



О. А. УРВАНЦЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки*

ЧЕРТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ И ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЯ В ДУХОВНО-КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

УДК 78.036(2):783.2.03

В XIX веке в русской музыке произошли существенные преобразования, причиной которых послужила смена эстетических установок, давшая импульс развитию не только светского, но и духовно-концертного искусства. Многие исследователи отмечают новые веяния в духовной музыке: указывают на поиски новых путей, помогающих выявить национальную природу духовной культуры (И. Гарднер, В. Металлов, А. Преображенский), на размежевание клиросных жанров на две ветви – церковную и концертную (А. Ковалёв), на преобладание меланхолического настроения во многих сочинениях второй половины XIX века (И. Гарднер, И. Дабаева), на введение романсовых и ариозных интонаций в произведения на духовную тематику (А. Кандинский, Ю. Келдыш), а также на расширение ладотональных и гармонических средств в клиросных композициях (Н. Гуляницкая, М. Рахманова). Такие наблюдения и выводы в трудах различных исследователей свидетельствуют о существовании новых явлений в духовной музыке XIX века. Но в то же время, побудительные причины, лежащие в основе поисков и преобразований, ещё не раскрыты в полной мере.

Наша задача – выяснить, какие основные векторы развития духовно-концертного искусства были намечены в творчестве композиторов XIX века, и как изменяется музыкальная лексика под влиянием романтического миропонимания. «Проводниками» новых художественно-эстетических веяний в духовную музыку были композиторы, получившие светское музыкальное образование и приобретшие опыт творчества в концертных жанрах. Естественно, что в условиях клиросных жанров типичные для романтической музыки особенные черты проявлялись эпизодически, тогда как в духовно-концертных сочинениях реали-

зовались более ярко. Для решения поставленной задачи необходимо, прежде всего, выяснить установки, на которые ориентировались композиторы, а затем рассмотреть некоторые особенности музыкального языка в их духовных композициях.

В середине 30-х годов XIX века трансляторами романтических идей в художественно-общественную среду были литераторы-декабристы, Жуковский, Гоголь, поэты пушкинского круга. Они проповедовали особую созидательную роль религии в нравственно-философских и эстетических исканиях русских деятелей искусства. В предложенной ими иерархии ценностей высшую ступень занимали категории свободы, абсолюта, бесконечности, сверхчувственного, стихия мощного человеческого духа. Согласно их воззрениям, «романтизм по сути своей генетически близок религии»¹, поскольку под стремлением к бесконечному понималось нравственно-психологическое восхождение личности и «активное духовное жизнестроительство». Главной движущей силой, наделяющей человека энергией и дающей прозрение, романтики считали творческий экстаз, достигнутый с помощью любви, художественного творчества или религиозного переживания. Человек должен искать идеальные вневечные ценности, которые позволяют увидеть мир в мистически просветлённом виде, одухотворить эмпирическое бытие человека, преодолеть эгоцентризм и косность окружающего мира.

Отношение к духовному искусству также строится на особых основаниях. Перемещение акцента с объективной действительности на субъективную порождает индивидуализированную форму принятия бытия (субъективизм как позиция художника) и культивирование эмоций. Показательной является позиция П. Чайковского: «Для меня церковь сохранила очень много поэтической прелести. Я очень

часто бываю у обедни; литургия Иоанна Златоуста есть по-моему одно из величайших художественных произведений»². Духовная музыка понимается как материальная форма бытия идеального сверхчувственного мира, которая является прибежищем подлинных чувств. В композициях художник воплощает своё видение и чувствование религиозной темы. А потому естественно, что композиторы при сочинении клиросной музыки «совершенно подчиняются своему собственному артистическому побуждению» (Чайковский о Литургии). Следствием авторского отношения к духовной музыке является концептуальный подход к истолкованию богослужебных текстов, стремление наполнить их философским осмыслением мира и личными эмоциями.

Среди многочисленных признаков романтической эстетики выделим те черты, которые повлияли на мышление композиторов и их понимание духовной музыки: 1) стремление создать художественную целостность, созвучную современности; 2) моделирование характера личностного воздействия музыки; 3) тяготение к красочности и звукописи; 4) обращение к национальным корням. Рассмотрим каждую из перечисленных черт более подробно.

