



Наталья Сергеевна Гуляницкая — доктор искусствоведения, профессор Российской Академии Музыки, зав. кафедрой теории музыки, — в течение многих лет ведет научную, педагогическую и общественно-организационную работу. Ее научные интересы, затрагивающие проблематику истории и теории музыки, фокусируются в основном на феноменах искусства XX века — стилевых явлениях в многообразном композиторском творчестве России и Запада.

Автор многих научно-исследовательских работ, в частности, «Введение в гармонию XX века» (1984), «Introduccion a la armonia coterporanea» (исп. яз.; 1989), «Русское гармоническое пение» (1995); сборников статей, посвященных вопросам музыкальной композиции (1985, 1991, 1997); научных статей в журналах и коллективных монографиях.

В последнее время автор работает над проблемами, связанными с русской духовно-музыкальной культурой, особенно XIX—XX вв., восстанавливая картину стилового развития, изучая авторские вклады, анализируя поэтику и стилистику музыкального языка.



Н. С. ГУЛЯНИЦКАЯ

ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Теоретические аспекты
русской духовной музыки
XX века



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2002

ББК 85.313(2)6

Г 94

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 00-04-16143

Гуляницкая Н. С.

Г 94

Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты
русской духовной музыки XX века. — М.: Языки славянской
культуры, 2002. — 432 с.

ISBN 5-94457-008-3

Исследование доктора искусствоведения, проф. Российской академии
музыки Н. С. Гуляницкой посвящено проблемам музыкальной христиан-
ской культуры прошедшего века, которая, находясь долгое время под за-
претом, была вне поля зрения музыковедов. В монографии поставлена за-
дача связать начало и конец столетия, творчество композиторов Нового
направления с «новейшей» духовной музыкой современных авторов.

В Первой части рассматриваются произведения многих ведущих
композиторов конца XIX – начала XX в. (со ссылкой на родоначальника
этого направления – Чайковского и других знаменитых русских сочи-
нителей). Анализируется влияние, которое оказало их художественное твор-
чество на духовную музыку последователей, в том числе композиторов
русского зарубежья.

Во Второй части исследуется *status quo* в области духовно-музыкаль-
ных композиций – как церковных, так и концертных; сравниваются под-
ходы и средства воплощения, анализируется музыкальный язык и обра-
зо-смысловой строй.

Текст затрагивает различные проблемы, связанные с вопросами жан-
ра, «тембризации», высотно-ритмических структур и других сторон ду-
ховно-музыкального произведения как единой целостности, простираю-
щейся из текстовой смысловой основы.

ББК 85.313(2)6

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c o
M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax:
45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки
славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

© Гуляницкая Н. С., 2002

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Содержание

Введение	7
----------------	---

Часть первая. Начало века

Предисловие	21
Глава 1. Жанровая система русской духовной музыки	28
Глава 2. Принципы звуковысотной организации	50
2.1. Гласовая система	50
2.2. Гармоническая тональность	71
2.3. Модальная тональность	87
Глава 3. Принципы тембровой организации	102
Глава 4. Принципы формообразования	116
4.1. Малые формы	120
4.2. Большие формы	128
Глава 5. Циклы	151
Глава 6. Пространственная форма духовно-музыкальных произведений	167
Глава 7. Сакральная музыка	183
Послесловие	200

Часть вторая. Конец века

Предисловие	205
Раздел первый. Духовно-музыкальные произведения	208
Глава 1. Жанровые формы песнопений	208
Глава 2. Новейшие опыты «переложении» древних мелодий	231

Глава 3. Новейшие опыты «сочинений» на богослужебные тексты	252
Глава 4. Современный русский композитор церковного пения	277
Раздел второй. Духовно-концертная музыка	295
Глава 5. Nova musica sacra: жанровая панорама	298
Глава 6. О стиле ново-сакральной музыки	318
Глава 7. «Пространственность» в системе музыкально-поэтических средств	337
Послесловие (вместо заключения)	356

Приложения

<i>Приложение 1.</i> Краткий словарь имен композиторов	358
<i>Приложение 2.</i> Авторский анализ композитором Виктором Ульяничем сочинения «Христос Воскресе из Мертвых»	368
<i>Приложение 3.</i> Процесс духовно-музыкальной композиции: открытая форма	373
<i>Приложение 4.</i> Список нотных иллюстраций	378
Нотные иллюстрации	381

Введение

Россия слишком мало известна русским
А. С. Пушкин*

2000-летие христианства призывает к соборному осмыслению прошлого, настоящего и будущего — в едином акте сознания человеческого.

