

16. *Server, H.* Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition // *Journal of Music Theorie*. 14: 2. Yale University: Winter. 1970. S. 209–236.
17. *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*. Hamburg: Schniebes, 1790. (Repr.: Buren: Knuf, 1991. Facsimiles of early biographies; Vol. 4).
18. *Wollny P.* Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen im "strengen Stil" // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*. Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler-Verlag, 1997, S. 62–73.
19. *Wotquenne A.* Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1905.

Tatiana VIKHOREVA Structure of musical text in D.S. Bortnianskiy's choral compositions

The work is devoted to the characteristic features of art-text structure in sacred choral music by Dmitry Bortnianskiy. The author of the article marks out the basic types and meanings of musical structures taken by the composer from the heritage of previous epochs and assimilated to the Modern Times conditions.
Key words: Bortnianskiy, structure, art texts, traditions, sacred music, figure, meaning, chant, choir concerto, West European influence, secularization, Old Russian, baroque, classicism, innovation, synthesis.

Татьяна ВИХОРЕВА Структура музыкальных текстов хоровых произведений Д.С. Бортнянского

Работа посвящена выявлению особенностей структурирования художественного текста в духовных произведениях Д.С. Бортнянского. Выделены основные типы и смыслы музыкальных текстов, механизмы работы музыкальных структур, приемы, воспринятые Д.С. Бортнянским из художественного наследия предшествующих эпох и ассимилированные в условиях Нового времени.
Ключевые слова: Бортнянский, структура, художественный текст, традиции, духовная музыка, образ, смысл, песнопение, хоровой концерт, западноевропейские влияния, секуляризация, древнерусское, барокко, классицизм, новаторство, синтез.

Многочисленные хоровые произведения Д.С. Бортнянского, представленные различными жанрами, отражают наиболее значительные достижения отечественной музыкальной культуры. Их художественная структура наследует традиции отечественной музыки от ранних этапов ее становления до второй половины XVIII века и отражает новые веяния в искусстве. Она возникает при взаимодействии вербальных текстов и музыкальных структур, в котором словесный ряд является составляющим компонентом художественного текста произведения. Литературными первоисточниками поэтических текстов являются фрагменты священных книг¹, звуковой ряд вбирает в себя богатый арсенал средств различных эпох и музыкальных стилей. Поскольку «в литературных текстах смысл воспринимается непосредственно» [1, с. 9], то осознание и понимание хоров Д.С. Бортнянского, как произведений духов-

ных, однозначно и не вызывает сомнений, но многие аспекты в полной мере открываются лишь в результате структурно-семантического анализа.

Цель данной работы заключается в выявлении в хоровых произведениях Бортнянского особенностей структурирования художественного текста, в выделении основных типов музыкальных текстов, механизмов работы и смысла музыкальных структур. Мы также попытаемся проследить, как тексты хоровых произведений Бортнянского «притягивают из интертекстуального космоса элементы, когда-то принадлежавшие другим текстам и превращают их в свои с помощью контекста» [1, с. 72].

Во второй половине XVIII в. церковь допускала два принципиально разных подхода к созданию музыки. В богатейшем духовно-музыкальном наследии отечественной культуры мы выделяем два типа музыкальных

¹ Канонические богослужебные тексты, в хоровых концертах — строки из 8-й главы Третьей книги царств (№ 26), тексты стихир и тропарей (№№ 6, 15 и 25), и для большинства концертов — священная книга Ветхого Завета — Псалтирь.

² Применительно к музыке М. Г. Арановский развивает «бартовскую идею, согласно которой все тексты как результаты процесса письма образуют единый большой Текст» [1, с. 75].

текстов или иначе — две группы единого большого Текста², возникающих в результате двух принципиально различных способов структурирования.

