

## ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДВУХ ПЕВЧЕСКИХ СИСТЕМ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ XVII ВЕКА

© 2009 С.Н.Гайдак

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 18.06.2009

Статья посвящена русской хоровой музыке в историческом отрезке переходного периода между эпохами Средневековья и Нового времени. В литургической музыке происходил сложный процесс смены интонационных систем. Два певческих стиля XVII века стали предметом научного интереса автора этой публикации.

Ключевые слова: система, хоровой стиль, монодия, партесное пение, хоровое пение, православная музыка, средневековье, светская музыка

Утверждение в России гармонического многоголосия во второй половине XVII века означало смену певческих систем и рождение новой онтологической интонационной модели, становление которой в музыкальном пространстве проходило постепенно, в борьбе старого и нового музыкальных стилей. Их конфронтация и взаимодействие проходит через весь период XVII века. Середина XVII века знаменует начало новой фазы в развитии музыкальной культуры России. Это граница отделяет два периода в истории культуры государства. Эпоха Средневековья с господством единой религиозной системы, сформировавшей монодию как составную часть литургического канона, завершается вместе с концом Смутного времени, торжеством реформы Никона и утверждением многоголосного хорового стиля. На смену ей приходит эпоха Нового времени как очередной этап в развитии русского музыкального искусства. Историческое музыкознание в области исследований проблем отечественной музыки определяет границы эпох в соответствии с изменениями в сфере музыкального языка. Смена интонационных систем сопровождалась и изменением типа графической записи, отражая принцип незыблемости единства содержания и формы. Значение графической нотации, в ее связях с эволюционными процессами в истории музыкальной и певческой культуры подчеркивает М.В.Бражников, говоря, что «обо всех сдвигах в певческом искусстве свидетельствуют нотные знаки певческих рукописей, даже лишь внимательно просмотренные *«de visu»*<sup>1</sup>. На основании описанных выше признаков перехода к новой фазе развития музыкальной истории были определены и границы эпохи Нового Времени, которые проходят от середины XVII до начала XIX века. Концепция периодизации в русской музыке,

была сформулирована Ю.В.Келдышем. Позже она получила глубокое обоснование в трудах Н.А.Герасимовой-Персидской и на настоящем этапе современной музыкальной науки является общепринятой. Глобальные изменения в сфере русской хоровой музыки формировались постепенно и были детерминированы процессами, происходящими в области литургической музыки юго-западной Руси, входившей в начале XVII века в состав Польско-Литовского королевства. Православная традиция и музыкальная в том числе, находилась на юго-западе в тесном соприкосновении с польской католической культурой, и, безусловно, испытывала влияние католической среды. Введение линейной нотации в литургическую практику православных в Польско-Литовских областях произошло значительно раньше, чем в Москве, и установилось уже на границе XVI – XVII веков. Области, находившиеся на стыке двух культур, православной и латинской, восприняли и впитали в себя новый тип нотации, а вместе с ним и новый стиль многоголосного пения относительно безболезненно. Важно заметить, что со временем, распространяясь дальше на восток, многоголосный стиль певческого искусства, как другая певческая система, должна была принять иную, более удобную форму графической записи в отношении интонационной и ритмической точности, каковой и стала система пятилинейной нотации.

Степень свершившихся реформ в литургической практике и формирование новых явлений музыкальной действительности отражают масштаб «новизны» наступившей эпохи. Мы имеем в виду, в первую очередь, появление музыкального произведения вследствие эмансипации музыки, и превращение ее в искусство. *Важно отметить, что музыкальное искусство в России, как одна из составляющих культуры государства, формируется и проходит первые стадии своего становления через область хоровой музыки.* Именно это определяет специфику национального варианта эволюции музыкальной культуры, в то время как путь западноев-

<sup>0</sup> Гайдак Светлана Николаевна, доцент кафедры теории и истории музыки. E-mail [gaydak@samaradom.ru](mailto:gaydak@samaradom.ru)

<sup>1</sup> Бражников М.В. Русская певческая палеография. – СПб.: 2002. – С. 81.

