

Эксцеллентование в партесных обработках последней трети XVII — первой половины XVIII века (проблема генезиса)

Статья посвящена одному из важнейших элементов русских партесных обработок монодии (знаменного и других роспевов) конца XVII и начала XVIII века — технике эксцеллентования (диминуции, колорирования либо украшения мелодии в партии высокого баса и остальных голосов). В статье рассматриваются различные примеры эксцеллентования из «Музыкальной грамматики» Н. Дилецкого, аналогичные примеры из европейских музыкальных трактатов XVI и XVII века и орнаментика демественного многоголосия. Выдвигается предположение, что мелизматические формулы из казанской (или демественной) невменной нотации могли стать одним из источников для мелодической орнаментики в партесных обработках, в которых древнерусская монодия соединилась с гармонизациями в западной манере.

Ключевые слова: эксцеллент-бас, партесная обработка, Николай Дилецкий, диминуция, орнаментика, музыкальные трактаты, невменная нотация, знаменный роспев, формула эксцеллентования, демественное многоголосие.

Техника добавления к древнерусской монодии дополнительных голосов — дисканта, альты и баса (эксцеллент-баса) получила развитие в особом музыкальном стиле, существовавшем примерно с 1670-х по 1780-е годы.

В разное время в работах разных исследователей этот стиль назывался: гармонизациями, переложениями¹, партесными обработками, посто-

¹ Или «гармонический акомпаниман» (см. Разумовский Д. В. Церковное пение России. Опыт историко-технического изложения. М., 1867–1869. С. 220). Возможно, «переложе-

янным партесным многоголосием², партесным многоголосием неконцертного типа и многоголосием с постоянной плотностью ткани³. Сами создатели этого стиля использовали только название *партес*⁴. Истоки стиля партесных обработок древнерусских монодических распевов исследователями все еще точно не установлены. Являются ли эти обработки технической эволюцией раннего русского безлинейного многоголосия, строчных и демественных партитур, преобразовавшихся под влиянием русской народной традиции многоголосного пения? Или они возникли в русской профессиональной певческой традиции под влиянием вокально-инструментальной западноевропейской музыки XVI и XVII века, или под влиянием кантов и псалмов или ранних русских хоровых концертов? Или это было одновременное влияние западноевропейской и русской народной традиции?

Нет единого мнения и о происхождении эксцеллент-баса (техники, формул или фигур эксцеллентования). В работах отечественных исследователей советского времени он представлялся или как логическое развитие и усовершенствование партии низа строчных и демественных партитур⁵, или как рецепция basso continuo (в различных его формах диминированного или фигурированного баса) из западноевропейской вокально-инструментальной музыки Ренессанса и раннего барокко⁶. Современный исследователь русского партесного многоголосия Н. Ю. Плотникова склоняется к тому, что эксцеллент-бас имеет двойственную природу, проявляющуюся «и в подголосочной полифонии, и в гармонической фигурации»⁷. Действительно, эксцеллент-бас представляет собой сложное

ния» — исторически более корректное обозначение партесных обработок, поскольку оно соотносится с указанием «прикладывать» голоса к распеву в одном из руководств последней четверти XVII века (РГБ. Ф. 379. № 2. Л. 78 об.), а именно: «...зри и внимай, како на простых клявсах голоса прикладывать, но токмо треба высматривать, чтобы в таблетурах з голосами не розбится».

² В. В. Протопопов, Н. Ю. Плотникова.

³ Н. А. Герасимова-Персидская.

⁴ Партес — многозначное слово, употребляющееся в отношении музыки разных стилевых направлений: партесные обработки древнерусских монодических распевов, партесные хоровые концерты с имитационной полифонией и разделением голосов на tutti и solo, канты и псалмы, «свободные» сочинения в стиле партесного постоянного многоголосия.

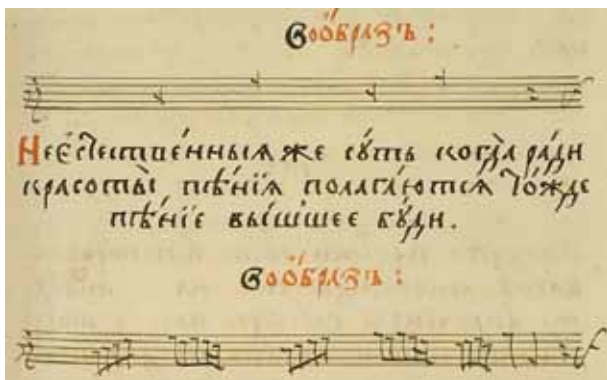
⁵ См. например: *Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. Очерки* / Под. ред. Ю. В. Келдыша. М., 1969; *Скребков С. С. Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века* // Скребков С. С. Избранные статьи / Ред.-сост. Д. А. Арутюнов. М., 1980; *Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века*. М., 1965.

⁶ См. например: *Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры*. М., 1938; *Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство*. М., 1971.

⁷ *Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: Источниковедение, история, теория*. М., 2015. С. 175.

явление, которое требует современного специального научного исследования. Эксцеллент-бас и приемы эксцеллентования являются визитной карточкой большинства партесных обработок: даже в самых простых из них есть хотя бы один-два элемента эксцеллентования⁸. Вероятно, техника эксцеллентования генетически связана с партесными обработками, и объяснение ее происхождения могло бы многое открыть в истории этого стиля и его разновидностей.