Первый, исторически более ранний, действовал в канонических жанрах, которые подобно иконе существовали вне времени, являясь отображением инобытия в нашем мире, выражали состояние молитвенного предстояния перед иконой и, как икона, были средством общения с Богом и святыми Его. Песнопения такого рода, как правило, были анонимными, суть творения соборного заключалась не в самовыражении, а в служении и аскетическом делании, в бесстрастной передаче сути великого христианского Слова, когда личные эмоции не должны иметь места.

Проявление иного принципа структурирования в русской музыке можно отметить со второй половины XVII в., наиболее очевидно — в жанре концерта. Возникающий в результате новый тип музыкального текста выражал форму познания и отражения окружающего мира через чувства и стал средством общения не только с Богом, но и с автором, с его идеями и переживаниями. Появление такого рода текстов в русской музыке, обусловленное западноевропейскими влияниями, и, в частности, влиянием эстетики классицизма, широким развитием светских жанров, секуляризацией духовной музыки, отразило новый подход к созданию музыкальных произведений, интенсивное развитие индивидуально-творческого начала в композиторской технике. Музыкальный образ, имея необходимую связь с первообразом, в значительной степени отражал творческую фантазию композитора, являлся формой передачи его собственного мироощущения, индивидуального стиля. Особенности композиторской техники, порожденные процессами секуляризации и западными влияниями, получили особенно широкое развитие в послепетровское время, в синодальный период истории Русской Православной Церкви.

Духовное наследие отдельного композитора во второй половине XVIII века также, как правило, включало два типа музыкальных текстов. Первый тип составляли песнопения, особенности музыкального языка которых в значительной степени были определены традициями древнерусского певческого искусства, то есть, каноническими предписаниями. В большинстве случаев это были обработки древнейших напевов. Ко второму типу относились сочинения, музыкальный текст которых, в том числе, отражал особенности эстетики и мироощущения Нового времени, достижения западноевропейского музыкального искусства, индивидуальность авторского письма.

Среди композиторов рассматриваемого периода значимость фигуры Д. С. Бортнянского не вызывает сомнения. Д. В. Разумовский называет конец XVIII века «эпохой Бортнянского» [7, с. 232], так или иначе соизмеряя все музыкальные явления с творчеством этого выдающегося композитора, говоря, например, «партесное пение при Бортнянском» [7, с. 232], или «после Бортнянского» [7, с. 239].

Поскольку творчество Д. С. Бортнянского не только отразило, но во многом и определило основные пути развития русской музыки последней четверти XVIII – начала XIX вв., рассмотрим действие данных закономерностей на примере духовных произведений именно этого композитора.

В хоровом наследии Д. С. Бортнянского мы выделяем два структурно-семантических типа. И в том, и в другом словесную основу составляют канонические богослужебные тексты, которые определили жанровую систему его духовных сочинений, сложившуюся в монодии, продолжающую «свое существование в многоголосии, но в иных формах» [2, с. 43]. Однако способы музыкального воплощения словесной основы в духовных произведениях композитора существенно разнятся.

К первому типу музыкальных текстов относятся гармонизации древних напевов³ и авторские сочинения для богослужения⁴, в которых, по предположению Н. Ю. Плотниковой, «композитор опирался на устную традицию, использовал варианты напевов, связанные с различным временем и местом их бытования» [6, с. 38]. В этих произведениях в наибольшей степени проявляются неизменные на протяжении ряда столетий основы канона.

Все средства музыкальной выразительности направлены на донесение молящимся смысла, содержания священных текстов (*пример 1*): одновременное синхронное произнесение словесного текста во всех хоровых партиях, опора в мелодическом движении на хорошо известные в то время древнейшие напевы. Несимметричный музыкальный ритм воспроизводит неритмизованную прозу канонических текстов, единый, выдержанный на протяжении всего песнопения тип фактуры способствует концентрации внимания на их содержании, музыкальная ткань, по сути, является утолщенным пропеванием одного напева⁵, форма музыкальная дублирует форму словесного текста.

