

УДК 78

КОМПОЗИЦИОННАЯ ЛОГИКА НОВОГО ТИПА В РУССКОМ ХОРОВОМ КОНЦЕРТЕ КОНЦА XVIII ВЕКА

© 2009 С.Н.Гайдак

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 10.06.2009

Статья посвящена русской хоровой музыке последней трети XVIII века. В эпоху развитой эстетики Просвещения барочный партесный концерт исчерпывает свои возможности. Приходит время его реконструкции и обновления. В этом процессе главную роль сыграл комплекс идей классицизма. Автор представленной статьи рассматривает стилевые особенности и специфику новой музыкальной драматургии классического хорового концерта.

Ключевые слова: система, хоровой стиль, партесное пение, хоровой концерт, барокко, классицизм, фактура, светская музыка.

Хоровая музыка последней трети XVIII века стоит в ряду других сформировавшихся музыкальных жанров и функционально выступает в двух ипостасях: как утвердившееся направление светского искусства и как элемент богослужебного ритуала. Ее особое место в музыкальном пространстве обусловлено универсальностью собственной сущности, выраженной спецификой эмоционального воздействия, связанного с уникальностью природного инструмента – человеческого голоса. Исполнительская традиция а cappella в хоровых сочинениях обеспечивает хоровой культуре последовательный и непрерывный эволюционный ход, выступая гарантом целостности самой системы. Испытывая на себе внешние национальные или конфессиональные влияния, стилевая система хоровой культуры не подвергается разрушениям и глобальным коллизиям. Она перерабатывает новые для нее элементы, адаптируя их под уже сформированные историческим ходом устоявшиеся формы. Жанр хорового концерта в последней трети XVIII века становится ведущим в хоровой культуре этого периода. В эпоху развитой эстетики Просвещения барочный партесный концерт с его мощной объемной фактурой исчерпывает свои возможности. Приходит время его реконструкции и обновления. В этом процессе главную роль сыграл комплекс идей классицизма. Время проявления его стилевых особенностей в русской музыке было недолгим. Классицизм довольно быстро уступает место эстетике романтизма и быстро развивающемуся направлению реализма XIX века.

Классицистские европейские универсалии по своему преломились в творчестве русских компо-

зиторов и выразились в закреплении нового комплекса музыкальных средств. Холопова В. Н. выделяет классицистские постулаты, существенно повлиявшие на изменение художественного облика концерта: это нивелирование национальной составляющей и унификация музыкального мышления и форм выражения, идущая от «идеи разума»¹. Новые типовые черты хорового стиля классического концерта выразились в утверждении классической четырехголосной фактуры, в проявлении новых композиционных свойств жанра как многочастного цикла с закреплением в нем функций частей концерта, в оформлении шкалы темпов и тактовой системы с определенными видами метра, в завершении формирования ладогармонической логики.

Хоровое четырехголосие становится важнейшим фактором формирования всех структурно-художественных элементов, отвечающих за становление композиционной логики нового типа. Четырехголосная фактура универсальна с точки зрения гармонического развития, тематической индивидуализации и колористической мобильности. Фактура хоровых композиций к концу XVIII века проходит длительный эволюционный путь формирования. Ранняя форма фактурного изложения в ходе исторического процесса определялась, как известно, многовековым господством модальности. Стилистика второго периода характеризовалась барочным многоголосием. И третий, завершающий этап – стабилизация оптимальной формы фактурного изложения – четырехголосия. Его универсальность определяется структурной и эс-

⁰ Гайдак Светлана Николаевна, доцент кафедры теории и истории музыки. E-mail gaydak@samaradom.ru

¹ Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – М.: Советский композитор. 1983. – С.118.

тетически-художественной целесообразностью – главной эмблемой классицизма.

