

На правах рукописи

Дабаева Ирина Прокопьевна

**Русский духовный концерт
в отечественной культуре
XIX – начала XX века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2017

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
имени С. В. Рахманинова

Официальные оппоненты: **Коробова Алла Германовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Уральская государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского,
профессор кафедры теории музыки

Немкова Ольга Вячеславовна
доктор искусствоведения, профессор,
Тамбовский государственный
музыкально-педагогический институт
имени С. В. Рахманинова,
профессор кафедры хорового
дирижирования, проректор по научной
и методической работе

Урванцева Ольга Александровна
доктор искусствоведения, доцент,
Магнитогорская государственная
консерватория (академия) имени М. И. Глинки,
профессор кафедры истории
и теории музыки,
проректор по научной работе

Ведущая организация: Новосибирская государственная
консерватория имени М. И. Глинки,
кафедра истории музыки

Защита состоится 27 апреля 2017 г. в 14 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте:
<http://www.rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан 27 января 2017 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета Крылова Александра Владимировна



Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Понятие «духовный концерт» вмещает в себе возможность двоякого толкования – как жанра композиторского творчества и как вида исполнительской деятельности хоровых коллективов. В культуре России эти явления тесно связаны: жанр прочно обосновался в программах музыкальных собраний, получивших название «духовный концерт».

Внедрение в богослужение сочинений, написанных в данном жанре, воспринималось неоднозначно: светская часть общества поддерживала традицию звучания концерта во время совершения Литургии, а священнослужители и властные структуры рекомендательным и законодательным путями сдерживали развивающуюся тенденцию, что в большой степени повлияло на его дальнейшую судьбу.

Духовный концерт можно отнести к жанрам-долгожителям. Появившись в русской культуре в XVII веке, он полтора столетия занимал лидирующие позиции в национальной жанровой системе. Его судьба не была простой и легкой, времена взлета сменялись периодами упадка. Партесный концерт XVII века подготовил появление в XVIII веке концерта классицистского. Данный период определяется исследователями как золотой век концерта. Разновидности жанра XVII – XVIII столетий хорошо изучены в отечественном музыковедении. Их рассмотрению с точки зрения обусловленности и связи с политическими, культурными процессами, роли в искусстве, выявления особенностей жанрового содержания и формы, характеристики жанровых моделей посвящен целый ряд диссертационных исследований, монографий, статей ведущих и молодых ученых.

XIX век оценивается музыковедами как период исчезновения из композиторской практики жанра духовного концерта, его забвения в музыкальной культуре. Подобной точки зрения придерживаются многие исследователи. Отмечается, что только в конце XIX столетия обнаруживается очередной расцвет жанра, появление ярких сочинений. Установилось мнение, что после революции 1917 года в силу исторических причин духовный концерт вновь исчез из музыкальной практики и получил новую жизнь лишь в конце XX века в связи с политическими событиями, произошедшими в России, а также важнейшими религиозными праздниками – тысячелетием Крещения Руси и двухтысячелетием христианства. Данные позиции могут быть объяснены тем, что ученые не занимались скрупулезным исследованием судьбы жанра в XIX веке, а лишь поддерживали укоренившуюся точку зрения.

Однако изучение архивных документов, образцов эпистолярного наследия, воспоминаний современников, публикаций в дореволюционной прессе убедительно доказывает, что духовный концерт не исчезал из музыкальной практики XIX и XX веков. Попадая в историческую тень, притесняемый другими, более актуальными для того или иного времени жанрами, он, тем не менее, не переставал привлекать внимание композиторов, слушателей концертов, при-

хожан многочисленных российских церквей. В эти периоды к написанию духовных концертов обращались не только известные авторы – А. А. Алябьев и А. Н. Верстовский, М. И. Глинка и А. Ф. Львов, Н. А. Римский-Корсаков и А. А. Архангельский, М. М. Ипполитов-Иванов и С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов и Вик. С. Калинин, А. В. Никольский и П. Г. Чесноков, но и представители так называемого «второго ряда»: регенты церковных хоров, священнослужители, музыканты-любители из самых разных слоев общества.

Более того, получившие в XIX веке огромное распространение духовные концерты, как вид исполнительской деятельности церковных хоров, открывали большие перспективы в развитии данного жанра по всей России, поскольку именно он составлял основу публичных выступлений коллективов.

Указанные обстоятельства в значительной мере способствовали его расцвету на рубеже XIX-XX столетий.

Вновь открывающиеся архивы регентов, священнослужителей, композиторов свидетельствуют о том, что данный жанр не прекращал существования и в советское время. Однако одни сочинения так и не были изданы и исполнены, другие нашли свою жизнь в рукописных вариантах в богослужбной и концертной практике, особенно, в первые годы после революции и в периоды «оттепели». Духовный концерт продолжал свое существование и в творчестве русских композиторов-эмигрантов, о чем свидетельствуют изданные сочинения.

Новая бурная жизнь жанра в конце XX столетия, несомненно, вызывает исследовательский интерес, а вместе с ним, и постановку научных проблем, связанных с историей и теорией духовного концерта.

Изучение духовного концерта, как одного из видов публичной деятельности хоровых коллективов, позволяет раздвинуть границы научной проблематики, связанной с культурно-музыкальными процессами, происходящими в стране и ее отдельных регионах, а также объективно осмыслить историко-культурную уникальность данного явления, объединившего в себе европейские и национальные музыкальные традиции.

Исследование эволюции духовного концерта как вида исполнительской деятельности в совокупности с социокультурным контекстом эпохи предполагает изучение такой исторической проблематики, которая прежде не становилась предметом специального рассмотрения: музыкальное просвещение и нравственное воспитание слушателей, формирование новой сферы профессиональной деятельности певчих церковных хоров и регентов – концертного исполнительства. Значение вечеров духовной музыки в истории русской культуры было настолько велико, что осознание данного факта приводит к выводу о необходимости переосмысления и, возможно, некоторой перестановке акцентов в соотношении духовной и светской культуры изучаемого периода.

Возрождение в наше время духовного концерта, как вида исполнительской деятельности отечественных хоров, должно привлечь внимание к доре-

волюционному опыту организации вечеров духовной музыки, способному в значительной степени обогатить и обновить указанную сферу музицирования, придать ей новый импульс в развитии.

В диссертации определяются важнейшие этапы развития духовного концерта как жанра композиторского творчества и вида исполнительской деятельности в контексте русской культуры, а также рассматривается процесс их эволюции в конкретный период, охватывающий XIX – начало XX века, который оказался наименее изученным, но чрезвычайно важным в истории. Исследование значительного массива музыкальных произведений, написанных в жанре духовного концерта, а также программ вечеров духовной музыки, исполненных отечественными певческими коллективами в столичных и провинциальных городах России, расширяют представления о самобытности отечественной культуры.

Восстановление исторического пути и характеристика духовного концерта, как жанра композиторского творчества и вида исполнительской деятельности, будут способствовать пониманию целостности отечественной культуры во взаимодействии ее светской и церковной ветвей. Включение в сферу изучения не только вершинных, выдающихся музыкальных творений композиторов-гениев, но и сочинений их менее известных современников, а также введение новых сведений о формах музыкальной жизни, в последнее время все более привлекает внимание музыковедов. Данный труд полностью находится в указанном русле.

Настоящее диссертационное исследование затрагивает проблематику одного из важнейших для современного музыкознания научных направлений, связанного с восстановлением целостности музыкально-исторического процесса в развитии национальной музыкальной культуры, что определяет его актуальность и ценность. Нацеленное на восполнение существующих исследовательских пробелов, оно значительно дополняет и корректирует некоторые устойчивые, длительное время не пересматривавшиеся положения, касающиеся русской духовной культуры XIX века, творческого наследия композиторов-классиков и менее известных композиторов «второго ряда», их роли в развитии значительного пласта национальной культуры – хорового искусства, в единстве композиторской и исполнительской деятельности. Этим объясняется его актуальность.

Объект исследования.

Духовный концерт в России XIX – начала XX века.

Предмет изучения.

Духовный концерт как жанр композиторского творчества и вид исполнительской деятельности хоровых коллективов.

Цель исследования.

Восстановление значительного самобытного пласта русской культуры XIX – начала XX века, представленного духовным концертом в творчестве отечественных композиторов и в публичной деятельности хоровых коллективов.

Задачи исследования:

- на основе изучения архивных материалов, публикаций в газетах и журналах, научных исследований восстановить забытые имена композиторов, как профессионалов, так и любителей, обращавшихся к написанию сочинений в жанре концерта в XIX – начале XX века;

- выявить эволюцию духовного концерта: установить жанровый архетип и жанровые модели; проанализировать изменения в подходе композиторов к работе с избранным каноническим текстом; определить пути преобразования жанровой формы в соответствии с основными тенденциями жанрообразования в эпоху романтизма; рассмотреть важнейшие жанрообразующие принципы – контрастность и диалогичность, специфику их проявления в различных моделях духовного концерта; изучить и обосновать изменения в имени жанра;

- определить особенности претворения жанра духовного концерта в творчестве А. А. Алябьева, А. Ф. Львова, Н. И. Бахметева, Н. А. Римского-Корсакова, А. А. Архангельского, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, Вик. С. Калиникова, П. Г. Чеснокова, Ц. А. Кюи, А. В. Никольского и других композиторов XIX – начала XX века;

- охарактеризовать духовный концерт, как вид исполнительской деятельности хоровых коллективов: установить факторы, способствовавшие его зарождению и распространению, выявить пути и динамику развития, особенности организации в российских столицах и провинциальных городах, определить сходство и отличие; восстановить имена выдающихся деятелей, организаторов духовных концертов;

- выявить роль духовных концертов в развитии культуры России XIX – начала XX века путем определения важнейших функций, характеристики складывавшихся разновидностей, определения их специфики в составе крупных образовательных и культурных мероприятий;

- представить перспективу дальнейшего исторического развития духовного концерта как жанра композиторского творчества и вида исполнительской деятельности на протяжении XX века.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Русский духовный концерт, как жанр композиторского творчества, является значительной частью отечественной культуры: кульминационные вехи в его развитии, совпадающие с рубежами веков, чередовались с уходом в историческую тень под натиском бурно развивающихся иных, более актуальных для той или иной эпохи жанров. Во времена спада протекали эволюционные процессы, способствовавшие его последующему мощному взлету. В этом отношении XIX век представляет несомненный интерес, как связующее звено между двумя яркими кульминациями в развитии жанра.

2. На протяжении XIX века формировалась новая жанровая модель духовного концерта, которую можно определить, как классико-романтическую, основанную на претворении принципов монотематизма и лейтмотивных связей в рамках многочастных сочинений. Ее развитие прочерчивает путь от

поздних концертов Д. С. Бортнянского – через творчество А. Ф. Львова – к произведениям Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. Т. Гречанинова, Вик.С. Калинникова и предвосхищает появление позднеромантической модели, основанной на указанных принципах, но представленной в иных жанровых формах в музыке А. А. Архангельского, А. В. Никольского, П. Г. Чеснокова, Ц. А. Кюи и других композиторов. В то же время в творчестве, прежде всего, композиторов «второго ряда» сохраняется жанровый архетип – классицистская модель духовного концерта.