Направленность средств музыкальной выразительности на предельно ясное донесение до слушающих содержания, смысла словесного текста свидетельствует о сакрально-ритуальной интерпретации священных текстов, естественной для песнопений Обихода.

³ Например, знаменного («Архангельский глас: вопием Ти, чистая»), греческого (задостойник Пасхи «Ангел вопияше», «Под Твою милость прибегаем, Богородице Дево»), болгарского («Слава и ныне... Дева днесь»).

⁴ «Достойно есть», «О Тебе радуется, Благодатная», «Приидите, ублажим Иосифа».

⁵ Например, в песнопении «Дева днесь» «альт дублирует мелодию в терцию, бас, двигаясь по основным тонам аккордов и изредка распевая ход от V к I ступени, осуществляет роль функциональной опоры, тенор создает гармоническое наполнение звучания» [6, с. 41].

Пример 1

и мла-де-нецъ бысть
изъ не-я же Богъ во-пло-ти-ся, и мла-де-нецъ бысть
и мла-де-нецъ бысть
изъ не-я же Богъ во-пло-ти-ся, и мла-де-нецъ бысть
изъ не-я же Богъ во-пло-ти-ся, и мла-де-нецъ бысть

Исключительно вокальные формы песнопений Д. С. Бортнянского, — строчная⁶, куплетная⁷, строфическая⁸, форма строфы с хоровым припевом⁹, очевидное проявление принципов тексто-музыкальных закономерностей также связаны с древнерусским певческим искусством. «Жанровая форма молитвы, коренящаяся в структуре канонического текста» [2, с. 41], обуславливает принцип строчного деления, определяемый словесным синтаксисом, строку либо строфу в качестве единицы структуры, вариантность как главный метод развития интонационно-тематического материала.

Второй тип музыкальных текстов в духовном наследии Д. С. Бортнянского представлен произведениями концертного плана, в которых воплощение канонической словесной основы отличается значительной степенью проявления индивидуально-творческого начала.

В них воплощены не только образы Священного Писания, но и чувства самого Мастера, всех православных христиан, связанные с их обращением к Господу Иисусу Христу и Богородице: надежда и сомнение, боль и мольба, страдание и скорбь, радость, торжество и религиозный восторг. В этих хорах Д. С. Бортнянского композиторская техника существенно отличается от храмовых песнопений: в музыкальном тематизме присутствуют черты светских жанров западноевропейской и русской музыки — ариозо¹⁰, менуэта, канта. В формообразовании усиливается действие автономно-музыкальных факторов, в первую очередь — функциональной гармонии, проявляются признаки гомофонных инструментальных форм. Фактура со свойственными жанру концерта контрастами *tutti – solo* становится ярким выразительным и мощным средством развития (пример 2).

Пример 2

у-вы мпе, ча-до мо-е, у-вы мпе, све-те мой и у-тро-ба мо-я воз-люб-лен-на-я

⁶ «Ирмосы Великого канона», «Покаяния отверзи ми двери».

⁷ «Слава и ныне, Дева днесь»,

⁸ «Под Твою милость прибегаем».

⁹ Трио с хором «Архангельский глас вопием».

¹⁰ Черты ариозо прослеживаются в прерывистом синтаксисе, распетых мелизмах и хроматических интервалах в мелодике, например, Духовного трио № 8, концерта № 32 и других сочинений.

В хоровом концерте Д. С. Бортнянский, используя священные тексты, свободно выбирает отдельные их фрагменты, компонует, допускает повторы слов, стихов или, наоборот, пропускает слова, то есть фактически создает перифраз. Эти приемы, недопустимые в древнерусских песнопениях, использовались в партесных концертах со второй половины XVII века.