Тембральная определенность и упорядоченность голосов означает репрезентацию «правила», от которого можно и отклониться в сторону стилевой индивидуализации. Правило допускает определенную свободу его трактовки. Изменение фактурных значений в ходе исторического развития, так же как и смена типа графической фиксации звуков, может безошибочно служить свидетельством стилевых сдвигов и началом новой эволюционной фазы в истории музыки. Кристаллизация четырехголосной фактуры способствовала упорядочению тонально-гармонического языка и ясности голосоведения. Интонационная самостоятельность каждого голоса создает, во-первых, удобство восприятия через логику процесса «перетекания» одного интонационного элемента в другой. А во-вторых, способствует симфонизации хоровой партитуры, где за каждой партией стоит конкретный исполнитель (группа исполнителей), с выразительным тембровым «обликом». Интонационно-тембровая персонификация позволяет сравнить ту или иную партию с ролью в драме, где актеры-партии взаимодействуют друг с другом, говорят по очереди или вместе.

В фактуре компактного четырехголосия заложен тот комфорт восприятия, который позволяет охватить и осмыслить «сюжет драмы». А, как пишет С.С.Скребков, «... драма всегда есть борьба характеров, борьба личностей за свои интересы, в музыке же – это борьба за овладение вниманием слушателей, за выразительность, за художественный успех»². Состязание контрастирующих исполнительских голосов-индивидуальностей и есть «concerto», сущность которого составляет симфоническое развитие. Хоровая фактура зрелого классицизма содержит в себе богатые возможности для использования разнообразных драматургических приемов и их ассимиляции, в связи с чем, приобретает в концертах значение ведущего формообразующего фактора.

Главная композиционная особенность классического хорового концерта – цикличность. В основном, это трех- четырехчастный цикл, иногда пятичастный, который начинает формироваться с середины XVIII века. Он принципиально отличается от партесного концерта, с характерными для него нециклическими формами – трехчастной, куплетной, рондообразной: «...по сравнению с барочными концертами исчезли, с одной стороны, концерты одночастные, с другой – наиболее многочастные, доходившие до 17 частей»³. Отголоски барочного мышления мы можем видеть, между тем,

и в тематической пестроте пятичастного концерта 18 «Благо есть, исповедаться Господеви» Бортнянского, и в обманчивой «многочастности» концертов 1, 4, 11, 14, 19, 20, 26. В этих четырехчастных композициях первый раздел, часто очень небольшой по объему, выполняет функцию вступления. Оно не всегда имеет тональный контраст со следующей за ним первой частью, но при этом сопровождается сменой тематизма, темпа или авторским указанием другого характера исполнения. Кроме этого, в концертах 11, 14, 19, 20, 26 финал предваряет небольшой обособленный раздел. Это переход к финалу и, в то же время, «вступление» к нему. Структурно выделенной модуляцией и сменой темпа подчеркивается драматургическая значимость последней части, устремление к ней как к венцу композиции.

Концепция цикличности предполагает экспонирование художественного разнообразия по принципу контраста темпа, метра, тональности и тематизма между частями. Это известный принцип инструментального сонатно-симфонического цикла. Следует отметить, что русский хоровой концерт развивался в условиях почти полного отсутствия национального симфонического направления в русской музыке. Как и в эпоху барокко, когда произошел перенос принципов инструментальной музыки (*concerto grosso*) в партесные композиции, хоровой концерт второй половины XVIII века частично воспроизвел концепцию сонатно-симфонического цикла, заполнив пустующую нишу его хоровым аналогом. Шкала темпов приобретает классический вид – *Largo*, *Adagio*, *Moderato*, *Andante*, *Allegro*. При этом принцип контраста в хоровых композициях приобрел особый, отличный от инструментального, стиль. Он выразился в сглаженной форме частичного контраста. Последовательное чередование темпов медленно-быстро не было типичным.