3. Имя жанра – «духовный концерт» – закрепилось за классицистской моделью. В конце XIX века в связи с дискриминацией жанра в богослужбной среде, произведения, обладающие его признаками, получали другие названия, в том числе: запричастный стих, запричастен, причастный стих или нейтральное – «духовно-музыкальное» сочинение. Однако смена имени не влекла за собой существенной трансформации жанра, сохраняющего жанровое содержание и важнейшие жанрообразующие принципы: контрастность и диалогичность.

4. Духовные концерты, как вид исполнительской деятельности отечественных хоровых коллективов, занимали существенное место в музыкальной жизни России XIX – начала XX века. Они сыграли значительную роль в ее развитии, выполняя дидактическую, эстетическую функции, имея важнейшее нравственно-воспитательное и просветительское значение.

5. Духовные концерты, как публичное выступление русских хоров, в своем становлении прошли несколько этапов. Их зарождение связано с развитием музыкальной культуры Санкт-Петербурга; формирование концертных программ в конце XVIII – начале XIX века было определено характерной для новой столицы тенденцией приобщения к европейским ценностям. Московский период духовных концертов начинается с середины XIX столетия; он характеризуется стремлением церковных властей противостоять их организации с целью сохранения основ национальной церковно-певческой традиции. Быстрое распространение данного вида музицирования по всей России в конце XIX и его кульминация в начале XX века обусловлены активным ростом разнообразных форм концертирования в стране, соответствующих эстетическим запросам публики.

6. Период XIX – начала XX века представляет особый интерес в связи с востребованностью жанра духовного концерта в рамках вечеров духовной музыки: сочинения в данном жанре составляли основу программ выступлений хоровых коллективов, поскольку тепло воспринимались слушателями и были любимы исполнителями. Это способствовало их укоренению в культуре России и дальнейшему развитию.

Научная новизна исследования состоит в том, что в представленном труде *впервые* в отечественной науке:

- Вводится в научный обиход значительный пласт музыкального творчества русских композиторов-профессионалов и любителей, считавшийся ра-

нее не существующим или утерянным: произведения в жанре духовного концерта, созданные на протяжении XIX – начала XX века. Данные сочинения в большой степени расширяют представление о достижениях этих авторов. Изучение наследия композиторов с учетом духовных концертов создает основу для целостной характеристики творчества в единстве двух составляющих ветвей: светской и духовной.

- Развивается положение о роли композиторов «второго ряда» в истории культуры страны, в том числе, в распространении духовной музыки в XIX – начале XX века.

- Выдвигается и на конкретном материале доказывается положение о существовании и развитии жанра духовного концерта в отечественной культуре XIX века, что меняет научную картину, сложившуюся в современном музыковедении.

- Получает дальнейшую разработку теория жанров: на большом количестве музыкальных примеров обосновывается правомерность существования классико-романтической жанровой модели духовного концерта, представленной в творчестве композиторов XIX века. Рассматривается изменение в подходе к выбору поэтического источника, выявляются принципы компоновки псалмовых стихов; характеризуются пути трансформации жанровых форм; определяются причины изменения имени жанра; на материале русской духовной музыки раздвигаются границы действия таких характерных для концерта жанрообразующих принципов как контрастность и диалогичность, выявляются новые формы их воплощения.

- Реконструируется картина развития отечественной культуры на протяжении XIX – XX веков благодаря включению в нее важнейшей, не исследованной ранее части: духовного концерта как вида исполнительской деятельности отечественных хоровых коллективов. Определяются и характеризуются этапы его становления в русских столичных городах и провинции.

- Выявляются функции духовного концерта как вида исполнительской деятельности хоровых коллективов в культуре России, обосновывается его нравственное, дидактическое, просветительское, эстетическое значение в воспитании и образовании музыкантов-исполнителей и слушателей.

- Определяются пути формирования различных видов духовных концертов, как публичных выступлений отечественных хоров, выявляются особенности их организации. Рассматривается формирование традиции включения их в структуру праздничных, траурных, крупных культурных и образовательных мероприятий.

Методологическая основа исследования.

Методологическую основу исследования составляет принцип историзма. Изучение духовного концерта как жанра композиторского творчества и вида исполнительской деятельности хоровых коллективов в их становлении и развитии потребовало применения историко-хронологического метода. Рассмотрение каждого из этапов формирования данных явлений в культуре Рос-

сии привело к избранию проблемно-хронологического метода, позволяющего высветить наиболее характерные черты объекта исследования, складывающиеся в тот или иной исторический период. Потребность определить соотношение традиционных и новаторских качеств вызывает неизбежность применения сравнительно-исторического и историко-типологического методов, позволяющих изучить жанр духовного концерта в синтагматическом и парадигматическом аспектах его функционирования в культуре, выявить процессы, происходящие в жанровой системе в целом, и обнаружить изменения в составе жанровых признаков, в частности. Ретроспективный метод был привлечен для восстановления исторической цепи в развитии духовного концерта как жанра композиторского творчества и одного из видов публичной исполнительской деятельности в связи с востребованностью данных явлений в культуре и искусстве современной России.

Теоретическая значимость диссертации обусловлена тем, что в ней, на материале жанра духовного концерта, получила дальнейшее развитие история и теория жанров – отрасль науки, активно разрабатываемая в отечественном музыковедении в последнее время. Изучение эволюции жанра духовного концерта, форм его бытования позволяет пересмотреть установившийся в отечественном музыкознании взгляд на его историю. Исследование эволюционных процессов в рамках жанра на протяжении XIX века приводит к выводу о существовании еще одной жанровой модели – классико-романтической, обладающей комплексом определенных жанровых признаков.

Рассмотрение вопросов истории и практики организации духовных концертов, как вида публичной деятельности хоровых коллективов, расширяет область научной проблематики, связанной с изучением культуры России и ее отдельных регионов.

Пересмотр традиционных взглядов на историю жанра духовного концерта и концертную деятельность отечественных церковно-хоровых коллективов способствует существенной корректировке известных положений об эволюционных процессах, протекавших в русской культуре на протяжении XIX – начала XX века, позволяет поставить и решить проблему, касающуюся целостности отечественной культуры в единстве двух ее ветвей – духовной и светской.

Практическая значимость исследования определена тем, что представленные материалы вошли в учебные курсы гармонии, анализа музыкальных произведений, полифонии, а также могут составить важную часть таких дисциплин, как хороведение, хоровая литература, история отечественной музыки и культуры. Большое значение имеет введение в репертуар хоровых коллективов и программы их выступлений обретенных вновь сочинений отечественных композиторов, написанных в жанре духовного концерта.

Результаты исследования стали основой в деле возрождения вечеров духовной музыки в г. Ростове-на-Дону, Ростовской области, Краснодарском крае, инициированного автором данного диссертационного исследования.

Внедрение полученных научно обоснованных результатов вносит значительный вклад в восстановление и развитие национальных традиций в области хорового искусства и культуры.

Степень изученности проблемы.

Русский духовный концерт XIX – начала XX века в единстве композиторского творчества и исполнительской деятельности хоровых коллективов до сих пор не становился предметом специального рассмотрения. Эти значительные явления русской культуры в самом общем плане освещались отдельно. Достаточно полно изучен партесный и классицистский концерты в трудах Т. Ф. Владышевской, Н. А. Герасимовой-Персидской, А. В. Лебедевой-Емелиной, М. Г. Рыцаревой, С. С. Скребкова; современный концерт – в исследованиях Н. С. Гуляницкой, Ю. И. Паисова, О. В. Стець, С. И. Хватовой. Опираясь на их труды, И. А. Свиридова предприняла попытку рассмотрения истории и теории жанра на всем историческом пути его развития, исключив из поля зрения значительную часть XIX века.

В последнее время появляется большое количество трудов, прежде всего, в жанре диссертационных исследований, посвященных изучению духовного творчества отдельных композиторов. Иногда в них содержатся разделы, в которых рассматриваются духовные концерты. Это диссертации Е. Э. Гущиной о М. М. Ипполитове-Иванове, Е. Д. Куценко об А. А. Алябьеве, Л. В. Малацай об А. В. Никольском и другие.

В работах, посвященных обзору исторического пути русской духовной музыки, можно обнаружить указания на отдельные образцы жанра в творчестве композиторов. Среди них – исследования И. А. Гарднера «Богослужбное пение русской православной церкви», Н. Ю. Плотниковой «Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории».

Русские духовные жанры получили глубокое теоретическое осмысление в труде Н. С. Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века». Перспективный исследовательский поворот в изучении духовных жанров найден О. А. Урванцевой в фундаментальном исследовании «Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX-XX веков».

Среди авторов, стремившихся осмыслить пути развития духовной музыки, необходимо отметить композиторов, публицистов, представителей зародившегося в XIX веке «литургического музыковедения»: А. В. Преображенского, Н. И. Компанейского, В. М. Металлова, С. В. Смоленского, А. В. Никольского, М. А. Лисицина. В их статьях и исследованиях содержится не только важная информация о духовных сочинениях, в том числе, концертах, но и осуществляется попытка осмысления данных произведений с точки зрения стилевой, жанровой принадлежности, особенностей формообразования.

В изучении духовного концерта как жанра композиторского творчества исследование опирается на фундаментальные труды ученых, известных своими достижениями в области общей теории жанра: А. Г. Коробовой,

Е. В. Назайкинского, О. В. Соколова, А. Н. Сохора. Также были привлечены некоторые положения о специфике жанрообразования в музыке, разработанные в трудах Б. Г. Гнилова, О. М. Зароднюк, М. Н. Лобановой.

Вопросы концертной жизни духовных жанров, в том числе организация и проведение вечеров духовной музыки (духовные концерты), получили незначительное освещение в исследовательской литературе. Следует отметить статью «Духовные концерты», помещенную в издании «История русской музыки», том 10Б, в которой в сжатом виде указывается на существование данного явления. В исследовании И. А. Гарднера «Богослужбное пение русской православной церкви» этот вопрос освещается в весьма краткой форме.

Большое значение в изучении русской духовной культуры имеет много томный труд «Русская духовная музыка в документах и материалах», издаваемый с 1998 года вплоть до настоящего времени благодаря усилиям авторского коллектива в составе М. П. Рахмановой, А. В. Наумова, С. Г. Зверевой и других ученых. Во втором томе (книга 2), который называется «Синодальный хор и училище церковного пения. Концерты. Периодика. Программы», опубликованы программы концертов Синодального хора и рецензии на его выступления, что позволяет достаточно полно представить направления деятельности данного коллектива. В свете заявленной проблематики представляет интерес вступительная статья М. П. Рахмановой «К истории духовных концертов в Москве», в которой автор затрагивает выступления и некоторых других хоров.

Изучение духовного концерта как вида исполнительской деятельности русских хоров потребовало обращения к публикациям в дореволюционных газетах и журналах, а также к архивам, хранящимся в Москве, Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону.

В диссертацию включены материалы статей автора исследования, опубликованных в изданиях различного рода, в том числе, в научных рецензируемых журналах из списка ВАК.

Апробация работы. Положения исследования используются в курсах, разработанных и читаемых автором в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, в том числе: основы древнерусской музыки, древнерусская певческая культура, менеджмент концертно-гастрольной деятельности, гармония.