ропейского развития был иным. В Италии XVII века процветала традиция привнесения целых инструментальных капелл в звучание богослужебных песнопений, для сопровождения церковных церемоний прочно вошел в практику орган. Он выступил в роли доминирующего инструмента в литургической культуре Германии, Италии, Франции. Сольное звучание органа предполагалось в строго определенных моменты служб. Строение циклов пьес учитывало структуру богослужения, которое и дало названия инструментальным жанрам: органный гимн, месса, Магнификат. Жанр органной мессы представлял собой инструментальный цикл, форма которого целиком зависела от религиозной традиции и практики ведения службы в каждом отдельном государстве или княжестве. Различия в структуре романской католической мессы и лютеранской службы было связано с функцией использования в ней органа. Так, например, если французскому органисту разрешалось импровизировать в различных жанрах, то органист немецкой церкви играл в основном то, что затем в точности повторял хор. В отечественной же культуре богослужебное пение, да и хоровое в целом развивалось в рамках акапелльной культуры.

Хоровая музыка становится первым направлением профессионального музыкального искусства России, в котором проявилось музыкальное произведение как «порождение эпохи композиторской музыки»<sup>2</sup>. Композитор-творец имеет другой статус, иную концепцию и схему созданного им творческого продукта. Композитор имеет право и должен заявить свое личное авторство на созданные им произведения, которые являются материализацией его художественных идей. Это творчество свободное от канонов, в границах которых находились средневековые распевщики, и может быть ограничено лишь узостью авторской фантазии. Процесс свободного творчества начинается с замысла и заканчивается исполнением, имеющим адресата – слушателя. Антропоцентризм, включенный в схему новой парадигмы, проявляет себя через творчество композитора, который осознает и формирует собственный индивидуальный стиль. Он же выбирает и область бытования своей музыки – светскую или литургическую, ее жанр, структуру и комплекс выразительных средств.

Мы не знаем достоверно имена всех композиторов «первого поколения» XVII-начала XVIII века, количество которых, по разным источникам колеблется от 30 до 50. Среди известных, деятельность которых относится к этому времени, выделяются имена Николая Дилецкого, Симеона Пекалицкого, Василия Титова, Николая Калашникова, Федора Редрикова, Якова Резвицкого и др. Они оставили

после себя многоголосные хоровые концерты и «службы божии». В истории музыкальной культуры России Новая эпоха, стала временем рождения музыкального произведения, как музыкального объекта, имеющего личное авторство. Следует отметить, что едва ли не самой *важной особенностью национального варианта европейского многоголосия*, становится перешедшая от древнерусского певческого искусства *исполнительская традиция а cappella*. Реформа Никона, внесшая изменение в православный канон и исторгнувшая древнерусскую монодию из лоно официальной церкви, не претендовала на изменения в этой сфере. Влияние западной церкви, передавшей православным «инструментальное звучание» многоголосного хора, не распространилось на канон а cappella. Звучание многоголосных композиций по-прежнему останется чистым, с сохраненной тембрально однородной природой человеческого голоса. Традиция исполнения а cappella оказалась одной из самых устойчивых в русском православии и стала особой чертой национального варианта русской певческой культуры и светской хоровой музыки. Началом формирования новой хоровой многоголосной *исполнительской традиции* послужило применение в богослужении смешанного хорового состава певцов, куда входили басы, тенора, дисканты и альты. Плюрализм совмещения национальной традиции а cappella и европейского многоголосия выявил новые выразительные возможности звучания хора. Исполнение а cappella в сочетании с тембральным разнообразием хорового многоголосия оказалось самодостаточным в отношении богатства красок, и вполне адекватным оркестровому звучанию. Трансформация средневекового сознания в XVII веке сопровождалась особой восприимчивостью к новым европейским влияниям в области культуры. Они становятся предпосылками к формированию новой культурной системы с выраженным антропоцентризмом, возрастанием роли индивидуума в обществе, эмансипацией науки, философии, искусства. Процессы секуляризации проявляются в изменении функционального предназначения музыки в области литургической практики. Рождение нового направления – светской музыки детерминировало и появление феномена музыкального произведения.

*Выделение музыки в отдельную область искусства* ставит ее в один ряд с литературой, живописью, архитектурой. Эти виды подчиняются единой системе новых эстетических канонов. Барочная модель архитектурных композиций, господство в них жизнерадостного тонуса, динамичность, красочность «теремного» стиля, декоративность, – найдет свое отражение в характере партесных концертов Титова и Калашникова. А в фактуре музыкальных произведений будет по-своему переосмыслен принцип архитектурных ярусных композиций, их асимметрия, расширение геометрического пространства. Ту

<sup>2</sup> Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – С.14.