Николай Дилецкий в трактате «Идея грамматики мусикийской» дает примеры разных вариантов баса: естественного (с простыми движениями голоса крупными длительностями) и превосходного или эксцеллентованного баса, также высокий бас у Дилецкого назван эксцеллент обыкновенный⁹. Слово «эксцеллент» у Дилецкого предполагает «неестественные» движения для голоса, то есть уменьшение длительностей и увеличение нот за счет ритмического нарастания. Эти «неестественные» движения или ноты, согласно Дилецкому, «ради красоты пения полагаются». Ниже представлены примеры диминуирования баса из «Мусикийской грамматики»¹⁰ (ил. 1, 2).



Ил. 1. Пример диминуирования баса у Дилецкого

⁸ См. Праздники в крюковой партесной обработке из собрания РГБ. Ф. 379. № 82 (последняя четверть XVII века).

⁹ См.: Мусикийская грамматика Николая Дилецкого [Электронный ресурс] // сайт Свято-Троицкой Сергиевой лавры / РГБ. Ф. 173. I. № 107. Л. 202. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=107&pagefile=107-0001> (Дата обращения: 01.09.2016). См. также: Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М., 1979.

¹⁰ Примеры из «Мусикийской грамматики» здесь и далее приводятся по электронной копии рукописи РГБ. Ф. 173 I. № 107, которая находится в свободном доступе на сайте Свято-Троицкой Сергиевой лавры.



Ил. 2. Пример диминуирования баса у Дилецкого

Из пояснений Дилецкого и предлагаемых им примеров можно сделать вывод, что речь идет о приемах диминуции, фигурации и колоратуры. Диминуирование (или колорирование) — это технический прием, предполагающий «превращение нот долгой длительности в ряд мелких нот более скорого движения, но с сохранением между длительностями и интервалами прежнего соотношения опорных звуков мелодии»¹¹.

Примеров диминуированного баса в партесных обработках монодических роспевов можно найти достаточно много. Ниже представлен диминуированный бас из «Величания Нерукотворенному образу» большого роспева¹² (ил. 3).



Ил. 3. Диминуированный бас из «Величания» большого роспева

Еще пример: диминуированный бас, фрагмент стихире «Слава в вышних Богу, днесь восприемлет Вифлеем», знаменный роспев, шестой глас¹³ (ил. 4).

¹¹ Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. СПб., 2007. С. 110.

¹² Праздники четырехголосные, нотолинейная рукопись (партитура) из БАН, Архангельское певческое собрание (далее — Арх. певч.) № 75 (1720-е годы).

¹³ Праздники четырехголосные, нотолинейные рукописи (комплект партий: дискант, альт, тенор, бас) из РНБ, Собрание Соловецкого монастыря (далее — Солов.) №№: 691/778, 691/784, 691/785, 691/780 (1750-е годы).



Ил. 4. Диминированный бас из стихир знаменного роспева шестого гласа

Дилецкий также дает варианты диминуций в имитационных полифонических примерах на восходящий и нисходящий бас в поступенном и секвенцированном движении и на остинатный бас, которые он называет правилами (асценцио, специалиссима, десценцио). В этих примерах мелодия баса диминируется и обыгрывается в сопровождающих голосах, в том числе и в басу. Правило асценцио дает вариант диминуций в имитациях на поступенно восходящий бас (ил. 5).



Ил. 5. Приемы диминуции у Дилецкого

Еще один вариант диминуций в имитациях на поступенно восходящий бас — то же правило *асценцио*, — представлен в примере, который заимствован Дилецким у польского королевского композитора Марцина Мильчевского (ил. 6). Есть и другие варианты (ил. 7–11).



Ил. 6. Приемы диминуции у Мильчевского по Дилецкому



Ил. 7. Правило специалиссима. Вариант диминуций в имитациях на восходящий секвенцированный бас



Ил. 8. Правило десценсио. Вариант диминуций в имитациях на нисходящий постепенно бас



Ил. 9. Правило десценсио. Вариант диминуций в имитациях на нисходящий постепенно бас

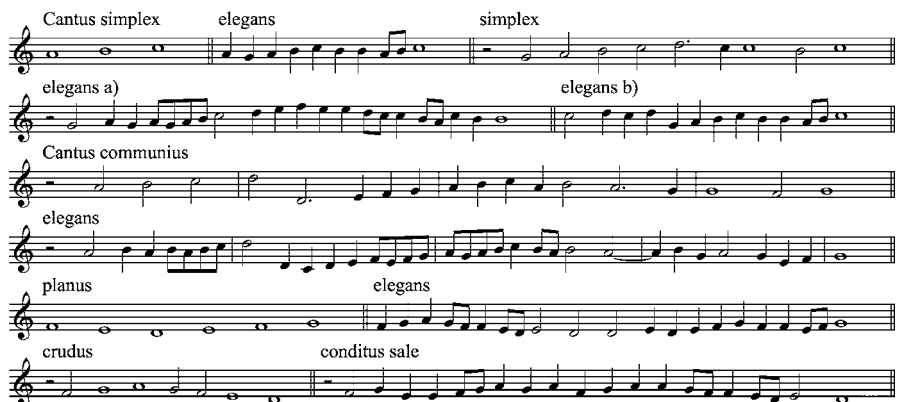


Ил. 10. Вариант диминуций в имитациях на восходящий секвенцированный бас



Ил. 11. Вариант диминуций в имитациях на выдержанный остинатный бас

Европейские трактаты XVI и XVII века дают конкретные примеры диминуирования в вокальной и инструментальной музыке¹⁴. Так, Адриан Кокликус (1500–1563) составил варианты диминуций клаузул (окончаний музыкальных фраз), наиболее часто употреблявшихся его учителем Жоскеном Дебре (ил. 12).