Отдельные направления, представленные в исследовании, получили дальнейшую разработку в диссертационных, магистерских, дипломных и курсовых работах, написанных под руководством автора данной диссертации.

Положения диссертации и ее материалы были отражены в ряде выступлений на международных и всероссийских конференциях в учебных заведениях Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Казани, Петрозаводска, Ростова-на-Дону, начиная с 1990 года. Лекции о духовном концерте были прочитаны в Московской Духовной Академии и в Донской Духовной Семинарии. В рамках грантового конкурса «Православная инициатива» автором данного исследова-

ния была организована и проведена научная конференция «Возрождение традиции организации духовных концертов» на базе Донской Духовной Семинарии.

Основные научные положения диссертации отражены в 45 научных публикациях объемом 44 п. л., в том числе, в двух монографиях и 17 статьях, опубликованных в научных рецензируемых журналах из списка ВАК.

Диссертация обсуждена на кафедре теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и рекомендована к защите.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, двух частей (4 главы), Заключения, библиографического списка и Приложения (нотные примеры).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснованы выбор и актуальность темы, охарактеризована степень ее научной разработанности, поставлены цель и задачи, выделены объект и предмет исследования, определены научная новизна, методологические основы, теоретическая и практическая значимость диссертации, очерчена структура работы.

Первая часть – «**Духовный концерт как жанр музыкального творчества отечественных композиторов XIX – начала XX века**» – состоит из двух глав.

Первая глава – «**Русский духовный концерт в исторической перспективе**» – включает **четыре параграфа**. В параграфе первом – «**Духовный концерт в богослужении: истоки**» – отмечается, что в богослужбном уставе нет названия «концерт», однако, данный жанр прочно вошел в церковную службу. Первое упоминание о концерте относится ко второй половине XVII века: исследователи указывают на богослужбное предназначение партесного концерта.

В период царствования Екатерины II деятельность приглашенных музыкантов-иностранцев распространялась и на богослужение: они внедряли духовные концерты в церковные службы. Новый жанр закрепился в богослужбной практике. Концерт стали исполнять сразу после соответствующего дню или празднику причастного стиха, который должен был звучать согласно указаний Типикона во время причащения священнослужителей в алтаре. Изначально причастный стих был протяженным и во временном отношении давал простор для совершения таинства. Исполнение в службе концертов повлекло за собой значительное сокращение уставного песнопения. На протяжении XVIII века новый жанр стремительно развивался и укреплял свои позиции в структуре богослужения, постепенно вытесняя причастный стих.

Внедрение концерта в Литургию привело к изменению понимания сущности церковного пения: помимо сугубо богослужбных элементов оно стало включать явления посторонние, привнесенные извне, часто для удовлетворения эстетического чувства прихожан, демонстрации искусства пения, композиторского мастерства. Исторические документы хранят огромное количество фактов, подтверждающих отношение к исполнению концертов во время богослужения как явлению светской культуры. В результате художественная функция стала преобладать над обрядовой, что вызвало резкое сопротивление со стороны священнослужителей, пытавшихся сохранить прежнее значение песнопений, допущенных к употреблению за богослужением. Это привело к запрещению исполнения концертов во время службы (Указ №19960 Государя Павла I от 10 мая 1797). Последующие указы светской и духовной властей подтверждали данный запрет.

И. А. Гарднер, критикуя внедрение концертности в богослужение, доказывает, что одной из причин произошедшего явилось неверное направление в

обучении и воспитании регентов, в сознании которых стиралась грань между характером церковного и светского пения, а в итоге искажалось понимание сущности традиции русского богослужебно-певческого искусства.

Практика исполнения концертов за богослужением сохранилась вплоть до настоящего времени. Сейчас, как и прежде, не смолкают острые споры о возможности и необходимости употребления концерта в православной церкви. Этот вопрос неоднократно поднимался на семинарах преподавателей духовных учебных заведений России, проводимых Московской Духовной Академией в начале 2000-х годов.

В параграфе втором – «Духовный концерт в творчестве композиторов XVII - XVIII вв.: становление и расцвет» – указывается, что появление духовного концерта связано с событиями второй половины XVII века, когда в результате мощного польско-украинского влияния получил распространение концертный стиль пения, партесное многоголосие, внедрение которого было поддержано царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном. Концерт, сложившийся в этот период, получил название «партесный». Его основной тип сформировался на Украине в 60-70-е годы; во второй половине 70-х – начале 80-х годов XVII века он распространился по всей России; поздний этап развития жанра охватывает 30-60-е годы XVIII века.

Партесные концерты – масштабные одночастные сочинения, состоящие из нескольких разделов, отделенных сменой размера. В них реализовались черты, свойственные европейским сочинениям эпохи Барокко, среди которых главенствующее место занимал принцип контраста. Композиционную основу составлял тембродинамический контраст мощного хорового tutti и прозрачной звучности групп голосов различных ансамблей. Сочинения в данном жанре исследователи делят на две группы: торжественные и лирико-драматические. В основе партесных концертов находились религиозные тексты, значительные по духу и содержанию. Новый жанр давал неограниченный простор для воплощения характера текста в музыке. Сложились определенные принципы и приемы, как для выражения того или иного эмоционального тона, так и отдельных поэтических образов. Выдерживание одного эмоционального состояния потребовало многократного повторения слов, фраз, что характеризовало новый подход к воплощению текста.

Среди композиторов, обратившихся к написанию партесных концертов, выделяются такие мастера концертного жанра, как Н. Дилецкий, В. Титов, Н. Бавыкин, Ф. Редриков, Н. Калачников (Калашников). Их сочинения пользовались большой популярностью.

«Золотой век» духовного концерта охватывает последнюю треть XVIII столетия – период итальянского влияния в русской культуре. В это время он приобрел свою классическую форму, как правило, в виде трех- или четырехчастного цикла с сопоставлением частей по типу быстро – медленно – быстро или же медленно – быстро – медленно – быстро. Последняя часть обычно имела фугированное изложение.

В научной литературе тип духовного концерта, сложившегося в этот период, получил название «классицистский».

Исследователи выделяют три этапа в стремительном развитии жанра в данный период. Первый этап (1760-70-е гг.) представлен небольшим количеством сохранившихся концертов итальянского композитора Б. Галуппи и М. Березовского. Для них характерно применение системы полифонических приемов с почти обязательной фугой в заключительной части. Второй этап (конец 1770-х – 1780-е гг.) представляет интерес в связи с ранним творчеством Д. Бортнянского. В концертах упрощается фактура, гораздо реже используются полифонические приемы, заключительная fuga становится не обязательной. Третий этап (1790-1797 гг.) является кульминационным в развитии классицистского концерта. В этот период написаны лучшие концерты Бортнянского. Под влиянием нового стиля – сентиментализма в творчестве композитора значительное место заняли минорные концерты с открытым выражением эмоционального мира человека. Его творчество оказало сильное влияние на многих композиторов, среди которых А. Ведель, Л. Гурилев, С. Давыдов, С. Дегтярев и др.

В третьем параграфе – «Духовный концерт в XIX веке: творчество композиторов “второго ряда”» – указывается, что в исследуемый период времени большое количество духовных концертов создано композиторами не первой величины, а авторами «второго ряда»: регентами, педагогами духовных учебных заведений, музыкантами-любителями, представлявшими различные социальные слои – от крестьянства до высших кругов общества. Они не имели профессионального музыкального образования, окончив лишь духовные училища и семинарии и приобретая опыт в церковных хорах в качестве певчих и регентов.

Отмечается сложность в восстановлении всех звеньев культурно-исторической цепи, связанных с эволюцией жанра духовного концерта на протяжении XIX века: многие сочинения не печатались, а в рукописном варианте, часто с ошибками, передавались от клироса к клиросу.

В Московской Синодальной библиотеке, архивах и библиотеках Московской и Санкт-Петербургской Духовных академий, кафедральных соборов хранится большое число рукописных концертов. Иногда переписчик ставил свою фамилию, указывал источник, время и место создания копии, но чаще всего эти данные отсутствуют. Выводы, сделанные в настоящем исследовании, основаны на опубликованных сочинениях; рукописные варианты в анализе не принимались в расчет. Однако их рассмотрение лишь подтверждает основные тенденции в развитии духовного концерта в изучаемый период.

Опубликованные сочинения вызывают немало вопросов. Часто издатель не указывали в нотах год выпуска, что связано с коммерческими целями: было не ясно, как долго в продаже находится это издание и насколько оно востребовано заинтересованными покупателями. О приблизительной дате из-

дания можно судить по ссылкам на разрешение печатания, данное цензурирующим органом – Придворной певческой капеллой.

Исследователи находят новые сведения о композиторах «второго ряда» того времени и вводят их в научный обиход. В этом отношении большой интерес представляет монография Н. Ю. Плотниковой «Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории», в которой автор в небольших очерках восстанавливает даты жизни и этапы творческого пути 53 духовных композиторов, внесших свой вклад в развитие церковно-певческой культуры. В результате уточняются даты жизни композиторов, объем творчества, роль в истории культуры, которая во многих случаях нуждается в переосмыслении.

В этом ряду в настоящем исследовании отмечается деятельность А. Верстовского, который вошел в историю музыки как основоположник национальной романтической оперы. В посвященных ему исследованиях не фигурируют три духовных концерта: «Вознесу Тя, Господи», «Услыши, Боже, глас мой», «Господи, Боже мой, на Тя уповах». В данном параграфе указывается на наличие трех духовных концертов в творчестве А. Алябьева, созданных, скорее всего, в 1828 году для хора Воскресенской церкви в Тобольске, где композитор отбывал ссылку. Современники определяли концерты «Приклони, Господи, ухо Твое», «Яко Ты Господи благ», «К тебе, Господи, воззову», как мастерски написанные.

Анализ систематизации духовного творчества русских композиторов, предложенной Е. М. Левашевым в нотографии исследования «Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова», привел к выводу о возможности ее пересмотра. Это положение доказывается на примере творчества А. Никольского.

В данном разделе выделяются фамилии композиторов, обратившихся к написанию концертов в исследуемый период: М. Глинка, П. Воротников, А. Есаулов, А. Львов, Н. Бахметев, иеромонах Виктор, священник В. Старорусский, Г. Музыкацкий; в конце XIX века были опубликованы концерты А. Архангельского, иеромонаха Викторина, П. Григорьева, Ф. Иванова, В. Лирина, М. Ипполитова-Иванова, диакона Подольского, С. Рахманинова, Ф. Степанова; в начале XX века в жанре духовного концерта писали сочинения А. Гречанинов, П. Чесноков, Вик. Калинин, М. Гольтисон, Н. Добров, А. Горелов, иеромонах Иадор, Ф. Васильев, священник М. Ерхан, священник Зиновьев, А. Туренков, А. Александров, Н. Голованов и другие композиторы. Эти произведения чаще всего издавались в сборниках разных авторов. Они включали сочинения, которые были особо любимы, а потому востребованы в богослужбной и концертной практике.

