

Исполнительская судьба духовно-музыкальных сочинений Алябьева в XIX
веке.

Вопрос об исполнении каких-либо музыкальных произведений в XIX веке, отделенном от нас более чем столетием, является непростым. Уже давно нет в живых тех людей, которые могли бы участвовать в исполнении. Далеко не каждое исполнение фиксировалось в каких-либо письменных источниках, да и многие из них утрачены в богатом событиями XX веке. Это могли быть афиши, объявления в газетах о концерте, упоминания в письмах или мемуарах. Если не сохранилось прямых или косвенных свидетельств исполнения произведения, мы можем лишь с большей или меньшей степенью вероятности предполагать возможность такого исполнения, но не можем знать точно, исполнялось ли произведение или нет. Если речь идет о духовно-музыкальном сочинении, ситуация осложняется анонимностью его исполнения за богослужением. В церковь люди приходят молиться. Слыша произведение в храме, человек не задумывается, кто его написал. Концерты духовной музыки появились во второй половине XIX века. Об исполнении церковно-певческих сочинений до этого периода можно говорить с большей уверенностью лишь в случае их издания.

Значительная часть духовно-музыкальных сочинений Алябьева не издана, и вопрос их датировки и, соответственно, периодизации творчества композитора в этой сфере, является сложным. Алябьев в основном не датировал свои сочинения. Только незначительное количество из них имеет дату, в остальных случаях возможна лишь приблизительная датировка на основе содержания рукописи, бумаги (особенностей её разливки) и наличия автографов с промежуточными вариантами. Писарских копий духовно-музыкальных сочинений в фонде композитора мало¹. Вероятно, их и было мало изначально: Алябьев заказывал переписчику сделать копию лишь

¹ ЦММК им. Глинки, фонд 40.

в крайнем случае, например, желая добиться публикации или разрешения на исполнение. И то мог отослать оригинал. Например, партитура Литургии d-moll, преподнесенная в дар Петербургской певческой Капелле – единственный автограф этого сочинения. Автор вносил в него исправления, но не считал нужным переписать.

Не только Литургия, но и многие другие его произведения сохранились в единственном варианте. Вероятно, только от сочинений последнего периода творчества (Москва и Коломна) остались автографы с промежуточными этапами работы. Отчасти это могло произойти оттого, что у композитора в это время появилось постоянное жилье (дом его жены в Москве), и отпала необходимость все время «собирать чемоданы», отчасти же по причине некоторой незавершенности сочинений: автор эти варианты не считал окончательными и продолжал работу над ними.

Состояние автографов (что мы определяем как подвижный «переменный» характер источника), отсутствие чистовых рукописей значительного количества произведений позволяет сомневаться в возможности организации композитором исполнения своей духовной музыки. И даже если исполнение какого-либо сочинения было, в рукописях это не находило отражения – ни в одном автографе, относящемся к духовно-музыкальным сочинениям, нет каких-либо строго исполнительских пометок (знаков дыхания, выделение фрагментов, сложных интонационно или вокально). Может быть, композитор не присутствовал при исполнении, или же регент, переписав для себя партитуру и внося в неё дирижерские ремарки, оставил её у себя, не показав автору.

Вероятное исполнение духовной музыки Алябьева в провинциальных храмах (которое предполагают Б. В. Доброхотов и Е. М. Левашев) окутано легендами и преданиями. Так, например, потомок старинного регентского рода в Оренбурге рассказывает о рукописях Алябьева, подаренных композитором во время пребывания в городе регенту собора, от которого она их унаследовала, но не разрешает никому посмотреть их.

Или ещё одна алябьевская «загадка». Композитор написал 22 июля 1833 года Концерт на текст 30 псалма «На Тя, Господи, уповах» для пятигорского регента Котлярова. Но неизвестно, исполнялся ли этот Концерт и вообще получил ли его регент, так как чистовая рукопись (то есть рукопись, задуманная как чистовая, ед.хр. 328) не завершена, обрывается на словах «Просвети лице Твое». Тетрадь в твердом переплете имеет на мягкой обложке водяные знаки «1830», как и автограф партитуры Литургии d-moll. Вероятно, Концерт и Литургия создавались в одно время, и две тетради были куплены Алябьевым специально для записи партитур этих произведений. В тетради с Концертом даже пронумерованы листы и начало выполнено аккуратным почерком, что показывает намерение автора написать чистовую рукопись. Тем не менее, партитура не закончена, хотя музыка была написана полностью и сохранилась в черновой рукописи (ед.хр. 74) карандашом в двухстрочном изложении. Остается загадкой – или Котляров так и не получил заказанную им музыку, или же автор передумал дарить ему всю тетрадь, в которой оставалось много пустых листов и переписал для него партитуру Концерта с черновика отдельно (сам или с помощью переписчика), не оставив себе полный вариант. Или же отослал другой экземпляр партитуры в Петербург вместе с Литургией d-moll.