Ил. 12. А. Кокликус. Варианты диминуций клаузул Жоскена Дебре

Диего Ортис (1510–1570), придворный композитор герцога Альбы, приводит примеры диминуирования для виолы да гамба в своем *Tratado de glosas* (1553). Вначале дается тема, затем варианты диминуции (ил. 13).

Герман Финк (1527–1558) — теоретик, автор известного трактата *Practica musica* (1556) — предлагает варианты диминуирования темы для дисканта и баса (ил. 14).

¹⁴ Данные примеры воспроизведены по фотокопии оригинальной монографии Адольфа Байшлага (*Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1908*), любезно предоставленной доктором искусствоведения профессором И. В. Розановым.



Ил. 13. Д. Ортис. Варианты диминуирования из *Tratado de glosas*



Ил. 14. Г. Финк. Варианты диминуирования для дисканта и баса

Джироламо Дирута (1550–1610) предлагает варианты диминуции (Groppi) органной темы для правой руки (ил. 15).



Ил. 15. Д. Дирута. Варианты диминуций

Эти примеры можно продолжать. Диминуированный бас в хоральных обработках для лютеранского богослужения на избранный *versus* (или *santus firmus*) использовали многие немецкие композиторы от Вальтера, Альтенбурга, Розенмюллера, Преториуса и Шютца до И. С. Баха. Так, Иоганн Вальтер (1496–1570) использует элементы диминуции в партии баса в своей хоральной обработке *Vater unser* (ил. 16).

И. С. Бах (1685–1750) активно и разнообразно использовал технику диминуированного баса более чем в ста двадцати своих хоральных обработках избранных *versus*'ов. Одна из этих обработок — гимн *Ich steh an deiner Krippe hier*, исполняемый на Адвент (ил. 17).

да́щ не́тъ бе́т ал - лейн - дер Мунд, - дер Мунд, -
 nicht bet al - - lein - der Mund, al - lein der Mund,
 да́щ не́тъ бе́т ал - лейн - дер Мунд,
 nicht bet - al - - lein der Mund,

Ил. 16. И. Вальтер. Vater unser, versus в партии тенора

Их - стех ан деи - нер Крип - пен хер, о Же - су - лейн, mein Ле - бен,
 ich ste - he, bring und schen - ke Dir, was Du mir hast ge - ge - ben.
 Их - стех ан деи - нер Крип - пен хер, о Же - су - лейн, mein Ле - бен,
 ich ste he, bring und schen - ke Dir, was Du mir hast ge - ge - ben.
 Их - стех ан деи - нер Крип - пен хер, о Же - су - лейн, mein Ле - бен,
 ich ste he, bring und schen - ke Dir, was Du mir hast ge - ge - ben.

Ил. 17. И. С. Бах. Ich steh an deiner Krippe hier, versus в партии сопрано

Лютеранские хоральные обработки со второй половины XVI до начала XVIII века можно было бы рассматривать (с определенными оговорками, разумеется) как отдаленные музыкальные подоби́я русских партесных обработок конца XVII и первой половины XVIII века. И для этого есть как минимум два основания. Во-первых, в русских партесных обработках никогда не использовались имитации и паузирования: все голоса должны были звучать одновременно с мелодией-первоисточником, исполняемой тенором, композиторы имели право вносить минимальные изменения в мелодию тенора (допускалось, например, купирование особо протяженных и сложных фитных роспевов). Также и в упомянутых хоральных обработках оригинальная мелодия (*cantus firmus, versus*), помещаемая в тенор или сопрано, была ограждена от злоупотреблений контрапунктом и, как правило, «гомофонные многоголосные обработки протестантских хоралов, песен, их вариации сохраняют структуру мелодии»¹⁵.

¹⁵ Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и барокко: формообразующая роль музыкального синтаксиса. Лекции. СПб., 2006. С. 58. О принципах

Во-вторых, важной особенностью партесных обработок является способ произнесения текста, при котором «текст воспроизводится всеми голосами хора одновременно, единые цезуры во всех голосах соответствуют цезурам текста, отсутствуют паузы»¹⁶. Та же особенность характерна для лютеранских (и реформатских) строгих хоральных обработок *versus'a*¹⁷.

Диминуирование может обыгрываться в многоголосной фактуре как риторическая фигура. В этом случае можно говорить о соответствующих приемах фигурации или риторических формулах, которые могут соответствовать разным типам мелодического движения: движение восходящее, нисходящее, волнообразное. Существует определенная сложность в том, как различать на практике простое украшение от украшения, которое является риторической фигурой. Так, например, Иоганн Маттезон в *Exemplarische Organistenprobe* (1719), и более подробно в *Der vollkommene Capellmeister* (1739), говоря о *приукрашивании* (*ein Wort von der Ausschmückung*), отмечал, что украшения (*Zierrath*) должны прилагаться к каждой мелодии, а сверх этого могут использоваться многочисленные фигуры или иносказания из ораторского искусства, а когда или если таковые могут быть определены, то они особенно хорошо сослужат свою службу¹⁸.

