

Клещевник Е.А., студ. 418 гр.

Научный руководитель – Ерохина С.К.

ХРИСТИАНСКИЕ ОБРАЗЫ В СВЕТСКОЙ ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Чрезвычайно богатой областью русской музыки представляется христианская образность, смыслы которой переданы в словах и усилены определенной интонационной спецификой, ладовой окраской, фактурно-гармонической организацией музыкальной ткани.

Вместе с тем отличительной особенностью хорового письма русских композиторов является то, что музыкальный язык, выработанный в жанрах духовной музыки, используется и в иных художественных контекстах, напрямую не связанных с данной темой. Его охват шире, и характерные интонации «разлиты» во всевозможных сферах вокальной и инструментальной музыки.

«Окрашенность» многих хоровых произведений в интонации, свойственные православной культуре, определяется широким контекстом ее появления в музыке русских композиторов сочинения М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, С. Рахманинова. Г. Свиридова, А. Шнитке, насыщены интонациями православных песнопений, к каким бы жанрам они не обращались.

В целом произведения, связанные с воплощением духовной сферы, можно разделить на два типа:

- 1) христианская тема имеет прямое воплощение в духовных жанрах;
- 2) христианская тема дана иносказательно, на втором плане и проявлена в контексте светских сочинений.

Бесконечное множество художественных решений можно найти, соприкасаясь с хоровым творчеством русских композиторов. Помимо интонационной специфики русские композиторы «наработали» значительный багаж различных приемов, связанных с воплощением христианских смыслов.

Христианская тематика и образность в сочинениях русских композиторов не всегда проявляется открыто и во многих случаях угадывается по косвенным признакам. Это во многом определяет высокий духовный заряд сочинений, силу их воздействия. Неявное присутствие в произведениях русских композиторов христианских образов – предмет особого обсуждения. Второй план (в данном случае уместнее говорить о скрытом смысле) обогащает произведение, одухотворяет его, дает возможность ощутить его глубины, наполняя истинным смыслом.

Хор С. Танеева «Восход солнца» на стихи Ф. Тютчева – сочинение светское. Однако необычное композиционное решение буквально «на глазах» превращает его в духовное. Композиция играет главную роль в этом превращении. С. Танеев использует безрепризную трехчастную форму, которая ясно очерчивает постепенность процесса перехода от полной тьмы через ряд промежуточных состояний к яркому восходу. Динамический вектор формы прекрасно вписывается в словесный текст.

Танеев изменяет форму поэтической строфы, ломает композицию стиха, в результате чего третья часть хоровой композиции начинается с союза «и», написанного с маленькой буквы: «и во всей неизмеримости эфирной раздастся благовест всемирный победных солнечных лучей». Композитор отсекает первую фразу поэтической строфы так, что «еще минута» уходит в предыдущую часть, словно «в прошлое», а новую начинает словами «и во всей неизмеримости эфирной».

Осмысление данного хода заставляет думать о том, что Танеев это сделал с глубоким умыслом. Союз «и», начинающий новую строфу, напоминает о приеме, часто используемом в Священном писании: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро» (Бытие: 1, 3–5). Столь же распространен союз «и» в Евангельских текстах: «И ели все и насытились. И набрали кусков хлеба и остатков от рыб двенадцать полных коробов. И отпустив их, пошел на гору помолиться» (Марка: 6, 42–46).

У Тютчева после слов «Раздастся благовест всемирный победных солнечных лучей» стоит многоточие, у Танеева возникает целая часть, основанная на повторении этих слов. Дальше Танеев вновь «взламывает» композицию стиха, многократно повторяя слова: «Раздастся благовест всемирный (как известно, само слово «Евангелие» обозначает «Благая весть»)). Музыкальный ряд здесь превзошел словесный. Если же еще добавить анализ полифонических приемов, которыми пользуется Танеев для создания эффекта «многоголосной» или «полноголосной» картины мира, где Благая весть звучит «на все лады» со всех сторон, то с еще большим основанием можно говорить о превращении светского сочинения в духовное.

