

II

ПАСХАЛЬНЫЕ СТИХИРЫ НЕИЗВЕСТНОГО КОМПОЗИТОРА XVII в.

В.В. Протопопов

В Синодальном певческом собрании Государственного Исторического музея хранится большое количество нотных рукописей древнерусских церковных песнопений. Ранее оно находилось в Московском синодальном училище церковного пения, в свое время ликвидированном при советском режиме. Своим существованием эта коллекция обязана замечательному русскому музыканту, знатоку хорового искусства, собиравшему эти рукописи по всей России, бывшему директору Синодального училища Степану Васильевичу Смоленскому (1848–1909) и его преемникам.

Обстоятельное описание этой коллекции дал сам Смоленский в статье “О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения” (Русская музыкальная газета. 1899. № 3–5, 11–14). Прошло сто лет, но до сих пор это – единственный источник, дающий представление о содержании всего собрания с указанием более 30 имен древнерусских композиторов. Однако это описание далеко не полно, так как ограничивается 1898 г.; в последующее же время коллекция продолжала расширяться еще около двух десятилетий, вплоть до 1917 г.; к тому же сам Смоленский обозначил свою статью еще как “Краткое предварительное сообщение”.

К большому сожалению, помимо названной статьи Смоленского пока не опубликовано ни полного описания, ни каталога произведений, содержащихся в собрании во всем его объеме, вплоть до передачи рукописей в Исторический музей в 1929–1930 гг. Исследователям древнерусской музыки это собрание хорошо известно; к нему обращались покойные Д.В. Разумовский, М.В. Бражников и др., продолжают обращаться и ныне здравствующие знатоки отечественной музыки XVI–XVII вв., однако отсутствие полного каталога отрицательно влияет на развитие исследовательской работы. Его издание значительно стимулировало бы научную работу, открыло

бы новые имена даровитых русских музыкантов далекого прошлого, не названные в статье Смоленского, позволило бы обозначить новые темы для изучения.

В настоящей небольшой статье мы обращаемся к одному из интереснейших образцов русской музыки первой половины XVII в., заимствованному из нотного сборника хоровых партий, принадлежавшего Вяжицкому монастырю под Новгородом. Эта рукопись зафиксирована в Синодальном певческом собрании под № 663, написана хорошим почерком, без ошибок. В ней содержатся многочисленные пятиголосные произведения разных жанров, предназначенные для исполнения при отправлении церковной службы.

Мы остановились на пасхальных стихирах неизвестного композитора “Да воскреснет Бог”, завершающихся тропарем “Христос воскрес из мертвых”, никогда не опублико-



С.В. Смоленский. Директор Синодального училища (1848–1909)

вавшихся. Этот цикл из пяти стихир постоянно исполняется в пасхальный период на общедоступный напев. Здесь же речь идет об оригинальном авторском сочинении, но имя автора остается, к сожалению, неизвестным. Полностью опубликовать цикл не представляется возможным из-за его большого объема, поэтому мы публикуем только заключительную стихир и тропарь, дающие, однако, ясное представление о музыкальном языке цикла и, более того, – о стиле всего данного периода в русской музыке.

Музыкальный стиль в России XVII – первой половины XVIII в. получил название *партесного стиля*, так как произведение слагалось из хоровых *партий*. Он обладает четко выраженными особенностями, которые, во-первых, можно свести к сопоставлению *хорового tutti* и группы *голосов trio*, в его последовании есть определенная логика: за группой голосов обязательно идет “суммирование” в *tutti*, подводящее итог определенному эпизоду произведения. Во-вторых, не менее характерным для партесного стиля является образование системы имитаций краткого мотива или фразы, охватывающей весь состав голосов хора, что также обычно приводит к *tutti*, обобщающему движению имитаций. Подобных имитационных систем в композиции бы-

ся ритмом: трехдольность воплощается в нотах бревис, целой, половинной, двухдольность – в четвертях, восьмых, шестнадцатых.

Именно эти главнейшие особенности неотъемлемы от партесного стиля, и цикл пасхальных стихир представляет его в самом совершенном виде. Автор цикла великолепно владел голосоведением и формами в его зрелом виде; запись в рукописи из Вязицкого монастыря показывает, что партесный стиль XVII в. распространился не только в музыкальной жизни столицы, но и новгородских земель, охватив, в сущности, всю Россию.

По содержанию цикл пасхальных стихир сочетает в себе *гимничность*, передаваемую в первой и четвертой стихирах, *сжигание* в описании евангельских событий, которым посвящены вторая и третья стихир, где рассказывается о женах-мироносицах и явлении ангела. Последняя, пятая стихира обобщает все предыдущее и переходит в пасхальный тропарь.

Музыкальные формы тесно связаны с этим содержанием. В частности, трехдольный метр вводится в неторопливые запевы и в текст стихир, когда, например, говорится об ангеле и приводятся его слова: “шедше, проповедите учеником Его” (стихира третья):

Л. шед= шед, шед= шед, шед= шед,

П. про=но=ве=ди=те у=че=ни=кам б=го,

Б. шед= шед, про=но=ве=ди=те у=че=ни=кам б=го,

шед= шед, про=но=ве=ди=те, шед= шед, шед= шед,

вает несколько с повторением слов, сама же система складывается в многочисленных комбинациях вступающих голосов.

Наконец, очень важным для избранного нами произведения является сопоставление двух контрастных *метроритмов*: 3 1 и С. Первый служит для выражения степенного, неторопливого характера музыки, второй допускает оживление, что прекрасно передает-

Вообще трехдольность используется, когда повествуется о божественном начале, о величии праздника и события (“Пасха великая”, “радости благовещения воскресения Христова”, “ибо из гроба днес” и т.п.).