же декоративность и эмоциональные «аффекты» мы видим в виршах Симеона Полоцкого. Новые возможности для литературного творчества даст само появление силлабического стиля в литературе, который установит новый тип взаимоотношений музыки и текста и укажет музыке путь к другим выразительным средствам. Стремление к светскому началу лежит в основе «парсунного письма» в живописи, идея «живоподобия» утверждается и в иконописи Симона Ушакова и Никиты Павловца.

В музыкальном искусстве парадигма наступившей эпохи проявила себя через принципиально иной тип музыкального мышления – гармоническое многоголосие. Формирование стиля, в основе которого лежит другая интонационно-лексическая система происходит в сфере *хоровой музыки*. Монодия как наиболее стабильная онтологическая интонационная модель эпохи Средневековья со сменой парадигмы уступила место другой модели: многоголосию. Монодия вытесняется многоголосием, принятым официальной православной церковью, в область старообрядческой культуры. В эпоху Нового времени гармоническое многоголосие и монодия существуют параллельно, но безусловный приоритет имеет многоголосие как основа формирования музыкального произведения, музыкальных жанров, многоголосного стиля в хоровом творчестве, и творческого процесса как такового. Эпоха Нового времени не была однородной в своих процессах. Она делилась на два разных по длительности периода: сложного переходного XVII века, с его идеологическими, богословскими и эстетическими конфронтациями, и относительно стабильного в области музыкального хорового искусства – XVIII века. Противоборство двух мировоззрений – средневекового и нового, просвещенного, выразилось в противостоянии двух певческих систем. Их теория и эстетика наиболее последовательно была изложена в двух трудах: «Азбуке знаменного пения» Александра Мезенца и «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого. Мезенец, приверженец древних традиций, излагает историю, теорию и эстетические основы знаменного пения в ответ на быстрое распространение многоголосного партесного пения. Он противопоставляет чисто вокальную природу древнерусского певческого искусства гармоническому «органогласному», виртуозно-инструментальному партесному стилю. Полемика между сторонниками традиции и партеса, как указывает Гарднер, велась страстно и ожесточенно<sup>3</sup>.

Выдающимся теоретиком, обосновавшим законы партесного многоголосия, стал Николай Дилецкий и его современник Иоанникий Коренев. В «Музыкальной грамматике», которая выходила в

нескольких редакциях, были сформулированы законы композиторской техники и гармонические принципы мышления, которые стали основополагающими в новой музыкальной системе. Понятия лада, тональности, ключей и ключевых знаков совершили поворот в музыкальном сознании современников. В работах Дилецкого и Коренева определяется взгляд на музыку как на искусство возвышенное и философское: «Музыка – вторая философия и грамматика»<sup>4</sup>. Меняется само понимание древнерусского слова «музыка», которое Дилецкий трактует как пение эмоционально окрашенное, превращенное в искусство: «Музыка сие есть еже по-гречески, по-словенски же пение, иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости»<sup>5</sup>. Это высказывание перекликается с западноевропейской теорией аффектов, лежащей в основе стиля барокко. Дилецкий подтверждал теоретические положения своей «Грамматики», сочиняя собственные хоровые партитуры. Он собрал вокруг себя множество сторонников и образовал целую школу последователей, самым талантливым из которых стал Василий Титов.

Стиль изложения текста «Музыка», терминология – европейские, отличные от древнерусских «Азбук». Он вводит новые понятия: «клявиши», «диспозиция», «инвенция», «диезисовая музыка», «дуральная музыка»; предлагает ритмически структурировать богослужебные уставные напевы. Особого внимания заслуживает так называемое правило «атексталиса», которое показывает степень обмирщения богослужебно-певческого искусства и новые, в связи с этим, «взаимоотношения» музыки и текста. По правилам Дилецкого, происходит значительный отрыв музыки от «поемого слова», вследствие чего музыка получает собственное художественно-смысловое значение. В гармонической вертикали оказываются априорно заложенными принципы инструментального (оркестрового) звучания. Хоровая партитура становится имитацией оркестровой. В звучании многоголосного хора осуществляется синтез инструментального и вокального начала. Так, в разделе «О диспозиции и разделении» Дилецкий рекомендует отталкиваться от самого текста и строить музыкальную форму, чередуя контрастные эпизоды tutti и ансамблевого solo. Это правило ляжет в основу фактуры барочного партесного концерта. Василий Титов будет активно применять в своем творчестве описанные Дилецким композиционные приемы и рекомендации, но в контексте своего индивидуального стиля, работая над совершенствованием целостности музыкальной

<sup>3</sup> Гарднер И.А. Богослужебное пение русской православной церкви. – В 2-х т. – Т. 2. – М.: Московская духовная академия, 1998. – С.74.