В перечне вышеназванных имен композиторов немало регентов, писавших духовные концерты для своих хоров, с учетом их технических возможностей. Среди них выделяется иеромонах Виктор (Высоцкий В. П., 1795? – 1871), с 1822 года исполнявший должность головщика (регента) правого хора в братстве Симонова монастыря. Его песнопения в XIX – начале XX века распро-

странились по всей России, благодаря простоте пользовались особой популярностью в сельских церквях и духовных учебных заведениях. Ему принадлежит ряд концертов, написанных в период с 1835 по 1839 годы: «Богородице Дево», «Благо мне, яко смирил мя еси», «Путь неправды остави от мене и законом Твоим помилуй мя», «Хвали, душе моя, Господа», «Да не потопит мене буря водная». К более позднему относятся еще три концерта.

А. П. Есаулов (ок. 1800 – ок. 1850, Рязань) – композитор, скрипач, автор духовно-музыкальных сочинений, к числу которых относятся концерты для смешанного 4-хголосного хора, датированные 1825 годом, «Боже, Боже мой, вскую оставил мя еси», «Благослови, душе моя, Господа», а также более поздние «Хвалите имя Господне», «Исайе, ликуй», «Не вверим я человеческому предстательству», «Вскую мя отринул еси». Эти сочинения были опубликованы в различных сборниках духовно-музыкальных сочинений.

П. М. Воротников (1810 – 1876) служил в Новгородском Кирасирском полку близ Елисаветграда, где он организовал хор и духовой оркестр, с которыми регулярно выступал в проводимых им концертах. В программах значились кантаты, оратории, фрагменты опер, духовные концерты Бортнянского, Березовского, Давыдова, Дегтярева. Перу Воротникова принадлежат 13 духовно-музыкальных сочинений, в стилевом отношении близких старой петербургской школе. Для штабного хора он написал несколько духовных концертов, среди которых – «Изми мя от враг моих, Боже», «Услыши, Господи, глас мой».

О двух композиторах – А. Ф. Львове и Н. И. Бахметеве – в конце XIX – начале XX века написано немало негативных отзывов. Этому есть объяснение. Будучи директорами Придворной певческой капеллы (Львов – 1837-1861; Бахметев – в 1861-1883 гг.) они пользовались властью в области постановки пения в хорах России, цензурировании духовно-музыкальных сочинений, аттестации регентов; по общему мнению, отрицательную роль в развитии русской церковно-певческой культуры сыграли созданные под их руководством гармонизации древнерусских церковных роспевов. Подобная негативная оценка не должна бездоказательно переноситься на их свободные духовные сочинения, т.е. концерты.

А. Ф. Львовым (1798 – 1870) написано 4 больших духовных концерта: «Приклони, Господи, ухо Твое», «Возлюблю Тя, Господи», «Глаголы моя внуши Господи», «Услыши, Господи». Н. И. Бахметевым (1807 – 1891) создано 10 концертов: 7 двухорных и 3 четырехголосных. И Львов, и Бахметев, занимая должность директоров Придворной певческой капеллы, активно популяризировали свое творчество.

Священником Василием Старорусским (1817 – 1871) написаны духовные концерты «Приидите нового винограда рождения» (концерт Пасхи) и «С небесных кругов» (концерт Благовещению), которые были изданы в Петрограде. На протяжении своей жизни он выполнял обязанности регента различных хоров в Новгороде, – очевидно, для них и создавал свои сочинения. Перу Г. В. Музыкаеску (1847 – 1903), регенту митрополичьего хора г. Яссы (Румы-

ния), принадлежат 3 духовных концерта на библейские тексты, которые он писал в расчете на исполнительские силы своего коллектива.

В четвертом параграфе – «Традиции и новаторство в трактовке жанра на рубеже XIX – XX веков» – рассматривается эволюция духовного концерта во второй половине XIX века. Отмечается, что выход концерта за рамки богослужения, исполнение на духовно-музыкальных вечерах вызвало возвращение интереса композиторов к созданию произведений в данном жанре, поиски новых жанровых моделей.

Влияние на духовный концерт оказала светская музыка. Композиторы-романтики создали одночастный концерт малой и крупной формы, отличительной чертой которого стало наличие лейтмотивных связей, монотематизма, сквозного развития.

Лирико-романтическая трансформация жанра обнаруживается и в духовной музыке. Отойдя от громоздкой многочастной классицистской модели, композиторы способствовали созданию новых форм духовного концерта. В них сохранялось характерное жанровое содержание, а вместе с тем и целый ряд постоянных признаков, свойственных данному жанру: пение без инструментального сопровождения, каноническое Слово, возвышенно-этический круг содержания, напряженный эмоциональный тонус высказывания, диалогичность, принцип контраста, проявляющийся на разных композиционных уровнях.

Если характерным качеством классицистского концерта являлась статика сопоставлений модусов различных молитвенных состояний, то для духовных концертных произведений конца XIX века более типичными стали динамика развития, изменение состояний на протяжении одного раздела или значительной части концерта.

Различные формы трансформации жанра концерта можно обнаружить в творчестве А. Т. Гречанинова, А. В. Никольского, П. Г. Чеснокова, Вик. С. Калининкова и других композиторов – представителей Нового направления в церковной музыке. Отмечается, что разделение композиторов на две ветви – московскую и петербургскую – не уместно по отношению к жанру духовного концерта.

Значительную часть сочинений А. А. Архангельского составляют духовные концерты. В некоторых случаях подобные произведения определяются как «причастные стихи». Однако упразднение имени жанра не меняло сути сочинений. Их эмоциональная открытость, яркое выражение чувства вызывают разную оценку исследователей. Типичным модусом молитвенного состояния, многократно отраженного в концертах Архангельского, является тихая грусть, скорбь, печаль. В этот период молитвенность ассоциировалась с сентиментальностью. Таким образом, в концертах Архангельского воплотился модус молитвенного состояния, свойственный эпохе, вобравший религиозный опыт его современников.

Духовный концерт стал связующим звеном между светской и церковной музыкой. В ряде случаев композиторы приходили к написанию духовных сочинений после создания концертов: так произошло в творчестве М. М. Ипполитова-Иванова (первое духовное сочинение – духовный концерт на текст 50 псалма), а также С. В. Рахманинова, которым в 1893 году написан духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу». А. Т. Гречанинову принадлежат 2 духовных концерта: «Воскликните Господеву» и «Внуши Боже». Вик. С. Калининковым создан концерт «Камо пойду от Духа Твоего». А. В. Никольским написано 20 сочинений в жанре духовных концертов.

Стилистика многих сочинений на канонические тексты П. Г. Чеснокова связана с жанром духовного концерта. Они отмечены экспрессивной трактовкой канонического текста, использованием комплекса музыкальных средств, направленных на эмоциональную передачу его смысла. Многие произведения композитора предназначались для исполнения в рамках духовных концертов.

К жанру духовного концерта обращались Н. С. Голованов – выпускник Синодального училища церковного пения («Радуйтесь Богу, Помощнику нашему»), а также А. В. Александров, получивший аттестат регента в Придворной певческой капелле («Помилуй мя, Боже»).

Вторая глава первой части – «Духовный концерт в свете современной теории жанра» – состоит из **пяти параграфов. В параграфе первом – «Стабильные и мобильные признаки жанра»** – исследуется эволюция жанра в XIX веке. В разделе отмечается, что принадлежность к роду концерта обеспечивает духовный концерт характерными родовыми признаками, свойственными этому жанру музыкального искусства. Вместе с тем в нем проявляются качества, характерные для данного жанрового вида. В процессе исторической эволюции некоторые жанровые признаки оставались стабильными, другие подвергались изменениям.

К компонентам жанровой специфики, образующим инвариантное ядро духовного концерта относится жанровое содержание, воплощаемое в канонических текстах, которые могут быть применены в богослужении в определенном месте службы в качестве запричастного пения. Другим стабильным признаком является план выражения – хоровое пение без инструментального сопровождения. Данные признаки обусловлены коммуникативной функцией духовного концерта – быть одной из форм богослужения. В связи с этим подчеркивается, что из двух возможных значений термина «концерт» – латинское *concerto* – «состязаться» и итальянское *concertare* – «согласовывать» – суть духовного концерта в полной мере определяет второе из них.

Константные родовые качества концерта определяются таким сущностным понятием, как концертность. Главными направлениями реализации принципа концертирования являются контраст и диалогичность. При изучении концерта важно учитывать историческую изменчивость жанра: в процессе эволюции происходит адаптация родовых жанровых признаков к конкретным

историческим условиям развития музыкального искусства. Большое значение имеет и сохранение жанровой памяти.

Жанровым инвариантом духовного концерта является классицистская модель, сложившаяся в XVIII веке и ставшая образцом для творчества композиторов в этом направлении на протяжении последующих веков. Она характеризуется следующим комплексом специфических жанровых признаков: многочастность, свободная смена темпоритма, контраст четных и нечетных размеров, переменность склада (аккордового и полифонического), мобильность тембровых характеристик, выделение солистов и солирующих групп, применение принципа «соревнования» между солирующими голосами и полным составом хора, красочная трактовка хора, широкое применение динамических возможностей хоровых партий, интенсивное гармоническое развитие, интонационная выразительность (обращение к декламационно-риторической экспрессии, оперной ариозности, инструментальной моторике), свобода художественной фантазии.

Указанные жанрообразующие признаки в своей совокупности характерны для классицистского концерта. В другие периоды при сохранении большинства из них, была допустима определенная степень мобильности: одночастность вместо многочастности, отсутствие смены темпоритма, полифонических разделов.

Атрибуция жанровой принадлежности произведений в научных исследованиях осуществляется путем их сравнения с классицистским видом. В таком случае, «духовным концертом» называется сочинение, соответствующее образцу XVIII века. Однако в процессе исторической эволюции складывались новые жанровые модели, сохраняющие определенное сходство с жанровым инвариантом при явных отличиях, диктуемых нормами исторических стилей. В данном исследовании рассматриваются эволюционные механизмы, лежащие в основе жанровых преобразований духовного концерта, которые связаны с объективными процессами, происходившими в период романтизма в культуре, искусстве, а также общестилевыми тенденциями, оказавшими значительное воздействие на трансформацию жанров.

XIX век – принципиально новый этап существования жанра духовного концерта. Многочисленные связи прослеживаются между музыкой светской и духовным концертом эпохи романтизма. Бесконечное многообразие, оригинальность авторских решений, форм духовного концерта, обусловлено эстетикой эпохи романтизма, которой свойственно стремление к индивидуализации выражения личных эмоций и настроений, преодоление стереотипов, характеризующих предшествующее время. Значительные изменения мировоззрения сопровождались обновлением музыкального языка, принципов формообразования, кардинальными преобразованиями музыкального стиля.

Трансформация жанра духовного концерта отражает общежанровые тенденции времени, связанные, прежде всего, с камернизацией жанров и межжанровыми взаимодействиями, наиболее определенно проявившимися

на рубеже XIX-XX веков. Камернизация жанра выражается в смещении акцента с экстравертности классицистского концерта на интровертность характера высказывания, в примате чувства и эмоции, открытости, исповедальной искренности.