Публикуемые пятая стихира и тропарь Пасхи обладают всеми характерными чертами партесного стиля, описанными выше. Имитационные системы обязательно переходят в

В. СТИХИРЫ

напои сердце христо Да доуведе во
 рапо еа са дражи е го
 ахадше на иа на листо на за са
 паха пахадше на иа на листо

Заглавный
лист Пасхаль-
ных стихир.
Партия
баса II. ГИМ,
Синод. певч.
собр. № 663-в,
л. 52 об.

прино і до об ществ а мнѣ Воскресения днѣ
 і тро бѣ тнѣ тво ѣ тнѣ тво
 тво срдце нѣ днѣ нѣ нѣ
 на тво рѣ тво і дрѣ дсѣ тво нѣ

Стихира 5-я
"Воскресения
день". Пар-
тия баса II.
ГИМ. Синод.
певч. собр.
№ 663-г, л. 67

18

Друг дру-га о-би- мен, и друг дру-га о-би- мен, и

Друг дру-га о-би- мен, и друг дру-га о-би- мен, и

и друг дру-га о-би- мен,

и друг дру-га о-би- мен, и

о- би- мен, о- би- мен, и друг дру-га о-би- мен,

23

Друг дру-га о-би- мен, и друг дру-га о-би- мен.

Друг дру-га о-би- мен, и друг дру-га о-би- мен.

и друг дру-га о-би- мен, и.

Друг дру-га о- би- мен, друг дру-га о- би- мен, и друг дру-га о- би- мен.

и друг дру-га о- би- мен, и друг дру-га, и

29

Рцем бра-тн-е и не-на-ви-д-я-щим нас

Рцем бра-тн-е и не-на-ви-д-я-щим нас про- стим все вос-кре- се- ни- ем

про- стим все вос-кре-

Рцем бра-тн-е и не-на-ви-д-я-щим нас про-стим все вос- кре- се- ни- ем

про-стим все вос-кре-

35

про-стни всѣ вос-кре-се-ни-емъ, вос-кре-се-ни-емъ и та-ко

про-стни всѣ вос-кре-се-ни-емъ, вос-кре-се-ни-емъ и та-ко во-за-ни-имъ,

се-ни-емъ, про-стни всѣ вос-кре-се-ни-емъ и та-ко во-за-ни-

про-стни всѣ вос-кре-се-ни-емъ и та-ко во-за-ни-имъ,

се-ни-емъ, про-стни всѣ вос-кре-се-ни-емъ и та-ко во-за-ни-

40

во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ! Хри-сто-е вос-кре-се изъ

во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ! Хри-сто-е вос-кре-

имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ!

во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ!

имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ, во-за-ни-имъ!

44

мерт-выхъ, вос-кре-се, вос-кре-се изъ мерт-выхъ, Хри-сто-е вос-кре-се изъ мерт-выхъ

се изъ мерт-выхъ, вос-кре-се изъ мерт-выхъ, Хри-сто-е вос-кре-се изъ мерт-

Хри-сто-е вос-кре-се изъ мерт-выхъ,

Хри-сто-е вос-кре-се изъ мерт-выхъ, изъ мерт-выхъ, Хри-сто-е вос-кре-се изъ мерт-выхъ

Хри-сто-е вос-кре-се изъ мерт-выхъ,

49

смер-ти-ю смер-ть, смер-ти-ю, смер-ти-ю смер-ть по-прав и су-щии во гро-дох,

смер-ти-ю смер-ть, смер-ти-ю смер-ть, смер-ти-ю, смер-ти-ю смер-ть по-прав и су-щии во гро-

смер-ти-ю смер-ть по-прав, смер-ть по-прав, смер-ти-ю смер-ть по-прав и су-щии во гро-дох

смер-ть по-прав, смер-ть по-прав, смер-ти-ю смер-ть по-прав и су-щии во гро-

и су-щии во гро-дох,

55

и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот

дох, и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-

и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот

дох, и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-

и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, жи-вот

60

га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб.

ваб, жи-вот га-ро-ваб, и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб.

га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб.

ваб, жи-вот га-ро-ваб, и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб.

га-ро-ваб, жи-вот га-ро-ваб, и су-щии во гро-дох жи-вот га-ро-ваб.

tutti гармонического склада (тт. 4–5, 11–13, 26–28 и т.д.). Особо выделяется tutti в трехдольном четырехтакте (29–32), которое не обобщает, а, напротив, дает начало следующей имитационной системе.

Чрезвычайно интересно имитационное начало “Христос воскрес”, дающее единую линию вступления голосов от верхнего к нижнему; то же можно встретить во многих произведениях партесного стиля у композиторов конца XVII – начала XVIII в. (Симеона Пекалицкого, Василия Титова) и даже в XIX–XX в., например у Гречанинова, Рахманинова (Херувимская в “Литургии св. Иоанна Златоуста”) и других мастеров.

Форма пятой стихиры и тропаря чрезвычайно отточена: их совокупность по про-

тяженности очень близка к двум частям по принципу “золотого деления”: стихира занимает 42 такта, тропарь – 22 (“золотое деление” было бы 39,7:24,3). С иной точки зрения окончание четырехдольным размером дает соотношение двух равных частей произведения: 32 32. Таким образом, структура песнопения представляется очень гибкой, подвижной, по-разному объединяемой.

Все это свидетельствует об исключительном мастерстве и таланте неизвестного нам композитора, а также о высоком уровне музыкальной культуры, в русле которой рождены “Пасхальные стихиры”. Мы можем гордиться нашими предками – создателями подобных совершенных произведений.