

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

<https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2022-21-527-546>

<https://elibrary.ru/UTDGIA>



This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

Г.А. Пожидаева

ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУСИ В ЕЕ СВЯЗЯХ С ТИПОЛОГИЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация: В статье раскрывается значение духовной музыки позднего русского Средневековья (XV–XVII вв.) для формирования важнейших типологических качеств отечественной профессиональной музыки. Показано опережающее развитие многоголосия в профессиональной музыке в сравнении с фольклором. На материале хоровой классики XX в. — «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова и концерта «Пушкинский венок» Г.В. Свиридова — показано, что базовую основу русской музыкальной классики XX в., наряду с фольклором, создавала духовная музыка православного богослужения, его хоровая культура. Она определила многие *типологически важные черты* отечественной профессиональной музыки — это *вокальная природа тематизма, подголосочная полифония*, использование звучания хора *a capella* и его *тембровых* возможностей взамен оркестра. В музыке XX в. профессиональные традиции русского Средневековья находят свое продолжение в развитии интонационного фонда распевов, подголосочной полифонии, исполнительской культуры хорового пения. Последняя проявляется в расширенном медленном темпе, четкой дикции, цепном дыхании, многослойности хоровой фактуры, восходящей к эпохе барокко, но еще более сложной, динамических особенностях богослужебного пения патриаршего хора, восходящих к концу XVI в. Огромное значение имеет сохранение исполнительских особенностей: внутренней сосредоточенности и молитвенной наполненности хорового пения, которые обращают современного слушателя к монастырской традиции с ее самоуглубленностью в молитве. Это выражает уже те ментальные глубины русского сознания, которые сложились благодаря православной духовной культуре.

Ключевые слова: типология русской профессиональной музыки, подголосочная полифония фольклора и духовной музыки позднего Средневековья, тембровые особенности хора *a capella*.

Galina A. Pozhidaeva

**SPIRITUAL AND MUSICAL CULTURE OF RUSSIA IN ITS
RELATIONS WITH THE TYPOLOGY
OF NATIONAL MUSICAL ART**

Abstract: The article reveals the importance of sacred music of the late Russian Middle Ages (15th–17th centuries) for the formation of the most important typological qualities of Domestic professional music. The advanced development of subvocal polyphony in professional music in comparison with folklore is shown. On the material of the choral classics of the 20th century — *All-Night Vigil* by S.V. Rachmaninov and the concert *Pushkin Wreath* by G.V. Sviridov — it is shown that the basis of the Russian musical classics of the 20th century, along with folklore, was created by the spiritual music of Orthodox worship, its choral culture. She identified many typologically important features of Russian professional music — this is the vocal nature of thematism, subvocal polyphony, the use of sound of choir a capella and its timbre capabilities instead of orchestra. In the music of the 20th century, professional traditions of the Russian Middle Ages are continued in the development of intonation fund of chants, subvocal polyphony, and performing culture of choral singing. The latter is manifested in an expanded slow pace, clear diction, chain breathing, multi-layered choral texture, dating back to the Baroque era, but even more complex, dynamic features of liturgical singing of patriarchal choir, dating back to the end of the 16th century. The preservation of performing features has a great importance: internal concentration and prayerful fullness of choral singing, which turn the modern listener to the monastic tradition with its self-deepening in prayer. This already expresses the mental depths of Russian consciousness that have developed thanks to the Orthodox spiritual culture.

Keywords: typology of Russian professional music, subvocal polyphony of folklore and sacred music of the late Middle Ages, timbre features of the choir a capella.

Важнейшие типологические качества русской профессиональной музыки, которые трудно отрицать, — это эпическое и мелодическое начало, широкая распевность. В истории духовной музыки и фольклора существует их взаимосвязь. При этом профессиональная музыка исторически развивалась не только параллельно с фольклором, но и порой опережала его, особенно в ранний период — до XV в. В данной статье я затрону позднее Средневековье — XV–XVII вв. Речь пойдет преимущественно о многоголосной традиции церковного пения и ее проекции на русскую музыкальную классику XX в.

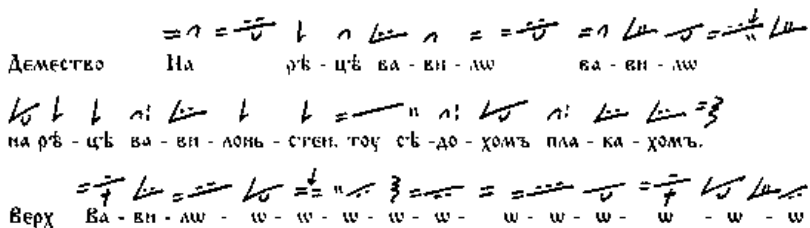
В формировании мелодичности и распевности как важного типологического свойства русской музыки большую роль сыграло развитие именно вокально-хоровой традиции церковного пения, а затем и сольной певческой. Известно, что Русская православная церковь не поддерживала развитие инструментальной музыки в фольклоре, называя ее бесовскими игрищами, отсюда — преобладание песенных жанров в русском фольклоре. Церковное пение развивало именно вокально-хоровую музыку, что по сей день сказывается на *вокальной природе тематизма* русских композиторов. Это типологически важное свойство отечественной профессиональной музыки сложилось во многом под влиянием профессиональной церковно-певческой традиции.

