

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра хоровой музыки

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

А.А. Нечай
24 10 2024

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

И.М. Громович
28 10 2024

ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

КЛАСС СТАРИННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

для специальности 6-05-0215-09 Хоровое творчество,
профилизации: Хоровая музыка академическая

Составители: А. А. Нечай, заведующий кафедрой хоровой музыки, кандидат искусствоведения, доцент; Т. С. Гажевская-Пешак, доцент кафедры хоровой музыки, кандидат педагогических наук, доцент; Е. В. Митюшникова старший преподаватель кафедры хоровой музыки

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства

28 октября 2024 г., протокол № 2

Составители:

А. А. Нечай, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Т. С. Гажевская-Пешак, доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

Е. В. Митюшников, старший преподаватель кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

А. Г. Дюкарева, председатель цикловой комиссии «Дирижирование (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

Н. В. Михайлова, заслуженная артистка Республики Беларусь, художественный руководитель и дирижёр Государственного камерного хора Республики Беларусь

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

(протокол № 3 от 24.10.2024);

Советом факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

(протокол № 2 от 28.10.2024)

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
2.1 Конспект лекций	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	80
3.1 Репертуар к разделам I, II, III (западноевропейская старинная хоровая музыка)	80
3.2 Репертуар к разделам IV, V (русская и белорусская старинная хоровая музыка)	84
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	88
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов	88
4.2 Требования к зачету	90
4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов	90
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	92
5.1 Учебная программа	92
5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины (для студентов дневной формы получения образования)	103
5.3 Учебно-методическая карта учебной дисциплины (для студентов заочной формы получения образования)	105
5.4 Основная и дополнительная литература к разделам I, II, III (западноевропейская старинная хоровая музыка)	107
5.5 Основная и дополнительная литература к разделам IV, V (русская и белорусская старинная хоровая музыка)	109
5.6 Средства диагностики результатов учебной деятельности	111
5.7 Методические рекомендации по организации и выполнению контролируемой самостоятельной работы студентов	111

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Класс старинной хоровой музыки» занимает важное место в системе подготовки специалистов-хормейстеров, так как ее материал является основой в процессе освоения вокально-хоровых и дирижерских навыков и плотно связан с исполнительской хоровой практикой. Основная *цель* обучения – знакомство студентов со стилистикой и манерой исполнения хоровых произведений разных эпох, жанров и направлений в западноевропейской и отечественной старинной хоровой музыке. На ярких примерах зарубежной и отечественной хоровой литературы показывается истоки, эволюция и целостная картина достижений всей европейской хоровой музыки.

«Класс старинной хоровой музыки» ведется в тесной связи с другими дисциплинами: «История и теория хорового искусства», «История профессионального хорового исполнительства», «Классическая хоровая литература (зарубежная, русская, белорусская)», «Дирижирование», «Хороведение» и другими.

Задачи обучения:

- расширение музыкального кругозора студентов на примерах лучших образцов старинной хоровой музыки;
- овладение практическими знаниями об основных жанрах, стилях, школах, направлениях старинной хоровой музыки;
- воспитание у студентов навыков передачи манеры исполнения произведения, всестороннего хорового анализа партитуры, а также умений работать с произведениями данного направления.

Старинная хоровая музыка помогает расширить представление о диалектической связи музыкального мира, подготовить студентов к восприятию и пониманию современной музыки. Изучение предмета позволяет одновременно овладеть методикой по созданию и управлению камерными хорами.

Репертуар старинной хоровой музыки на протяжении всего срока обучения подбирается по принципу историко-пространственной стилистической преемственности в пределах отведенных учебных часов. Кроме того, учитываются вид и состав хорового коллектива (камерный, смешанный, однородный или ансамблевый). Большую часть программы составляют произведения а cappella, однако имеет место и хоровая музыка в сопровождении оркестра или фортепиано (исполнение мессы или кантаты).

Студенты должны *знать*:

- хоровой репертуар, пройденный за время обучения;
- музыкально-стилевые особенности, идейно-образное содержание исполняемых произведений;

- основные жанры, стили, манеру исполнения старинной хоровой музыки разных эпох;
- музыкальные примеры других композиторов, не связанных с концертной программой обучения на курсах.

Студенты должны *уметь*:

- различать стили композиторов разных творческих направлений;
- анализировать образцы старинной хоровой музыки как а cappella, так и с сопровождением;
- петь или наигрывать партитуры изучаемых произведений по нотам и наизусть.

Изучение старинной хоровой музыки осуществляется во взаимосвязи с предметами музыкально-теоретического, философско-эстетического и музыкально-педагогического циклов, являясь по сути практическим воплощением изложенных в них теоретических знаний. Наиболее тесная взаимосвязь осуществляется с хоровым классом. Основные формы работы – урочно-репетиционная и концертная.

В процессе занятий важное значение имеют раскрытие идейно-эмоционального, образного содержания хорового произведения, использование различных исполнительных штрихов, певческой манеры, звукообразования, связанных с усвоением разноязычных текстов и музыкально-стилистических особенностей. В содержании учебно-методического комплекса нашли отражение как вопросы развития западноевропейских, так и отечественных музыкальных традиций.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Класс старинной хоровой музыки» рассчитано всего 320 часов, из них 168 часов – аудиторные (практические) занятия для студентов дневной формы получения образования и 36 часов – аудиторные (практические) занятия для студентов заочной формы получения образования. Рекомендуемой формой контроля знаний студентов – зачеты и экзамен.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

РАЗДЕЛ I. ХОРОВАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Тема 1. Западноевропейская культовая хоровая музыка средних веков

Музыка эпохи Средневековья охватывает промежуток времени примерно с V по XIV века. В этот период в Европе складывается музыкальная культура нового типа – феодальная, объединяющая в себе профессиональное искусство, любительское музицирование и фольклор. Христианство в средние века становится господствующей религией, претендующей на вселенскую духовную власть.

Культовая музыка средних веков заложила основы всей современной профессиональной европейской музыки. Ее основные виды – *речитация* и *псалмодия*. Речитация – молитвенное чтение нараспев – простейший, наименее музыкально развитый и художественно совершенный вид, закрепившийся, в основном, среди монашества. Исполнялась речитация в медленном темпе, покойно, тягуче, отличалась однообразием ритма, интонаций, отвечала аскетически-мертвенному, бесстрастному духу монастырской жизни. Мелодически более развитыми и эмоциональными были моления другого вида – псалмодические. Вокальная линия псалмодии была разнообразнее и выразительнее, заключительные обороты мелодии нередко расцвечивались орнаментальными вокализмами.

Главным жанром культовой музыки явился *григорианский хорал* – литургическое канонизированное песнопение римско-католической церкви монодического типа изложения. Основатель жанра – Григорий I (образованный богослов, дипломат, знаток византийской культуры). Текстовую основу его составляют книги Св. Писания, прежде всего Псалтирь, жития святых, труды ранних Отцов Церкви. В григорианском хорале синтезированы древнейшие интонационные формулы восточно-среднеморских музыкальных культур, элементы галликанского, византийского, амвросианского пения, фольклор германских и кельтских племен.

Григорианский напев исполняется хором мужских голосов (или ансамблем солистов-певцов). Свободный, нерегулярный ритм мелодии подчинен ритму слов, развитие напева представляет собой неторопливое развертывание, основанное на варьировании начальной попевки. Тексты – прозаические, на латинском языке. Мелодические формулы григорианского хорала сложились на основе диатонических церковных (или средневековых) ладов, специфическая выразительность которых сообщала каждому напеву свою особую окраску: хо-

ралы могли быть спокойно-повествовательными, скорбными, празднично-приподнятыми, просветленными и т.д.

Сложились различные мелодические стили, один из них – так называемое *силлабическое* пение, где каждому слогу текста соответствует один звук напева. Такого рода пение, напомилавшее речитацию, широко использовалось в богослужении. Нередко, однако, силлабический принцип чередовался с *мелодическим*, допускающим распевание отдельных слогов. Характерная его форма – псалмодия: она использовалась в те моменты богослужения, когда особенно важно было донести смысл слов и вместе с тем придать им выразительную эмоциональную окраску. Наконец, в григорианском пении применялся и так называемый *мелизматический* стиль: в мелодиях такого рода слова, расчлененные на отдельные слоги, широко распевались в сложных мелодических узорах. Особенно ярко этот стиль выявился в так называемых *юбилациях* – виртуозных распевах, завершающих молитвенные песнопения, чаще всего – эпизоды со словами «alleluja» («Хвала Богу»). Это пение было выражением чувства восторженности, светлой приподнятости. Приемы мелизматики нередко проникали и в напевы, построенные по принципу силлабического письма, насыщая их особой красочностью, образуя смешанный, *силлабо-мелизматический* стиль.

В период II – IV веков зародилась *месса* – циклическое вокальное или вокально-инструментальное произведение на текст определённых разделов одноименного богослужения католической церкви. Исполняется на латинском языке. Символический смысл мессы связан с обрядом «превращения хлеба и вина в тело и кровь Иисуса Христа». Первоначально была одноголосной. Существовали два типа мессы – *missa ordinarium* (обычная месса) и *missa proprium* (особая месса). Неизменными частями мессы (так называемый *ordinarium*) считаются пять основных частей: *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Gloria* (Слава), *Credo* (Верую), *Sanctus* (Свят) и *Benedictus* (Благословен), *Agnus Dei* (Агнец Божий). По способу исполнения существовали две разновидности мессы: «низкая», в которой разделы речитировались (молитвы), – псалмодическое исполнение и «высокая», в которой разделы исполнялись соло или хором с сопровождением или без сопровождения.

Missa proprium посвящена определённым воскресным и праздничным дням. Состав этих песнопений зависит от того, в какой день совершается богослужение, части являются «подвижными». Песнопения *missa proprium*: *introitus* (*Antiphona ad introitum*, *introitus* – вступление, вход) – антифон, исполняющийся в то время, когда священник идёт к алтарю; *graduale* (*Responsorium graduale*) – антифон, исполняющийся в данный день церковного года; *offertorium* (*Antiphonae ad Offertorium*, *offertorium* – приношение) – антифон, исполняемый во время обряда приношения и освящения даров; *communio* (*Antiphonae ad communionem*, *communio* – соучастие, общность) – антифон, исполняемый во время

причастия; halleluja (halleluja – хвалите Всевышнего) – ликующий, восторженный антифон, который не исполнялся по постным дням. Мелодии этого рода напевов особенно свободны в своем движении, они мало зависят от слова, достаточно многообразны и, порой, огромны по своему размаху.

Раннее многоголосие

Первые примеры многоголосного склада приведены в теоретических работах IX – XI веков. Так, в трактатах Хукбальда из Сен-Аманда под названиями «Music aenchiadiis» и «Scholica enchiadiis» даются образцы сочетания голосов, из которых один «vox principalis», то есть главный голос ведет мелодию хорала, а другой «vox organalis» следуют за ним, двигаясь параллельно в интервалах кварты, квинты, октавы. От названия присоединяемого голоса такой склад письма получил в дальнейшем название *органума*. В первых примерах происходит лишь удвоение хоральной мелодики, однако в том же трактате приведен также пример не параллельного движения голосов: к хоральной мелодии приписан второй голос, который исходит из унисона, двигается параллельными квартами в отношении к ней, но задевает и другие интервалы – секунду, терцию. Пение в терцию получило название *гимель* или *двойниковое пение*, параллельными секстаккордами – *фобурдон*.

Самым развитым и совершенным видом пения явился *дискант*, что означает «противогласие», т.е. пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических форм дискант отличался, прежде всего, тем, что основная мелодия (*cantus firmus*) передавалась нижнему голосу, получившему название тенора; верхний же голос или голоса исполняли контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой. Дискант возник и достиг высшего расцвета во Франции в XII – XIII веках. Его очагами были Лимож, Шартр, Фекам и в особенности Париж. Певческая школа собора Парижской Богоматери во главе с замечательными мастерами-полифонистами, регентами Леонином и Перотином, подняла искусство дисканта до небывалого расцвета.

Развитие многоголосного письма привело к образованию новых музыкальных жанров как духовного, так и светского содержания. Само определение «кондукт» не всегда понималось однозначно. Так, например, в IX – X веках кондуктом называлась одноголосная латинская песня, различная по содержанию и форме. Возникший первоначально как элемент интермедии, наподобие тропа, в церковном пении или литургической драме, он впоследствии приобрел качество светского жанра, получил широкое распространение в городской музыкальной жизни. В XIII веке кондукт представлял собой двух- или трехголосное сочинение как серьезного, так и шуточного характера. В отличие от мотета, был свободен от заимствованной мелодии, однако существовали также кондук-

ты, основу которых составлял григорианский напев в свободном изложении, а также светские песни или даже народно-бытовые мелодии. Размеренный ритм-шаг позволял использовать этот жанр в процессиях, шествиях. Для кондукта в целом характерны многоголосие "нота-против-ноты", простой мерный ритм, соответствующий слоговому членению текста, ясная вертикаль. Существовали кондукты процессуальные, погребальные, застольные и коронационные. В исполнении кондукта не исключалось и участие инструментов.

Мотет, как жанр интенсивно развивался в XIII веке. Появился в конце XII века во Франции, в практике певческой школы Собора Парижской Богоматери как многоголосное вокальное произведение, в котором мелодия григорианского хора (*cantus firmus*) полифонически соединяется с двумя мелодическими линиями. В XIII веке он менее всего тяготел к цельности, однородности мелодического материала. Мотеты были многотекстовыми (политекстовыми): различные голоса (числом от двух до четырёх) пели одновременно контрапунктические мелодии, непохожие между собой, на разные, одновременно произносимые тексты (церковные, светские, народно-песенные и на разных языках). Сверхзадачей композиторов при работе над мотетом было – достигнуть этого различия голосов и не разрушить единства, цельности композиции.

Эта разновидность средневекового многоголосия имела огромное значение для последующего развития музыкального искусства: это была первая исторически сложившаяся форма светской контрастной полифонии.

РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Возрождения. Светские многоголосные песенные жанры

Во Флоренции закладывались основы нового прогрессивного направления музыкального искусства «*Ars nova*», которое было связано с распространением вокально-песенных жанров, а также широким применением инструментов. XV век характеризуется расцветом многоголосных светских песенных жанров, близких к народному творчеству. Среди них выделяются: лауда, качча, баллада, фроттола, вилланелла, канцонетта, мадригал. Жанры народно-бытовой музыки издавна были распространены во Флоренции.

Лауды исполнялись на площадях, в домашнем музицировании, а также в специальных братствах. Главными представителями этих братств были мелкие ремесленники. Лауды распевались хором, в унисон, большой группой людей под руководством регента. Вначале были одноголосными, а затем появляются и многоголосные хоровые песни флорентийских, картонских, римских ремесленников. Несмотря на благочестиво молитвенный текст, мелодия лауд мирская, темпераментная. Зачастую религиозные настроения культового текста раскры-

ваются в образах, связанных с земными чувствами и страстями. Это ярко проявилось и в музыке. Многие лауды распевались на мелодии веселых, популярных, широко бытующие в народном обиходе песен. Они были доходчивыми, запоминаемыми, жизненными, непосредственными, простыми.

Распространенным жанром в условиях бытового музицирования являлась *качча* (в переводе с ит. – «охота»). Музыкальные образы качч связаны с реалистическими жанровыми картинками на разнообразные темы: например, изображение нежданной грозы, рыбной ловли, сцен охоты, прогулки, торговцев на рынке, зазывающих покупателей и т.д. Каччи были двух-, или трехголосными. Для трехголосия характерно каноническое проведение основной попевки в двух верхних голосах при поддержке нижнего (тенора), часто инструментального. Канон излагался в приму на мелодически броскую попевку народного характера, иногда использовались и бытовые уличные интонации.

Излюбленным жанром «*Ars nova*», самым эмоционально-открытым и доходчивым является *баллада* – танцевальная, песня или сценка, на что указывает название *ballo* – танец, известный во Франции того времени под названием «*вирелэ*». Он связан с сольно-хоровым исполнением, которое зародилось в народной хоровой пляске, где после начального хорового рефрена следовал сольный особый напев запевалы. Мелодия запевал подхватывалась полухориями, повторявшими вступительный рефрен.

Светским итальянским жанром народного происхождения является *фроттола*. Возникнув в карнавальных празднествах Флоренции, фроттола широко распространилась в XV – XVI веках. Она была особенно популярна в народе, о чем говорит само название – фроттола (*frottola* – народная песенка, выдумка, шутка, болтовня; от *frotta* – толпа, гурьба). Первоначально они были трехголосными карнавальными песнями, выросшими из тосканских «майских песен». По характеру и темпу близки танцевальным напевам, распевались под открытым небом в уличных импровизированных празднествах. Позднее, фроттола стала представлять собой многоголосную, обычно четырехголосную, песню гомофонного склада с певучей выразительной мелодией ясного мажорного лада. Круг образов фроттол обычно любовного характера, что соответствовало их роли в карнавальных представлениях, но немало и шуточных, комических и нравоучительных. Музыкальной основой фроттол являлись знакомые, широко распространенные в народе мелодии, легко запоминающиеся. Наиболее известные авторы фроттол – Марко Кара и Бартоломео Тромбончино.

Реалистически простой, повседневной по образам и по складу была *вилланелла* (с ит. *villanelle* – деревенская песня). Она сменила фроттолу в третьей четверти XVI века, пришла с юга Италии, связана с неаполитанской музыкой, ее динамичными, острыми ритмами. Вилланеллы отличались особой живостью и непосредственностью, простотой выражения чувств. В основе их лежит го-

мофонный склад с выделением мелодически сочного, свежего верхнего голоса на гармоническом фоне остальных голосов. Чаще всего вилланеллы трехголосны, для них характерна танцевальность, моторика движения, свойственные народной музыке, ярко выраженная мелодия, иногда в сочетании с легкой имитацией, преимущественно в средних голосах, упрощенная фактура. Наиболее известными композиторами вилланелл являются Джованни Доменико да Нола, Теодоро Риччо, Вилларт, Маренцио, Лассо и др.

Для народно-бытовых жанров фроттол и вилланелл характерна яркая образность, нарочитый «бытовизм», порой с фривольным оттенком, на что указывает их народное происхождение. Сольные вилланеллы и фроттолы иногда исполнялись с инструментальными вставками, поэтому и в хоровых произведениях, написанных в стиле этих жанров, часто встречаются припевы инструментально-танцевального плана с характерной слоговой подтекстовкой, например, «fa-la-la-la» или «don-don-don».

Начиная с середины XVI века вилланелла стала преобразовываться в более тонкую *канцонетту*, представляющую собой хоровую композицию лирико-танцевального характера в моноритмической фактуре, редко с элементами имитационной полифонии. Канцонетта, обычно четырех- или пятиголосная, совершенно исключала сатирические и юмористические мотивы. Словом «канцонетта» назывались также многоголосные песни в жанре балетто. Известными авторами канцонетт были итальянские композиторы конца XVI – начала XVII веков О. Векки, Л. Маренцио, Ф. Анерио, К. Джезуальдо, К. Монтеверди и другие.

Выше перечисленным народно-бытовым жанрам был противопоставлен «серьезный», один из самых поэтических, изысканных жанров эпохи Ренессанса – *мадригал*. Зародился он в 1530 году в Италии, был любимым среди поэтов и музыкантов. Мадригалы писали такие гениальные поэты того времени, как Боккаччо, Петрарка и Франко Сакетти. В это же время на стихи поэтов-современников начали писать музыку итальянские композиторы Франческо Ландини и Якопо Болонский, немного позднее Вилларт, Маренцио, Джезуальдо, Палестрина, Лассо, Монтеверди. Этот жанр прошел большой путь развития от простой одноголосной песенки до большого многоголосного сочинения, отражающего все оттенки чувств и переживаний человека, его богатейшего внутреннего мира. Сюжет, как привило, излагался в вычурно-аллегогической форме.

Определение «мадригал» происходит от позднелатинского *malricule*, что означает – песнь на родном языке. Истоки этого жанра восходят к старинной итальянской пастушеской песне. Возник мадригал в XIV веке, в эпоху раннего Возрождения, как стихотворное произведение, отличающееся от сонетов свободой структурного построения. Чаще всего мадригал состоял из двух или трех трехстрочных строф, повторявшихся на одну и ту же музыку, завершался двух-

строчным ритурнелем нового музыкального материала, отличавшегося от основного напева не только мелодически, но и ритмически. Мадригалы обычно были двух- и трехголосными, все голоса объединялись единым ритмом и наличием одного текста. Выделялась выразительная мелодия верхнего голоса и намечался гармонический бас в нижнем голосе. Гармоническая функциональность проявлялась в частом использовании вводного тона, увеличенных и уменьшенных интервалов. Ярким новаторским приемом было ускорение темпа, введение мелких длительностей, вплоть до шестнадцатых. В качестве музыкального сопровождения могли выступать орган, виола, лютня.

В XVI веке мадригал представляет собой уже пяти-, шестиголосное сочинение преимущественно лирического содержания, отличающееся свободой, гибкостью композиционной структуры, метроритма, богатством фактуры. Имитационные разделы очень часто чередуются с аккордовыми. Обычным содержанием поэтического текста мадригала явилась любовь со всевозможными оттенками и картинами сопереживающей природы.

Первый период развития итальянского мадригала (I половина XVI века) связана с деятельностью композиторов Аркадельта, Вилларта и др. Ранний четырехголосный мадригал характеризуется ритмической свободой в отличие от танцевального метроритма вилланелл, фроттол, уменьшением роли полифонии «строгого стиля», ростом выразительных и изобразительных музыкальных средств. Это переходный жанр, сохранивший многие черты мотетного письма. Лучшим примером такого рода является популярный мадригал Аркадельта «Белый лебедь».

Для следующего периода развития мадригала (II половина XVI века) типично пятиголосие, что говорит о прогрессе в нахождении «звуковой перспективы», о большом внимании к возможностям использования тембра голосов и их регистров, о стремлении выразить в музыке значение отдельных слов. Выдающимися авторами мадригалов этого периода явились: ученик Вилларта Чиприан де Роре, Андреа Габриели и Палестрина.

Третий и последний период развития мадригала (конец XVI – начало XVII веков) выдвинул такие имена как Лука Маренцио, Карло Джезуальдо, Клаудио Монтеверди. Жанр мадригала достиг здесь предельно возможной выразительности. Постепенно формируется жанр «хроматического мадригала», для которого были характерны смелые сопоставления тональностей, резкие, красочно-выразительные гармонические сопоставления, регистровые контрасты, смены метра, ритмическая свобода, неожиданные паузы. Особенно отличался своими новаторскими приемами Джезуальдо, не стеснявший себя никакими нормами: допускал вступление нового голоса в виде резкого диссонанса на сильной доле такта, уходил в далекие тональности и т.п. Все это он применял для подчеркивания таких контрастов, как боль и радость, смерть и жизнь.

Все чаще в мадригале проявляются драматические тенденции, подготавливая возникновение оперы. Таковы мадригалы Маренцио, в которых мощь звучания сочетается с мечтательностью, с отражением в музыке тонких оттенков чувств. В своих музыкальных картинах композитор достигает яркой декламационной выразительности, объединяя смелую гармонию, певучую мелодику, а также красочное сопоставление тембровых регистров голосов. Таков мадригал на слова Гварини «Tirsi morir volea».

Золотой век мадригала наступает в конце XVI века, вершиной которого явилось творчество Клаудио Монтеверди. Композитору принадлежат восемь мадригальных сборников. Он одним из первых среди своих современников стал отступать от правил строгого контрапункта. Мадригалы его поражают обилием новых и смелых приемов в области гармонии и полифонии: неприготовленные диссонансы, хроматизмы, скачки на септиму и нону, септаккорды, параллельные квинты, – все это, несомненно, свидетельствует о поисках новых и ярких средств для выражения сильных эмоций и страстей. Важнейшим выразительным средством в его мадригалах был принцип контраста. Музыка образна, наполнена звукоизобразительными элементами. Для Монтеверди было особенно важным выразить в музыке чувства посредством слова. Один из первых мадригалов Монтеверди «Твой ясный взор так прекрасен и светел» («*Aungiro solde' bell' occhilucet*») отличается удивительной красотой и богатством хоровой полифонии. Исполнение мадригалов Монтеверди – это высказывание через музыку. В своем творчестве композитор прогрессивно осуществил слияние ренессансной полифонии и нового гомофонного склада.

Тема 3. Ренессансная полифония эпохи Возрождения. Римская полифоническая школа

В тесной связи с народной песенностью, а также со светскими жанрами XIV – XV веков сложилась итальянская *культовая полифония*. Профессиональное музыкальное искусство Западной Европы, начиная от своих истоков и до позднего Ренессанса, неразрывно было связано с католической церковью. Ведущим музыкальным жанром ренессансной эпохи остается *месса*. Ренессансная полифония эпохи Возрождения – это полифония строгого стиля или «строгого письма». Она характеризуется звуковой однородностью, то есть чисто вокальным звучанием, плавным равномерным движением голосов без подчеркивания цезур, господством консонансов (диссонансы могли использоваться только на слабой доле, как проходящие, с обязательным последующим разрешением). В строгом письме преобладают своеобразная «сглаженность» мелодической выразительности, линейность, равновесие восходящих и нисходящих фраз движения, прозрачная благозвучность вертикалей, неширокие интервалы в мелодии. *Cantus firmus*, основной голос, излагается экономно, ровными долгими но-

тами. В интонационном отношении избегаются хроматизмы, напряженные интонации (септимы, ноны), увеличенные и уменьшенные интервалы. Ладовая структура не развивается еще в тональную, исключения составляют заключительные обороты – каденции. Основой «строгого письма», унаследованной от средневековой модальной системы, являются старинные диатонические лады.

Крупнейшим представителем *римской полифонической школы* и ее главой был *Джованни Пьерлуиджи да Палестрина* (ок. 1525 – 1594). На протяжении всей творческой жизни Палестрина был связан с работой в церкви, находился в Риме под покровительством папы Юлия III. Палестрина является крупнейшим художником итальянского Возрождения, свободно владевшим мастерством полифонии строгого стиля. Творческое наследие Палестрины состоит в большинстве из культовой музыки месс (102), мотетов (274), магнификатов, литаний, офферториев, гимнов, псалмов, светских и духовных мадригалов (около 150), которые исполнялись *a cappella*.

Легенда приписывает композитору «спасение» полифонии в пределах церкви. Композитор не намеренно, а объективно шел по общему пути гармонического прояснения полифонического стиля. Ярким примером тому является его известнейшая «Месса папы Марчелло» – образец прозрачной, не затемняющей слова полифонии на гармонической основе. Склад музыки этого сочинения по преимуществу кантиленный, развертывание многоголосной ткани отличается удивительной ровностью, уравновешенностью, своего рода выдержкой на определенном эмоциональном уровне. Палестрина широко использует имитационные и канонические принципы, характерная особенность – единство тематического материала, цельность его развертывания. Большое художественное значение имеет контрастное сопоставление имитационно-полифонических разделов и чисто аккордовых.

Палестрина создавал свои мессы, опираясь на материал чужих песен (П. Кадеака, Д.Л. Примаверы), мотетов (Л. Хеллинка, Жоскена, Жаке, Андреа де Сильва и других), мадригалов (Д. Феррабоско, К. де Роре), на григорианские мелодии, мелодии собственных мотетов. Лишь пять месс композитора не зависят от какого-либо первоисточника: «Месса папы Марчелло», «Brevis», «Ad fugam», «Quinti toni», «Missa canonica».

Оригинальность хорового письма прослеживается в его мессе «*Ut Re Mi Fa Sol La*», основой которой служит *cantus firmus* на мотив поступенного гексахорда. В небольшой по размерам мессе «*De Feria*» важную роль в отображении эмоциональных состояний играет хоровая фактура, она создает контрасты между частями и внутри них. Мелодические линии разворачиваются по принципу нагнетания звуковой напряженности: от повествовательного четырехголосия первых частей, через легкий имитационно-подвижный трехголосный «*Benedictus*» – к более развитому многоголосию – пятиголосному «*Agnus Dei*».

Однако для большинства месс Палестрины характерно состояние равновесия мелодического движения без резкой смены крайних регистров. Возвышенная ясность, безупречная строгость техники отличают мессу «*Festivai solli*», созданную композитором в виде пародии на собственный мадригал. Несмотря на то, что в основе лежит светская тема с характерной ей ритмической фигурой в стиле полифонической французской песни (шансон), направляющей композицию в сторону большей выразительности и гармонического разнообразия, все же в мессе преобладают соразмерность, уравновешенность, спокойное благозвучие целого. Композитор, несомненно, тяготел к равновесию полифонической и гармонической закономерностей, «горизонтали» и «вертикали» в музыкальном складе.

Мастер хоровой полифонии создал огромное количество *мотетов*. Они делятся на две группы: более торжественные, праздничные духовные произведения более лирические, камерные мотеты. Композитор использует в них тексты духовные, латинские, почерпнутые из григорианских песнопений, из латинских стихов, из библейской «Песни песней». Первая группа представлена более масштабными композициями, состоящими нередко из двух частей, в насыщенной хоровой фактуре, с широкими «юбилейными» распевками. Примером этому может служить пятиголосный мотет «*Ave Maria*» гимнического характера, содержащий большие распевы в разных голосах. В мотете «*O lux et decus Hispaniae*» торжественное «юбилейное» начало, с широкими распевками и энергичными скачками противопоставлено второй части – силлабической, хоральной. В двуххорном, восьмиголосном мотете «*Stabat Mater*» благозвучное ясное звучание достигается благодаря равновесию между имитационными переплетениями горизонтальных линий и четкой гармонической структуры вертикали. Хоровая фактура произведения прозрачна, что достигается определенной тембровой окрашенностью голосов, использованием высоких тембров сопрановой и теноровой партий, которые придают звучанию воздушность, легкость, полетность.

Лучшим примером мотетов лирического характера является цикл «*Canticum canticorum*», посвященный папе Григорию XIII. В нем собраны 29 пятиголосных сочинений на известные библейские тексты. Эти сдержанно-лирические произведения объединены музыкально-поэтическим единством.

В целом, для стилистики и формообразования мотетов Палестрины характерна опора на григорианский хорал и технику *cantus firmus*'a, совокупность полифонических приемов, чередование имитационного изложения с чисто аккордовым. В мотетном жанре мастер доводит развитие полифонической музыки до непревзойденных высот.

Композитор совершенствует себя и в жанре *мадригала*. Так, в 1555, 1581, 1586 и 1594 годах были опубликованы четыре книги его мадригалов. Главной

особенностью их, как духовных, так и светских, является то, что они не выходят за пределы мотетной техники изложения. Многие из них, написанные на тексты Петрарки и его школы, не достигают драматической силы и лирической наполненности чувств. Даже самые волнующие сонеты композитор обрамляет в строгие рамки умеренного мелодического развития. Одним из лучших его сочинений в этом жанре является лирико-драматический мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («*Alle rivadel Tebro*»), являющийся скорее исключением из спокойно-созерцательного стиля Палестрины. Композитор в этом хоровом произведении достигает рельефной декламационной выразительности, в наиболее выразительных местах применяет развитые имитации, неожиданные гармонические повороты, подчеркивающие переживания героя.

С течением времени Палестрина привнес в свое творчество определенные «мадригализмы», характерные для итальянских мастеров эпохи Возрождения, а именно изобразительность, выделяющую те или иные слова, более свободное обращение к диссонансам, вплоть до использования увеличенного трезвучия. Светские мадригалы композитора несколько раздвигают круг музыкально-выразительных средств за счет большей свободы стилистики, однако это в целом не нарушает основ стиля Палестрины.

Искусство Палестрины впечатляет силой художественного воздействия, классикой строгого стиля. Это искусство спокойных, возвышенных, поэтических чувств, созерцания, просветленной скорби или сдержанной радости, искусство идеалистическое, свободное от всего личного. Его музыка носит умиротворенный, благостный, характер, лирика проникновенна и спокойна, величие благородно и строго. Композитору чужды резкие контрасты, обостренная субъективность, драматизм. Он строг, его художественная цель – соразмерность, уравновешенность, классическая ясность и простота целого в композициях.

Музыка Палестрины строго диатонична, её склад определяют консонансы, диссонансирующие же созвучия встречаются в основном на слабых долях такта, они всегда подготовлены. Вся выразительность хоровых композиций достигается вокальными средствами – сопоставлением тембров голосов, сгущением и разряжением их массы. Большую роль в его духовных сочинениях играет мелодическое начало. Рисунок мелодий мягок, скромн, но изящен, подъемы и спады плавны и постепенны. Развитие музыкального материала осуществляется путём имитационного или канонического движения мелодических линий с элементами внутренней вариационности, что приводит к целостности хоровых композиций. Звучание в целом прозрачно и ясно, не смотря на то, что голоса (от четырех до шести) сплетены подчас в сложные имитации. Композитор преобразил сам характер вокальной полифонии, выявив в ней гармоническое нача-

ло. Стиль Палестрины многие музыкальные теоретики определяют как стиль аккордово-полифонический.

Тема 4. Венецианская полифоническая школа

Одним из крупных центров музыкальной культуры Возрождения была Венеция. Расцвет венецианской школы как нового творческого направления произошел во второй половине XVI века. Стиль этой полифонической школы созвучен всемирно знаменитой живописи итальянских мастеров – Тициану, Тинторетто, Веронезе, Джованни Беллини, а также зодчеству.

В области вокально-хоровой полифонии эта школа выдвинула имена композиторов, среди которых особенно прославился *Андреа Габриели* (ок. 1510 – 1586) и его племянник *Джованни Габриели* (1555 – 1612). Итальянские композиторы были уроженцами Венеции, ее коренными мастерами. Андреа Габриели родился между 1510 и 1520 годами, был певчим и органистом в капелле св. Марка, которой руководил в то время Вилларт. Джованни Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством Орландо Лассо, а затем, вернувшись в Венецию, также как и Андреа, работал органистом и композитором церкви св. Марка.

Стиль венецианской полифонической школы уступал римской в возвышенной и мудрой простоте содержания, гармоническом изяществе формы, однако отличался чертами монументальности, концертности, многохорности, пышного великолепия, массивности и блеска, яркой красочности звучаний, сменяющихся, эффектных, сильно воздействующих на публику. Композиторы в своих хоровых композициях использовали яркие инструментально-хоровые контрасты, регистровые противопоставления. Они нарушали традиции строгого стиля, отходя от аскетизма церковной музыки. Венецианцы разнообразно использовали эхообразные антифонные переклички целых хоров, инструментальные ансамбли, а также органы, расположенные в разных частях храма. Эти колористические искания отвечали музыкальным вкусам и традициям Венецианской республики.

Хоровые произведения Андреа Габриели, которые он создавал для капеллы собора св. Марка, принесли композитору славу. Исполнение хоровых произведений в соборе сопровождалось органом. Орган не только сопровождал пение хора, усиливая гармонию, но и «колорировал» хоровые сочинения. Помимо органа к хору или хорам могли присоединяться другие инструменты, дублирующие хоровые голоса.

От Андреа Габриели сохранились оригинальные образцы сценической музыки, созданной им в последние годы жизни. Итальянские гуманисты проявляли большой интерес к греческой трагедии. В 1585 году в Виченце состоялся спектакль «Эдип» Софокла в итальянском переводе О. Джустиниани («Эдип

тиран»). Музыка хоров к этой постановке написал Андреа Габриели. По общему складу это предвещает первые оперные хоры, но для своего времени является образцом хорального многоголосия.

Андреа Габриели активно обращался к основным жанрам полифонической музыки эпохи Возрождения – это месса, мотет, мадригал. Им было написано около 130 мотетов, 7 месс, около 190 мадригалов. Мадригал в творчестве А. Габриели приобрёл характер утончённо-изысканной пьесы с тщательно проработанной пятиголосной фактурой, в которой относительно короткие музыкальные фразы интонационно излагались в разных голосах, создавая довольно плотное многоголосие. В то же время, в них достаточно лёгкости, свободы и изящества, которое отличало их стиль от мотетов того же автора с имитационными формами более строгого характера, а главное, с общим настроением более отвлечённого плана.

Джованни Габриели, как яркий, талантливый, инициативный и смелый композитор, оказал огромное влияние на следующее поколение музыкантов. Его произведения в совершенстве представляют стиль венецианской школы – отход от хорового письма а саррелла в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, использование ярких тембровых и динамических контрастов, вокальной виртуозности, новых тематизмов, не избегающих интонационной резкости, повышенной экспрессивности, театральных эффектов, новых формообразований. Композитор нашел большие возможности для контрастирования и сопоставления хора и оркестра (виртуозные концертные соло в настоящими колоратурами противопоставлены шести-, восьми-, двенадцати-, шестнадцатиголосному хору). Яркими примерами могут служить такие произведения как «*Jubilate Deo*», «*Deus*», «Битва» и др. Склад музыки у Джованни преимущественно восьмиголосный.

В соотношениях хоровых и оркестровых ансамблей композитор использует разнообразные комбинации: то все голоса поют одновременно, то вступают по очереди. Особо яркого эффекта он достигает в тембровом контрасте: противопоставляет, например, женский хор – квартету басовых голосов, располагая между ними обыкновенный смешанный хор или нежное звучание верхних голосов и скрипок может сменяться тяжелой звучностью басов с тромбонами. Яркой красочности способствуют также и другие тембровые соотношения: бас концертирует в сопровождении скрипок и высоких голосов, а дискант – с тромбонами. Джованни применяет и необычные гармонические краски – «мадригальные» хроматизмы. Композитор нередко пишет свои произведения для двух, трех и даже четырех хоров. Для его сочинений характерна напряженная тесситура, верхние голоса движутся порой в предельно высоком регистре. Общий диапазон хора от *до* большой октавы до *ля* второй. Главная особенность формообразования хоровых произведений – короткие, сильные, каденционно

отчлененные фразы. Господствует принцип крупных красочных образований, то есть не один голос противостоит другому, а одна хоровая партия – другой.

В характере и круге образов венецианская школа далека от сдержанности и умеренности. Она скорее театрально акцентирует эмоции, создавая крайне напряженные образы. Прекрасным примером может служить хор Джованни Габриели «*Timor et tremor*» (Ужас и трепет). Экспозиция в произведении выражена необычайно широкой, сильной, потрясающей темой на слова «Ужас и трепет», которая проходит в имитациях шестиголосного хора. Для этой темы характерны скачки на большие интервалы вниз, паузы-перерывы, ошутима сверхсильная экспрессия. Выражению ужаса и трепета противостоит мольба о спасении, которая поручается острохроматическому, стенающему хору.

Композитор писал и светскую музыку – мадригалы, 177 инструментальных пьес, и духовную, в крупной форме, – это «Священные симфонии» (для 7 – 15 голосов), «Священные песнопения», «концерты» (для 6 – 16 голосов), мотеты.

Тема 5. Нидерландская полифоническая школа

Нидерландская полифоническая школа, как одно из ярких направлений эпохи Ренессанса, включает в себя множество имен, индивидуальных стилей, преемственных связей. Творчество нидерландцев соответствует идеалам гуманизма, оно воспринимается современниками как новое искусство, эталон композиторского мастерства. Расцвет нидерландской композиторской школы приходится на XV – XVI века и связан тремя поколениями композиторов. Каждое из этих поколений рассматривается исследователями как отдельная школа. Раннюю нидерландскую школу возглавили *Бенишуа* и *Дюфаи*, вторую – *Окегем* и *Обрехт*, третью – *Депре* и *Лассо*.

Основными вокально-хоровыми жанрами в их творчестве были *месса* и *мотет*. На произведениях церковной католической музыки композиторы оттачивали свое мастерство, выработав чисто музыкальный прием – *имитации*, который способствовал объединению музыкальной формы; имитация могла быть точной или варьированной. В творчестве нидерландских мастеров получили развитие и светские жанры эпохи Возрождения, такие как *вилланелла*, *мадригал*, *полифоническая песня (шансон)*. Эти произведения тяготели к более простому изложению, им соответствовал гомофонно-гармонический склад письма.

Одним из основоположников *нидерландской полифонической школы* является композитор, певец и капельмейстер *Гийом Дюфаи* (ок. 1400 – 1474). Родился композитор в бургундском городе Камбре. Жизнь Дюфаи проходила то в Италии (Пезаро, Римини, Рим, Болонья, Флоренция, Турин), то на родине, в Камбре. Находился при дворе герцога Малатесты, позднее руководил одной из церковных капелл в родном городе Камбре, после чего ряд лет работал в Риме,

а также других городах, будучи членом папской капеллы. Некоторое время работал в качестве композитора и у герцога Савойского, занимался юриспруденцией в Турине, имел звание «бакалавра права». С 1445 года до самой кончины, получив от папы римского церковную должность каноника в Камбре, композитор осел в этом городе, заняв должность руководителя музыкальной капеллы собора. Скончался Дюфаи 27 ноября 1474 года.

Творческое наследие композитора обширно и многообразно: 11 изоритмических мотетов, 8 неизоритмических мотетов, 9 полных месс и множество отдельных фрагментов месс, 3 магнификата, 15 антифонов, 24 гимна, 87 светских песен. Дюфаи – мастер хоровой полифонии, его творения отличаются монументальностью, философичностью. VIII канцона Франческо Петрарки стала поэтической основой его знаменитой полифонической песни «Прекрасная дева»¹ («*Vergenebella*»), в которой тонко передано поклонение перед земным женским образом. Эта песня отличается многообразием полифонических приемов, в частности, канонической техники и сближается с жанром мотета.

В целом, полифонические песни (шансон) в творчестве Дюфаи представляют собой, в большинстве случаев, небольшие трёхголосные сочинения, ведущая роль в которых отводится, в основном, верхнему голосу. Для светских шансон характерен принцип строфичности: разные разделы текста сочетаются с одним и тем же музыкальным материалом, или с его близким вариантом. Песни образны, для их выразительности композитор избирает самые разные музыкальные средства, например в хоровом сочинении «*J'ai mis mon cuer*» использует вокальное трёхголосие при равенстве партий, в светской песне «*La belle se siet*» – выделение одного инструментального голоса при диалоге двух верхних, в произведениях «*Helas, madame*» и «*Donna i ardenti*» – «соревнование» верхнего и нижнего при выделении инструментального начала только во вступлениях и заключениях, в песне «*Belle, que vous ay ie mesfait*» – сведение нижних голосов к сопровождению вокальной мелодии.

Мотеты в творчестве Дюфаи представлены разнообразно, это и большие полифонические композиции, и камерные вокальные произведения, и мотеты на основе *santus firmus*'а, выдержанные в строгом полифоническом складе, и мотеты с независимыми свободными голосами, не связанные заимствованным тематизмом, торжественные и лирические. Мотеты чаще всего четырехголосные, реже – трёхголосные, в виде исключения – пятиголосные (при двух или трёх текстах). Не смотря на то, что практически все мотеты написаны на литургический латинский текст, они не стали в творчестве Дюфаи духовной музыкой. В них отражается противоречивое сочетание средневековых и ренессансных представлений. Один из самых известных мотетов Дюфаи – «*Nuper rosarum flores*»; написан по случаю праздника освящения нового флорентий-

¹Дюфаи, Г. *Vergenebella* // Дюфаи Г. Ансамбли / сост. и ред. В. Мартынов. – М., 1979.

ского собора Санта-Мария-дель-Фьоре. В исполнении этого мотета участвовали помимо певцов, группы инструментов, чередуясь с ними.

Новаторство нидерландских композиторов состоит в том, что они разрабатывали принципы полифонического развития. «Единовременный контраст» (термин Т.Н. Ливановой) является одним из фундаментальных завоеваний нидерландских полифонистов. Дюфаи реализовал монументальные возможности жанра мессы, утвердив четырёхголосную мессу в качестве главного жанра нидерландской полифонии. Композитор создает особые мессы, так называемые мессы-пародии – литургического цикла, основанного на переработке, развитии, обогащении музыкального материала светских жанров – шансон и мадригала.

Месса-пародия аккумулирует экспериментальные тенденции, существенно обновляя представления о художественных возможностях традиционных музыкальных жанров. Месса-пародия совмещает, казалось бы, несовместимое – канонически-ритуальный жанр музыки со светским материалом. Конечно, перерабатываемый мадригальный материал в мессе уравнивался, выравнивался, частично даже нейтрализовался, однако, все же внес в канонический жанр новые художественные импульсы – контрасты фактуры, лирическую раскрепощенность интонации, новые возможности обогащения циклической драматургии. Так, в мессе «*L'homme armé cantus firmus*», проходящий в партии тенора и объединяющий все части мессы, основан не на григорианском хорале, а на мелодии популярной светской песни «Вооружённый человек». В мессе «*Se la face ay pale*» – на мелодию одноименной светской песни самого Дюфаи «*Se la face ay pale*» («Её личико побледнело»), представляющей собой сочную жанровую сценку в духе нидерландской жанровой живописи.

Дюфаи внес в канонический жанр мессы много нового: разработал основы многоголосия, шире развернул композицию цикла, стремился к единству произведения в целом, а не только в пределах каждой части, используя интонационные связи, варьирование уже прозвучавшего, каноны, имитации. В пределах хора а саррелла композитор использовал такие приемы, как скандирование текста в быстром темпе, аккордово-гармоническое изложение в больших масштабах, очень широкие распевы слов и слогов. В его мессах постепенно формируется процесс длительного развертывания музыкального материала, выстраивается драматургия этого процесса.

Мастер хоровой полифонии написал девять полных месс: «*Sine nomine*», «*Sancti Jacobi*», «*Sancti Antonii Viennensis*», «*Caput*», «*La mort de Saint Gothard*», «*L'homme armé*», «*Se la face ay pale*», «*Ecce ancilla Domini*», «*Ave Regina coelorum*»; значительное количество их частей, которые иногда соединены по две или по три, а в остальных случаях существуют как единичные.

Представителем нидерландской полифонической школы второго поколения и его главой является Йоханнес (Жан) де Окегем (ок. 1425 – 1495). Обучал-

ся в метризе собора Нотр-Дам в Антверпене, пел в этом соборе, позднее был певчим капеллы герцога Карла II де Бурбона в Мулене (Франция). С 1452 года и до конца жизни руководил капеллой французского королевского двора, служа королям Карлу VII и Людовику XI, занимал должность каноника в Соборе Парижской Богоматери и церкви св. Бенуа. Учился Окегем, вероятно, у Жиля Беншуа, тесно с ним общаясь. В числе его учеников были два ведущих представителя третьего поколения – Жоскен Дебре и Пьер де ла Рю.

Стиль Окегема противоречив. Это противоречие выражено в повышенном напряжении между глубоко укоренившейся средневеково-аскетической психологией и пробудившимся земным чувством. Окегем, раздираемый крайностями внутренней дисгармонии, и как истинно ренессансная личность выход видит в духовном порыве к миру сверхчувственному, сверхреальному. Поэтому в своих хоровых композициях он стремится к максимально одухотворенной звуковой материи, делая ее совершенно бесплотной. Другая характерная особенность образной сферы музыки Окегема – экстатическое самоуглубленное созерцание.

Эти противоречивые стороны стиля Окегема слились воедино в его уникальном мотете «*Ut heremita solus*» («Один, как отшельник»), сохранившегося без текста и исполняющегося как инструментальное произведение. Это хоровое сочинение демонстрирует сильную сторону мышления Окегема – поразительную логику сквозного музыкального развития, достигающую монументальных масштабов. В этом мотете ощущается дух поздних бетховенских квартетов и сонат.

В творческом наследии Окегема представлены все жанры: месса, мотет, шансон. В каноническом жанре мессы композитор проявил себя как выдающийся полифонист. Хоровые сочинения его динамичны, мелодические линии движутся в широком диапазоне, имеют широкую амплитуду. Для стиля хорового письма Окегема характерны плавность интонации, старинное ладовое мышление, чистейшая диатоника. Композитор часто включает в свои произведения имитации и каноны: использует имитации в приму и октаву, кварту и квинту; в большинстве имитации двухголосные, но встречаются трёхголосные, четырёхголосные и даже пятиголосные.

Тринадцать месс композитора сохранились в рукописи XV века, известной под названием «*Chigi codex*». В мессах преобладает в основном, четырёхголосие, две мессы пятиголосные и одна восьмиголосная. В качестве тем для своих месс Окегем использует народные, например «*L'homme armé*» – популярную светскую песню «Вооружённый человек», свои собственные мелодии (месса «*Ma maistresse*»), а также мелодии других авторов, например, Беншуа в мессе «*De plus en plus*». Оригинальна месса «*Caput*», написанная на заключительный мелизм на слове «*caput*» сарумского антифона «*Venit ad*

Petrum» (текст Евангелия от Иоанна; Ин. 13:6-9). В мессах «*Quinti toni*», «*Sine nomine*», «*Cujusvis toni*» нет заимствованных тем.

Оригинальна «*Missa prolationum*» («Месса пролаций»), она полностью каноническая: пять её основных частей состоят из 15 разделов, каждый из которых начинается пропорциональным канонем. Композитор располагает каноны в первых десяти разделах мессы таким образом, что интервал между вступлениями голосов последовательно увеличивается от примы, секунды, терции и так далее до октавы.

Перу Окегема принадлежит гигантский праздничный благодарственный 36-голосный канон, написанный для четырёх девятиголосных составов «*Deo gratias*» – вершина технического мастерства композиторов той эпохи. Произведение включает четыре девятиголосных канона на четыре разные темы, которые следуют один за другим с небольшими наложениями друг на друга.

Мотеты и шансон Окегема примыкают к его мессам, отличаются от них главным образом своими масштабами. Среди мотетов выделяются праздничные, пышные сочинения, а также более строгие духовные хоровые сочинения, например мотеты, посвященные Богородице: «*Intemerata Dei Mater*», «*Ave Maria*», «*Salve Regina*» и т. д. Песни Окегема более полифоничны, чем песни Дюфайи или Беншуа, в них мало танцевальности, лёгкости, камерной интимности, преобладают большие мелодические волны, внеличностный характер образности и общий хоровой склад письма а cappella. Камерностью и лиризмом отличаются песни «*Malheur me bat*» и «*Fors seulement*», ставшие очень популярными. Часто исполняется его шансон «*Ma maistresse*» и трёхголосный канон «*Prenez sur moi vostre exemple amoureux*».

В своих мотетах Окегем пользовался *принципом колорирования*. Этот принцип опирается на доразвитие «заданного» напева, который служит канвой для создания новой, свободной, индивидуально-выразительной мелодии, так называемый колорированный *cantus firmus* (*cantus floridus*). Исходный напев порой невозможно обнаружить в мелодически развитой музыкальной ткани композиции, если не иметь сведений об источнике исходного материала.

Вторым представителем второго поколения нидерландских мастеров, провозглашавшим идеалы гуманизма является *Якоб Обрехт* (1450 – 1505). Сведений о нем немного, известно, что Якоб был единственным сыном городского трубача Виллема. Мальчик учился, как и его отец, играть на трубе, обучался полифонии. Обрехт был близок бургундскому двору, имел сан священника. В творческом наследии композитора представлены в основном, произведения религиозного характера – 28 месс, порядка 30 мотетов, он являлся также автором нескольких светских песен.

Обрехт, также как и Окегем в своих мотетах и мессах применял принцип колорирования: так, например, на основе мелодии одного из голосов многого-

лосия создавалось все музыкальное произведение, в иных случаях композитор делил исходный материал на короткие фразы, а порой использовал ретроградные версии полных мелодий или мелодических фрагментов. Его стиль исследователи считают ярким примером контрапунктической экстравагантности. Комбинируя современные и архаичные элементы, композитор сумел развить свою полифоническую технику до пределов возможного, пользуясь плодами своих предшественников. Обрехт стремился приблизиться к идеалу «ангельского» благозвучия и всегда был верен правилам строгого письма.

Лучшие свои произведения создал, будучи регентом собора Нотр-Дам в Антверпене. Обрехт внес свой уникальный вклад в дальнейшее развитие светских тенденций в музыке, выступая преемником традиций Дюфаи. Его музыка отличается ясностью и гармоничностью. В качестве *cantus firmus*'а своей четырехголосной мессы «*Se la fase*» композитор использует светскую песню. Его стиль характеризует возвышенность мысли в сочетании со сдержанностью высказывания, что соответствовало принципам гуманистической эстетики эпохи Ренессанса. Музыка этого композитора преодолевает преграды между «миром небесным» и «миром земным». Так, например, в музыке его известной мессы «*Sub tuum praesidium*» («Под твоей защитой») – обращение к Деве Марии, в обреченной сфере ощущается жизнерадостность, активность.

Композитору свойственен неистощимый музыкальный юмор. Он перенасыщает музыкальный материал приемами, пародирующими «строгий стиль» культового многоголосия. Например, в части «*Benedictus*» мессы «*Fortuna disperata*» («Отчаявшись в надежде»), композитор использует в качестве *cantus firmus*'а одноименную мелодию светской песни, которая проходит в верхнем голосе семь раз. С каждым новым повторением мотив удлиняется на один звук, в результате чего тесситура разрастается как снежный ком.

Представителем нидерландской полифонической школы третьего поколения является Жоскен Дебре (ок. 1440 – 1521). Родился композитор в Конде, работал в Милане, был руководителем капеллы собора в Камбре. С 1500 года жил в Париже, в 1503 году в Ферраре, затем на некоторое время осел в Риме, где работал при дворе кардинала Асканио Сфорца. Под конец жизни Жоскен вновь обосновался в своем родном городке Конде, где и скончался 27 августа 1521 года. Жоскен Дебре написал 30 месс, огромное количество мотетов, полифонических песен.

В творчестве Жоскена Дебре ярко прослеживается национальный стиль. Музыка композитора-гуманиста представлена идеальными образами возвышенного лиризма, ликования, просветленной радости, восторженной гармонии, духа, близкого творчеству гениального мастера живописи, его современника, Рафаэля. Композитор не чуждается показа светлых, цельных, гармоничных сторон ренессансной личности, о чем свидетельствует ранний образец его творче-

ства – мотет «*Stabat Mater*». В этом произведении композитор использует в качестве *cantus firmus* 'a, изложенного крупными длительностями, мелодию известной любовной светской песни «Как женщина» («*Comme femme*»), окруженной полифоническими узорами других голосов. Сочинение характеризуется философской углубленностью содержания и гармонической уравновешенностью всех средств музыкальной выразительности. В этом сочинении можно услышать с одной стороны, предвосхищение палестриновской возвышенной умиротворенности эмоций, а, с другой – выразительную декламацию в верхнем голосе, приближающуюся к сольному речитативно-ариозному стилю ранней итальянской оперы. Известный хор «Нашествие саранчи» – пример итальянской народной песни. Эти произведения являются свидетельством знакомства композитора с итальянской античной культурой и его умением перенести достижения итальянского гуманизма на нидерландскую почву.

Жоскен Дебре, по преимуществу, мыслил песенно, однако, выбранную в каждом конкретном случае песенную интонацию, композитор индивидуализировал, то есть использовал бытующий песенный материал по-новому, обнаруживая в, казалось бы, известных всем музыкальных темах совершенно невероятные выразительные возможности. Ярким примером этому может служить широко распространенная в эпоху Ренессанса светская полифоническая песня («*L'homme armé*») «Вооруженный человек». Жоскен Дебре написал на нее две полные мессы: мелодия песни проходит в ней то крупными длительностями, в качестве *cantus firmus* 'a, то ее интонации нередко звучат с необычайной образной конкретностью, вызывая ощущение стихийного народного порыва. В произведениях Жоскена Дебре лежат истоки великого расцвета полифонической культуры не только XVI века, но и барокко, и стилей позднейших эпох, вплоть до классического симфонизма включительно.

В известной шансон Жоскена «*Milleregrets*» («Тысяча страданий») музыка настолько рельефна, индивидуальна, что не сразу обнаруживается мелодическое очертание тематизма песни «Вооруженный человек». Изменяется характер ее выразительности: композитор стремится к образному раскрытию художественного текста, в котором идет речь о горечи даже краткого расставания с возлюбленной. Эту затаенную скорбь Дебре передает парадоксальным соединением демократической песенно-танцевальной темы с мрачным фригийским ладом. Композитор привносит в заимствованную, широко бытующую песенную тему, новый смысл и подает ее в совершенно неожиданном ракурсе. Приведенный пример свидетельствует о том, что Жоскен тесно сближает полифоническую песню (шансон) с жанрами мотета и мессы: отныне светские и культовые жанры, в сущности, основываются на одном и том же музыкальном материале.

В хоровом стиле композитора используются, в основном, консонансы, соблюдается сдержанность выражения, однако в определенный момент композитор вносит остро диссонирующие интервальные созвучия, вызывающие эффект дисгармонии, драматизма, внутреннего разлада. Так, в мотете «Оплакивание Окегема» при воплощении слов «И покрыла его земля...» Дебре использует специфический прием задержания интервала ноты для выражения скорбной эмоции, чувства боли; и здесь же применяет еще один удивительный эффект: на фоне застывших в оцепенении голосов, лишь один верхний голос завершает эпизод жалобной «говорящей» интонацией. В шансон «*Plusieurs Regrets*» («Многие сожаления») в начале второго раздела песни композитор также вводит специфический прием задержания интервала ноты для выражения страдания. Комические жалобы на вынужденное прекращение дорогостоящих любовных утех из-за нерегулярно выплачиваемого пособия переданы жесткими диссонирующими сочетаниями голосов в шансон «*Adieu, mes Amours*» («Прощайте, мои амуры»). Однако, если в первом случае диссонирующие созвучия были характерным средством для передачи образов страдания, то во втором, – отнесенные к переживаниям по поводу опустевшего кошелька, они производят прямо противоположный комический эффект. Этот новаторский прием, начиная с Жоскена, становится выразителем аффектов человеческой души в творчестве композиторов последующих эпох.

Характерным завоеванием эпохи Ренессанса явились стреттные имитации, они закрепились в полифоническом стиле Жоскена Дебре во всех жанрах – в мессе, мотетах, песнях. Композитор создал классический тип мотета XVI века, характерными чертами которого были: выражение общего духа стиха, равноправие голосов, использование во всех голосах различного текста. Примером этому может служить мотет из семи частей «Лик твой воспевают».

Вершиной нидерландской полифонической школы является творчество Орlando Лассо (1532 – 1594) – франко-фламандского композитора, одного из величайших мастеров полифонии строгого стиля. Родился в Монсе (ныне Бельгия), мальчиком пел в хоре кафедрального собора Монса, восхищая всех своим чудесным дискантом. В возрасте 22 лет исполнял обязанности руководителя хора в церкви Сан Джованни ин Латерано. Композитор прожил жизнь странствующего музыканта, типичную для деятелей эпохи Ренессанса, он объезжает Италию, Францию, Англию. О. Лассо работал почти во всех крупнейших европейских музыкальных центрах – Милане, Риме, Венеции, Неаполе, Лондоне, Антверпене. Последние тридцать восемь лет жизни провел в Мюнхене, работая капельмейстером при дворе герцога Баварского. Умер 14 июня 1594, похоронен на мюнхенском францисканском кладбище.

Этот мастер полифонии был один из титанов Возрождения, гениальным по глубине и мощи своего искусства, огромного диапазона и творческой силы.

Не смотря на то, что Лассо был великим композитором нидерландской школы, он жадно впитывал и усваивал опыт других стран – Франции, Германии Италии, что придавало его музыке многонациональный стиль. Он свободно владел итальянским, французским, немецким языками, знал хорошо поэзию этих стран, понимал особенности музыкально-поэтических традиций.

Наследие Лассо огромно: свыше 50 месс, 100 магнификатов, свыше 1000 мотетов, семь «Покаянных псалмов», огромное множество песен – французских, немецких, итальянских, а также мадригалов, вилланелл, шансон – в общей сложности свыше 2000 композиций. Композитора особенно привлекали светские вокальные жанры, излюбленным был мадригал. Большинство из них – пятиголосные. Разнообразна их образная сфера – это лирика, сатира, и даже, гротеск. Отличительной чертой его мадригалов становится контрастность: полифонии и гармонии, диатоники и хроматики, мелодичности и декламационности, низкой тесситуры и высокой, мажора и минора, динамической палитры. Музыкальный язык его мадригалов интересен и необычен: музыка почти вся состоит из консонирующих мажорных и минорных трезвучий в основном виде, хроматизмы связаны с модуляциями и отклонениями. Характерно точное следование за текстом. Характерной чертой нидерландской школы является угловатая резкая мелодика, ритмически разнообразная, содержащая большие скачки и контрасты. Партия баса очень развита. Имитационная техника не нарушает легкости и изящества музыки.

Контраст лежит в основе жанров, на основе которой возродился мадригал: фроттолы и мотета. Фроттолу характеризует четырехголосный аккордово-гомофонный склад письма с «элементарным голосоведением, нераспетой декламационной мелодикой, свободным употреблением диссонансов и ладами, приближенными к мажору и минору». Хоровое произведение «*Matona mia cara*» написано в жанре фроттолы, танцевального характера, в форме рондо, в гомофонно-гармоническом складе, построено на народных попевках в ионийском ладу с элементами миксолидийского лада. В припеве хора композитор использует прием звукоподражания, имитирует наигрыш лютни, сопровождающей серенаду возлюбленной.

Вилланеллы Лассо пишет в среднем регистре, удобной тесситуре, что позволяет исполнять их не только профессиональным певцам, но и любителям. При исполнении вилланелл основную роль играет контрастность, как главная особенность музыки XVI века. Музыка этого композитора свойственна удивительная изобретательность, остроумное голосоведение, наивная чистота и оригинальность.

Особенно ярко проявляется своеобразие стиля композитора в изображении бытовых ситуаций, грубоватого добродушного юмора, меткой сатиры, сочных жанровых сценок в светских жанрах – французской шансон, итальянской

вилланелле, немецкой многоголосной песне. Нарушая нормы строгого стиля, он вырабатывает свой музыкальный язык на основе народной музыки. Метко и четко очерчивает главное – ситуацию, тип, эмоциональность. Делает это, не отрываясь от текста песни, – то сгущает мелодические интонации-штрихи, то рассредоточивает, рассеивает их по полифонической ткани. Этот прием делает его образы индивидуальными, свойственными только его творчеству.

Интересен хор «Эхо» («*Ola, ochebon' escho*»), написанный в итальянском народно-бытовом жанре, в котором композитор прибегает к элементам звукописи, насыщает тематизм характерными речевыми оборотами, виртуозно пользуется приемами звукоподражания. Произведение написано для двух хоров. Композитор широко использует ладово-функциональную многозначность аккордов. Он варьирует принцип сопоставления двух хоров, из которых второй повторяет интонации первого, нередко второй хор вступает до завершения первого – такой прием создает эффект реального эха. В конце произведения используется характерный прием удаления путем угасания звучности.

Его светские многоголосные песни составляют целую галерею бытовых картин, характеров, портретов современников-людей различных национальностей и общественных положений. Так, например, с многоголосной немецкой песне «*Audite nova*» («Слушайте новости») композитор рисует картину обильной трапезы на празднике св. Мартина, неотъемлемой принадлежностью которой является жареный гусь. Композитор использует звукоподражательные интонации, превращая их в попевку, которая становится основой большого вариационного развития и нарастания.

Многоголосным любовным песням Лассо свойственна реалистическая выразительность, наполненная поразительной искренностью и безыскусственной простотой высказывания. Так, например, многоголосная песня «*Je t'aime bien*» («Я так любил»), поражает мастерством и органичностью становления песенной мелодии, развитием и «концентрацией» в ней исходного мотива, проникнутого скорбной меланхолией. Дальнейшее использование исходного мотива другими голосами дают дополнительный импульс для песенного развития исключительно широкого дыхания.

Орландо Лассо разнообразно и широко разрабатывает тип скерцозной любовной песни, распространенной в немецком фольклоре, в этом композитор достойно продолжает традиции Генриха Изаака. Исключительным мастерством в обрисовке задорного девичьего характера отличается песня «Я знаю одну девушку» с ее «дразнящим» припевом, где концентрируются песенные интонации, словно передающие раскаты веселого смеха.

Черты «микеланджеловского» титанизма представлены в высшем достижении Лассо – «Покаянные псалмы», в котором композитор отталкивается от черт мировосприятия эпохи, связанных с Контрреформацией. Композитор от-

кликнулся на веяния времени как истинный нидерландец: он стремился воплотить героическую борьбу за сохранение гуманистических идеалов в традиционных для нидерландской музыки культовых жанрах. Именно в «Покаянных псалмах» раскрываются «фаустианские» черты творческого облика Лассо, его образы, проникнутые могучей, скованной силой. Однако в этом произведении передается не восторженное прославление познающей мощи человека, его разума и чувства, а настроения возвышенного смирения, которое, лишь изредко, словно молниями, прорезается вспышками новых, интенсивно испытываемых героических чувствований.

В «Покаянных псалмах» оживают элементы «готической» полифонии: Лассо использует традиции мотетов и месс Дюфаи и Окегема, возрождает мистическую экзальтацию и самоуглубленную отрешенность окегемовского искусства, но другими выразительными музыкальными средствами, заимствованными из светских профессиональных жанров: прежде всего – патетической речитативной мелодики, основанной на принципиально новой ладовой основе мажора-минора.

Композиторская техника мастера, его яркая музыкальная экспрессия и художественная выразительность позволяют по праву считать его произведения подлинно современными. Он воспринял и обобщил в своем творчестве все достижения европейской музыки того времени.

Тема 6. Эпоха Ренессанса во Франции

Ренессанс во Франции наступает лишь в XVI веке, когда развитие страны подготовило для этого социальную почву и привело к новым успехам гуманизма. Во французской литературе, живописи и архитектуре были созданы прекрасные образцы нового искусства. Главные идеи, образы и художественные средства той эпохи были связаны с творчеством Франсуа Рабле, поэзией Клемана Маро, Пьера де Ронсара, Жоашена Дю Белле, деятельностью Жана Антуана де Баифа. Французское музыкальное искусство эпохи Возрождения неразрывно связано с французской поэзией.

Самым реалистическим и популярным жанром французской профессиональной музыки стала многоголосная *полифоническая песня (шансон)*. Круг ее образов разнообразен: бытовые картины, образы природы, родины, сражений. Полифонические песни различны по содержанию и стилю: они лиричны, повествовательны, интимны, печальны, галантны, шуточны. Масштабы – от нескольких тактов до сорока двух страниц. Мелодии их отличаются яркостью, свежестью, запоминаемостью. Для полифонической песни (шансон) характерны простота выразительных средств, типичность основных оборотов, периодическое строение с концовками на доминанте и тонике, прием запева и припева, показательный для народного творчества. Часто «шансон» излагается в харак-

тере народного танца с характерной подчеркнутостью ритмической основы. Полифонической песне свойственен куплетный склад или круговая рондообразность. Преобладает, в связи с народной музыкой, гомофонный склад письма.

Крупнейшим мастером «шансон» был *Клеман Жанекен* (1472 – 1560) – центральная фигура французской музыки Ренессанса. Сведений о его жизни сохранилось очень мало. Известно лишь, что родился он в Шательро (провинция Пуату) около 1472 – 1475 годов. Предполагают, что он происходил из буржуазной семьи, в молодости был посвящен в духовный сан и обучался музыке у знаменитого в то время мастера-полифониста Жоскена Дебре. В 1555 году Жанекен был певцом в королевской капелле, а годом или двумя позднее получил звание «постоянного композитора короля». Жанекен прославился как превосходный регент, органист, руководитель музыкальной капеллы собора в Анжере. С 1530 года Жанекен известен как композитор, мастер хоровых жанров. Дата смерти Жанекена не установлена. Предполагают, что он умер около 1559 – 1560 годов в Париже.

Творческое наследие Жанекена представлено духовными жанрами – это мессы, мотеты, Давидовы псалмы, плачи Иеремии, Соломоновы притчи и др. Написаны эти произведения в поздний парижский период, отличаются ярко выраженной ренессансной трактовкой жанра. Композитором также создано более двухсот шестидесяти светских полифонических песен для трех, четырех и пяти голосов на стихи Пьера де Ронсара, Клемана Маро, М. де Сен-Желе, анонимных поэтов.

Жанекен был первоклассным мастером многоголосного письма, искусно пользовался приемами как линейно-имитационной полифонии, так и аккордового многоголосия. Т.Н. Ливанова выделяет в его светских *chansons* две жанровые группы: собственно лирические произведения и хоровые «программные» картины. Композитор стремился передать в своей хоровой музыке развернутую и динамичную картину внешнего мира, активных действий, бурных событий, сражений, явлений природы.

Одной из самых известных песен Жанекена стала «Война» (или «Битва при Мариньяно»), представляющая собой конкретно-изобразительную, действенную, театральную хоровую сцену. Произведение раскрывает картину боя между французскими и швейцарскими войсками. Музыка развертывается следуя за текстом, она передает шум и пафос сражения. Для создания конкретного образа композитор использует смелые для того времени музыкально-выразительные средства: частые и быстрые репетиции на слоги, подражающие дробь барабанов, сигналам труб, ударам мечей и другим звукам боя, вместе с героическими призывами, многочисленные повторения небольших построений, нарастающую динамику, оригинальные звуковые эффекты.

При всей изобретательности в фактуре и ритмике музыка Жанекена в области гармонии и контрапункта остаётся традиционной. Композитор не придерживается строгого полифонического изложения. В ряде других своих крупных песен («Битва при Меце», «Битва при Ренти») композитор применяет сходный принцип звукоподражательной картинности в соединении с динамической выразительностью.

Крупные хоровые сочинения Жанекена «Жаворонок», «Соловей», «Пение птиц» раскрывают поэтический мир природы. В них нет напряженного «действия», как в «Битве» или «Охоте», все проникнуто светлым чувством, идиллическостью, напевностью, вместе с тем, не лишено шутливости. В произведениях сочетаются изобразительные и выразительно-динамические элементы. Полифоническая песня «*Le chant des oiseaux*» («Пение птиц») представляет собой крупную композицию, состоящую из многих разделов, она воплощает подлинно «птичий» мир, подражание пернатым, приписывая им человеческие побуждения. В музыке можно услышать пение скворца, кукушки, иволги, чайки, совы. Для хорового сочинения характерна яркая изобразительность, сочетающаяся с лирической напевностью. Композитор использует в произведении дорийский лад с элементами эолийского, форму рондо с каноническими и стреттными имитациями.

В светской полифонической песне «Уличные крики Парижа» Жанекен искусно имитирует звуки природы и окружающей жизни – крики торговков, зазывающих покупателей, пение птиц, воинственные возгласы, мастерски используя тембры, регистры певческих голосов. В целом, композитор стремился придать хоровым произведениям черты жанровой реалистичности; его музыка песенна в своей основе, отличается светлым, жизнерадостным характером, свежими и искренними чувствами, живыми ритмами, стройными формами, яркой мелодикой в сочетании с поэтическим изяществом.

Тема 7. Немецкая традиция многоголосного пения

Многоголосное пение в Германии ведет историю с начала XVI века, когда на смену одноголосной григорианской мелодии приходят трех- и четырехголосные духовные песни. К величайшим контрапунктистам этого периода относится *Генрих Изаак* (ок. 1450 – 1517). Родиной композитора является нидерландская провинция Брабант, о ранних годах жизни Изаака известно очень мало. В 1484 году Генрих был назначен придворным композитором в Инсбруке. Годом позднее он поступил на службу к Лоренцио Медичи во Флоренции, где исполнял обязанности органиста, руководителя хора и учителя музыки. Во Флоренции Изаак был певчим и композитором в церквях Санта-Мария-дель-Фьоре, Сантиссима Аннунциата, в Баптистерии св. Иоанна Крестителя. Особое место в творческом пути Изаака занимают годы службы у императора Максимилиана I.

Изаак много путешествовал по Италии и Германии, имел большое влияние на немецких композиторов. В Инсбруке Генрих стал основоположником первой профессиональной немецкой многоголосной композиторской школы.

В творческом наследии Изаака светские и культовые сочинения: 36 месс, наиболее известная «*Missa carminum*» («Песенная месса») на темы популярных немецких песен. Писал также мотеты и полифонические песни на разных языках (26 немецких Lied, 10 итальянских, 6 латинских).

В последние годы жизни композитор плодотворно работал над первым известным циклом месс на целый год под названием «*Choralis Constantinus*» («Констанцские хоралы»), включающим около ста произведений – однако, не успел его закончить. Эту серию завершил его ученик, крупнейший немецкий полифонист Людвиг Зенфль. Издан был этот труд в 1555 году.

Генрих Изаак особенно прославился своими светскими многоголосными песнями, среди которых знаменитая песня «*Innsbruck, ich muss dich lassen*» («Инсбрук, я должен тебя покинуть»), написанная им для четырех голосов. Спустя тридцать лет на ее мелодию стала распеваться песня с духовным содержанием, которая начиналась словами: «*Fröhlich so will ich singen*» песня о св. Анне и Иохиме. Позднее, в эпоху Реформации, ее мелодия была заново подтекстована, и с тех пор она приобрела известность в качестве протестантского хорала «*O Welt, ich muss dich lassen*» («О, мир, я должен тебя покинуть»), который позже использовали в своем творчестве Бах и Брамс. Эта популярная песня, впитавшая воздействие фольклора, становится поистине народной: десятки композиторов на ее основе создают новые произведения. Обработку делает и сам Изаак, превращая ее в инструментальную пьесу.

Возникновение же самой самобытной немецкой песни связано с именем *М. Лютера*. Именно он осознал всю важность создания немецкой евангелической мессы и немецких духовных песен, которые могли бы исполняться, как это было во времена раннего христианства, во время богослужений не церковным хором, а всей общиной. Стремление церкви обеспечить участие всего прихода в церковном пении привело к реформе многоголосной музыки – переходу полифонии в гомофонию.

К числу великолепных мастеров этого жанра принадлежит Ганс Лео *Хаслер* (1564 – 1612), немецкий композитор, органист-виртуоз и педагог. Он был первым немецким композитором, получившим образование в Италии, вероятно, у Андреа и Джованни Габриели. Его деятельность в качестве органиста и капельмейстера протекала в Аугсбурге, Нюрнберге, Ульме, Дрездене. Музыкальное творчество этого композитора тесно связано с традицией итальянского мадригала, которую он плодотворно развивал на немецкой почве. Хаслер создавал прекрасные образцы гармонизации церковных мелодий и

одновременно с этим явился одним из лучших авторов немецких светских песен.

Среди произведений Хаслера особенно значительными являются сборники: «Новые немецкие песни», для 4 – 8 голосов и «Райский сад новых немецких мелодий». Собранные в сборниках произведения в духе народной песни отличаются характерностью образов, взятых из немецкой жизни, гибкостью голосоведения, свежестью. Хаслер добивается выразительного интонирования текстов при помощи мастерского применения гармонических и контрапунктических средств. В этих сочинениях сложился фундамент гомофонного стиля, нового для того времени, происходит формирование мажорного и минорного ладов. На основе творческой переработки опыта итальянских и нидерландских мастеров Хаслер создает самобытный народно-национальный стиль полифонической музыки.

РАЗДЕЛ III. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVII – XVIII ВЕКОВ

Тема 8. И.С. Бах – традиционалист и новатор

И.С. Бах (1685 – 1750) – немецкий композитор, органист-виртуоз, клавесинист, кантор, великолепный скрипач, капельмейстер, педагог. Его музыкальное наследие неразрывно связано с устойчивой национальной музыкальной традицией. Известен он как великий мастер полифонии, представитель музыкального искусства барокко.

Большинство вокально-хоровых произведений И.С. Баха представлены духовной музыкой: «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», «Месса *h-moll*», 4 коротких мессы, магнификат, оратории – «Рождественская», «Пасхальная», «Оратория Вознесения», 6 мотетов (из них 4 двуххорных), более 200 духовных кантат, многочисленные обработки протестантских хоралов для хора. Это признанные шедевры мировой музыкальной классики.

Обладая замечательным дискантом, Бах с детства пел в хоре. Сначала в городской школе своего родного города Эйзенаха, позднее в хоре Ордруфского лицея, а в возрасте пятнадцати лет в церковном хоре школы св. Михаила (Люнебург).

В своих хоровых духовных сочинениях Бах тонко передает человеческие чувства и переживания. Его образная музыкальная интонация выразительна и ассоциативна, вызывает представление о живой речи. Любые оттенки запечатлены в его музыке – чувственной и одновременно интеллектуальной. Композитор не передает всплеск душевных переживаний, он убеждает, внушает мысли, вводит в определенное эмоциональное состояние как оратор. Его искусство

строго продумано, опирается на апробированные приемы красноречия и производит впечатление свободно льющейся импровизации. Начиная с элементарной композиционной ячейки – мотива, его преобразований, вплоть до композиции целого наделено у него конкретным образным смыслом. Все сочинения Баха покоряют системностью мышления композитора.

В подчеркивании антитезы света и тьмы, «верха» и «низа», в передаче душевных драм и катастроф важное значение Бах придает ладотональному фактору: в зависимости от конкретного замысла «светлые» тональности композитор противопоставляет «темным», «диезную» сферу «бемольной», душевные срывы передает резкими модуляционными сдвигами, диссонансами, уменьшенными септаккордами. Перечисленные музыкально-выразительные средства подчинены образному содержанию текста, положенного в основу сочинения.

В музыке Баха глубоко «запрятана» числовая символика. Традиция понимания чисел как мыслей Бога шла от Августина, знание чисел давало знание самой Вселенной. Священные числа, полные тайны, в Библии неустанно толковали, стремясь раскрыть суть космоса. Некоторые божественные толкования, принятые в средние века, считались истинными. Так, например, число три считалось числом святой Троицы и символом всего духовного. Число четыре – символом четырех пророков и четырех евангелистов, вместе с тем четыре было и числом мировых элементов, символов материального мира. Умножение три на четыре означало проникновение духа в материю, возвешение миру истин веры, установление всеобщей церкви, символизируемой двенадцатью апостолами. $4+3=7$, человеческое число, союз двух природ, духовной и телесной, вместе с тем семь – символ семи таинств, семи добродетелей и семи смертных грехов, семь планет управляют человеческими судьбами, семь – число дней творения, семь тонов григорианской музыки – чувственное выражение порядка». Баху, конечно, были знакомы подобные толкования «сакральной (священной) математики», и он применял их в своей музыке.

У Баха нет принципиальной разницы между духовной и светской музыкой. Общим остается характер музыкальных образов, средства воплощения, приемы развития. Композитор с легкостью переносил из светских произведений в духовные не только отдельные темы, крупные эпизоды, но даже целые законченные номера. Бах – величайший мелодист, его стиль полнее всего и шире запечатлен в сфере мелодии. Его музыкальные интонации уходят корнями в немецкое народное творчество, а протестантский хорал является незыблемой основой всех баховских творений.

В музыке Баха наблюдаются тесные и многогранные связи с фольклором: в его музыке свежо и искренне звучат интонации, обороты, попевки, свойственные множеству лирических, танцевальных, эпических, бытовых, игровых и величальных песен немецкого народа. И.С. Бах, с неистощимой изобрета-

тельностью, выбирал, варьировал, нередко синтезировал различные мелодии, почерпнутые из сокровищницы народного творчества. Он не копировал их, а совершенствовал и шлифовал, подчиняя его поэтическим замыслам.

Несмотря на то, что творчество Баха считается вершиной полифонического стиля, по определению Бетховена композитор является «праотцом гармонии». В его кантатно-ораториальных жанрах полифонические сплетения образуют порой сложные гармонии, насыщенную звучность, баховским хоралам свойственны свобода голосоведения, смелое использование диссонансов.

Одним из ведущих жанров в творчестве Баха является *кантата*. Композитор создал около 300 духовных (200 из них сохранились) и 24 светских кантат. Практически во всех произведениях этого жанра хор играет главную роль. Кантаты Баха представляют собой циклические сочинения, состоящие из ряда номеров, объединенных единым сюжетом. Для духовных кантат характерно драматическое содержание, для светских – жанрово-бытовая тематика. Вместе с тем, и те, и другие кантаты объединяет оптимистическое, жизнеутверждающее начало. Светские кантаты Бах писал по случаю: например, день рождения высокопоставленного лица (кантаты «Тешит меня лишь веселая охота» (известна как «Охотничья кантата»), «Гремите, литавры! Звучите, трубы!») или прославление ученого (кантата «Разногласное сочетание струн»), была написана Бахом в честь профессора римского права Готтлиба Кортте). Ряд кантат имеет шуточный характер «У нас новое начальство» (известна как «Крестьянская кантата»), «Пусть смолкнет болтовня!» (известна как «Кофейная кантата»). Одной из главных особенностей светских кантат И.С. Баха является яркая изобразительность: в них находят отражение шум волн и ветра, бури и грозы, идиллические сельские пейзажи.

В своем творчестве композитор обращался к культовым жанрам. Пассионы и мессы – жанры, наиболее новаторски решенные Бахом. *Страсти или пассион* – крупная драматическая форма, род оратории. Обязательным сюжетом «Страстей» служат главы Евангелия о последних днях Иисуса, его страданиях и смерти. Зародились они в практике католического обихода еще в IV веке. Чтение или музыкальное исполнение этих глав Евангелия приурочивалось к предпасхальной неделе, в так называемое «вербное» воскресенье и «страстную» пятницу.

Опираясь на традиции своих предшественников, но совершенствуя и обновляя их, Бах в своих «Страстях» объединил повествовательный речитатив, хорал, хоры, арии и ариозо: одни – драматического плана (от действующих лиц), другие – в виде философско-поэтического комментария к событиям, о которых идет речь. Все это композитор синтезировал с богато расцвеченной по темброво-инструментальному колориту оркестровой партитурой, с развитыми концертирующими соло и органом.

Как по масштабам, так и по жанровой природе пассионы являются ораториальными сочинениями композитора, хотя Бах не дал им подобного обозначения, следуя давней немецкой традиции.

«Страсти по Матфею» являются вершиной баховского творчества, в них композитор предстал как истинный художник, совершеннейший мастер, обобщивший весь свой богатейший композиторский опыт. Композитор воссоздал этот жанр в грандиозных масштабах (78 номеров) и дал ему новую трактовку необычайной глубины и мощи, вопреки религиозным представлениям его либреттистов Б. Брехеса и Пикандера. Вся композиция «Страстей», запечатленное в ней образное богатство и поистине беспредельная творческая изобретательность – все отмечено неповторимой художественной самобытностью. Для этого Баху понадобился соответствующий мощный исполнительский состав: в «Страстях по Матфею» участвуют три хора (два смешанных, третий – хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты – вокалисты и инструменталисты. С гениальной мудростью, расчетом, разнообразием Бах то противопоставляет один оркестрово-хоровой состав другому, то вводит весь колоссальный звуковой массив, то разрезает его до камерного, проникновенного, даже интимного звучания. «Страсти» имеют характер свободно развивающейся фантазии для хора, солистов и оркестра, гуманистическое содержание которой воплощено с потрясающей силой психологического реализма.

Бах, опираясь на традиции прошлого, привносит в «Страсти» новаторские черты, обогатив этот жанр достижениями оперного и ораториального искусства. Помимо хоровых эпизодов, которые вносят драматический элемент в повествование, композитор вводит хоралы, обобщающие оценку событий, а также арии и ариозо, раскрывающие важные моменты в развитии действия, дающие лирические комментарии к излагаемым событиям.

Вся драматургическая перспектива «Страстей» намечена уже в первом начальном хоре – это крестное шествие на Голгофу «Придите, дочери Сиона, помогите оплакивать Жениха». Хор написан в старинной концертной сонатной форме с двумя экспозициями и синтетической репризой. В нем, в обобщенных образах раскрывается основной круг идей произведения. Первая часть начинается с фуги, с оркестрового изложения основной двойной темы, вторая тема представляет собой обращенный вариант первой темы. Во второй экспозиции, где участвует хор, разворачивается диалог между двумя оркестрами и двумя хорами – один вопрошает на кратких отрывистых интонациях, а другой отвечает распевно-декламационными фразами. Могучие хоры с участием оркестров передают суровую народную скорбь, преклонение перед жертвенностью героя. Далее на фоне этой массовой народной сценической картины звучит новая мелодия, побочная тема, построенная на материале протестантского хорала XVI века «О, Агнец божий», исполняющаяся в высоком регистре у сопрано. В тек-

сте этого хора предрекается трагическая судьба Иисуса Христа, музыка же воплощает светлый, лирически умиротворенный образ возвышенного созерцания, который получает свое дальнейшее развитие в светлых проникновенных лирических ариях и хорах.

В первой части – хоровой сцене-фреске, о герое лишь говорится, сам он, как живой образ человека, появляется лишь в последующих номерах «Страстей». Начальный хор – это монументальная картина драмы. Партия евангелиста рассказчика, исполняемая тенором, изложена речитативом, он представляет собой музыкальную декламацию, выраженную богатыми выразительными интонациями. В хорах, ариях, ариозо, хоралах выражены размышления, чувства и переживания народа.

Большие драматические эпизоды в «Страстях» завершаются хоралом, как правило, обобщающим содержание и выводя событийный ряд на уровень философского осмысления. Хоралы являются инертными элементами пассионов, бессобытийными островками покоя, сосредоточенности, нравственной опоры и молитвы, например, хорал № 31 – «Как хочет мой Бог, будет происходить во все времена, его воля – лучшая». Однако и они испытали на себе воздействие баховского гения: прекрасно гармонизованы, воссоздают традиционный склад и стиль, местами наполнены народными мелодиями. Так, например, большая сцена распятия и смерти Иисуса, из речитатива, ариозо, арии с хором, речитатива и хора, завершается погребальным хоралом (№№ 67, 68, 69, 70, 72). Некоторые хоралы играют ранее не свойственную им действительную драматическую роль, например, тема нечистой совести Иуды Искариота излагается в хорале на народный напев (№ 16).

Хоры в «Страстях» играют огромную роль, передавая различные эмоции и состояния народных масс: это и отдельные хоровые реплики, и монументальные хоровые «порталы», обрамляющие эту грандиозную, полную эпического размаха, ораторию, и хоралы, завершающие каждый эпизод евангельского повествования. Они различны по форме, содержанию и характеру: преобладают развернутые монументальные сцены (вступительный хор первой части, рисующий сцену шествия приговоренного к смерти Христа, которого сопровождают возбужденные толпы людей) (№ 1). Грандиозно, мощно по силе, звучание и последнего хора первой части, в котором композитор запечатлел взрывы гнева и состояние охваченного скорбью народа, узнавшего о свершившемся предательстве (№ 35). Оригинален и необычен для финалов заключительный хор всего произведения, где происходит оплакивание Христа. По жанру этот хор «*Er barme dich*» напоминает колыбельную: своим мягким колоритом и светлой проникновенной лирикой он рассеивает скорбную атмосферу «Страстей». Хор написан в трехчастной форме, выдержан в гомофонном стиле. В его основу по-

ложена тема протестантского хора «О, человек, оплакивай свой великий грех!» (№ 78).

Бах свободно сочетает четыре типа трактовки хора: то два хора поют вместе, образуя единый восьмиголосный хор (№ 4), то противопоставляет в виде переключки, подчас канонической (№№ 49, 62), то дает в унисон, усиливая общую звучность (№№ 54, 59), то пользуется ими отдельно.

Хоры в «Страстях» делятся на два типа: «мадригальные» (на стихотворные тексты) и «*turbe*» – (на евангельские тексты). Мадригальные хоры более масштабны, протяженны по времени. «*Turbe*» – малые хоры, но более активные по развитию, они драматичны по характеру, вклиниваются в рассказ Евангелиста, выражая чувства толпы. В «Страстях» три мадригальных хора (№ № 1, 35, 78), остальные – либо «*turbe*», либо хоралы.

Высокое этическое содержание, монументальность и величие оратории, неисчерпаемая красота и выразительность лирико-драматических образов, логика композиции, безупречный стиль письма ставят это произведение на уровень величайших шедевров мирового музыкального искусства.

К баховским ораториям относится «*Магнификат*», – празднично-вечерний цикл на слова евангельской молитвы «Величит душа моя Господа». Произведение написано для хора, шести солистов, оркестра и органа, состоит из двенадцати частей. Бах взял за основу фрагмент первой главы Евангелия от Луки на латинском языке. По евангельскому преданию дева Мария, получив благую весть о предстоящем материнстве, навещает Святую Елизавету и, поведав ей о предсказанном, славит провидение.

«Магнификат» представляет собой монументальную композицию в духе народной традиции. В произведении воплощается яркая картина огромного праздника, полного света и радости земного бытия. Основу композиции составляют пять монументальных хоров, в которых раскрывается образ огромной разноликой толпы, ее ликующего плеска, говора, песен. Бах не отходит от евангельского текста, его образы воплощены в великолепной звукописи. Возгласы «Магнификат» («Величит») и «*Gloria*» («Слава») в хорах-славословиях, обрамляющих композицию, распеты на звучащих внутрислоговых вокализах, возраждающих традиции древних юбилейных, с раскатами фигуративных волн в красочном оркестре. В произведении прославлена и воспета красота материнской радости. Сочинение близко трактовке этого сюжета у великих живописцев эпохи Возрождения (Филиппино Липпи, Рафаэль, Лука Кранах-старший, Альбрехт Дюрер) – в духе народной поэзии со свойственными ей мотивами реалистически-бытового плана.

Во второй половине 30-х годов в Лейпциге композитор написал четыре короткие мессы – *F-dur*, *A-dur*, *g-moll*, *G-dur*, они были предназначены непосредственно для исполнения Королевской капеллой в Дрездене. В основном,

музыка этих канонических сочинений была заимствована композитором из ранее написанных своих кантат. Что касается музыкальных номеров, заново сочиненных для этих произведений, то там присутствуют изумительно красивые фрагменты, особенно в мессах *F-dur*, *A-dur*. Композитору принадлежат также четыре отдельных части «*Sanctus*» и обработка мессы Палестрины.

Одним из величайших творений в жанре торжественной мессы является «*Messa h-moll*» И.С. Баха. Композитор работал над этим сочинением в период с 1733 по 1738 годы. «Высокая месса» является последним монументальным музыкально-философским произведением И.С. Баха. Грандиозен замысел этого величественного сочинения, безмерна глубина его музыкально-поэтических образов. Ни в одном из своих произведений композитор не достигает такой философской мудрости, силы эмоций и технического мастерства, как в мессе. Во всем многообразии психологических состояний Бах раскрывает трагические образы скорби, страдания, смерти и противоположные им образы радости, ликования. Идеальный смысл баховского творения – победа жизни над смертью. В мессе с предельной глубиной раскрылась подлинная природа баховского искусства, сложного и противоречивого – это своего рода философское откровение композитора, творческая исповедь.

Композитор сохранил канонизированную основу конструкции мессы, несколько видоизменив только расположение номеров – не в пяти, как обычно, а в четырех частях. Сочинение представляет собой серию отдельных замкнутых номеров, всего их в произведении 24 – 15 хоров, 3 дуэта и 6 арий. Части «*Kyrie*» и «*Gloria*» занимают примерно половину музыки всей «Высокой мессы», а длится она около трех часов. Несмотря на завершенность и самостоятельное значение каждого хора, арии, или дуэта в композиции, месса обладает целостностью и монолитностью. Сочинение рассчитано на большой исполнительский состав.

Основной драматургический принцип – контраст образов: противопоставляются не только крупные части мессы, такие как «*Kyrie*» и «*Gloria*», «*Credo*» и «*Sanctus*», драматического эффекта достигают контрасты внутри частей и даже внутри некоторых отдельных номеров. Чем трагичнее скорбь, тем радостнее воодушевление и ослепительнее свет приходящего на смену нового эпизода. На внутренней динамике образов, на возрастающей силе контрастов держится гигантская архитектоника этого творения.

В процессе написания мессы Бах широко пользовался методом пародии, обращался к своим ранее созданным кантатам, извлекая и перерабатывая подходящую музыку для нее. Несмотря на то, что в произведении одиннадцать пародий, они, в большинстве случаев, сильно отличаются от своих прототипов. «Высокая месса» И.С. Баха считается энциклопедией контрапунктического ма-

стерства. Классическое искусство канона и фуги доведено в ней до совершенства и всецело подчинено глубокому идейно-художественному замыслу.

Линия сквозного развития сферы скорби и страдания, драматичности и трагизма противопоставлена лирике и мольбе в I части мессы – «*Kyrie*». Она написана в трехчастной форме: два скорбных хора на один и тот же текст «*Kyrie eleison*» окружают светлый дуэт, полный мольбы и трепета «*Christe eleison*». Оба выдержаны в полифоническом складе: первый, близкий духу пассионов, представляет собой пятиголосую фугу. Тема первоначальной фуги отличается минорной окраской (тональность *h-moll*), обилием хроматизмов, подчеркиванием «интонации вдоха», напряженной интерваликой, ладотональной неустойчивостью, преобладанием ровного ритмического движения в медленном темпе. Напевные интонации сочетаются в ней с декламационными оборотами. Второй хор, четырехголосный, выдержан в духе строгой полифонии XVI века, для него характерна аскетическая строгость.

Беспредельную радость бытия возглашает хор № 4 «*Gloria*». Музыка этого номера полна радости и ликования, это хвалебный гимн Творцу. Тема, наполненная яркими фанфарами труб, начинается сначала в оркестре, затем восторженную, ликующую тему подхватывает хор со словами «*Gloria in excelsis Deo*» («Слава в вышних Богу»). В мелодии звучат виртуозные вокализы, так называемые «юбилации», сочетающиеся с фанфарными интонациями. Размер 3/8, представляющий собой легкое и четкое движение, напоминает музыку танцевальных сюит Баха.

Несмотря на то, что II часть мессы в целом выдержана в праздничных тонах, в центральном номере – хоре № 8 «*Qui tollis*» («Ты, принявший грехи мира») продолжается развитие сферы скорби, идущей от хоров «*Kyrie*». Возвращается минорная тональность (*h-moll*), однако характер мелодии скорее элегический, трогательный, чем горестный. Звучание хора камерное, прозрачное. Звучит скорбная мелодия флейты, она создает второй план хоровым голосам.

Часть «*Credo*» – философская вершина всей музыки Баха, она потрясает своей глубиной и эмоциональностью накала. Хоры №№ 15 – 17 образуют единую смысловую группу, достигая трагедийной кульминации всей мессы.

№ 15 – «*Et incarnatus*» («И воплотившийся») – пятиголосный хор, написанный в *h-moll*. Мелодическую основу хора составляет переработка, пародия альтовой арии кантаты № 170. И.С. Бах проповедует, объясняет, раскрывая музыкой текст святого Писания. В оркестровой партии используется остинатный мотив скрипок, усложненный хроматикой вдоха. Нисходящие мелодические линии в скрипках и голосах хора тонко передает парящее движение небесного духа, его подъема и падения. Хоровые голоса ниспадают по звукам трезвучия, со вступлением каждого голоса тесситура повышается.

№ 16 «*Crucifixus*» («Распятый») – четырехголосный хор без сопрано первого, написанный в e-moll, раскрывает редкую по силе выразительности картину распятия. Музыка передает ощущение скорби, тесноты, близка по духу «Страстям». Хор написан в форме старинных полифонических вариаций на «basso ostinato». В вокальных партиях содержится графический рисунок креста. Скорбные интонации плача, вздоха и траурного шествия пассакалии рисуют образ распятия и смерти. Композитор использует звуки натурального минора, септаккорды, гармоническую секвенционность, полную каденцию. Необычно завершается этот номер, создавая поразительный эффект трагического просветления: модуляция в параллельный мажор при хроматическом понижении всех голосов, вокальных и basso ostinato, внезапное выключение флейт и скрипок, рождает ощущение оцепенения смерти...

№ 17 «*Et resurrexit*» («И воскрес») начальными же фразами радости и ликования вырывает нас из глубин скорби. Суть этого контраста состоит в переходе от смерти к воскресению. Весь комплекс выразительных средств направлен композитором на воплощение чувства всепоглощающей радости, торжества, победы над силами зла. В мелодии хора и оркестра звучат виртуозные пассажи, сочетающиеся с фанфарными интонациями и ритмом полонеза.

«Высокая месса» и «Страсти по Матфею» – различны по своему художественному содержанию. В «мессе» царит ораториальный дух монументальности, преклонение перед величием человечества. «Страсти по Матфею» раскрывают лирическую драму, проникновенное повествование о судьбе человека. В этих сочинениях И. С. Бах, как величайший гений Высокого барокко, вплотную подошел к симфоническому принципу мышления, предвосхитил зрелый классический стиль, а также лирико-драматический стиль романтической эпохи.

Бессмертность баховских творений заключается в этической идее и нравственной чистоте, в возвышенной поэзии и редкой красоте формы, совершенном полифоническом мастерстве.

Тема 9. Героико-патриотическая тема в ораториях Г.Ф. Генделя

Георг Фридрих Гендель – немецкий композитор, дирижер и органист. Родился в 1685 году, получил музыкальное образование в своем родном городе Галле. С семнадцати лет работал органистом и учителем в реформатской гимназии, преподавал пение, работал с хором и сочинял свои первые произведения. Национальные истоки, полифония немецких мастеров постепенно проникали в музыку композитора. Позже Гендель служил скрипачом в Гамбургском оперном театре, затем капельмейстером в Ганновере. С 1706 по 1710 года время жил в Италии, изучал итальянский фольклор, вокальное и оперное искусство, писал свои первые кантаты, оперы, оратории. С 1712 года Гендель поселился в Англии, прожив там почти полвека. Более двадцати лет руководил оперными те-

атрами, одновременно создавая оперы (более 40), оратории (32), концерты для органа (свыше 20), антемы (церковные английские песнопения на библейские текста), «*Concerti grossi*» для оркестра и струнных инструментов, множество пьес – клавесинных, органных, оркестровых, а также произведения камерной инструментальной и вокальной музыки.

Г.Ф. Гендель является создателем классического типа оратории, именно в его творчестве оратория достигла наивысшего расцвета. В своих гениальных музыкальных шедеврах композитор соединил традиции немецкой, английской и итальянской музыкальных культур. Высочайшее мастерство полифониста и мелодиста способствовали созданию самобытного, ярко индивидуального музыкального почерка композитора. Он – преемник и продолжатель хорового искусства известного английского композитора Генра Перселла. Гендель в своем творчестве стремился к искусству глубокого содержания, к отражению настоящих человеческих чувств, страстей.

Композитор создал огромное количество ораторий, наиболее известные: «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай». Основными темами его ораторий являются легендарные истории еврейского народа и его героев, описанные в Библии. Помимо библейских, композитор использовал также мифологические сюжеты, например, оратория «Геракл», а также светские – «Веселость, задумчивость и умеренность» по поэме Дж. Мильтона.

Оратории Генделя представляют собой монументальные героико-эпические произведения, драматические фрески, не связанные с церковным культом и приближающиеся к опере. Ранние оратории композитора делились на акты и исполнялись на сцене, в последний период своего творчества он полностью отходит от оперы и создает собственный ораториально-концертный стиль. Отказ от церковных традиций заключается в том, что хорал в ораториях Генделя отсутствует, евангелист или рассказчик тоже есть не всегда, а оркестр выполняет самостоятельную роль, он многофункционален.

От оперы его оратории отличаются именно хорами – это, прежде всего, хоровые трагедии, роль которых не ограничивается ролью статиста или же декоратора, они составляют ее душу. То они играют роль античного хора, подчеркивая мысль драмы, разъясняя скрытую роковую судьбу героев, как, например, в ораториях «Саул», «Геракл», «Сусанна». То они издают могучий крик веры из столкновения страстей и венчают человеческую драму, как в «Теодоре», «Иевфае». То они говорят от имени героев драмы, народа или враждующих народов и, даже Бога, ведущего их, как, например в «Эсфири», «Деборе», «Аталии», «Валтасаре», «Израиле в Египте». Грандиозность, величие, мощь генделевских характеров, славословий, сочетающих-

ся с глубокой человечностью, простотой, вдохновенностью в его хоровых картинах не имеют себе равных в музыкальном искусстве.

Хоровая полифония во всех сочинениях композитора не носит отвлеченного характера, она всегда действенна, выразительна, образно конкретна, изобразительно-картинна. Темы его фуг и фугато мелодически гибкие, они легко сопровождают текст, хорошо воспринимаются на слух. Композитор в своих произведениях мастерски сочетает разные полифонические формы: фугу, фугато, имитационные построения с гомофонно-гармоническими, аккордовыми разделами, разнообразно сопоставляя их.

Гендель, в отличие от Баха, не стремился к философской самоуглубленности, к передаче тонких оттенков мысли или лирического чувства. Героическая тематика, монументальность форм сочетается у Генделя с ясностью музыкального языка и формы.

Оратория «Самсон» написана в период наивысшего расцвета творчества Генделя. Ораторию называют музыкальной драмой, драмой-концертом. В основу сюжета положено известное библейское сказание о вожде израильского народа Самсоне, к которому возвращается прежняя сила, он разрушает храм филистимлян и погибает вместе с врагами под руинами. Народ оплакивает своего погибшего вождя, исполняет гимн свободе. Главный смысл произведения заключается в идее долга и самопожертвования ради блага народа.

В оратории акцентируется драматическое начало; чувства и переживания героев передаются не от третьего лица, а из уст самих героев – в речитативах, ариях, дуэтах и хорах. Конфликтность сюжета позволяет строить развитие на противостоянии двух сил, двух враждующих народов – израильтян и филистимлян – и их представителей: с одной стороны, Самсона, его отца Маноа, Михи, с другой – Далилы, Харафы. Хоры являются главным средством в выражении чувств и переживаний народных масс.

Оратория состоит из трех актов, объединенных единой линией драматического развития, включает 89 номеров. Самые крупные из них – семнадцать хоров, в которых противопоставлены два враждебных лагеря: торжествующие победу филистимляне и угнетенные рабством израильтяне, а также обрисован образ главного героя – Самсона. В хорах филистимлян много маршевых, танцевальных оборотов, фанфарных интонаций, выражающих праздничное ликование, упоение победой, так, например, хоры № 3. «Звучи, труба, играй тимпан, сегодня день великий торжества» и № 72 «Врага сразил наш Бог Дагон, герой Самсон им побеждён».

Музыкальная характеристика израильтян резко противоположна. Хоры израильтян глубоко передают чувства страдающего в неволе народа, выражают его скорбь, гнев, надежды. Израильтяне молят Иегову вернуть Самсону зрение и силу. Хоры отличает строгость, мужественность, сдержанность, суровое

величие, например, хор первой части № 14 «Пусть будет свет». К числу самых проникновенных страниц генделевской музыки относится хор израильтян № 82 «Пусть громкий плач», где лирические чувства поднимаются до степени гражданской скорби.

Монументален финал оратории, представленный торжественным, величавый хоровым маршем, в котором народ оплакивает своего спасителя, и заключительным хором, мощно провозглашающим победу, радость и свободу. Смерть Самсона приносит освобождение народу.

Самым известным музыкальным творением Г. Генделя является оратория «Мессия». В христианстве слово «Мессия» означает «Помазанник» – ниспосланный Богом на землю Спаситель. Композиция этого произведения воплощена в виде музыкального триптиха, наподобие тех, какие писали на религиозные мотивы мастера эпохи Возрождения: I. Рождение (первые девятнадцать номеров), II. Подвиг (двадцать три номера), III. Триумф (девять номеров). Произведение написано для хора, оркестра и четырех солистов.

Либретто составлено Чарльзом Дженненсом и самим Генделем из фрагментов Библии – это евангельские мотивы о рождении, подвиге и триумфе Иисуса Христа, несколько текстов из Нового Завета: Апокалипсис, первое послание апостола Павла к Коринфянам и псалом № 2, переведенный великим английским поэтом Джоном Мильтоном. Либреттисты не персонифицируют действующих лиц. Оратория содержит множество сольных и дуэтных номеров: речитативы в сопровождении клавесина, арии лирические, пасторальные, героические, а также ариозо и дуэты.

Сюжет «Мессии», в сущности, тот же, что и в «Страстях», однако трактовка совсем другая. Здесь события не показаны и почти не рассказаны, это скорее цикл лирико-эпических песен-гимнов, рожденных подвигом героя, отражение легенды в народном сознании. Образ Иисуса Христа в оратории слит с народной массой, растворен в ней, сольная партия его отсутствует. Глубоко народные хоры (двадцать один из пятидесяти двух номеров всей композиции) составляют ее главное музыкальное содержание. В «Мессии» передаются чувства и состояния народа истомившегося, но полного надежд и страстной жажды мира, покоя и радости.

Композиция «Мессии», состоящая из трех частей, основана на разворачивании сменяющихся контрастных образов. Идиллическому эпосу первой части противостоит высокая трагедия второй, ее драматические коллизии разрешаются торжественным апофеозом финала. Соответственно, начало оратории более картинно, преобладают светлые пасторальные краски, раскрывается евангельский мотив рождения Мессии, возникающего из греховного мрака и блужданий рода человеческого. Второй части свойственны резкие контрастные сопоставления, музыка воплощает страсти Христовы, однако религиозная легенда по-

степенно заслоняется мотивами совсем иного, гражданского характера. В этой части заключено трагедийное зерно всего произведения и его драматическая кульминация – пытки, страдания и мученическая смерть героя. Однако именно в этом кульминационном моменте трагедии нет развернутых образов ни крестных мук, ни погребального обряда, ни материнского плача у подножия креста, ни слез Магдалины. Только небольшое ариозо (e-moll) «Взгляни, взгляни и мне скажи: кто знал страданье горше?» – несколько приближается к образу «Pieta». Однако и этому ариозо свойственна сдержанность интонации, благородная мера экспрессии.

Музыка не раскрывает трагических событий «Страстей», а лишь доносятся их отголоски, преломленные в чувствах масс.

Во второй части, посреди хоров-гигантов, гремящих суровым пафосом и негодованием, вестники мира являются народу в короткой соль-минорной сицилиане. Но и символы мира призывают к борьбе и победе. К концу оратории новозаветный текст совершенно теряет свое выразительно-смысловое значение. По либретто Чарльза Дженненса и Генделя воинственный, фигуративного склада хор в до мажоре задуман как дикий клич бунтующих против Христа язычников.

«Рвите цепи, рвите, братья!

Час пробил давно!

И далеко прочь бросайте

Рабское ярмо!»

Далее говорится о том, как посмеялся небожитель над этими «князьями мира» и «поразил их и рассеял скипетром своим». Но библейские вещания тонут в могучих потоках музыки, кипящей пафасом негодования, возмущения и протеста. «Рвите цепи, рвите, братья!» – звучит боевым кличем поднявшихся народных масс – тогда борьбу венчает победа. Завершает вторую часть «Мессии» грандиозный хор славы «Аллилуйя» (№ 42, D-dur), являющийся генеральной кульминацией всей оратории, пронизанной единым ликующим настроением, триумфом народа-победителя. В мощных унисонах хора триумфально проходит старинный напев народного протестантского хора: «Wachet auf, ruft uns die Stimme!» («Проснитесь, голос нас сзывает!»).

В качестве либретто третьей части «Мессии» подразумевались религиозные фрагменты – набожная хвала провидению, благодарение небесам, однако генделевский финал оратории представляет собой народный праздник свободы и победы над врагом. Жизнеутверждающие гимны бросают вызов тьме, горю и самой смерти.

Таким образом, новаторство Генделя особенно ярко проявилось в хоре, в изображении которого композитор опирался на мощное звучание хоровых масс. Сделав хор основным носителем художественной идеи, он придал ему не-

ведомое ранее звучание. Гендель обобщил в своих ораториях традиции хоровой культуры целой эпохи. Но одновременно он обогатил эту сферу достижениями нового «оперного века» и этим значительно расширил ее выразительные возможности. Светская музыка до Генделя не знала такого огромного по масштабу и выразительности, по мощи воздействия хора. В его хорах слышатся торжественные драматические оды Перселла, сосредоточенность пассионов Шютца, итальянская оперная музыка, изящество ансамблей французской оперы. В интонационном складе хоровых сцен часто слышатся обороты современного английского фольклора. И над всем этим жанровым разнообразием царит глубокое понимание неповторимых выразительных особенностей многоголосного хора. Богатство тембровых красок подчинено динамике полифонического развития. Пышность и красота звучания не ослабляют интенсивности музыкальной мысли. Только финалы Девятой симфонии и Торжественной мессы превосходят колоссальную мощь генделевских хоровых кульминаций».

В творчестве этого композитора оратория окончательно стала светским жанром, стала исполняться только в концертном зале, сохраняя связь с церковью лишь благодаря библейской тематике. Все оратории Генделя насыщены патриотическим пафосом, написаны мощным героическим стилем.

РАЗДЕЛ IV. ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Тема 10. Древнерусская хоровая музыка

Эпохой древнерусского музыкального искусства принято называть исторически очень большой отрезок времени, охватывающий более восьми столетий, с момента возникновения Русского государства (IX в.) до петровских реформ (конец XVII в.). Она подразделяется на несколько этапов, которые совпадают с общеисторической классификацией:

- а) Киевская Русь;
- б) Новгород и другие города в борьбе с монголо-татарским нашествием;
- в) централизация феодальных княжеств вокруг Москвы.

Каждый из этапов имеет свои ярко выраженные особенности музыкальной культуры. Вместе с тем они объединены принципиально общими чертами.

Развитие русского музыкального искусства до XVII в. происходило в двух противостоящих друг другу областях – *народной и церковной* музыки. К числу древнейших видов *народного* искусства принадлежали обрядовые и трудовые песни. Практически все события жизни человека – рождение, детские игры, свадьба, проводы зимы, весенний сев, сбор урожая и т. д. – сопровождались пением и плясками. В народной среде выделился слой профессиональных музыкантов – *скоморохов*, которые ходили от одной деревни к другой, пели, играли на музыкальных инструментах, устраивали представления. Иногда они нанимались на службу к какому-нибудь князю, иногда в своих путешествиях становились также и купцами. Так, например, к числу первых принадлежал киевский сказитель Боян, воспетый в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» и одноименной опере М. И. Глинки. Фигура этого легендарного сказителя встает перед нами и во вступительных строках «Слова о полку Игореве – замечательного памятника древнерусской литературы XII в.

Из *скоморохов-купцов* выделялся новгородский гуслияр Садко, послуживший прообразом главного героя оперы Н. А. Римского-Корсакова. Уже в наши дни археологи при раскопках в Новгороде нашли множество музыкальных инструментов, принадлежавших когда-то *скоморохам*. Среди них есть духовые – свистулька, сопель, дуда, труба, рог, а также один из предшественников народной скрипки – гудок. Русская народная музыка, как хоровая, так и инструментальная, в те времена не записывалась, она передавалась по традиции от поколения к поколению.

Древнерусская *церковная музыка* существовала в виде хорового пения без инструментального сопровождения. Музыкальные инструменты в право-

славной церкви были запрещены. Исключение составляло только искусство игры на колоколах, получившее развитие в разнообразных формах простого звона, перезвона, трезвона и т. д.

Церковное пение служило образцом высшего профессионализма, воплощалось в самых различных формах в практической и теоретической системе, которая получила название «система осмогласия», т. е. чередования групп напевов по периодам в восемь недель. Древнерусские песнопения – стихиры, тропари, кондаки – по вдохновению, профессионализму исполнения и силе художественного выражения не уступают ансамблям древнерусского зодчества, фрескам Феофана Грека и Андрея Рублёва.

Важнейшими жанрами православной богослужебной музыки, помимо общих для всех христианских конфессий псалмов и антифонов, являются тропарь, стихира, канон, ектения, кондак, величание, евхаристические песнопения «*Иже херувимы*», «*Милость мира*» и др.

В полностью сформировавшемся православном богослужении пение сопровождает все его части – Литургию (обедню), вечерню и утреню (в канун больших праздников – Всенощное бдение) и т. д., чины крещения, венчания, погребения, а также требы – молебны, панихиды и другое. Ещё в Византии для разных жанров и различных частей богослужения сложились разные манеры пения – распевы.

Русское культовое пение записывалось особыми знаками, получившими название *знамен*, из которых самыми распространенными были крюки. Поэтому древние музыкальные рукописи называют знаменными или крюковыми. Их расшифровка составляет одну из сложных и увлекательных задач современной науки. Крюковые рукописи XI – XVI вв. в большинстве своем еще не расшифрованы. В начале XVII в. были введены в практику киноварные пометы – специальные значки, выполненные красной краской; они дают возможность сравнительно точно переводить напевы этой эпохи на современную нам систему нотной записи.

Распевы

Самой простой манерой исполнения была *псалмодия* – чтение нараспев (литургический речитатив); псалмодия предназначалась для чтения Евангелия, Апостола и Пророчеств.

Знаменное пение господствовало в русском православном богослужении с XI по XVII век. В зависимости от характера песнопения и его места в службе применялись три разновидности распева. 1) *Малый знаменный* – отличался простотой мелодики, строился на чередовании музыкальных строк, от 2-4 до 9 и более. 2) *Столповой распев* (собственно знаменный), который складывался из попевок; в песнопении различные попевки соединялись, образуя единую линию мелодического развития. Выбор попевок и их последо-

вательность определяли индивидуальную форму песнопения. 3) *Большой знаменный распев* отличался богатством и развитостью мелодики, использовался обычно при исполнении праздничных стихир.

Самым сложным было *кондакарное пение* – широкий распев, украшенный мелодическими вставками. В Византии он применялся для самых торжественных песнопений службы – кондаков (значительных по объёму гимнов, в которых строфы, исполняемые солистом, перемежались хоровыми рефренами) и каноников. Это виртуозное пение культивировалось и в Киевской Руси – для исполнения каноников, стихов из псалмов и припевов к ним. Но усложнённость кондакарного пения в конце концов стала причиной его исчезновения – уже к XIV веку.

Путевой распев – певческий стиль, распространённый в древнерусской музыкальной культуре наряду со знаменным распевом и демественным распевом. Возник в последней четверти XV в. Первое время записывался знаменной нотацией («путь столповой») и играл второстепенную роль по сравнению с репертуаром знаменного распева. В конце XVI в. путевой распев стал самостоятельной, развитой ветвью древнерусского певческого искусства, отличаясь большей торжественностью, распевностью и плавностью. Мелодику путевого распева образует совокупность канонических мелодических формул, подчинённых системе осмогласия. Вершина развития путевого распева – конец XVI – первой половине XVII вв. Во второй половине XVII в. путевой распев начал выходить из употребления. Незначительное количество путевых напевов сохранилось в старообрядческих рукописях XVIII – XX вв.

Демественный распев – демественное пение – одно из стилевых направлений древнерусского певческого искусства. Раннее упоминание о нём относится к 1441 году (Московский летописный свод конца XV в.). Получил распространение в XVI – XVII веках, в том числе в многоголосии. В демественном распеве были выработаны стилистические закономерности, сыгравшие значительную роль в эволюции русского певческого искусства: формировался торжественный стиль пения с широкими распевами отдельных слогов текста. Используется в настоящее время как особый торжественный распев, например, при архиерейских богослужениях.

Все эти распевы были одноголосными; в середине XVII века к ним добавились новые одноголосные распевы – киевский, болгарский и греческий. Однако уже в XVI веке на Руси зарождались ранние формы многоголосного пения, а в XVII веке распространилось так называемое партесное многоголосие, которое очень скоро вытеснило знаменное пение.

Строчное пение – традиция русского многоголосного церковного пения, развившаяся на основе знаменного распева в XVI веке и вытесненная в XVIII веке партесным пением. Как и знаменный распев, строчное пение

первоначально записывалось крюками, но не в одну строку, а на несколько голосов. Самым распространённым было трёхголосное строчное пение, однако существовали также его двух- и четырехголосные варианты. Как правило, строки писались поочередно, то тушью (чёрным), то киноварью (красным цветом).

С музыкальной точки зрения строчное пение представляло собой органическое продолжение знаменной традиции: все три голоса (традиционно называемые «низ», «путь» и «верх») следовали закономерностям знаменных мелодий (присущих им мелодических формул). В то же время, строчное пение было тесно связано с русской народной музыкой, что проявилось в особенностях интервальной и гармонической структуры этого пения. Голоса в строчном пении регулярно перекрещиваются, консонанты строчного пения также, как правило, основаны на квартовых, а не на квинтово-терцовых созвучиях, характерных для западноевропейской музыки того же времени.

Хоровая музыка Беларуси в контексте музыки Средневековья

Изучение культуры ранних эпох имеет большое значение потому, что именно со времен Средневековья берет своё начало письменность (также и нотная), а значит – и история письменного музыкального искусства. Поскольку всё художественное творчество средневекового периода было неразрывно связано с храмом, главным назначением музыки, а точнее, песнопения, было отнюдь не эстетическое, не услаждение слуха, а раскрытие, созерцание и углубленное постижение смысла Священного писания, Богослужебного текста.

На белорусских землях наиболее убедительные свидетельства о древних городах относятся к IX – XIII вв. В те времена главным центром городской духовной жизни был храм. С момента Крещения Беларуси в конце X в. начинается строительство православных церквей (наиболее крупные – Софийский собор в Полоцке, Благовещенская церковь в Витебске и Борисоглебская в Гродно), которые стали главными центрами музыкально-профессионального искусства того времени. При храмах и монастырях работали профессиональные исполнители и композиторы, здесь создавались и школы певчих, среди которых выделяются Полоцкая, Витебская (992) и Туровская (1005).

Церковные песнопения Беларуси того времени представлены византийской гимнографией, воплотившейся в одноголосных акапельных церковных песнопениях:

1. *антифонах* (песнопениях, осуществляемых попеременно двумя, расположенными друг против друга хорами), тропарях (кратких песнопени-

ях, в которых раскрывается сущность церковного праздника или прославляется святой);

2. *стихирах* (православных богослужебных песнопениях, состоящих из нескольких стихов, которые поются после стихов из Священного писания, строфической формы, обычно связанные со стихами псалмов (отсюда название), в стихирах проводится тема дня или воспоминаемого события);

3. *ирмосах* (в византийском и русском православном богослужении – первая строфа в каждой из девяти песен канона, в которой прославляются священные события или лица, то также и вступительный стих, являющийся смысловой связкой между библейской песнью и тропарями).

Невозможно переоценить роль первых христианских Просветителей в развитии православной культуры (в том числе и певческой). Евфросиния Полоцкая основала церкви и монастыри, которые постепенно стали центрами хорового искусства. Кирилл Туровский писал о значимости церковной музыки и создал покаянный канон, звучавший во многих православных храмах.

Важным событием в процессе формирования отечественной музыкальной культуры стало образование в XIII в. Великого Княжества Литовского (ВКЛ), в котором большую часть населения составляли белорусы, а государственным языком долгое время был белорусский.

В то время продолжала своё развитие старобелорусская гимнография, основанная на знаменном распеве (основной вид древнерусского богослужебного пения. Название происходит от невменных знаков – знамён (др.-рус. «знамя», то есть знак), использовавшихся для его записи) стилистически схожая с византийскими первоисточниками, с древнерусскими (киевским, новгородским) и болгарским распевами². Белорусские нотные рукописи создавались в то время в основном в монастырской среде и сохраняли традиции невменной средневековой нотации (тип музыкальной нотации, в которой основным элементом нотной графики служит невма). Были выработаны и особые ее знаки, применявшиеся в тогдашних служебниках (православных богослужебных книгах, содержащих тексты церковных служб каждого дня) и «подобниках» – своеобразных пособиях по церковному пению.

Постепенно распространялась система осмогласия (музыкально-теоретическая система, описывающая лады литургической византийской музыки, а также порядок их использования в литургической практике. Начало системе положил обычай в каждый из 8 дней праздника Пасхи исполнять песнопения на особый напев (глас). Восьмидневный цикл напевов вскоре был распространён на 8 недель от первого дня Пасхи, составлявших празд-

² В отличие от католической музыкальной традиции, унифицированной римским центром, православная, в силу известных исторических причин, формировалась в соответствии с особенностями византийской, греческой, болгарской, армянской, грузинской, сербской, русской, украинской и иных церквей и их музыкально-культурных традиций.

ничный период года, так что напев того или иного дня был распространён на соответствующую ему по порядку неделю), оформлялась строка как структурная единица песнопений.

В Беларуси, как и во всей Европе, средневековое музыкальное творчество изначально носило анонимный характер, что объясняется каноничностью форм христианской музыкальной литургии и особенностями самосмысления композиторов того времени.

Одним из ранних образцов отечественного музыкального искусства является – «Песнопения о Евфросинии Полоцкой» – сборник хоровых и сольных песнопений, посвященных Св. Евфросинии (датирован XII – XVII вв.). Сдержанная и вместе с тем возвышенная, внутренне напряженная монодия воплощает высокую духовность и подвижническую миссию деяний белорусской просветительницы.

Еще одним уникальным музыкальным памятником эпохи Средневековья является знаменитый церковный гимн «Богородица», известный в широком славянском регионе и сохранённый в различных музыкальных и словесных версиях.

Тема 11. Жанры русской духовной хоровой музыки

Тропарь – жанр церковной гимнографии. Исходно представлял собой краткое песнопение, музыкально-поэтический комментарий к богослужебным чтениям Ветхого и Нового Заветов. Ранние тропари писались ритмической прозой, в IV – V веках появились стихотворные тропари. С развитием церковной гимнографии возникло несколько типов тропарей: ирмос и тропари канона, стихира, ипакои, кондак и др. В настоящее время собственно тропарем называется краткое песнопение, посвященное празднику, святому, данному богослужению и т.п. Мелодия тропарей подчиняется гласам.

Ипакои – (греч. внимание, послушание) – краткое изменяемое песнопение, поется или читается на воскресной утрене (перед антифонами), повечерии и полунощнице (вместо тропарей), на праздничных утренях праздников Рождества, Богоявления, Пасхи и других (после третьей песни канона), а также в составе пасхальных часов. Ипакои посвящены Воскресению Христову или событиям праздников.

Стихира – вид тропаря – краткое песнопение, поется на стих псалма. Первая половина стиха возглашается *канонархом*, вторая поется хором, после чего поется стихира. В некоторых монастырях текст стихир также построчно возглашается канонархом. Число стихир зависит от праздничности богослужения. Стихиры псалмов посвящены воспоминаниям дня. Кроме того, существуют: евангельские стихиры, которые поются в воскресные дни после стихир на хвалитех, посвящены Евангелию, читаемому на утрене; литийные

стихиры (см. лития) и стихиры отпевания, которые поются без стихов псалмов. Мелодия стихир подчинена *гласам*.

Кондак – жанр церковной византийской гимнографии. Основоположником является Роман Сладкопевец (первая половина VI в.), непревзойденный автор большинства кондаков. Древние кондаки – многострофные (ок. 20-30) поэмы. Строфы объединялись единым рефреном и единым метрическим сложением. Первая строфа являлась вступлением, последняя – обобщением назидательного характера. Строфы читал *канонарх*, рефрен пел народ. С VIII века кондак как жанр вытесняется *канонам*. Число стрóf кондака сокращается. В современном богослужении сохранились две строфы, называемые кондаком и икосом, которые читаются или поются после шестой песни канона. Этот же кондак читается на *часах*.

Канон – (греч. правило) – жанр церковной гимнографии: сложное многострофное произведение, посвященное прославлению какого-либо праздника или святого. Как жанр канон появился в середине VII века. Первые каноны были написаны св. Андреем Критским и св. Иоанном Дамаскиным. Канон делится на песни, каждая песнь состоит из ирмоса и 4-6 тропарей (в песнях некоторых канонов тропарей больше, например, в Великом каноне св. Андрея Критского). Темой каждой песни являются библейские песни (которые в древности читались перед песнями канона, а в настоящее время читаются только на богослужениях утрени Великого поста). Число песен канона может быть 3, 4, 8 и 9. Трех и четырехпесенные каноны употребляются в богослужениях Великого поста и Пятидесятницы. Девятипесенный всего один – Великий канон св. Андрея Критского. Восьмипесенные – это девятипесенные каноны, в которых пропущена вторая песнь. Ирмос является связующим смысловым звеном между содержанием библейской песни и основной темой канона, выраженной в тропарях. Между 8 и 9 песнями канона утрени поется песнь Богородицы «Величит душа Моя Господа...» (Лк. 1; 46-55) и припев, прославляющий Богородицу «Честнейшую Херувим...». В некоторые из двенадцатых праздников вместо песни Богородицы поются особые праздничные песнопения. Исключение составляет пасхальный канон, который поется целиком. Мелодия канона подчиняется одному из восьми гласов.

Культовая хоровая музыка Беларуси эпохи Возрождения

В Беларуси эпоха Возрождения (XVI век), отмечена очень разными событиями: Укрепление суверенного государства – Великого Княжества Литовского – и его объединение с Королевством Польским; общественно-политический, культурный подъем, расширение гуманистических идей, реформационная волна – и разрушительные войны; расцвет ренессансного ис-

кусства, литературы, книгопечатания, создание первой европейской конституции на белорусском языке – и постепенное вытеснение этого языка из официального обихода.

На белорусских землях в то время развернулась деятельность выдающихся мыслителей, поэтов, просветителей – Ф. Скорины, М. Гусовского, С. Будного, В. Тяпинского и др. Несмотря на существенные сдвиги в мировоззрении и усилении светского начала, главным очагом развития музыкального искусства Беларуси, как и всей Европы того времени оставался храм.

На белорусских землях, расположенных на границе восточно- и западнохристианского мира, к XVI в. сформировалась поликонфессиональная среда³, в которой разные религиозные течения существовали как бы «на последнем рубеже» борьбы за веру, за паству, за чистоту богословско-канонической традиции. Успешность этой борьбы во многом зависела от интенсивности использования всех, в том числе и художественных средств влияния на прихожан. Одним из мощнейших таких средств была музыка, которая благодаря своим неисчерпаемым эмоционально-выразительным возможностям являлась сильным фактором воздействия на верующих.

Со второй половины XVI в. в церковное пение вводится многоголосие с делением голосов на партии. На дальнейшее развитие музыки в Беларуси значительное влияние оказали православные братства. Каждое братство имело свой хор. С конца XVI в. при братствах стали открываться школы и училища, где преподавалось церковное пение. В школах использовалась пятилинейная нотная система, с помощью которой учащиеся получали навыки чтения музыкального произведения с листа, более быстро заучивали песнопения. Выпускники школ обладали хорошей теоретической музыкальной подготовкой.

Появление пятилинейной нотации в музыкальной белорусской культуре связано с тесными контактами братств с чешскими просветителями. Настольной книгой и одним из первых образцов новой нотной записи в православной белорусской среде становится «Псалтырь» Яна Гуса.

Православие.

От крещения и до середины XVI в. – большинство белорусского населения исповедовало православную («греческую») веру. Однако постепенно, с усилением полонизации верхних слоев местного населения, и особенно после династической Кревской унии 1385г., здесь укрепился католицизм, а также протестантизм и униатство.

В условиях конфессионального многообразия православное пение в Беларуси, не только сохранило свои характерные черты, но и обогатилось новыми, в нем обозначился и развернулся процесс наслоения и переплетения

³ Поликонфессиональность – множество религиозных течений в едином территориальном пространстве.

восточной и западной традиции. В результате даже в древних одноголосных напевах, записанных безлинейной нотацией, произошли изменения, которые поспособствовали обогащению системы попевок, расширению их диапазона, созданию торжественных, возвышенных, эмоционально напряженных напевов.

В конце XVI в. на Беларуси существовали циклы православных песнопений с разными видами распева: белорусским знаменным, или столповым; киевско-литовским, супрасльским, витебским, кутеинским, несвижским, слуцким, мирским, виленским, могилевским и др. Эти песнопения исполнялись церковными, монастырскими и братскими хорами, которые отличались высоким мастерством. Сохранились данные о хорах Могилевского, Слуцкого, Несвижского, Оршанского и других братств, в чьем репертуаре имелись произведения на 4, 5, 6, 8 и 12 голосов. При храмах и монастырях в то время работали известные музыканты, среди которых выделялся Богдан Анисимович из Пинска, составитель полного собрания православных песнопений Супрасльского Ирмологиона (Супрасль, 1598-1601).

Католицизм.

По мере укрепления позиций западнохристианской церкви в Беларуси росло количество костелов, каждый из которых стремился художественными (в том числе и музыкальными) средствами обогатить богослужение и привлечь к нему как можно большее число верующих. В католических храмах строились органы, создавались хоры и капеллы, организовывались учебные центры (коллегиумы и бурсы), где осуществлялось музыкальное образование и воспитание молодежи.

Основными жанрами отечественной хоровой музыки католической традиции эпохи Возрождения были: месса, мотет, псалм. Сведения о хоровых произведениях католической музыки Беларуси XVI века пока ограничиваются отдельными фрагментами или упоминаниями о некоторых из них, однако все они имеют принципиальную значимость, поскольку свидетельствуют о наличии в отечественном искусстве того времени образцов полифонического письма. К ним относятся:

- три мессы (четырёх-, шести- и восьмиголосные) и три четырехголосных мотета Вацлава из Шамотул⁴;
- отрывок из пятиголосной шестичастной мессы Криштофа Клабона⁵, а также его обработка пятиголосной мессы.

⁴ Вацлав из Шамотул (1526 или 1529 или 1537 – 1567 или 1568) – представитель восточноевропейского Возрождения. Родился в городе Шамотулы, недалеко от Познани, в мещанской семье. Учился в Краковской академии. Служил секретарем у трокского коменданта Геронима Ходкевича в Вильно. В 1547 г. получил должность певца и композитора в придворной капелле Жигимонта II Августа в Кракове. В 1551 г. вместе с другими музыкантами придворной капеллы, которые сопровождали короля, побывал в Великом Княжестве Литовском, а в 1555 г. поступил на службу к князю Николаю Радзивиллу Черному. При княжеском дворе сблизился с деятелями кальвинистского движения, вместе с Циприаном Базиликом занимался издательской деятельностью, участвовал в создании Брестского канционала.

Есть также сведения о шестиголосном мотете Диомеда Като⁶, пятиголосном – Яна Бранта⁷ и его же девяти (трех-, шестиголосных) обработках латинских гимнов.

Эти сочинения отличаются высокими художественными достоинствами, тонким вкусом. Для них характерно творческое переосмысление принципов европейской полифонической школы: техники *cantus firmus*, имитационных приемов, близких к нидерландской школе, полихоральности, сочетания средневековой и ренессансной полифонической техники.

Протестантизм.

Еще одной конфессией, которая оказала свое воздействие на формирование музыкального искусства Беларуси, была протестантская. Ее проникновение на белорусские земли и укрепление здесь пришлось на середину XVI в., когда идеи Реформации охватили значительную часть местной знати. Именно из типографии реформатов вышло первое в Беларуси нотное издание – Брестский канционал («Песни восхвалений Божеских» Яна Зарембы). Этот песенник был напечатан в 1558 г. в типографии одного из крупнейших представителей кальвинистского движения в Беларуси – Николая Радзивилла Черного – брестского старосты и Виленского воеводы, состоятельного магната и мецената. Фрагменты канционала вместе с некоторыми произведениями Киприана Базилика⁸ в 1937 г. были обнаружены в обложке Библии XII – XIII вв., хранившейся в библиотеке Кёнигсбергского университета. До наших дней дошло 10 одноголосных песен с текстами, одна песня без нот и частично песня с нотами. Авторами, переводчиками и издателями канционала были известные деятели эпохи Реформации, работавшие в Беларуси и

⁵ *Клабон Кристоф* (1550 – после 1616) – восточноевропейский композитор и исполнитель. Родился в Крулевце, в 1565 г. работал флейтистом в Петрокове, затем поступил на службу в королевскую капеллу Жигимонта II Августа. В должности придворного музыканта (инструменталиста, певца, композитора, капельмейстера) служил и в годы правления Стефана Батория и Жигимонта III Вазы. В период работы при дворе Стефана Батория Клабон жил в Гродно, руководил инструментальной капеллой и писал для нее музыку.

⁶ *Като (Катон) Диомед* (после 1560 – после 1607) – итальянский композитор и лютнист. Родился в Венеции, получил музыкальное образование в Италии. В 1588 г. попал на королевский двор Жигимонта III Вазы, где работал лютнистом до 1593 г. В составе королевской свиты посетил разные города Швеции и Речи Посполитой, в том числе Гданьск и Вильно. В 1600-1602 гг. работал у прусского подскарбия Станислава Костки, после чего снова вернулся к королю и принял предложение продолжить работу в качестве придворного лютниста.

⁷ *Брант Ян* (1554 — 1602) – богослов, философ и композитор. Родился в Познани, учился в Браневе, Риме, а также в Вильно (с 1571 по 1575). В 1593 — 1597 гг. работал в Виленской академии, где получил звание доктора богословия и преподавал различные дисциплины. Бранта хорошо знали в Речи Посполитой как ученого, преподавателя и музыканта. Его приглашали в учебные заведения Познани (1575— 1578, 1597—1598), Кракова (1586) и Львова (1601—1602). Некоторое время он работал в Риме (1599—1601). Музыкальное творчество не было для Бранта главным делом жизни, однако его песни, гимны и другие хоровые (преимущественно литургические) композиции отмечены несомненным талантом и мастерством.

⁸ *Базилик Киприан* (Циприан) (1535 – после 1600) – выдающийся деятель восточноевропейского Возрождения, поэт, композитор, издатель. Родился в Серадзи (Польша), образование получил в Кракове. С 1558 работал придворным музыкантом у князя Николая Радзивилла Черного – одного из главных представителей реформаторского движения в белорусско-литовском государстве. Во время пребывания при дворе Радзивиллов присоединяется к кальвинистам и активно участвует в налаживании издательского дела в Вильно и Бресте, где создает и переводит тексты религиозного и светского содержания. В 1569 г., после смерти своего патрона, Базилик становится владельцем брестской типографии, где издает произведения общественно-политической ориентации, не связанные непосредственно с религиозной тематикой, а с 1574 г. издает аналогичную литературу и в других типографиях.

Польше. О составителе канционала – Яне Зарембе – сведений почти не сохранилось.

Жанровое содержание музыки канционала довольно разнообразно: это – одnogолосные песни религиозного и светского содержания «на каждый час дня и ночи», а также многоголосные хоровые композиции (для тех, кому нравится «фигуральное пение»). В канционале наряду с гимническими песнопениями (воплощающими в своем музыкальном языке не протестантскую, а католическую традицию) содержатся простые для исполнения и восприятия на слух бытовые одnogолосные песни, хорошо известные в свое время и связанные с ренессансными традициями.

Некоторые песни из брестского издания вошли в Несвижский канционал 1563 г., вместе с которым переплетен также сборник песен с нотами, изданный в Несвиже в 1564 г. (последний состоял из пяти псалмов и восьми песен на тексты Н. Рея, Я. Кохановского и М. Чеховича). Составителем был Даниель Ленчицкий, который неоднократно менял вероисповедание и работал в различных по конфессиональной ориентации (в том числе католических) типографиях. Авторы мелодий пока точно не определены, однако известно, что из 110 песен с нотами и 54 псалмов многие печатались в прежних, а также более поздних изданиях.

Традиции первых нотных сборников Беларуси были продолжены в последующих изданиях конца XVI – начала XVII вв. – Любчанском, Виленском и других канционалах.

Выдающимся памятником славянского музыкального Ренессанса, получившим распространение на белорусских землях, является *Псалтирь Николая Гомулки*⁹ (издана в 1580 г.), в которой представлена музыка к 150 псалмам Давида в переводе Яна Кохановского. Четырехголосные псалмы Гомулки, написанные в лучших традициях ренессансного искусства, предназначены для широких кругов любителей и знатоков музыки. Этим произведениям присуща простота и доступность музыкального языка, опора на популярные гимнические мелодии (в том числе содержащиеся в канционалах). Мелодической основой большинства композиций являются чешские, гугенотские протестантские гимны, образцы григорианского хорала, а также светские бытовые мелодии, популярные в свое время. Свободно владея ими-

⁹ *Гомулка Николай* (около 1535 – после 1591) – выдающийся славянский композитор. Родился в Сандомире (недалеко от Кракова) в семье мещан. Учился и работал в капелле короля Жигимонта II Августа, где играл на деревянных духовых, струнных инструментах и органе. В 1550-х гг. вместе с королевским двором посетил Краков, Петроков, Гданьск, Крулевец и Вильно. Контактничал с Вацлавом из Шамотул, Циприаном Базиликом и Валентином Бакфарком, также работавшими в то время при дворе. В 1563 г. Гомулка оставляет королевскую капеллу и переезжает в Сандомир, где занимается общественными делами. В 1580 г. приезжает в Краков, где поступает на службу к епископу П. Мышковскому, который поддерживает композитора в его художественной деятельности и которому Гомулка посвятил свои хоровые произведения. В 1590 – 1592 гг. работает у канцлера Яна Замойского. В Кракове композитор издает собственные произведения – сборник 150 псалмов на тексты Псалтири Царя Давида, ставший грандиозным памятником славянской культуры эпохи Ренессанса.

тационной техникой, композитор, однако, предпочитал вертикально-гармоническую хоровую фактуру, в которой четко определена партия верхнего голоса. Это сближает его произведения с бытовой музыкой того времени, и в первую очередь – с кантами. Неслучайно некоторые мелодические обороты псалмов Гомулки сохранились в образцах кантового искусства, распространенных на территории Беларуси.

Светская хоровая музыка Беларуси XVI века

Эпоха Ренессанса отмечена в Беларуси, как и во всей Европе, интенсивным ростом и расширением сферы не только религиозного, но и светского музыкального искусства. Его главными очагами были магнатские и великокняжеские дворы, где работали многие местные и зарубежные музыканты-исполнители и композиторы. При дворах магнатов и великих князей на территории в XVI в. служили и другие выдающиеся мастера, в частности, такие славянские композиторы, как: Киприан Базилик и Вацлав из Шамотул, Николай Гомулка и Ян Брант, Войцех Длугорай и Криштоф Клабон. Кроме того, меценаты пригласили на службу итальянских музыкантов (композиторы и исполнители Лука Маренцио, Франческо Маффон и Диомед Като).

Во времена Ренессанса культовая и светская ветвь музыкального искусства Беларуси были тесно связаны между собой. Свидетельство тому – использование в богослужении мелодий, бытовавших и во внехрамовой среде, а также распространение религиозных песнопений со светскими текстами. Кроме того, известно, что одни и те же композиторы – Киприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Криштоф Клабон – работали как в культовых, так и светских жанрах. Большинство их сочинений написано в жанре песни – сольной и хоровой, акапельной и с сопровождением. Одноголосные композиции, как правило, очень лаконичны и просты для исполнения. Во многих случаях их мелодической основой являются темы григорианских и протестантских хоралов, а также немецких, итальянских, французских и славянских песен. Например, «Утренняя песня, когда восходит солнце» Киприана Базилика основана на мелодии латинского гимна «*Veni Redemptor gentium*», а песня «Благодарность после еды» Вацлава из Шамотул – на мелодии популярной немецкой песни XV в., неоднократно использовавшейся позднее с католическими и протестантскими текстами.

В многоголосных песнях, которые писали названные выше композиторы (Киприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Диомед Като, Криштоф Клабон, Франческо Маффон, Николай Гомулка), заметно следование традициям европейской школы: использование техники *cantus firmus*, приемов строгого и свободного полифонического письма.

Четырехголосные песни *Вацлава из Шамотул* с 1556 – 1569 гг. (8 песен на стихи А. Тшетеского, Н. Рея и Я. Илжи) и Киприана Базилика с 1558 – 1567 гг. (11 песен, преимущественно на тексты псалмов Давида) очень разнообразны по образному содержанию. Во многих присутствуют черты назидательности, характерные для протестантской традиции. В целом хоровые произведения отмечены возвышенностью эмоционально-образного содержания, рельефностью мелодической линии, чистотой и прозрачностью вертикалей. В основе композиторского метода Вацлава лежат традиции нидерландской школы, что проявилось в искусном использовании приемов полифонической техники (*cantus firmus*, имитации), подчиненных художественным задачам.

Всё более частым явлением в период Ренессанса стало светское музицирование, которое в музыке XVI века отразилось в появлении новых жанров: мадригал, фротолла, виланелла, шансон.¹⁰ Светское направление в хоровом творчестве композиторов Беларуси наиболее ярко представлено в жанре мадригала, также как и в западноевропейской традиции. Композиторы Ф. Маффон и Л. Маренцио являлись авторами мадригалов в хоровом творчестве Беларуси того времени. Так, к примеру, мадригал «*Ogn'un s'inganna*» («Кругом один обманывает себя») Ф. Маффона представляет собой типичный образец данного жанра. Он обладает характерными особенностями, присущими мадригалам его итальянских современников: возвышенностью образного содержания, ясностью формы, соответствующим изложением с полифоническими элементами, появлением мелизматики, разнообразной ритмикой, неспешностью развёртывания.

¹⁰ *Мадригал* — светский музыкальный хоровой жанр на родном языке, чаще всего лирического характера о любви или природе, с яркой образностью и выразительной мелодией, полифонического изложения. Его форма определялась поэтическим текстом. Чаще всего мадригал писался на 5 голосов, но исполнение предполагало камерный характер, обусловленный идейно-образным содержанием. Нередко мадригалы включались в интермедии придворных спектаклей, а мадригальная комедия стала предвестником оперы. Как отмечает Б.Асафьев, «многообразие мадригала – и стилевое, и жанровое и музыкально-формальное – объяснимо только с исторической конкретности реальных предпосылок: от настойчивых требований общественного сознания к музыкальному искусству. Перестройка умственной и эмоциональной «культуры человека» бурной эпохой Возрождения привела к новому качеству и строю интонаций, насытила их силой и яркостью небывалых жизнеощущений».

Фроттола — многоголосная песня на стихи итальянских или античных поэтов, бытового или уличного характера, любовной или шуточной тематики, чаще всего написанная для 4 голосов. В отличие от произведений в строгом стиле письма, фротоллы отличаются гармоническим звучанием с мелодическим верхним голосом и функциональной основой баса, в которой ощутимо новое ладовое звучание с подчеркнутыми каденциями D-T. Для фротоллы характерна повторность и чёткость формы, небольшие слоговые распевы и силлабическое скандирование.

Виланелла – народный песенный жанр итальянской музыки конца XVI века, чаще всего трёхголосный. Для него характерна танцевальность и чёткость ритмов, энергичный характер, свобода голосоведения в противовес правилам полифонии строгих форм, частое движение параллельными квинтами, преобладание гомофонного склада изложения.

Шансон — фр. *chanson* (песня) — жанр светской вокальной многоголосной музыки эпохи позднего Средневековья и Возрождения на французский поэтический текст, написанные в строфической форме/стр115/.

Широкое распространение со второй половины XVI в. в Беларуси получает и кантовая музыка, представленная кантами и псалмами. *Кант* (лат. *cantus* – пение, песнопение) – это вокально-хоровая песня-гимн светской направленности. Канты могли быть бытового, любовно-лирического, сатирического, философского или патриотического содержания. В Беларуси кантовая культура имела свои характерные особенности. Она получает распространение не только в городской среде, как в России, но в большей степени в крестьянской. Ее отличает бытовой характер, тесная связь с народным песенным творчеством. Распространялись канты как в устной традиции, так и в письменной (в рукописных и печатных сборниках). Канты были своеобразным сочетанием профессиональной и фольклорной музыки того времени, поскольку несли в себе черты народных песен и в свою очередь влияли на народные песенные традиции. Авторы большинства кантов неизвестны.

С XVI в. в Беларуси получает развитие и народный театр – *батлейка*. Появление батлейки напрямую связано с религиозным праздником Рождества Христова, а также с колядами. Распространением батлейки занимались школяры и семинаристы, которые во время школьных каникул показывали сцены «Рождение Христа», «Царь Ирод», школьные интермедии. Постепенно батлейку начинают показывать мелкие ремесленники и крестьяне, что приводит к зарождению новой драматургической основы. Религиозные сюжеты, сопровождавшиеся пением псалмов, уступают место комическим интермедиям, наполненным фольклорным, бытовым и юмористическим материалом кантов. Батлеечные представления показывались в специально сделанных ящиках, напоминавших крестьянский дом, который мог иметь разное количество ярусов и купол. Существовали шесть типов таких приспособлений, основными из которых были одноярусные или панорамные и двухъярусные с каноническим оформлением. Существовали также двухъярусные домики, у которых была специальная башенка, приспособления по типу теневого театра и батлейки-«звезды».

С конца XVI – начала XVII в. в Беларуси начинается деятельность школьного театра. Его возникновение связано с деятельностью ордена иезуитов. Представления школьного театра ставились учениками иезуитских коллегий и академии с двумя целями, с одной стороны, для более глубокого усвоения пройденного материала, а с другой – распространения идеологии иезуитов. Первые школьные театры возникли в Вильно и Полоцке.

Тема 12. Канты и псалмы – образцы раннего многоголосного пения

Кант – (от латинского *cantus* пение, распев) – старинная многоголосная духовная и светская песня для вокального ансамбля или хора, как прави-

ло без инструментального сопровождения. Кант получил распространение в России, на Украине и в Беларуси с середины XVII до конца XVIII века.

По одной версии, канты пришли из Польши, где с середины XVI века были известны под названием «кантычек». По другой версии, источником духовного канта считаются так называемые псалмы – паралитургические духовные песни. Кант известен как светская хоровая бытовая песня-гимн в Великом княжестве Литовском с XVI века.

Содержание кантов было самым разнообразным: раздумья о жизни и смерти, картины природы, восхваление выдающихся исторических личностей, выражение различных человеческих чувств – любви, скорби, торжества и т. п. Пели их маленьким вокальным ансамблем на три голоса, причем в областях близ Москвы обычно без инструментального сопровождения, а на Украине и в Белоруссии такое пение сопровождалось часто игрой на бандуре, колесной лире, скрипке и других инструментах.

В России в царствование Петра I в большом ходу были *патриотические* и «*виватные*» (приветственные) канты, которые приурочивались к празднествам, торжественным приёмам, к важным историческим событиям, особенно военным победам и заключению мира (например, кант «Радуйся Рóско зёмле» на заключение Ништадтского мира в 1721 году). Патриотические канты пел хор или вокальный ансамбль без сопровождения, а также с участием духовых инструментов, например, роговых оркестров. Нередко канты сопровождались колокольным звоном, пушечной пальбой и фейерверком. Позже появились *светские* канты на различные темы, в том числе «мореходные» («Буря море раздымает»), *лирические* («На горах Валдайских сидел Аполлон»), *шуточные, пасторальные* («Весна кáтит, зиму вáлит»). Светские канты оставались излюбленной формой музицирования средних слоёв городского населения до конца XVIII века.

К этому времени относится зарождение лирического любовного канта. Вместе с тем интонационный строй лирического канта обогащается за счет новых источников, впитывая в себя элементы бытующих танцевальных форм, главным образом менуэта. На мелодику канта оказывала влияние и народная песня. Близкое единство с русской плясовой народной песней, придает некоторым кантам шуточно-сатирический характер. Но в целом музыкальный и поэтический стиль отличается от народно-песенного. Период наивысшего расцвета канта приходится на середину XVIII века (примерно 40-е – 60-е гг.). В дальнейшем кант постепенно вытесняется новым типом сольной лирической песни с сопровождением, так называемая «российская песня».

Для музыкального стиля кантов характерно трёхголосие гомофонного склада, часто с параллельным движением двух верхних голосов; в гармонии

– диатоника, ясная тональная функциональность, в ритмике – квадратность группировки тактов. Форма канта – строфическая. Одну и ту же мелодию исполнители кантов нередко подставляли под различные стихи. Среди авторов стихов, на которые распевались канты – Василий Тредиаковский, Михаил Ломоносов, Александр Сумароков. Авторы музыки кантов по большей части анонимны; среди известных по имени – Василий Титов и Максим Березовский.

В Беларуси канты развивались под влиянием народно-песенной культуры, отличались особым лиризмом, в них выработались характерные мелодические попевки. Брестский сборник «*Pesni chwal Boskich*» (1558) – первый образец нотопечатания в Великом княжестве Литовском и один из самых ранних в Восточной Европе, содержит около 100 одно- и четырёхголосных псалмов на польском и латинском языках, записанных на пятилинейном нотном стане.

В музыковедческой литературе «кант» и «псалма» часто используются как близкие понятия в области русского вокального искусства». Вначале (во второй половине XVII в.) псалмами называли многоголосные песни на стихотворные обработки псалмов. Позже (в XVIII в.) псалмами стали называть многоголосные песни на любые стихи духовной (библейской) и морализующей (небиблейской) тематики, о чём свидетельствуют оригинальные сборники XVIII века, в заглавии которых употребляются оба слова. Начиная с XX века, российские музыковеды в отношении «религиозных» кантов зачастую употребляли словосочетание «духовные канты», а не слово «псалмы».

Псалма (польск. *psalm*, греч. *psalms* - псалом) – род бытовой многоголосной песни духовного содержания, распространённый в России, на Украине и в Беларуси в XVII – XVIII вв. В отличие от церковных псалмов, которые пелись в храмах, псалмы предназначались для домашнего пения. Они не выполняли функцию молитв, и порядок их исполнения не был регламентирован. Псалмы сыграли значительную роль в возникновении в России в XVII веке традиции домашнего музицирования. Первоначально слово «псалма» обозначало только песнопение на текст псалма Давида. В дальнейшем значение этого термина стало более широким, псалмой назывались бытовые песни религиозного, а иногда и светского содержания. К жанру псалмы можно отнести песнопения из сборника "Месяцеслов" Симеона Полоцкого (музыка В. П. Титова). Жанр псалмы – одна из переходных ступеней от церковной музыки к светской, в частности к жанру лирического канта. В некоторых случаях значения слов «псалма» и «кант» тождественны. Около 1680 года Симеон Полоцкий написал «Псалтырь царя и пророка Давида, рифмами переложенную». Музыку к ней после 1682 года сочинил В. П. Титов. Многие песнопения из этой «Псалтыри рифмотворной» пользовались

популярностью более 100 лет, стали народными и сильно изменились (сохранилось несколько рукописных экземпляров «Псалтыри» с различными вариантами музыки). В первой половине XVIII века они широко бытовали в школьных драмах. Для музыки псалмы характерны трехголосное изложение, движение двух верхних голосов параллельными терциями, а баса по опорным гармониям, тонам и т. д. Этот склад остался типичным и для канта XVIII века. Большинство псалм написано в двухчастной форме. Это в известной мере обусловлено смысловой организацией поэтического текста псалмы (подразделение на 2 части: мысль и её синонимическая вариация). Характер музыки и поэтического содержания псалмы разнообразны: восхваления, мольбы, жалобы, размышления и т.п.