Исследование жанра духовного концерта представляет большой интерес с точки зрения изучения его имени. Музыкальные сочинения, которые в полной мере можно определить, как «духовный концерт», в процессе эволюции жанра получали различные названия, чему, несомненно, есть объяснение. Концерт эпохи Бортнянского в научной литературе получил следующие названия: духовный хоровой концерт, русский хоровой концерт, классицистский хоровой концерт, хоровой концерт, а также российский, екатерининский, итальянский. В характеристике жанра этого периода подчеркивается время создания – «екатерининский», стилевое влияние – «итальянский», национальная специфика – «русский», «русский», исполнительский состав – «хоровой».

Не каждый концерт, написанный в этот период, можно назвать в полной мере духовным, т.е. предназначенным для исполнения в церкви. В этой связи, например, такие сочинения как «Слава в вышних Богу» Д. Санти (для двойного хора и двойного оркестра с пушечными выстрелами) или его же «Тебе Бога хвалим» – пышное произведение для хора и оркестра – не относятся к жанру духовного концерта, а являются духовно-концертными сочинениями в связи с невозможностью их исполнения за богослужением. В этом же ряду находятся и многие сочинения более позднего времени. Эта тенденция получила широкое развитие в конце XX века, когда композиторы намеренно сочиняли произведения на религиозные или богослужебные тексты, но предназначали их исполнение исключительно на концертной эстраде.

На протяжении XIX века в связи с запретом, наложенным на исполнение духовных концертов, имя жанра, ставшее нарицательным, практически не применялось композиторами в обозначении жанровой принадлежности своих сочинений, стилистически прочно с ним связанных. Чаще всего им сопутствовало нейтральное обозначение «духовно-музыкальное сочинение», либо начальные слова произведения сопровождало указание на порядковый номер опуса в творчестве композитора или на текстовый источник. На рубеже XIX – XX вв. они издавались в качестве отдельных сочинений или же, чаще всего, входили в сборники духовно-музыкальных песнопений разных авторов. Замена общежанрового заголовка не меняла сути подобных произведений: стилистически они соответствовали нормам духовного концерта.

Значительное количество сочинений композиторы издавали под названием «запричастный стих» (или «запричастен»). В этом названии композиторы фиксировали то, что данное песнопение должно быть исполнено после причастного стиха, т.е. на том месте, где по сложившейся традиции полагается петь духовный концерт. Таким образом вуалировалось «неудобное» жанровое определение.

Интерес с точки зрения принадлежности к духовному концерту представляют «причастные стихи» («причастны»). Текстом причастного стиха, связанным со смыслом празднуемого дня, как правило, служат стихи из Псалтири. К написанию причастнов обращались многие композиторы. Эти песнопения отличались более праздничным характером по сравнению с обиходным репертуаром. Некоторые из них с полным правом можно назвать концертами.

Во втором параграфе – «Канонический текст как основа жанрового содержания» – отмечается, что жанровое содержание духовных концертов определяется каноническими богослужебными текстами, лежащими в их основе. В качестве таковых композиторы использовали различные источники, в том числе стихиры, кондаки, ирмосы, тропари и т.д., однако, наиболее востребована была псалмовая поэзия. Псалмы привлекали композиторов разнообразием тем, открытым, эмоциональным выражением чувств. В книге Псалтирь они представлены различными конструкциями: немало псалмов имеют значительную протяженность, состоят из нескольких полиаффектных разделов; но встречаются и одноаффектные псалмы-миниатюры. Одни и те же темы, образы, настроения в Псалтири многократно повторяются, варьируются. В духовных концертах псалом может использоваться полностью или в сокращенном виде, принцип комбинаторики позволяет достаточно свободно объединять стихи из разных псалмов.

Для классицистского концерта характерны полиаффектные тексты. Выбор стихов с различным эмоциональным наклоном предоставляет композитору возможность создавать композиции, в основе которых находится принцип контрастного сопоставления частей. Как правило, один стих псалма соответствует одной части музыкального сочинения. При этом используемый текст многократно повторяется, что служило поводом для критики духовных концертов. Компоновка стихов в концерте рождала определенный тип драматургии. Для классицистского концерта, состоящего из трех или четырех частей, характерен торжественный финал, воплощающий радость познания высших духовных ценностей и приобщения к ним, воспевающий и славословящий Творца.

Комбинаторный принцип формирования текстовой основы духовного концерта часто применяется композиторами XIX – начала XX века. В диссертации это положение подтверждается анализом духовных концертов А. Ф. Львова. Составленные композитором тексты являются полиаффектными, что находит отражение в контрастном типе драматургии концертов.

Почти половина концертов Архангельского (12 из 30) написаны на тексты псалмов. Как правило, композитор использует текст одного псалма. В исследовании рассматриваются особенности составления текстовой основы, в том числе, путь претворения полиаффектности используемых первоисточников в одноаффектные структуры.

На примере концерта «Господь просвещение мое» осуществляется сравнение принципов выбора и компоновки псалмовых текстов композитором-классиком и романтиком – Бортнянским и Никольским и делается вывод: одно и то

же название сочинений Бортнянского и Никольского, одинаковые начала, что связано с выбором одних и тех же стихов 26 псалма – лишь то, что объединяет данные концерты. Выбор различных стихов в качестве продолжения текстовой основы повлиял на формирование двух разных концепций, воплощенных в различных жанровых формах: у Бортнянского – четырехчастный концерт с ясными цезурами между разделами; у Никольского – сквозная форма, основанная на контрастном развертывании музыкального материала.

Сравнение подходов к воплощению псалмового текста осуществляется на примере концертов «Рече Господь» (Бортнянский и Никольский), «Не отвержи мене во время старости (Березовский и П. Чесноков), «Внуши, Боже, молитву мою» (Гречанинов и Архангельский). Анализируются подходы к музыкальному воплощению в жанре духовного концерта текстов ирмосов, стихир, кондаков, тропарей и другой гимнографии.

В третьем и четвертом параграфах – «Система контрастов в духовном концерте» и «Диалогическая речь и диалогические отношения в духовном концерте» – рассматриваются наиболее стабильные жанрообразующие свойства духовного концерта: система контрастов и формы диалогических отношений. Применение теории контраста в анализе духовных концертов позволяет глубже представить их эмоционально-образное содержание, определить динамику развития, выявить особенности подхода композиторов к интерпретации канонических текстов.

Разветвленная, многоуровневая иерархическая система контрастов стала основой формообразования духовного концерта. На протяжении более 300-летней истории жанра принцип контраста нашел в нем разнообразное воплощение, претворяясь на всех уровнях организации музыкального материала: композиционном, гармоническом, интонационном, тембровом, фактурном, динамическом, ритмическом.

Для классицистского духовного концерта характерным был горизонтальный вид его проявления, представленный контрастом сопоставления. Наиболее простой путь реализации – использование элементарных средств выразительности: сопоставление регистров, тембров, фактурных типов, краевых порогов громкостной динамики.

Контраст сопоставления воплощается на различных масштабных уровнях, выполняя важную формообразующую функцию путем введения нового материала и членения целого.

По мере развертывания формы во времени возникает и такая разновидность как контраст на расстоянии. Темп контрастных смен по горизонтали способствует росту уровня динамики, нарастанию или спаду контрастности.

Для духовного концерта XIX – начала XX века, наряду с вышеупомянутыми, более характерной стала вертикальная форма синтеза элементов, представленная контрастом в одновременности и единовременным контрастом.

В данном разделе диссертации на материале духовных концертов XIX века развивается теория единовременного контраста, который был впервые

описан и разработан Т. Н. Ливановой. Идея получила дальнейшую разработку в глубокой и перспективной статье Е. В. Назайкинского «Принцип единовременного контраста». Ученым были расширены границы применяемого термина, обозначенного им понятия и теории зафиксированного в нем феномена. Он убедительно доказал принадлежность данного вида контраста к широкой сфере эмоций, психических состояний, внутренне сложному миру человека. Ученым доказано различие между контрастом в одновременности и единовременным контрастом. Первый предполагает контраст синхронно движущихся компонентов музыкальной ткани; второй – «скрытый, сложно отраженный в музыкальной ткани внутренний контраст, характеризующий эмоциональное состояние»¹. В сильнейшем единовременном контрасте сталкиваются: бурно волнующееся чувство – и нравственный долг; душа, одержимая страстями, – и властный дух; человеческая природа – и культура с выработанной веками системой этических норм.

Духовный концерт XIX – начала XX века демонстрирует огромное разнообразие средств и приемов воплощения единовременного контраста. Среди причин подобного явления отмечены две основные: первая определяется стилем эпохи и его эстетикой, углублением во внутренний сложный мир чувств и эмоций; вторая заключена в воплощаемом в духовных концертах тексте: поводом для возникновения контрастов разного уровня стала священная поэзия Псалтири. Соединение душевного порыва мятущейся души, интенсивно выраженного в псалмах, и волевой сдержанности, необходимой в молитве, – и есть огромное поле действия принципа единовременного контраста.

В духовных концертах происходит сопряжение разного исторического времени. С одной стороны – прошлое, представленное событиями библейской истории, воплощенное в канонических текстах. Оно диктует нормы духовной жизни, правила культуры. С другой, – настоящее, интерпретирующее историю современным языком.

Использование целостного богослужебного текста давало возможность отказаться от простых форм сопоставления и сосредоточить внимание на развитии того или иного состояния, представляя его либо в динамике развертывания, либо в единовременном сочетании противостоящих начал.

На реализацию единовременного контраста направлен большой круг средств и приемов. В его основе находятся нерядоположные элементы, образующие антитезу: например, гармония и мелодия, темп и ритм, регистр и динамика. Действие принципа единовременного контраста рассматривается в диссертации на примере концертов Архангельского «Гласом моим ко Господу воззвах», «Помышляю день страшный», «Вскую мя отринул еси», в которых антитезу образуют гармония и фактура.

Границы действия единовременного контраста могут охватывать как тематическое ядро, так и целое произведение. Примером последнего является

¹ Назайкинский Е. В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т. Н. Ливанова и др. 2-е изд. – М.: Музыка, 1986. – С. 283.

причастен ор. 25 № 1 «Творяй Ангелы» П. Г. Чеснокова. В качестве динамического начала выступает гармония, представленная аккордами исключительно диссонирующей структуры. Сдерживающими факторами выступают темп и ритм.

Включение действия единовременного контраста в сферу радости рассматривается на примере причастна ор. 25 № 6 «Радуйтесь праведнии о Господе» П. Г. Чеснокова.

Отмечается, что огромное поле для действия единовременного контраста создают духовно-концертные сочинения, написанные для солирующего голоса и хора. Здесь часто можно обнаружить действие принципа контраста в одновременности, который может реализоваться на уровне противопоставления рядоположных элементов: мелодия – мелодия, ритм – ритм, динамика – динамика. Например, строение мелодии солирующего голоса контрастирует мелодической организации в хоровых партиях. Часто в действие вступают жанровые средства, создающие разнообразные виды жанрового синтеза.

В характеристике жанрообразующих свойств концерта в качестве важнейшего выделяется **диалогический принцип**.

Термин «диалогические отношения» трактуется М. М. Бахтиным как диалог смыслов, «точек зрения», существующих как в пространстве одного художественного текста, так и над ним: в контексте творчества художника, школы, стиля, эпох.