Первая черта романтической эстетики – переживание жизни во всей яркости и многообразии, воспроизведение внутреннего мира личности в диалектической полноте, зачастую включающей противоположные идеи и чувства. В произведениях романтиков смешиваются одухотворённое и приземлённое, свет и тень, что в художественной практике приводит к возможности взаимодействия высоких и низких жанров. Композиторы интегрируют в духовную музыку бытовые жанры (романс, песню, вальс). При этом жанры, типичные для романтического искусства и способные наиболее полно и адекватно выразить характерное для романтиков мироощущение, стали «визитной карточкой» эпохи и проникли в духовные жанры как носители типичного для современности содержания. Для романтиков ведущим жанром музыки – носителем эмоций новой, разнотинной среды – стал романс. Не случайно Е. Левашёв отмечал, что «подавляющее число композиторствующих регентов и певчих 1860-1890-х годов сочиняли именно в двух родах музыки: церковных хорах и жестоких романсах»³.

С романсом ассоциируется тема исповеди, душевного излияния. Композиторы XIX века при воплощении элегических, скорбных эмоций часто прибегают именно к романсовой модели как носительнице камерной, субъективной, личной молитвы, что порождает преобладание меланхолического настроения в духовной музыке второй половины XIX века. Вообще же романтикам даже в концертно-ориентированных литургийных жанрах свойственна яркость отображаемых эмоций и огромный их спектр – от экстатической радости (в хвалитных песнопениях)

до глубочайшей скорби (обычно в Символе веры, в повествовании о распятии Христа).

Композиторы XIX века находят несколько путей органичного интегрирования бытовых жанров в духовную музыку. Первый путь – поэтизация бытовых жанров, которая создаётся с помощью нескольких приёмов. Среди них назовём романсовый тип мелодики, которая опознаётся не только по лирической сексте и обилию задержаний, но и по гибкому, насыщенному хроматикой и скачками мелодическому рисунку, а также по альтерированной гармонии. Например, в хоровом цикле Чеснокова «Во дни брани» «каждое песнопение имеет характер концерта как церковного жанра». В № 1 «На одре болезни» «примечательным для душевного настроения (молитвенно) является некое движение, передаваемое комбинацией голосов – то их слиянием, то высвечиванием. Мелодия, имеющая скорее светский, или, вернее, “общечеловеческий” характер, гармонизована в то же время и просто, и не без изысканности. При явно ограниченном потенциале тональности, выделяется “романтическое” звучание отдельных аккордов – 9-аккордов, 11-аккордов, аррагиатура-аккордов, а также полигармонические педали»⁴.

Другой путь – речевое интонирование, возникающее при тесной связи мелодии и слова. Сближение мелодики с интонациями поэтической речи или клиросной речитации способствует конкретизации содержания духовных сочинений. В качестве примеров инкрустации романсовых интонационных оборотов в богослужебные жанры можно назвать песно-пения П. Чеснокова «Да исправится молитва моя» или «Отче наш» и «Господи, спаси. Трисвятое» (из Литургии ор. 42).

Результатом взаимодействия субъективного и объективного, высокого и низкого, церковного и бытового явилась новая художественная целостность сложного типа, которая привела к размежеванию клиросных жанров на церковные и концертные.

Вторая важная особенность, присущая романтическому искусству, которая привела к обновлению клиросных жанров, – моделирование характера личностного воздействия музыки. Текст церковных песнопений воспринимается композиторами как программа, содержащая определённые образы и сюжетные коллизии, что приводит к максимальному уточнению и детализации образа. Существуют разные способы уточнения авторской трактовки текста: использование риторических фигур, жанровых аллюзий и связанных с ними ассоциаций в области интонационных и фактурных формул, ладовых и гармонических средств. Зачастую они бывают индивидуализированными, присущими только определённому композитору.

Третья черта романтической эстетики – тяготение к звуковой живописи и красочности, способной вызвать в сознании слушателя определённый эмоци-

ональный настрой. Не случайно Н. Бахметев, создавший новую версию гармонизации годового цикла обиходных песнопений, использовал диссонантные, альтерированные аккорды и эллипсисы с целью «помочь» прихожанам войти в нужное психическое состояние. Н. Бахметев объяснял свою позицию так: «Я убедился, что звуки должны изображать слова во всей силе их смысла... Я старался создать (смысл) звуками, более приближающимися к природе и доступными понятиям и чувствам каждого молящегося»⁵. Введение альтерированных гармоний, яркость тональных сопоставлений и аккордов мажоро-минора привели к значительному усложнению гармонического языка. Музыкальная звукопись, красочный, «живописный» показ образов встречается у С. Рахманинова в «Шестопсалмии», у А. Никольского в Духовном концерте «Спаси мя, Боже».