Хоровую культуру России мы привыкли называть корневой культурой отечественной музыки, это общепринятая точка зрения, которая считается как бы программой по умолчанию. Русское хоровое пение в XVII в. достигло таких высот, что иноземцы называли его восьмым чудом света. Это была уже не только монодия, но и многоголосие.

Раннее русское *многоголосие* в церковном пении возникло позднее западноевропейского. Так, упоминание о двухголосном пении «с верхом» содержит Чиновник Новгородского Софийского собора: в Вербное воскресенье пели литургию «с верхом» и на Успение Богородицы пели стихиры и славник «с верхом» [3, с. 257, 261, 262]¹. Самым простым видом такого двухголосного пения было путевое пение — «путем да верхом» [15, с. 258]. Упоминание в Чиновнике относится к 30-м гг. XVI в., следовательно, возникновение этого вида пения относится к более раннему времени — не позднее последней четверти XV в. или даже ко второй половине XV в. [1, с. 87; 16, с. 253]. Традиция долгое время была изустной.

Более сложный вид — демественное многоголосие с голосами «демество» и «верх» — стали записывать раньше, списки известны с 20-х гг. XVI в. Голоса в них изложены последовательно: «демество» в одну строку и «верх» тоже в одну строку.

¹ На это указывал Н.Д. Успенский [22, с. 223].



Пример 1 – Псалом 136 «На реке Вавилонстей».

Двухголосие демеством и верхом.

20-е гг. XVI в., ГИМ, собр. Уварова, № 904(692), л. 426 об. – 428 об.

Example 1 – Psalm 136 “On Babylonian River.” Two-voice demestvo and verkh.

20s of the 16th century, State Historical Museum,

Uvarov collection, no. 904(692), l. 426 f.v. – 428 f.v.

Такая запись была рассчитана на точное исполнение партий по интонации и ритму. Демественное трех- и четырехголосие в письменной традиции известно с 70-х гг. XVI в. для отдельных песнопений — многолетий царю и митрополиту и «Вечной памяти» преп. Сергию Радонежскому². Массив же песнопений трех- и четырехголосия зафиксирован в певческой книге Демественник начала XVII в.³ Партии демественного многоголосия были записаны и также требовали точного исполнения, как интонационного, так и ритмического.

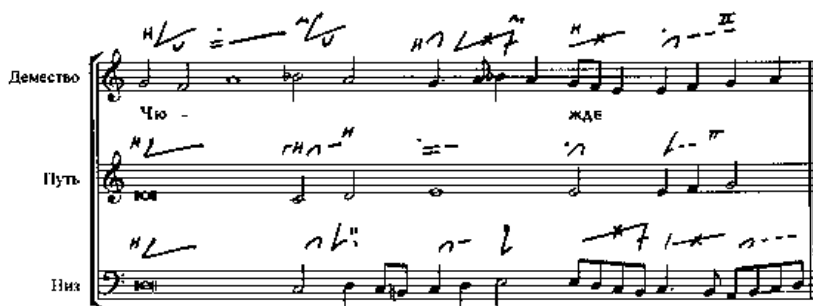
Фольклорное многоголосие имеет принципиальное отличие: оно во многом импровизационно и вариативно, что отмечают многие собиратели русского фольклора. Импровизационность связана с большей свободой исполнения в устной традиции, с составом певцов в данный момент исполнения. Этот состав, естественно, часто варьировался, и каждый певец на свой вкус украшал свой напев в общем хоровом звучании. В хоровых голосах широко применялась вариантность, поскольку многоголосие было основано на мелодическом мышлении, в котором вариативность заложена изначально.

² Песнопения опубликованы: [22, ил. XXIX а, б].

³ Демественник начала XVII в., Российский национальный музей музыки им. Глинки — ф. 283, № 15. Отдельные песнопения этой рукописи опубликованы: [17, ил. 6 а, 6 б, 7].

Возникновение многоголосия в фольклористике связывают с лирической песней и относят время ее формирования к периоду Московской Руси, концу XV–XVI в. [24, с. 213] или, что, на мой взгляд, более убедительно, к концу XVI в. [10, с. 272]. В любом случае в профессиональной среде не просто возникает многоголосие не позднее второй половины XV в., его письменная традиция берет начало в 20-е гг. XVI в., поэтому здесь оно явно опережает фольклорную традицию. Профессиональная школа, наряду с фольклором, формирует в дальнейшем многоголосное музыкальное мышление русских композиторов.

Сам характер русской полифонии и в профессиональной музыке, и в фольклоре — *подголосочный*. Эта общность была обусловлена линейным, одноголосным мышлением, которое господствовало на Руси весь домонгольский период и позднее, в период Московской Руси, оставалось преобладающим, существуя параллельно с многоголосием. Само же свойство национальной полифонии, сформированное в период Средневековья, — подголосочность — стало также одним из типологически важных качеств русской профессиональной музыки.