Хор П. Чайковского «Без поры, да без времени» на слова Н. Цыганова интересен своей иносказательностью, не только словесной, но и музыкальной. Образная сфера складывается из многих составляющих, в которых угадываются элементы канта, хорала, народной песни, духовного стиха. Характерная для народной песни лексика «травка-муравка», «пташка», «ах-ти, калинка моя, ах-ти, свет малинка моя», представляющая собой определенный уровень абстракции, во 2-й части конкретизируется.

Музыкальное воплощение двух последних строк исполнено в подчеркнуто хоральной фактуре, напоминая кульминацию (звучит на ff)

молитвенного песнопения. Явная асинхронность поэтического текста и музыки заставляет предположить, что за этим стоит определенный художественный замысел композитора. Это крик души, соединенный с молитвой. Ритмическая структура выбивается из молитвенной формы. Ритм скорее напоминает танец.

Для русской культуры выражение горя через плясовые ритмы – не редкость. Вспомним Мельника из оперы «Русалка» А. Даргомыжского, Гришку Кутерьму из «Китежа» Н. Римского-Корсакова. Чайковский в хоре «Без поры, да без времени» рисует настоящую жизненную картину, в которой чувство горя и молитвенное состояние души переданы в духе национального характера, сначала прячущего свое истинное чувство за абстрактными «травка-муравка», «пташка голосистая», а затем открывающегося в пляске, смешанной с молитвой.

Хор С. Рахманинова «Пантелей-целитель» на текст баллады А. Толстого в какой-то мере продолжает «Без поры, да без времени» П. Чайковского. Вновь перед нами плясовой ритм в соединении с хоральной фактурой и с отчетливо проявленной скерцозностью. Плясовой, скерцозный ритм во многом создает «детский» оттенок образа, придавая высказыванию чистоту и простосердечие. Получилось нечто среднее между детской считалочкой и молитвой.

Молитвенное слово к Пантелею произносится в манере, близкой фольклорной, что вполне естественно: народный целитель – народный язык общения со святым. Однако музыка здесь изменила свой модус в сравнении с началом. В основе теперь лежит изысканная гармония – в каждом слоге новая, проливающаяся чудесным «елеем».

Редкий случай использования православной символики мы видим в пародии В. Калинникова «Спесь» на слова А. Толстого. В этой хоровой миниатюре присутствуют знакомые признаки: колокольность, хоральность,

псалмодическое пение, которые композитор использует для воплощения фарисейского, показного благочестия.

Осознание собственного совершенства, замешанное на «правильных» мыслях и «правильном» образе жизни, высокомерно-брезгливое отношение к недостаткам других – композитор буквально снял «слепок» с фарисея и передал его средствами музыки. Остается удивляться художественной точности, которой достиг Калининков.

Образ Спеси, несмотря на простой (даже упрощенный) язык, сформирован из разных составляющих: внешняя сторона – «аршин с четвертью», внутренняя сторона – его «душа», полная самолюбования, претенциозности и торжественности. Колокольный звон, гимн – хвала себе.

Простота музыкального языка здесь адекватна простоте персонажа. Незадачливость и глупость, пустота и бескрылость, приземленность – это главное, что передано в «звуковом портрете» Спеси. Композитор находится на одной волне с поэтом, использующим просторечные выражения. Это просторечье оказывается важнейшим средством характеристики персонажа. Настоящая «псалмодия» звучит на словах все в жемчуге» и особенно «раззолочено». Это для него истинное «божество» композитор здесь смело применяет элементы церковного православного пения.

Таким образом, в жанрах светской хоровой музыки русских композиторов содержится огромная сокровищница христианской образности.

1. Аминова, Г. Отечественные историки творчества С.И. Танеева / Г. Аминова. – Красноярск, 2006. – 265 с.

2. Степанова, И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей / И. Степанова. – М., 2002. – 276 с.