Духовная музыка, видящая свои начала в древней христианской церкви, прошла свой многовековой путь в борьбе и противостояниях, в обретениях и потерях... «Они не только занимаются созерцанием, но и составляют песни и гимны во славу Божию, в разных размерах и напевах, непременно приспособляя к тому приличный ритм», — отмечал Филон, писатель I века¹.

Богослужбное пение православной русской церкви — со времени равноапостольного князя Владимира и по сей день, с конца X в. до конца XX в., — это огромное достояние культуры, искусства и науки. Народ и безыменные «песнетворцы», «перелагатели» и сочинители — все те, кто внес вклад в общее дело, — суть творцы роспевов и напевов, мелодий и гармоний, неисчислимого богатства духовно-музыкальных композиций, отшлифованных временем, мыслью и чувствами.

«Древнерусское церковное пение есть, несомненно, одно из глубочайших произведений нашего народного творчества»².

Конец XX века — время сосредоточения усилий как на осознании предшествующего опыта, и особенно мастеров Серебряного века, так и на анализе, оценке современного духовно-музыкального творчества. Если 1900–10-е годы прославили себя и в звуке и в слове, в блестящих образцах композиторских творений и в литературно-критической мысли о них, то 80–90-е — только раскрывают свой художественный потенциал, еще почти не исследованный и не оцененный музыковедением.

* Пушкин А. Цит. по: Ильин И. Пророческое признание Пушкина. Одинокий художник. М., 1993 С 56

Поэтика духовной музыки — эта тема, поднятая в данном труде, есть лишь посильный шаг к описанию того, что ранее наблюдалось и теперь происходит. Только труд многих ученых в состоянии обобщить то, что духовно-музыкальное искусство принесло для своего времени и какова его эстетическая, историческая и теоретическая значимость.

Понятие «духовная музыка» включает прежде всего церковное пение — то, что утвердилось как «духовно-музыкальные сочинения и переложения». Его история, известная как «мелодическое пение» и «гармоническое пение», богата событиями, текстомузыкальным материалом, именами «песнерачителей» и композиторов.

До последнего времени вне поля зрения были те факты, что Глинка интересовался не только народной песнью, но и сочинил для церкви Херувимскую песнь, трио «Да исправится молитва моя» и литургию; Балакирев, долго управляя работой Придворной певческой капеллы, издал ряд мастерски выполненных молитвословий; Чайковский, предвидя «зарю» расцвета духовной музыки, значительно обогатил храмовое искусство; Римский-Корсаков, увлеченно работая над переложениями и сочинениями в русском стиле, утвердил свое неповторимое «звукосозерцание»; Танеев искусно воплотил идеи «отечественного контрапункта» в церковных песнопениях и духовных кантатах; Лядов и Глазунов открыли красочный мир народного обихода и особых музыкальных умонастроений; Рахманинов, с детства плененный «великолепными мелодиями Обихода», создал бессмертный звуковой мир гармонии — гармонии «горнего» Божественного и «дольнего» человеческого.

Однако духовная музыка, зародившаяся и существовавшая как сугубо функциональный пласт, не оставалась автономно-изолированной. Развиваясь во времени, она расширяла и свое художественное пространство. Это ясно обозначилось в композиторском творчестве XIX века, особенно Мусоргского, Чайковского, Балакирева, Римского-Корсакова, Кюи. Развиваясь и обогащаясь, эта тенденция — сочинять на сакральные темы не для храма, а для концерта, — проросла и дала мощные побеги в начале XX века. Имеются в виду сочинения Танеева, Кастальского, Гречанинова, Черепнина, Лядова — «музыка», поэтический строй которой спе-

цифичен и в плане содержания и в плане выражения. О различии того и другого достаточно ясно высказывается И. Гарднер: «Формирующими церковное пение факторами являются: 1) богослужебный текст (то есть слово), 2) богослужебный чин и 3) музыкальный элемент»; «...церковное пение отличается от общей музыки своими формами и, следовательно, теми художественными законами, которые в нем действуют»¹.

Русская музыка после 1988 года — этап раскрепощения и жанрово-стилистического расширения — обогатилась оригинальными произведениями Н. Сидельникова, Н. Каретникова, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, К. Волкова, В. Мартынова, А. Ларина, В. Ульянича, В. Кикты и др. — произведениями, которые семантически связаны с «русской идеей», воплощенной в новом типе своеобразного композиторского «звукосозерцания». Этому способствовал ряд объективных и субъективных моментов, среди которых — а) интерес выдающихся композиторов к богослужебному жанру и проба пера в переложениях и сочинениях; б) взаимодействие, взаимопроникновение старых и новых интонационных сфер, синтезируемых в музыкальных произведениях.

