



**Кирилл Владимирович Постернак** — старший научный сотрудник Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева.

**Kirill V. Posternak**, senior staff scientist of The Schusev State Museum of Architecture.

## Новая жизнь партесных песнопений в эпоху классицизма

### A New Life of «Partes» Music During the Age of Classicism

В статье рассмотрен выявленный впервые пример адаптации партесного богослужебного песнопения к новому «итальянскому» классицистскому стилю, получившему распространение в русской духовной музыке в последней трети XVIII века.

**Ключевые слова:** Василий Титов, Артемий Ведель, духовная музыка, партесное пение, классицизм.

In the article the author analyses the first identified sample of adaptation of an “partes” (part-singing) hymn to the new classicist style, becoming widespread in the Russian church music in the last third of the 18<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Vasily Titov, Artemy Vedel, church music, «partes» singing, classicism.

**П**ериод партесного пения в западно-русских землях, а затем и в Московской Руси охватывает около двух столетий. Первые упоминания о многоголосном партесном пении относятся к концу XVI века. Наиболее ранние дошедшие до нас образцы партесных песнопений датируются 1638 годом [5, 38–41]. На протяжении XVII века этот стиль переживает время бурного развития, достигнув своей вершины в творчестве украинских и русских композиторов второй половины XVII — начала XVIII века: Н. Дилецкого, В. Титова, ряда менее значительных авторов. Масштабные партесные композиции создаются и в XVIII веке. В качестве яр-

кого примера можно указать 48-голосный концерт «Предстательство страшное», написанный и впервые исполненный в Ярославле по случаю посещения города Екатериной II.

В конце XVIII века партесное пение постепенно вытесняется новым «итальянским» классицистским стилем, рассадником которого стала Придворная певческая капелла. Хотя отдельные партесные произведения продолжали исполняться и в XIX веке (так, «Ангел вопиаше» Василия Титова пели еще в 1815 году [2, XVIII]), а его же Многолетие в несколько сокращенном виде бытовало в устной практике вплоть до начала XX века [16, 80–81]), партесное пение

в целом уже перестало удовлетворять вкусам духовенства, прихожан, владельцев и руководителей хоров. Примечательна запись, сделанная в рукописном сборнике партесных гармонизаций, происходящем из Олонецкой губернии: «Сия книга называемая тенор нотная Мегорскаго прихода церкви Рождества Иисус Христова, а подписал тоуж церкви дьячек Григорий Иванов своеручно 1805 года. Никому до нее дела нет» [цит. по: 11, 20]. Образцом церковного пения для русских и украинских хоров стал классицистский стиль, принятый в Придворной капелле. И.А. Гарднер, говоря о частных хорах XVIII — начала XIX века, пишет: «...такие хоры в своем репертуаре вполне зависели от вкуса, музыкальной культурности (и культурности церковной) их владельцев. Владельцы эти, понятно, никак не решались отступить от образца, который давал придворный хор. <...> Фактически не только стилистическое, но и мощное репертуарное влияние капеллы на церковное — и не только на хоровое, но даже и уставное пение — продолжалось ... до конца XIX века» [4, 191–192].

Казалось, партесное пение было предано полному и окончательному забвению. Тем любопытнее становятся примеры того, как партесные композиции, подвергшись незначительной переработке, продолжали свое существование в рамках нового стиля.

Подобные примеры известны специалистам. С. Смоленский, говоря об изменениях в богослужебном пении конца XVIII века, указывает, что в этот период «...обозначается начало применения музыки кантов к богослужебным текстам» [16, 65]. Весьма подробно исследовал эволюцию канта «Радуйся» и его адаптацию к тексту Херувимской песни А. Преображенский [13]. Он же обратил внимание на известное произведение Д. Бортнянского «Под Твою милость»: «Песнопение “Под твою милость” считается сочинением Бортнянского, или иногда — переложением с греческого распева. Но это не так. Вернее, что оно целиком перешло к нам из напевов польско-униатских. В русских крюковых рукописях его во всяком случае нет, между тем в униатских оно встречается с этой мелодией уже с начала XVII века то с славянским, то с польским текстом (“Pod Twoja obrone”). Гармония здесь — гармония кантов и псалм» [12, 83].