Таким образом, Маттезон указывал на различия, существующие между просто украшениями и фигурами и иносказаниями, заимствованными из ораторского искусства. Очевидно, что, для того чтобы проводить границу между этими приемами, необходимо прежде выработать крите-

работы с *cantus firmus* в протестантских хоральных обработках XVI — начала XVII века см. также: *Marshall R. L., Leaver R. A. Chorale settings // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 5. New York, 2001. P.747–748.*

¹⁶ *Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII и середины XVIII века: Источниковедение, история, теория. М., 2015. С.7. Способ произнесения текста является основанием для классификации двух основных типов партесного пения (постоянного и переменного многоголосия), предложенной В. В. Протопоповым. См., например: Протопопов В. В. Партесное пение // Музыкальная энциклопедия. Т.4. М., 1978. С. 190–193.*

¹⁷ К этому можно добавить, что в качестве *versus'a* для ряда лютеранских хоральных обработок были взяты напевы грегорианских гимнов (см.: *Doe P., Planchart A. E. Psalm IV // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 20. New York, 2001. P. 476.*), также авторами использовалась строфическая структура, восходящая к амброзианским гимнам монастырских оффиций (см.: *Marshall R. L., Leaver R. A. Chorale. P.737*). В свободных хоральных обработках допускалось использование имитаций, *solo* и *tutti*. В качестве яркого примера свободной обработки известного *versus'a* можно назвать *Nun komm, der Heiden Heiland* М. Преториуса.

¹⁸ В оригинале: «Etwas Zierrath muß man seinen Melodien beilegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Redekunst, wenn sie wol angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten». *Matteson J. Der vollkommene Capellmeister. Verliegt Christian Herold, Hamburg, 1739. S. 242.*

рии для такого разделения. В частности, говоря о приемах эксцеллентования в партесных обработках, необходимо определить, с чем мы имеем дело: только с диминуциями или также и с риторическими фигурами. Но это — тема отдельного исследования. Здесь же важно подчеркнуть другое: слово «эксцеллент», используемое Дилецким, настолько многозначно, что может означать как технический прием диминуции (или колорирования), так и собственно фигурацию¹⁹.

Сопоставление эксцеллентования у Дилецкого, расшифровок украшений и колорирования из авторитетных европейских трактатов XVI и XVII века, эксцеллентования характерного для постоянного партесного многоголосия, и в целом для русского хорового орнаментально-мелизматического письма той эпохи²⁰, позволяет предположить, что все это явления одного порядка. В таком случае, для описания эксцеллентования в партесных обработках могут использоваться слова из современных им или более ранних европейских музыкальных трактатов известных авторов (Конрад Пауман, Диего Ортис, Джованни Конфорто, Герман Финк, Джироламо Дирута, Михаэль Преториус, Уильям Берд, Франсуа Куперен, Иоганн Маттезон). Возможно, использование этих слов позволило бы изменить взгляд на технику и манеру исполнения формул эксцеллентования в партесных обработках. Для большинства перечисленных персон было характерно чувство свободы ритмических «биений» в пунктированных и равномерных ритмических фигурах, о чем свидетельствуют авторские варианты расшифровки украшений и фразировки идущих подряд групп восьмых или шестнадцатых²¹. Например, пять вариантов фразировки группы восьмых Ф. Куперена (*ил. 18*).



Ил. 18. Ф. Куперен. Варианты фразировки

Выразительная функция ритмической организации и орнаментации ярко раскрыта в предисловиях к сборникам Монтеверди (Восьмая книга мадригалов, 1638) и Фрескобальди (Сборник токкат и партит, 1614)²². Кон-

¹⁹ Можно было бы предложить название «распевание» вместо «колоратура», «диминуция» и «орнаментика».

²⁰ Об орнаментально-мелизматическом хоровом письме середины XVIII века подробнее см.: Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: Источниковедение, история, теория. М., 2015. С. 194–202.

²¹ Подробнее см.: Друскин М. С. Клавирная музыка Испании... С. 118–119.

²² Подробнее см.: Там же. С. 119.

цртное исполнение партесных обработок знаменного роспева заслуживает гораздо более тонкого подхода, если предположить, что в этих обработках ритмическая организация и орнаментация, естественная для знаменного роспева, соединяется с барочной орнаментацией и фразировкой фигур эксцеллентования à la Куперен и Монтеверди.

О том, что эксцеллент-бас функционально родственен basso continuo, писала еще Т. Н. Ливанова²³. Basso continuo строится на основе basso fundamento, так же, как у Дилецкого эксцеллент или «неестественный» бас строится на основе «естественного». Basso continuo и эксцеллент-бас могут варьироваться фактурно (что и происходит довольно часто при исполнении такой музыки). Однако эксцеллент-бас — это «формальный» continuo, он не является абсолютной и «полноценной» прочной основой, над которой надстраивается гармония всех прочих голосов: он вторичен по отношению к тенору²⁴. Также эксцеллент-бас никогда не выписывался в табулатурах в виде цифровки, поскольку партесные обработки исполнялись а capella без сопровождения органа или клавесина, соответственно цифры, указывавшие гармонию в правой руке, были не нужны. Также эксцеллент-бас часто представлял собой как бы выписанную вариацию.

В этом можно убедиться, если выбрать стереотипную формулу знаменного роспева и посмотреть, как она гармонизована в разных списках. Например, взять варианты обработки кулизмы восьмого гласа по трем одновременным спискам певческой книги Праздники:

- 1) список из РГБ. Ф. 379. № 82 (партитура, казанское знамя, последняя четверть XVII века);
- 2) список из БАН. Арх. певч. № 75 (нотоплинейная партитура, первая четверть XVIII века);
- 3) список из РНБ. Солов. № № 691/778, 691/784, 691/785, 691/780 (комплект партий, 1750-е годы).

В крюковой партесной рукописи № 82 превалируют обработки кулизмы с простым сопровождением и элементарным басом. Они не отличаются

²³ Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. С. 104–106.

²⁴ Это хорошо видно на примере партесных обработок знаменного роспева, в которых композиционная логика представляет собой синтез гармонического и полифонического (линейно-контрапунктического) мышления. Последнее часто проявляется в приемах различного вида дублировки (терцовой, квартовой, квинтовой, октавной) партии тенора другими голосами, аналогичными принципу colla parte, в особенностях голосоведения, отсылающих к древнейшей практике европейского органума X–XII веков, в «мутационных» фрагментах (когда бас, альт и дискант сопровождают мутацию в роспеве в партии тенора), которые невозможно однозначно расценивать как отклонение или модуляцию.

ся разнообразием. Например, так выглядит попевка *кулизма* в стихире «Егоже древле Моисей...», знаменный распев, восьмой глас (ил. 19).

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two basso continuo staves (Tenor and Bass). The lyrics are written under the vocal staves: по - ве - ле - ва - - - ше. The notation includes various note values and rests, with some notes tied across staves.

Ил. 19. Егоже древле Моисей... Расшифровка и транспозиция

В нотолинейной партитуре Арх. певч. № 75 практически все *кулизмы* восьмого гласа имеют эксцеллентованный бас. Элементы эксцеллентования проникают и в другие голоса. Например, как в стихире «Поют Христос...» (ил. 20).

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two basso continuo staves (Tenor and Bass). The lyrics are written under the vocal staves: [того] по - слу - - шай - те. The notation includes various note values and rests, with some notes tied across staves.

Ил. 20. Поют Христос...

В Соловецком комплекте 1750-х годов есть как относительно простые варианты обработки *кулизмы*, так и более сложные. Простой вариант: попевка «*кулизма*» в стихире «Придите вси вернии...», знаменный распев, восьмой глас (ил. 21).

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two basso continuo staves (Tenor and Bass). The lyrics are written under the vocal staves: к Де - ве те - - - цем. The notation includes various note values and rests, with some notes tied across staves.

Ил. 21. Придите вси вернии...

Более сложный вариант обработки «кулизмы» из Соловецкого комплекта с элементами эксцеллентования и имитации у альты и баса — в песнопении «Давид провозглашаше тебе...», знаменный распев, восьмой глас (ил. 22).



Ил. 22. Давид провозглашаше тебе...

Если выбрать из этих трех списков все варианты кулизмы восьмого гласа в четырехголосной обработке²⁵, то окажется, что все эти варианты соотносятся друг с другом как вариации на заданную тему. Эти вариации могут быть записаны крюками или киевской нотой, могут быть более или менее гармонически разнообразны, могут иметь или не иметь выписанные знаки альтерации. Фигуры эксцеллентования в этих вариантах могут или вообще отсутствовать, или, напротив, быть весьма развитыми, но все эти вариации в итоге обыгрывают одну и ту же тему в одном и том же ладе²⁶. Другими словами, мастера партесных обработок не выписывали цифровки в табулатурах, а либо вообще обходились без эксцеллентования, либо выписывали нотами тот вариант диминуции, который им больше нравился.

Однако практика выписывания различных вариантов формул диминуции и составления их в специальные таблицы (как это имело место в европейских трактатах), по-видимому, не получила широкого распространения в Московии XVII века. Существуют, правда, «таблетуры» (таблицы) из дополнительного раздела одного из списков трактата Тихона Макарьевского «Ключ разумения»²⁷. Эти «таблетуры» содержат варианты голосов для подстановки к партии тенора, содержащей основной распев (ил. 23).

²⁵ Суммарное количество — более пятисот только в самогласных стихах.

²⁶ Близок дорийскому ладу с периодически возникающими акциденциями в виде пониженной VI (b) и реже повышенной III (fis) ступенями, иногда и другими отклонениями.

²⁷ РГБ. Ф. 379. № 2. Л. 75–80 (последняя четверть XVII века). Дополнительный раздел, о котором идет речь, скорее всего, является более поздней вставкой и не принадлежит Тихону Макарьевскому.



Ил. 23. «Таблетуры» (фрагмент)

В этом списке (от л. 78 об.) даются примеры трехголосных партесных обработок, приводится мелодия и варианты голосов сопровождения для нее на «простых» и «бемулярных» клавишах с указанием «зри и внимай, како на простых клявисах голоса прикладывать» и фрагмент песнопения «Приидите христоноснии...» в киевской квадратной нотации (л. 79). Автор этих таблиц рекомендует пользоваться ими «аще хочещи ко всякому российскому, или ко греческому, или к киевскому пению против существа голоса прикладывать».

Таблицы из этого списка, в частности, интересны тем, что местами напоминают аналогичные фрагменты из трактата Михаэля Преториуса *De organographia*²⁸ (ил. 24).

Разница же между этими и другими фрагментами (их всего пять) состоит не только в стиле изложения и форме записи, но и в том, что таблицы Преториуса гораздо сложнее, поскольку они отображают ключи и диапазоны как четырех основных типов голосов (Д–А–Т–Б), так и всевозможных инструментов барочного оркестра, включая орган, клавесин, деревянные и медные духовые и струнные смычковые. Впрочем, выявление параллелей между этими трактатами — тема отдельного исследования.

М. С. Друскин отмечал: «...мелодическая орнаментация не является художественным изобретением эпохи Ренессанса. Она широко применя-

²⁸ Praetorius M. *De organographia*. Leipzig, 1619.

TABELLA Universalis.

The diagram consists of several parts:

- Section I:** A grid of notes on a staff, labeled 'Claves'.
- Section II:** A grid of notes on a staff, labeled 'Claves'.
- Section III:** A grid of notes on a staff, labeled 'Claves'.
- Section IV:** A staff with a melodic line and the text 'Vox vira seu humana'.
- Section V:** A staff with a melodic line and the text 'Ein gang secret'.
- Section VI:** A staff with a melodic line and the text 'Tromboni'.
- Section VII:** A staff with a melodic line and the text 'Tromba Tenet'.



Ил. 24. Таблица М. Преториуса, De organographia, Л. 20 (слева) и «таблетура» из трактата РГБ. Ф. 379. № 2. Л. 75 (справа)

лась на Востоке, была знакома и средним векам. Но в середине XVI века в принципах использования мелодических орнаментов наступает перелом, который к началу следующего столетия приводит к установлению новой исполнительской манеры. К этому времени техника диминуирования или колорирования в европейской вокально-инструментальной музыке достигла широкого развития»²⁹. В недрах раннего русского многоголосия также культивировались свои собственные приемы колоратуры и мелодическая орнаментация, совершенствовалась и техника записи орнаментированных вокальных партий низа и демества. Поэтому неудивительно, что в партиях низа строчных и демественных партитур и в партиях демества обнаруживаются элементы, схожие с приемами диминуции и фигурации. Например, как в песнопении «Воскресения день...»³⁰.

²⁹ Друскин М. С. Клавирная музыка Испании... С. 110.

³⁰ Рукопись из РГБ (певческая книга Обиход, партитура). Ф. 218. № 343. Л. 73 об.— 74 (1680-е годы). Здесь и далее примеры строчного и демественного многоголосия заимствованы из учебных материалов, любезно предоставленных старшим преподавателем кафедры древнерусского певческого искусства СПбГК Е. А. Смирновой.

Основные колористические функции выполняют знаки: переводка, крюк ключевой, мечик ключевой, сложитие с крыжем (ил. 25).

Ил. 25. Воскресения день... (фрагмент).
Партии сверху вниз: демество, путь, низ

Знаки казанской нотации оказываются достаточно удобными для записи колорированных подголосков, сопровождающих партию пути. Например, в песнопении «Приидите поклонимся...»³¹ (ил. 26) две идущие подряд переводки в партии низа образуют звенья, напоминающие примеры для секвенцированного баса из «Грамматики» Дилецкого.

Ил. 26. Приидите поклонимся... (фрагмент). Партии сверху вниз: верх, демество, путь, низ

Еще один пример: «Приидите поклонимся. Аллилуйя» (ил. 27). Мечик ключевой с крыжем выполняет функцию имитирующего звена между партиями демества и низа:

³¹ Рукопись хранится в: РГБ. Ф. 218. № 343.

В. Ал - ли - лу - и - а. —

Д. Ал - ли - лу - и - а. —

П. Ал - ли - лу - и - а. —

Н. Ал - ли - лу - и - а. —

Ил. 27. Приидите поклонимся. Аллилуйя (фрагмент). Партии сверху вниз: верх, демество, путь, низ

Партии низа или демества и эксцеллентованные голоса партесных обработок содержат сходные элементы. Особенно выделяются в этом отношении знаки: скамеица, ключевая скамеица, мечик ключевой, переводка непостоянная. А также их соединения, как, например, в представленном ниже фрагменте «Ангел вопияше...»³² (ил. 28) — роспев на слогах «тридне» в партии низа:

В. во - скре - се три - дне вен

Д. во - скре - се три - дне вен

П. во - скре - се три - дне вен

Н. во - скре - се три - дне вен

Ил. 28. Ангел вопияше... (фрагмент)

³² Рукопись хранится в: РНБ (Собрание М. П. Погодина). № 399 (1670-е годы). Л. 134.

Разумеется, между колоратурами в партесных обработках и в строчном и демественном многоголосии есть существенное функциональное различие. В строчном и демественном многоголосии низ — это мелодизированный подголосок, который следует за устоями партии пути, а бас в партесных обработках является уже не подголоском, а аналогом *basso continuo*. Некоторые знаки раннего русского многоголосия (в нотации, известной как демественная, путно-демественная или казанская) действительно напоминают диминуционные формулы из западноевропейских трактатов XV, XVI и XVII века (ил. 29).