РАЗДЕЛ V. РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XVII – XVIII ВЕКОВ

Тема 13. Партесный концерт – важнейший жанр хоровой музыки XVII – XVIII веков

Партесное пение – род русской церковной и концертной музыки, многоголосное хоровое пение, которое используется в униатском и в православном богослужении у русских, украинцев и белорусов. Важнейший жанр партесного пения – партесный концерт.

Сложное партесное пение, в котором количество голосов обычно колебалось от 3 до 12, но могло достигать и 48-ми (в частности, в партесных концертах XVIII века), способствовало дальнейшему развитию не только церковной музыкальной культуры, но и светской. Появились многоголосные обработки знаменного распева, а затем и новый жанр – партесный концерт а саррелла. Для стиля партесного пения характерно использование западноевропейской музыкальной гармонии и чередование полного хора и хоровых групп (солистов), которое называется «переменным многоголосием» (термин В.В. Протопопова). «Постоянным многоголосием» Протопопов называет хоровое трех- и четырёхголосие, в котором отсутствует противопоставление групп хора как главный композиционный прием. Вместо этого композиция строится как гармонизация знаменного распева.

Партесное пение защищали русские теоретики музыки Иоанникий Коренев и Николай Дилецкий. Противниками введения партесного пения в практику русской церкви были ревнители православной традиции, в том числе, видные церковные иерархи. Против него выступили также старообрядцы и греческое духовенство.

Теоретические основы партесного пения были изложены в ряде трактатов. Самый известный из них и единственный сохранившийся (в нескольких редакциях) – «Грамматика мусикийская» Николая Дилецкого. Сре-

ди композиторов: Николай Дилецкий, Иван Домарацкий, Симеон Пекалицкий, Герман Левицкий, Василий Титов, Стефан Беляев, Николай Бавыкин, Фёдор Редриков. Многие партесные сочинения сохранились анонимно и точно не датированы.

Русский духовный концерт

Духовный концерт, представлявший собою «состязание» двух и более противопоставленных друг другу хоров, пришёл с Запада, непосредственно – из католической Польши, в 30-х годах XVII века сначала в Малороссию, а после воссоединения с Россией, и уже в традициях русского партесного пения развивался усилиями целого ряда композиторов. Это, прежде всего Василий Титов, автор многочисленных концертов и служб; сохранились также концерты Фёдора Редрикова, Николая Бавыкина, Николая Калашникова. В отличие от западноевропейского, русский духовный концерт, в соответствии с традициями богослужения, не предполагал инструментальное сопровождение. Классические образцы сочинений этого жанра во второй половине XVIII века создали Максим Березовский и Дмитрий Бортнянский: это крупное по масштабам хоровое сочинение с контрастными приёмами изложения, с сопоставлением 3-х или 4-х разнохарактерных частей.

Самой сложной формой русского музыкального искусства XVII в. считается «духовный концерт для хора». При исполнении концертов певчие обычно выстраивались похóрно в каком-либо помещении (дворцовом зале, храме) или на открытом воздухе; один хор на небольшом расстоянии от другого. Хоровое звучание охватывало слушателей со всех сторон, создавая впечатляющий стереофонический эффект, тогда он именовался антифонным пением (дословно «противозвук»). Композиторы второй половины XVII в. Н. П. Дилецкий, В. П. Титов и другие писали свою музыку для состава 3 четырехголосных хоров. Встречаются произведения и для более значительного числа голосов, вплоть до 24, т. е. для 6 четырехголосных хоров.

Тексты для произведений партесного стиля заимствовались из Литургии, всенощной и других служб, часто использовались и вполне светские тексты. Количество голосов в партесном пении колеблется в широких пределах от трех до двенадцати, а в единичных случаях оно достигает шестнадцати, двадцати четырех и даже сорока восьми. Высшей формой партесного пения был хоровой концерт а капелла для восьми-, двенадцати- и более голосов. Произведения обычно представляли собой четырехголосную обработку мелодий знаменного и других распевов. Ведущая мелодия помещалась в теноровой партии, верхние голоса дополняли ее до образования трезвучий, иногда неполных. Бас – служивший основанием гармонии, характеризовался развитым мелодическим движением и наряду с аккордными тонами включал вспомогательные к ним и проходящие звуки.

Произведения с переменным многоголосием были написаны, как правило, в форме свободных композиций, в которых редко использовались протяженные мелодии старинных распевов. Их тематизм интонационно восходил к кантам, фанфарным оборотам инструментальной музыки, отдельным попевкам знаменного распева и другие. При тематическом развитии использовались сложные системы имитаций, разнообразные комбинации сопоставления полного хора и группы голосов (обычно двух или трех).

Партесное пение распространялось исключительно через копирование рукописей, которые сохранились в большом количестве и находятся в Московском Государственном Историческом музее. Это в основном комплекты хоровых партий. Произведения партесного пения писались главным образом в тональностях и их параллелях, однако знаки альтерации обычно выставлялись не при ключе, а при соответствующих звуках. Обозначение темпа почти нигде не выставлялось, не писались и тактовые черты, но размер такта в произведениях с переменным многоголосием указывался. Виднейшим представителем многоголосного хорового письма на рубеже XVII – XVIII веков был В.Титов, написавший около двухсот произведений в различных жанрах партесного пения, в том числе несколько десятков концертов.

Хоровая музыка «высокого» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века

В XVII веке Италия по-прежнему оставалась ведущим культурным центром Европы, где ранее всего (еще в конце XVI века) сформировался новый стиль, барокко¹¹, создававший иллюзию богатства и могущества католической церкви и итальянской знати. Барочный стиль в художественном творчестве отличается стремлением к пышности и величию, выделяется яркой контрастностью, напряжённостью и динамичностью образов, обильной декоративностью, сочетанием иллюзии и реальности, совмещением и разделением различных жанров. Вместо гармоничных и уравновешенных ренессансных образов центральное место в искусстве занимают диссонансы и контрасты, динамичность и эмоциональная напряжённость, а также обилие декоративных элементов.

В музыке того времени формируются и активно развиваются новые, масштабные жанры – опера, кантата, оратория, а также крупные инструментальные композиции. Именно они занимают центральное место в творчестве выдающихся мастеров – от К. Монтеверди и Г. Пёрселла, Д. Фрескобальди и

¹¹ Барокко (в пер. с итал. «бароссо» – «странный», «причудливый», «вычурный», с португ. буквально – «жемчужина неправильной формы») – художественный стиль, зародившийся в конце XVI в Италии и распространённый в искусстве Западной Европы до середины XVIII века.

Д. Букстехуде, Г. Шютца и И. Пахельбеля, Г. Генделя и Г. Телемана до подлинной вершины музыкального искусства – И. С. Баха.

Эпоха Барокко (XVII – I половина XVIII века) является одной из важнейших в истории хорового творчества Беларуси, которое развивалось в неблагоприятный период разрушительных войн (1648 – 1651 антифеодальная казацко-крестьянская война), в том числе и на территории Речи Посполитой и ВКЛ с Россией (1654 – 1667), в состав которого в то время входили белорусские земли. Все это безусловно, сказалось не только на самосознании местного населения как этноса, но и повлияло на культурное развитие уже потому, что белорусский язык на длительное время утратил своё государственное значение, однако музыкальная культура этого периода оставила множество памятников, в том числе и хорового творчества.

Уникальность геополитического положения Беларуси, как самого западного региона православия и самого восточного – католицизма, позволила сосуществовать и взаимодействовать в рамках единого культурного пространства различным христианским конфессиям (православию, католицизму, протестантизму и униатству), а также и нехристианским – *иудаизму* и *исламу*. Подобный религиозный плюрализм существенно повлиял на развитие всех видов белорусского искусства, поскольку его профессиональное направление всё ещё было тесно связано с храмом, а сословные слои местного населения различались своей языковой и конфессиональной принадлежностью. Так, к примеру, в элитных кругах, включавших представителей магнатов, шляхты, а позже дворянства и интеллигенции, связанных с художественным творчеством и меценатством, широкое распространение получило католическое вероисповедание и польский язык. В то время как крестьяне являлись носителями белорусского языка, православия и фольклорных традиций.

Долгое время профессиональная музыкальная культура Великого Княжества Литовского ассоциировалась лишь с сохранившимися инструментальными произведениями светской музыки ее городов и оперными постановками частных капелл XVIII века. Композиторское творчество на белорусских и литовских землях в XVII столетии оставалось неизученным, несмотря на то, что факты существования вокально инструментальной капеллы киевских униатских митрополитов, профессиональных монастырских хоров и отдельных музыкантов, служивших в церквях различных христианских конфессий и в домах богатой знати, были давно известны.

В области церковной хоровой музыки исключение составляли произведения композитора Николая Дилецкого, ученика Виленской иезуитской академии, переехавшего в середине 1670-х гг. в Россию и ставшего там «царствующим мастером» при дворе русских царей. Несомненным представлялось то, что такой крупный композитор как Дилецкий не мог появиться вне

плодотворной церковно-певческой среды столичной Вильны, где во второй половине века в стенах иезуитской академии воспитывались музыканты-профессионалы европейского уровня.

Изучение музыкальной среды поликонфессиональной Вильны, а также ряда рукописных партий партесных концертов Киевской митрополии конца XVII века, хранящихся в архивах Москвы, Санкт-Петербурга и Вильнюса, позволили открыть композиторскую школу партесного пения, центром которой мог быть униатский Виленский Свято-Троицкий монастырь. Среди имен композиторов, которые могли иметь отношение к этой школе, следует назвать Зюзку, Николая Дилецкого, Фому Шеверовского, Арсения Цыбульского.

Упоминания про пана Зюзку, которого как старейшего коллегу вспоминал Дилецкий в своем музыкальном трактате «Мусикийская грамматика», удалось обнаружить музыковеду из Санкт-Петербурга – Ирине Герасимовой, которая отмечает, что: «среди жителей Вильны: в 1636 г. он проживал в доме, принадлежащем Свято-Троицкому монастырю». К сожалению, его творения пока не найдены. Личности Ф. Шеверовского и А. Цыбульского были установлены благодаря сохранившимся рукописным некрологам греко-католических монастырей Киевской митрополии.

Фома Шеверовский (1640? – 1699) был широко известен в Речи Посполитой как дирижер и композитор: он являлся регентом вокально-инструментальной капеллы митрополита Киприана (Жоховского), а после смерти патрона принял постриг в Виленском Свято-Троицком монастыре; затем работал в Полоцке и Бялой Подляске регентом и старшим по делам ордена.

Арсений Цыбульский (? – 1722) принял постриг в этом же монастыре (Виленском Свято-Троицком), впоследствии работал теологом в Мире, в Виленском, Жировицком и Хельмском монастырях. Трех композиторов объединяет общий факт их биографии - все они получили образование в иезуитской академии, вероятно, именно в Вильне, где с 1667 г. существовала музыкальная кафедра. И главное, в жизнеописании Фомы Шеверовского написано про то, что он не только был «королем музыкальной науки в Вильне», но и имел учеников, «многие из которых завербованные оказались в столице Московского царства». Так обосновывается существование композиторской школы в столице Великого княжества Литовского.

Ученики Фомы Шеверовского, по предположению И. Герасимовой, и привезли творения своего наставника и других коллег в московские земли. Поэтому кажется неправдоподобным, но в то же время и закономерным то, что произведения ранее неизвестных нам греко-католических композиторов Ф. Шеверовского, А. Цыбульского и неизвестного автора «Органной» Служ-

бы Божией, сохранились в хоровых партиях русских православных церквей и монастырей конца XVII – начала XVIII вв. Этот факт будет выглядеть еще более важным, если вспомнить о планомерном уничтожении на территории Беларуси униатских рукописей на протяжении всего XIX века, которое привело к полной утрате комплектов партий барочных хоровых проихведений греко-католических монастырей Киевской митрополии (лишь в библиотеке Академии наук в Вильне имеются шесть разрозненных партий из трех утерянных комплектов). Исходя из этого, некоторые специалисты даже ставили под сомнение существование профессиональных композиторов на землях Великого Княжества Литовского в XVII веке.

Теперь, как отмечает И. Герасимова, все сомнения по этому поводу рассеяны – перед нами предстают талантливые, высокохудожественные композиции мастеров, работавших в стиле «партесного пения» на землях Великого Княжества Литовского. Композиторов Фому Шеверовского и Арсения Цыбульского можно смело поставить в один ряд с такими крупными деятелями эпохи барокко как богословы Мелетий Смотрицкий, братья Стефан и Лаврентий Зизани, граверы Александр и Леонтий Тарасевичи и многие другие их знаменитые соотечественники.

В Беларуси в эпоху Барокко католицизм и протестантизм существенно потеснили восточно-христианскую (православную) конфессию, однако, и привнесли в её культурную традицию новые средства художественной выразительности, которые способствовали усилению эмоционального воздействия сакрального слова. Наиболее значимым явлением в этом плане стало распространение многоголосия в православных песнопениях и паратеатральных действиях.

Напомним, что в XVII веке белорусские и украинские земли стали проводниками западноевропейских художественных традиций в Россию. В 1664 г. в Москву переехал выдающийся просветитель и поэт Беларуси С. Полоцкий, ставший основоположником русской классической литературы и драматургии. Известно также, что в Москве, в царской капелле, с 1667 г. работал композитор и регент из Полоцка И. Календа, а в некоторых других московских хорах отмечены белорусские певцы И. Кокля, И. Конюховский, А. Беражанский и др. Примерно во второй половине столетия в монастыре Звенигорода вёл активную музыкально-просветительскую деятельность А. Мезенец¹² (Стремоухов) (дата рождения не известна, ум. в 1677 г.), который систематизировал церковно-певческое искусство того времени в своём трактате «Известия о согласнейших пометах».

Особая роль в распространении многоголосного пения и развитии музыкальной науки в России принадлежала личности *Н. Дилецкого* (1630 –

¹² В документальных источниках имеется запись о белорусских корнях его отца.

1681), воспитанника Виленской академии, композитора, теоретика и автора труда по теоретическим основам партесного многоголосия «Музыкальной грамматики», написанной в 1675 г. и переведённой на польский язык. В своём труде он отмечал потребность во владении знаниями западноевропейских способов нотации для переработки и использования их при создании православных песнопений.

В XVII веке в церковно-певческую православную традицию Беларуси проникают западноевропейские художественно-стилистические черты, которые способствовали украшению и обогащению восточно-христианских песнопений. В то же время о стремлении к сохранению древних знаменных распевов говорят рукописные сборники наиболее популярных православных песнопений – Ирмологионы¹³, созданные в могилёвском, витебском, слуцком, пинском и др. монастырях. Характерной особенностью ирмологионов было сочетание традиций знаменных распевов, белорусской народно-песенной и кантовой культуры.

К числу наиболее известных музыкальных памятников письменной православной традиции Беларуси XVII века относится Супрасльский ирмологион (1598 – 1601) составитель *Б. Анисимович*, созданный в Благовещенском монастыре Супрасля. Оригинальный супрасльский напев встречается во многих последующих белорусских сборниках, в том числе Жировичском (1649), созданном иеромонахом Тарасием. Супрасльский напев также был положен в основу более поздних русских и украинских Ирмологов, а также киевского распева, который по мнению ряда исследователей не был связан с историей Киева.

Вопреки сложному положению православной конфессии (многие братства, школы и монастыри были закрыты), её певческая традиция не просто сохранилась, но и приобрела новые средства музыкальной выразительности, которые воплотились в великолепных многоголосных партесных сочинениях.

Подобно западноевропейской художественной традиции, хоровые произведения Беларуси барочного периода также представлены в двух направлениях: «высокого» и «низового» барокко, где к первому относятся в основном авторские духовные и светские сочинения, а второе представлено бытовыми песенно-танцевальными жанрами, в частности кантами.¹⁴

¹³ Ирмос – (короткая песнь), ирмологион (ирмолой) – сборник певческих богослужебных текстов.

¹⁴ *Кант* – (от лат. Cantus – пение) жанр старинной хоровой многоголосной (трёхголосной) музыки с гармоническим басом и параллельным движением верхних голосов, духовного или светского содержания, написанный, как правило, для акапельного исполнения. Для кантов характерна симметричность и периодичность строения с выраженными каденциями, мажоро-минорной ладовой основой и гармонической фактурой, а также присутствие своеобразных «формульных» оборотов. Позднее, ближе к концу XVII века духовные канты стали называться псалмами.

Хоровые сочинения «высокого барокко» отличаются эмоциональной напряжённостью воплощения сакральных образов, насыщенным изложением, включением техники генерал-баса, свободной полифонии и т.д. Произведения композиторов, работавших на белорусских землях в XVII веке (Н. Дилецкого, А. Рогачевского, Ф. Шеверовского, Ж. Лауксмина, М. Скаки, С. Берента и др.) относятся к «высокому» барокко. Весьма показательными в воплощении стилистики «высокого» барокко являются хоровые концерты Н. Дилецкого, чьё творческое наследие принадлежит русскому, украинскому, белорусскому, литовскому и польскому искусству того времени.

Основы художественного мышления композитора были заложены ещё в виленский период его жизни (1675 – 1677), где он смог познакомиться с ведущими направлениями европейской музыкальной культуры, сосредоточенной в поликонфессиональном государстве. В хоровых концертах Н. Дилецкого соединились характерные черты, свойственные почерку композиторов разных школ (Габриэли, Шютца, Ружицкого, Мельчевского и др.) и прежде всего такие, как динамичность и напряжённость образной сферы, включение музыкально-риторических фигур, украшений и приёмов, основанных на использовании тембральной палитры голосов. В его духовных концертах нередко присутствуют интонации, свойственные бытовому жанру канта, а также сочетания устоявшейся в церковной музыке модальной системы и нового мажоро-минорного ладогармонического композиционного мышления, и соответственно гармонического и полифонического изложения хоровых партий, которые по праву считаются шедеврами хорового творчества эпохи Барокко.

О жизни и творчестве Ф. Шеверовского известно не много, в частности, сведения о дате его рождения на сегодняшний день не выявлены. Из некоторых рукописных некрологов базилианских монахов известно, что он родился в Минске в семье униатов. По окончании несвижской школы учился в Вильно на теолога, после чего там же работал регентом, а позднее занимал достаточно высокие церковные должности в Полоцке и Бельске Подляском. Умер Ф. Шеверовский в 1699 г.

И. Герасимова в статье, посвященной обзору жизненного и творческого пути композитора, отмечает, что «Шеверовский превзошел в сочинении партесной музыки известного композитора Боровика, работавшего в I половине XVII в. в Жировицком монастыре...». О высоком профессионализме композитора говорит и похвала его музыки польским королем Яном III и Сенатом на одном из сеймов; также известен факт исполнения произведений Шеверовского на понтификальной литургии при участии папы Римского. Кроме того, в рукописях отмечается большой успех, который имело выступление

хора Шеверовского предположительно на Люблинском съезде 1680 г., со-
званном для примирения православных и униатов.

О хоровых сочинениях Ф. Шеверовского на сегодняшний день извест-
но из «Реестра нотных тетрадей» Львовского ставропигиального братства
1697 г. В их числе восьмиголосные канон на Воскресение Христово; канон на
Рождество Христово; канон «Совокупя Господа и царя небснаго»; 3 Службы
Божии; 2 Вечерни; пятиголосные – причастен «Хвалите Господа с небес»;
трехголосные – причастен «Господи, во свете лица Твоего пойдем»; «Согре-
ших паче»; шестиголосная литания «*de la sol re*». Рукопись «Вечерни» Ф.
Шеверовского, единственного полностью сохранившегося его произведения,
входит в состав комплекта партий Синодального собрания из Московского
Государственного музея [3, с. 59].

«Вечерня»¹⁵ Ф. Шеверовского написана в стиле хоровых концертов ба-
рокко и состоит из четырех частей, зафиксированных в оригинале киевской
квадратно-линейной нотацией на старославянском языке для «Свѣте тихий»,
2. «Сугубая ектения», 3. «Господь, воцарися», 4. «Нынѣ отпускаеши».

Весьма ярким примером барочной католической традиции в хоровой
музыке Беларуси является девятиголосный мотет «*Crucifixus Surrexit*» Ан-
дрея Рогачевского или Андрея из Рогачева (XVII в.), придворного компози-
тора Альберта Станислава Радзивилла в Олыке и Несвиже. Из инвентаря
пиарских монастырей Подолинца и Превидза известно о его 6-голосной мес-
се и 7-голосной Литании, нотные тексты которых на сегодняшний день не
найжены.

Девятиголосный мотет А. Рогачевского «*Crucifixus surrexit*» воплощает
широко распространенный в западноевропейской музыке того времени кон-
цертный стиль, он же стиль *concertato*. В этом сочинении между двух тради-
ционных туттийных эпизодов звучит камерный ансамбль (раздел *Meno
mosso*). Его прозрачная фактура в сочетании с тесситурной подчёркнутостью
верхнего голоса составляет пространственный контраст массивной звучности
частей *Allegro*. Сложное полифоническое наложение голосов создает не толь-
ко пространственный эффект, но и способствует усилению эмоционального
напряжения, что также является характерной чертой барочного стиля.

Многохорные композиции также писал и капельмейстер Владислава
IV и Яна Казимира – Марко Скакки, который создавал многохорные мессы
для важных торжеств. Его концерт «*Laudate pueri Dominum*» («Во славу Рож-
дества Господа») также воплощает использование пространственных эффек-

¹⁵ *Вечерня* – цикл хоровых сочинений, сопровождающий вечернее богослужение в христи-
анских конфессиях. Тексты песнопений и их количество в цикле определяются видом
службы (вседневная, великая, малая). Более подробно об этапах развития жанров партес-
ной музыки изложено в статье А. Булычевой [1].

тов, в котором одним из главных его составляющих являлось внутреннее развитие многохорного звучания, отражённого в различных комбинациях голосов и полифоническом изложении.

Образцы хоровых сочинений «низового» барокко в Беларуси XVII – первой половины XVIII века

Наряду с образцами «высокого» барокко в хоровом творчестве Беларуси XVII века существует обширный пласт артефактов, представляющих разновидность «низового» барокко. Это в первую очередь анонимные произведения, относящиеся к кантовой культуре. Изначально, в XV веке, кантовая тематика была духовной, однако со временем, ближе к началу XVII века в их содержание стала проникать светская образная сфера, в результате чего частым явлением становится бытование одного и того же напева с разнообразными вариантами текста.

Канты сочинялись представителями различных слоёв образованного населения для бытового музицирования и для сопровождения театральных постановок и праздничных ритуалов. Основная часть кантов, сохранившихся до сих пор анонимная, но, тем не менее, среди них встречаются и авторские образцы выдающихся белорусских деятелей в области литературы и музыки. Так, к примеру, поэзия С. Полоцкого зачастую становилась текстовой основой не только белорусских, но также и русских кантов. В числе авторов, обращавшихся к его поэзии, были: В. Титов – ученик Н. Дилецкого, Ф. Прокопович, Е. Славинецкий, А. Филипович, Герман и др.

К XVII веку кантовый жанр достиг своего расцвета: его отличала настолько богатая палитра образно-тематического воплощения (от шуточных и лирических до философских и исторических), что канты сопровождали разнообразные события в жизни населения Беларуси и стали, как отмечает Л. Костюковец: “своего рода энциклопедией человеческой жизни”. Так, к примеру, если лирические сочинения отличались эмоциональной насыщенностью и яркой образностью, но при этом целомудренной сдержанностью, то шуточные воплощали разнообразные проявления юмористического характера, доходя нередко до гротеска.

Значительный пласт кантовой культуры представляют произведения духовной тематики – псалмы (псалмы), которые не только сопровождали церковные службы, но и звучали вне храма. К числу наиболее распространённых псалмов относятся сочинения на библейскую тематику и, в частности, рождественские колядки, посвящённые рождению Христа, Девы Марии, святых Николая, Павла, Стефана и др. Для этих псалмов характерна торжественность и возвышенность идейно-образного содержания и воплощения, при простоте и доступности музыкального претворения. В свою

очередь псалмы, посвящённые страданиям Христовым, Девы Марии и святых мучеников наполнены острым драматизмом и душевной трогательностью. Ещё один тематический пласт псалмов – на философскую тематику, затрагивающий темы жизни и смерти, Страшного Суда и т.д. Они отмечены остротой накала переживаемых чувств и эмоциональной напряжённостью, которая была свойственна стилистике эпохи Барокко.

Самым популярным образцом кантовой культуры является сборник *“Куранты”*¹⁶(1733г.), который состоит из четырёх тетрадей лирических песнопений на церковнославянском и белорусско-украинском смешанном языках. Основная часть образцов записана квадратной линейной нотацией и представляет собой преимущественно трёхголосные сочинения наряду с оноголосными и двухголосными.

Ещё одним достоянием русской и белорусской культур является музыкальный памятник хорового искусства *“Псалтирь рифмотворная”* (после 1682 г.) слова С. Полоцкого и музыка В. Титова, в основе которого лежит авторский поэтический перевод Псалмов Царя Давида. В нём содержатся элементы, присущие белорусской музыкальной культуре (интонационные связи с белорусским знаменным рапевом и танцевальными композициями того времени).

Большой интерес представляет также сборник белорусских светских и духовных кантов 1732 года, который находится в Государственном историческом музее России. Наиболее ярким сочинением этой рукописи являются духовные канты на стихи С. Полоцкого и псалмы-колядки. Значительная часть произведений, входящих в его состав была популярна в тот период не только на белорусских землях, но также в России, Украине и Польше.

Повсеместному распространению и популярности кантовой культуры в то время способствовала доступность для каждого их поэтических и музыкальных текстов, близких к фольклору. Вместе с тем, канты вобрали в себя и ведущие стилистические характеристики барокко: разнообразие идейно-образного содержания, аллегоричность и зрелищность.

Остромечевская (Ягеллонская) рукопись, также известная, как *«Полоцкая тетрадь»*¹⁷ содержит популярные произведения того времени различных жанров. Вокальные сочинения рукописи представлены песнями и кантами, довольно известными, поскольку большая часть из них (все кроме четырёх) не имеет полной подтекстовки, а подписаны лишь начальные строки на ла-

¹⁶ Курантами в XVII веке назывались светские, часто любовные или застольные песни.

¹⁷ Существует несколько версий о месте происхождения рукописи: изначально было предположение о создании этого музыкального памятника в Полоцке, потому он и называется *«Полоцкая тетрадь»*, однако, по данным музыковеда из Польши Е.Голоса, Остромечевская рукопись была создана в брестской деревне Остромечево.

тыни, польском и церковнославянском языках. В этой рукописи воплотились ведущие стилевые черты, свойственные бытовой музыке барочного периода.

В Беларуси XVII века музыка сопровождала людей на протяжении всей жизни: в храме, дома, на улице, в театре, выполняя не только развлекательную и воспитательную функцию, но и усиливая эмоциональное воздействие на слушателей. Именно поэтому особая роль отводилась музыкальным номерам в театральных постановках как школьных спектаклей, так и в батлейке.

Распространение школьных театров в Беларуси XVII века было значимым культурным явлением, предвосхитившим придворное театральное искусство. Изначально школьные постановки предназначались для практического усвоения таких предметов, как ораторское искусство, поэтика, риторика, музыка. Также театральные действия сопровождали различные праздники (пасху, Рождество, масленицу и т. д.) и другие торжественные мероприятия. Сюжетной основой школьных спектаклей была в основном библейская и историческая тематика, которая зачастую играла воспитательную роль. Использование музыкальных номеров в белорусской драматургии XVII века было неслучайным и хорошо продуманным: чаще всего музыка выполняла связующую роль между частями, а также вводилась в кульминационных эпизодах и танцевальных фрагментах.

Музыкальные номера присутствовали и в батлейке, популярном кукольном народном театре, в котором также ставились сценки библейского содержания. В батлеечных постановках была включена инструментальная и вокальная музыка, которая пронизывала буквально всё представление. Так, к примеру, нередко началу театрального действия предшествовало музыкальное вступление, предвосхищавшее настроение и характер сюжетной линии. Фрагменты религиозного содержания разворачивались под «аккомпанемент» духовных песнопений псалмов, а эпизоды, связанные с отображением народной жизни героев, сопровождали фольклорные мелодии, которые также нередко выполняли функции интермедий и зачастую завершали представление.

Несмотря на то, что в большинстве школьных и батлеечных постановок XVII века музыка играла второстепенную роль, подобное явление имело большое значение для дальнейших этапов развития музыкальной драматургии и, в частности, оперного жанра. О первых постановках на территории белорусских земель известно уже с 1636 г., когда в Вильно при дворе Владислава IV была представлена *drama per musica* «Андромеда», а в 1644 «Похищение Елены», авторами которой были В. Пучителли и М. Скакки.

Особое значение для музыкальной культуры Беларуси эпохи Барокко наряду с театром имели и паратеатральные действия, сопровождавшие важные

религиозные события, а также многочисленные торжества (введение в храм иконы, свадьбы, именины, встречи коронованных особ и т.д.) в крупных храмах и на площадях городов: Витебска, Полоцка, Орши, Могилева, Минска, Гродно и т. д. Подобно традициям многих западноевропейских государств XVII века, паратеатральные действия Беларуси того времени являлись показательными культурными явлениями.

Тема 14. Партесный концерт в творчестве русских композиторов XVII – XVIII веков

Николай Павлович Дилецкий (ок.1630 – после 1680). Композитор года в городе Киеве. Окончил (до 1675 г., точный год окончания неизвестен) Виленскую иезуитскую академию (ныне Вильнюсский университет), где, вероятно, учился на факультете свободных искусств. Придерживался православного вероисповедания. Выписки, которые Н. Дилецкий делал из читаемых книг, послужили ему впоследствии главным материалом для составленного им музыкально-теоретического трактата в шести частях. Этот труд был написан Н. Дилецким в Вильне в 1675 г. на польском языке, а затем переведён на церковнославянский язык (рукописные редакции датированы 1677, 1679, 1681 гг.). Труд впервые издан С. В. Смоленским под заглавием «Музыкальная грамматика» в 1910 г.