Русская церковно-певческая культура с ее многоуровневой иерархической системой диалогических отношений представляет особый интерес для исследования. Диалогичность находит многочисленное проявление в постоянных взаимодействиях священнослужителей и клира, священнослужителей и паствы, канонарха (или головщика) с хором, двух хоров, наличие которых предписано Типиконом и т.д.

Диалогичность претворяется и в существующих в практике видах исполнения церковных песнопений. Среди них можно выделить следующие: антифонный, респонсорный, эпифонный и ипофонный, пение с канонархом, которые нашли яркое и интересное отражение в духовных сочинениях русских композиторов.

В связи с проблемой диалогичности духовный концерт представляет особый интерес, поскольку уже в его названии находит проявление этимологическая диалогичность, сопряжение разных смыслов: слово «концерт» вовлекает в орбиту значений как соревновательность, так и со-творчество; «духовный концерт» актуализирует диалогические отношения между светской культурой (сам жанр концерта) и церковной (определение «духовный»).

Иерархическая система диалогических отношений в рамках данного жанра в самом общем плане может быть представлена следующим образом: диалог эпох, который проявляется, с одной стороны, через сопоставление музыкальных концертных стилей, а с другой – времени создания поэтического текста (библейского) и музыкального произведения; диалог культур, находящий пре-

творение благодаря взаимовлиянию различных культурных традиций; диалог на уровне жанровых решений в творчестве одного композитора, а также других, обращающихся к данному жанру в различное время; диалог, реализуемый в каждом конкретном сочинении в данном жанре.

Исследование эволюции духовного концерта приводит к выводам о диалогических отношениях эпох, культур и жанровых решений, поскольку в романтическом концерте XIX века еще значительны отголоски партесного и классицистского видов, проявляющиеся в инкрустации отдельных характерных интонационных оборотов, гармонических и ритмических формул, фактурных рисунков, в принципах формообразования, внутрижанровом синтезе.

Характерная для романтизма тенденция объединения сочинений в циклы нашла отражение и в духовной музыке. Композиторы писали не только отдельные произведения, но и циклы концертов, соединяя их в опусы. Это привело к возникновению сверхциклов, представленных одножанровыми сочинениями с различным жанровым содержанием при сохранении основной содержательной парадигмы: высокий этический смысл. Сочинения, входящие в циклы и образующие сверхциклы, могли исполняться как вместе, так и в отдельности. В первом случае между ними складываются диалогические отношения, способствующие возникновению дополнительных смыслов, раскрытию подтекста. В качестве примера в исследовании приводится цикл-диптих «Два запричастных стиха» ор. 29 М. М. Ипполитова-Иванова, в который входят духовные концерты «Се что добро» (на текст 132 псалма) и «Се ныне благословите Господа» (псалом 133), представляющие две стилиевые модели решения жанра, используемые в конце XIX века: первый из них претворен в рамках классико-романтического стиля; второй концерт демонстрирует стилизацию старины, как ее представляли композиторы того времени. С точки зрения исследуемой проблемы диалогических отношений в данном случае, с одной стороны, обнаруживается стилиевой контраст, диалог стилей, но с другой – в подобном сопоставлении обнаруживается синтез нового и старого, к которому стремились русские композиторы. Имея в виду диалогические отношения, здесь обнаруживаются диалог эпох, стилей, жанровых решений в контексте времени и творчества композитора.

Примерами сверхциклов также являются духовные концерты П. Чеснокова: 10 причастных ор. 25, семь концертов под общим названием «Ко Пресвятой Владычице» ор. 43, шесть под названием «Во дни брани» ор. 45; а также А. Никольского: ор.19 «Псалмы Давида», два концерта, входящие в ор.24, четыре – в ор. 33, ор. 35 «Песнопения Страстной седмицы» и т.д. Каждый из циклов представляет собой оригинальный вариант объединения песнопений, демонстрирующих разные точки зрения на мир.

Исследуя проявление диалогических отношений в рамках единичных сочинений – духовных концертов – отмечают различные формы их претворения, выявляющиеся в горизонтальной, диагональной или вертикальной проекциях. Диалогическая речь в горизонтальной или диагональной координатах между солистом и группой хора, солистом и полным хором, группами хора, полными хорами (или

их частями) в двухорных сочинениях – характерное явление как для классицистского, так и для концерта эпохи романтизма и составляет одно из важных жанрообразующих свойств. Формы проявления подобных диалогических отношений разнообразны: от точного или вариантного повторения, развития-продолжения, развития-обновления до введения контрастного материала. Очень часто такие диалоги складываются в форме фугато в медленных или заключительных частях.

Для духовного концерта эпохи романтизма специфична диалогичность, проявляющаяся в вертикальной проекции. В первую очередь, это концерты для солирующих голосов с хором. В исследовательской литературе такие духовные концерты необоснованно называют «хоровой романс» или «соло с аккомпанементом хора». Имея в виду жанровое содержание духовного концерта, определение «хоровой романс» представляется явно неуместным для сочинений с религиозным текстом.

В диалоге солирующего голоса и хора часто обнаруживается действие принципа контраста в одновременности. Здесь происходит наслаивание смысла на смысл, голоса на голос, ярко проявляется «диалогический способ искания истины»¹. В диалог вступают индивидуальное и общее, внутреннее и внешнее, чувство и долг, душа и дух, эмоциональное напряжение и сдержанное выражение.

В духовном концерте находят претворение и такие разновидности диалога, как внешний и внутренний, имеющие свои формы выражения в музыкальном произведении. Внешний диалог основан на чередовании реплик разных участников. Внутренний диалог – диалог с самим собой. Формой его выражения в духовном концерте служит претворение принципа единовременного контраста, в основе которого находятся нерядоположные элементы, образующие антитезу.

Различные виды диалогической речи и диалогических отношений рассматриваются на примере духовного концерта А. А. Архангельского «Блажен разумевай на нища и убога».

В пятом параграфе – «Жанровые модели духовного концерта» – указывается, что в процессе исторической эволюции русский духовный концерт, как и другие жанры-долгожители, прошел ряд стилевых формаций.

Как в XIX, так и в XX веке, преимущественно в творчестве композиторов «второго ряда», продолжала свое существование классицистская жанровая модель духовного концерта. Её форму исследователи определяют, как контрастно-составную. И. В. Лаврентьева называет подобную форму сквозной, построенной по принципу контрастного сопоставления². Классицистская модель в творчестве композиторов XIX – начала XX века рассматривается на примере духовных концертов В. Лирина, В. Фатеева, М. Скрипникова.

¹ *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. – Киев: NEXT, 1994. – С. 318.

² *Лаврентьева И.В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. – С. 58.

Большой интерес представляет другая группа концертов, жанровая модель которых, сохранив форму классицистского концерта (многочастность), обогатилась новой романтической стилистикой: для нее стали характерными сквозное развитие, лейтмотивные связи, монотематизм, тонально-гармоническая разомкнутость разделов, что, в соответствии с теорией вокальных форм, представленной в работах И. В. Лаврентьевой, позволяет определить форму как сквозную, основанную на принципе контрастного развертывания. Указанная жанровая модель впервые рассматривается в данном исследовании. Она определяется автором настоящего труда, как классико-романтическая. Отмечается, что формирование модели началось еще в духовном концерте конца XVIII – начала XIX века. В этом отношении интересен ряд сочинений Бортиянского, среди которых – концерт «Господь просвещение мое», анализируемый в диссертации. Продолжение развития классико-романтической модели рассматривается на примере духовного концерта А. Ф. Львова «Возлюблю Тя, Господи». Духовные концерты композиторов конца XIX – начала XX века: Н. А. Римского-Корсакова «Тебе Бога хвалим», А. В. Никольского «Господь просвещение мое», А. Т. Гречанинова «Внуши, Боже», С. В. Рахманинова «В молитвах неусыпающую» и других являют собой многочисленные примеры данной жанровой модели.

В творчестве композиторов рубежа XIX – XX вв. можно обнаружить новые жанровые формы, представляющие модель концерта позднеромантического типа. Среди них – сочинения с иным именем: «запричастный стих», «причастный стих», либо называемые композиторами нейтрально – «духовно-музыкальное сочинение». Нередко их основу составляли краткие богослужебные тексты, что способствовало сжатию формы музыкального произведения в одночастность с проявлением признаков форм второго плана: двухчастных, трехчастных, рондообразных. Однако изменение формы не влияло на изменение жанрового содержания и жанровой стилистики. В качестве примеров запричастного стиха, решенного в жанре духовного концерта, в диссертации рассматривается сочинение Вик. С. Калинникова «Камо пойду от Духа Твоего», определенное самим композитором как песнопение «вместо запричастного стиха на Литургии».

В разделе приведен анализ сочинения для сольного голоса с хором «Песнь Пресвятыя Богородицы “Величит душе моя Господа”» Ц. А. Кюи, представляющего новую форму духовного концерта, сложившуюся в изучаемый период.

Обновление форм духовного концерта не трансформировало характерное жанровое содержание. Эволюции жанра сопутствовало изменение средств его выражения, происходившее в рамках характеристик, свойственных первичной жанровой модели.

Таким образом, в XIX – начале XX века русский духовный концерт обобщил традиции классицистской стилевой модели, получил развитие в направлении синтеза классических и романтических закономерностей, а также значительное преобразование в рамках позднеромантической стилистики.

Вторая часть диссертации – «**Духовный концерт как форма музыкальной жизни России XIX – начала XX века**» – состоит из двух глав.

Третья глава диссертации – «Духовный концерт как вид исполнительской деятельности: исторический аспект» – содержит три параграфа, в которых последовательно рассматривается организация духовных концертов в Санкт-Петербурге, Москве и провинциальных городах в XIX – начале XX века. Высокая степень интенсивности концертной жизни в России XIX века проявилась в разнообразии форм и содержания деятельности отечественных исполнителей и многочисленных гастролеров. Для концертов последней трети XVIII века характерно смешение разных жанров и форм: светских и духовных, инструментальных, оркестровых и вокально-хоровых сочинений. Организуемые, как правило, иностранными музыкантами, они знакомили российских слушателей с сочинениями западноевропейских композиторов. Отмечается, что формирование духовного концерта, как вида исполнительской деятельности хоровых коллективов, началось в Санкт-Петербурге в самом конце XVIII века. Организация первых духовных концертов в Москве относится к середине XIX столетия, в его конце они получили огромное распространение на всей территории России, в начале XX – достигли своей кульминации.

В процессе становления данного концертного вида сформировался регламент его проведения, определяющий особенности программы, поведения исполнителей и слушателей: как правило, он состоял из двух или трех отделений, в которых исполнялась исключительно духовная музыка без инструментального сопровождения, начинался всеобщей молитвой, заканчивался исполнением народного гимна «Боже, Царя храни», запрещалось аплодировать, а одобрение высказывалось словесно.

Отношение к духовным концертам со стороны властей в Москве и Санкт-Петербурге было различным. Практика организации и проведения концертов в двух столичных городах складывалась по-разному, образуя две ведущие тенденции. В Москве, хранительнице православных традиций, предпочтение отдавалось исполнению православных песнопений. Санкт-Петербург с момента своего основания в большой степени способствовал проникновению и внедрению западных влияний в русскую светскую культуру, а через нее и в церковную.

