

О СООТНОШЕНИИ СВЕТСКОГО И РЕЛИГИОЗНОГО В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ НА ДУХОВНЫЙ ТЕКСТ (на материале современного белорусского композиторского творчества)

В хоровом творчестве современных белорусских композиторов произведения на духовные тексты занимают особое место в силу возвышенности и глубины содержания литературной основы, которая получает индивидуальную трактовку автора музыки в связи с его личным этосом. Наши современники обращаются к церковным каноническим, а также и к другим (в том числе старославянским) текстам, так или иначе испытывающим воздействие церковной тематики¹. Поскольку хоровые произведения на духовный текст создаются для концертного исполнения и направлены на слушательское восприятие, творческая свобода современных композиторов не ограничена правилами церковного канона и условиями богослужебной практики, что ведет к привлечению различных приемов хоровой концертной композиционной техники, присущих хоровому концертному жанру, светскому по своему существу. Вопросам специфики хоровой музыки на духовный текст посвящен ряд трудов И.Гарднера [1], Н.Герасимовой-Персидской [2], В.Мартынова [3], Н.Успенского [5] и др. Вместе с тем вопрос соотношения светского и религиозного специально не рассматривался. Целью данной статьи является выявление носителя

¹ Например: «Похвала великому князю Владимиру Святославовичу на средневековый текст из «Слова о законе и благодати Иллариона, митрополита Киевского»», «Вечерняя молитва», «Милость мира» А.Бондаренко; «Боже, очисти мя грешнаго», «Отче наш» М.Васючкова; чакона «Dies irae» А.Дмитриева, «Литургия св. Иоанна Златоуста» О.Залетнева, «Русь православная» А.Козловой; «Gloria», «Два песнопения памяти протоиерея о. Александра Меня», оратория «Месса в честь Св. Франциска Ассизского» В.Копытько; «Поучение старца Зосимы», поэма «Откровение. Главы Священного Писания» В.Кузнецова; «Missa ordinaria» А.Литвиновского; «Усяночная» А.Мдивани; хоровые концерты «Благослови, душе моя...», «Тебе поем...», а также «Песнапенні аб беларускіх святых», «Тимн в честь Кирилла и Мефодия» Л.Шлег и др.

светского начала в хоровой музыке на духовный текст посредством определения критериев, дающих основание для жанровой атрибуции сочинений. Актуальность данной проблемы обусловлена сравнительно недавним расширением содержательного диапазона современного профессионального хорового композиторского творчества за счет религиозной тематики.

Вначале рассмотрим особенности воплощения литературной основы, где есть специфическая концертная вокально-хоровая техника, связанная с интерпретацией текста композитором и взаимодействием вербального и музыкального рядов. Выделяются паритетность слова и музыки; опора не только на слово, но и на образно-смысловую, содержательную сторону литературной основы в целом; повторение, расчленение и свободная (в соответствии с авторской интерпретацией) группировка словесного материала; автономность музыкального ряда; сочетание силлабического и распевного способов вокализации (при этом музыка несет семантическую нагрузку, дополняя, раскрывая, колорируя и содержательную сторону слова); “собственно музыкальное”, или “омузыкаленное”, воплощение текста, т.е. такое, которое ориентировано на мелодические принципы (текст выполняет обобщающую программную функцию, а мелодия автономна и сохраняет внутреннюю логику развития). Концертность основывается на контрастном сопоставлении типов вокализации (силлабического, распевного и омузыкаленного)². Концертность духовным хоровым композициям белорусских авторов придает и свободное обращение со словесным первоисточником в виде сокращений, перекомпоновок (в том числе и канонизированных текстов)³. Концертность в области

² Например, в хоровом произведении Л.Шлег “Аллилуиа” первый раздел основывается на одной повторяющейся литературной фразе (“Хвали, душе моя, господя”), славильность которой воплощается музыкальным рядом путем воспроизведения, имитации колокольного звона хоровыми средствами. Этот текст лежит в основе “колокольного” рефрена, а эпизоды представляют собой силлабический способ вокализации, где излагается основной текст стихир. Здесь концертность проявляется в виртуозных вокализациях, которые “расцвечивают”, эмоционально “раскрашивают” хоральное, речитативного плана, музыкальное воплощение текста молитвы.

³ Так, например, в концерте “Спас нерукотворный” Л.Шлег текст Символа веры использован не полностью, причем заглавное слово молитвы (“Верую”) многократно

взаимоотношения текста и музыки проявляется и в самой повторяемости текста, которая в обиходных, культовых прикладных церковных жанрах не применяется. Причем этой повторяемости сопутствует так называемое переинтонирование, или расширение семантики за счет собственно музыкальных образных ассоциаций.

Особенностью современных хоровых произведений на духовный текст является концертная специфика структурирования: расчленение по принципу контраста; детерминированность текстом музыкальной логики, частоты фактурных смен; контрастное сопоставление частей; циклизация на основе последовательного чередования хоровых миниатюр (*хоровой концертный цикл* как сумма хоровых пьес, имеющих тенденцию к непрерывности развития, своеобразная многочастная хоровая сюита, жестко не связанная с сюжетным развитием текста)⁴. Одним из основных приемов контрастирования является сопоставление различных *русских церковно-музыкальных стилей*, которые на протяжении исторического движения русского хорового искусства вырабатывались в недрах церковной музыки⁵. Это *строгий русский церковно-музыкальный стиль*, основанный на применении западноевропейских полифонических приемов при обращении к церковной монодии; стилистическая реминисценция *стиля церковной хоровой песни*, для которого характерна подголосочная полифония, “втора”, некоторые исполнительские приемы, такие как “подхват” хором запева солиста; *монастырский, или клиросный, церковно-музыкальный стиль*, сложившийся под влиянием кантовой певческой культуры XVII–XVIII вв.; придание древнему напеву статуса музыкальной темы, которая затем в процессе

повторяется без изменений с обновляющимся и варьируемым музыкальным материалом: текст приобретает лишь программное значение для музыкального ряда, который несет на себе “подтекст”, расширяет диапазон образных ассоциаций.

⁴ Например, в хоровых концертах Л.Шлег наблюдается цель разноплановых по фактурному, тематическому и стилистическому наполнению небольших по размерам частей, которые, контрастируя, следуют друг за другом, устремляясь к финалу.

⁵ Термины А.Преображенского

развертывания концертной композиции получает свободное, разноплановое развитие.

В качестве обобщающего, финального итога развертывания контрастной композиции и привнесения в музыку обобщающего начала выступает колокольность как особый музыкальный стиль. Применяется и традиционный прием имитирования средствами собственно хоровой звучности колокольного звона (сонорно-звукового эффекта). Среди них – затухания диссонирующих комплексов; *divisi*, придающие обертоновость яркой звуковой палитре; внезапный удар после паузы “во все колокола”; плотно-массовые звуковые “пятна”, образованные звуками в низком регистре и имитирующие гулкое звучание большого колокола⁶. Вместе с тем новым, современным способом претворения колокольности является имитация собственно типов звонов, акцентируется их смысловое наполнение, эмоциональное содержание (благовест, перезвон и др.).

Концертное начало в хоровой музыке на духовный текст проявляется и в особой роли театрального фактора, т.е. в особой картинности, “зримости” музыки и ее образов, в присутствии элементов сюжетности, драматургичности хоровых тембров (фактуры), в сопоставлении массового и индивидуального, в пространственных эффектах.

Одним из важнейших атрибутов паралитургической хоровой музыки является *концертность хоровой ткани* с присущими ей разными типами взаимодействия пластов на основе контраста сопоставления, производного контраста (антитетическое развертывание), комплементарности, дублировок, определяющих типы ее строения. Она наполнена красочными фактурными эффектами, напряженным движением, частой сменой фактурных рисунков, динамическими и тесситурными нагнетаниями, спадами и контрастами, что и придает ей концертные черты. Особенность концертной процессуальности основана на контрастной смене

⁶ Например, концерт “Благослови, душе моя”; “Колокольная фреска” Л.Шлег; концерт “Похвала...” А.Бондаренко и др.

хоровых фактурных форм *полихорных* по своему существу композиций (хоровых структур изложения), созданных с помощью старинной *техники cori spezzati*, выраженной в функциональном разделении на тембровые пласты исполнительского массива. Специфика применения *cori spezzati* выражается в наделении особыми функциями тембровых комплексов, своего рода их персонификацией, что приводит к особым приемам хоровой оркестровки – тембровой драматургии. Это придает виртуозный характер хоровой фактуре – хор трактуется как инструмент с большим диапазоном тембро-колористических и фактурных средств⁷.

Подведем итоги. В современном композиторском творчестве в области хоровой музыки на духовный текст сквозь призму авторской индивидуальности под воздействием идей музыкального мышления современности творчески преломляются особенности различных пластов многовековой традиции церковного хорового пения, *церковно-музыкальных стилей* и разных жанров концертной хоровой музыки. Именно вокально-хоровая концертность как совокупность свойств и принципов хоровой композиции (куда входят основополагающие концертные принципы состязания, диалогичности и игры, взаимодействующие в условиях полного и ансамблевого состава и подчиняющиеся концертному типу взаимодействия вербального и музыкального рядов) представляет собой светское начало. Таким образом, определение атрибутов вокально-хоровой концертности (особенности формообразования, взаимодействия слова и музыки, строения хоровой фактуры, техники хорового изложения, а также хоровая виртуозность и театральность) дает основание для решения вопроса о соотношении светского (концертность музыки) и религиозного (духовный литературный текст) в каждом конкретном хоровом сочинении на духовный текст.

⁷ Так, в хоровом концерте А.Бондаренко “Похвала...” концертная тембровая антитеза и антитеза исполнительских составов воплощаются путем приема *cori spezzati*, выраженного в разделении массива исполнителей на три группы (которые имеют авторское определение; 1-й антифон, 2-й антифон, хор).

1. Gardner, J. System und Wesen des russischen Kirchengesangs / J.Gardner // Schriften zur geistesgeschichte des oestlichen Europa. – Wiesbaden, 1976. – Bd. 12. – 132 s.

2. Герасимова-Персидская, Н. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры / Н.Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1983. – 287 с.

3. Мартынов, В. О красоте, плаче, богослужебном пении и музыке / В.Мартынов. Интернет-ресурс «OUTSIDER ABSTRACT JOURNAL “МУСАРТ” № 2». Режим доступа: <http://www.aposition.org/muzart2/martynov.htm>. Дата доступа: 15.05.2007.

4. Медушевский, В. Внемлите ангельскому пению: человечество и его культура на пороге 2000-летия Рождества Христова: по страницам трудов В.В.Медушевского / В.Медушевский; сост. О.А.Галкин. – Мн.: Православное братство во имя Архистратига Михаила, 1999. – 320 с.

5. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII века: хрестоматия / сост. Н.Д.Успенский. – Л.: Музыка, 1976. – 240 с.

6. Преображенский, А. Культовая музыка в России / А.Преображенский.– Л.: АCADEMIA, 1924. – 121 с.