Четвёртая особенная черта, привнесённая в духовную музыку композиторами XIX века – обращение к национальным корням и выявление духовного начала как составной части народного миропонимания. Столь ценимое романтиками проявление самобытности привело к поиску общих основ народной и церковной музыки и возникновению Нового направления в истории духовной музыки. По словам М. Арановского, «именно романтики выдвинули решение проблемы национального путем обращения к устойчивым, исконным формам народного бытия и традиционной народной идеологии»⁶. Опоэтизированный патриархальный мир облёкся в национально-религиозные формы и обрёл присущую народным верованиям двойственность. Двоеверие народной религии основано на укоренённости крестьянской жизни как в природном мире и связанным с ним языческим мифологизированным мировосприятием, так и в церкви, которая регулировала социальную и духовную жизнь народа. Сочетание христианского и языческого начал, церковного и календарного циклов, духовного и бытового сознания порождало особый синтез народных верований. Не случайно клиросные жанры с ярко выраженным народным звучанием предназначались только для концертного исполнения.

В силу многообразия проявлений романтизма, на протяжении XIX века в творчестве различных композиторов разрабатывались разные модели духовной музыки. Рассмотрим характерные признаки моделей, сложившихся под влиянием романтических установок в творчестве М. Глинки и П. Чайковского.

М. Глинка, будучи капельмейстером Придворной Певческой капеллы (1837-39 гг.), написал «Херувимскую песню», а спустя 20 лет положил на три голоса песнопение «Да исправится молитва моя» и Ектению. В двух духовных песнопениях М. Глинка открывает два новых направления в развитии духовной музыки. В «Херувимской песне» он создаёт модель авторского сочинения на богослужебный текст. Для воплощения воздушных, светоносных, ангель-

ских образов используются мелодические фигуры «кружения», постепенного схождения звуков вниз на фоне педалей, образующих проходящие созвучия из мягко диссонирующих септаккордов и нонаккордов различных ступеней. Ощущение мягкости и поэтичности добавляет включение натуральноладовых оборотов (III–VI). Внутри второго раздела также просматривается стремление к образной конкретизации. После фугатного проведения темы в начале с пунктирным ритмом и туттийного изложения на словах «ангельскими дориносимо чинми» вводится трио женских голосов в миноре, пианиссимо. Гармонический рельеф построен на переходе от диатоники к хроматике (в строчной заключительной каденции на протяжении четырёх тактов разворачивается гармония нонаккорда DD). Основным средством воплощения молитвенно-экстатического эмоционального состояния служит звукопись, то есть колорит мажорного лада (в котором использованы преимущественно мажорные созвучия), тембр парадного, яркого *C dur*'а.

В трио «Да исправится молитва моя» Глинка создаёт другую модель духовного песнопения-переложения. Здесь композитор нашёл новый способ сопровождения обиходной мелодии, отмеченный печатью авторского стиля, что характерно для романтиков, которые «выступили в защиту всего индивидуального, самобытного, характерного»⁷. В трио Глинка опирается на мелодию греческого распева, взятую из Пространного Обихода, древний облик которой продиктовал композитору способ её гармонизации. Мелодия изложена в модальной звуковысотной системе, без явно выраженного центрального тона с переменными опорами, имеет свободный несимметричный ритм, песенную форму, выбор которой обусловлен текстом. Строение текста предопределило также структуру мелодии и пульс чередования гармонических последований. Ритм гармонических смен совпадает с ритмом смен опорных тонов в мелодии. Кроме обладающей опоры (в виде трезвучия, сектаккорда), в заключительной каденции первой строки и припева появляется автентический каданс (в диатонической системе, без повышения VII ступени в миноре). В других каденциях (2, 3 и 4) применяются плагальные обороты. Голосоведение подчинено мелодии, которая размещается в теноре: в крайних голосах применяется движение параллельными терциями и секстами, оттеняющее мелодическую линию или противодвижение баса. В среднем голосе располагаются pedalные звуки. Способ развития в песнопении – гармоническое варьирование мелодии, то есть глинкинские вариации. Таким образом, создаётся сопровождение, не утяжеляющее и не искажающее древний распев и оттеняющее его мелодическую природу. Мелодия остаётся главным голосом в трёхголосной ткани, в которой сопровождающие фоновые голоса наделены преимущественно мелодическими

функциями. Гармоническая активность намечается только в каденциях, где расположены автентические или плагальные кадансы.