Примечательно, что во всех указанных случаях исходными образцами для обработки служили произведения, относящиеся к области небогослужебного пения, — канты и псалмы. На-

сколько нам известно, примеров адаптации собственно богослужебных партесных песнопений или концертов до сих пор не отмечалось.

Нами найден пример такой переработки. В выявленном случае первоисточником является предначинательный псалом из 12-голосной Всенощной крупнейшего мастера партесного стиля Василия Титова (ок. 1650 — ок. 1715), а редакцией — предначинательный псалом из Всенощной видного церковного композитора эпохи классицизма Артемия Веделя (1767 или 1771–1808).

Оба произведения принадлежат именитым и весьма популярным в свое время авторам. Тем не менее, судьба их оказалась различной. Всенощная Веделя имела широкое распространение. В начале XX века эта Всенощная и отдельные ее части издавались по меньшей мере 6 раз [8, 222], а уже в наши дни она была опубликована в составе собрания сочинений композитора [1, 328–385]<sup>1</sup>. В то же время Всенощная Титова была надолго забыта, существовала исключительно в рукописях. Лишь в 1960–1990-х годах исследованием рукописи ГИМ, Епарх. певч., № 1, содержащей песнопения Всенощной Титова, занимался В. Протопопов, он же впервые опубликовал ее фрагменты — предначинательный псалом [3, 48–73]<sup>2</sup> и «Свете тихий» [10, 100–113]<sup>3</sup>.

Сравнение предначинательных псалмов Титова и Веделя демонстрирует их поразительное сходство (*примеры 1а, 1б*). Соответствие настолько точное, особенно, в части «Докса Си, Кирие / Слава Ти, Господи», что его невозможно объяснить случайным совпадением (здесь уместно отметить явную связь этой части псалма Титова с его же предначинательным псалмом для 6 голосов<sup>4</sup>, что позволяет подтвердить авторство и приоритет композитора). Сольные фрагменты обоих произведений практически идентичны. Изменения касаются прежде всего гармонии, которая у Веделя приведена в соответствие с нормами церковной музыки эпохи классицизма. пышное двенадцатиголосие сведено к четырем голосам, исправлены «неправильности» и «погрешности», свойственные партесной музыке, сокращены повторы.

Точное совпадение наблюдается в подборе стихов для псалмов. Как указывает В. Протопопов, «Словесное содержание в... сочинении Титова, в общем, соответствует музыкальной традиции, но есть и отступления. Исключен стих “Посреде гор пройдут воды”, являющийся в других вариантах песнопения параллелью к стиху

“На горах пройдут воды”. Титов отвел эту параллель, но зато включил стих “Творяй ангелы Своя духи, и слуги Своя пламень огненный”...» [15, 71]. Именно такой подбор стихов мы видим и в псалме Веделя. Славянское выражение «Слава Ти, Господи» в псалме Титова заменено греческим «Докса Си, Кирие». В. Протопопов связывает это с тем, что произведение Титова могло предназначаться для службы с участием восточных иерархов, часто посещавших тогда Москву [15, 71–72]. Единственное существенное различие состоит в том, что Ведель добавил в конце псалма троекратное пение фразы «Аллилуия, аллилуия, аллилуия, слава Тебе, Боже», отсутствующей у Титова.

Сравнение остальных песнопений из Всенощной Веделя с опубликованными фрагментами Всенощной Титова не выявило других совпадений.

Как Ведель мог познакомиться с предначинательным псалмом Титова? Произведения Титова пользовались большой популярностью на Украине. Н.А. Герасимова-Персидская отмечает: «Вероятно, начиная с Титова активизируется процесс распространения творчества русских мастеров в украинской музыкальной культуре. Во всяком случае, именно произведения Титова, а наряду с ним авторов меньшего масштаба... внесены в репертуарные сборники киевского Софийского собора и Киево-Печерской лавры» [5, 75]. В собрании Института рукописей Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского хранится нотный сборник НБУВ IP, 41п/XVIII-14 из библиотеки Киево-Печерской лавры. Сборник был создан в 1760-х годах в Петербурге и содержит 150 песнопений, среди которых имеется ряд произведений Титова. Предначинательный псалом, открывающий сборник, имеет авторство «ростовского протодиакона», но непосредственно за ним помещены песнопения вечерни с авторством Титова. Сличение музыкального текста псалма с публикацией В. Протопопова позволяет установить авторство Титова и для этого произведения (благодарим Нину Александровну Герасимову-Персидскую за неоценимую помощь в поиске псалма Титова среди рукописей Киевского собрания, а также за предоставленные сведения о сборнике). Таким образом, псалом Титова был известен в Киеве во 2-й половине XVIII века, и Ведель мог хорошо его знать.