Мы не должны забывать о «своеобразии» пройденного нами пути: начало-середина-конец — эта триада читается как исходный мопный импульс, получивший заключительную ответную реакцию, но не нашедший «разработки». (Правда, в «фоновом режиме», применяя компьютерный термин, работа шла...; продолжалась она и в среде композиторов «русского зарубежья».)

Status quo обязывает нас, прежде всего, разобраться в духовно-музыкальных процессах т. н. Серебряного века, изучив музыку и знание о ней. Представляется важным, с одной стороны, проанализировать как отдельные произведения, так и их группы; с другой — ознакомиться с музыкально-теоретической мыслью в различных ее проявлениях и формах. Все это составляет предпосылки для более полного представления о стиле эпохи. Проникновение в музыкальную поэтику начала века, анализ «современных и новейших» духовных композиций — определение некоей точки отсчета для восприятия восхождения упадка, становления стагнации и т. д. в отношении музыки наших дней, вернее, после 1988 года, — 1000-летия принятия христианства на Руси

Что же показывает нам период после 1917 года? Композиторы, дав «подписку» о ненаписании духовной музыки, не смогли расстаться с ней навсегда, и Чесноков, Никольский, Ипполитов-Иванов, Голованов и др. работали, возможно, «в стол». Ряд композиторов, оказавшихся за рубежом — а среди них Гречанинов, Н. Черепнин, Н. Кедров, Шведов, А. Чесноков и др. — продолжали свою сочинительскую деятельность. Анализируя, в частности, некоторые лондонские и парижские издания, прослушивая американские звукозаписи, можно убедиться в том, что опыт, накопленный в России, не исчез бесследно, а продолжал развиваться в традиционных и обновленных формах.

Итак, задачу данной работы можно определить как исследование поэтики и стилистики русской духовной музыки. В поле зрения нашего исследования — крайние точки этой исторической «арки», а именно — духовная музыка начала и конца XX века, хотя для сравнения и привлекаются произведения, созданные в период от 1917 до 1988 года. Охватить все созданное на этом пространстве-времени — задача и непосильная, и в целом нереальная. Для нас представляется важным и актуальным сделать попытку установить наиболее общие музыкальные тенденции и поэтико-стилистические закономерности в области духовной музыки, развивающейся в контексте современной художественной культуры.

Допущения и ограничения, таким образом, обусловили и подход к материалу — «целым ансамблям микрообъектов». Изучение истории отдельных микрообъектов и макрообъектов — различно. «Чтобы выяснить историю макрообъектов, надо пожертвовать детальностью информации об истории каждого объекта в отдельности», — пишет академик Д. С. Лихачев, подчеркивая мысль о необходимости решать задачу «макрохарактеристик, минуя слишком детальные описания» и выработывая методiku «приближенных описаний»⁴. Отдавая себе отчет в возникающих трудностях — объективных и субъективных, — мы все же дерзаем приступить к такого рода работе...

Исходя из этой задачи предварительно сформировалась и структура работы. Она имеет двухчастную тектонику: часть первая — начало XX века, часть вторая — конец XX века. Замечаемые в строении такие черты, как периодичность, симметричность и даже «ин-

версионность», сложились довольно спонтанно. Конец века, откликнувшись на его начало, проявил себя скорее в жанрах концертных на теологические темы, нежели в жанрах церковно-клиросных. Композиторы, не получившие воспитания и образования, подобного «синодалам», не могли, естественно, дерзнуть на то, что требовало от них не столько стили, сколько канона. Владая методом «программного» инструментального и хорового симфонизма, наши композиторы стали возрождать духовный слой со «свободных» композиций, например: молятивословия Свиридова к спектаклю «Царь Феодор Иоаннович», «Литургический концерт» Н. Сидельникова или «Запечатленный ангел» и «Фрески Дионисия» Щедрина, ряд сочинений Буцко, Шнитке, Каретникова, Рубина и др.

Духовно-музыкальные переложения и сочинения для богослужебных целей, то есть строгие церковные композиции, — эта область творчества в последней трети века развилась и окрепла лишь постепенно. Этому содействовали, во-первых, «воцерковленные» композиторы — например диакон С. Трубачев, о. Н. Ведерников, а во-вторых, бывшие советские композиторы, по разным причинам взявшие на себя труд изучить канон и предложить свою интерпретацию духовно-музыкальных жанров — например, В. Кикта, Н. Лебедев, Г. Дмитриев. Этот процесс продолжается: появляются новые имена, новые сочинения и переложения...

Структура монографии «Поэтика музыкальной композиции...», хотя и выглядит несколько жесткой, является, по сути, открытой — открытой для вхождения то ли еще не выявленных, то ли не проанализированных духовно-музыкальных произведений.

Отталкиваясь от «задач поэтики» — концепции В. М. Жирмунского, представленной в начале нашего века и развитой далее в трудах литературоведа и многих его последователей, — мы пытаемся определить подобное в нашей области, привлекая высказывания Аверинцева, Г. Вагнера, Лосева, Лихачева, Томашевского, Тынянова и др. Особое значение имеют для нас труды русского философа, богослова, ученого И. А. Ильина, изложившего «аксиомы религиозного опыта», развившего проблемы «русской идеи», основ христианской культуры, смысла и предназначения искусства, борьбы за художественность и многое другое.

Общее определение поэтики как системы эстетических средств, «рабочих принципов» (Аверинцев), структуры произведений вполне соответствует музыкальной поэтике. Касается музыковедения и метод поэтики — изучать отдельных авторов, школы, течения, направления, эпоху. Нет расхождений, видимо, и в том, что музыкальная поэтика тесно соприкасается с теорией музыки и, в частности, с изучением музыкального языка во всех его ответвлениях. Не случайно, видимо, Аверинцев, строя определение поэтики, ссылается на гимнографа Романа Сладкопевца, который блестяще владея своим искусством, вряд ли «сумел бы ответить, в какой системе стихосложения он работает». Нас интересует как «невыворенная», «имманентная» поэтика, знание о которой можно почерпнуть только из самих образцов творчества, так и «выговоренная», то есть теоретическая поэтика. «Самый элементарный здравый смысл велит исследователю первой проявлять всемерный интерес ко второй. В любом случае полезно знать мнение современников: кое-что им было виднее»⁵. Что верно, то верно! Поэтому наша цель состоит не только в аналитических изысканиях, но привлечении этого живого слова современников — слов композитора, музыковеда, критика и просто музыканта.

Поэтика музыкальной композиции, исходя из общих искусствоведческих положений, включает методы теоретического и исторического характера, обычно не изолированные друг от друга, а напротив, дополняющие и взаимодействующие. Подобное мы обнаруживаем у писателей и композиторов, исследовавших духовно-музыкальное творчество. Такие нестареющие русские авторы, как Д. Разумовский (труды: 1867–69), В. Металлов (1899, 1912, 1913, 1914 и др.), И. Вознесенский (1893 и др.), А. Преображенский (1910, 1924 и др.), М. Лисицын (1901–05, 1910 и др.), А. Никольский (1916, 1917, 1909–17 и др.). С. Смоленский (1885, 1888, 1901, 1910, 1910–11 и др.) — все они продолжают поражать нас глубокой эрудицией, профессиональностью, преданностью своему делу... «Христианскую культуру может творить только христиански устроенная душа», — писал И. Ильин⁶. Не следует забывать и других критиков и музыкантов, например Н. Компанейского, оставившего на страницах музыкальных журналов немало интересных высказываний, анализов, разборов духовных сочинений (см., например, статьи в «Русской

музыкальной газете» — 1901, 1902–07, 1903, 1904, 1905, 1906, 1908). Этот корпус научного знания, еще не исследованный и не оцененный, — кладезь информации, методов, приемов описания предмета исследования.

В настоящее время глубоко профессиональный интерес, сопровождающийся знаниями в области богословия, музыкальной историографии и др., проявляет доктор иск. М. П. Рахманова, труды которой автор считает особо значимыми. Большую работу в области историко-нотграфического исследования проделал доктор иск. Е. М. Левашов; несомненно ценный вклад в изучение творчества Московской школы внесли доктор иск. А. Кандинский и канд. иск. С. Зверева, как и другие исследователи, работающие в разных направлениях, например доктор иск. Ю. Паисов, канд. иск. А. Тевосян, еще не полностью опубликовавшие свои труды в этой области.

Осуществляя поэтико-стилистический подход, подкрепленный историческо-теоретической ориентацией, мы сосредоточим внимание на разных сторонах музыкальных явлений XX века. Надо сказать, что «стиль времени» в известной мере определяет и аналитический подход (мы каждый раз это оговариваем во вступительных разделах к I и II частям). Но имеются и общие, основные, моменты. Они касаются содержательных и формальных сторон композиции.