Частое отсутствие темпового контраста мы встречаем в концертах Веделя и Бортнянского, в хоровом творчестве которого, классицистские тенденции были выражены более определенно. Например, в концерте «Пойте богу нашему, пойте», «Услыши, Боже, глас мой», «Скажи ми, Господи, кончину мою», все четыре части написаны в медленных темпах. Трехчастный медленный концерт «Господи, кто обитает в жилище моем» также не имеет темпового контраста. Между тем, заметно преобладание медленных темпов над быстрыми, а концертов, в которых все части были бы быстрыми, у Бортнянского нет. В этом случае отсутствующий или слабо выраженный темповый контраст между частями довольно часто компенсировался контрастом ладотональным.

По типу чередования темпов, например, в собрании однохорных четырехголосных концертов Бортнянского можно выделить четыре вида трех-

² Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – С.218.

³ Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика... – С.124.

частного цикла и около семи видов четырехчастного. Очевидно, что четкой внутрициклической универсализации форм не существовало, но типологию наиболее часто повторяющихся вариантов темповой системы можно представить следующим образом: медленно – быстро – медленно, быстро – медленно – быстро. Первая разновидность в западноевропейской инструментальной практике была близка инструментальной сонате *da chiesa*, вторая – классической симфонии и сонате. В хоровом творчестве Бортнянского мы видим приблизительное равенство вариантов с небольшим преобладанием первого – 7 концертов из 35 начинаются в медленных темпах.

Гораздо заметнее в них стабилизация функций отдельных частей. Особой устойчивостью в цикле отличается быстрый финал и медленная трехдольная средняя часть. Из 35 концертов Бортнянского быстрые финалы существуют в 26 циклах. Здесь уместно привести сравнение с сонатами Бетховена, где мы можем видеть быстрые финалы в 28 сонатах из 32. Трехдольная средняя часть выполняет функцию менуэта и встречается в 23 концертах Бортнянского. Не только метрическая трехдольность части говорит о ее близости менуэту, но и квадратность, как основная черта танцевального ритма. Налицо присутствует экстраполяция отдельных свойств инструментального сонатно-симфонического цикла в композиционную структуру хоровых концертов.

Черты классицизма как направления, в основе которого лежит стройная ясность, структурированная гармонической и мелодической логикой, наиболее ярко проявились в творчестве Бортнянского. Одним из главных стилевых показателей отражения художественных черт классицизма является степень и качество структурной, интонационной и ладогармонической оформленности музыкальной темы. Такого рода тематизм мы встречаем в концертах Бортнянского. Его четкой синтаксической расчлененности сопутствует логическая упорядоченность, равновесие мелодических волн, опевание опорных тонов лада. Непринужденное изложение темы не предопределяется текстом и не находится в жесткой зависимости от него, а разворачивается в свободном движении. Слушатель как бы становится свидетелем и участником живого естественного процесса, где интонационный рисунок формируется в реальном времени. Это придает ему сходство с импровизацией, но без мелизматических, как у Веделя, излишеств. Движение с направленным стремлением вперед расширяет установленные структурные рамки. Внутренняя динамика становится и имманентным свойством тематизма медленного движения. Итогом преодоления ограничений становится иногда отсутствие квадратности и утверждение принципа тематической несимметричности. В западноевро-

пейской инструментальной музыке квадратность была стилевым показателем классицизма, а ее нарушения – отклонениями от исходной нормы. Чаще всего структурная ненормативность в концертах Бортнянского образуется за счет расширения второго предложения, причем внутри заключительного каданса, а не перед ним. Особую функциональную и структурную устойчивость кадансы приобретают в медленных частях. Она становится свойством тематизма Бортнянского, например во II части концерта 14. Немецкий музыковед К.Феллерер, изучающий проблемы музыкальной науки XVIII века определил, что согласно воззрению теоретиков XVIII века каденции и скрытая гармония являются фундаментальными основами мелодии.

Для Бортнянского каданс стал не просто элементом музыкального синтаксиса и звучащей цезурой, а превратился в значимую для драматургии концертов область. Как отметила М.Г.Рыцарева – «самим фактом особого внимания к кадансу Бортнянский близок к Моцарту»⁴. Ритмическое растяжение функций доминанты и тоники в кадансах вместе с затуханием звучности как будто подсказывают стиль исполнительской интерпретации и фиксируют свою авторскую волю нотной записью. Характерными для его стиля становятся и кодовые замедления в финалах с темповыми обозначениями «медленнее» или «протяжно» (концерты 11, 13). Гипертрофия кадансовости относится к приему типичному для эпохи классицизма. Такой каданс не просто технически выполняет функцию торможения, а диктует способ исполнительской манеры, ее художественную форму.

Каданс регулирует также и степень завершенности экспозиционного тематизма. Она может быть различной и не всегда нормативной. Так, например, первое предложение может быть закончено полным совершенным кадансом, а второе – половинным. Отсюда возникающая тенденция к структурной разомкнутости музыкального материала, его стремление к сквозному развитию. Это означает не только присутствие «барочного» следа, но и поиск новых способов развертывания музыкального повествования, с том числе и сквозного развития как перспективной драматургической концепции будущего. Осознанность применения кадансовых цезур в творчестве композиторов конца XVIII века, в том числе Веделя, Березовского, Бортнянского, выявляет композиционную сущность тематизма и формирует его, помогает становлению классицистской логики структурирования музыкальной ткани. Таким образом, мы можем говорить о выраженном стилевом плюрализ-

⁴ Рыцарева М.Г. Композитор Д. Бортнянский. – М.: Музыка, 1979. – С.106.

ме барочных и классицистских тенденций в музыкальных темах хоровых концертах Бортнянского.

Бортнянский преподносит «концертность» своей литургической музыки как ее основную сущность. Более того, он пишет концерты с учетом своих представлений их концертного исполнения, сам, одновременно выполняя две творческие функции – композитора и интерпретатора. Свободное произвольное течение «реки» – вот самая близкая ассоциация со звучащим материалом его хоровых композиций. Исполнительская реализация замысла композитора была в руках самого автора, который вошел в самый плодотворный период своего творчества в 80-х – начале 90-х годов, работая капельмейстером Придворной певческой капеллы. Сложившийся в это время стиль исполнения концертов вызвал восторги Г. Берлиоза, который высоко оценил и музыку Бортнянского и его исполнительскую интерпретацию: «В этой гармонической ткани слышались такие переплетения голосов, которые представлялись чем-то невероятным; слышались вздохи и какие-то неопределенные нежные звуки, подобно звукам, которые могут пригрезиться; время от времени раздавались интонации, своей напряженностью напоминающие крик души, способный пронзить сердце и прервать спешащее дыхание в груди. А вслед за тем все замирало в беспредельно воздушном *decrescendo*; казалось, это хор ангелов, возносящихся от земли к небесам и исчезающих постепенно в воздушных эмпиреях»⁵.

Полифункциональность зрелого хорового концерта подтверждается расширением сферы его бытования. Он исполняется в момент кульминационного пика богослужения, выступает в качестве жанра светского музицирования, украшает государственные церемонии. «Во всех случаях музыка была не просто звуковым дополнением канонического текста, но вольным художественным творчеством, проявляющим и подтверждающим композиторскую индивидуальность, авторский престиж мастера»⁶. Концерт, не сопровождающий никаких литургических действий, мог также исполняться по окончании богослужения в то время, когда верующие подходили к кресту или при их выходе из храма. В этом случае концертный эпизод выглядел еще более «концертно», а само исполнение воспринималось как светское выступление хорового коллектива. Термин, относящийся к эпохе раннего русского барокко, меняет свое первоначальное значение в период светского итальянского влияния. «Концертность» литургической музыки второй половины XVIII века проявлялась еще и как присутствие композиционной логики, имеющей завершенную структуру. Элементарный период

или простая двухчастная форма превращали любое многоголосное уставное и неуставное песнопение в небольшое одночастное музыкальное произведение. «Херувимская», «Милость мира», «Ныне отпускаеши» и даже короткая ектения приобретали художественное наполнение и все свойства одночастной хоровой пьесы, и требовали такого же художественного, то есть светского стиля исполнения.