Разумеется, мы далеки от того, чтобы обвинять Веделя в плагиате. Причины такого заимствования следует искать в культурном контек-

сте того времени. Церковная музыка в XVIII столетии была сугубо прикладным жанром и служила единственной цели — сопровождать богослужение достойным и благолепным пением. Музыкальная оригинальность песнопений при этом не воспринималась как нечто ценное. Полюбившиеся произведения могли редактироваться, переделываться для разных случаев. Целые фрагменты переходили из одного произведения в другое без значительных изменений. Особенно широко такая практика была распространена в эпоху партесного пения. Н.А. Герасимова-Персидская приводит следующий пример: «... двенадцатиголосный концерт “Оле, окаянная душе” концентрирует в себе связь с тремя (по крайней мере) произведениями: его начало входит как средний раздел в концерт “Виждь мою скорбь”; эпизод “ум и сердце” является началом произведения “Помышляю день страшный”; еще один материал становится началом концерта “Виждь мою скорбь”; срединным эпизодом обмениваются “Оле, окаянная душе” и “Како не имам плакатися”» [6, 65].

Прямое заимствование музыкального материала практиковалось и в конце XVIII — начале XIX века. Стереотипные мелодические обороты встречаются во многих духовных произведениях эпохи классицизма. А.В. Лебедева-Емелина в качестве примера такого оборота приводит фрагмент «Аллилуия» из песнопений «Хвалите имя Господне» С. Дегтярева и «Блажен муж» А. Веделя (последнее произведение также входит в состав Всенощной композитора) [8, 74–75].

Тот факт, что псалом Титова был известен и в Москве, и в Киеве, и, очевидно, в Петербурге (где, собственно, был создан киевский сборник), свидетельствует о его значительной популярности. Вполне возможно, что в XVIII веке он являлся своего рода образцом для музыки предначинательного псалма. Так, один из псалмов, приписываемых Дж. Сартти, хотя и не цитирует произведение Титова дословно, демонстрирует явное влияние последнего (*пример 2* [приводится по: 7, 3–5]). В этом свете обращение Веделя к псалму Титова представляется вполне логичным и обоснованным. Можно предположить, что первоначально композитор лишь выполнил редакцию известного песнопения для небольшого состава в соответствии с новыми вкусами и лишь позднее включил его в состав своей Всенощной.

Предначинательные псалмы Титова и Веделя являются убедительным примером того, что популярные партесные произведения не исчезли

со сменой стилистических предпочтений, но продолжили свое существование в обновленном виде. Весьма вероятно, что более подробные

исследования выявят новые примеры адаптации партесных песнопений, выполненные в эпоху классицизма.

#### Список литературы

1. Артемий Ведель. Духовні твори / Редактори-упорядники Гобдич М.М., Гусарчук Т.В. Київ, 2007.
2. Василий Титов и русское барокко. Избранные хоровые произведения / транскрипция и редакция О. Дольской. San Diego, 1995.
3. Василий Титов. Ансамбли и хоры без сопровождения. В 3-х выпусках. Вып. 1 / сост. В. Протопопов. М., 2004.
4. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. М., 2004.
5. *Герасимова-Персидская Н.А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
6. *Герасимова-Персидская Н.А.* Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М., 1994.
7. Духовно-музыкальная хрестоматия. Под редакцией М.А. Лагунова. Вып. II. Песнопения из «Всенощного бдения». Для среднего смешанного хора. СПб., 1911.
8. *Лебедева-Емелина А.В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М., 2004.
9. *Лебедева-Емелина А.В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М., 2010.
10. Московское барокко XVII — 1-й четверти XVIII веков. Антология русской и восточно-славянской духовной музыки. Т. V. СПб., 2000.
11. *Плотникова Н.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов. М., 2005.