Так или иначе, трудно проследить судьбу произведений автора, который сам не заботился об их сохранности. Быть может, ни в одном из храмов тех городов, где бывал Алябьев, его духовная музыка не исполнялась. В то время действовал запрет на употребление рукописных нот на клиросе, официально для исполнения были разрешены только напечатанные ноты. Издание же в свою очередь было связано с необходимостью получения цензурного разрешения Придворной певческой Капеллы, что для композитора было связано с определёнными трудностями.

Алябьев в феврале 1833 года подарил Придворной Певческой Капелле партитуру Литургии d-moll. В то время директором Капеллы был Ф. П. Львов. Он сделал блестящую карьеру, не связанную с музыкой и достиг

высоких чинов на государственной службе. Работа в Капелле была для него таким же местом службы, как в любом другом учреждении, а Алябьев для него (как и для многих современников) – провинившийся офицер, лишенный чинов и дворянского звания, а не замечательный русский композитор, способный сказать новое слово в музыке и прославить русское искусство. Цензурного разрешения он не дал. С 1837 года директором Капеллы стал его сын А. Ф. Львов, помимо военной карьеры прославившийся игрой на скрипке (известен восторженный отзыв о нем Р. Шумана) и занимавшийся композицией. Казалось бы, А. Ф. Львов мог бы оценить музыкальные достоинства произведений Алябьева и содействовать их изданию. Но и в этом случае осужденному композитору не повезло. За три года до вступления А. Ф. Львова в должность Алябьев написал музыку гимна «Боже, Царя храни» на текст В. А. Жуковского² (в начале 1834 года) почти одновременно с будущим директором Капеллы³. Львов, несомненно, знал о существовании этого произведения и воспринимал Алябьева как конкурента. Так что ни о каком цензурном разрешении для духовно-музыкальных сочинений уже и речи быть не могло.

Ранее считалось, что единственным произведением, которое Алябьев пытался опубликовать или хотя бы провести через цензуру, была Литургия d-moll, переданная им в Капеллу. Мы предполагаем, что вместе с Литургией такая попытка была предпринята относительно Всенощного бдения и остальных сочинений тобольского периода. Кроме того, по нашей гипотезе после смерти композитора его вдова подарила Троице-Сергиевой Лавре не только тетради с голосами Литургии d-moll и «Преждеосвященную Обедню», но также (как минимум) Всенощное бдение и «Иже херувимы» D-dur. Некоторые рукописи из одного из этих хранилищ попали в начале XX века через московского регента арх. Феофана к нотоиздателю П. М. Кирееву,

² Первое исполнение гимна «Боже, Царя храни» с музыкой Алябьева состоялось в Оренбурге 28 февраля 1834 года, произведение посвящено В. А. Перовскому. Гимн с музыкой Алябьева официального признания не получил, но был напечатан в Москве в сентябре 1835 года в переложении для пения с фортепиано.

³ Николай I прослушал гимн А. Ф. Львова 23 ноября 1833 года, и с 25 декабря 1833 это произведение официально стало государственным гимном.

возможно, утратив к тому времени обложку с фамилией автора и переплёт. Вполне вероятно, что они исполнялись за богослужением и были в процессе клиросной практики отредактированы. П. М. Киреев их издал в своей серии сборников духовно-музыкальных сочинений при участии Е. С. Азеева, В. А. Фатеева, И. Г. Ельцова, А. Е. Туренкова, указав фамилию автора только для Херувимской D-dur. Если возможно будет найти рукописи, принадлежавшие П. М. Кирееву, то среди них могут находиться автографы церковно-певческих сочинений А. А. Алябьева, которые считаются утраченными.

Особенно остро этот вопрос стоит касательно рукописи Всенощного бдения. Это произведение сохранилось в фонде Алябьева не полностью. От толстой тетради осталась только середина, с листа 49 по 64. Это авторизованная копия – она выполнена переписчиком, исправления внесены рукой Алябьева. Сохранились следующие песнопения: фрагмент «Покаяния отверзи ми двери» от слов «Множества содеянных мною лютых», «Величит душа Моя Господа» в трех вариантах, «Преблагословенна еси Богородице Дево» и начальный отрывок «Великого славословия» до слов «седяй одесную Отца, помилуй нас». Ранее считалось, что только одно духовно-музыкальное сочинение Алябьева было издано до 1917 года, а именно «Иже херувимы» D-dur («Киреевский» сборник № 11). Теперь становится понятным, что этих произведений было гораздо больше. Два номера из уцелевшего фрагмента Всенощного бдения были изданы Киреевым без указания на авторство Алябьева, что подтверждается сравнением печатного варианта и рукописи. Это «Покаяния отверзи ми двери», изданное как «лаврское» и «Величит душа Моя Господа», напечатанное под именем арх. Феофана. Кроме того, изучив стилистические особенности духовно-музыкальных сочинений Алябьева, мы можем помимо этих произведений атрибутировать ему следующие песнопения, изданные П. М. Киреевым в своей серии сборников. Это «Благослови, душе моя, Господа» арх. Феофана, «Ныне отпускаеши» арх. Феофана, «Тропари по Непорочнах» арх. Феофана, «Господи сил с нами

буди» лаврское, «Ектения» великопостная, обычного напева, «Сеченное сечется» знаменного распева, «Волною морскою» знаменного распева. В рукописи Всенощного бдения листы с этими номерами утрачены. Учитывая склонность Алябьева к циклизации, можно предположить, что среди рукописей композитора, попавших к Кирееву, помимо Всенощного бдения оказалась полная Литургия D-dur, откуда была взята для издания только Херувимская.