Именно в текстах концертных духовных произведений прослеживается значительное влияние западноевропейской музыки: появляются репризные композиции, что свидетельствует во многих случаях о классицистских закономерностях. Вместе с тем эти достаточно редко встречающиеся точные репризы у Д. С. Бортнянского всегда связаны с повторением словесного текста, то есть с текстово-музыкальными закономерностями. Такой тип композиции в западноевропейской музыке встречался также в духовных песнях — лаудах.

О европейских влияниях свидетельствуют и выявленная нами в концертах рефренная форма и рефренный мотет — типы музыкальной композиции, которые были широко распространены в произведениях *a'cappella* венецианских мастеров XVI–XVII веков¹¹. Претворение итальянских традиций в духовной музыке Д. С. Бортнянского закономерно, поскольку он проходил стажировку в Италии, в том числе в Венеции. Для нас важно, что эти закономерности действуют в произведениях исключительно концертного плана. Их музыкальные тексты свидетельствуют об очевидном проявлении светских тенденций, европейских влияний — барочных и классицистских, во многом определяющих концертный стиль духовных произведений и, таким образом, естественность их звучания не только в храме, но и в концертной аудитории.

Такой неканонический подход переводит композиции Д. С. Бортнянского в разряд сочинений концертного плана. Разновременное произнесение текста, контрасты фактуры, имитационно-полифонические эпизоды создают характер коллективного моления — с персонификацией.

Вместе с тем, новые качества музыкального языка базируются на традиционных основах музыкальной композиции церковных песнопений. И если «новое» проявляется в легко узнаваемых признаках — в опоре музыкального тематизма на современные композитору светские жанры, в определяющей роли функциональной гармонии, то «старое» проявляется на глубинном уровне — в формообразовании. В концертах важнейшая формообразующая функция принадлежит мелодии и словесному тексту, что является коренным свойством древнерусского певческого искусства. В подавляющем большинстве случаев в них действует принцип: «новый текст — новая музыка». Текстово-музыкальные закономерности выражаются в большой роли строфического принципа и значительной роли строфических форм.

Типично классическая организация многоголосия сочетается с особенными признаками, свидетельствующими о проявлении модальных закономерностей, характерными именно для церковных песнопений. Несмотря на важнейшую роль гармонии ведущей в формообразовании духовно-концертных сочинений Д. С. Бортнянского является все-таки мелодия. Фактура здесь коренным образом отличается от фактуры гармонизаций древних распевов, где в многоголосной ткани весь напев звучал в одной хоровой партии. В концертных сочинениях Д. С. Бортнянского мелодические попевок свободно перемещаются из одной хоровой партии в другую, образуя целостную протяженную мелодическую линию, которая становится основой всей музыкальной композиции.

При наличии гибкого и органичного сплава разнородных стиливых признаков ведущими в духовно-концертных произведениях Д. С. Бортнянского все-таки являются классицистские закономерности. Проявление индивидуально-авторского начала также отражает эстетические позиции классицизма. Все это придает особое звучание сочинениям, определяет их исполнение в кульминационном месте литургии и, конечно, в концертах.

Таким образом, хоровое творчество Д. С. Бортнянского отражает наиболее новаторские тенденции своего времени. Продолжая богатейшие традиции древнерусского певческого искусства, композитор открывает новые пути интерпретации священных словесных текстов. Именно в сфере духовной музыки сосуществуют два различных типа музыкальных текстов, представляющих два направления, фактически различные стили.

Первая группа текстов, структура которых теснейшим образом связана с традициями древнерусского певческого искусства и во многом обусловлена действием принципа канона, — это своего рода «строгий стиль». Развертывание каждого песнопения определяется четко очерченным и весьма ограниченным кругом средств музыкальной выразительности. Комплекс этих средств является определенным модусом — системой правил, норм, регламентирующих и направляющих развитие песнопений. Произведения развертываются с минимальным количеством музыкальных событий, в них отсутствуют контрасты или другие приемы и средства, нарушающие инерцию восприятия. Изложение приобретает в определенной мере эпический, объективно-повествовательный характер, а музыкальный образ является выражением стабильности, остановившегося времени, вечности. Песнопениям такого плана в первую очередь отдает предпочтение церковь, которая тщательно оберегает богослужение от проникновения в него нового, тем более от светских вторжений.