Николай Дилецкий – автор музыкальных сочинений в партесном стиле на литургические (церковнославянские) тексты, среди которых Воскресенский канон (на Пасху), три цикла Служб Божиих (один для четырёхголосного хора и два для восьмиголосного), партесные концерты «Вошел еси во церковь», «Иже образу Твоему» и другие, Херувимская песнь.

Николай Павлович Дилецкий умер после 1680 года в городе Москве.

Василий Поликарпович Титов (ок. 1650 – между 1710 и 1715) – русский певчий и композитор, один из крупнейших мастеров партесного стиля. В 1678 году он впервые упоминается как певчий в хоре Государевых певчих дьяков. Вероятно, уже к середине 1680-х Василий Титов был достаточно известен как композитор, так как «Псалтирь рифмотворная» (сборник трёхголосных обработок Псалтири Симеона Полоцкого), над которой композитор работал в 1682 – 1687 годах, была опубликована в 1687 году. Приблизительно в то же время В. Титов стал певчим в хоре Ивана V и оставался на этой должности вплоть до роспуска хора в 1698 году. В 1709 году появилось одно из вершинных произведений композитора – хоровой концерт «Рцы нам ныне», в честь победы в Полтавской битве. Между 1710 и 1715 годами композитор скончался.

Творчество Василия Титова охватывает различные жанры партесного пения. Опираясь на опыт старшего поколения мастеров партесного письма –

Н. Дилецкого, С. Пекалицкого, И. Давидовича, В. Титов придал своим хорovým партитурам барочную пышность. Его музыка завоевала широкое признание. Судить об этом можно по многочисленным спискам произведений В. Титова, сохранившимся во многих рукописных хранилищах.

Композитор создал более 200 крупных произведений, среди которых такие монументальные циклы, как Литургии, Догматики, Богородичны воскресни, а также около 100 партесных концертов. Композитор использовал разнообразные исполнительские составы: от трехголосного ансамбля в «Стихотворной Псалтири» до многоголосного хора, включающего 12, 16 и даже 24 голоса. Будучи опытным певчим, В. Титов глубоко постиг секреты выразительного, богатого нюансам хорового звучания. Используя тексты религиозного характера, композитор сумел преодолеть их аскетичность в выражении чувств и создать музыку эмоционально выразительную, красочную. Примером тому служит концерт «Рцы нам ныне», в аллегорической форме прославляющий победу русского оружия в Полтавской битве. Живая, теплая задушевность музыки В. Титова сохраняет силу воздействия на слушателя и в наши дни.

Максим Созонтович Березовский (1745 – 1777). Фигура М. С. Березовского является одной из самых загадочных для историков русской музыки. Основные вехи его жизни пролегают через Украину, Петербург, Италию и вновь Петербург.

Первые годы жизни Березовского связаны с городом Глухов, в котором размещалась открывшаяся в 1738 году знаменитая хоровая школа, готовившая в Петербургскую придворную капеллу певчих. Музыкальное образование будущий композитор получил в Киевской духовной академии. В 50-х годах Березовский попал в Петербург, где в 1758 году поступил на службу в Ораниенбаумский театр, функционировавший при дворе Петра III. Здесь он являлся исполнителем вокальных партий в операх итальянских композиторов. Такое близкое знакомство с жанром оперы не могло не повлиять на дальнейшую ориентацию композитора в собственном творчестве.

В своих произведениях, лучшие из которых были написаны в 60 – 70-х годах, Березовский совершил поворот от барокко к классицизму в области гармонии, тематизма, фактуры, формы. Композитору принадлежал приоритет в соединении новой музыкальной стилистики в области хоровых сочинений с древнерусскими текстами. Так произошло в его ранних духовных концертах «Придите и видите», «Тебе Бога хвалим», «Господь воцарися».

В 1769 году М. Березовский в качестве «пенсионера» был послан в Италию, в Болонскую филармоническую академию. Он успешно справился с учебой и получил звание «академика». За рубежом он написал оперу «Демофонт», которая была исполнена в 1773 году во время карнавальных празд-

неств в Ливорно, где во время русско-турецкой войны базировался российский флот. В этом же году Березовский вернулся на родину.

В Петербурге ему была предоставлена должность капельмейстера Придворной певческой капеллы, однако творческая жизнь мастера сложилась неудачно. Связано это было с резкой сменой эстетических вкусов двора в середине 70-х годов. У слушателей явно ослаб интерес к высоким жанрам – хорошему концерту, опере-*seria*. При дворе утверждается иной, праздничный и легкий стиль искусства, от которого требовали более развлекательности, нежели серьезности. Эти новые вкусы, очевидно, пришли в противоречие с творческой индивидуальностью Березовского. Он продолжал творить хорошие концерты. Среди них называют такие образцы высочайшего профессионализма и вдохновения, как «Доколе, Господи», «В печалех ты, Господи», «Да воскреснет Бог!», «Не отвержи мене во время старости».

Умер композитор, скорее всего, от горячки – простудного заболевания – в молодом возрасте. Распространенное утверждение, что он окончил жизнь самоубийством, не имеет документального подтверждения.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751 – 1925) является единственным в XVIII веке композитором, творцом русского классического хорового концерта, чьи сочинения не были забыты после смерти автора. Слава Бортнянского как самого крупного мастера храмовой музыки сохранялась за ним и в течение всего XIX века, да и позднее.

Первые сочинения композитора на богослужебные тексты появились в начале 80-х годов, когда после возвращения из Италии он был назначен капельмейстером Придворной певческой капеллы. С этим коллективом мастер оказался связан до конца жизни.

Начиная с 90-х годов XVIII столетия, творчество композитора всецело принадлежало хоровой музыке. Им создано большое количество сочинений для православных служб. Среди них две «Литургии св. Иоанна Златоуста», 10 «Херувимских», около 30 песнопений различных жанров, обработки знаменных распевов и другие. Самая значительная часть хорового творчества Д. Бортнянского – духовный хоровой концерт. Ему принадлежит 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров.

С конца XVIII столетия музыка Д. Бортнянского быстро распространялась по всей России. Спрос на его сочинения был чрезвычайно велик. Его концерты пели в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Хоровые концерты композитора поражают разнообразием чувств и настроений. Есть концерты торжественные, праздничные, величаво-эпические, проникнутые размышлением о красоте, о бренности жизни.

Одно из глубоких и зрелых сочинений мастера – Концерт №32. Его текст взят из 38 псалма Библии, где есть строки: «Скажи мне, Господи, кон-

чину мою и число дней моих, дабы я знал, какой мой век... Услышь, Господи, молитву мою, и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...». В концерте три части, но между ними нет контраста. Музыка отличается единством скорбно-элегического настроения и цельностью тематизма.

Дмитрий Бортнянский развил основной тип русского классического хорового концерта, соединив в музыке элементы светского музыкального инструментализма и вокальной церковной музыки. Как правило, концерты его имеют три части, чередующиеся по принципу быстро – медленно – быстро. По традиции форма духовного концерта, где музыка следует за текстом, отличается большей текучестью и отсутствием репризы. Поэтому многие концерты при господстве гомофонно-гармонической фактуры сохраняют элементы полифонического мышления. Это особенно ярко проявляется в финальных фугах.

Кроме концертов, Д. Бортнянский сочинил обиходные песнопения – многолетия, «Достойно есть» и другие. Особую любовь питал композитор к тексту «Херувимской». Его «Херувимская» №7 является подлинным шедевром этого жанра.

Артемий Лукьянович Ведель (1767 – 1808) учился в Киево-Могилянской академии в 1787 году, прошёл курс в классе философии включительно, где получил основательное гуманитарное и музыкальное образования. В Киево-Могилянской Академии А. Ведель начал сочинять свои первые музыкальные произведения, дирижировать студенческим хором и оркестром, выступать как солист и скрипач.

В 1788 году командирован с малолетними певцами в Москву, где руководил часовнями генерал-губернатора Москвы Петра Еропкина (до 1790 года), а после его отставки – Александра Прозоровского. Эти капеллы по художественному уровню и значению занимали в империи выдающееся место вслед за Придворной императорской капеллой. То есть уже тогда талант А. Веделя был признан музыкальными кругами и получил высокую оценку. Во время пятилетнего пребывания в Москве композитор имел возможность познакомиться с музыкальной культурой России и Западной Европы.

С конца 1792 Артемий Ведель жил в родительском доме. Некоторое время снова руководил хором Киево-Могилянской Академии. В Киеве тогда особенно славились церковные хоры, а из светских – хор и музыкальная капелла генерала А. Леванидова при штабе украинского пехотного корпуса. В начале 1794 года А. Ведель возглавил капеллу. В то же время руководил хором солдатских детей. Леванидов высоко ценил и уважал талант А. Веделя и всячески способствовал его музыкальной деятельности, которая в это время была очень плодотворной. В 1793 – 1795 годах А. Ведель написал 6 концер-

тов, возможно, ещё и ряд других композиций, которые не были подписаны и датированы автором.

В 1796 году Артемий Ведель переехал в Харьков, что было связано с назначением генерала Леванидова генерал-губернатором Харьковского наместничества. Здесь А. Ведель организовал новый наместнический хор и оркестр, преподавал пение и музыку в Казённом училище при Харьковском коллегиуме. Продолжал композитор и творческий труд. Написал 3 концерта: «Воскресни Боже» и «Услыши, Господи, глас мой» (6 (17) октября 1796 года) и др. Названы только датированные произведения, но в это время композитор мог написать ещё ряд других композиций, в частности двухорный концерт «Господь пасет мя».

В Харькове очень высоко ценили композитора и его произведения. Концерты Веделя изучались и исполнялись в Харьковском коллегиуме, пели их и в церквях. А. Ведель руководил губернской капеллой, был капельмейстером вокального класса в Казённом училище при Харьковском коллегиуме, его ученики занимали первые места в придворной капелле Санкт-Петербурга, Москвы и Петербургских митрополичьих хорах. Дирижёр Санкт-Петербургской придворной капеллы, выдающийся композитор Дмитрий Бортнянский отзывался о вокальных классах А. Веделя как о «музыкальной академии». Но постепенно культурно-художественная жизнь Харькова приходила в упадок. Были ликвидированы театр, губернский хор и хоры в военных частях, симфонические оркестры, исполнение произведений Веделя в церквях запрещено.

В конце лета 1798 года А. Ведель выехал в Киев. Жил в родительском доме на Подоле, работал над новыми произведениями. Написал два концерта: «Боже, законопреступницы восташа на мя» и «Ко Господу внегда скорбити мы». Исполнялись эти концерты в Киевском Братском Богоявленском и Софийском соборах.

Сочинения А. Веделя долгое время (до конца XIX века) не печатались, но активно распространялись в рукописях, их знали и исполняли. На сегодняшний день известно около 80 музыкальных произведений. Среди них 31 хоровой концерт, 6 трио, среди которых «Покаяния отверзи ми двери», 2 литургии Иоанна Златоуста, Всенощное бдение и один светский кант.

В Институте рукописей Национальной Библиотеки Украины им. Вернадского хранятся рукописи неполной литургии Иоанна Златоуста и 12 духовных концертов:

Как и Березовский, и Бортнянский, Ведель придерживался традиций партесного пения. Концерты многочастные (преимущественно 3 и 4-частные), большинство из которых построены по принципу темпового и тонального контрастов, в ряде случаев целостность цикла скрепляется темати-

ческими связями между частями. Нередко части концертов имеют 2-4 относительно самостоятельных раздела, состоящих из экспозиционного изложения, развития и окончания. Мелодика Веделя выразительная, охватывает значительный диапазон и тесно связана со словом. С классическим стилем связана чёткая расчленённость мелодики, использование построений типа «вопрос — ответ», суммирующих структур. Зато связи с древнеукраинской монодией и украинским фольклором придают ей певучий характер. Гармонический язык имеет все признаки развитой тональной системы, увеличению напряжения способствует использование альтерированной субдоминанты, а также альтерированной доминанты. В ансамблях Веделя часто использует трехголосную аккордовую фактуру, свойственную кантам. Хоровая фактура существенно влияет на образность и формообразование. Своеенное сопоставление ансамблевых звучаний с тугийными, изменения в хоровой фактуре являются динамизирующими факторами.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 РЕПЕРТУАР К РАЗДЕЛАМ I, II, III (ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ СТАРИННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА)

1. **I lieti amanti** («Сколько влюбленных»). Музыка Л. Маренцио.
2. **Satiati Amor.** Музыка Л. Маренцио.
3. **Solo e pensoso.** Музыка Л. Маренцио.
4. **O voi che sospirate.** Музыка Л. Маренцио.
5. **Cruda Amarilli.** Музыка Л. Маренцио.
6. **Itene, o miei sospiri** («К ней поскорей летите, бессонные мечтанья»). Музыка К. Джезуальдо.
7. **Томлюсь без конца.** Музыка К. Джезуальдо.
8. **Beltà, poiché t'assenti** («Красавица, раз ты уходишь»). Музыка К. Джезуальдо.
9. **Moro, lasso, al mio duolo** («Увы, я умираю от страданий»). Музыка К. Джезуальдо.
10. **Mercé grido piangendo** («Пощады молю я, плача»). Музыка К. Джезуальдо.
11. **Tu piangi, o Filli mia** («Ты плачешь, моя Филлида»). Музыка К. Джезуальдо.
12. **Sancti Spiritus.** Музыка К. Джезуальдо.
13. **Ave Maria.** Музыка К. Джезуальдо.
14. **Aungirosolde' bell' occhilucet** («Твой ясный взор так прекрасен и светел»). Музыка К. Монтеверди.
15. **О, вечный огонь.** Музыка К. Монтеверди.
16. **In illo tempore.** Месса. Музыка К. Монтеверди.
17. **Месса Папы Марчелло.** Музыка Дж. Палестрины.
18. **Ave Maria.** Музыка Дж. Палестрины.
19. **Alla rivadel Tebro** («Там, где Тибр катит свои волны»). Музыка Дж. Палестрины.
20. **Queste Saranno.** Музыка Дж. Палестрины.
21. **Rime, da i sospir.** Музыка Дж. Палестрины.
22. **Amor, Fortuna.** Музыка Дж. Палестрины.
23. **Il bianco e dolce cigno** («Лебедь в минуту смерти»). Музыка Я. Аркадельта.
24. **Ave Maria.** Музыка Я. Аркадельта.
25. **O beltà rara, o santi** («О чудо красоты»). Музыка А. Габриели.
26. **Jubilate Deo.** Музыка Дж. Габриели.
27. **Regina caeli laetare.** Музыка Дж. Габриели.
28. **Sine nomine.** Месса. Музыка Г. Дюфай.
29. **Sancti Jacobi.** Месса. Музыка Г. Дюфай.
30. **Sancti Antonii Viennensis.** Месса. Музыка Г. Дюфай.

31. **La mort de Saint Gothard.** Месса. Музыка Г. Дюфай.
32. **L'homme armé.** Месса. Музыка Г. Дюфай.
33. **Se la face ay pale.** Месса. Музыка Г. Дюфай.
34. **Ecce ancilla Domini.** Месса. Музыка Г. Дюфай.
35. **Vergene bella** («Прекрасная дева»). Музыка Г. Дюфай.
36. **De plus en plus.** Месса. Музыка Й. Окегема.
37. **Quinti toni.** Месса. Музыка Й. Окегема.
38. **Sine nomine.** Месса. Музыка Й. Окегема.
39. **Cujusvis toni.** Месса. Музыка Й. Окегема.
40. **Ma maistresse.** Месса. Музыка Й. Окегема.
41. **Intemerata Dei Mater.** Месса. Музыка Й. Окегема.
42. **Ave Maria.** Музыка Й. Окегема.
43. **Salve Regina.** Музыка Й. Окегема.
44. **Ut heremita solus** («Один, как отшельник»). Музыка Й. Окегема.
45. **Deo gratias.** Музыка Й. Окегема.
46. **Prenez sur moi vostre exemple amoureux.** Музыка Й. Окегема.
47. **Malheur me bat.** Музыка Й. Окегема.
48. **Fors seulement.** Музыка Й. Окегема.
49. **Ma maistresse.** Музыка Й. Окегема.
50. **Se la fase.** Месса. Музыка Я. Обрехта.
51. **Sub tuum praesidium** («Под твоей защитой»). Месса. Музыка Я. Обрехта.
52. **Fortuna disperata** («Отчаявшись в надежде»). Месса. Музыка Я. Обрехта.
53. **Mille regrets** («Тысяча страданий»). Музыка Ж. Депре.
54. **Plusiurs regrets** («Многие сожаления»). Музыка Ж. Депре.
55. **Adieu, mes Amours** (Прощайте, мои амуры). Музыка Ж. Депре.
56. **Scaramella va alla guerra** («Нашествие саранчи»). Музыка Ж. Депре.
57. **Stabat Mater.** Музыка Ж. Депре.
58. **Сверчок.** Музыка Ж. Депре.
59. **Семь «Покаянных псалмов».** Музыка О. Лассо.
60. **Ardo'si.** Музыка О. Лассо.
61. **Matona mia cara.** Музыка О. Лассо.
62. **Audite nova** («Слушайте новости»). Музыка О. Лассо.
63. **Je l'aime bien** («Я так любил»). Музыка О. Лассо.
64. **O la, o che bon' escho** («Эхо»). Музыка О. Лассо.
65. **Lord make me to know** («Соловей»). Музыка У. Берда.
66. **Если бы я был ласточкой.** Музыка К. Жанекена.
67. **Битва при Мариньяно.** Музыка К. Жанекена.
68. **Битва при Меце.** Музыка К. Жанекена.
69. **Битва при Ренти.** Музыка К. Жанекена.
70. **Le chant des oyseaux** («Пение птиц»). Музыка К. Жанекена.

71. **Пение соловья.** Музыка К. Жанекена.
72. **Жаворонок.** Музыка К. Жанекена.
73. **Женская болтовня.** Музыка К. Жанекена.
74. **Les cris de Paris («Крики Парижа»).** Музыка К. Жанекена.
75. **Innsbruck, ich muss dich lassen («Инсбрук, я должен тебя покинуть»).** Музыка Г. Изаака.
76. **Страсти по Матфею.** Оратория (Хоры: №№ 1, 47, 72,78). Музыка И.С. Баха.
77. **Магнификат.** Оратория (Хоры: №№ 1, 10, 11, 12). Музыка И.С. Баха.
78. **Месса «h-moll».** (Хоры: №№ 1, 4, 15, 16, 17, 20, 23). Музыка И.С. Баха.
79. **Самсон.** Оратория (хоры: №№ 3, 14, 27, 84). Музыка Г.Ф. Генделя.
80. **Мессия.** Оратория (хоры №№ 3, 4, 16, 20). Музыка Г.Ф. Генделя.

3.2 РЕПЕРТУАР К РАЗДЕЛАМ IV, V (РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ СТАРИННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА)

Канты и псалмы XVI – XVIII веков

Канты покаянные и назидательные

1. **Аз во братии моей.** Музыка В. Титова, слова С. Полоцкого.
2. **Силие в злобе.** Музыка В. Титова, слова С. Полоцкого.
3. **Мати милосерда.** Сл. Дмитрия Ростовского.
4. **Взираи с прилежанием.** Музыка неизв. автора конца XVII века, слова С. Яворского.
5. **Почто мрачны глухи ночи.** Музыка неизв. автора конца XVII века, слова С. Тверского.

6. Канты о Петре 1 и его эпохе

7. **О, коль дивна дела твоя.** Слова и музыка неизвестных авторов первой четверти XVIII века.
8. **Музы согласно.** Слова и музыка неизвестных авторов первой четверти XVIII века.
9. **Радуйся, Петре.** Слова и музыка неизвестных авторов первой четверти XVIII века.
10. **Виватная сюита.** Слова и музыка неизвестных авторов первой четверти XVIII века.
11. **Радуйся, росско земле.** Слова и музыка неизвестных авторов первой четверти XVIII века.
12. **Днесь, орле российский.** Слова и музыка неизвестных авторов первой четверти XVIII века.

Канты на стихи В. К. Третьяковского

13. **Начну на флейте стихи печальны.** Музыка неизвестного автора начала XVIII века.
14. **Весна катит.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
15. **Крепкий, чудный, бесконечный. Псалм № 143.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
16. **Ах, невозможно сердцу пребыть без печали.** Музыка неизвестного автора конца XVII века.

Канты на стихи М. В. Ломоносова

17. **Уже прекрасное светило.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.

18. **Лице свое скрывает день.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
19. **Благословен господь мой. Псалом №143.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
20. **О ты, что в горести напрасно.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
21. **Суди обидящих, зиждитель.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
22. **К тебе надежду полагаю.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
23. **Ночною темнотою покрылись небеса.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.

Канты на стихи А. П. Сумарокова

24. **Чувствую скорби люты.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
25. **Где ни гуляю, ни хожу.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
26. **Знать, судьба мне так судила.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
27. **Благословен творец вселенной.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.
28. **Прости, моя любезная.** Музыка неизвестного автора середины XVIII века.

Канты любовные и пасторальные

29. **Скажите мысли о моем несчастье.** Слова и музыка неизвестных авторов первой половины XVIII века.
30. **Вам, прекрасные долины.** Слова и музыка неизвестных авторов второй половины XVIII века.
31. **Как бы знала, как бы ведала.** Музыка народная, слова неизвестного авторавторой половины XVIII века.
32. **Поди прочь, не докучай мне, молодец.** Слова и музыка неизвестных авторов второй половины XVIII века.
33. **Молчите, струйки чисты.** Слова и музыка неизвестных авторов второй половины XVIII века.
34. **Среди прекрасных роз.** Музыка неизвестного автора второй половины XVIII века, сл. М. Попова.

Канты шуточные

35. **Пейте, братцы, попейте.** Слова и музыка народные.
36. **Захотелось мне, младой.** Слова и музыка народные.
37. **Ах, я селезня любила.** Слова и музыка народные.
38. **Во моем, во садочке.** Слова и музыка народные.
39. **На горах кронштадских.** Слова и музыка народные.

Партесная хоровая музыка XVII – XVIII веков

40. **Проповедь преподобному Аврамию.** Неизвестный автор XVII века.
41. **Свете тихий.** Музыка Ф. Шеверовского.
42. **Иже образу Твоему.** Музыка Н. Дилецкого.
43. **Вошел еси во церковь.** Музыка Н. Дилецкого.
44. **Готово сердце мое.** Музыка В. Титова.
45. **О дивное чудо.** Музыка В. Титова.
46. **О чуде новаго.** Музыка В. Титова.
47. **Днесь Христос на Иордан прииде креститися.** Музыка В. Титова.
48. **Рцы нам ныне.** Музыка В. Титова.
49. **Сердце чистым храни.** Музыка М. Березовского, слова А. Машистова.
50. **Не отвержи мене во время старости.** Музыка М. Березовского.
51. **Доколе, Господи.** Музыка М. Березовского.
52. **В печалех ты, Господи.** Музыка М. Березовского.
53. **Да воскреснет Бог!** Музыка М. Березовского.
54. **Приидите воспоем, людие.** Музыка Д. Бортнянского.
55. **Скажи ми, Господи, кончину мою.** Музыка Д. Бортнянского.
56. **Господи, силою твоею...** Музыка Д. Бортнянского.
57. **Того, кто правдой жив.** Музыка Д. Бортнянского.
58. **Сей день.** Музыка Д. Бортнянского.
59. **Воспойте, людие.** Музыка Д. Бортнянского.
60. **Херувимская песнь.** Музыка Д. Бортнянского.
61. **Достойно есть.** Музыка Д. Бортнянского.
62. **Да воскреснет Бог!** Музыка Д. Бортнянского.
63. **В молитвах неусыпающую Богородицу.** Музыка А. Веделя.
64. **Доколе, Господи, забудеши мя.** Музыка А. Веделя.
65. **Пою Богу моему дондеже есмь.** Музыка А. Веделя.
66. **Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь.** Музыка А. Веделя.
67. **Услыши, Господи, глас мой.** Музыка А. Веделя.
68. **Господь пасет мя.** Музыка А. Веделя.
69. **Боже, законопреступницы восташа на мя.** Музыка А. Веделя.
70. **Ко Господу внегда скорбети ми.** Музыка А. Веделя.

71. **К тебе, Господи, воздвигох.** Музыка С. Дегтярева.
72. **Боже, во имя Твое спаси мя.** Музыка С. Дегтярева.
73. **Изми мя от враг моих, Боже.** Музыка С. Дегтярева.

Белорусские канты и псалмы

74. **Нова радасць стала.** Слова и музыка неизвестного автора.
75. **Вясёла свету навiна.** Слова и музыка неизвестного автора.
76. **Не плач, Рахілі.** Слова и музыка неизвестного автора.
77. **Неба і земля.** Слова и музыка неизвестного автора.
78. **Скінія златая.** Слова и музыка неизвестного автора.
79. **Шэдшэ трыя цары.** Слова и музыка неизвестного автора.
80. **Хрыстос з Дзевы нарадзіўся.** Слова и музыка неизвестного автора.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

1. Особенности развития культовой музыки эпохи Средневековья.
2. Григорианский хорал как основная разновидность западноевропейской церковной музыки.
3. Антигригорианские течения: гимны, секвенции, тропы.
4. Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья.
5. Раннее многоголосие. Развитие многоголосного письма: хоровые жанры «кондукт» и «мотет».
6. Понятие термина «Возрождение». Основные положения эстетической мысли эпохи Возрождения.
7. Музыка итальянского Ренессанса. Особенности развития светских жанров хоровой музыки.
8. Основные жанры культовой полифонии – месса, мотет.
9. Римская полифоническая школа: характеристика стиля строгого письма.
10. Венецианская полифоническая школа. Творчество Андреа и Джованни Габриели: историко-стилевой анализ.
11. Нидерландская школа полифонистов: стилистические особенности хорового письма.
12. Музыкальное возрождение в странах Англии, Франции, Германии.
13. Понятие «оратория», возникновение жанра. Отличие оратории от кантаты и оперы.
14. Жанрово-стилевые особенности ораторий И. С. Баха «Страсти по Матфею», «Magnificat».
15. Образно-тематическая сфера, драматургические принципы и стилистические особенности духовного сочинения «Высокая месса *h-moll*» И. С. Баха.
16. Расцвет классического жанра оратории в творчестве Г. Ф. Генделя.
17. Воплощение героико-эпических, библейских сюжетов в ораториях Г.Ф. Генделя «Самсон», «Мессия». Особенности драматургии и композиции хоровых эпизодов в ораториях.
18. Особенности развития древнерусского певческого искусства.
19. Знаменный распев как выдающееся явление древнерусского искусства.
20. Система осьмогласия как основной принцип построения знаменных композиций.
21. Общая характеристика жанровой системы певческих жанров древнерусского искусства.
22. Особенности ранних форм многоголосного пения.

23. Партесное многоголосие и зарождение жанра хорового концерта.
24. Творчество Н. Дилецкого.
25. Партесный концерт в творчестве В. Титова.
26. Жанр псалмов и кантов как камерная разновидность хоровой музыки партесного стиля. Особенности формирования гомфонно-гармонического стиля.
27. Принципы функционирования хоровой музыки в эпоху барокко
28. Хоровая музыка эпохи просвещения: стилевые особенности и тенденции.
29. Русский духовный концерт екатерининской эпохи: особенности композиторской трактовки.
30. Хоровое творчество М. Березовского: историко-стилевой анализ.
31. Хоровой концерт в творчестве Д. Бортнянского: особенности композиторской трактовки жанра.
32. Жанр духовного концерта в творчестве А. Веделя.
33. Хоровая музыка православной традиции Беларуси эпохи Средневековья.
34. Основные жанры католического и православного богослужения на белорусских землях в эпоху Ренессанса.
35. Влияние протестантизма на развитие хоровой музыки Беларуси XVIв.
36. Особенности стиля «высокого» барокко в хоровой музыке Беларуси XVII – первой половины XVIII в.
37. Хоровая музыка Ф. Шеверовского как выдающийся образец «высокого» барокко в белорусском хоровом искусстве XVII – первой половины XVIII в.
38. Виленская партесная школа и ее представители.
39. Характеристика жанров «низового барокко» в хоровом творчестве Беларуси XVII – первой половины XVIIIв.
40. Развитие музыкального театра в Беларуси в эпоху Барокко.

4.2 Требования к зачету:

Исполнение изучаемого репертуара в соответствии со стилем произведения: средневековые григорианские песнопения, хоровая музыка эпохи Возрождения, барочная западноевропейская музыка, русские канты и псалмы XVI – XVIII веков, партесная хоровая музыка XVII – XVIII веков, белорусская старинная хоровая музыка – псалмы, канты.

4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала; продемонстрировавший безупречное исполнение нотного текста музыкальных произведений; высокий технический уровень воплощения исполнительского замысла; ярко и убедительно раскрывший эмоционально-художественный образ хоровых сочинений. Исполнение студента отличается стилистической точностью, музыкальностью и артистизмом.

9 баллов заслуживает студент, обнаруживший основательное, всестороннее знание учебного материала; продемонстрировавший точное исполнение нотного текста музыкальных произведений; хороший уровень вокальной техники, ярко раскрывший художественный образ хоровых сочинений. Исполнение студента отличается музыкальностью и артистизмом.

8 баллов заслуживает студент, обнаруживший полное знание учебного материала; продемонстрировавший хорошее исполнение нотного текста с незначительными погрешностями. Исполнение характеризуется эмоциональностью, выразительностью, незначительные технические погрешности, связанные с эстрадным волнением, носят частный характер и не разрушают впечатление целостности музыкального произведения.

7 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточный уровень знаний учебного материала, но исполнивший музыкальные произведения с некоторыми погрешностями. Исполнение характеризуется недостаточной технической свободой, несовершенством штрихов и деталей, стилистическими и жанровыми неточностями.

6 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточный уровень знаний учебного материала, но исполнивший музыкальные произведения с текстовыми и звуковыми погрешностями. Исполнение характеризуется недостаточной технической свободой, несовершенством штрихов и деталей, стилистическими и жанровыми неточностями. Продемонстрированные произведения недостаточно убедительны с точки зрения эмоциональности и выразительности.