При составлении «Сборников Духовно-музыкальных Песнопений» П. М. Киреевым основным источником являлись рукописные нотные сборники различных монастырей, в том числе Оптиной пустыни, Валаамского, Соловецкого, Симонова Московского монастыря, Киево-Печерской, Троице-Сергиевой и Александро-Невской лавры, Старого Афона, которые он коллекционировал на протяжении всей жизни. Эти ноты попадали к нему «прямо с клироса», и об этих произведениях можно с большой вероятностью говорить, что они исполнялись за богослужением. Сборники Киреева являются антологией русской духовной музыки XIX века. К сожалению, составитель не посчитал нужным при издании сохранять целостность структуры оригинала. Выбрав сочинения «более чем из тысячи номеров», как Киреев пишет в предисловии к девятнадцатому сборнику, куда он поместил остальные? И насколько серьезной была правка Е. С. Азеева и других редакторов? Что это значит: сочинения «тщательно проверены, исправлены и очищены от всех музыкальных погрешностей»? Насколько они остались близки первоначальному варианту из рукописного сборника? И почему Киреев был уверен, что ранее сочинения не публиковались? Откуда он знал, что это «лучшие напевы и мелодии всех православных монастырей, которые распевались целыми веками»? Все эти вопросы можно объединить в один большой: где архив Киреева, где его рукописи?

К сожалению, невозможно доказать исполнение духовно-музыкальных сочинений Алябьева в XIX веке помимо предположительного клиросного использования произведений, изданных в сборниках Киреева. Одной из

важных причин является отсутствие заботы автора о судьбе своих произведений. Если бы Алябьев очень захотел опубликовать что-либо из духовной музыки, может быть, он бы получил разрешение Капеллы, прибегнув к помощи своих друзей. Ведь сократили же композитору срок церковного покаяния с семи с половиной лет до семи месяцев, и это в самом начале ссылки!

Однако есть ещё причина – косность мышления регентов. Новая музыка очень трудно входит в клиросный репертуар: произведения не хотят петь. И такая ситуация сложилась очень давно. В церковной среде велика инерция восприятия. Даже если найдутся неизвестные нам сочинения Алябьева, ещё не факт, что их будут петь, и только по той причине, что регенты их не «проходили» во время обучения на курсах. Композитор при написании церковной музыки имел в виду конкретный хор и ориентировался на его исполнительские возможности, но доказать, пел ли тот хор сочинения Алябьева, для него написанные, невозможно. И не только по причине отсутствия письменных свидетельств. Новые произведения, в отличие от имеющихся в репертуаре, надо выучить самому регенту, а потом разучить с хором. Было ли у регента время и желание репетировать? Проще же спеть то, что певцы давно знают.

Такое отношение к новым сочинениям даже было закреплено законодательно в 1847 году указом Св. Синода: «воздержать от пения в церквях нотной музыки, и в особенности концертов, исполнение которых весьма затруднительно и требует для обучения оным регентов с большими познаниями, что весьма редко встречается». И, кроме того, всегда можно сказать, что произведение нецерковное. По этой причине даже сейчас в Пущино, где находилось имение жены Алябьева и есть его музей, не хотят петь изданную в 2002 году Литургию d-moll – батюшка говорит, что это нецерковная музыка. На самом деле музыка не более «нецерковная», чем привычные сочинения, но незнакомая, а регенту не хочется репетировать. Такая исполнительская судьба духовно-музыкальных сочинений Алябьева, с

одной стороны, закономерна, с другой стороны её сложности не исчерпываются девятнадцатым веком, а продолжают и поныне как применительно к этому композитору, так и к другим авторам.

Таково бытование церковной музыки как части традиционной культуры – частично анонимное, ориентированное на устоявшиеся образцы, подлежащее бесконечному редактированию в процессе клиросной практики. Алябьев в своем творчестве стремился следовать канону⁴. Его духовно-музыкальные сочинения, изданные Киреевым, вошли в традицию, а это значит, что они соответствуют глубинным критериям каноничности церковно-певческой культуры. Но сейчас, в двадцать первом веке, наступило время «раскрыть псевдонимы»: в изданных сочинениях установить авторство Алябьева по стилю и, если возможно, найти рукописи.

⁴ В письме А. Н. Верстовскому от 20 марта 1834 года Алябьев пишет о его Литургии: «жаль, что ты начал одно allegro концерта фугой и не кончил оной, церковная музыка оное требует» (ГЦТМ, фонд № 53, ед.хр. 157308/243).