Формирование тематизма определяется степенью завершенности мелодического развития. Национальная специфика эстетического восприятия музыки определяется его вокально-мелодической природой. Пение есть мелодия, мелодия – есть пение. Мелодия для русского человека это главный носитель информационной сущности художественного смысла музыкального произведения, главный символ музыкального языка и основной критерий ее понимания. И это механизм, посредством которого происходит сопряжение двух миров – музыки и воспринимающей души. Зрелость русских хоровых композиций классического периода определялось тематизмом с выраженным приоритетом мелодического начала. Комплекс равновесия в тематизме концертов и нециклических хоровых произведениях Бортнянского выражается в естественности сопряжения гармонической вертикали и мелодического движения по горизонтали. Музыкальная тема Бортнянского наделена особой пластикой движения, главная организующая роль в которой принадлежит музыкальной ритмике. Ритмическая организация является фундаментом многоуровневой системы взаимодействия разных элементов музыкального языка. Классическая тактовая система получила окончательное завершение своего формирования с утверждением в хоровых композициях тактовых размеров 4/4, 2/4, 3/4, 2/2, 4/2. Выходят из употребления метры 3/1 и 3/2. Они оказываются слишком «медленными» для музыки наполненной энергией, декламацией и эмоциональной динамикой. Зрелая тактовая система организует музыкальный материал по принципу регулярной симметричности. Регулярность пульсации вместе с метрическими опорными долями формирует каркас гармонической структуры, но при этом позволяет ей развиваться стилистически свободно. Барочные реминисценции, когда гармония не подчиняется ритмической логике и не откликается на акцентные доли сменой функций аккорда, встречается в хоровых концертах Бортнянского и Березовского довольно часто. Например, концерт Бортнянского 1 «Воспойте господеву», «Достойно есть» 24. Черты предыдущей эпохи органично влетают в структуру классицистской образцовой модели. Налицо приемственность традиций, когда тематические и драматургические особенности композиций предыдущего стилистического этапа не могут

⁵ Берлиоз Г. Избранные статьи. – М.: 1956. – с.324,

⁶ Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский... – С. 96 – 97.

быть отвергнуты новой жанровой моделью. Такая устойчивость и жизнеспособность приемов композиционной техники обусловлена национальной природой их происхождения. Они формировались в условиях родной национальной среды и не являлись элементами привнесенными и чужеродными. Элементы барочной стилистики – разомкнутость тематизма, его пестрота, перенесение гармонической функции через такт, частично стали и формообразующими факторами классического хорового концерта XVIII века. Драматургия хоровых композиций в ходе исторического развития менялась

и совершенствовалась не по принципу замены одних формообразующих факторов и композиционных приемов на другие, а по принципу их обновления. В этом же контексте необходимо упомянуть также и ассимиляцию барочного принципа тематизации через метр с принципом тематизации через мелодию, которые объединились в хоровых концертах второй половины XVIII века. Образованный комплекс стилевых элементов создал новую систему функционирования музыкального материала.

THE NEW LOGIC OF COMPOSITION IN RUSSIAN CHOIRAL MUSIC OF THE END 18TH CENTURY

© 2009 S.N.Gaydak^o

Samara State Academy of Culture and Arts

This article is dedicated to the Russian choral music of the last third part 18th century. At the time of the Enlightenment Part-concerto exhausted its potential and required innovations. The Classicism ideas played the most important role in this process. This article covers style features and peculiarities of the new music drama in the classical choral concerts.

Keywords: System, Chorus style, Part-singing, Choral concerto, Baroque, Classicism, Texture, Secular music.

^o Gaydak Svetlana Nikolaevna, Senior Lecturer of Theory and History of Music. E-mail gaydak@samaradom.ru