5 баллов заслуживает студент, допустивший значительные интонационные и ритмические ошибки в нотном тексте музыкальных произведений. Исполнение технически несвободно, малоосмысленно и неубедительно с точки зрения художественного воплощения образа произведения. Низкий уровень сложности исполняемого произведения.

4 балла заслуживает студент, допустивший значительные интонационные и ритмические ошибки в нотном тексте музыкальных произведений. Исполнение технически несвободно, невыразительно и неубедительно с точки зрения художественного воплощения образа произведения. Отсутствие понимания жанровых и стилистических особенностей исполняемой музыки. Низкий уровень сложности произведения.

3 балла заслуживает студент, продемонстрировавший неряшливое отношение к нотному тексту, штрихам, фразировке, динамике. Исполнение характеризуется технической несостоятельностью, отсутствием понимания жанровых и стилевых особенностей исполняемой музыки. Низкий уровень сложности музыкального произведения.

2 балла заслуживает студент, продемонстрировавший исполнение, технически и музыкально несостоятельное. Отсутствует осмысление вопросов формы произведения, его художественного образа.

1 балл выставляется студенту, отказавшемуся от исполнения музыкальных произведений или не явившемуся на экзамен.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе

_____ С. Л. Шпарло

«_____» _____ 2022 г.

Регистрационный № УД-_____/эуч.

КЛАСС СТАРИННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

*Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности
1-18 01 01 Народное творчество
(по направлению), направлению специальности 1-18 01 01-01
Народное творчество (хоровая музыка),
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка академическая*

Учебная программа составлена в соответствии с требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО № 78 от 12.04.2022, учебного плана учреждения высшего образования по направлению специальности. Регистрационный номер С 18-1-50/22 вуч.

Составители:

Гажевская-Пешак Т. С., доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

Нечай А. А., доцент кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

Митюшников Е. В., старший преподаватель кафедры хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

А. Г. Дюкарева, председатель цикловой комиссии «Дирижирование (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»;

Н. В. Михайлова, заслуженная артистка Республики Беларусь, художественный руководитель и дирижёр Государственного камерного хора Республики Беларусь

Рассмотрена и рекомендована к утверждению:

кафедрой хоровой музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 3 от 28.10.2022)

Советом факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 4 от 28.11.2022)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

«Класс старинной хоровой музыки» является одной из профилирующих практических учебных дисциплин в системе обучения студентов специализации 1-18 01 01 -01 01 Хоровая музыка академическая. Ее изучение способствует осмыслению процессов становления и развития хорового исполнительского искусства, позволяет анализировать накопленный практический опыт хормейстеров и хоровых коллективов, содействует расширению общего музыкального кругозора студентов.

Значимость данной учебной дисциплины обусловлена тем, что ее изучение будет способствовать расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для основательной подготовки высококвалифицированных специалистов в области хорового искусства. Изучение стародавней хоровой музыки осуществляется во взаимосвязи с предметами музыкально-теоретического, философско-эстетического и музыкально-педагогического циклов, являясь по сути практическим воплощением изложенных в них теоретических знаний. Наиболее тесная взаимосвязь осуществляется с хоровым классом. Основные формы работы – урочно-репетиционная и концертная.

«Класс старинной хоровой музыки» ведется в тесной связи с другими учебными дисциплинами: «История и теория хорового искусства», «История профессионального хорового исполнительства», «Классическая хоровая литература», «Дирижирование», «Хороведение» и другими.

Освоение учебной дисциплины «Класс стародавней хоровой музыки» должно обеспечить формирование следующей компетенции (СК-4): обладать навыками хорового исполнительства и культурой хорового мышления, проводить репетиционную и концертно-исполнительскую деятельности в качестве участника и руководителя хора.

Основная цель учебной дисциплины – знакомство студентов со стилистикой и манерой исполнения хоровых произведений разных эпох, жанров и направлений в западноевропейской и отечественной стародавней хоровой музыке. На ярких примерах хоровой литературы показывается истоки, эволюция и целостная картина достижений всей европейской хоровой музыки.

Задачи учебной дисциплины:

- расширение музыкального кругозора студентов на примерах лучших образцов стародавней хоровой музыки;
- овладение практическими знаниями об основных жанрах, стилях, школах, направлениях стародавней хоровой музыки;
- воспитание у студентов навыков передачи манеры исполнения произведения, всестороннего хорового анализа партитуры, а также умений работать с произведениями данного направления.

Стародавняя хоровая музыка помогает расширить представление о диалектической связи музыкального мира, подготовить студентов к восприятию и пониманию современной музыки. Изучение предмета позволяет одновременно овладеть методикой по созданию и управлению камерными хорами.

В результате освоения учебной дисциплины студенты должны **знать**:

- хоровой репертуар, пройденный за время обучения;
- музыкально-стилевые особенности, идейно-образное содержание исполняемых произведений;
- основные жанры, стили, манеру исполнения стародавней хоровой музыки разных эпох.

уметь:

- различать стили композиторов разных творческих направлений;
- анализировать образцы стародавней хоровой музыки как а cappella, так и с сопровождением;
- петь или наигрывать партитуры изучаемых произведений по нотам или наизусть.

владеть:

- профессиональным терминологическим аппаратом;
- искусствоведческим анализом выразительных средств различных стилей хоровой музыки;
- навыком понимать и устанавливать связи между стилевыми закономерностями музыкально-выразительных средств, их теоретическим анализом и исполнительскими особенностями;
- основными приемами дирижерской работы над хоровой партитурой;
- методикой работы над основами вокально-хоровой техники.

Преподавание учебной дисциплины «Класс стародавней хоровой музыки» осуществляется с использованием различных методов:

- теоретические и общелогические (систематизация, классификация, сравнительный анализ, синтез, обобщение);
- эмпирические (наблюдение, описание, анализ аудио- и видео- материалов, анализ концертных программ);
- объяснительно-иллюстративный в сочетании и репродуктивным.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Класс старинной хоровой музыки» рассчитано всего 320 часов, из них 168 часов – аудиторные (практические) занятия для студентов дневной формы получения образования и 36 часов – аудиторные (практические) занятия для студентов заочной формы получения образования. Рекомендуемой формой контроля знаний студентов – зачеты и экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

ВВЕДЕНИЕ

Предмет, задачи, цели учебной дисциплины

РАЗДЕЛ I. ХОРОВАЯ МУЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Тема 1. Культурная хоровая музыка эпохи средних веков

Традиции стародавней христианской музыки. Основные виды церковного пения Западной Европы – речитация и псалмодия. Григорианский хорал в современной нотной транскрипции. Диатонические церковные лады, единый попевоочный принцип, свободный, нерегулярный ритм мелодии, подчиненный ритму слов, постепенное движение мелодии с опеванием крайних опорных звуков, мужская одноголосная манера пения (*a cappella*) в единстве звуковысотного тембрового воплощения, единого эмоционального состояния. Ранние формы многоголосия: органум, гимель, фобурдон, дискант, образовавшие новые средневековые музыкальные жанры – кондукт и мотет.

РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Возрождения. Светские многоголосные песенные жанры

Западноевропейская ренессансная музыка. Прогрессивное направление музыкального искусства «*Ars nova*». Светские многоголосные песенные жанры: лауда, баллада, качча, баллата, фроттола, вилланелла в творчестве итальянских, нидерландских, французских, немецких композиторов XV – XVI веков. Музыкально-стилистические особенности народно-бытовых жанров: принцип контраста, звукоизобразительные элементы, музыкальная образность, слияние ренессансной полифонии и гомофонного склада письма.

Творчество композиторов эпохи Возрождения конца XVI – начала XVII веков. Поэтические, изысканные, «серьезные» жанры эпохи Ренессанса – канцонетта и мадригал. Звуковая перспектива, красочно-выразительные гармонические сопоставления, регистровые контрасты, богатство фактуры, ритмическая свобода.

Тема 3. Ренессансная полифония эпохи Возрождения. Римская полифоническая школа

Профессиональное музыкальное искусство Западной Европы. Итальянская культовая полифония эпохи Ренессанса – полифония строгого стиля или «строгого письма». Звуковая однородность, старинные диатонические лады, консонансы, «сглаженность» мелодической выразительности, линейность, равновесие восходящих и нисходящих фраз движения. Основные музыкальные жанры ренессансной эпохи – мессы, мотеты, магнификаты, литании, оффертории, гимны, псалмы, светские и духовные мадригалы.

Крупнейший художник итальянского Возрождения – Джованни Пьерлуиджи да Палестрина. Римский стиль: безупречная строгость техники, соразмерность, уравновешенность, единство тематического материала, цельность развертывания, декламационная выразительность, равновесие полифонической и гармонической закономерностей.

Тема 4. Венецианская полифоническая школа

Творческое направление в музыкальной культуре эпохи Возрождения – венецианская полифоническая школа. Созвучность музыкального искусства живописи итальянских мастеров.

Деятельность крупнейших мастеров полифонии – Андреа Габриели и его племянника Джованни Габриели. Венецианский стиль: многохорность, монументальность, концертность, пышное величие, массивность, блеск, яркая красочность, нарушение традиций строгого стиля, отход от аскетизма церковной музыки, инструментально-хоровые контрасты, регистровые противопоставления, колористические искания: эхообразные антифонные переключки хоров, инструментальных ансамблей, органов.

Тема 5. Нидерландская полифоническая школа

Нидерландская полифоническая школа – ведущее творческое направление в вокально-хоровой музыке эпохи Ренессанса XV – XVI веков. Ранняя нидерландская школа – музыкальная деятельность Ж. Беншуа и Г. Дюфай, выдающиеся полифонисты второго поколения – Й. Окегем и Я. Обрехт, представители третьего поколения, мастера полифонии – Ж. Депре и О. Лассо.

Нидерландский стиль: реалистическая выразительность, принципы полифонического развития, колорирования, звукоподражания, экспериментальные тенденции в традиционных музыкальных жанрах, нарушение норм стро-

гого стиля, обогащение циклической драматургии, контрастность, ладово-функциональная многозначность аккордов.

Тема 6. Эпоха Ренессанса во Франции

Ренессанс во Франции, тесная связь музыкального искусства эпохи Возрождения с французской поэзией. Реалистичный и популярный жанр французской профессиональной музыки – многоголосная полифоническая песня (шансон). Простота выразительных средств, типичность основных оборотов, периодичное строение, куплетный склад или круговая рондообразность, прием запева и припева.

Мастер хоровых жанров – К. Жанекен – центральная фигура французской музыки эпохи Возрождения. Жанровые группы светских chansons – лирические произведения и хоровые «программные» картины. Музыкально-стилистические особенности письма композитора: оригинальные звуковые эффекты, звукоподражательная картинность в соединении с динамической выразительностью, изобретательность в фактуре и ритмике, яркая мелодика в сочетании с поэтическим изяществом.

Тема 7. Немецкая традиция многоголосного пения

Традиция многоголосного пения в Германии – самобытные немецкие песни, евангелические мессы, немецкие духовные песни. Реформа многоголосной музыки. Основоположник первой профессиональной немецкой многоголосной композиторской школы, величайший контрапунктист эпохи Ренессанса – Г. Изаак. Светские и культовые сочинения в творчестве Г. Изаака. «Констанцские хоралы» («Choralis Constantinus») – первый известный цикл месс на целый год.

Г.Л. Хаслер – мастер хоровых жанров, гармонизации церковных мелодий, немецких светских песен. Влияние итальянских и нидерландских композиторов на народно-национальный стиль композитора. Полифоническое совершенство, гомофонный стиль, музыкальный язык, основанный на немецком фольклоре.

РАЗДЕЛ III. ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVII – XVIII ВЕКОВ

Тема 8. И.С. Бах – традиционалист и новатор

Стиль барокко в западноевропейской музыке. Противостояние идеального и чувственного, воли, разума человека и рациональности бытия, обращение к драматическим, экспрессивным и трагическим образам. Связь музыкального наследия И.С. Баха с национальной немецкой традицией. Протестантский хорал – незыблемая основа баховских творений.

Кантаты и оратории, культовый жанр «месса» в творчестве И.С. Баха. Полифоническое мастерство, импровизация, числовая символика, системность мышления, ассоциативность, образность музыкальных интонаций, многогранные связи с фольклором, глубина идейно-художественного замысла.

Тема 9. Героико-патриотическая тема в ораториях Г.Ф. Генделя

Стиль барокко в творчестве в творчестве Г.Ф. Генделя – монументальность, декоративность, принцип концертности, синтез искусств. Музыкально-театральные жанры, перспективы в развитии жанра оперы и оратории. Формирование эстетической позиции в музыкальном искусстве, созвучной просветительскому классицизму. Создание классического типа оратории.

Оратории Генделя – героико-эпические, драматические, лирико-философские. Влияние традиций немецкой, английской и итальянской музыкальных культур на самобытный индивидуальный музыкальный почерк композитора. Виртуозная техника хорового письма, высочайшее мастерство полифониста и мелодиста, выпуклость образов, подчеркнутая контрастность, психологическая детализация, разнообразие звуковых эффектов.

РАЗДЕЛ IV. ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Тема 10. Древнерусская хоровая музыка

Эпохой древнерусского музыкального искусства – большой отрезок времени, охватывающий более восьми столетий, с момента возникновения Русского государства (IX в.) до петровских реформ (конец XVII в.).

Развитие русского музыкального искусства до XVII в. происходило в двух областях – *народной и церковной* музыки. Древнейшие виды *народного*

искусства – обрядовые и трудовые песни. Русская народная музыка, как хоровая, так и инструментальная, в те времена не записывалась, она передавалась по традиции от поколения к поколению.

Древнерусская **церковная музыка** существовала в виде хорового пения без инструментального сопровождения. Важнейшими жанрами православной богослужбной музыки, помимо общих для всех христианских конфессий псалмов и антифонов, являются тропарь, канон, ектения, кондак, величание, евхаристические песнопения «*Иже херувимы*», «*Милость мира*» и др.

Распевы. Псалмодия – чтение нараспев, предназначалась для чтения Евангелия, Апостола и Пророчеств. **Знаменное пение**: *малый знаменный, столповой распев, большой знаменный распев*. **Кондакарное пение** – широкий распев, украшенный мелодическими вставками. **Путевой распев** – певческий стиль, отличавшийся распеваемостью и плавностью. **Демественный распев** – торжественный стиль пения с широкими распевами отдельных слогов текста. Все эти распевы были одnogолосными.

Строчное пение – в XVI веке русское многоголосное церковное пение на основе знаменного распева. В XVIII веке вытеснено партесным пением.

Тема 11. Жанры русской духовной хоровой музыки

Тропарь – жанр церковной гимнографии – краткое песнопение, музыкально-поэтический комментарий к богослужбным чтениям Ветхого и Нового Заветов.

Ипакои – (греч. внимание, послушание) – краткое изменяемое песнопение, посвященное Воскресению Христову или событиям праздников.

Стихира – вид тропаря – краткое песнопение, поется на стих псалма.

Кондак – жанр церковной византийской гимнографии – многострофное песнопение, объединенное единым рефреном и единым метром. Первая строфа являлась вступлением, последняя – обобщением назидательного характера.

Канон – (греч. правило) – сложное многострофное произведение, посвященное прославлению какого-либо праздника или святого. Канон делится на песни, каждая песнь состоит из ирмоса и 4-6 тропарей. Темой каждой песни являются библейские сюжеты.

Тема 12. Канты и псалмы – образцы раннего многоголосного пения

Кант – старинная многоголосная духовная и светская песня для вокального ансамбля или хора, как правило, без инструментального сопровождения. Получил распространение в России, на Украине и в Беларуси с сере-

дины XVII до конца XVIII века. Содержание кантов разнообразно: раздумья о жизни и смерти, картины природы, восхваление исторических личностей, выражение различных чувств — любви, скорби и т. п. Для музыкального стиля кантов характерно: трёхголосие гомофонного склада, ясная тональная функциональность, квадратность группировки тактов, строфическая форма. Авторы стихов: В. Третьяковский, М. Ломоносов, А. Сумароков. Авторы музыки часто анонимны; среди известных – В. Титов и М. Березовский.

Псалма – род бытовой многоголосной песни духовного содержания, распространена в России, на Украине и в Беларуси в XVII – XVIII вв. Предназначалась для домашнего пения. Псалмы сыграли значительную роль в возникновении в России в XVII веке традиции домашнего музицирования. Жанр псалмы – одна из переходных ступеней от церковной музыки к светской, в частности к жанру лирического канта.

РАЗДЕЛ V. РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XVII – XVIII ВЕКОВ

Тема 13. Партесный концерт – важнейший жанр хоровой музыки XVII – XVIII веков

Партесное пение – многоголосное хоровое пение, род русской церковной и концертной музыки. Важнейший жанр – партесный концерт. Для стиля партесного пения характерно использование западноевропейской музыкальной гармонии и чередование полного хора и хоровых групп (солистов).

Теоретические основы партесного пения были изложены в трактате «Грамматика мусикийская» Н. Дилецкого. Среди композиторов: Николай Дилецкий, Иван Домарацкий, Герман Левицкий, Василий Титов, Николай Бавыкин, Фёдор Редриков. Многие партесные сочинения сохранились анонимно и точно не датированы.

Тема 14. Партесный концерт в творчестве русских композиторов XVII – XVIII веков

Николай Павлович Дилецкий (ок.1630 – после 1680) родился в Киеве, окончил Виленскую иезуитскую академию. Создал музыкально-теоретический трактат «Мусикийская грамматика». Н. Дилецкий – автор музыкальных сочинений в партесном стиле на литургические тексты, партесные концерты «Вошел еси во церковь», «Иже образу Твоему» и другие.

Василий Поликарпович Титов (ок. 1650 – между 1710 и 1715) – русский певчий и композитор, мастер партесного стиля. Создал сборник трёхго-

лосных обработок «Псалтири рифмотворной» Симеона Полоцкого. В творчестве опирался на опыт старшего поколения мастеров – Н.Дилецкого, С.Пекалицкого, И.Давидовича. Хоровые партитуры В.Титова отличаются барочной пышностью.

Максим Созонтович Березовский (1745 – 1777) – яркая фигура в истории русской музыки. Музыкальное образование получил в Киевской духовной академии, позднее в Болонской филармонической академии. Работал капельмейстером Придворной певческой капеллы. В своих произведениях совершил поворот от барокко к классицизму в области гармонии, тематизма, фактуры, формы. Писал хоровые концерты «Тебе Бога хвалим», «Господь воцарися», «Да воскреснет Бог!», «Не отвержи мене во время старости».

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751 – 1925) родился в Глухове, обучался в Придворной певческой капелле, затем в Италии. Работал капельмейстером Придворной певческой капеллы. Бортнянский – самый крупный мастер храмовой музыки. Создал две «Литургии св. Иоанна Златоуста», 10 «Херувимских», около 30 песнопений различных жанров, обработки знаменных распевов и другие. Самая значительная часть творчества Д.Бортнянского – духовный хоровой концерт. Ему принадлежит 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров.

Артеми́й Лукьянович Ведель (1767 – 1808) учился в Киево-Могилянской академии, где начал сочинять музыкальные произведения, дирижировать студенческим хором и оркестром, выступать как солист и скрипач. Позднее работал в Москве в лучших капеллах. Создал около 80 музыкальных произведений: 31 хоровой концерт, 6 трио, 2 литургии Иоанна Златоуста. Всенощное бдение, концерты «Воскресни Боже» и «Услыши Господи глас мой» и другие.

**5.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ
ДИСЦИПЛИНЫ**
(для студентов дневной формы получения образования)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий			Форма контроля знаний
	Всего	практические	УСР	
Введение	2			
РАЗДЕЛ I. ХОРОВАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. <i>Тема 1.</i> Западноевропейская культовая хоровая музыка средних веков.	4	2	2	
РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ <i>Тема 2.</i> Музыкальное наследие эпохи Возрождения. Светские многоголосные песенные жанры	16	4	2	устный опрос
<i>Тема 3.</i> Ренессансная полифония эпохи Возрождения. Римская полифоническая школа	6	2	2	
<i>Тема 4.</i> Венецианская полифоническая школа	6	2	2	
<i>Тема 5.</i> Нидерландская полифоническая школа	12	8	2	
<i>Тема 6.</i> Эпоха Ренессанса во Франции	4	2	2	
<i>Тема 7.</i> Немецкая традиция многоголосного пения	10	4	2	творческий показ
РАЗДЕЛ III. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVII – XVIII ВЕКОВ <i>Тема 8.</i> И. С. Бах – традиционалист и новатор	22	16	4	творческий показ

<i>Тема 9.</i> Героико-патриотическая тема в ораториях Г. Ф. Генделя	16	4	2	творческий показ
РАЗДЕЛ IV. ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	8	4	2	устный опрос
<i>Тема 10.</i> Древнерусская хоровая музыка				
<i>Тема 11.</i> Жанры русской духовной музыки	8	18	2	
<i>Тема 12.</i> Кантаты и псалмы – образцы раннего многоголосного пения	10	20	2	творческий показ
РАЗДЕЛ V. РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XVII-XVIII ВЕКОВ	20	24	4	устный опрос
<i>Тема 13.</i> Партесный концерт – важнейший жанр хоровой музыки XVII – XVIII веков				
<i>Тема 14.</i> Партесный концерт в творчестве русских композиторов XVII – XVIII веков	24	24	4	творческий показ
Всего:	168	134	34	экзамен

5.3 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

(для студентов заочной формы получения образования)

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий		
	Всего	Практические	УСР
Введение	2		
РАЗДЕЛ I. ХОРОВАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. <i>Тема 1.</i> Западноевропейская культовая хоровая музыка средних веков.	4	2	2
РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ <i>Тема 2.</i> Музыкальное наследие эпохи Возрождения. Светские многоголосные песенные жанры	16	2	4
<i>Тема 3.</i> Ренессансная полифония эпохи Возрождения. Римская полифоническая школа	6	2	2
<i>Тема 4.</i> Венецианская полифоническая школа	6	2	4
<i>Тема 5.</i> Нидерландская полифоническая школа	12	4	10
<i>Тема 6.</i> Эпоха Ренессанса во Франции	4	2	2
<i>Тема 7.</i> Немецкая традиция многоголосного пения	10	2	4
РАЗДЕЛ III. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVII-XVIII ВЕКОВ <i>Тема 8.</i> И.С.Бах – традиционалист и новатор	22	4	16
<i>Тема 9.</i> Героико-патриотическая тема в ораториях Г. Ф. Генделя	16	2	8
РАЗДЕЛ IV. ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО	8	2	8

<i>Тема 10.</i> Древнерусская хоровая музыка			
<i>Тема 11.</i> Жанры русской духовной музыки	8	2	8
<i>Тема 12.</i> Кантаты и псалмы – образцы раннего многоголосного пения	10	2	16
РАЗДЕЛ V. РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XVII-XVIII ВЕКОВ	20	4	24
<i>Тема 13.</i> Партесный концерт – важнейший жанр хоровой музыки XVII-XVIII веков			
<i>Тема 14.</i> Партесный концерт в творчестве русских композиторов XVII-XVIII веков	24	4	24
Всего:	168	36	132

5.4 ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛАМ I, II, III (ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ СТАРИННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА)

Основная

1. *Гажевская-Пешак, Т. С.* Классическая зарубежная хоровая литература : учебно-методическое пособие / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; сост.: Т. С. Гажевская-Пешак, А. А. Садовская. – Минск : БГУКИ, 2020. – 350 с.
2. *Евдокимова, Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним / Ю. К. Евдокимова, Н. А. Симакова. – М. : Музыка, 1982. – 252 с.
3. *Евдокимова, Ю. К.* Полифония Средних веков и эпохи Возрождения : Лекция по курсу «Полифония» / Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1985. – 60 с.
4. История зарубежной музыки : учебник для студентов муз. вузов: в 5 вып. Вып. 4: Вторая половина XIX в. / М.С. Друскин. – 7-е изд., перераб. СПб. : Композитор, 2002. – 630 с.
5. История зарубежной музыки: учебник для муз. вузов / ред. В. В. Смирнов. – Вып. 6. – СПб. : Композитор, 2010. – 632 с.
6. История полифонии. В 7-ми вып. Вып. 2 А. Музыка эпохи Возрождения: XV век / Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1989. – 414 с.
7. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. для испол. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 1 : От античности к XVIII веку / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 2- изд., перераб. – М. : Музыка, 1986. – 696 с.
8. *Протопопов, В.* История полифонии / В. Протопопов // Западно-европейская музыка XVII – первой четверти XIX в. – М., 1985. – Вып. 3. – 494 с.
9. *Симакова, Н. А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. А. Симакова. – М. : Музыка, 1985. – 360 с.

Дополнительная

1. *Асафьев, Б. В.* О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
2. *Друскин, М. С.* И. С. Бах: монография / М. С. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1982. – 383 с.
3. *Друскин, М. С.* Пассионы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Л. : Музыка, 1976. – 168 с.
4. *Дубравская Т.* Итальянский мадригал XVI века / Т. Дубравская // Вопросы музыкальной формы. – Вып. 2. – М., 1972. – С. 59 – 60.

5. *Конен В. Д.* Клаудио Монтеверди / В. Д. Конен. – М. : Сов. композитор, 1971. – 323 с.
6. *Коннов В.* Нидерландские композиторы XV – XVI веков : попул. монография / В. Коннов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 96 с.
7. *Любимов, Л. Д.* Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Д. Любимов. – М. : Просвещение, 1976. – 319 с.
8. *Оул, Д.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / Д. Оул ; пер. с англ. К. Перриш. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – 215 с.
9. *Протопопов, В. В.* Принципы музыкальной формы И.С. Баха : очерки / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1981. – 355 с.

5.5 ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛАМ IV, V (РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ СТАРИННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА)

Основная

1. *Асафьев, Б.* О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 215 с.
2. *Герасимова-Персидская, Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
3. *Густова-Рунцо, Л. А.* Православная певческая практика Беларуси / Л. А. Густова-Рунцо; М-во культуры респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск : БГУКИ, 2018. – 396 с.
4. *Дадзіёмава, В.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII ст.: дапам. для сярэдніх навуч. устаноў гуманітарнага профілю / В. У. Дадзіёмава. – Мінск: Беларус. гуман. адукац.-культ. цэнтр, 1994. – 96 с.
5. *Дадиомова, О.* Музыкальная культура городов Беларуси в XVIII веке / О. В. Дадиомова. – Минск: Наука и техника, 1992. – 207 с.
6. *Ильин, В.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века / В.Ильин. – М. : Сов. Композитор, 1985. – 232 с.
7. *Костюковец, Л.* Кантовая культура в Белоруссии. Массовые канты-гимны, лирические канты-псалмы / Л. Ф. Костюковец. – Минск: Беларусь, 1975. – 96 с.
8. *Лыч, Л. М.* Гісторыя культуры Беларусі / Л. М. Лыч, У. І. Навіцкі. – Мінск : Экаперспектыва, 1996. – 453 с.
9. *Никитин, К.* Некоторые проблемы становления древнерусской хоровой музыки / К.Никитин // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве. Творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / Сост и отв. Ред. П.П. Левандо. – Л., 1982. – С. 93 – 103
10. *Никольская-Береговская, К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX – XX веков: метод. пособие / К. Ф. Никольская-Береговская. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 189 с.
11. *Успенский, Н.* Древнерусское певческое искусство / Н. Успенский. – М., 1971. – 371 с.

Дополнительная

1. *Дадиомова, О. В.* Музыкальная культура Беларуси : историческая судьба и творческие связи / О. В. Дадиомова ; отв. ред. Н. А. Копытько. – 2-е изд., доп. – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 176 с.

2. *Дадиомова, О. В.* Музыкальная культура Беларуси : историческая судьба и творческие связи / О. В. Дадиомова ; отв. ред. Н. А. Копытько. – 2-е изд., доп. – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 176 с.
3. *Ершов, А.* Старейший русский хор / А. Ершов. – Л. : Сов. Композитор, 1978. – 192 с.
4. *Живов, В.Л.* Теория хорового исполнительства / В.Л. Живов. – М. : Эдиториал УРСС, 1998. – 192 с.
5. *Казачков, С.* Пути и лабиринты академического хора / С. Казачков // Музыка России. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 6. – 144 с.
6. *Митюшникова, Е. В.* Претворение стилевых черт Барокко в хоровом творчестве Беларуси // Искусство и Культура Витебского государственного университета им. П. М. Машерова. – 2016 – № 4 (24). – С. 24 – 29.
7. *Митюшникова, Е. В.* Хоровое творчество Беларуси XVII – I половины XVIII века как репрезентант барочного стиля в искусстве / Е. В. Митюшникова // Книжная коллекция научно-педагогических работников стран содружества независимых государств «Лучшие в образовании – 2021». – Вып 1. – Нур-Султан, 2021. – С. 5 – 8.
8. *Романовский, Н.* Хоровой словарь / Н.В. Романовский. – М.: Музыка, 2000. – 230 с.
9. *Стулова, Г.* Теория и практика вокальной работы в хоре : учеб. пособие / Г.П. Стулова. – М. : МГПИ, 1983. – 88 с.
10. *Чернушенко, В.* Первый русский хор / В.Чернушенко // Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве: творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / сост. и отв. ред. П. П. Левандо. – Л., 1982. – С. 5 – 21.

5.6 Средства диагностики результатов учебной деятельности:

- промежуточные технические зачёты в каждом семестре;
- анализ хоровой партитуры (краткий, развёрнутый);
- академические зачёты и экзамены (по учебному плану).

5.7 Методические рекомендации по организации и выполнению контролируемой самостоятельной работы студентов

Работа над хоровой партитурой предусматривает следующие параметры:

- изучение модели звучания хоровых партитур разных эпох, стилей, жанров;
- анализ творчества композитора и автора литературного текста;
- определение основных элементов и специфики исполнения произведений на фортепиано с учётом фактуры, формы, тесситуры, тембральности хоровых партий и т.д.
- анализ средств музыкальной выразительности и их соотношения с характером произведения;
- пение хоровых партий в различных вариантах, определение исполнительских трудностей.