



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (94) 2021

16+

Ежеквартальный
музыковедческий
журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным
комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

Редколлегия:
**В. В. Березин, А. Г. Коробова,
С. Н. Лебедев, А. А. Панов,
Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева,
Е. Д. Резников, М. А. Сапонов,
И. П. Сусидко**

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 13/6

Тел. редакции:
(495) 469-12-05; (499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.ru

Подписано в печать 08.12.2021.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

Отпечатано на полиграфическом
предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Музыка и литургия

Юлия Москва (Москва). Книги для певчих
в системе латинских литургических книг. 1

Проблемы аутентичного исполнительства

Елена Круглова (Москва). Произвольная орнаментика
певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное
исполнительство. 10

Источники партесной эпохи

Анна Булычева (Москва). «Преложение пропорций» в концерте
Леонтия-монаха «Оком благоутробным» в свете барочной
теории такта. 18

Из истории русской музыки

Наталья Плотникова (Москва). Благодарственные службы
в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых
певчих дьяков.
«Каменем российским сокрушивый замок свейский»:
песнопения за взятие Шлиссельбурга. 23

Нотное приложение

Служба благодарственная за взятие Шлиссельбурга.
Стихира «Благодарственная наша пения», глас 1
(ред. Н. Ю. Плотниковой). 30
Кондак «Величаем благоутробие Твое»
(ред. Н. Ю. Плотниковой). 31

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят
обязательное научное рецензирование.

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

*На 1-й странице обложки – Йоханнес Окегем с певчими
Королевской капеллы. Фрагмент старинной миниатюры.
Оригинал – Национальная библиотека Франции (Париж)*



Книги для певчих в системе латинских литургических книг

Христианская литургия традиционно ассоциируется с пением¹. Причем пение понимается широко: речь идет не только о собственно певческом репертуаре, исполняемом специально обученными музыкантами, но и о чтениях, молитвах и отдельных возгласах, произносимых нараспев священниками, диаконами и собравшимися в храме верующими.

Отсюда следует, что практически все богослужбные книги в той или иной мере имеют отношение к пению, при том что собственно музыкальные книги занимают особое место в общей литургико-кодиологической системе.

По данным видных европейских исследователей Б. Штебляйна [16] и М. Югло [12]:

1. До наших дней дошло около трехсот тысяч латинских рукописей (см.: [16, с. 102 – со ссылкой на Б. Бишофа (Bernhard Bischoff)]²; 12, стб. 1413 – со ссылкой на Б. Бишофа в изложении Б. Штебляйна).

2. Десятую часть сохранившихся до нашего времени латинских манускриптов – то есть *тридцать тысяч* – составляют *литургические книги* [12, стб. 1413; 16, с. 102 – со ссылкой на М. Югло]³.

3. Десятая часть сохранившихся литургических рукописных книг – то есть *три тысячи* – содержит *музыкальную нотацию*⁴. В это число не входят фрагменты на переплетных досках рукописей или печатных изданий и фрагменты в качестве папок или обложек [12, стб. 1413].

4. Соотношение сохранившихся латинских рукописных книг к их общему числу равно одна к тысяче, из чего следует, что всего было создано около *30 миллионов (!) музыкальных рукописей* ([16, с. 102] – со ссылкой на расчеты Б. Бишофа)⁵.



Ил. 1. Певчие на мессе (фрагмент миниатюры из «Книги часов» (XV в.).

Оригинал – Британская библиотека (Лондон)

Большинство древнейших певческих литургических книг сосредоточено в европейских библиотеках и архивах. Однако некоторое их количество

* **Москва Юлия Викторовна** – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Исключение составляют тихая (читаемая, приватная) месса или приватно совершаемая служба Часов, в которых отсутствует музыкальный компонент.

² Бернхард Бишоф (Bernhard Bischoff, 1906–1991) – немецкий историк, палеограф, филолог. К сожалению, ни Б. Штебляйн, ни М. Югло при ссылке на Б. Бишофа не указывают конкретное издание. Возможно, имелась в виду следующая книга: *Bischoff B. Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit.* Leipzig, 1940 (Wiesbaden², 1960; Wiesbaden³, 1974).

³ Без указания какого-либо конкретного труда М. Югло.

⁴ Эти рукописи датируются временем не ранее середины IX века. Хотя, по мнению С. Корбан [11, с. 575], первая невменная запись появилась еще в 820–830 годы.

⁵ Б. Штебляйн полагает, что это количество едва ли завышено, если принять во внимание немногие уцелевшие записи в средневековых библиотечных каталогах (см.: [16, с. 102]).

имеется и в российских собраниях: главным образом в Санкт-Петербурге, значительно меньше — в Москве. Несмотря на это, московские источники тоже весьма ценны, некоторые из них даже уникальны¹.

Обычно в богослужении используется не какая-либо одна, а сразу несколько книг различного предназначения. Координация между ними осуществлялась с помощью перекрестных ссылок друг на друга. Так, в певческих книгах имеются соответствующие рубрики, а также зафиксированы начала (так называемые инципиты²) песнопений, которые полностью содержатся в музыкальных книгах. Напротив, в певческих книгах песнопения в соответствующих местах перемежаются с текстовыми инципитами молитв и чтений. Кроме того, существуют специальные книги-указатели (ординарии, директории и т. п.), регламентирующие порядок богослужения.

Постановка проблемы

Мы насчитали около семидесяти (!) наименований литургических книг, включая синонимические обозначения. Это не значит, что все это многообразие существовало одновременно. Сначала, по мере необходимости, постепенно складывался небольшой круг книг, которые дополняли друг друга, а в совокупности обеспечивали проведение всех богослужений разными его участниками. Позднее, в связи с новыми требованиями (изменения в литургической практике, развитие богословия, обновление певческого репертуара, культурные и художественные процессы и т. д.), в системе начинали происходить изменения: одни книги модифицировались или на их основе возникали новые (иногда с тем же названием), а прежние или продолжали свое существование, или постепенно отмирали. Книги отделялись друг от друга или, напротив, соединялись в одну большую. Появлялись и совершенно иные их виды. В конце концов складывалась новая система, подобающая современной ей литургической практике. Сходные процессы протекали с разной скоростью и имели свои особенности в различных регионах Европы.

Но в определенные моменты церковной истории происходили поворотные события, которые влекли за собой тотальную ревизию литургических книг.

Известны по крайней мере четыре таких рубежа: хорально-литургическая каролингская реформа (вторая половина VIII — начало IX века), литургическая реформа Тридентского собора (1545—1563), хоральная реформа Папы Пия X (рубеж XIX—XX ве-

ков) и литургическая (а частично и хоральная) реформа II Ватиканского собора (1962—1965).

В русле политических устремлений каролингских правителей — Пипина Короткого и впоследствии его сына Карла Великого был сформирован григорианский хорал, который фиксировался в новых книгах (поначалу — только в виде текстов). После Тридентского собора были вновь изданы обязательные для всех митрополий и монастырей единые богослужебные книги, в том числе и певческие³. Хоральная реформа Папы Пия X, инициированная научными исследованиями солемских бенедиктинцев, была направлена к истокам подлинного григорианского пения. Новая организация мессы и оффиция, при которой, наряду с латынью, оказались допущены народные языки, была установлена на II Ватиканском соборе. Естественно, это потребовало обновленного переиздания прежних и введения новых музыкальных литургических книг.

В целом пестрая и неоднозначная картина бытования литургических книг создает большие дополнительные трудности для научного освоения рукописного музыкально-литургического наследия. И наша цель — опираясь на ряд исследований предшественников (К. Маренхольца [13], Б. Штебляйна [16], М. Югло [12] и др.) и собственные разыскания в этой области, несколько прояснить данный вопрос.

Наименования книг

Прежде всего обратимся к наименованиям литургических книг, поскольку в них так или иначе отражена история их бытования.

При этом необходимо учитывать, что среди названий имеются *синонимы*, что свидетельствует о независимости возникновения новых видов литургических книг в разных областях Европы (например, два обозначения собрания секвенций — «Прозарий» и «Секвенциарий» отличаются локально, немало — хронологически, а на заре существования — и по содержанию). Кроме того, нередко были переименования: книги определенного типа со временем *получали новые названия* (например, Антифонарий как собрание песнопений мессы в галльской традиции в конце VIII — начале IX века превратился в Градуал). Третья характерная особенность — *многозначность наименований*: одно и то же название могли иметь совершенно разные по содержанию книги.

Так, термин «Антифонарий» имел пять значений: 1. С V по конец VIII века — собрание песнопений

¹ О московских музыкально-литургических источниках см. подробнее: [1–7; 9; 10; 14].

² От лат. *incipit* — «начинает». Различаются текстовые (без музыкальной записи) и музыкальные (музыкально-текстовые) инципиты.

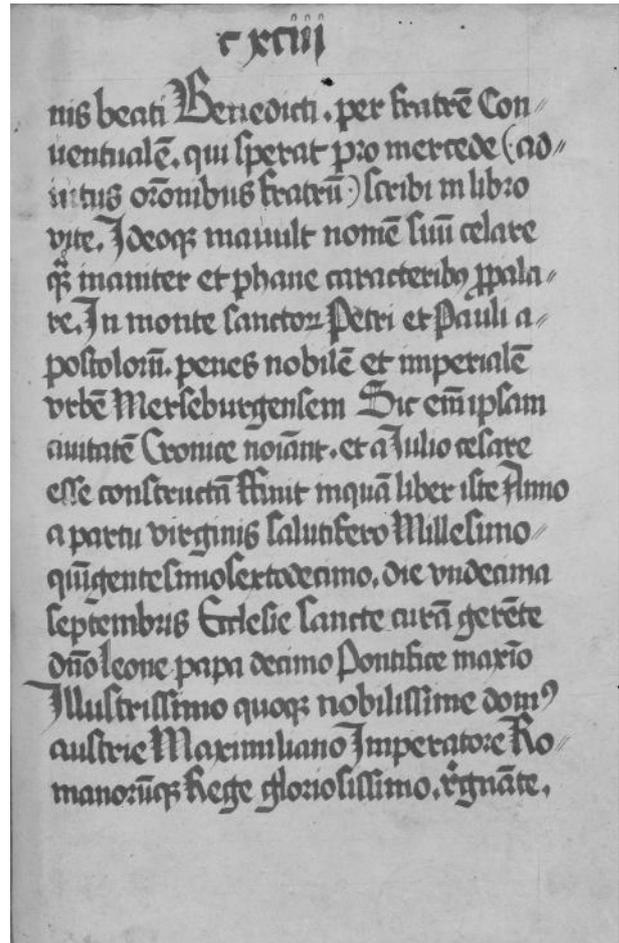
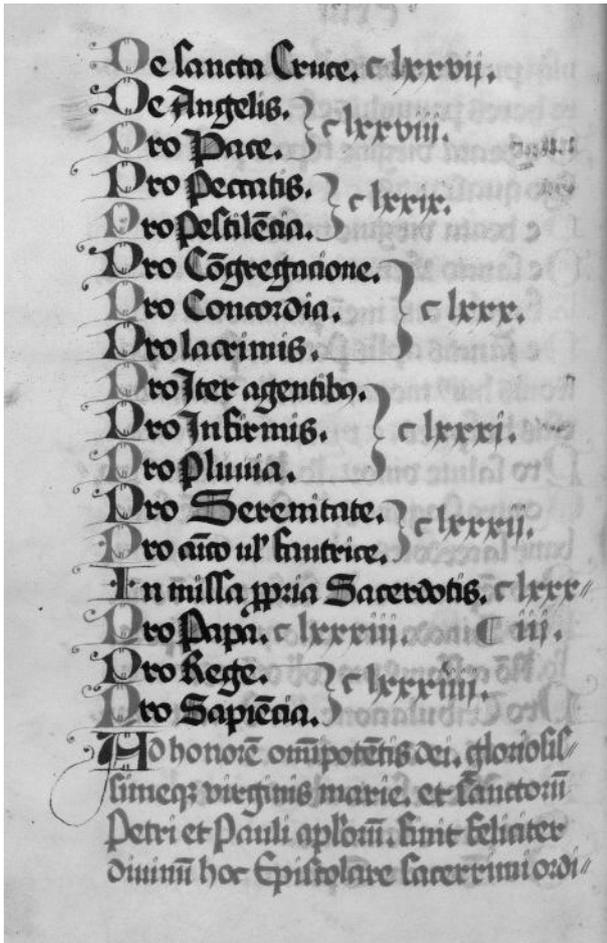
³ Только некоторым древним литургическим центрам, а также монашеским орденам, насчитывавшим не менее 200 лет существования, было дано право совершать богослужение по своим прежним книгам.

проприя мессы; 2. Свод песнопений мессы и оффиция (например, Антифонарий Карла Лысого¹). Большинство такого рода книг относится к древним традициям Милана, Толедо и Северной Испании²; 3. Собрание антифонов оффиция в римской литургической традиции (по свидетельству Амалария из Меца, «Liber de ordine antiphonarii», 831 год); 4. Собрание антифонов ночного оффиция (в римском обряде); 5. С IX века в галльском обряде и по сей день в римско-католическом обряде — песнопения (антифоны и респонсории) только оффиция (например, Антифонарий Харткера³), тогда как

песнопения мессы (антифонные и респонсорные) были отнесены в Градуал.

Названия литургических книг помещались на титульных листах, где, кроме того, содержались сведения о том, когда, в связи с чем, кем и для кого была создана данная рукопись. Например: *Incipit liber Graduale fratrum Minorum secundum ordinem Curiae Romanae [Romanae Ecclesiae]*⁴ [8, с. 13].

В других случаях название находится в конце книги — в колофоне⁵, где могут быть указаны, кроме того, имя переписчика, место и дата окончания копирования. Так, в конце процессионала А 95 из Научной



Ил 2. Текст колофона рукописного эпистолярия из Российской государственной библиотеки (фонд 183, № 1913)

¹ Так называемый Антифонарий Карла Лысого (самый древний из сохранившихся антифонариев) представляет собой рукописный источник IX века из аббатства Сен-Корнель-де-Компьер, ныне хранящийся в Национальной библиотеке Франции (lat. 17436). Название указывает на то, что эта рукопись, вероятно, создана мастерами дворцовой школы короля франков Карла Лысого.

² Позднее в миланском обряде Антифонарий был разделен на *Antiphonale missarum* («Антифонарий мессы») и *Antiphonale officii* («Антифонарий оффиция»), что исключало двусмысленность толкования, и это разделение сохранилось по сей день.

³ Антифонарий Харткера — знаменитый рукописный кодекс 390/391 из библиотеки монастыря Санкт-Галлен [Stiftsbibliothek St. Gallen]. Назван по имени монаха Харткера, записавшего эту книгу между 986 и 1011 годами. Впоследствии, между 1265 и 1277 годами, разделен на два тома: «зимнюю» и «летнюю» части. Впервые опубликован в 1992 году [15].