Пример 2 – Задостойник Рождества Богородицы. Трехголосие демеством, путем и низом. Третья четверть XVII в.
РГБ. Собр. Разумовского. Ф. 379. № 81. Л. 74

Example 2 – Liturgical hymn (Zadostoinik) of Nativity of Theotokos.
Three-part demestvo, put and niz. Third quarter of the 17th century
Russian State Library (RSL). Razumovsky collection. F. 379, no. 81, l. 74

Это качество отмечал В.В. Протопопов в ранних партесных обработках: «В подобной фактуре — унисоны (октавы) и параллелизмы трезвучий — можно видеть влияние народной подголосочной полифонии [19, с. 13]. То же отмечает и В.Н. Холопова уже в раннем



Пример 3 – Стихира на Вход Господень в Иерусалим

«Днесь благодать Святаго Духа».

Большой распев. Партесная гармонизация. Глас 6-й.

Последняя четверть XVII в.

РГБ. Собр. Разумовского. Ф. 379. № 82. Л. 308–308 об.

Example 3 – Stichera on Palm Sunday

“Today is the grace of Holy Spirit.” Bolscoy chant. Partes harmonization. Voice 6th.

Last quarter of the 17th century.

RSL. Razumovsky collection. F. 379, no. 82, l. 308-308 f.v.

партесном стиле, в так называемых партесных гармонизациях: «...гетерофония, подголосочность подобны типу многоголосия в русской народной песне» [23, с. 305].

Позднее, уже в хоровом концерте эпохи барокко (вторая пол. XVII — первая пол. XVIII в.) композиторы начинают использовать приемы западноевропейской имитационной полифонии, что происходило под влиянием западной школы [13, с. 16].

В фольклоре элементы западноевропейской полифонии не прижились, подголосочность народного пения была единственным приемом, причем в устной практике, как было замечено, широко использовалось варьирование подголосков на импровизационной основе.

Таким образом, национальная особенность русского многоголосия — подголосочная полифония — была общей для народной и профессиональной музыки, в отличие от канонической имитационной полифонии Западной Европы. Вкрапление приемов имитационной полифонии в профессиональную русскую музыку до сих пор не

воспринимается органично, хотя сам прием, несомненно, обогащает композиционную технику русских авторов.

Хоровая культура в России, пройдя через старый полифонический стиль строчного и демественного пения, развивалась в хоровом концерте русского барокко и классицизма. Позднее, уже в *Новом направлении* в русской духовной музыке на рубеже XIX–XX вв. были открыты новые возможности хора, основанные на его блестящем освоении в предшествующей многовековой традиции. Композиторы Нового направления расширяют тематические, фактурные, тембровые возможности хора. Обобщение новых возможностей содержится в одном из поздних трудов русской классической медиевистики — «Культурная музыка в России» [18]. А.В. Преображенский, обобщая главные стилевые черты Нового направления, выделяет применение композиторами приемов народно-музыкального (фольклорного) мышления в церковном пении⁴, использование древних распевов не буквально, а как музыкальной темы свободной композиции.

Это прекрасно иллюстрирует гениальное творение, музыкальная вершина *Серебряного века* — «*Всенощное бдение*» С.В. Рахманинова. В этом произведении Рахманинов вдохновенно воплощает глубинные традиции русского хорового пения, используя старинные церковные распевы, фольклорные истоки, эпический стиль русской классики XIX в. и приемы Нового направления⁵.

Рахманинов применяет и общее хоровое звучание, и пение солиста на фоне хора, в котором хор создает гармоническое сопровождение, а солист выводит распев текста. Рахманинов использует здесь знаменный, греческий и киевский распевы. Эти распевы вошли в Синодальное издание Обихода [12], будучи взяты из певческих рукописей второй половины XVII в., они являются подлинными памятниками русской культуры Средневековья⁶.

⁴ Эти приемы сейчас не рассматриваю, они требуют особого внимания и выходят за рамки данной статьи.

⁵ Эти черты Всенощной Рахманинова были отмечены А.И. Кандинским [4, с. 9] и Ю.В. Келдышем [6, с. 123].

⁶ Мне довелось видеть эти распевы в рукописях, например, РГБ, собр. Разумовского, ф. 379, № 19, л. 117 об. – 119 «Слава в вышних Богу»; л. 87 и об., тропари воскресные «Благословен еси, Господи» — вариант редакции; л. 88 об., полиелей «Хвалите имя Господне» — вариант редакции).

Греческий распев звучит в № 2 «Благослови, душе моя, Господа» — здесь соло альта цитирует греческий распев [12, л. 2 об. – 3], он звучит также в заключительном номере «Взбранной воеводе» [12, л. 100 об. – 101]. Киевский распев используется также дважды — в гимне великого входа «Свете тихий» (№ 4) [12, л. 26, «ин роспев»] и песнопении Симеона Богоприимца «Ныне отпускаеши» (№ 5), где соло тенора цитирует киевский распев [12, л. 31].

Знаменный распев применяется более широко — в шести номерах всенощной. При этом если греческий и киевский распевы являются поздними распевами, вошедшими в русский обиход только во второй половине XVII в., то знаменный распев, который звучит у Рахманинова, более раннего происхождения. Он восходит по своему стилю и к эпохе домосковской Руси XI–XIV вв. — силлабический распев старшей знаменной редакции, распев речитативного склада, и силлабо-мелизматический распев младшей знаменной редакции, более мелодичный, вошедший в обиход с конца XV в. К младшей редакции знаменного распева относятся шестопсалмие «Слава в вышних Богу» (№ 7), «Хвалите имя Господне» (№ 8) [12, л. 43] и славословие великое «Слава в вышних Богу» (№ 12) [12, л. 97 об. – 98 об.]. В № 8 «Хвалите имя Господне» многократно звучит распространенная знаменная попевка младшей редакции, 2-го и 6-го гласов — «связни», подтверждающая неразрывную связь музыки Рахманинова с этой редакцией знаменного распева.