<sup>4</sup> Музыкальная эстетика России XI – XVIII веков / Сост. Рогов А.И. – М.: 1973. – С.146 – 150

<sup>5</sup> Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной // Памятники русского музыкального искусства. – М.: 1979. – Вып. 7. – С.60.

формы (12-ти голосная служба «Веселая», концерт «Рцы нам ныне»). Так, например, в службе «Веселая», в разделе с текстом «Единородный сыне», Титов иначе распределил текст (пословно) под отдельные фрагменты тутти и трио, чем рекомендовал Дилецкий в своей «Грамматике». Используя сам принцип «все» и «концерт» («все» – это звучание тутти, а «концерт» – группы голосов), Титов при этом использовал тематическую повторность в туттийных эпизодах, что придавало композиции сходство с чертами рондо, обнаруживая тенденцию к закругленности и единству целого. Это было ново и существенно для своего времени, тем более что приемы, связанные с использованием тематизма или кадансов, в теории Дилецкого не отражались, очевидно, в связи с недостаточностью опыта практических обобщений в этой области. Излагая основы сочинения музыки, Дилецкий говорит о правилах построения канонической имитации, предлагая музыкальную тему, возбуждающую «до увеселения» и подходящую для написания канона. Интересно отметить понимание композитором специфики темы, ее интонационного «удобства» для использования в схеме канонической имитации. Интонационное ядро темы – многократно повторенный кварто-квинтовый ход в восходящем и нисходящем движении. Интонация явно инструментального характера, очень упругая и активная. Построенная на ее основе каноническая последовательность в контрапункте с высокими голосами образует двойной бесконечный канон. По его словам, эту тему для сочинения канона использовал Иван Калыда, она же звучит в 12-голосном концерте Василия Титова «Рцы нам ныне», 8-голосном концерте «Суди ми, Боже» и 8-голосной катавасии «на день пятидесятный».

Руководство по технике композиции партесных концертов включало в себя правила применения большого количества голосов, где была определена роль баса, как гармонической основы. Использование фигурированного баса, главным образом по ступеням звукоряда, так называемое «эксцеллентование», являлось одним из главных стилизованных признаков партесного стиля. Особое место в «Грамматике» уделялось риторике, которой партесные концерты обязаны моментами самой высокой патетической выразительности. Ряд глав в работе Дилецкого посвящены музыкальной форме и риторике: «О диспозиции, то есть о разделении на части», «Об изобретении (инвенции), то есть об изыскании композиторских приемов», «Об амплификации, то есть о расширении композиции»<sup>6</sup>. «Риторическое» же Дилецкий рассматривал как полезный для создателя музыки способ осознания собственной фантазии<sup>7</sup>. «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого – является первым «учебником» гармонии, полифонии, композиции, где обосновываются с теоретических и эстетических позиций преимущества нового стиля. Это глобальный переворот в сфере музыкального мышления. «Грамматика» постулирует правила партесного, то есть хорового многоголосия, где проходит становление основных законов профессионального композиторского ремесла. В нашей статье рассмотрены лишь некоторые положения взаимодействия в переходный исторический период двух певческих систем. Бесспорно то, что это явление есть отражение картины столкновения двух мировоззрений: средневекового религиозного и нового светского.

<sup>6</sup> Дилецкий Н. Идеа грамматике мусикийской... – С. 338, 373, 391 – 392.

<sup>7</sup> Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – М.: Советский композитор, 1983. – С.108.

## MUSICAL CULTURE OF RUSSIA XVII CENTURY: PROBLEM OF INTERACTION BETWEEN TWO SYSTEMS OF CHURCH CHORAL SINGING

© 2009 S.N.Gaydak<sup>o</sup>

Samara State Academy of Culture and Arts

The subject of the present article is Russian church choral music of XVII century. We can see two periods of Russian musical history: the musical culture of Middle Age (before XVII century) and New Time (after XVII century). The present article is devoted to the problem of interaction between two styles of church choral singing in musical culture of XVII century.

Keywords: system, chorus style, monody, part-singing, choral singing, orthodox music, the Middle Ages, secular music.

<sup>o</sup> Gaydak Svetlana Nikolaevna, Senior Lecturer of Theory and History of Music department. E-mail [gaydak@samaradom.ru](mailto:gaydak@samaradom.ru)