⁴ *Начинается книга Градуал братьев меньших, согласно обряду Римской Курии [Римской Церкви].*

⁵ Колофон (от др.-греч. *κολοφῶνος* — «завершение») — выходные данные о рукописной и старопечатной книге, включающие название, имя автора, место и время создания книги, имя переписчика и некоторые другие сведения (например, цель написания, имя заказчика).

музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева (НМТБ) Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского значится: *Scriptum per me Theodoricum H[?C?L?] rucis. [rucit.?] vicarium S.[ancti] Ioannis. Anno 16131* [2, с. 151].

Колофоны могли быть и весьма пространными. Например, на последнем листе рукописного Эпистолярия № 1913 из Российской государственной библиотеки (ил. 2) читаем следующее: *Ad honorem omnipotentis Dei gloriosissimaeque virginis Mariae. et sanctorum Petri et Pauli apostolorum. finit feliciter divinum hoc Epistolare sacerrimi ordinis beati Benedicti. per fratrem Conventualem. qui sperat pro mercede (adiutus orationibus fratrum) scribi in libro vitae. Ideoque mavult nomen suum celare quam inaniter et [pro]phan[e] [is] c[h]aracteribus propalare. In monte Sanctorum Petri et Pauli apostolorum. penes nobilem et imperialem urbem Merseburgensem sic etiam ipsam civitatem Cronicae nominant. et a Julio caesare esse constructam fuit [?] in qua[m] liber iste Anno a partu virginis salutifero Millesimo quingentesimo sextadecimo. die undecima septembris Ecclesiae sanctae curam gerente Domino Leone papa decimo Pontifice maximo Illustrissimo quoque nobilissime [nobilissimo] dominus [domino] austriae Maximiliano Imperatore Romanorumque Rege gloriosissimo. regnante²* [3, с. 180–181; 10, с. 144–145]. Другой тип информационного источника – «говорящая» миниатюра. Например, в Антифонии Харткера среди других миниатюр имеется изображение самого Харткера, который, склонившись в благоговейном поклоне, преподносит рукопись св. Галлу – покровителю монастыря (ил. 3)³. Изображение сопровождается подписью: *Sancti Galli Hartkerus reclusus* (Святому Галлу – Харткер затворник).

Однако, как правило, идентификаторы в виде титулов, колофонов и «говорящих» миниатюр встречаются не так уж часто. Кроме того, расположение на крайних, наименее защищенных, листах кодексов нередко приводило к утрате этих идентификаторов. Поэтому в большинстве случаев названия древ-



Ил. 3. Миниатюра из Антифония Харткера с изображением самого Харткера, преподносящего рукопись св. Галлу. Оригинал – библиотека монастыря Сент-Галлен (Швейцария)

них рукописных литургических книг определяются *post factum* – исходя из содержания, по более поздней типологии.

Классификации литургических книг

Систематизация богослужбных книг обусловлена исторически и локально.

1. Изначально литургические книги были соотнесены с различными участниками литургического действия – священниками, диаконами (псалмиста-

¹ Записано мною, Теодориком [далее следует или фамилия, или прозвание, возможно – *Crucis*, то есть «От креста»], викарием [церкви] Святого Иоанна. В году 1613.

² В честь всемогущего Бога, и преславной девы Марии, и святых Петра и Павла апостолов благополучно завершается этот божественный эпистолярный святейшего ордена блаженного Бенедикта братом-конвентуалом, который уповает в вознаграждение (поддерживаемый молитвами братьев) быть записанным в книгу жизни. И потому предпочитает имя свое утаить, нежели суетно и нечестивыми способами обнаружить. На горе Святых Петра и Павла апостолов, у знатного и имперского города Мерзебурга, так указывают хроники, что сам город еще Юлием Цезарем возведен, в котором завершается эта книга в году от спасительного Рождества Девой тысяча пятьсот шестнадцатом, дня одиннадцатого сентября, попечением святой Церкви, в правление господина Папы Льва X, величайшего понтифика, светлейшего, а также в царствование знатнейшего государя Австрии Максимилиана, императора и славнейшего владыки Рима.

³ Stiftsbibliothek St. Gallen. Ms. 390/391, p. 11.

ми, чтецами), солистами и певчими хора, сообразно чему можно классифицировать эти книги. Так, священник пользовался Сакраментарием (для мессы) и Коллектарием (для оффиция), а также Ритуалием для совершения таинств (крещение, покаяние, венчание, соборование) и погребения.

Службы, которые имел право совершать только епископ (рукоположение, освящение церкви, благословение масла в Великий четверг и т. д.), сосредоточены в Понтификале. Для чтецов (диа-

конов) были предназначены Лекционарий мессы, Лекционарий оффиция и Гомилиарий. Подспорьем *солистов-певчих* были Градуал, Секвенциарий (Прозарий), Тропарь (или Тропарь-Прозарий) и Кантаторий во время мессы и Псалтирь¹, Гимнарий (или Псалтирь-Гимнарий) и Антифонарий во время оффиция. *Певчие хора* (в том числе и солисты) использовали Градуал и Секвенциарий для мессы и Антифонарий, Гимнарий и Псалтирь для оффиция (таблица 1).

Таблица 1

Участники литургии	Книги	
Священник	Сакраментарий (для мессы) Коллектарий (для оффиция) Ритуалий (для таинств крещения, покаяния, венчания и соборования и для погребения)	
Епископ	Понтификал (для чина рукоположения, освящения церкви, благословения масел и т. п.)	
Чтецы и диаконы	Лекционарий мессы Лекционарий оффиция Гомилиарий	
Солисты-певчие	Градуал Секвенциарий (Прозарий) Тропарь (или Тропарь-Прозарий) Кантаторий	(для мессы)
	Псалтирь Гимнарий (или Псалтирь-Гимнарий) Антифонарий	(для оффиция)
Певчие хора и солисты	Градуал Секвенциарий	(для мессы)
	Антифонарий Гимнарий Псалтирь	(для оффиция)

2. Приблизительно с VIII века наблюдается тенденция к другому подразделению литургических книг – не по участникам литургии, а по *видам богослужения* (месса, оффиций, церковные действия). Эта тенденция связана с появлением приватной мессы, на которой священник, в одиночестве находясь у алтаря, сам произносит в том числе тексты песнопений и чтения (см.: [13, 139–140]). Так возникли Миссал (для мессы) и Бревиарий (для оффиция)². Итак, в круг книг *мессы* отныне входят Сакраментарий, Градуал, Кантаторий, Секвенциарий, Тропарь, Лекционарий мессы (Эпистолярый и Евангелиарий), Миссал. В круг книг *оффиция*

– Коллектарий, Антифонарий, Псалтирь, Лекционарий оффиция (с его разновидностями), Гомилиарий, Бревиарий. Церковные *действия* собраны в Ритуалии (для священника) и Понтификале (для епископа). *Процессии* – в Процессионале (таблица 2).

3. Ряд книг имеет отношение к каким-либо определенным жанрам. Например, Тропарь содержит тропы, Секвенциарий (Прозарий) – секвенции (прозы), Псалтирь – псалмы, Гимнарий – гимны, Кантаторий – градуалы, трактусы, стихи аллилуйи и иногда также стихи офферториев, Процессионал – большие процессионные антифоны без псалмодии.

¹ Имеется в виду богослужебная Псалтирь, в которой псалмы расположены в соответствии с чинопоследованием.

² При этом новое подразделение книг (по виду богослужения) зачастую не отменяло, а скорее детализировало прежнее подразделение (по участникам литургического действия).

Таблица 2

Виды богослужения	Книги
Месса	Сакраментарий Градуал Кантаторий Секвенциарий Тропарь Лекционарий мессы (Эпистолярый и Евангелиарий) Миссал
Оффиций	Коллектарий Антифонарий Псалтирь Лекционарий официция Гомилиарий Бревиарий
Таинства	Ритуалий (для священника) Понтификал (для епископа)
Процессии	Процессионал

Таблица 3

Жанры	Книги
Тропы	Тропарь
Секвенции (прозы)	Секвенциарий (Прозарий)
Псалмы	Псалтирь
Гимны	Гимнарый
Градуалы Трактусы Стихи аллилуй Стихи офферториев	Кантаторий
Процессионные антифоны	Процессионал
Антифоны	Антифонарий

Одно из значений Антифонария – собрание антифонов официция (таблица 3).

4. Специфическая классификация исходит из *кодинологического единства / разнородности* литургических книг и к тому же учитывает их литургическое предназначение. С этих позиций литургические книги подразделяются на простые, составные (собственно составные и смешанные) и особые.

Простые книги включают только одну книгу как содержательную единицу. Это самые древние, известные еще до каролингской реформы Псалтирь, Сакраментарий, Лекционарий, Антифонарий мессы, а также составленные во время и после каро-

лингской реформы Градуал, Кириал, Кантаторий, Тропарь, Секвенциарий (Прозарий) – для мессы; Гимнарый, Антифонарий официция, Истории – для официция; Ритуалий, Понтификал – для церковных действий; Процессионал – для процессий, и т. д. К простым книгам относят и Тропарь-Прозарий – в силу устойчивости сочетания Тропаря и Прозария.

Составные и смешанные книги объединены с другими книгами – как певческими, так и молитвенными или книгами чтений. В итоге появились Миссал, Бревиарий и Миссал-Бревиарий.

Объединение их происходило одним из двух способов: собственно сопоставлением либо смешением¹.

¹ М. Югло использует другую, образно-конкретную пару понятий: нанизывание (Aneinanderreihung) и сплавление (Verschmelzen) [12, стб. 1424]). Сразу возникают два образа: бусы и металлические сплавы. Так, форма, размер, материал каждой из «бусин» не зависят от порядка их нанизывания. А сплав, например бронза, – это уже *качественно* (по физическим параметрам) иной материал, нежели составляющие его медь, олово и другие элементы.

Составные и смешанные книги			
Составные	Смешанные	Или составные, или смешанные	Смешанно-составные
	Гомилиарий-Респонсориал	Градуал-Сакраментарий	
Бревиарий (первые образцы)	Бревиарий (обычный)		Бревиарий (обычный)
Градуал-Антифонарий	Миссал и Полный Миссал	Миссал-Бревиарий	
		Градуал-Тропарь	
Процессионал-Тропарь-Прозарий	Псалтирь-Гимнарий	Кантаторий-Тропарь-Прозарий	
Liber Officialis			Liber Usualis

В *составных* книгах прежние литургические книги именно сопоставлены, то есть следуют друг за другом. Практически это те же простые книги, соединенные лишь внешне (общим переплетом). Практическое их использование мало отличается от привлечения простых книг: для составных частей одного богослужения необходимо многократно отыскивать нужные страницы.

В *смешанных* книгах содержание простых книг объединено путем внутренней переконпоновки входящих в него элементов, которые расположены в порядке их реального следования в богослужении. Такими книгами пользоваться гораздо удобнее — не приходится их постоянно листать.

К составным книгам относятся: Градуал-Антифонарий, Процессионал-Тропарь-Прозарий и *Liber Officialis* («Книга оффиция»). Книги смешанного характера: Гомилиарий-Респонсориал, Миссал и полный Миссал, Псалтирь-Гимнарий. Принцип объединения в некоторых книгах может быть или составным, или смешанным, это: Миссал-Бревиарий, Градуал-Тропарь, Кантаторий-Тропарь-Прозарий. Смешанно-составной принцип характерен для *Liber Usualis*. Градуал-Сакраментарий может строиться и составным, и смешанным, и смешанно-составным образом. Бревиарий на раннем этапе формирования был составным, впоследствии утвердился частично или полностью смешанный порядок.

Полностью смешанные книги как устойчивое единство являются уже, по сути, «новыми простыми». Их синтез из прежних простых книг происходил одновременно с привнесением корректив, отражаю-

щих особенности местной литургической практики. Вне исторического контекста они совершенно неотличимы от простых книг (таблица 4)¹.

5. В противоположность составным книгам, имеется ряд книг — *выдержек* из простых. Причем одни из них являются *выдержками только по происхождению*, другие — *по сути*. Выдержки «по происхождению» в результате полностью вытеснили собой прежние книги. Например, Ритуалий и Понтификал, как книги практически более целесообразные, в конце концов заменили собой Сакраментарий. Выдержки же «по существу» имеют вспомогательное значение. Таковы Весперал, Диурнал, Ноктурнал, Респонсориал и Заупокойный оффиций — выдержки из Антифонария; Кантаторий и Кириал — выдержки из Градуала; Канторин — из *Liber Usualis*. Особняком стоит Процессионал, возникший на основе обособления дополнительного раздела из Градуала или Процессионала-Тропаря-Прозария (иногда и Антифонария), но также и вобравший в себя составные части других книг (например, заупокойные оффиций и мессу) (таблица 5).

6. Можно выделить группу книг *особого предназначения*. Это отдельные оффиции вновь возникавших праздников и праздников святых покровителей, составлявшиеся по необходимости в течение всего Средневековья, — так называемые Истории, а также первые собрания органумов XI–XII веков.

7. В противоположность особым книгам, в конце XIX века возникает «суммарный» тип музыкально-литургической книги — *Liber usualis* («Книга обихода»), которая станет самой употребительной,

¹ Например, если не знать, что Антифонарий исторически предшествовал Бревиарию, можно неверно подумать, что Антифонарий является *выдержкой* из Бревиария, а не одним из его *исходных элементов*. Другой пример: Антифонарий, с одной стороны, и Диурнал и Ноктурнал — с другой. Может показаться, что Антифонарий — книга, *составленная* из Диурнала и Ноктурнала, тогда как в действительности как раз наоборот: последние представляют собой *выдержки* из Антифонария.

Таблица 5

Основные книги	Выдержки из них
Сакраментарий	→ Ритуалий → Понтификал
Антифонарий	→ Весперал → Диурнал → Ноктурнал → Респонсориал → Заупокойный оффиций
Градуал	→ Кантаторий → Кириал
Liber usualis	→ Канторин
Градуал Процессионал-Тропарь-Прозарий Антифонарий Заупокойная месса Заупокойный оффиций	→ Процессионал

поскольку содержит «ходовой» репертуар. В *Liber usualis* представлены службы мессы и оффиция на все воскресные и праздничные дни, стабильный репертуар будних дней, ординарий мессы и различные мелодические модели (тоны псалмодии, молитв, чтений и т. п.).

8. Особое положение среди музыкально-литургических книг занимает *Тонарий* – собрание песнопений григорианского репертуара (главным образом антифонов оффиция и мессы, возможно также респонсориюв и других жанров), распределенных по восьми модусам или соответствующим им псалмовым тонам, а внутри модусов – по дифференциям псалмовых тонов. Литургическая функция Тонария находится под сомнением, прежде всего потому, что принцип расположения в нем песнопений (согласно тонам псалмодии) неудобен для практического применения: певческий материал определенного чина

разбросан по разным местам книги. Кроме того, Тонарии не охватывают весь певческий репертуар, будучи ограниченными наиболее характерными в модальном отношении образцами.