Старшая редакция знаменного распева, силлабическая, речитативная, звучит в тропарях воскресных «Благословен еси, Господи» (№ 9) [12, л. 50 об. – 51 об.].

Всенощное бдение вошло в обиход Русской православной церкви в XV в., с принятием Иерусалимского устава. Песнопения этой службы достаточно долго бытовали в певческой практике изустно, однако письменная нотированная традиция для отдельных песнопений возникла уже в последней четверти XV в.⁷ При этом в тропарях воскресных с припевом «Благословен еси, Господи» применялся силлабический тип распева. Силлабический стиль припева восходит к более раннему времени — к старшей редакции знаменного распева XI–XIV вв. В этом слышны глубинные истоки сочинения Серебряного века.

⁷ ГИМ. Епархиальное собр. 173 (244). Л. 114–116; 174 (246). Л. 225–235, 254 об. – 258 об.; 180 (253). Л. 183–202; и др. [7, с. 248–256].



Пример 4 а) – Знаменная попевка «связни». По изд.: [9, с. 58]

Example 4 a) – Znamenny motif “sviazni”.

According to the edition: [9, p. 58]



Пример 4 б) – Знаменная попевка «связни»

во «Всенощном бдении» С.В. Рахманинова

Example 4 b) – Znamenny motif “sviazni” in “All-Night Vigil”

by S.V. Rachmaninov

Не могу не отметить еще одну особенность хоровой фактуры Рахманинова, которая также органично проистекает из средневековой русской традиции, — это использование глубоких басов-профундо (басов-октавистов). Известно, что иностранцев, посещавших Россию в XVII в., удивляло, что русские любят низкие голоса, грубые на их восприятие, но основательные и фундаментальные на наше восприятие. Так, Павел Алеппский, сопровождая своего отца, патриарха антиохийского, в его путешествии по Руси к царю Алексею Михайловичу, писал о москвитях: «Лучший голос у них — грубый, густой, басистый, который не доставляет никакого удовольствия слушателю...»⁸.

⁸ Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII в. СПб.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1898. С. 96. Цит. по: [5, с. 250].

Эти традиции сохранялись в Синодальном хоре на рубеже XIX–XX вв. Вот отзыв немецкого критика о концерте Синодального хора в начале 1900-х гг. в Вене: «Несравненно также совместное звучание чрезвычайно нежных детских голосов и мощных басов. Эти басы сегодня обратили на себя особое внимание. Они на протяжении концерта неоднократно без труда достигали нижнего “*ми*” (большой октавы. — примеч. автора)⁹. Во «Всенощной» Рахманинова басовые партии достигают еще более низких глубин — *До* большой октавы.

Показателем особого внимания к басам могут служить и басовые партии ранних партесных обработок: они требуют не просто хорошей техники владения голосом, но зачастую даже виртуозности, что еще больше проявляется в партесных концертах, как безымянных, так и авторских, например, Василия Титова. Если обратиться к допартесному многоголосию — строчному и демественному пению, то в нем также самые подвижные в техническом отношении партии — басовые партии «низа».

Для нас же басы в церковном хоре связаны еще и с колоколами-благовестниками, которые, начиная с XVII в., отливали уже очень крупными, поэтому они обладали очень низким звучанием, именно это басовое звучание колоколов очень высоко ценилось на Руси, а позднее и в России, вспомним хотя бы знаменитый Царь-колокол московского Кремля.

Во времена Рахманинова в Большом Успенском соборе Московского Кремля служил талантливый архиерей Константин Розов, который был одарен редким голосом — басом огромного диапазона, он охватывал более двух октав [21; 2]. До сих пор басовые голоса дьяконства также очень ценятся в церковном богослужении. Поэтому применение басов-профундо в хоровой фактуре Рахманинова не случайно, а связано с глубинной традицией богослужебной культуры. Она сохранялась в Синодальном хоре, и Рахманинов знал ее как современную.

В фортепьянной музыке Рахманинов также очень любил басовый регистр, нередко связанный именно с колокольной звучностью бла-

⁹ Памяти Н.М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы. М.: Сов. композитор, 1987. С. 36. Цит. по: [11, с. 36].

говестников, как, например, во Втором концерте, прелюдии *cis-moll* и многих других произведениях. Поэтому введение глубоких басов во Всенощной не случайно, а закономерно, органично и основано на многовековой традиции богослужебной культуры хорового пения, литургического речитатива и колокольных звонов. И наша историческая память отзывается на эти далекие истоки, создающие редкую глубину содержания рахманиновской музыки.

Рахманинов, как и другие композиторы Серебряного века, органично пишет для хора а *capella* (хора без инструментального сопровождения), что было присуще русскому православному богослужению. Многовековая практика церковного хорового пения позволили найти очень выразительную фактуру, которая богатством своего звучания заменяла инструментальное сопровождение. В хоровой музыке а *capella* композиторы начинают использовать тембровые возможности хора, которые восполняют отсутствие оркестра или любого инструментального сопровождения. Так, А.В. Никольский, один из ведущих композиторов Нового направления, сравнивал «процесс составления голосов-тембров (в хоровой партитуре. — примеч. автора) <...> с оркестровой инструментовкой и применительно к хору назвал его тембризацией» [8, с. 25]. В произведениях композиторов Нового направления возникает великолепная «хоровая инструментовка».