Итак, Глинка наметил два различных подхода к церковной музыке: в авторском сочинении («Херувимской песне») он использовал приём конкретизации смысла текста с помощью красочных возможностей гармонии и ладотональности, что позволило ему смоделировать определённое эмоциональное состояние. В гармонизации древнего распева («Да исправится молитва моя») он создал модель сопровождения заданной мелодии, где бережно сохранил её природные свойства – модальность, монодийную основу, тексто-музыкальный принцип построения композиции.

Обе модели были развиты в творчестве русских композиторов 70-80-х годов XIX века и, прежде всего, в духовных сочинениях Чайковского и Римского-Корсакова. Чайковский воспринял от первой модели (сочинения) красочность гармонии, чуткость к тембровому колориту тональности, игру звуковых красок и света, которая достигается благодаря фактурным и регистровым ресурсам гармонии. Примером служит «Херувимская песня» из Литургии, написанная в 1878 году (отметим, что это год издания духовных сочинений Глинки в издательстве Юргенсона). В «Херувимской» благоговейно-восторженное эмоциональное состояние создаётся с помощью красочных возможностей гармонии и лада, а также лёгких жанровых аллюзий. В первом разделе вводится контрастное трио у женской группы голосов, музыка которого напоминает фанфары, извещающие о сошествии ангелов или «изображающие» небесное эхо земных молитв.

П. Чайковский использует композиционную модель Глинки: двухчастную форму с контрастным сопоставлением разделов. Внутри первого раздела противопоставляются аккордовое и ансамблевое изложение (*tutti* и *trio*), тембры женских и мужских голосов (эффект «эхо»). Контраст предложений внутри первого раздела достаточно глубокий: используется сопоставление тональностей, ладов (*e moll* – *H dur*), фактуры, тематизма, регистров, жанровых ассоциаций (хоральных – фанфарных), динамики, ритмоформул. Повышенная эмоциональность создаётся благодаря романсовым интонациям, активному модуляционному развитию. Во втором разделе применяется фугатное вступление голосов, секвентное развитие.

В других сочинениях Чайковский также прибегает к выразительным возможностям гармонии и лада для воплощения ярких образов. Назовём в качестве примера литургические тексты, описывающие драматические коллизии: «Единородный Сыне», «Верую». В последнем номере использованы *h moll*, звучность малого уменьшённого септаккорда, концентрация минорных созвучий в строфе.

В то же время Чайковский обогатил и развил модель Глинки: он ввёл в духовную музыку новые приёмы, помогающие разъяснить авторское видение содержания песнопения. Просматривается стремление сделать наглядными образы текста с помощью дополнительных ассоциаций, возникающих при использовании речевой интонации, риторических фигур (фанфарных ходов, звучностей малого уменьшённого и уменьшённого септаккордов в драматических моментах), и жанровых «отсылок», которые у Чайковского встречаются неоднократно. Это фанфарные звучности, сопровождающие славильные тексты (в № 2 на словах «Един Сый Святыя Троицы»; в № 8 «Верую» на словах «Вседержителя» и «И возшедшаго на небеса»); вальсовая трёхдольность, часто связанная с лирическими образами; романсовые интонации (№ 10 «Тебе поём»). Жанровые клише стали удобной «готовой» формой, способной окрасить молитвенные тексты добавочными жанровыми ассоциациями и эмоциями.

Говоря о духовно-музыкальных произведениях конца XIX – начала XX веков, Н. Гуляницкая отмечает: «Укоренившись в древнем богослужебном пении и приняв его формосложение, духовная музыка со временем... поглощала и светские структурные начала. Композиторы не могли этого не осознавать, не могли не ощущать последствий приёмов варьирования, динамизации и внедрения форм “второго плана”. Процесс *синтезирования* музыкально-поэтических средств, получив мощный импульс, не мог остановиться»⁸.