Певческие литургические книги

Среди обширного круга музыкальных литургических книг особое значение имеют те, что используются хором певчих (схолой) и солистами (канторами), так как именно эти книги содержат основной специфически музыкальный репертуар мессы и оффиция. В прочих книгах, предназначенных для священников, диаконов и чтецов, удельный вес собственно музыкального содержания сравнительно невелик. Это главным образом тоны (мелодические модели, по которым распевается весь словесный текст) – тоны разного рода чтений и молитв.

Таблица 6

Виды богослужений		
Месса	Оффиций	Процессии
Простые певческие книги		
Градуал Секвенциарий (Прозарий) Тропарь-Прозарий Кантаторий	Антифонарий Гимнарий певческая Псалтирь	Процессионал
Составные певческие книги		
Градуал-Антифонарий		
Градуал-Сакраментарий Кантаторий-Тропарь-Прозарий Процессионал-Тропарь-Прозарий нотированный Миссал	Псалтирь-Гимнарий Гомилиарий-Респонсориал нотированный Бревиарий	

В мессе певчие пользовались Градуалом как основной книгой, а также, по случаю, Секвенциарием (Прозарием) или Тропарем-Прозарием. Солисты иногда пели по Кантаторию.

В богослужении оффиция певчие использовали Антифонарий как основную певческую книгу, а также Гимнарий и певческую Псалтирь. Во время процессий – Процессионал.

Назовем также составные книги: Градуал-Антифонарий – для мессы и оффиция; Градуал-Сакраментарий, Кантаторий-Тропарь-Прозарий, Процессионал-Тропарь-Прозарий, нотированный Миссал

– для мессы; Псалтирь-Гимнарий, Гомилиарий-Респонсориа и нотированный Бревиарий – для оффиция (*таблица б*).

Подводя итоги, сообщим, что для большей ясности и свободы ориентирования в столь разветвленной и многообразной системе западных богослужебных книг нами составлен и в настоящее время готовится к публикации алфавитный словарь, включающий их типологические характеристики, описания наиболее древних рукописных кодексов и первых изданий, а также – в качестве дополнения – манускриптов из московских собраний.

Литература

1. *Москва Ю. В.* Антифонарий XV века ф. 283 № 3 из Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве. Источниковедческое исследование // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник. 1993 / сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 1995. С. 104–107.
2. *Москва Ю. В.* Латинская певческая рукопись из Библиотеки Московской консерватории // Русские архивы за рубежом. Зарубежные архивы в России. Вып. 4: материалы междунар. конф. М.: НИЦ «Московская консерватория» / ООО «Дека-ВС», 2008. С. 148–155.
3. *Москва Ю. В.* Латинские певческие литургические рукописи в Российской государственной библиотеке // Русские архивы за рубежом. Зарубежные архивы в России: материалы междунар. конф. Вып. 3 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского М., 2004. С. 169–188.
4. *Москва Ю. В.* Неизвестные фрагменты латинской певческой рукописи из Российского национального музея музыки // Старинная музыка. 2018. № 3–4. С. 30–37.
5. *Москва Ю. В.* Рукопись Ф. 283, № 3 из Российского национального музея музыки: датировка, локализация, типологическая идентификация // Художественное образование и наука. 2018/4 (17). С. 129–139.
6. *Москва Ю. В.* Фрагмент латинского манускрипта из Музея имени Андрея Рублева в Москве // Художественное образование и наука. 2020/4 (25). С. 73–79.
7. *Москва Ю. В.* Францисканская литургия в рукописях Государственного исторического музея в Москве // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад (к 2000-летию от Рождества Христова): материалы междунар. науч. конф. (15–19 мая 2000 года) / сост., отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 294–304.
8. *Москва Ю. В.* Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хора: Монография / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007.
9. *Москва Ю. В.* Францисканские музыкальные литургические рукописи в собраниях Государственного Исторического музея в Москве. К вопросу датировки и локализации. 2005 // Манрусум. Вопросы истории, теории и эстетики духовной музыки: междунар. музыковедческий ежегодник = Manrusum. Problems of history, theory and aesthetics of sacred music: International musicological review. Т. II. Ереван, 2005. С. 65–74.
10. *Москва Ю. В.* Эпистолярный: проблемы жанра и музыкальной нотации (на материале рукописи из Российской государственной библиотеки) // Русские архивы за рубежом. Зарубежные архивы в России: материалы междунар. конф. Вып. 7. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. С. 143–172 + 2 л. ил.
11. *Corbin S.* La notation musicale neumatique. Vol. I. Paris, 1957.
12. *Huglo M.* Liturgische Gesangbücher // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 5. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1996. Sp. 1412–1437.
13. *Mahrenholz C.* Agende // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 1 / hrsg. von Friedrich Blume. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1949. Sp. 137–148.
14. *Moskva J.* The issue of the melodic of chants of Franciscan liturgical music (On the basis of musical manuscripts from the State Historic Museum in Moscow) // Musica Antiqua. XII. Two Thousand Years of Christian Tradition in Music. Bydgoszcz, 2003. P. 113–120.
15. *Paléographie Musicale.* Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictines de Solesmes / sous la direction de André Mocquereau. Deuxième série. T. I. Solesmes, Tournai, Bern, 1992.
16. *Stäblein B.* Schriftbild der einstimmigen Musik. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1975. S. 102 (Musikgeschichte in Bildern. Musik des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 3. Lfg. 4).



Произвольная орнаментика певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное исполнительство

В настоящее время музыка эпохи барокко широко востребована в исполнительской практике. При этом, что вполне естественно, возрастает и значение стилистически верного, аутентичного исполнения, которое базируется на традициях, а также правилах, зафиксированных в старинных трактатах.

Невольно вспоминаются слова выдающегося дирижера Николауса Арнонкура: «...если нам удастся достичь подлинной аутентичности, мы получаем в награду невероятные сокровища. Произведения являются нам в абсолютно новом свете, который сияет из далекого прошлого, а большинство проблем решаются сами собой. Музыка, воспроизведенная таким образом, не только звучит правдивее с исторической точки зрения, но и получает новую жизнь, поскольку исполняется с помощью присущих именно ей средств выразительности и дает нам ясное представление о силе духа, благодаря которой прошлое было таким плодотворным. И тогда занятия старинной музыкой приносят не только чисто эстетическое удовольствие, но и обретают для нас глубокий смысл» [1, с. 16–17].

Известный исполнитель на клавишных инструментах, профессор Гаагской консерватории Барт ван Оорт, размышляя об аутентичном исполнительстве, поясняет: «Прежде всего, это способ восприятия музыки, который базируется на интеллектуальном подходе: мы должны вновь изучить забытый исполнительский язык» [6, с. 8].

Уже к началу XVIII столетия техническое мастерство и артистизм музыкантов достигли достаточно высокого уровня. Обычной практикой стало исполнение певцами и инструменталистами импровизированных украшений, которые

не были зафиксированы в нотном тексте. Напротив, их отсутствие считалось недостатком. Так, видный вокальный педагог того времени Пьер Франческо Този писал: «У меня есть все основания полагать, что певец, пусть даже самый скромный, украшающий свое исполнение вымыслом, заслуживает большего уважения, чем певец более известный, но не решающийся на это» [цит. по: 8, с. 33].

Неслучайно поэтому сегодня одним из наиболее важных практических вопросов вокального исполнительства является практика введения так называемой *произвольной орнаментики* в ариях эпохи барокко.

Ценнейшим руководством в понимании импровизационного искусства первой половины XVIII века, конечно же, являются сохранившиеся оригинальные версии импровизаций певцов упомянутого исторического периода. Анализируя представленные в них образцы варьирования, вполне можно судить об уровне вокально-технического и художественного мастерства этих исполнителей

Огромный интерес представляет сохранившийся орнаментированный вариант вокальной партии в арии-сарабанде Альмилены «*Laschia ch'io pianga*» («Дай мне слезами выплакать горе») из II акта оперы Генделя «Ринальдо», принадлежащий первой исполнительнице этой партии — солистке Королевского театра в Лондоне, итальянской певице-сопрано Изабелле Жирардо.

Вариант этот был восстановлен и записан ее современником, английским композитором Уильямом Бэбеллом (William Babell, ок. 1690–1723), известным в том числе своими клавишными переложениями вокальной музыки. Впоследствии, уже в конце XX века, украшения,

* Круглова Елена Валентиновна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры академического пения Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова.

предложенные Изабеллой Жирардо опубликовали супруги Отт¹ [15, с. 223–226], которые, обнародовав весьма ценный нотный материал, тем не менее не провели анализ представленной в нем вокальной орнаментации².

Но прежде чем обратиться непосредственно к исполнительской версии Изабеллы Жирардо, следует, вероятно, вспомнить, что «Ринальдо» была первой оперой Генделя на итальянском языке, поставленной в английской столице. Ее премьера в 1711 году прошла с большим успехом. В восторженных отзывах современников особо отмечалась виртуозность итальянских певцов, их исполнение характеризовалось, как лучшее «которое когда-либо слышали», а «Николини³ и Изабелла [Жирардо] – лучшие певцы, которые когда-либо были в Англии» [цит. по: 12, с. 66]⁴.

Что касается Изабеллы Жирардо, то, к сожалению, документальных данных о ее жизни и творчестве сохранилось совсем немного, что в частности получило отражение и в статье о ней в «Новом музыкальном словаре Гроува», которую написал крупный специалист в области оперной музыки эпохи барокко Уинтон Дин [11]. Итальянка, будучи замужем за французом, Жирардо прибыла в Англию в конце 1709 года, заключив контракт с лондонским Королевским театром на Сенном рынке (известным как Хеймаркет).



Ил. 1. Фасад Итальянского оперного театра на Хеймаркете. Гравюра Чарльза Джона Смита по оригинальному рисунку Уильяма Капона (ок. 1783), хранящегося в Музее Виктории и Альберта (Лондон)

На премьере «Альмахида» Бонончини в 1710 году она, по сведениям Ч. Бёрни, исполнила две противоположные по характеру арии: *largo* и *di bravura* [10, с. 220], продемонстрировав тем самым широту своего дарования. Бёрни также полагал, что ее подлинная фамилия Каллиари. Именно под ней она фигурировала в пространном списке выдающихся певиц своего времени, составленном в 1740-е годы итальянским ученым, историком Франческо Саверио Квадрио [16, с. 536].

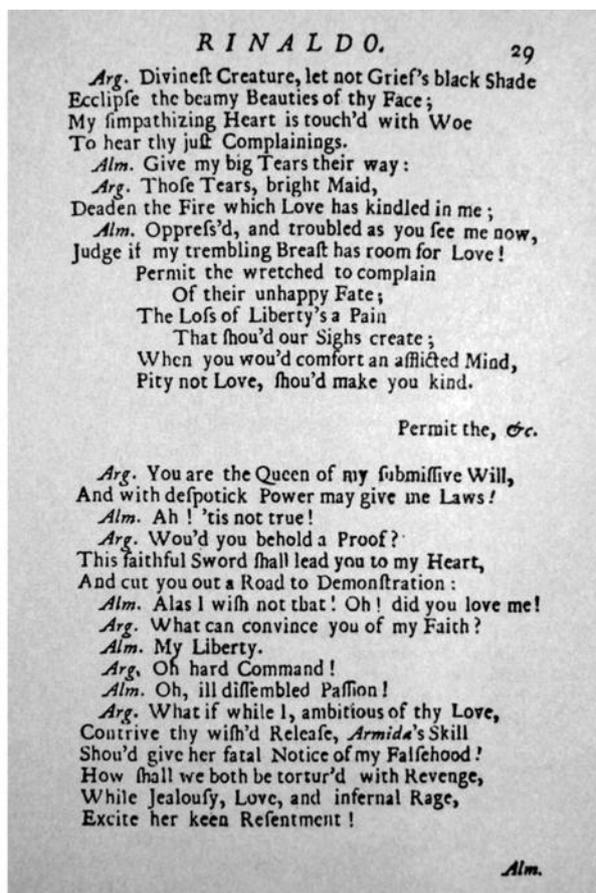
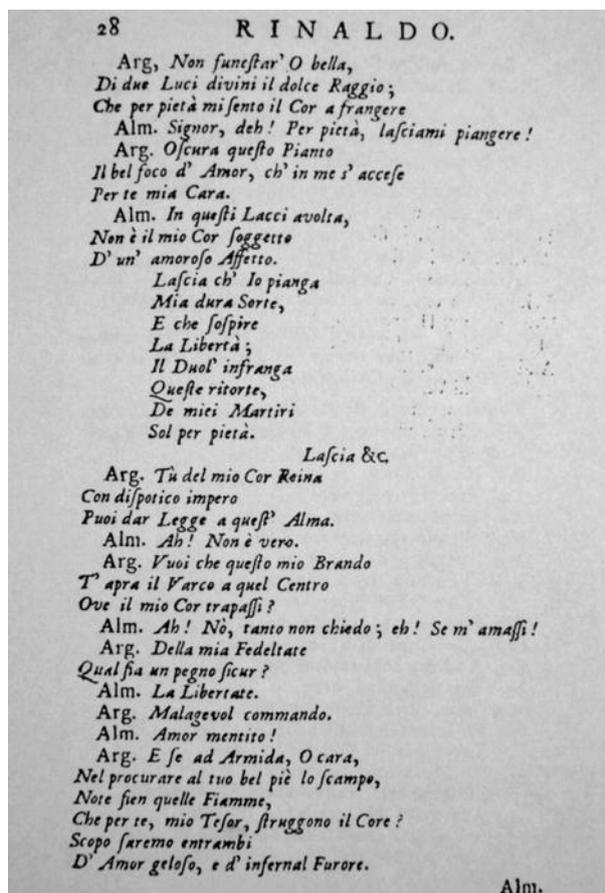
Огромное признание она получила после триумфального исполнения партии Альмилены

¹ Карин Отт (псевдоним *Кайзер Рут*) – швейцарская оперная и концертная певица (колоратурное сопрано), блистательно гастролировавшая в лучших европейских театрах, а также педагог и музыковед. В соавторстве со своим супругом, музыковедом и режиссером *Ойгеном Оттом*, выпустила ряд научных трудов, в том числе десяти томное «Руководство по искусству украшений в музыке».

² Отметим в этой связи, что Дж. Ли в своей диссертации, защищенной в университете Кентукки (США), ссылаясь на слова Ф. Ноймана [14, с. 555], сообщает также о выполненной Бэбеллом орнаментации *клавирной* партии в арии Альмилены [13, с. 27], в которую при сохранении общей мелодической линии были включены множественные трели и морденты. При этом фрагменты между вокальными фразами заполнены колоратурными пассажами, которые в большей степени выделяют партию «аккомпаниатора, а не на импровизацию певца в реальном оперном исполнении» [цит. по: 9, с. 110].

³ Николини (Николао Гримальди, 1673–1732) – знаменитый итальянский певец-кастрат.

⁴ Весьма примечателен факт, о котором упоминает Силке Леопольд: «Через два месяца после премьеры издатель Джон Уолш опубликовал арии из Ринальдо под заголовком «Песни из оперы Ринальдо, сочиненной Генделем». Сборник так хорошо продавался, что за один год тираж был трижды допечатан и принес Уолшу столько денег, что Гендель предложил ему поменяться ролями: пусть следующую оперу сочинит Уолш, а он, Гендель, опубликует...» [4, с. 96].



Ил. 2. Страницы из первого двуязычного издания либретто оперы «Ринальдо» (1711).
Слева направо: текст на итальянском языке Джакомо Росси, перевод на английский язык Аарона Хилла.
Оригинал – в собрании Британской библиотеки (Лондон)

на премьерe «Ринальдо» 24 февраля 1711 года, вслед за которой последовали еще 12 спектаклей.

В монографии Л. В. Кириллиной об оперном творчестве Генделя утверждается, что «Изабелла Жирардо, для которой создавалась эта роль, не принадлежала к числу самых виртуозных певиц, но, видимо, была очень музыкальна и обаятельна. Сильных контрастов в партии Альмилены нет; краски варьируются от акварельно-прозрачных до слегка цветистых» [2, с. 111].

В самой известной арии Альмилены «Laschia ch'io pianga» («Дай мне слезами выплакать горе»), которая собственно и является предметом нашего рассмотрения, вероятно, в полной мере раскрылось лирическое дарование Жирардо.

Благодаря яркой артистичности и эмоциональной выразительности певице удалось убедительно воплотить образ Альмилены, опираясь на простейшие средства, представленные в данной арии.

Медленный темп, ритмическая статичность сарабанды, пронизывающая всю партию, синтаксически ясная мелодия широкого дыхания обогащаются ритмическим дроблением крупных длительностей путем введения украшений, в том числе нисходящих задержаний, «фигуры пауз» — пауз вздохов, воссоздающих аффект печали.

По сюжету второго акта оперы «Ринальдо» пленницу Армиды Альмирену в волшебном саду сторожит влюбившийся в нее Аргант. Он очарован ее красотой и предлагает свою любовь, обещая исполнить любое ее желание. Она просит вернуть ей свободу. Однако страж в смущении отказывается, ссылаясь на волшебницу Армиду. В ответ Альмирена исполняет арию «Дай мне слезами выплакать горе»¹.

Ария эта завоевала большую популярность не только в начале XVIII века, но и сегодня является одной из самых известных у Генделя, при-

¹ Специфике сюжета оперы «Ринальдо» посвящена специальная статья М. А. Харченко [7].

влекая не только исполнителей, но и исследователей. В одной из сравнительно недавних работ [13] была предпринята попытка проанализировать орнаментику самого Генделя, использованную им в арии-сарабанде Альмилены, а также проанализировать различные исполнительские версии современных певиц. Но при этом автором так и не были определены сами принципы орнаментирования, особенности варьирования исполнителей прошлого и настоящего через сравнительный анализ введения произвольных украшений.

А посему сразу же отметим, какими принципами мы будем руководствоваться при изучении конкретных примеров исполнительской орнаментации.

Таковых принципов, на наш взгляд, четыре. Подробное обоснование они получили в нашей кандидатской диссертации «Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя)» [3]. Здесь же ограничимся лишь их перечислением.

Итак, можно говорить о следующих принципах:

- *мелизматическом*, основанном на включении различных украшений, исполняемых на один слог или распев. К ним относятся трели, апподжиатуры, морденты, группетто, шлейферы и др.;

- *пассажном*, в основе которого находятся интервальные, аккордовые, гаммообразные заполнения расстояний между звуками мелодии;

- *смешанном (пассажно-мелизматическом)*, характеризующимся соединением украшений и предполагающим всевозможные вставные трели с апподжиатурами и без них, отдельные форшлагги (короткие и длинные, со вспомогательной нотой и без нее), группетто, шлейферы и т. д. – наряду с пассажной техникой, подразумевающей интервальные, аккордовые, гаммообразные заполнения интервалов между звуками мелодии;

- *вариационно-импровизированном*, который близок мелизматическо-

ческо-пассажному, но при этом предполагает явное варьирование мелодии.

Проанализировав версию Изабеллы Жирардо, расшифрованную Бэбеллом, можно сделать вывод о пассажно-мелизматическом принципе орнаментирования. Так, певица смело колорирует тематический материал части *da capo*, не изменяя при этом структуру мелодии. Одним из основных приемов оказывается диминуирование – дробление крупных длительностей на мелкие. Среди мелизматических фигур (на словах *sorte* [«судьба»], *liberta* [«свобода»], *cruda* [«суровая»], *sospiri* [«вздыхаешь»]) встречаются трели с верхней вспомогательной ноты, заключительная трель на доминанте, апподжиатуры, гаммообразные ходы и заполнения. Вместе с этим излюбленной фигурой Жирардо является мордент. Надо отметить, что из 24 тактов арии он применяется в 14 и орнаментирует, как правило, первую и вторую доли.

Фрагмент украшений Жирардо представлен в *примере 1*¹.

Здесь все украшения стилистически выдержаны. Их характер зависит от полновесного выражения аффекта печали и передачи значения окрашиваемого ключевого слова. Например,



Ил. 3. Речитатив Альмилены и первые такты арии «Lascia ch'io pianga».

Автограф Г. Ф. Генделя. Оригинал – Музей Фитцвильяма (Кембридж, Великобритания)

¹ В этом и последующих нотных примерах нижняя строка соответствует оригинальной мелодии Генделя, а верхняя содержит произвольные украшения певцов.

La - - scia ch'io pian - ga mia eru - da
La - - scia ch'io pian - ga mia eru - da

4
sor - te e che so - - spi - ri la
sor - te, e che so - - spi - ri la

7
li - - - ber - tà, e che so spi - ri,
li - - - ber - tà, e che so - spi - ri,

стремительно взлетающая рулада, распеваящая слово *sospiri*, дважды касаясь верхнего звука арии g^2 , изображает всхлип или судорожный громкий вздох при плаче.

Слово *sorte* в интерпретации певицы всегда гибко и трепетно колорится трелью с верхней вспомогательной ноты, а слово *liberta* утопает в обилии «шестнадцатых» и «тридцатьвторых».

Интересно сравнить орнаментацию мелодической линии в части *da capo* арии «Lascia ch'io pianga» в версии Изабеллы Жирардо и интерпретации современных нам выдающихся исполнителей — Дерекы Ли Рейджина и Евы Маллас-Годлевска (из фильма «Фаринелли-кастрат» Жерара Корбю; запись французского барочного оркестра «Лирические таланты» под управлением Кристофа Руссе), Рене Флеминг (запись с «Оркестром Века Просвещения», дирижер Гарри Бикет) и Чечилии Бартоли (запись с «Оркестром старинной музыки, руководитель — Кристофер Хогвуд»¹).

Первым для анализа мы выбрали саундтрек из фильма Жерара Корбю «Фаринелли-

кастрат»², который получил премию «Золотая пластинка» в Каннах в 1995 году³.

Для воссоздания голоса знаменитого певца-кастрата XVIII века Карло Броски, известного как Фаринелли, были выбраны голоса польской певицы (лирико-колоратурное сопрано) Евы Маллас-Годлевска и американского контратенора Дерекы Ли Рейджина, которые электронным способом были смешаны. Результат превзошел все ожидания! В результате саундтрек разошелся тиражом почти в два миллиона копий, а ария Альмилены «Lascia ch'io pianga» заняла при этом первое место в списке популярной музыки во Франции⁴.

Насыщенная мелизматическими ходами орнамента *da capo* Дерекы Ли Рейджина и Евы Маллас-Годлевска, сходна с варьированием Жирардо, соответствуя *смешанному принципу* произвольной орнаментации. Интересная, выразительная, она выявляет и подчеркивает *ключевые слова*, причем мелизматические фигуры украшений всецело зависят от характера этих слов (см. *пример 2*).

Группетто и апподжиатура жалобно колори-

¹ Все перечисленные записи находятся в открытом доступе в Интернете.

² Farinelli – Il Castrato (Original Motion Picture Soundtrack; from Gérard Corbiau's Film *Farinelli, il castrato*). Musical director – Christophe Rousset. Les Talens Lyriques, Auvidis France, 1994.

³ Сама же кинокартина, номинированная в 1994 году на «Оскар», получила престижную американскую премию «Золотой глобус» как лучший иностранный фильм.

⁴ Farinelli, il Castrato. Aria «Lascia ch'io pianga» (G. F. Haendel). Musical director – Christophe Rousset. Soprano – Ewa Malas-Godlewska, countertenor – Derek Lee Ragin // France – TV Channel 6. Music program – «Hit Machine». – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1NKBDW-q03g> (дата обращения 12.09.2021).

руют слова *pianga*, *sospiri*, обреченный характер возникает благодаря опеванию, применяемому в слове *sorte*. В плавном, гибком, взлетающем распеве звучит заключительное *liberta*.

Интересны, однако, и отличающиеся от версии Жирардо моменты колорирования. Так, орнаментика слова *sorte* отличается типом фигурации. Если Жирардо применяет трель с верхней вспомогательной ноты, то Рейджин и Малас-Годлевска – простое опевание. Далее стремительный взлет на слове *sospiri* у современных певцов звучит в упрощенном ритмическом и техническом варианте.

Сохраняя интонационный рисунок Жирардо, Рейджин и Малас-Годлевска упрощают его

и в ряде других случаев. Возглас по звукам доминантового трезвучия на слове *cruda* звучит у певцов совершенно аналогично Жирардо. Принципиальным же отличием является расширенная на такт каденция арии. Вероятно, это явилось следствием стремления воплотить манеру феноменального искусства Фаринелли, который, как отмечали современники знаменитого кастрата, выходя на сцену, «доводил мужчин и женщин до обморока, завораживая их виртуозными вокализмами» [цит. по: 5, с. 105].

Пример 3 демонстрирует украшения в сравнении: нижняя строчка – оригинал Генделя, средняя строчка – украшения Жирардо, верхняя строчка – вариант Рейджина и Малас-Годлевска.

Пример 3

Менее яркая линия колорирования представлена в версии знаменитой американской певицы (сопрано) Рене Флеминг¹. Ее произвольные украшения относятся к *мелизматическому принципу*. В техническом арсенале певицы можно выделить следующие типы украшений: аппод-

жиатуры (на словах *sospiri*, *pianga* и постепенные мелодические заполнения (на словах *mia* [«моя»], *che sospiri*, *pianga*). Остроту и напряжение звучания создают вставные ноты, перенос мелодии вверх. Фрагмент украшений Флеминг представлен в *примере 4*.

Пример 4

¹ Handel: Rinaldo / Act 2 – «Lascia ch'io pianga». Renée Fleming, Orchestra of The Age of Enlightenment (Harry Bicket). Decca Music Group Limited, 2004. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TiANВHy7K6U> (дата обращения 12.09.2021).

19

e che so - spi - ri la li - ber - tà!

e che so - spi - ri la li - ber - tà!

В отличие от двух предыдущих версий, когда характер фигураций подчеркивает значение *слова*, варьирование Флеминг выявляет ключевые места – *кульминации мелодии* арии.

Самой простой по количеству введенных украшений является трактовка Чечилии Бартоли¹. Певице не свойственно обильное применение импровизационных колоратур. К варьированию она относится бережно, не нарушая мелодической линии. Чувство обреченности героини Бартоли подчеркивает терцовым заполнением интервалов на *che* и опеванием на слове *sospiri*.

Наполняя крупные длительности интонацией аффекта скорби, изображая «вздохи-выдохи» на слове *sospiri*, певица прибегает у простому диминуированию, дробит первую «четверть» на «восьмые» c^2-d^2 . Аналогичный прием применяется и далее на слове *pianga*: «половинная» длительность b^1 дробится на «четверть с точкой» и «восьмую» b^1-c^2 . Фрагмент украшений Бартоли представлен в *примере 5*.

Подобно Флеминг, орнаментика Бартоли выявляет ключевые места мелодии арии.

Даже из относительно краткого сравнительного анализа произвольной орнаментики певицы XVIII столетия и современных нам выдающихся исполнителей ясно, что мастера эпохи барокко были весьма смелыми в употреблении не только мелизматического фигурирования, но и пассажной техники, приемов диминуирования, в активном применении варьирования как мелодического, так и ритмического рисунков, направленных на усиление выразительности ключевых слов.

Исторически верное, подлинно аутентичное исполнение музыки эпохи барокко диктует требование, согласно которому яркие импровизации певца, порой удивляющие и восхищающие слушателей, не должны исказить мелодическую структуру композиции, полностью соответствуя при этом замыслу композитора и усиливая воплощение аффекта сочинения.

Пример 5

10

- spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber - tà.

- spi - ri, e che so - spi - ri la li - ber - tà.

15

La - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te

La - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te

¹ Handel: Rinaldo / Act 2 – «Lascia ch'io pianga». Cecilia Bartoli. The Akademy of Ancient Music (Christofer Hogwood). Decca Music Group Limited, 2000. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c56qtfV5f8> (дата обращения 12.09.2021).

Литература

1. Арнонкур Н. Музыка барокко. Путь к новому пониманию. М.: Рипол-классик, 2019. 247с.
2. Кириллина Л. В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя: Монография. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019. 388 с.
3. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя). Дис. ... канд. иск. М., 2007.
4. Леопольд С. Оперы Генделя. М.: Аграф, 2014. 464 с.
5. Меркулов А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: Учебное пособие. М.: ООО «Дека-ВС», 2014. 160 с.
6. Нужна ли детям музыкальная аутентика? [Интервью с Б. ван Оортом] // Играем с начала. Da capo al fine. 2005. № 9 (24). С. 8.
7. Харченко М. А. Опера Г. Ф. Генделя «Ринальдо»: к вопросу об особенностях сюжетосложения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 1. С. 89–101.
8. Хэрриот Э. Кастраты в опере / пер. с англ. Е. Богатыренко; вступит. ст. и коммент. И. Сусидко. М.: Классика—XXI, 2001. 304 с.
9. Brittain K. A. G. A Performer's Guide to Baroque Vocal Ornamentation As Applied To Selected Works of George Frideric Handel. A dissertation (PhD). The University of North Carolina at Greensboro, 1996. – URL: http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Brittian_uncg_9632125.pdf (дата обращения 12.09.2021).
10. Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. London: Printed for the Author, 1789. 704 p.
11. Dean W. Girardeau, Isabella // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 9. P. 900.
12. Simone A. C. The Myth of the Diva: Female Opera Singers and Collaborative Performance in Early Eighteenth-Century London. A dissertation (PhD). Michigan University, 2013. – URL: http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/99952/1/alisonde_1.pdf (дата обращения 12.09.2021).
13. Lee J. An understanding of style of baroque ornamentation in Handel's operatic arias: a study of selected recordings (1950s – 2010s). A dissertation (DMA). University of Kentucky. – URL: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/156 (дата обращения 12.09.2021).
14. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. 630 p.
15. Ott K., Ott E. Handbuch der Verzierungskunst in der Musik. Band 2. Die Vokalmusik von den Anfängen bis 1750. München: Ricordi, 1997. 356 S.
16. Quadrio F. S. Della storia e della ragione d'ogni poesia. Vol. 3. Part 2. Milano: Francesco Agnelli, 1744.





Анна БУЛЫЧЕВА*
(Москва)

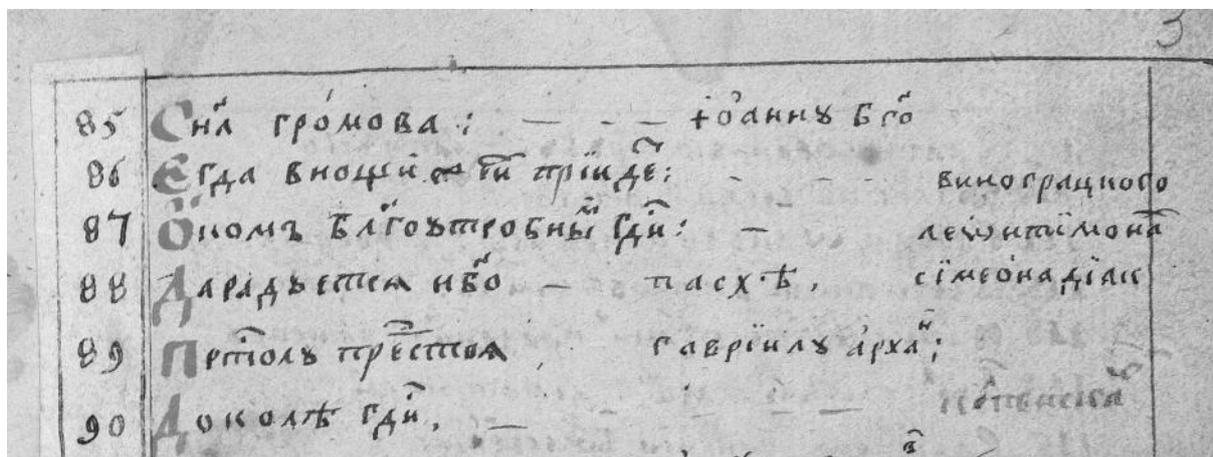
«Преложение пропорций» в концерте Леонтия-монаха «Оком благоутробным» в свете барочной теории такта**

Концерты на двенадцать голосов — наиболее многочисленная группа сочинений в партесном стиле. Число концертов для этого состава, дошедших до нас в полной или частичной сохранности и обнаруженных в процессе составления каталога русской духовной музыки эпохи барокко, приближается к тысяче. Покаянный концерт Леонтия-монаха «Оком благоутробным¹, Господи, виждь мое смирение» на слова тропаря по 13-й кафизме принадлежит к числу тех, которые сохранились целиком, без каких-либо лакун. В XVIII веке этот концерт был широко распространен, его копии находятся в 24 двенадцатиголосных сборниках, а в двух сборниках восьмиголосных сочинений помещены его переложения для этого состава. Других многохорных партесных концертов на тот же текст не найдено.

Биографические сведения о Леонтии исчерпываются словом «монах», которое стоит рядом с его именем в реестре рукописи из Новгородского архи-

рейского дома в Петербурге, созданной на рубеже 1750–1760-х годов². Концерт «Оком благоутробным» помещен в ней под номером 87 (ил. 1). Его наиболее ранний список находится в сборнике, созданном, согласно маргиналиям певчих, не позднее 1737 года³. Нина Александровна Герасимова-Персидская назвала концерт «Оком благоутробным» киевским сочинением [2, с. 193]. Учítывая, что в Петербурге в то время преобладали певчие с Украины, они могли привезти с собой ноты из Киева. Возможно, что и сам Леонтий совершил путешествие в столицу. Известны еще два его партесных сочинения, оба на двенадцать голосов — Служба Божия и концерт «Елисавет зачат».

Музыка концерта «Оком благоутробным» имеет явные признаки принадлежности к киевской школе. Особенности музыкальной стилистики трех школ партесного пения — виленской, московской и киевской — установлены Богданом Николаевичем



Ил. 1. Фрагмент реестра рукописи из Новгородского архиерейского дома в Петербурге с упоминанием имени Леонтия-монаха (ГИМ, Синод. певч. собр., ед. хр. 355)

* Булычева Анна Валентиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

** Статья подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 19-012-00174/19 «Русская духовная музыка эпохи барокко: инципитный каталог»).

¹ Милосердным.

² Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, ед. хр. 355.

³ Российский национальный музей музыки, ф. 283, № 703–711.

Демьяненко на основе статистического исследования и описаны в его диссертации «Индивидуально-стилевая специфика музыкального языка в партесных сочинениях второй половины XVII – первой половины XVIII века» [4]. Перечислим наиболее важные из этих особенностей. В области фактуры это частая замена в ансамблевых эпизодах концертов трехголосия четырехголосием (за счет дублирования басовой партии), низкая роль имитаций, однопластовость многохорной партитуры (без диалога хоров) [4, с. 155]. Все эти признаки в концерте Леонтия присутствуют. В области гармонии характерным является оборот I–V–VI, который «эксплуатируется нещадно» [4, с. 157]. В концерте «Оком благоутробным» этим оборотом открываются все основные разделы формы. К указанным Демьяненко признакам можно добавить частоту употребления параллельных квинт, октав и даже трезвучий, что также свидетельствует в пользу однопластовости фактуры.

С точки зрения мелодии, гармонии или полифонии концерт нельзя признать оригинальным явлением. Интересен он с точки зрения метра: трехдольный рефрен четырежды проводится в различных «пропорциях» (или «препорциях», в терминологии партесного пения) или в «неравных пропорциях» (в терминологии Михаэля Преториуса): на 3/1, 3/2, 3/4 и вновь на 3/1 (*пример 1*). Рефрен всегда звучит *tutti*, при каждом проведении варьируется, второе и третье проведения транспонированы. Проведение

рефрена чередуются с эпизодами – главным образом ансамблевыми – в четном («сигмовом», в партесной терминологии) размере.

Особенности метрики концерта «Оком благоутробным» ставят две проблемы теоретического, но в то же время и практического характера: каким образом соотносятся между собой по темпу все трехдольные разделы, и как они соотносятся с двудольными? Если обратиться к историческим источникам, мы столкнемся с наличием двух противоположных точек зрения. Одна представлена в анонимном трактате «Препорция» [5], другая – в трактате Михаэля Преториуса «*Syntagma musicum*» [8].

Трактат «Препорция» происходит из Софийского собора в Киеве и датируется третьей четвертью XVIII века. От времени сочинения Леонтием концерта «Оком благоутробным» его, таким образом, отделяют несколько десятилетий. В рукописи он не имеет названия и при публикации озаглавлен по первому слову текста. На двенадцати страницах трактата девять трехдольных размеров (кроме размера 9/4 и других с цифрой «9» в числителе)¹ описаны с точки зрения темпа исполнения и способа дирижирования. Изложенные здесь сведения о темпе Демьяненко суммирует следующим образом: «тактовая доля в каждом из размеров, обозначенных дробью (в «препорциях»), имеет одинаковую скорость исполнения с четвертью в «сигмовом» размере (C),

Пример 1

The image shows three systems of musical notation for the refrain of the concert 'Oko blagotrubnym'. Each system consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: 'о - ком бла - го - ут - роб - ным, Гос - по - ди'.
 - The first system (measures 11-16) is in 3/1 time. The vocal line has a dotted half note for 'о - ком', followed by quarter notes for 'бла - го - ут - роб - ным', and a dotted half note for 'Гос - по - ди'.
 - The second system (measures 25-30) is in 3/2 time. The vocal line has a dotted half note for 'о - ком', followed by quarter notes for 'бла - го - ут - роб - ным', and a dotted half note for 'Гос - по - ди'.
 - The third system (measures 61-66) is in 3/4 time. The vocal line has a dotted half note for 'о - ком', followed by quarter notes for 'бла - го - ут - роб - ным', and a dotted half note for 'Гос - по - ди'.

¹ А именно 3/1, 3/2, 6/2, 3/4, 6/4, 12/4, 3/8, 6/8 и 12/8.

а следовательно, все тактовые доли во всех метрах имеют одинаковую длительность» [5, с. 41].

Для третьей четверти XVIII века это вполне естественно. В тот период копиисты, переписывая анонимный партесный концерт последней трети XVII века «Кто ны разлучит», неоднократно заменяли исходный размер 3/1 на 3/4, уменьшая длительности нот вчетверо. В относящейся, вероятно, к первым годам XVIII века Службе Божией Василия Титова на 24 голоса копиисты меняли размер 3/1 на 3/2, уменьшая длительности нот вдвое. В трехдольном эпизоде концерта «Предстательство страшное» размер 6/4 в ряде случаев меняли на 3/4 (без изменения длительностей)¹.

Процесс уменьшения длительностей во второй половине XVIII века шел не только в русской музыке. 4 июня 1807 года Йозеф Гайдн обсуждал с художником Альбертом Кристофом Дисом письмо из Петербурга от своего ученика Сигизмунда Нейкома. Нейком сообщил Гайдну об огромном успехе, который имело в России исполнение хоров из оратории «Возвращение Товия» (1775). По мнению Гайдна, «господину Нейкомму² следовало сократить длительности в хорах, приспособив их таким образом ко вкусу нашего времени. «Когда я писал ораторию, — заметил Гайдн, — долгие ноты еще что-то значили. Теперь же все кишит шестьдесятчетвертыми. Это как с деньгами: раньше в обращении были лишь полновесные золото и серебро, а нынче повсюду одни только медные крейцеры да пфеннинги» [7, с. 117]. В партесе полновесные бревисы размера 3/1 в то время тоже выходили из обращения.

Если исполнять концерт «Оком благоутробным», следуя рекомендациям киевского анонима третьей четверти XVIII века, то все трехдольные рефрены нужно петь в одном темпе, последовательно приравнивая целые, половинные и четвертные ноты к четвертям четных эпизодов. Но насколько можно в данном случае доверять этому источнику? Достоверность сообщенных в нем сведений трудно оценить при отсутствии иных опубликованных текстов того же периода, с которыми можно было бы сравнивать трактат «Препорция»³. Против безусловного следования рекомендациям трактата при испол-

нении концерта Леонтия «Оком благоутробным» предостерегают как десятилетия, их разделяющие, так и некоторые возникающие соображения. Для чего Леонтий-монах изложил рефрен в трех разных размерах, а копиисты, переписывая партии, сохраняли авторские метры? Если все проведения рефрена должны звучать в одном темпе, их запись в разных «пропорциях» предстает либо курьезом, либо упражнением для певчих в чтении различных длительностей. Или же в сопоставлении Леонтием трехдольных метров все-таки заключен некий художественный замысел, который требует исполнять их в различных темпах, вплоть до четырехкратной разницы? В этом случае концерт нужно признать экспериментальным произведением, поставив его в один ряд с не менее оригинальным концертом Цыбульского «Таинство странное вижу» [см.: 1]. Что также не отменяет возможной педагогической направленности сочинения.

Большие сомнения вызывает идея анонимного автора приравнивать тактовые доли трехдольных метров к четверти в четном размере. В «сигмовом» размере (Ф) не четыре, а две доли, и дирижировали в этом размере по половинным, а не по четвертным нотам, поэтому гораздо естественнее было бы взять за единицу измерения половинную, а не четверть.

Идея приравнивать именно доли, а не такты, также входит в принципиальное противоречие с записью в партесе многотактовых пауз. В трактате «Препорция» система их записи изложена в строгом соответствии с партесной традицией: одному такту в «сигмовом» размере (Ф) соответствует целая пауза, одному такту в размере 3/1 — двутактовая пауза, одному такту в размерах 3/2 и 3/4 — целая, одному такту в размере 3/8 — четвертная. На этот счет Демьяненко дает следующее пояснение, с которым трудно не согласиться: «Система пауз (графем, их названий и длительностей, которым они соответствуют), подробно изложенная в трактате «Препорция» для разных тактовых размеров, позволяет увидеть систему контекстного прочтения больших по продолжительности пауз, которые могут иметь либо перфектное (заменять три тактовые доли), либо имперфектное (заменять две доли) значение

¹ В различных списках этого концерта в тексте упоминаются императрицы Елизавета Петровна и Екатерина Алексеевна, а также недолго царствовавший император Петр Федорович. Ни одно имя не подходит к ритму музыки, все подтекстовки звучат несколько неловко. Идеально подошло бы имя Анны Иоанновны, которая царствовала в 1730-е годы. Вероятно, тогда и был сочинен концерт «Предстательство страшное», но его копий этого времени с упоминанием Анны Иоанновны в тексте пока обнаружить не удастся.

² Так транскрибирована фамилия в цитируемом издании.

³ На л. 77–78 рукописи из Макариево-Унженского монастыря, созданной в 1757 году (ГИМ, Син. певч., ед. хр. 461, партия второго тенора) находится фрагмент подобного трактата под названием «Объяснение тактов и пауз». Изложены сведения о шестнадцатых длительностях, о паузах, включая многотактовые, и о первых двух «препорциях» (3/1 и 3/2). Все они подкреплены развернутыми нотными примерами. К сожалению, при переплете рукописи края листов были срезаны, и существенная часть текста оказалась утраченной.

3/4

Д1: тру - ба - ду - хов - па - я. Бо - жес - вен - ный

Д2: тру - ба - ду - хов - па - я. Бо - жес - вен - ный

Б1: тру - ба - ду - хов - па - я. Бо - жес - вен - ный

4/4

Д1: тру - ба - ду - хов - па - я. Бо - жес - вен - ный

Д2: тру - ба - ду - хов - па - я. Бо - жес - вен - ный

Б1: тру - ба - ду - хов - па - я. Бо - жес - вен - ный

в разных тактовых размерах. Это указывает на более существенную, нежели позволяли утверждать известные ранее источники, связь в вопросах музыкального времени между системой партесной нотации и западноевропейской ренессансной мензуральной нотацией» [5, с. 42].

Подобная практика в партесной музыке распространяется не только на паузы, но и собственно на нотный текст. Рассмотрим еще один редкий пример метрического варьирования тематизма, на сей раз взятый не из сочинения Леонтия-монаха, а из анонимного концерта на двенадцать голосов «Божественный гром» (пример 2). Это наиболее широко распространенный в эпоху барокко концерт из всех многочисленных сочинений на текст кондака Николаю Чудотворцу. Написан он не позднее весны 1743 года и дошел до нас как минимум в двух редакциях (ту, из которой взят пример, по происхождению рукописей можно назвать киевско-петербургской). Представленный фрагмент является трехголосным ансамблевым эпизодом, в котором одно и то же построение проводится сначала на 3/4, затем в четном размере. При этом в соответствии с мензуральной системой, три четверти в трехдольном метре оказываются равны двум в двудольном.

На такую возможность метрического варьирования указывал в трактате «Грамматика мусикийская» Николай Дилецкий: «Пения пропорциональные можно превратити на непропорциональные, также и непропорциональные можно превратити на пропорциональные, и се в контрапункте¹ будет» [6, с. 148]. Однако нотные примеры в данном случае не согласуются со словами, так что этот фрагмент можно отнести числу «темных мест» трактата Дилецкого.

Еще одно соображение, заставляющее с осторожностью отнестись к рекомендациям автора «Препорции», заключается в том, что в эпоху барокко тактовый размер, как правило, нес информацию о темпе, словесные же обозначения темпа долгое время были редкостью. В партесной музыке словесные обозначения темпа в принципе отсутствуют, следовательно, размер должен показывать его с максимальной полнотой. Во второй половине XVIII века связи между размером и темпом слабели, в то время как словесные обозначения вышли на первый план. В этих условиях особенности различных пропорций утрачивали свое значение. Трактат «Препорция» демонстрирует состояние музыкальной практики, в котором она уже готова к введению словесных обозначений — что немедленно и произошло с появлением в России духовной музыки в новом, классицистском стиле.

Диаметрально противоположный взгляд на данную проблему представлен в трактате Михаэля Преториуса «Syntagma musicum». В его третьей части, вышедшей в свет в 1619 году, в частности, изложена теория такта. Из интересующих нас в связи с концертом Леонтия-монаха размеров наличествуют два: 3/1 и 3/2 (ил. 2). Марина Евгеньевна Гирфанова, рассматривая эту часть трактата Преториуса, указывает: «Такт Sesquialtera, 3/2 произведен от такта C alla Semibreve, числовая пропорция 3/2 в обозначении такта указывает, что в нем три минимы должны идти на время двух миним такта alla Semibreve. Такт Tripla, 3/1 произведен от такта C alla Breve, числовая пропорция 3/1 в обозначении такта указывает, что в нем три семибревиса должны идти на время одного такта alla Breve» [3, с. 8].

¹ Слово «контрапункт» в данном случае означает точку после ноты, обозначающую пунктирный ритм.



Ил. 2. Пример размеров 3/1 и 3/2 из трактата М. Преториуса «*Syntagma musicum*»

Различные такты подходят разным музыкальным жанрам. Преториус считал, что размер C подходит мотетам, а размер «С» (*alla Semibreve*) — мадригалам [8, с. 49]. Это разграничения распространяется и на производные трехдольные метры: «...правильнее [было бы] из любезности к поющим, ради точного различия оставлять родам сочинений: [такт] *Tripla*, понятно, — мотетам и концертам; [такт] *Sesquialtera* же — мадригалам, в особенности же гальярдам, курантам, вольтам и другим подобного рода сочинениям, в которых необходимо следует быть более быстрому такту» [цит. по: 3, с. 8].

Арбитром в заочном споре Преториуса и киевского анонима мог бы выступить Николай Дилецкий, чей трактат хронологически находится между сочинениями оппонентов. Дилецкий действительно коснулся интересующей нас темы, назвав ее «предложением пропорций». В его трактате помещены примеры того, как заменить размер 3/1 на 3/2 и наоборот с изменением длительностей вдвое, а размер 6/4 («пиканду») превратить в 3/2 с заменой восьмых длительностей половинными [6, с. 151¹]. Однако из кон-

текста изложения неясно, каким образом трехдольные метры соотносятся по темпу с четным, и вызывает ли смену темпа «предложение пропорций» (вероятно, для самого Дилецкого ответы были настолько очевидны, что тратить на них время не стоило). Единственное указание, которое может иметь отношение к темпу, появляется в связи с размером 6/4: «Пиканда не есть пропорция, и ради сего знаки стоят шесть и четыре, четыре ради того под исподом, что было четыре вязаных² в полтакта, здесь же шесть, и чтобы скоро такт измерял» [6, с. 150].

То есть оттого, что в такте 6/4 помещается больше восьмых длительностей, он становится длиннее и звучит дольше. Как и у киевского анонима, приравниваются не целые такты, а наиболее мелкие длительности. Но какое отношение к этому имеет цифра «четыре» в знаменателе? Как и в ряде других случаев, Дилецкий оставляет читателей в недоумении.

Русская теория музыки периода барокко небогата текстами. Однако широкое распространение в певческой среде латыни (отразившееся, в частности, в маргиналиях певчих и копиистов на полях партесных рукописей) говорит о том, что теоретические знания могли восприниматься не только из славянских источников. Вероятно, существовали и другие пути общения с музыкальной теорией и практикой стран Западной и Восточной Европы. Это дает основания полагать, что для реконструкции темпового профиля партесного концерта «Оком благоутобным» может оказаться полезным и трактат Михаэля Преториуса, и другие западные источники.

Литература

1. Герасимова И. В. Ожившая икона Рождества Христова в 8-голосном концерте Цыбульского «Таинство странное вижу» // *Publications of the International Society for Orthodox Church Music*, No. 6 (2015). P. 240–259.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983.
3. Гурфанова М. Е. Теория такта Михаэля Преториуса // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2013. № 4. С. 3–15.
4. Дем'яненко Б. М. Індивідуально-стильова специфіка музичного мовлення в партесних композиціях другої половини XVII — першої половини XVIII століття. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021.
5. Дем'яненко Б. Трактат «Препорция» з киевського рукопису XVIII століття: критична публікація тексту. Львів: Т. Тетюк, 2017.
6. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. В.В. Протопопова. М.: Музыка, 1979 (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7).
7. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом. М.: Классика — XXI, 2015.
8. Praetorius M. *Syntagma musicum*. Bd. III. *Termini musici* (Wolfenbüttel, 1619). Faksimile-Nachdruck / hrsg. von W. Gurlitt. Kassel: Bärenreiter, 1958.

¹ Здесь и далее указаны номера страниц, на которых помещен оригинальный текст трактата.

² Восьмых длительностей.



Наталья ПЛОТНИКОВА*
(Москва)

Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков «Каменем российским сокрушивый замок السويدский»: песнопения за взятие Шлиссельбурга**

Рукописное наследие государевых певчих дьяков Петровской эпохи ныне хранится и доступно для изучения в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА. Ф. 396 [Архив Оружейной палаты]. Оп. 2. Ч. 7. № 3731–3766) [см.: 15, с. 101–133, 258–263]. Оно содержит как традиционные богослужебные певческие книги или их фрагменты (Октоих, Триодь, Праздники), так и циклы Служб благодарственных в честь военных побед Петра Первого в Северной войне. До нас дошли рукописи торжественных песнопений на взятие крепости Нотебург (11 октября 1702 года¹), на победу над генералом Левенгауптом под Лесной (28 сентября 1708 года), на Полтавскую победу (27 июня 1709 года), на морскую победу у мыса Гангут (27 июля 1714 года) и на заключение Ништадтского мира (30 августа 1721 года). Эти стихиры, ирмосы, тропари и кондаки представляют собой часть военно-музыкальной летописи Петровского времени, иногда являются единственными источниками текстов, отражающих важнейшие исторические реалии.

К сожалению, музыка названных торжеств мало известна и почти не опубликована. Лишь музыка Службы благодарственной на Полтавскую победу удостоилась публикации в рамках отдельного издания, подготовленного В. В. Протопоповым, заняв достойное место в ряду стихов победительных, кантов, концерта, народных песен [9]. Однако в этот том из серии «Памятники русского музыкального искусства» оказалась включена лишь некоторая часть песнопений из второй редакции текста Службы, созданной уже после заключения

Ништадтского мира. Музыка на текст первой редакции, возникшая вскоре после победы, не нашла никакого отражения ни в «Памятниках», ни в других музыковедческих трудах. В настоящее время в рамках проекта, поддержанного грантом РФФИ, идет работа по составлению нотного инципитного каталога рукописей государевых певчих дьяков, готовятся публикации Служб благодарственных. В цикле статей в журнале «Старинная музыка» будут впервые представлены основные материалы исследовательского проекта, а в центре внимания данной статьи – музыка, посвященная церковному празднованию первой победы в Северной войне – взятию крепости Нотебург.

Как известно, сражение под Нарвой в первый год Северной войны, 19 ноября 1700 года, было проиграно русской армией, что имело тяжелые последствия не только для ее боеспособности, но и для дипломатического престижа России. Карл XII полагал, что с Россией покончено. «На шведской медали, выбитой в честь победы под Нарвой, был изображен бегущий, теряющий шпагу и шляпу Петр I; надпись представляла собой цитату из Евангелия: “Исшед вон, плакася горько”»² [1, с. 155]. В Европе распространялось представление о Нарвском поражении как о непоправимой катастрофе для русского государства.

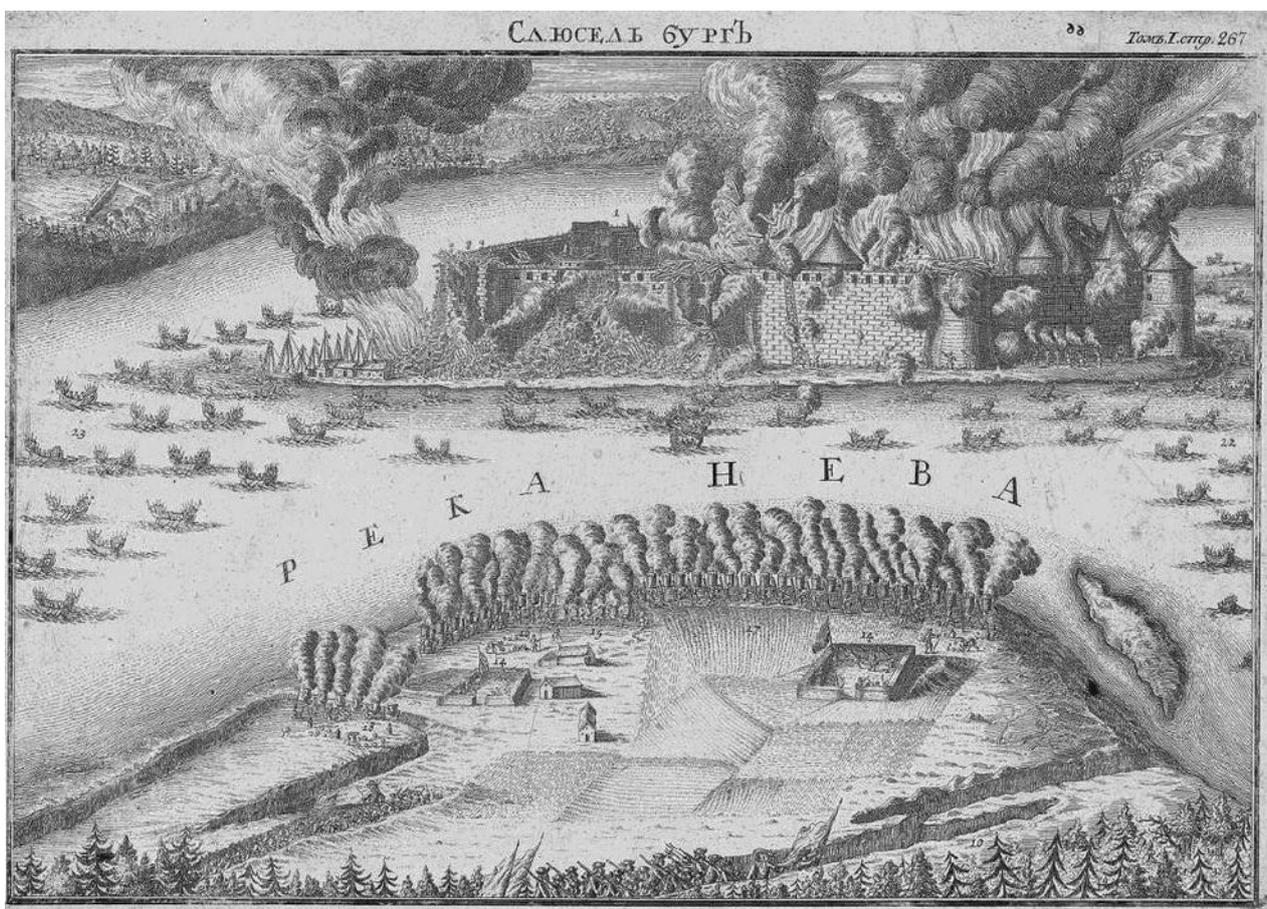
Но Петр не оставил своих намерений. Воспользовавшись тем, что Карл направил все свои силы на борьбу с саксонским курфюрстом и польским королем Августом II, он стал разрабатывать план взятия крепости Нотебург у истока Невы из Ладожского озера. Крепость на острове Ореховом –

* Плотникова Наталья Юрьевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

** Статья подготовлена в рамках проекта РФФИ 20-012-42014 «Музыкальное наследие Петровской эпохи: государственные торжества и богослужебное пение».

¹ Здесь и далее все даты указаны по старому стилю.

² Мф. 26:75.



Ил. 1. Штурм Шлиссельбурга (со старинной гравюры, нач. XVIII в.)

Орешек (или Орехов, Ореховец) была основана в 1323 году князем Юрием Даниловичем, внуком Александра Невского, и имела стратегическое значение, открывая выход к Балтийскому морю. Шведы не раз пытались завоевать Орешек, но только в мае 1612 года, после девятимесячной осады войсками под командованием графа Делагарди, крепость пала, а 27 февраля 1617 года отошла Швеции по Столбовскому мирному договору вместе с русскими городами Ивангород, Ям, Копорье, Корела и всей Невой. Городок получил название Нотенбург или Нотенбург (от шведского Nöt – орех, borg – крепость). Желание Петра вернуть Ижорскую землю (Ингрию, Ингерманландию) – земли «отчичь и дедичь» – потребовало огромных усилий по организации наземных и морских военных сил, подготовке артиллерийских орудий.

1 октября началась длительная бомбардировка крепости, но она не дала нужных результатов. В ночь на 11 октября началась кровопролитная

атака пехоты на мощные крепостные стены: «И так сей приступ продолжен был в непрестанном огне 13 часов, а именно: от полчетверта часа с утра, до полупята часа после полудня, однакож на бреши ради крутости и малого места земли около города и сильного супротивления неприятельского за краткостию наших приступных лестниц (которые в иных местах больше полуторы сажени коротки были) взойти и овладеть не могли» [5, с. 60]. Меньшиков собрал еще суда и воинов для помощи наступающим. Сражение закончилось капитуляцией шведов: «Тогда неприятель, видя такое десператное (отчаянное. – Н. П.) действие наших, так же в 13 часов толь утомлен, ударил шамад» [5, с. 61]¹.

В первых письмах своим сподвижникам 13 октября царь сообщал: «Правда, что зело жесток сей орех был, аднака, слава Богу, счастливо разгрызен» [13, с. 92]. 18 октября он пишет польскому королю Августу II об овладении «знатной крепостью Нотенбург», и с гордостью подписывает: «Из за-

¹ Шамад – сигнал о капитуляции барабанным боем (или трубами).

воеванной нашей наследной крепости Орешка»¹. Но уже 14 октября город именуется по новому: «Шлютельбург» [13, с. 95] (от голланд. *Sleutelburg*, позже – Шлюссельбург, Шлиссельбург или Слюсенбурх, Слюссенбурх, от нем. *Schlüssel* – «ключ», *Burg* – «крепость») – Ключ-город, открывающий путь к Балтийскому морю и дальнейшим победам в Северной войне. На крепостной башне был укреплен ключ, и поныне украшающий флаг и герб города.

Петр Первый очень дорожил этой победой и считал ее чудом, совершившимся только благодаря помощи Божией: «Хотя и бывали у дела, аднако сие кроме всякого мнения человеческого учинено, но токмо единому Богу в славу сие чудо причесть» (из письма И. А. Мусину-Пушкину) [13, с. 91]. 23 октября 1702 года в храмах служили благодарственный молебен по поводу этого завоевания. Известно, что Петр не раз впоследствии посещал Шлиссельбург 11 октября: «Каждый год, в означенное число, он имел обыкновение ездить туда, если находился в России, в сопровождении своей флотилии, сенаторов, министров и генералов, чтобы праздновать годовщину взятия этой крепости» [6, с. 15]². Видимо, для таких церковных празднований и были созданы песнопения государевыми певчими дьяками.

Стихиры, тропарь и кондак, посвященные взятию крепости Нотебург, сохранились в 14-ти певческих рукописях в архиве Оружейной палаты. Напомним, что это уникальное собрание представляет собой настоящую певческую библиотеку, оно содержит 312 единиц хранения – партии дисканта, альты, тенора и баса. Номерам описи соответствуют полные или неполные комплекты партий, с различным количеством певческих книг для каждой партии, но, как правило, с преобладанием партии тенора, в которой излагался распев в четырехголосных обработках. Интересующий нас комплект – полный, в нем 13 книг (3741-г – партия дисканта, 3741-д, ж – партия альты, 3741, 3741-б, в, и, е, з, л, м – партии тенора, 3741-а, к – партии баса; книги в белом кожаном переплете, формат книг обычный для данного собрания, в среднем:

19,5 x 15,5 x 1,2 см). Каждая певческая книга является сборником, в который входят не только песнопения на взятие крепости Нотебург, но и службы на 27 июля (битва при Гангуте), на обновление храма (13 сентября в день памяти обновления храма Воскресения Христова в Иерусалиме) и некоторые другие песнопения. Имеющиеся поголосники можно соединить в четырехголосные партитуры не во всех циклах. К сожалению, песнопения на взятие Нотебурга отсутствуют в единственной партии дисканта, что не дает возможности составить полную партитуру – никаких других списков (копий) этих песнопений не обнаружено, возможна только реконструкция дискантовой партии.

Еще одна партия – басовая (№ 3750), отличается особым (более крупным) форматом (23,2 x 17,7 x 2,6 см), цветом кожи переплета и внутренним оформлением – заставками, особенно аккуратным почерком. Мы предполагаем, что эта рукопись была создана для самого Петра Первого. Это сборник иного содержания, чем № 3741, он открывается песнопениями в честь взятия Нотебурга, содержит также службы благодарственные в день победы над генералом Левенгауптом под Лесной, циклы песнопений Александру Невскому, великомученице Екатерине, то есть главным образом те службы, которые император лично распорядился написать в указе от 14 декабря 1724 года³. Однако виктория 11 октября в этом распоряжении не упоминается, на основании чего можно предположить, что песнопения в честь взятия крепости были написаны ранее, скорее всего, или сразу после события, или к какой-либо его годовщине в течение первых пяти лет. Это отчасти подтверждается и филигранями бумаги с гербом города Амстердама⁴.

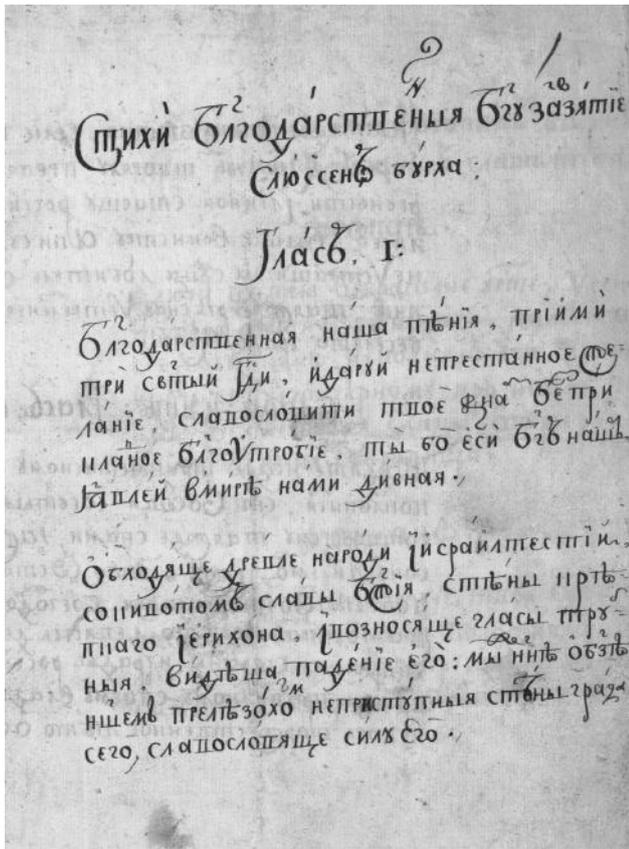
О вероятной принадлежности этой партии царю говорит и тот факт, что в ней содержится не только нотная запись песнопений, но и тексты: «Стихи Благодарственные Богу за взятие Слюссен бурха» (л. 1–2 об., ил. 1, 2), чтения Апостола и Евангелия «Службы благодарственной» 30 августа, в день заключения Ништадтского мира (л. 50–51 об.). Как известно, Петр нередко читал послания апостолов на Богослужениях, и этот текст мог быть включен

¹ Там же. С. 96.

² А. С. Кротков сообщает, что Петр праздновал 11-е октября в Шлиссельбурге 5 раз [8, с. 174].

³ «Надворный Его Императорского Величества уставщик Василий Евдокимов объявил в Синоде указ Его Императорского Величества, чтобы сделать вновь и напечатать службы для викторий 27 июня, 30 августа, 28 сентября и на тезоименитство Ея Императорского Величества 24 ноября – мученице Екатерине, стихиры, литии и стиховны, тропари и кондаки, синаксари с литиями и величания. Святейший Синод поручил сочинить эти службы протектору школ и типографий архимандриту Гавриилу с обретающимися в Москве школьными учителями неотложно и сочиня, внести для апробации в Святейший Синод неукоснительно» [10, стб. 603–604].

⁴ Филигрань «Герб Амстердама» с надписью «Marschaix» имеет сходство с изображением в каталоге Т. В. Диановой, № 379, 1707 год [4].



Ил. 2. Текст «Стихов Благодарственныхъ» (фрагмент).
 Оригинал – РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3750. Л. 1

в сборник специально для него. А листы «Стихов», посвященных взятию крепости, скорее всего, послужили текстовой основой для музыки государевых певчих дьяков. Печатный вариант этих текстов нигде публиковался, он отсутствует в указателях [12], следовательно, сохранился только в певческих книгах. Возможно, именно в таком виде тексты были представлены Петру для одобрения.

Автор «Стихов» неизвестен, хотя по этому поводу можно высказать несколько предположений. Их мог написать Стефан Яворский (1658–1722), с 1701 года местоблюститель Патриаршего престола, который произносил торжественную проповедь при встрече Петра в Москве у Триумфальных ворот. С не меньшей долей вероятности можно допустить участие в сочинении текстов Иосифа Туробойского (? – 1710?), одного из авторов театральных панегирических действий «Царство мира» (1702) и «Торжество мира» (1703), создателя описания торжественных врат 1703 года, учителя Славяно-греко-латинской академии (1701–1703), затем ее префекта (1703–1705) и ректора (1706–1708). То,

что Иосиф мог быть автором различных виршей, находит подтверждение и в заголовке песнопений «Стихи», а не «Стихиры», хотя, безусловно, они выполняют функцию стихир на «Господи, воззвах» на Всенощном бдении. К подготовке текстов мог быть причастен и Феофилакт Лопатинский (1670–е–1741), который в 1709 году создавал первую редакцию Службы на Полтавскую победу. В 1702 году он еще находился в Киеве, был наставником Киевской духовной академии вместе с Феофаном Прокоповичем, а в Москву прибыл в 1704 году, заняв должность наставника философии и префекта Московской духовной академии, с 1706 года – ректора и наставника богословия. Петр I высоко ценил образованность каждого из них и мог поручить им написать благодарственные богослужебные тексты. Приведем далее этот фрагмент рукописи.

«Глас 1:

Благодарственная наша пения приими, Трисвятый Господи, и даруй непрестанное желание славословити Твое к нам безприкладное благоутробие. Ты бо еси Бог наш, явлѣи в мире нами дивная.

Обходяще древле народи израилтестии со кивотом славы Божия стѣны крепкаго Иерихона и возносяще гласы трубныя, видѣша падение его: мы же ныне о Бозе нашемъ прелезохомъ неприступныя стѣны града сего, сладословяще силу Его.

Невския быстрины зелныя велие приступающим ко стѣнамъ творяху препятие, но в ревности Илиной ставишу российскому Елисею¹, быша воинству аки сухъ путь, не устрашиша сердца любителей отечества. Ныне же таяжде речная устремления в сладости веселят град Божий.

Слава : И н(ы)не : Гласъ б:

Приидите, людие, Трисвѣстному Божеству поклонимся, Сыну со Отцемъ со Святымъ Духомъ, сотворшему таяжде с нами, яже содея со Израилемъ, иже в лето оставления повеле возвращатися ко еждо притяжанію, тако в лето девять десятое похищенная страны и грады российския возврати правилному своему владетелю, творя торжественное лето оставления. Тем же благодарно возопием, вернии, Троице святая, Боже наш, слава Тебе.

Тропарь.

Ключи царствія, Безначальне Христе, ученику Твоему дати обещавай, нам слово сие событием исполни еси, даровавый ключ сей благоверному царю нашему Петру, им же Безсмертныя славы, отверзе России неизследимая сокровища.

¹ В рукописи: «Елисею» (№ 3750. Л. 1).

Кондак.

Величаем благоутробие Твое, Боже наш, начало сие благое нам положивый, камнем российским сокрушивый замок свейский, отворивый заключенное море Балтийское, возвративый страны и грады похищенные, ныне же благополучное даровавый окончание праведным полезным и желанным миром, оградивый вверившееся Тебе российское Христолюбивое жителство.

Ин кондак

Победителей града сего сотворивый нас, Господи, сподоби на всякое время должное благодарение Тебе приносить, еже ныне нарочитым летиим празднество воспоминающе, смиренно молим Тя, утверди вовеки, ненаветен от вражия нахождения град сей, трудившихся о нем благослови долгоденствием, а положших души своя сподоби вечныя радости».

В текстах не раз упоминаются исторические и географические реалии: свейский замок, заключенное (закрытое) Балтийское море, Невские быстрины, творившие препятствия приступающим

к стенам крепости (остров Орешек делит исток Невы на два рукава, течения здесь смешиваются, обмениваются внутренними силами, образуя водовороты).

В этих песнопениях, как и во всех Службах благодарственных и проповедях того времени, широко используются аллюзии к Священному писанию, возвеличивающие Петра I. Так, благоверный царь, завоевавший Ключ-город, уподобляется тезоименитому апостолу Петру, получившему «ключи царствия». По аналогии со словами Христа «Ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою» (Мф. 16: 18–19), в которых символически трактуется значение имени (от греч. Πέτρος — камень), Петр I называется «камнем российским», сокрушившим «замок свейский». Этот «перевод» имени стал одним из самых устойчивых символов проповеднической и панегирической литературы Петровской эпохи. В словосочетании «российский Елисей» вероятно, также подразумевается царь, по желанию которого воды стали воинам «аки сух путь»; здесь возникает аллюзия ко второй главе (стихи 8–15)



Илл.3. «Стихи благодарственные» за взятие Шлиссельбурга: текст (окончание кондака и «ин кондак») и начало партии баса. Оригинал — РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3750. Л. 2 об.—3.

Четвертой книги Царств, где описано получение пророком Елисеем особой силы пророка Илии по вознесении его на небо на огненной колеснице.

Прибегает автор текста и к широким историческим параллелям. Во второй стихире он сравнивает штурм крепости с ветхозаветным взятием Иерихона (книга Иисуса Навина, гл. 6). Священники Израилевы несли ковчег завета, обходя вокруг Иерихона семь раз, а перед ним и после него «трубили трубами», и «обрушилась стена города до своего основания, и народ пошел в город, каждый с своей стороны, и взяли город» (Нав. 6:19)¹.

В стихире-славнике возвращение «похищенных» шведами русских городов через девяносто лет («в лето девять десятое») «правильному своему владельцу», то есть русскому царю, сопоставляется с возвращением народа израильского в землю Ханаанскую (Исход). Упоминание временного периода в стихире не случайно, ведь даже на реверсе медали, которой награждались офицеры и солдаты, отличившиеся при штурме крепости, стояли подписи: «Шлюсенбурх» и «Был у неприятеля 90 лет».

В музыке нашли воплощение тексты четырех стихир, тропарь (глас 4) и первый кондак. Стихиры представляют собой четырехголосные обработки знаменного распева, а тропарь и кондак – одноголосные песнопения греческого распева. В Приложении к статье опубликованы первая стихира и кондак. Подчеркнем, что мелодии знаменного распева у тенора автор музыки создавал специально для этой службы, впервые «озвучивая» благодарственные тексты, опираясь на традиционную попевочную структуру знаменного распева, но иногда и трансформируя типичные попевки.

Гармония и фактура стихир в целом типична для партесного постоянного многоголосия (термин В. В. Протопопова) этого времени: небольшая ритмическая развитость голосов, умеренное количество фигур эксцеллентования у баса и альты, краткие фрагменты параллельного движения всех голосов и перекрещивания тенора с альтом и басом. Обратим внимание и на то, что амбитус альты довольно развит, особенно в кульминации первой стихире (на словах «Ты бо еси Бог наш»). Альт, достигающий до c^2 , предполагающий и высокий дискант, встречается в это время еще довольно редко, вероятно, автор композиции сознательно достигает таким образом более торжественного звучания.

Отметим своеобразие каденционного плана в первой стихире: из восьми каденций только три автентических, одна прерванная (в третьей строке), а преобладают плагальные.

Автор музыки неизвестен. Возможно, им был Стефан Беляев [14, с. 14], любимец Петра I, который стал уставщиком либо в 1699 году (по мнению Н. П. Парфентьева [11, с. 148]), либо в 1701-м (по мнению С. Б. Буцкой [2, с. 153]). Его положение вполне обязывало к сочинению музыки. Но при этом типичных для Беляева гармонических последований, связанных со смещением на тон вниз и появлением бемолей, в этих гармонизациях нет.

Важно, что музыка викториальных служб при Петре I всегда включала в себя песнопения не только на благодарственные тексты, но и в честь того святого, память которого почиталась в день военной победы. 11 октября – день памяти святого апостола Филиппа, единого от семи диаконов. После сошествия Святого духа двенадцать апостолов поставили его на диаконское служение в Иерусалимской церкви и поручили, как и прочим шести диаконам, заведовать приношениями верующих и заботиться о вдовах, сиротах, убогих. В рукописи, принадлежавшей царю, название службы написано киноварью: «М(е)с(я)ца октоврїа въ АІ д(е)нь / с(вя)таго Ап(о)с(то)ла Филїппа единого от седми дїаконов, на Г(о)с(по)ди возвах Ст(и)х(и)ры / Гласъ [не указан]» (№ 3750, л. 16 об.)². В нее входят три стихиры на «Господи, возвах», глас 4: «Иже седми диаконом причтен», «Богознамения, рукою твоею совершаемая», «Колесница слова Сый», славник, глас 6 «Излияся благодать», на стиховне славник, глас 6 «Оставив земная», тропарь, глас 3 «Апостоле святыи Филиппе», кондак, глас 4 «Языков ловец пречудный». Как и в благодарственной Службе, стихиры являются четырехголосными обработками знаменного распева, а тропарь и кондак – монодия греческого распева. В комплекте рукописей № 3741 имеется еще одна группа одноголосных песнопений на Литургии, 8 тропарей на «Блаженнах».

Богослужебный (канонический) этап, уже с торжеств в честь взятия Азова в 1696–1697 годах, становился лишь началом широкого празднования в масштабах всей страны [см.: 3]. Викториальные события конца 1702 года продолжили и укрепи-

¹ Заметим, что слова стихир «прелезохом неприступныя стены града сего» на самом деле не соответствуют исторической правде. Лестницы, которые специально готовились для наступления, оказались короткими и не достигали около трех метров (1,5 сажени) до нужной высоты.

² При воспроизведении заголовка выносные буквы пишутся в строку, титла раскрываются в круглых скобках.

ли эту традицию на новом, более значительном уровне. 6 декабря Петр I совершил торжественный въезд в Москву, под звуки инструментальной музыки прошел через Триумфальные арки, украшенные эмблемами. Здесь исполняли панегирические канты ученики Славяно-греко-латинской академии, они же 16 января 1703 года были актерами в постановке комедии «Торжество мира», принадлежавшей (возможно, частично), перу упомянутого выше Иосифа Туробойского. Празднества сопровождали фейерверки: если первый был устроен в самом Шлиссельбурге уже 18 октября [7, с. 60], то в декабре аллегорические фигуры, рисующие картины сражения и победы, вспыхивали уже в небе Москвы.

В разветвленной многоэтапной структуре праздника участвовали все виды искусства. Церковные песнопения в честь взятия Нотебурга, зафиксированные в рукописях государевых певчих дьяков, составляют первую известную на данный момент службу в честь военной победы. Аналогичная по составу Служба была создана в 1708 году после победы над генералом Левенгауптом, к рассмотрению которой мы обратимся в следующей статье. Крупные циклы благодарственных служб на Полтавскую победу, морскую баталию при Гангуте и заключение мира со Швецией, охватывающие все части торжественного Всенощного бдения, ознаменовали новый этап в богослужебном пении Петровской эпохи.

Литература

1. Битва под Нарвой. Причины поражения и потери // Сражения, изменившие ход истории: XVI–XIX века / А. В. Баранов [и др.]. Саратов: Лицей, 2005. С. 147–156. Электронная версия: https://licey.net/free/2-srazheniya_izmenivshie_hod_istorii/11-srazheniya_izmenivshie_hod_istorii__xvi_xix_veka/stages/1105-bitva_pod_narvoi_prichiny_porazheniya_i_poteri.html (дата обращения – 15.09.2021).
2. Буцкая С. Б. Стефан Иванович Беляев – государев певчий дьяк // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР за 1992 г. М., 1993. С.150–156.
3. Демина В. И. Празднование взятия Азова как «викториальное» торжество нового типа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1 (22). С. 90–95.
4. Дианова Т. В. Филигранные XVII–XVIII вв. «Герб города Амстердама». М.: Гос. историч. музей, 1998. 166 с.
5. Журнал или Поденная записка, блаженная вечнодостойная памяти государя императора Петра Великого с 1698 года, даже до заключения Нейштатского мира. Напечатан с обретающихся в Кабинетной архиве списков, правленных собственною рукою его Императорского величества. Ч. 1. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1770. 430 с.
6. Записки фельдмаршала графа Миниха / пер. с фр.; ред. и примеч. С. Н. Шубинского. СПб.: тип. Безобразова и комп., 1874. 434 с.
7. Зелов Д. Д. Официальные светские праздники (триумфы и фейерверки) конца XVII – первой половины XVIII в. в Российской провинции // Меншиковские чтения–2005: [сб. статей] / отв. ред. П. А. Кротов. СПб.: Историческая иллюстрация, 2005. С. 60–65.
8. Кротков А. С. Взятие шведской крепости Нотебург на Ладожском озере Петром Великим в 1702 году. СПб.: типогр. Морского министерства, в Главном Адмиралтействе, 1896. 205 с.
9. Музыка на Полтавскую победу / Сост., публ., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1973. 420 с. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2).
10. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. Т. II. Ч. 2. СПб.: Синод. типогр., 1873. 746 стб.
11. Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты России XVI – XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: [б. и.], 1991. 444 с.
12. Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом. Т. II. Описание славяно-русских книг и типографий 1698–1725 годов. СПб.: изд. товарищества «Общественная польза», 1862. 694 с.
13. Письма и бумаги императора Петра Великого. Т. 2 (1702–1793). СПб.: Государственная типогр., 1889. 812 с.
14. Плотникова Н. Ю. Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов (на материале стихир «Совет пречечный» из Службы Благовещения Пресвятой Богородице): Исследование и публикация. М.: Композитор, 2004. 200 с.
15. Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. М.: Гос. институт искусствознания, 2015. 340 с.



Нотное приложение

Служба благодарственная за взятие Шлиссельбурга

Стихира «Благодарственная наша пения», глас 1*

(ред. Н. Ю. Плотниковой)

А.
Б. Т.

Бла - го - дар - - - ствен - на - я на - ша пе - ни - я

при - и - ми, Три - свя - тый Гос - - - по - - - ди,

и да - руй не - пре - стан - но - е же - ла - - - ни - е

сла - во - сло - ви - - - ти Тво - е к нам без - прик - лад - но - е

бла - го - - - ут - ро - - - - би - - - - - е

* РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 7. № 3741-д (партия альты), л. 32; № 3741 (партия тенора), л. 34; № 3750 (партия баса), л. 3.

Ты бо е - си Бог наш,

яв - лей в ми - ре на - ми див - - - на - - - я.

Кондак «Величаем благоутробие Твое»*
(ред. Н. Ю. Плотниковой)

Ве - ли - ча - ем бла - го - ут - ро - би - е Тво - е, Бо - же наш,
на - ча - ло си - е бла - го - е нам по - ло - жи - вый, ка - ме - нем рос - сий - ским со - кру - ши - вый
за - мок свей - ский, от - во - ри - вый за - клю - чен - но - е мо - ре Бал - тий - ско - е,
воз - вра - ти - вый стра - ны и гра - ды по - хи - щен - ны - я, ны - не же бла - го - по - луч - но - е
да - ро - ва - вый о - кон - ча - ни - е пра - вед - ным, по - лез - ным и же - лан - ным ми - ром,
о - гра - ди - вый вве - рив - ше - е - ся Те - бе рос - сий - ско - е
хрис - то - лю - би - во - е жи - - - - - тель - ство.

* РГАДА. Ф. 396. Оп.2. Ч.7. № 3741-д, л. 35 об.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Юлия Москва (Москва). Книги для певчих в системе латинских литургических книг

Данная статья представляет собой опыт систематизации западных литургических книг в историческом ракурсе, весьма актуальный для научного освоения огромного рукописного наследия, в том числе и музыкального. Выстраивание разных классификаций, соответствующих определенным историческим периодам, сопряжено с определением в них особого места музыкально-литургических книг.

Ключевые слова: латинские литургические книги; Антифонарий; Градуал; Кириал; Гимнарий; Секвенциарий; певческая Псалтирь; Тропарь; Кантаторий; Процессионал; Миссал; Бревиарий; Лекционарий; Коллектарий.

Елена Круглова (Москва). Произвольная орнаментика певицы XVIII века Изабеллы Жирардо и современное исполнительство

В предлагаемой статье представлен сравнительный анализ произвольной орнаментики, которую использовала в арии-плаче Альмилены из оперы Г. Ф. Генделя «Ринальдо» известная певица XVIII столетия Изабелла Жирардо, и той, что применяют современные исполнители – Дерек Ли Рейджин, Ева Маллас-Годлевска, Рене Флеминг и Чечилия Бартоли. В результате автор статьи приходит к выводу о более смелом введении произвольных украшений в эпоху барокко: применении как мелизматического фигурирования, так и пассажной техники, приемов диминуирования, варьирования мелодики и ритмического рисунка, что заметно усиливало выразительность ключевых слов.

Ключевые слова: Изабелла Жирардо; Гендель; эпоха барокко; опера; ария; орнаментация; импровизация; аутентичное исполнительство.

Анна Бульчева (Москва). «Преложение пропорций» в концерте Леонтия-монаха «Оком благоутробным» в свете барочной теории такта

Статья посвящена двенадцатиголосному партесному концерту Леонтия-монаха «Оком благоутробным», написанному в первой трети XVIII века. Концерт содержит четыре проведения рефрена в различных «пропорциях»: 3/1, 3/2, 3/4 и вновь 3/1. Проведения рефрена чередуются с эпизодами в четном размере. Проблема того, каким образом все эпизоды должны соотноситься между собой по темпу, рассмотрена на основе сведений из трех трактатов эпохи барокко, в которых представлены различные точки зрения.

Ключевые слова: русское барокко; партесный концерт; киевская школа; Николай Дилецкий; Михаэль Преториус; музыкальная метрика.

Наталья Плотникова (Москва). Благодарственные службы в честь военных побед Петра Первого: из наследия государевых певчих дьяков. «Каменем российским сокрушивый замок свейский»: песнопения за взятие Шлиссельбурга

В статье вводятся в научный обиход песнопения Службы благодарственной, посвященной взятию шведской крепости Нотебург (и сразу переименованной в Шлиссельбург) русскими войсками в ходе Северной войны 11 октября 1702 года. Автор рассматривает рукописные источники Службы – певческие книги государевых певчих дьяков Петровской эпохи, ее тексты, специфику гармонии и фактуры песнопений. Высказаны предположения об авторстве текста и музыки. В Приложении впервые публикуются первая стихира и кондак из Службы.

Ключевые слова: взятие Шлиссельбурга; Петровская эпоха; государевы певчие дьяки; Служба благодарственная.



ABSTRACTS

Julia Moskva (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow Conservatory). **Knigi dlya pevchikh v sisteme latinskikh liturgicheskikh knig / Chant Books in the system of Latin liturgical Books**

The article presents an experience of systematizing of Latin liturgical books from a historical perspective, which is very relevant for scholarly development of a huge manuscript heritage, including musical one. The construction of different classifications corresponding to certain historical periods is associated with the definition of a special place in them for musical liturgical books.

Keywords: Latin liturgical books; Antiphoner; Gradual; Kyrial; Hymnal; Sequentiary; singing Psalter; Troper; Cantatorium; Processional; Missal; Breviary; Lectionary; Collectar.

Elena Kruglova (PhD, Professor, Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow). **Proizvol'naya ornamentika pevitsy 18 veka Izabelly Zhirardo i sovremennoe ispolnitel'stvo / Free ornamentation of the 18th century singer Isabella Girardeau and contemporary performance practice**

The article a comparative analysis of free ornaments used in *Laschia ch'io pianga* aria from Handel's "Rinaldo" by the famous singer of the 18th century Isabella Girardeau and modern performers, such as Derek Lee Ragin, Eva Mallas-Godlewska, Renée Fleming and Cecilia Bartoli. As a result, the author of the article comes to the conclusion about a more flexible use of free decorations in the Baroque era: melismatic figuration and passage technique, diminishing techniques, varying melody and rhythmic pattern, which significantly increase the expressiveness of keywords.

Keywords: Isabella Girardeau; Handel; Baroque era; opera; aria; ornamentation; improvisation; authentic performance.

Anna Bulycheva (PhD, Associate professor, Moscow Conservatory) **"Prelozhenie proporsij" v kontserte Leontiya-monakha "Okom blagoutrobnym" v svete barochnoj teorii takta / Shifting of meters in Leonty the Monk's vocal concerto With Merciful Eyes in view of Baroque measure theory**

The article is devoted to the twelve-part concerto by Leontius the monk *With Merciful Eyes*, composed in the first third of the 18th century. The concert contains four refrain presented in different rhythmic "proportions": 3/1, 3/2, 3/4 and once more 3/1. The refrain alternates with episodes in duple metre. The problem of how all the episodes should relate to each other in terms of tempo is considered on the basis of information from three treatises of the Baroque era, which present three different points of view.

Keywords: Russian baroque; *partes* concerto; Kiev school; Nicolaus Dylecki; Michael Praetorius; measure in music.

Natalia Plotnikova (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor, Moscow Conservatory and State Institute for Art Studies, Moscow). **Blagodarstvennye sluzhby v chest' voennykh pobed Petra Pervogo: iz naslediya gosugarevykh pevchikh d'yakov. "Kamenem rossijskim sokrushivj zamok svejskij": pesnopeniya za vzyatie Shlissel'burga / Thanksgiving Services in Honour of the Military Victories of Peter the Great: from the Heritage of the Sovereign's Singing Clerks (d'yaki). 'Crushing the Swedish Castle with the Russian Stone': chants for the capture of Schlüsselburg**

The article introduces into scholarly use the chants of the Service of Thanksgiving dedicated to the capture of the Swedish fortress Nöteborg/Noteburg by Russian troops during the Northern War on October 11, 1702 (immediately thereafter the fortress was renamed Schlüsselburg/Shlisselburg). The author examines the handwritten sources of the Service – the singing books of the church singers (singing clerks, *d'yaki*) of the time of Peter the Great, the texts used in the Service, the chants' harmony and texture. Issues related to the authorship of words and music are discussed. The Appendix contains the first publications of the first Stichera and Kontaktion from the Service.

Keywords: the capture of Schlüsselburg; the era of Peter the Great; the Sovereign's singing clerks; thanksgiving service.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: www.stmus.ru (страница «Информация для авторов»)