В хоровых партитурах композиторов Серебряного века появляются голоса как фоновое звучание, вводится пение с закрытым ртом. Это создает не только атмосферу, но и сам художественный образ, связанный с самоуглубленной молитвой. Отношение к церковному пению как к молитве основано на традициях, корнями своими прорастающими в глубь веков, ко временам преп. Антония и Феодосия Печерских, преп. Сергия Радонежского. Поэтому новые приемы хорового пения, возникшие у композиторов Нового направления, фактически позволяли «возрождение» очень глубоких истоков отечественной хоровой культуры.

Во «Всенощной» Рахманинова используется этот прием — пение с закрытым ртом. Он звучит в № 5 «Ныне отпускаеши», в котором в хоровом изложении, в тихом звучании некоторые голоса поют с закрытым ртом (2-е альты, 1-е тенора).

В одном из лучших номеров Всенощной — тропарях воскресных «Благословен еси, Господи» (№ 9) — Рахманинов также использует пе-

ние с закрытым ртом при повторении этого припева в тишайшем звучании (*pp*). Начиная от пения вторых теноров, в первом повторении он добавляет при каждом новом повторе другие голоса с закрытым ртом: вторые альты, вторые сопрано. Это создает мягкое уплотнение фактуры, но в рамках очень тихого звучания. В этом проявляются особенности исполнения Синодального хора времен Рахманинова. Так, остались отзывы современников о гастролях Синодального хора в Европе в начале 1900-х гг. После концерта в Вене критика писала о хоре: «Он произвел сильное впечатление. Бесподобные очаровательные звуковые эффекты, в “*riano*” часто доходящее до полной бесплотности и достигающие слуха как едва осязаемое дуновение»¹⁰. Отзыв о концерте в Дрездене: «Характер этого чудесного восточного пения подлинно русский — великолепное смешение древних полуварварских элементов со зрелой культурой, опирающейся на вековые традиции <...>. Сам по себе великолепный певческий материал не мог бы произвести эти единственные в своем роде эффекты, если бы не вековые традиции, совершенная система обучения в Синодальном училище и такой руководитель, как Н. Данилин» [11, с. 136–137].



Пример 5 – Пение с закрытым ртом (отмечено +) в тропарях воскресных
«Всенощного бдения» С.В. Рахманинова

Example 5 – Singing with a closed mouth (marked +) in Sunday troparia
“All-Night Vigil” by S.V. Rachmaninov

¹⁰ Памяти Н.М. Данилина: Письма. Воспоминания. Документы. М.: Сов. композитор, 1987. С. 36. Цит. по: [11, с. 136–137].

Пение с закрытым ртом Рахманинов вводит только в тихой динамике, что создает особо проникновенное состояние духа. Оно характерно именно для московской традиции Синодального хора. Синодальный хор, как известно, был наследником патриаршего хора, созданного в конце XVI в. Во времена Рахманинова Синодальный хор пел на богослужениях Большого Успенского собора Московского Кремля. По сей день в московских храмах сохраняется традиция, согласно которой великое славословие «Слава в вышних Богу» в конце Всенощной поют неожиданно «тихим гласом» — эта традиция Синодального хора нашла свое отражение во Всенощной Рахманинова.

Таким образом, знаменный распев старшей и младшей редакций, поздние распевы киевский и греческий, исполнительские особенно Синодального (в прошлом — патриаршего) хора, восходящие к концу XVI в., и особенности монастырского сугубо молитвенного пения, использование глубоких басов-профундо, которые культивировались именно в этом хоре, — все это раскрывает жизнь распевов и самой культуры русского Средневековья в период Серебряного века, в гениальной музыке Рахманинова.

Они находят продолжение и в творчестве русских композиторов второй половины XX в., в частности, *Г.В. Свиридова*.

Подавляющее большинство его сочинений светские. Вместе с тем в его хоровых сочинениях явственно слышны отголоски церковного пения, которые передают сам дух молитвенного предстояния в храме, его серьезность, самоуглубленность, ощущение соборной молитвы. В качестве примера сошлюсь на 7-й номер концерта для хора «Пушкинский венок» — «Зорю бьют».

В стихотворении А.С. Пушкина идет речь о том, как поэт всю ночь читает Данте («Божественную комедию») и вдруг издалека слышит звук трубы, которая уже играет побудку в казарме. Эти звуки вызывают рой воспоминаний. Но духовное состояние поэта при ночном чтении Данте прекрасно передает хор: сосредоточенность духа в восприятии картин кругов ада, сопереживание душам, несущимся в адском вихре, возвышенное состояние духа при созерцании мистических картин.

Какими средствами это воссоздается?

- тихое звучание хора без сопровождения;
- очень медленный темп, требующий цепного дыхания, оно создает непрерывность звучания; цепное дыхание было выработано в знаменном пении и сохранилось по сей день у старообрядцев;
- широкое ритмическое движение, мерность ритма, которая подтверждается авторской ремаркой-пояснением — «как хорал»;
- подголосочная полифония.

Эти качества характерны для церковного пения, в частности, для ранних партесных гармонизаций знаменного, греческого и других распевов, которые выполнялись в конце XVII в. [14].

В то же время хоровому письму Г.В. Свиридова присущи современные стилистические черты:

- усложненный гармонический язык;
- динамические контрасты (*f*, *p*, *pp*), рассчитанные на концертное исполнение;
- пение с закрытым ртом для создания звукового фона, атмосферы театрализованной сцены;
- новое пространственное решение — голоса, подражающие трубе, поют за сценой, слева и справа; такое расширение пространства стало применяться в музыке второй половины XX в.

Таким образом, здесь сочетаются стилистика средневековой русской монодии, раннего русского барокко и современные приемы XX в. Кроме того, очень важно внутреннее наполнение — возвышенное звучание хора для создания мистических картин. Мы привыкли к картинности русской симфонической и инструментальной музыки (А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков), здесь же средствами хора воссоздается состояние духа, это гораздо более сложная *психологическая* картина.

Подводя *итог*, мы видим, что *базовую основу* русской музыкальной классики и современной музыки XX в., наряду с фольклором, создавала духовная музыка православного богослужения, его хоровая культура. Она определила многие *типологически важные черты* именно русской профессиональной музыки — это *вокальная природа тематизма, подголосочная полифония*, использование звучания хора *a capella* и его *тембровых* возможностей взамен оркестра.

В музыке XX в. профессиональные традиции русского Средневековья находят свое продолжение и развиваются — это интонаци-

7. ЗОРЮ БЬЮТ...

Очень медленно, как хорал ♩ = менее 40!
Связно, цепным дыханием.

С. *pp* *Закр. ртом* *tr*
А. *pp* *Закр. ртом* *tr*
Т. *pp* *Закр. ртом* *tr*
В. *pp* *Закр. ртом* *tr*

Сопр. соло (за сценой слева) *ff* (как труба-издали)
Тра-та-та та та та та та та тра-та-та та та та та та та

Пример 6 – Сложная хоровая фактура с пением с закрытым ртом и подражанием трубе (сопрано за сценой). Г.В. Свиридов «Зорю бьют» (концерт для хора «Пушкинский венок»)

Example 6 – Complex choral texture with closed-mouthed singing and trumpet imitation (offstage soprano). “They Beat the Dawn” by G.V. Sviridov (concert for the choir “Pushkin’s Wreath”)

онный фонд распевов Средневековья, подголосочная полифония, исполнительская культура хорового пения — расширенный медленный темп, четкая дикция, цепное дыхание, многослойная хоровая фактура, восходящая к эпохе барокко, но еще более сложная, динамические особенности богослужебного пения патриаршего хора, восходящие к концу XVI в., а также, что очень важно, внутренняя сосредоточенность и молитвенная наполненность, обращающая современного слушателя к монастырской традиции пения с ее самоуглубленностью в молитве. Это выражает уже те ментальные глубины русского сознания, что сложились благодаря православной духовной культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

- 1 *Богомолова М.В.* Знаменная монодия и безлинейное многоголосие (на примере Великой Панихиды). М.: Композитор, 2005. 303 с.
- 2 Великий Архидиакон. Архивные аудиозаписи 1911–1913 годов. Реставратор А.И. Шатов. М.: Новый фактор, 2001.
- 3 *Голубцов А.П.* Чиновник Новгородского Софийского собора. М.: Унив. тип., 1899. 270 с.
- 4 *Кандинский А.* «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков // Советская музыка. 1991. № 5. С. 73–78.
- 5 *Келдыш Ю.В.* Древняя Русь XI–XVII века // История русской музыки. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 383 с.
- 6 *Келдыш Ю.В. С.В. Рахманинов* // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1997. Т. 10 а: конец XIX — начало XX века. С. 69–133.
- 7 Книжные центры Древней Руси. Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности / отв. ред. Д.С. Лихачев, Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1991. 485 с.
- 8 *Малацай Л.В.* Творческое наследие А.В. Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. 46 с.
- 9 Монах Тихон Макарьевский. Ключ разумения / Исследование памятника, расшифровка знаменной нотации Н.В. Мосягиной. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. 247 с.
- 10 Народное музыкальное творчество. Учебник / отв. ред. О.А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 304 с.
- 11 *Никольская-Береговская К.Ф.* Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI в.: учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. М.: Владос, 2003. 301 с.
- 12 Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов. В двух частях. Всенощное бдение. Божественная литургия. М.: Издат. Совет Русской Православной Церкви, 2004 (репринт: СПб.: Синодальная тип., 1892). 314 с.
- 13 *Плотникова Н.Ю.* Партезные гармонизации знаменного и греческого роспевов. Исследование и публикации. М.: Композитор, 2005. 199 с.
- 14 *Плотникова Н.Ю.* Полифония в русском безлинейном и партесном многоголосии XVII–XVIII веков. Учебно-методическое пособие. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. 46 с.
- 15 *Пожидаетова Г.А.* Древлеправославные певческие традиции в раннем русском многоголосии // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 257–270.
- 16 *Пожидаетова Г.А.* Духовная музыка славянского Средневековья. М.: Композитор, СПб.: Нестор-История. 2017. 472 с.
- 17 *Пожидаетова Г.А.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 876 с.
- 18 *Преображенский А.В.* Очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб.: [б. и.], 1924. 64 с.

- 19 Протопопов В.В. Полифония в русской музыке XVII — начала XX века // История полифонии. М.: Музыка, 1987. Вып. 5. 325 с.
- 20 Рахманова М.П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки. М.: Музыка, 1994. Т. 10 6: 1890–1917 / под ред. Л.З. Корабельниковой и Е.М. Левашова. С. 392–456.
- 21 Розова Л.К. Великий архидиакон. М.: Издат. отдел Московского Патриархата, 1994. 79 с.
- 22 Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1971. 623 с.
- 23 Холопова В.Н. Русско-украинский хоровой концерт // Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. С. 234–245.
- 24 Щуров В.М. Жанры русского фольклора: учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. В 2-х ч. М.: Музыка, 2007. Ч. 1: История, бытование, музыкально-стилистические особенности. 401 с.

Рукописные источники

- 25 ГИМ. Епархиальное собр. № 173, 174, 180. Последняя четверть XV в.
- 26 ГИМ. Собр. Уварова. № 904 (692). 20-е гг. XVI в.
- 27 РГБ. Собр. Разумовского. Ф. 379. № 81. Третья четверть XVII в.
- 28 РГБ. Собр. Разумовского. Ф. 379. № 19, 82. Последняя четверть XVII в.,
- 29 Российский национальный музей музыки им. Глинки. Отдел рукописей. Ф. 283. № 15. Начало XVII в.

REFERENCES

- 1 Bogomolova, M.V. *Znamennaia monodiia i bezlineinoe mnogogolosie (na primere Velikoi Panikhidy)* [*Znamenny Monody and Nonlinear Polyphony (on the Example of the Great Memorial Service)*]. Moscow, Kompozitor Publ., 2005. 303 p. (In Russian)
- 2 *Velikii Arkhidiakon. Arkhivnye audiozapisi 1911–1913 godov. Restavator A.I. Shatov* [*Grand Archdeacon. Archival audio recordings of 1911–1913. Restorer A.I. Shatov*]. Moscow, Novyi faktor Publ., 2001. (In Russian)
- 3 Golubtsov, A.P. *Chinovnik Novgorodskogo Sofiiskogo sobora* [*Official of Novgorod St. Sophia Cathedral*]. Moscow, Universitetskaia tipografia Publ., 1899. 270 p. (In Russian)
- 4 Kandinski, I. A. “Vsenoshchnoe bdenie’ Rakhmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov” [“Rachmaninoff’s ‘All-Night Vigil’ and Russian Art of the Turn of the Century”]. *Sovetskaia muzyka* [*Soviet Music*], no. 5, 1991, pp. 73–78. (In Russian)
- 5 Keldysh, Iu. V. “Drevniaia Rus’ XI–XVII veka” [“Old Russia of 11th–17th Centuries”]. *Istoriia russkoi muzyki* [*History of Russian Music*], vol. 1. Moscow, Muzyka Publ., 1983. 383 p. (In Russian)

- 6 Keldysh, Iu.V. “S.V. Rakhmaninov” [“S.V. Rachmaninov”]. *Istoriia russkoi muzyki* [History of Russian Music], vol. 10 a: the Late 19th — Early 20th Centuries. Moscow, Muzyka Publ., 1997, pp. 69–133. (In Russian)
- 7 Likhachev, D.S., editor. *Knizhnye tsentry Drevnei Rusi. Iosifo-Volokolamskii monastyř kak tsentr knizhnosti* [Book Centers of Old Russia. Joseph-Volokolamsk Monastery as a Center of Bookishness]. Leningrad, Nauka Publ., 1991. 485 p. (In Russian)
- 8 Malatsai, L.V. *Tvorcheskoe nasledie A.V. Nikol’skogo v kontekste russkoi khorovoi kul’tury pervoi poloviny XX veka* [The Creative Heritage of A.V. Nikolsky in the Context of Russian Choral Culture of the First Half of the 20th Century: PhD Thesis, Summary]. Moscow, 2011. 46 p. (In Russian)
- 9 Monakh Tikhon Makarevskii. *Kliuch razumeniia. Issledovanie pamiatnika, rasshifrovka znamennoi notatsii N. V. Mosiaginoi* [Monk Tikhon Makarievsky. Key of Understanding. Study of the Monument, Decoding of the Znamenny Notation by N.V. Mosyagina]. Moscow, St. Petersburg, Al’ians-Arkheo Publ., 2014. 247 p. (In Russian)
- 10 Pashina, O.A., editor. *Narodnoe muzykal’noe tvorchestvo. Uchebnik* [Folk Music. Textbook]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2005. 304 p. (In Russian)
- 11 Nikol’skaia-Beregovskaia, K.F. *Russkaia vokal’no-khorovaia shkola: Ot drevnosti do XXI v.* [Russian Vocal and Choral School: From Antiquity to the 21st Century: a Textbook for Students of Higher Educational Institutions]. Moscow, Vlado Publ., 2003. 301 p. (In Russian)
- 12 Obikhod notnago peniia upotrebitel’nykh tserkovnykh rospevov. *V dvukh chastiakh. Vsenoshchnoe bdenie. Bozhestvennaia liturgiia* [Everyday Notation of Singing of Common Church Chants. In Two Parts. All-night Vigil. Divine Liturgy]. Moscow, 2004 (reprint of 1892, St. Petersburg, Sinodal’naia tipografiia Publ.). 314 p. (In Russian)
- 13 Plotnikova, N.Iu. *Partesnye garmonizatsii znamennogo i grecheskogo rospevov. Issledovanie i publikatsii* [Partesnye Harmonization of Znamenny and Greek Chants. Research and Publications]. Moscow, Izdatel’skii Dom Kompozitor Publ., 2005. 199 p. (In Russian)
- 14 Plotnikova, N.Iu. *Polifoniia v russkom bezlineinom i partesnom mnogogolosii XVII–XVIII vekov. Uchebno-metodicheskoe posobie* [Polyphony in Russian Nonlinear and Partesny Polyphony of the 17th–18th Centuries. Educational and Methodical Manual]. Moscow, St. Tikhon’s Orthodox University Publ., 2016. 46 p. (In Russian)
- 15 Pozhidaeva, G.A. “Drevlepravoslavnye pevcheskie traditsii v rannem russkom mnogogolosii” [“Old Orthodox Singing Traditions in Early Russian Polyphony”]. *Vestnik RGNF*, no. 3, 2000, pp. 257–270. (In Russian)
- 16 Pozhidaeva, G.A. *Dukhovnaia muzyka slavianskogo Srednevekov’ia* [Sacred Music of Slavic Middle Ages]. Moscow, Kompozitor Publ., St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2017. 472 p. (In Russian)
- 17 Pozhidaeva, G.A. *Pevcheskie traditsii Drevnei Rusi. Ocherki teorii i stilia* [Singing Traditions of Old Russia. Essays on Theory and Style]. Moscow, Znak Publ., 2007. 876 p. (In Russian)

- 18 Preobrazhenskii, A.V. *Ocherk istorii tserkovnogo peniia v Rossii* [Essay on the history of church singing in Russia]. St. Petersburg, 1924. 64 p. (In Russian)
- 19 Protopopov, V.V. "Polifoniia v russkoi muzyke XVII — nachala XX veka" ["Polyphony in Russian Music of the 17th — early 20th Centuries"]. *Istoriia polifonii* [History of Polyphony], issue. 5. Moscow, Muzyka Publ., 1987. 325 p. (In Russian)
- 20 Rakhmanova, M.P. "Novoe napravlenie v dukhovnoi muzyke: istoricheskie tendentsii i khudozhestvennye protsessy" ["New Direction in Sacred Music: Historical Tendencies and Artistic Processes"]. Korabelnikova, L.Z., and E.M. Levashov, editors. *Istoriia russkoi muzyki* [History of Russian music], vol. 10 b. Moscow, Muzyka Publ., 1994, pp. 392–456. (In Russian)
- 21 Rozova, L.K. *Velikii arkhidiakon* [The Grand Archdeacon]. Moscow, Izdatel'skii otdel Moskovskogo Patriarkhata Publ., 1994. 79 p. (In Russian)
- 22 Uspenskii, N.D. *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo* [Old Russian Singing Art]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1971. 623 p. (In Russian)
- 23 Kholopova, V.N. "Russko-ukrainskii khorovoi kontsert" ["Russian-Ukrainian Choral Concert"]. *Formy muzykal'nykh proizvedenii: Uchebnoe posobie* [Forms of Musical Works: Textbook]. St. Petersburg, 1999, pp. 234–245. (In Russian)
- 24 Shchurov, V.M. *Zhanry russkogo fol'klora: Uchebnoe posobie dlia muzykal'nykh vuzov i uchilishch. V 2-kh ch. Ch. 1: Istoriia, bytovanie, muzykal'no-stilisticheskie osobennosti* [Genres of Russian folklore: A textbook for music universities and colleges. In 2 parts. Part 1: History, existence, musical and stylistic features]. Moscow, Muzyka Publ., 2007. 401 p. (In Russian)

Информация об авторе: Галина Андреевна Пожидаева — доктор искусствоведения, профессор, Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, ул. Неглинная, д. 6/2, стр. 1–2, 109012 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0572-4887>

E-mail: schepkinskoe@theatre.ru

Information about the author: Galina A. Pozhidaeva, DSc in Arts, Professor, Higher Theatre School (Institute) named after M.S. Shchepkin at the State Academic Maly Theatre of Russia, Neglinnaya St. 6/2, build. 1–2, 109012 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0572-4887>

E-mail: schepkinskoe@theatre.ru

Для цитирования: Пожидаева Г.А. Духовно-музыкальная культура Руси в ее связях с типологией отечественного музыкального искусства тема // Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 21 / Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН; гл. ред. О.А. Туфанова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 527–546. <https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2022-21-527-546>

© 2022, Г.А. Пожидаева

For citation: Pozhidaeva, G.A. “Spiritual and Musical Culture of Russia in Its Relations with the Typology of National Musical Art.” *Germe nevtika drevnerusskoi literatury* [*Hermeneutics of Old Russian Literature*]. Issue 21. Ed.-in-chief O.A. Tufanova. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 527–546. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2022-21-527-546>

© 2022, Galina A. Pozhidaeva