12. *Преображенский А.В.* Культурная музыка в России. Л., 1924.
13. *Преображенский А.* От униатского канта до православной херувимской // Музыкальный современник. 1916. № 6. С. 11–28.
14. *Протопопов В.* Музыка предначинательного псалма во всенощном бдении // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 1–10.
15. *Протопопов В.* Творения Василия Титова для Всенощного бдения // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 2. М., 2004. С. 69–89.
16. *Смоленский С.* Значение XVII в. и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так наз. «простого напева» // Музыкальная старина. Вып. 5. СПб., 1911. С. 47–85.
17. *Успенский Н.* Образцы древнерусского певческого искусства. Изд. 2-е, дополненное. Л., 1971.

#### Примечания

- 1 При подготовке статьи мы опирались на вариант предначинательного псалма Веделя из этой публикации.
- 2 При подготовке статьи мы использовали эту публикацию.
- 3 Подробный анализ песнопений из Всенощной Титова, в том числе предначинательного псалма, содержится в [14] и [15].
- 4 Впервые опубликован А. Преображенским; воспроизведен по дореволюционному изданию Н. Успенским [17, 289–299].

E-mail: kir-posternak@yandex.ru

Пример 1а. В. Титов. Предначинательный псалом (фрагмент).

Предначинательный псалом Титова

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Гос - по - да. Бла-го-сло-вен,

Предначинательный псалом Ведыля

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Гос - по - да. Бла-го-сло-вен,

бла-го-сло-вен, бла-го-сло-вен е-си, Гос - по - ди. Бла-го-сло-вен, бла-го-сло-вен,

бла-го-сло-вен, бла-го-сло-вен е-си, Гос - по - ди.

бла-го-сло-вен е-си, Гос - по - ди. Гос-по-ди Бо-же мой, Бо-же мой, Бо-же мой, Гос-по-ди

Гос-по-ди Бо-же мой, Гос-по-ди Бо-же мой,

воз-ве - ли-чил - ся е - си зе - ло.

Бо - же мой, Бо - же мой, Гос-по - ди Бо - же мой, Гос-по-ди

воз-ве - ли-чил - ся е - си зе - ло.

Гос-по - ди Бо - же мой, Гос-по ди

Бо - же мой, воз-ве - ли - чил - ся е - си зе - ло. Бла - го - сло -

Бо - же мой, воз-ве - ли - чил - ся е - си зе - ло. Бла - го - сло -

вен, бла - го - сло - вен, бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди.

вен, бла - го - сло - вен, Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди.

Пример 16. А. Ведель. Предначинательный псалом (фрагмент).

Док - са, док-са Си, Ки-ри - е, док-са Си, Ки - ри - е, док - са, док-са Си, Ки-ри - е,

Сла - ва, сла-ва Ти, Гос-по-ди, сла-ва Ти, Гос - по-ди, сла - ва, сла-ва Ти, Гос-по - ди,

док-са Си, Ки - ри - е, док-са Си, Ки - ри - е, со-тво-рив - ше - му

сла-ва Ти, Гос - по - ди, сла-ва Ти, Гос - по - ди, со-тво-рив - ше - му

вся, вся, вся, вся, со-тво-рив - ше - му вся.

вся, вся, вся, вся, со - тво - рив - ше-му вся.

Пример 2. Дж. Сарти. Предначинательный псалом [№ 1] (фрагмент)

Бла - го - сло - ви, ду - ше мо - я, Гос - по - да.

*Соло*

Бла - го - сло -

*Соло*

вен. бла - го - сло - вен, Гос - по -

вен. бла - го - сло - вен,

*Все*

ди, Гос - по - ди Бо - же мой, Гос - по - ди Бо - же мой, воз - ве -

ли - чил - ся е - си зе - ло.

*Соло*

Бла - го - сло - вен,

бла - го - сло - вен, бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди.