении внутренне конфликтных эмоциональных состояний. Таким образом, единовременный контраст включается как в сферу выражения скорби и печали, так и радости, восторга.

Основу значительной части духовных концертов и духовно-концертных сочинений составляют гимнические произведения, восхваляющие Господа. Ярким примером применения единовременного контраста при выражении состояния радости служит причастен ор. 25 № 6 «Радуйтесь праведнии о Господе» П. Г. Чеснокова. В основе сочинения – многократно повторенные слова причастна «Радуйтесь праведнии о Господе, правым подобает похвала. Аллилуия». Композитор создаёт торжественную, яркую звуковую картину. Интересно гармоническое содержание сочинения: всё оно держится на перегармонизации звука «ля», который в условиях тональности *A dur* является сначала прямой Т, затем терцией Тр, квинтой S, а в следующем разделе входит в структуру аккордов расширенного одноимённого мажоро-минорного лада. Состояние радости, помимо текста, выражено мажорным ладом, преобладанием фонизма мажорных трезвучий, созданием эффекта колокольности благодаря переключке различных групп голосов, особой торжественности полнозвучных аккордов с применением колористического наложения. Однако, это возвышенно-сдержанная радость. Факторами сдерживания становятся темповое обозначение («покойно»), тихая динамика («р»), повторяющийся тон «ля», как несомненная основа, нечто истинное и самое главное.

Огромное поле для действия единовременного контраста создают духовно-концертные сочинения, написанные для солирующего голоса и хора. Здесь данный тип контраста может реализоваться также и на уровне противопоставления рядоположенных элементов: мелодия – мелодия, ритм – ритм, динамика – динамика. Часто в действие вступают жанровые средства, создавая разнообразные виды жанрового синтеза. Можно привести немало примеров, когда ариозная, свободно льющаяся, динамически развивающаяся мелодия солирующего голоса накладывается на речитативный, скованный хоральной фактурой пласт хоровой партии. Их совмещение и чередование влияют не только на формирование различных типов контраста, но и

создают определённую драматургическую направленность.

Рассмотренные в данной статье формы проявления принципа единовременного контраста в духовных концертах и духовно-концертных сочинениях русских композиторов XIX – начала XX века не исчерпывают всё разнообразие типов контрастирования. Важно, что применение теории единовременного контраста к анализу духовной музыки даёт возможность осознать глубину эмоционально-образного содержания произведений, выявить механизмы, управляющие динамикой его развития, понять направленность музыкальной интерпретации композитором канонических текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасий Великий, свт. Святого отца нашего Афанасия, архиепископа Александрийского, послание к Маркеллину об истолковании псалмов. В 4 т. Т. 4 // Творения. – М.: Изд. Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. – С. 3–35.

2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. – М.: Музыка, 1978.

3. Игнатий (Брянчанинов), свт. Молитва // Молитва – учение и делание: избранные наставления святых отцов, беседы митрополита Суражского Антония, архимандрита Рафаила (Карелина), протоиерея Иоанна Миронова / сост. О. Казаков. – СПб.: Сатис Держава, 2003. – С. 140–284.

4. Иоанн Златоуст, свт. Нужна только твёрдая решимость // Молитва – учение и делание: избранные

наставления святых отцов, беседы митрополита Суражского Антония, архимандрита Рафаила (Карелина), протоиерея Иоанна Миронова / сост. О. Казаков. – СПб.: Сатис Держава, 2003. – С. 67–72.

5. Назайкинский Е. В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: сб. ст. / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – С. 267–297.

6. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. – СПб.: Композитор, 1998.

7. Гречанинова В. И. Воспоминания об А. Т. Гречанинове // Государственный Центральный Музей музыкальной культуры. – Ф. 22, ед. хр. 235.

Дабеева Ирина Прокопьевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