Модель переложения, созданная Глинкой, также оказала несомненное влияние на Чайковского, которое в наибольшей степени проявилось во «Всенощном бдении». Отметим диатонизм, опору на церковную тональность, мелодическую логику объединения аккордов в гармонические построения, сам принцип производности сопровождающих голосов из главного напева. При этом один из голосов является второй (в терцию или сексту), другой удерживает опорный звук (педаля), а третий голос образует противодвижение относительно главной мелодии. Примером служит № 5 «Свете тихий» киевского распева (1 раздел). В некоторых случаях просматривается опора на плагальные обороты, что не исключает автентических каденций (№ 9 Тропари «На непорочных»). В то же время нужно отметить, что, несмотря на главенствующую роль мелодии в создании гармонического сопровождения, Чайковский опирается главным образом на функциональную гармонию, и почти каждый звук мелодии мыслится как аккордовый. Поэтому во «Всенощном бдении» Чайковского оформляется смешанная модель, соединяющая в себе черты глинкинской модели (построенной на мелодической логике) и черты, принятые в современной Чайковскому обиходной практике (на основе гармонического мышления).

Те же особенные черты романтической трактовки духовной музыки, что и у Глинки – Чайковского в авторских сочинениях (красочность, жанровые ассоциации, использование жанрового клише романса как носителя господствующего в XIX веке психологического настроения), – в той или иной степени проявляются у композиторов рубежа XIX–XX веков. Нужно сразу оговориться, что духовная музыка не исчерпывается этими моделями, но некоторые их особенности отчётливо просматриваются в духовных композициях различных авторов.

Идеи Глинки, реализованные в трио, – о производности сопровождающих голосов от мелодии древнего распева, о мелодической логике образования гармонических последований, о сохранении диатонической основы в качестве главенствующего принципа при построении гармонической поддержки мелодии, – были широко использованы Римским-Корсаковым и затем композиторами Нового направления. Но модель Глинки была разработана и дополнена с учётом новых эстетических веяний конца XIX века. В творчестве композиторов Нового направления была реализована одна из ведущих установок романтизма: опора на народное и религиозное начала как основу самобытности и национальной неповторимости русской культуры. Римский-Корсаков и его последователи использовали приёмы работы с мелодией, найденные в гармонизациях народных песен. Они создали новый метод обработок церковной мелодии, заимствованный из народной музыки.

Подведём итоги. Начало двум векторам развития духовной музыки положено Глинкой, который опробовал две модели, два типа духовных сочинений – в авторском сочинении и переложении. Каждая из них получила развитие в творчестве Чайковского и Римского-Корсакова, которые, опираясь на глинкинские идеи, создали свои модели духовной музыки. Вошёл в употребление смешанный вид модели, сочетающей красочность и яркость гармонических и ладовых средств (что было присуще авторским сочинениям) с производностью сопровождающих голосов от главной мелодии и мелодическими связями аккордов. Их последователи в духовной музыке XX века – С. Рахманинов, Н. Голованов, Е. Голубев, Г. Свиридов, Н. Сидельников, Р. Леденёв и многие другие – ориентировались на сочинения предшественников как на образцы, причём использовали обе модели (в «чистом» или смешанном виде). Богатство и широта ассоциаций, возникающих благодаря привлечению стилевых и жанровых моделей предшественников, делает духовно-концертную музыку многомерной, философски глубокой, эмоционально заразной. Эти качества, «привнесённые» композиторами-романтиками, были востребованы в духовной музыке XX века.

Эти качества, «привнесённые» композиторами-романтиками, были востребованы в духовной музыке XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Канунова Ф. З. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 2000. – № 3. – С. 115. Другие труды по эстетике и филологии романтизма см.: Вайнштейн О. Б. Язык романтической мысли. – М., 1994.; Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М., 1966; Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – М., 1979; Кривцун О. А. Эстетика: учебник. – М., 2000; Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. – Тверь, 1992.

² Цит. по вступ. ст. Л. З. Корабельниковой и М. П. Рахмановой в сб: Чайковский П. Сочинения для хора [Ноты]. – М., 1990. – С. 12.

³ Левашёв Е. М. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М., 1999. – С. 39.

⁴ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – М., 2002. – С. 80.

⁵ Цит. по: Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 2. – Сергиев Посад, 1998. – С. 353.

⁶ Арановский М. Романтизм и русская музыка XIX века // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1965. – Вып. 4. – С. 97.

⁷ История русской музыки: учебник / Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашёва; общ. ред. и предисл. А. И. Кандинского. – 4-е изд., доп. и перераб. – М., 1990. – Вып. 1. С древнейших времён до середины XIX века. – С. 256.

⁸ Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции, с. 150.

Урванцева Ольга Александровна

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