Ил. 29. Знаки-формулы. Расшифровка в альтовом ключе

Имеют ли знаки-формулы какое-то отношение к диминуционной практике, пока еще говорить трудно³³. Но можно проследить, как в крюковых партесных обработках или концертах указанные и другие знаки казанской нотации попадают в контекст модальной или мажоро-минорной гармонии и обыгрываются соответственно как формулы диминуции или эксцеллентования. Эти знаки содержат в себе достаточный технический потенциал, чтобы оказаться функционально и художественно переосмысленными для записи партесного многоголосия, в том числе концертного типа. В этом можно убедиться на примере рукописи № 343³⁴. Вообще рукопись № 343 интересна тем, что содержит свободные партесные композиции «Милосердия двери...» и «О всепетая Мати...», четырехголосный концерт в мотетном стиле «Апостоли от конец земли...», партесные обработки «Тон дэспотин» (Τὸν Δεσπότην...) и «Ныне отпускаеши...», а также строчное и демественное многоголосие (четыреголосная демественная

³³ Если считать верным, что партии низа и демества — это колорированные подголоски, черпающие мелодическое вдохновение из партии пути, которая выписана долгими длительностями (стрелами, статьями — аналогами бревисов и лонг в данном случае?), и что мелизматические невменные формулы представляют собой именно диминуции ответных ходов низа и демества. Однотипные мелодические формулы в партиях низа и демества в строчных и демественных партитурах известны. Но пока еще нет возможности подтвердить или опровергнуть это предположение и утверждать, что эти формулы имеют под собой основу (*fundamento*), напрямую заимствованную (а затем диминуированную) из партии пути.

³⁴ Певческий сборник хранится в: РГБ. Ф. 218. № 343 (конец XVII века).

«Херувимская») И все это — невменные партитуры казанского знамени или с его элементами.

Разумеется, переход невменных формул в словарь формул эксцеллент-баса это тоже предположение, гипотеза, которая нуждается в доказательствах, а материал — в более глубоком исследовании.

Тем не менее, в крюковых партитурах легко найти примеры того, как знаки казанской нотации переосмысливаются в качестве аккомпанемента в стиле *basso continuo*. Эти крюковые партесные обработки, известные также как знаменное двух- или трехголосие, уже не имеют никакого отношения к строчному или демественному многоголосию. Это двух- или трехголосные консонантные песнопения, которые на самом деле представляют собой либо обработки внегласовых роспевов («Благослови душе моя Господа...»), которое является двухголосной обработкой киевского роспева³⁵, или «Достойно есть...»³⁶), либо свободные сочинения, записанные знаменной нотацией (такие как «Преблагословенна еси...»³⁷, «Трисвятое»³⁸, «Возбранной воеводе...»³⁹).

В двух- и трехголосных крюковых партесных обработках на первое место выступает громокрыжная светлая стрела, как в песнопении «Преблагословенна еси...»⁴⁰ (ил. 30) на слове *Ева*:

Ил. 30. Преблагословенна еси... (фрагмент)

Громокрыжная светлая стрела является по сути тиратой и диминуционной формулой и зеркальным отражением нисходящего хода мечика ключевого с крыжем, который часто встречается в партии низа и демества в строчных и демественных партитурах (ил. 31).

³⁵ Рукопись. РНБ. Вяз. Q.243. Л. 5–10 (1676–1682 годы).

³⁶ Рукопись. РНБ. Соф. № 182. Л. 234–235 (конец XVII века).

³⁷ Рукопись. РНБ. Соф. № 182 Л. 266 об.–267.

³⁸ Рукопись. РНБ. Вяз. Q.243 Л. 29–30.

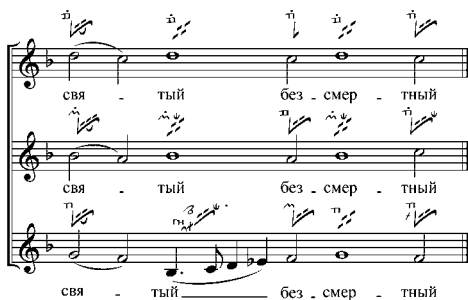
³⁹ Рукопись. РНБ. Вяз. Q.243 Л. 24 об.–25; РНБ. Соф. 182. Л. 253–253 об.

⁴⁰ Рукопись. РНБ. Соф. № 182 Л. 266 об.–267.



Ил. 31. Громокрыжная светлая стрела и мечик ключевой с крыжем

А вот фрагмент уже трехголосной крюковой партесной обработки: «Трисвятое» с громокрыжной светлой стрелой (ил. 32).



Ил. 32. Трисвятое (фрагмент)

Когда русские композиторы-распевщики XVII века ближе познакомились с музыкальной культурой и традицией европейского барокко, они вполне могли использовать уже известные им орнаментальные формулы и знаки казанской нотации, переосмысливая их для записи аналогичных украшений в многоголосии принципиально иного типа, близкого европейской модальной или ранней мажоро-минорной системе. Ниже приведен фрагмент стихиры «Его же древле Моисей...», знаменный роспев, восьмой глас, из четырехголосной крюковой партесной обработки⁴¹ (ил. 33).



Ил. 33. Его же древле Моисей... (фрагмент). Знак-формула — голубчик тресветлый — выделен рамкой

⁴¹ Праздники. РГБ. Ф. 379. № 82. Л. 60 (последняя четверть XVII века).

Состав партий в крюковой обработке не фиксирован. Партии распределяются по функциям, а не по типам голосов. Знаменный распев помещается в нижней строке, выше идет бас, и еще выше — два сопровождающих голоса, которые можно трактовать как дискант и альт, либо как первый и второй тенор (если предполагается вариант для однородного мужского хора). Голубчик тресветлый борзый (выделен рамкой) — это еще одна распространенная в партесных обработках знаменного распева диминуционная формула. Ниже представлен один из вариантов расшифровки того же фрагмента (ил. 34), где голубчик тресветлый борзый превращается в группу восьмых — элемент диминуции (или эксцеллентования):

Ил. 34. Его же древле Моисей... (фрагмент). Расшифровка: Семенёнок И. А.

Некоторое время диминуционные формулы и колоратуры записывались средствами казанской нотации только потому, что данная нотация оказалась для этого удобной. Ее отголоски еще можно проследить в ноталинейных партесных партитурах. Например, в партесной обработке большого распева «Величания Нерукотворенному Образу»⁴² отдельные фрагменты эксцеллент-баса аналогичны формуле громокрыжной светлой стрелы из ранних партесных обработок (ил. 35).

Ил. 35. Величание Нерукотворенному Образу (фрагмент): формула громокрыжной светлой стрелы и ее аналого

⁴² Праздники. БАН. Арх. певч. № 75, ноталинейная партитура (1720-е годы).

Итак, необходимо констатировать существование ряда аналогий, имеющих генетическую связь: между формулами эксселлентования в партесных обработках древнерусских монодических роспевов и формулами мелодической орнаментики в строчном и демественном многоголосии. Более того, мы показали, что эти аналогии могут быть выявлены и проверены на материале певческих рукописей. Другим итогом для нас стало признание европейских музыкально-теоретических трактатов как источников описания композиционных приемов обработки монодического первоисточника в хоральных обработках, приемов колорирования мелодий в голосах сопровождения и других явлений, которые могут быть приложены к песнопениям раннего русского многоголосия и раннего русского барокко. В связи с этим мы должны подчеркнуть важность сравнительного исследования аналогичных явлений в европейском музыкальном искусстве от Средневековья до Нового времени. Планомерное комплексное исследование этих аналогий не только прольет свет на историю происхождения самого стиля партесных обработок, но и поможет выявить специфику общих принципов композиции и особенности техники их создателей.

Литература

1. *Афонина Н. Ю.* Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и барокко: Формообразующая роль музыкального синтаксиса. Лекции. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2006. 168 с.
2. *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М.: Музыка, 1979. 636 с.
3. *Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика [электронный ресурс] // сайт Свято-Троицкой Сергиевой лавры / РГБ. Ф. 173. I. № 107. URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=107&pagefile=107-0001> (дата обращения: 01.09.2016).
4. *Друскин М. С.* Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // Друскин М. С. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1 / Ред. Л. Г. Ковнацкая, И. В. Розанов и др. СПб.: Композитор, 2007. 752 с.
5. *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1938. 438 с.
6. *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. 464 с.
7. *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: Источниковедение, история, теория. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. 340 с.
8. *Протопопов В. В.* Партесное пение // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 190–193.
9. *Разумовский Д. В.* Церковное пение России. Опыт историко-технического изложения. М.: Тип. Т. Рис, 1867–1869.

10. *Скребков С. С.* Русская хоровая музыка XVII—начала XVIII века. Очерки / Под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1969. 119 с.
11. *Скребков С. С.* Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века // Скребков С. С. Избранные статьи / Ред.-сост. Д. А. Арутюнов. М.: Музыка, 1980. С. 171–187.
12. *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. 2-е изд., доп. М.: Советский композитор, 1971. 624 с.
13. *Beyschlag A.* Die Ornamentik der Musik. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1908 (фотокопия).
14. *Doe P., Planchart A. E.* Psalm IV // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 20. New York, 2001. P. 476.
15. *Marshall R. L., Leaver R. A.* Chorale // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 5. New York, 2001. P. 737.
16. *Marshall R. L., Leaver R. A.* Chorale settings // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 5. New York, 2001. P. 747–748.
17. *Matteson J.* Der vollkommene Capellmeister. Verliegt Christian Herold, Hamburg, 1739 (фотокопия).
18. *Praetorius M.* De organographia. Leipzig, 1619 (фотокопия).

Рукописные источники

БАН. Арх. певч. № 75.

РГБ. Ф. 173. № 107.

РГБ. Ф. 218. № 343.

РГБ. Ф. 379. № 2.

РГБ. Ф. 379. № 82.

РНБ. Солов. № 691/778.

РНБ. Солов. № 691/784.

РНБ. Солов. № 691/785.

РНБ. Солов. № 691/780.

РНБ. Погод. № 399.

РНБ. Вяз. Q. 243.

РНБ. Соф. № 182.

Список сокращений

БАН — Библиотека Академии наук

РГБ — Российская государственная библиотека

РНБ — Российская национальная библиотека

Ф. — фонд