Тексты хоровых сочинений концертного плана содержат очевидные признаки достижений музыкального искусства XVIII века, органичного синтеза традиций русской и западноевропейской музыки, индивидуально-

¹¹ Этот обширный пласт музыкальных форм в музыке венецианских композиторов XVI–XVII веков был выявлен М. И. Катунян [4, 5].

авторского стиля, что знаменует «начало нового направления в развитии русского хорового искусства» [3, с. 19], новый подход к созданию музыкального произведения и новые тенденции в технике музыкальной композиции. Являясь прогрессивным композитором своего времени, Д. С. Бортнянский воспринял многие особенности европейского музыкального языка и при этом создал произведения, в которых воплотились традиции отечественного музыкально-литургического искусства, объединившего в себе слово, образ и молитву.

Градация хоровых сочинений Д. С. Бортнянского по двум основным направлениям, определяющим их храмовое или концертное назначение, корреляция текстов в рамках одного вида и межвидовая является еще одним подтверждением идеи М. Г. Арановского о том, что «взаимодействие текстов есть постоянный фактор» [1, с. 75]. Отдельные «тексты (и произведения)» [1, с. 76] единого большого Текста «не продолжают, а повторяют друг друга. Но повторяется не предыдущее произведение,

не предшествующий текст, а некий *единый* для всех них *паттерн*» [1, с. 76]¹². И Д. С. Бортнянский блестяще осуществляет задачу индивидуально-творческой его реализации. Духовная музыка композитора — это особая художественная система, музыкальные тексты которой необычайно полно, ясно, но и разнопланово воплощают христианское Слово в музыкальный образ, в определенной мере ассимилируют различные принципы текстообразования и представляют пример индивидуально-творческого преломления исторически и стилистически разных способов структурирования. Выявление в хоровой музыке двух структурно-семантических типов свидетельствует об отражении в творчестве композитора основных тенденций развития русской духовной музыки XVIII века и позволяет рассматривать хоровое творчество Д. С. Бортнянского, как одно «из звеньев в единой цепи “жанрового круга”» [2, с. 43], соединяющего «прошлое и настоящее, традиции и инновации» [2, с. 43].

Список литературы:

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. 343 с.
2. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М., 2009. 256 с.
3. Иванов В. Ф. Дмитро Бортнянський. Київ, 1980. 144 с.
4. Катунян М. И. Рефренная форма XVI–XVII веков (К становлению музыкальных форм эпохи барокко) // Проблемы музыкальных форм в теоретических курсах вуза: Сб. трудов (межвуз.): Вып. 132. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 70–101.
5. Катунян М. И. «Beatus vir» Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы // Sator tenet opera rota: Ю. Н. Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. ст. М.: МГК, 2003. С. 124–134.
6. Плотникова Н. Ю. Обработки древних роспевов в творчестве Д. С. Бортнянского // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы междунар. науч. конф.: науч. труды МГК: Сб. 43 / Редкол.: Ю. А. Розанова, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина. М., 2003. С. 35–49.
7. Разумовский Д. В. Церковно-русское пение в России (Опыт историко-технического изложения). Вып. 2. М., 1868. С. 137–258.
8. URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Энциклопедия%20социологии/Паттерн/> (дата обращения: 12.11.2010).

¹² «ПАТТЕРН (англ. pattern от лат. patronus — модель, образец для подражания, шаблон, стиль, узор, выкройка) — в современной методологии социогуманитарного знания — термин, близкий по содержательным и смысловым характеристикам к понятию “концепция” и трактуемый как коннотативный к таким концептам, как “прозрение”, “базовая интуиция”, “умозрительное видение”» [8].