Первый параграф – «Духовные концерты в Санкт-Петербурге: на пути к европейской культуре» – включает в себя разделы, освещающие организацию духовных концертов Придворной певческой капеллой, хорами А. А. Архангельского и В. В. Певцовой (первая женщина-регент), Церковно-Певческим Благотворительным Обществом, а также отмечается уникальный случай проведения духовного концерта в Павловском вокзале, где собиралось исключительно светское общество.

Открытая западным веяниям светская северная столица быстро впитывала различные формы концертного музицирования, адаптируя их на русской почве. Стремление к новизне и яркости программ концертов находило вопло-

щение в совмещении в них произведений западноевропейских и русских композиторов, написанных на латинский и церковно-славянский тексты, исполняемых а'cappella и с сопровождением, церковных и светских.

Лучшим коллективом в Санкт-Петербурге на протяжении XVIII-XIX веков считалась Придворная певческая капелла. Долгое время она была единственным профессиональным, сложившимся в художественном и организационном отношениях государственным коллективом. Помимо выполнения своих главных обязанностей – оформления дворцовых богослужений, хор принимал участие во всех крупных музыкальных мероприятиях столицы.

Событием чрезвычайной важности стала организация в 1850 году самостоятельного Концертного общества при Придворной певческой капелле, деятельность которого регламентировалась документом под названием «Правила Концертного общества». С 1858 по 1917 годы в зале капеллы проводились духовные концерты. В них принимали участие исключительно певчие капеллы под руководством директоров или учителей пения. В качестве солистов выступали оперные певцы. В программы входили кантаты и оратории Гайдна, Моцарта, Бетховена, были исполнены «Бегство в Египет» Берлиоза, «Прометей» и хоры из «Легенды о святой Елизавете» Листа, а также сочинения старых и новых отечественных композиторов: Бортнянского, Львова, Турчанинова, Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского и других.

В мае 1853 года вышел закон «О несмешивании в публичных концертах духовной музыки с музыкою светскою», который стал первым официальным документом, регламентирующим проведение духовных концертов. В нем все концерты разделялись на два рода: светские и духовные; указывалось, что нельзя смешивать программы духовной и светской музыки; запрещалось давать духовные концерты в театрах и петь в них псалмы и молитвы, употребляемые в православном богослужении.

Духовные концерты, проводимые Придворной певческой капеллой, в значительной степени соответствовали этому закону.

Важную роль в изменении формы и содержания духовных концертов сыграл А. А. Архангельский, который ввел в состав хора женские голоса. Заменяв мальчиков женщинами, он смог значительно расширить репертуар своего коллектива. Продолжая инициативу А. Г. Рубинштейна, Архангельский организовал цикл знаменитых историко-этнографических концертов, которым предшествовали три «хоровых собрания». В период 1888-1889 гг. Архангельский провел 9 исторических концертов, из которых первые шесть были посвящены исключительно западноевропейской музыке а'cappella и знакомили слушателей с сочинениями композиторов XVI-XVIII веков различных школ. В шестом из них прозвучала музыка Баха. В программы трех заключительных вечеров вошли инструментально-хоровые произведения западноевропейских мастеров. Поначалу составляя программы в соответствии с монографическим или стилевым признаками, в дальнейшем Архангельский в рамках концертов свободно объединял светские и духовные сочинения, хоры а'cappella и с инструментальным

сопровождением, произведения русских и западноевропейских композиторов различных стилей и эпох.

Большое значение для развития русской музыкальной, в том числе, хоровой культуры имели многочисленные гастролы хора Архангельского по России.

Архангельский стал первым среди русских музыкально-общественных деятелей, кто организовал благотворительное общество. «Церковно-певческое общество», созданное композитором в 1902 году в Санкт-Петербурге, помогало певчим в решении материальных и социальных вопросов, занималось организацией благотворительных концертов. Одним из важных результатов этого начинания стало рождение такой формы концерта, как выступление объединенных хоров под управлением Архангельского, а также других выдающихся петербургских регентов.

Второй параграф третьей главы – «Духовный концерт в Москве: сохранение национальных церковно-певческих традиций» – в четырех разделах содержит информацию о роли правящих архиереев в сохранении церковно-певческой культуры, организации духовных концертов различными московскими хорами, старообрядцами, Обществом любителей церковного пения. Отмечается, что Москва являлась центром русской православной культуры. Хранителем древних традиций был митрополит Московский и Коломенский Филарет (Дроздов). В середине XIX века в Москве духовные концерты проводились редко. На их организацию нужно было брать благословение митрополита. Чаще всего просители получали отказ, который он мотивировал тем, что духовные концерты принимались слушателями как светские, и это вызывало неприятие среди православных людей.

Особенностью духовных концертов являлось то, что в них принимали участие многие церковные коллективы. На протяжении XIX века первенство среди профессиональных коллективов Москвы принадлежало Чудовскому хору, достигшему высочайшего мастерства при регенте Ф. А. Багрецове (руководил хором с 1840 по 1874 гг.). В первых духовных концертах в Москве (начиная с 1840 года) выступал соединенный хор чудовских и синодальных певчих.

С конца XIX века лидирующие позиции в Москве занял Синодальный хор, заявивший о себе в цикле исторических концертов, задуманных и осуществленных директором Синодального училища церковного пения С. В. Смоленским. Для данного мероприятия им была разработана программа, включающая образцы русского духовного творчества от XVII века до сочинений композиторов-современников, представителей новой московской школы. К этим концертам Смоленским была написана брошюра «Обзор исторических концертов».

Среди любительских церковных коллективов, получивших большую известность в Москве в начале XX века, выделялся хор церкви св. Троицы на Грязях, регентом которого был выдающийся композитор, педагог, хоровой дирижер П. Г. Чесноков. Организуемые им духовные концерты сыграли значительную роль в повышении уровня хорового исполнительства в Мо-

ске. Программы концертов включали сложнейшие партитуры композиторов-современников, в том числе, и самого Чеснокова.

Столичные духовные концерты стали образцом для организации подобных мероприятий в российских провинциальных городах.

В третьем параграфе – «Духовный концерт как компонент культурной жизни российской провинции в конце XIX – начале XX века» – отмечается, что упоминания в местных газетах о духовных концертах в провинции относятся к концу 70-х-80-м годам XIX столетия. Таким образом, в российской глубинке данная форма исполнительской деятельности возникла значительно позже, вобрав опыт, накопленный в столичных городах.

В организации духовных концертов в провинциальных городах обнаруживается много общего, что связано с уровнем развития культуры в стране, состоянием церковно-певческого дела, укладом жизни, менталитетом русского народа. Вместе с тем, в каждом регионе выделяются и специфические черты, складывающиеся под воздействием местных традиций, с одной стороны, и обусловленные деятельностью ярких, неординарных личностей – с другой.

Если в конце 70-х-начале 80-х годов XIX века в провинциальной прессе встречаются лишь редкие упоминания о проведении духовных концертов, то, начиная с 90-х годов, обнаруживается их неуклонный рост, приведший на рубеже столетий к тому, что они стали одной из самых востребованных и любимых форм музыкальной деятельности в России.

Потребность в концертах подобного рода особенно остро ощущалась в дни постов. Во время Великого поста тысячи профессиональных певчих церковных коллективов и любителей пения выходили на концертную эстраду, демонстрируя свое искусство хорового исполнительства. Если в конце XIX века в прессе постоянно звучали упреки в адрес регентов, отмечалась их некомпетентность и необразованность, неумение работать с хором, ограниченность репертуара, то с начала XX столетия эта ситуация неуклонно исправлялась.

Существенное значение в изменении положения имел новый поворот в подходе к певческому и регентскому образованию. В этом отношении можно выделить два направления: воспитание любителей хорового пения, с одной стороны, и профессионалов – церковных певчих и регентов, с другой. Школьные, училищные, семинарские программы включали обучение пению. В учебных заведениях существовали хоры, которые регулярно выступали, объединялись для совместного исполнения хоровых сочинений, принимали участие в концертной жизни города. Значительную долю концертного репертуара составляли произведения духовной тематики.

Во многие регионы страны с целью повышения певческого мастерства местных хоров приглашались выпускники Синодального училища церковного пения, славившегося высочайшим уровнем регентско-певческого образования. Помимо продолжительных многодневных занятий существовала практика приглашения ведущих специалистов в области церковно-певческого дела для проведения краткосрочных лекций и уроков.

В отношении составления программ духовных концертов в провинциальных городах России отмечается определенная динамика. Если их основу в конце XIX века составляли сочинения композиторов, находившихся под итальянским влиянием, то в начале XX столетия значительная доля исполняемых песнопений была представлена произведениями композиторов-современников.

Нередко в концертах объединялись несколько коллективов.

В значительной степени росту хоровой культуры провинциальных городов способствовали гастроли ведущих коллективов страны, которые демонстрировали высочайший уровень исполнительского мастерства.

IV глава – «Публичные концерты духовной музыки: роль в культуре России» – состоит из трех параграфов. В **первом параграфе – «Функции духовных концертов»** – отмечается, что духовные концерты выполняли важнейшие функции: нравственно-воспитательную, просветительскую, дидактическую, эстетическую, адаптационную. Это способствовало повышению культурного уровня населения, профессионального мастерства композиторов и исполнителей, воспитанию патриотических и нравственных качеств, а в свете секуляризации церковной жизни и укрепления сектантства в стране – подъему религиозности.

Важно то, что они часто проводились с благотворительной целью. Хоры во время войны 1914 года отчисляли деньги, собранные на духовных концертах, в пользу семей воинов. Благотворительность поднимала дух людей, делала их причастными к важным делам и событиям. Нередко вечера духовной музыки проводились бесплатно, что способствовало привлечению большого числа слушателей.

Благодаря публичным выступлениям церковных хоров из храмов вышло огромное число концертных исполнителей нового типа – церковных певчих. В результате их творческой деятельности формировалась особая ветвь концертного музицирования – хоровая, а также новая специализация – руководителя хорового коллектива, теперь уже не регента, а концертного дирижера. Массовое, доступное и более легкое по сравнению с другими видами музыкального исполнительского искусства, хоровое пение реализовало насущную потребность каждого человека: стремление к творческому самовыражению. Духовные концерты предоставляли возможность выступить на самых престижных сценах обычному простому человеку.

Большое значение рецензенты придавали характеристике манеры исполнения духовных сочинений на концертной эстраде. Если основная задача поющих в храме заключалась в совершении пением богослужения, создании особой молитвенной атмосферы, способствующей отрешению от мирской суеты, то концертное хоровое исполнительство должно было преследовать совсем иные цели, а потому выдвигало другие требования: стройность исполнения, чистоту интонирования, выверенность ансамбля, красоту тембров, идеальную отделку с технической стороны, оригинальность интерпретации.

Важнейшей в публикациях стала проблема формирования концертных программ. С одной стороны, необходимо было выносить на эстраду то, что исполнялось в церкви – слушатели испытывали удовольствие от узнавания знакомого, психологический комфорт от хорошо известных канонических текстов. Это способствовало более легкому восприятию музыки. С другой стороны, необходимо было обновлять программы, идя навстречу желанию посетителей концертов услышать новое – современные сочинения или неизвестные партитуры прошлых времен. Духовные концерты развивали художественный вкус, приучали слушателей к сложным и крупным произведениям.

Дидактическая функция связана с широким спектром проблем образования, т. к. исполняемые сочинения требовали от певчих высокого технического мастерства, от дирижера – интерпретаторских, а от слушателей – знаний, чтобы понять замысел и оценить исполнительскую версию. Церковные хоры осваивали новейшие сочинения, произведения западноевропейских композиторов, пели духовные концерты – в результате развивалось мышление певчих, виртуозное исполнительское мастерство.

В процесс концертирования втягивались все хоры – архиерейские и приходские, профессиональные и любительские. Благодаря участию в концертах происходило расширение репертуара, возникала конкуренция между коллективами, которая благотворно сказывалась на их росте. Поскольку новые сочинения невозможно было спеть небольшим составом, хоры объединялись для исполнения значительных произведений. А для представления публике сочинений с *solo* требовалась профессиональная вокальная техника, что также способствовало стремлению к мастерству, приобретению знаний.

Знакомство с лучшими новейшими образцами современных композиторов стимулировало развитие композиторского творчества. Этот период отмечен резким возрастанием количества сочинений, принадлежащих регентам. Они осваивали композиторскую технику на исполняемых образцах.

В церковно-певческой среде существовало разделение на профессиональных певчих и любителей. В конце XIX – начале XX века любительским коллективам в иерархии церковных хоров принадлежало важное место. Основу их составляли люди разных профессий, как правило, не имеющие музыкального образования. Исполнение сложных хоровых произведений на высоком профессиональном уровне требовало хорошей музыкальной подготовки. Если профессионалы получали серьезное музыкальное образование в Синодальном училище церковного пения, Придворной певческой капелле, то для поднятия уровня любителей регентам приходилось проводить с ними занятия. Иногда мастерство любительских хоров достигало высочайших вершин, и они оценивались наравне с профессиональными коллективами.

В начале XX века с просветительской целью широкое распространение получили духовные концерты-лекции, которые сопровождались комментариями к исполняемому сочинениям.

В параграфе втором – «Организация, формы, программы духовных концертов» – указывается, что на протяжении XIX века складывались определенные разновидности духовных концертов. Обсуждение в прессе их специфики, выявление недостатков способствовало укоренению наиболее оптимальных образцов организации концертов.

Богослужбно-певческий репертуар большинства церковных хоров того времени представлял собой конгломерат произведений различных стилей: от песнопений Обихода и сочинений композиторов XVIII века до композиций современных авторов.

Главным в подходе к организации духовных концертов критики считали наличие определенной идеи в составлении программ. В данном разделе диссертации определяются особенности выступлений с историческими программами, из общего контекста выделяются монографические и этнографические концерты. В программе последних из них была представлена музыка различных религиозных направлений, однако, чаще всего – разных христианских конфессий.

В третьем параграфе – «Духовный концерт как составная часть крупных общественных акций» – отмечается, что в рассматриваемый период стала традиционной практика включения духовных концертов в «поминальные» и торжественные мероприятия. Особенности их организации рассматриваются в диссертации на примере чествования памяти Бортнянского в 1901 году в связи с 76-й годовщиной со дня его смерти, а также торжественных событий, посвященных 75-летию со дня написания Львовым гимна «Боже, Царя храни».

В изучаемый период повсеместно организовывались регентско-учительские и регентско-певческие курсы. Нередко они завершались духовными концертами, в которых в совместном исполнении всех участников мероприятия звучали сочинения композиторов-современников.

Значительный интерес представляют крупномасштабные хоровые мероприятия, составной частью которых являлись духовные концерты. Организация певческих праздников в России имеет свою историю. Они проводились в Юрьеве, Ревеле, Нарве, во Пскове, на Холмщине и других городах и местностях. Регламент проведения праздника включал два концерта: с преимущественно духовной тематикой в первый день и светской – во второй. В диссертации рассматриваются особенности организации певческого праздника во Пскове в 1911 году, составной частью которого был духовный концерт.

В Заключении формулируются основные выводы и обозначаются этапы дальнейшего развития духовного концерта как жанра композиторского творчества и вида исполнительской деятельности в советской и современной России.

**Основное содержание диссертации отражено
в следующих публикациях:**

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК:

1. Духовные искания С. В. Рахманинова // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2006, №10. – С. 226-228.
2. Духовный концерт в творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2008. Вып. 10. – С. 191-195.
3. Духовный концерт в деятельности и музыкальном творчестве А. А. Архангельского (1846 – 1924) // Научная мысль Кавказа. – 2012, № 1. – С. 153-157.
4. Принцип единовременного контраста в русском духовном концерте XIX – начала XX века // Проблемы музыкальной науки. – 2012, №1. – С. 126-130.
5. Роль П. Г. Чеснокова в развитии церковно-певческой культуры начала XX века // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2012, № 1. – С. 82-85.
6. Просветительское значение духовных концертов в конце XIX – начале XX столетий // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2012, № 2. – С. 49-52.
7. Духовный концерт XIX – первой половины XX века в творчестве композиторов «второго ряда» // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2012, №3. – С. 63-67.
8. Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство // Проблемы музыкальной науки. – 2013, №2. – С. 134-138.
9. Функции духовного концерта в культуре России конца XIX – начала XX века // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2013, №4. – С. 44-50.
10. О формировании моделей духовных концертов в русской культуре XIX – начала XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2014, №2. – С. 272-277.
11. Духовный концерт как компонент культурной жизни российской провинции в конце XIX – начале XX века // Научная мысль Кавказа. – 2014, № 3. – С. 131-137.
12. Духовный концерт как составная часть праздничных и образовательных мероприятий в дореволюционной России // Мир Культуры, Образования, Науки. – 2014. Вып. 4. – С. 276-278.
13. Русские духовные концерты XIX – начала XX века в зеркале музыкальной критики // Проблемы музыкальной науки. – 2014, №4. – С. 77-81.
14. Духовные концерты XIX – начала XX века в контексте музыкальной культуры Москвы и Санкт-Петербурга // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2014, № 4. – С. 61-64.
15. Традиционные жанры духовной музыки в творчестве Юрия Машина // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2015, №4. – С. 38-42.

16. Жанровые модели русского духовного концерта на рубеже XIX – XX веков // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016, №2. – С. 33-37.

17. Евгений Владимирович Назайкинский / И. П. Дабаева, И. М. Шабунова // Музыковедение. – 2016, №12. – С. 26-39.

Монографии

18. Духовные концерты как форма музыкальной жизни России в XIX – XX веках. – Ростов н/Д: Антей, 2016. – 172 с.

19. Духовные концерты в творчестве русских композиторов XIX – начала XX века. – Ростов н/Д: Антей, 2016. – 200 с.

Другие публикации

20. Ладогармонические основы русской духовной музыки конца XIX – начала XX вв. (московская школа) // Из истории духовной музыки. – Ростов н/Д: РГПИ, 1992. – С. 64-73.

21. Духовные произведения Рахманинова в свете музыкально-эстетических идей нового направления (московская школа) // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. – Ростов н/Д: РГПУ, 1994. – С. 109-118.

22. Музыка современного церковного быта // Бытовая музыкальная культура: история и современность. – Ростов н/Д: РГПУ, 1995. – С. 77-80.

23. Донская духовная семинария в годы учебы А. М. Листопадова // Памяти А. М. Листопадова. – Ростов н/Д: Гефест, 1997. – С. 46-58.

24. Духовные сочинения А. Листопадова // Памяти А. М. Листопадова. – Ростов н/Д, Гефест, 1997. – С. 40-45.

25. О двух принципах претворения обиходных напевов в русской духовной музыке конца XIX – начала XX века (московская школа) // Смысловые структуры в музыкальном тексте. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – С. 128-134.

26. Романтические тенденции в русской духовной музыке на рубеже XIX – XX веков // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к настоящему. – Ростов н/Д: Гефест, 1998. – С. 81-83.

27. Рубежи веков в истории русской духовной музыки // Искусство на рубежах веков. – Ростов н/Д: Гефест, 1999. – С. 211-229.

28. Отражение национального менталитета в русской духовной музыке // Человек. Язык. Искусство. – М.: МПГУ, 2001. – С. 59-60.

29. Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке: к 75-летию со дня рождения Евгения Владимировича Назайкинско-го. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2001. – С. 7-16.

30. Политика династии Романовых в области церковно-певческой культуры // Династия Романовых в истории культуры России. – Екатеринбург: Академкнига, 2002. – С. 225-231.

31. Богослужебно-певческая культура русской православной церкви: традиции и современность // Православие в исторических судьбах юга России. – Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2003. – С. 77-88.
32. Традиции русской православной церкви в творчестве С. Рахманинова // С. Рахманинов на переломе столетий. – Харьков: Майдан, 2004. – С. 90-96.
33. Русская духовная музыка в теоретических курсах училища и вуза // Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика. – Ростов н/Д: РГК, 2006. – С. 254-260.
34. Павел Чесноков. Штрихи к портрету // Жизнь религии в музыке. – СПб, СПГК им. Н. А. Римского-Корсакова: Сударыня, 2007. – С. 88-102.
35. «Я помолюсь за Русь...»: творческий портрет Юрия Машина // Композиторы Ростова-на-Дону. – М.: Композитор, 2007. – С. 167-186.
36. О воспитании и образовании регентов и церковных певчих в современном учебном заведении // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. – Ростов н/Д: РГК им. С. В.Рахманинова, 2008. – С. 436-443.
37. Воспитание регентов и церковных певчих: традиции и современность // Церковно-государственное сотрудничество в образовании: воспитание молодежи в традициях отечественной культуры. – Ростов н/Д, 2010. - С. 144-153.
38. Об одной терминологической проблеме в анализе вокальных произведений // Ирэне Владимировне Лаврентьевой – коллеги, друзья, ученики. Статьи, воспоминания: Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 72. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. – С. 160-168.
39. «Основы русской церковно-певческой культуры»: задачи и перспективы курса для вокалистов // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы. Вып.5. – М.: ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, 2013. – С. 54-57.
40. Роль духовных концертов в развитии церковно-певческой культуры России // Современное хоровое исполнительство: традиции, опыт, перспективы. – Ростов н/Д: РГК им. С. В.Рахманинова, 2014. – С. 64-69.
41. Духовные концерты в дореволюционной России: проблемы исполнительства и обучения певцов // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы. Вып. 6. – М.: ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, 2014. – С.50-54.
42. О специфике исполнения духовных песнопений в церкви и на концертной эстраде // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы. Вып. 7. – М.: ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, 2015. – С. 101-106.
43. Концерт. 2-я треть XIX-XX в. [Текст] / И. П. Дабаева, Н. Ю. Плотникова // Православная энциклопедия. Т. XXXVII. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2015. – С. 499-501.
44. Русский духовный концерт: вопросы истории и теории жанра // Тридцать три этюда о музыке: Liber amicorum. – Екатеринбург: УГК им. М. П.Мусоргского, 2015. – С. 87-102.
45. Формы диалогических отношений в русской духовной музыке // Текст и интертекст: в поисках смысла. – Петрозаводск: ПГК им. Глазунова, 2016. – С. 17-23.

Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл. п.л. 2,5. Тираж 100 экз.