Не берясь рассуждать о текстовом базисе, — это специальная немзыкальная область — мы, отметив тесную, хотя и не всегда прямую взаимосвязь с музыкальной композицией, вынесем за скобки наиболее общие принципы. Это суть:

Жанр — как тип художественного произведения, — имеющий содержание, предназначение и форму организации материала. (Важно выделить жанры, определить их отношения, установить систему и другие специфические моменты).

Структурно-композиционная организация церковных песнопений и других сочинений на сакральные темы — как жанровая форма художественного произведения, — имеющая, с одной стороны, традиционную связь со смыслом текста и типом гимнографии, а с другой — нетрадиционное толкование этих первооснов во времени-пространстве произведения. (Следует установить теоретическую классификацию форм церковной музыки, их связь с жанром, роль выразительных средств в формотворчестве)

Звуковысотная система — как тональная организация мелодического и гармонического материала, — содержащая либо модель древнего образца (ропсев, напев), либо модель композиторского слышания, либо, наконец, сочетание этих двух компонентов. (Существенно бывает определить этот музыкальный параметр для выяснения конкретной жанровой стилистики произведения, дыхания формы.)

Указав на жанр, форму и звуковысотность, мы не исчерпали всего богатства выразительных средств. Древнейшее из них — *ритмическая система*, имеющая в церковной музыке свои специфические корни — «несимметричность», «неправильность», неметризованность. В сочетании со звуковысотным параметром ритм формирует целостные выразительные комплексы, требующие специфического, вдумчивого и индивидуализированного рассмотрения.

В новой музыке внимание композиторов бывает поглощено *тембром*, звукообразом композиции, «хоровой инструментовкой». Поэтика «тембризации» (термин Никольского), прежде представлявшая интерес только в отдельных художественных манерах, быстро расцветает и приобретает черты существенной проблемы современной духовно-музыкальной композиции.

Остается сказать еще о *фактуре* — способе существования музыкальной материи, имеющей на горизонтальной оси мелодическое (полифоническое) измерение, а на вертикальной — гармоническое. Фактура духовно-музыкальных произведений, никогда не обсуждаемая серьезно, в настоящее время не может быть оставлена без внимания. Рахманинов, например, сочиняя «Всенощное бдение», стремился добиться единства между мелодиями обихода и западным контрапунктом и создать «идеальную звуковую картину». Ясно, что возникает необходимость анализа средств создания этой звуковой картины как у его современников, сильных в этом отношении, так и у композиторов наших дней.

Попытка определить основные поэтические средства, характерные для духовной музыки XX века, не есть, однако, стремление сконструировать некую «матрицу», сквозь которую можно просмотреть все и вся. Это приведет к немыслимой унификации — к потере своеобразия поэтического строя отдельных произведений, авторских манер, художественных подходов и т. д. В своем анализе мы неизбежно

выходим на определение стиля, вне которого раскрытие художественного объекта представляется весьма проблематичным.

Художественный стиль предполагает специфическое взаимодействие того, что называется «*первичной моделью*» и «*принципом конструирования*» — термины теории стиля А. Ф. Лосева, теории, которая нам представляется наиболее релевантной, обладающей широким радиусом приложения и коэффициентом полезного действия.

Первичная модель в произведениях, относящихся к жанру духовной музыки, — онтологическая, то есть содержащая сущностно-бытийные проблемы, интерпретируемые с богословских, философских, эстетических и художественных позиций. Е. Трубецкой в своей знаменитой статье «Умозрение в красках» писал: «Преодоление ненавистного разделения мира, преобразование вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существо все три лица Св. Троицы, — такова та основная тема, которой в древне-русской религиозной живописи все подчиняется... Нет ни малейшего сомнения в том, что эта иконопись выражает собою глубочайшее, что есть в древне-русской религиозной культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, *мировых* сокровищ религиозного искусства»⁷.

Несомненно, что «умозрение в звуках» не есть нечто отличное от «умозрения в красках»!

Если онтологическая модель церковной музыки ориентирована на догматическое богословие, то нецерковная музыка, имея в основе эти же объекты, темы, представления, не лишает себя права давать им относительно свободную художественную интерпретацию. (Последнее, связанное с индивидуально-авторским мирозерцанием, объясняет, возможно, ситуацию все большего подъема интереса в этой области.) Каковы именно эти «надструктурные» (Лосев) характеристики светских сочинений на теологические «сюжеты» — покажет конкретный музыкальный материал.

Таким образом, исследование «первичной модели» — новый аспект стилевого подхода, тесно связанного с поэтико-теоретическим. Особенно интересным и продуктивным он оказывается при обращении к музыкальным произведениям конца XX века. Возникают специфические художественные аспекты, например: