

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.30>

Полозова Ирина Викторовна

**РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII - НАЧАЛА XIX ВЕКА И ЭСТЕТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КЛАССИЦИЗМА**

В работе анализируется проблема соотношения европейских классицистских традиций развития хоровой (прежде всего литургической) музыки и ее специфических качеств в отечественной музыкальной культуре второй половины XVIII - начала XIX века. На примере творчества Дж. Сарти и О. А. Козловского рассматривается практика адаптации на русской почве импортированных литургических жанров (оратория, реквием), анализируется степень актуализации композиторами иностранного происхождения традиций русской духовной музыки и встроенности их литургических композиций в контекст музыкальной культуры России рассматриваемого периода.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/7/30.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/7/30.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 7(93) С. 148-151. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/7/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/7/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 783.3

Дата поступления рукописи: 24.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.30>

*В работе анализируется проблема соотношения европейских классицистских традиций развития хоровой (прежде всего литургической) музыки и ее специфических качеств в отечественной музыкальной культуре второй половины XVIII – начала XIX века. На примере творчества Дж. Сартти и О. А. Козловского рассматривается практика адаптации на русской почве импортированных литургических жанров (оратория, реквием), анализируется степень актуализации композиторами иностранного происхождения традиций русской духовной музыки и встроенности их литургических композиций в контекст музыкальной культуры России рассматриваемого периода.*

*Ключевые слова и фразы:* русское музыкальное искусство; музыкальный классицизм; богослужебное пение; хоровой концерт; адаптация; жанровая модуляция; творчество Дж. Сартти, О. А. Козловского.

**Полозова Ирина Викторовна**, д. искусствоведения

*Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова*

*i.v.polozova@mail.ru*

### **РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА И ЭСТЕТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КЛАССИЦИЗМА**

XVIII век в истории отечественной культуры – «золотой» период в ее развитии – проходит под безусловным влиянием эстетики эпохи Просвещения и классицистского стиля. Классицистские тенденции получают активное развитие в русской культуре, в том числе и музыкальной, начиная со второй трети столетия, и именно с этого времени отечественное искусство начинает активно встраиваться в европейский культурный контекст.

Русский классицизм, как и классицизм европейский, в разных видах искусства апеллирует к универсализму, строгой рассудочной упорядоченности и выверенности. Классицизм характеризуется достаточно широким спектром общестилевых установок, которые проявили себя в разных видах искусства, разных национальных и региональных традициях, различных жанрах (например, всем хорошо известно правило «трех единств»). Русский классицизм был подвержен тем же нормам и идеологическим установкам, что и классицизм западноевропейский. Поэтому сочинения, созданные в России музыкантами классицистской эпохи, по своему содержанию и звуковому воплощению оказываются максимально созвучными сочинениям западноевропейских композиторов середины – второй половины XVIII века. Так, неискушенному слушателю достаточно сложно на слух отличить инструментальные сочинения Д. С. Бортнянского или М. С. Березовского от аналогичных композиций представителей мангеймской школы, сочинений раннего классицизма; в оперных увертюрах В. А. Пашкевича или Е. И. Фомина очевидны параллели с оркестровым звучанием произведений В. А. Моцарта; сюжеты оперных либретто, на которые писались сценические произведения в России, опирались на античные источники, например, в изложении П. Метастазо или А. Дзено, а добродетели русских монархов и императриц воссылались в многочисленных аллегорических хоровых прологах в античном духе. Параллели можно продолжать и далее.

Вместе с тем в русском классицизме мы обнаруживаем и свою специфику. Пожалуй, главной отличительной чертой отечественного классицизма в музыке является опора на развитую хоровую исполнительскую традицию, практику хорового соборного пения. Напомним, что для России жанры хоровой музыки были отправной точкой, а не итоговой. Отсюда иной вектор развития: если для европейской музыкальной культуры классицизма ведущим было инструментальное мышление (вспомним, например, процесс симфонизации оперы, зародившийся именно в рамках европейского классицизма), то в отечественном искусстве инструментальная музыка долгое время выполняла периферийную, факультативную функцию, постепенно осваивалась его логика композиции, принципы фактурного развития и т.п. В результате, в европейском классицизме циклическая структура, основанная на контрасте частей с противопоставлением тематизма, носила прежде всего инструментальный характер (симфония, концерт, соната), а в русском классицизме воплощением такой логики являет собой именно хоровой концерт. Отметим и то, что развитая практика хорового музицирования оказывается востребованной и в тех жанрах, в которых в европейском классицизме практически игнорировалось. Так, русский музыкальный театр с момента своего возникновения в XVIII столетии характеризуется наличием развернутых хоровых номеров и целых хоровых сьют, которые органично встраивались в оперные либретто.

В своем сообщении мы остановимся на достаточно узком и вместе с тем показательном проявлении усвоения классицистских норм письма в отечественной музыке конца XVIII века. В центре нашего внимания будет музыка, изначально предназначенная для отправления богослужения, либо тесно связанная с ним. Прежде чем обратиться к анализу конкретных произведений, укажем на ключевые черты отечественной литургической музыки XVIII века.

1. XVIII столетие – век Просвещения, – как хорошо известно, характеризуется беспрецедентной секуляризацией жизни. Если все предшествующее развитие русской культуры было детерминировано церковной практикой, то в XVIII веке ситуация кардинально меняется: теперь уже светские нормы и правила поведения определяют все стороны человеческой жизни, в том числе и церковную. Приведем только один пример из огромного массива подобных. Й. Гарднер в своем солидном исследовании пишет: «У Веделя чувствуется очень сильное (почти до заимствования) влияние светской музыки конца XVIII в. Например, в его “Покаянии” на словах

“но яко щедр очисти” слышится почти точно одна из модных в то время французских бержереток-пасторалей (как в “Пиковой даме” Чайковского (от себя добавим, что этот жанр был очень любим в России в период галломании, начиная с середины XVIII века, например, его использует Д. С. Бортнянский в своей опере “Сокол”. – *И. П.*))» [2, с. 198]. В результате, в музыке XVIII века происходит сращивание светской и богослужебной практики: духовные песнопения пишут так же, как и оперы, – с колоратурами, эффектными соло, используя бравурные ритмы и танцевальные метроритмические формулы (об этом подробнее см.: [4, с. 70-73]).

2. Универсальность стиля и техники письма. В классицистском искусстве, в том числе и отечественном, происходит нивелирование национально специфического. Помимо справедливого мнения М. Рыцаревой о духовных концертах Б. Галуппи, что это «музыка без времени, без авторской индивидуальности, без кульминаций. Она красивая, гармоничная, возвышенная, ровная, могущая длиться бесконечно» [5, с. 101], учтем и еще один немаловажный фактор: композиторская школа отечественного музыкального искусства второй и особенно последней трети XVIII столетия представлена значительным числом композиторов других национальных школ, прежде всего, итальянской. Плохо понимая специфику русской культуры, ее традиций, истории, часто не владея русским языком, композиторы-иностранцы активно обращались к области хоровой музыки, создавая свои сочинения, в том числе, для православного богослужения<sup>1</sup>.

Естественно, что универсализм и наднациональное как типологический признак классицизма проявляет себя как в светском искусстве, так и в богослужебной певческой практике. Обращаем внимание на то, что именно в XVIII столетии в церковном пении наблюдается максимальный отход от средневековых традиций богослужебного пения, которые были основой русской хоровой певческой культуры. Неслучайно XVIII век в истории отечественной богослужебной музыкальной культуры обозначается как «итальянский период», где вектор классицистского европейского письма оказывается доминирующим. Отметим тот факт, что возвращение к истокам будет весьма длительным и поначалу робким. Только во второй половине – конце XIX века отечественные музыканты осознают необходимость возрождения средневековых традиций знаменного пения, этого неисчерпаемого кладезя богослужебного пения.

3. В эпоху классицизма в среде отечественных музыкантов происходит освоение европейских жанров культовой (католической) музыки: оратории, кантаты, мессы, реквиема и др. Этот процесс освоения инородных для православия жанров начался еще задолго до XVIII века. Так, партесный концерт как адаптированная практика европейского концертного стиля, активно вводится в богослужебное пение еще в 1630-е годы<sup>2</sup>.

В XVIII веке в отечественный музыкальный обиход внедряются новые жанры: кантата, оратория, реквием и др. Безусловно, попав на иную культурную почву, эти жанры должны были пройти адаптационный процесс. Однако далеко не всегда он был органичным и художественно осмысленным.

На наш взгляд, можно говорить о двух уровнях адаптации европейских жанров. Первый – чисто внешний, формальный – сводился к перетекстовке латинских богослужебных текстов русскими вариантами аналогичных молитв Православной церкви, а иногда сохранялся и латинский первоисточник. Эта практика прежде всего была характерна для большого числа композиторов иностранного происхождения, проживавших и работавших в России на протяжении всего столетия. При этом композиторы, обращаясь к литургическим текстам, трактуют их предельно обобщенно, если не сказать, индифферентно. Такое отношение композиторов к литургическому слову, на наш взгляд, является одним из проявлений принципа универсализма, который способствует не отражению в музыке индивидуального прочтения текста, его тонкой психологической передачи, а выражению того или иного аффекта с помощью характерного набора средств выразительности.

Примеры типизации, обобщенного выражения звучащего литургического слова мы находим не только в богослужебных композициях композиторов-иностранцев (например, Б. Галуппи, Д. Сартти и др.), но и в творчестве наших соотечественников. Так, в хоровых сочинениях Д. С. Бортнянского или С. А. Дегтярева мы неоднократно встречаем примеры жанровой «модуляции», когда на один и тот же музыкальный текст «накладываются» разные вербальные ряды и произведение из одного жанра переходит в другой. А. В. Лебедева-Емелина в качестве примера такой жанровой модуляции приводит музыку кантаты С. Дегтярева «Архистратигу Михаилу», которая была основана на материале духовного концерта «Срадитесь нам» того же композитора [3, с. 127]. По мнению ученого, «хоровые концерты в последней трети XVIII в. нередко выполняли роль приветственных кантат на юбилейных торжествах государственных учреждений и на посольских приемах, иногда вплотную

<sup>1</sup> Во второй половине XVIII в. контакты между музыкантами Германии и России были довольно множественны и стабильны. Во многом прибывшие в Россию композиторы, исполнители и антрепренёры преследовали личные цели – получить известность, возможность делиться своим творческим опытом, наконец, улучшить и стабилизировать материальное положение. Отметим, что в России XVIII веке иностранцам, приехавшим на службу, создавались привилегированные условия, существенным образом отличавшиеся от условий, предлагаемых русским музыкантам. Так, еще Пётр I устанавливает ряд льгот для иностранцев с целью привлечения их на службу в Россию. В результате оплата деятельности иностранных и отечественных композиторов и исполнителей в рассматриваемый период различалась кратно. Такая ситуация сохранялась и в первой половине XIX в., о чем пишет М. А. Сапонов: «Жалованье иностранцам назначалось намного выше, чем русским подданным, а после 10(!) лет службы они получали солидную пожизненную пенсию, которая выплачивалась даже в том случае, если пенсионер покинул Россию. К примеру, пианист Э. Гарткнох, приглашенный по рекомендации своего учителя И. Н. Гуммеля возглавить музыкальный класс Московского Сиротского института, получал 6000 рублей ассигнациями в год – сумма, раз в 20 превышавшая оклад любого русского педагога» [6, с. 286].

<sup>2</sup> В этом отношении показательным является один из ранних образцов партесного стиля – композиция «Свете тихий» неизвестного автора первой половины XVII века. Данное песнопение зафиксировано в рукописи, принадлежащей Вяжечкому монастырю Новгородской епархии, и убедительно репрезентирует основные стилевые признаки барочного концертного стиля, получившего большое распространение в западноевропейской, а позже и в русской культуре XVII в. [1].

приближались по своей функции к произведениям прикладного характера, сопровождая званые обеды и даже игру в карты» [Там же, с. 87]. Таким образом, происходит не только жанровая модуляция, но и модуляция смыслов и предназначения, когда литургический жанр духовного концерта оказывается основой для произведения светского характера, имеющего прикладную функцию.

Еще одним показателем нового отношения к литургическому тексту становится соединение в одной композиции, например, в духовном концерте, разных литургических текстов (псалмов). Это в конце XVIII – начале XIX века является характерным композиционным приемом. В результате происходит «модуляция концерта в преимущественно музыкальный жанр, со всеми вытекающими отсюда стилистическими последствиями, которая приблизила русскую духовную музыку второй половины XVIII века к современной ей западноевропейской, где текст в значительной мере потерял сюжетное значение (эта линия ушла в жанр оратории) и формализовался до уровня самых общих образов в жанре мессы» [5, с. 59].

Второй уровень «встраивания» новых для России музыкальных жанров в культурный контекст связан с более глубоким адаптационным процессом европейских культовых жанров на русской почве. В результате освоения отечественными музыкантами новых текстов, композиционных форм и средств выражения их сочинения отражали, с одной стороны, усвоение драматургической логики импортированных европейских жанров, отчасти их содержательное наполнение, а с другой – были связаны с новыми оригинальными текстами, актуальным именно для России содержанием, наконец, с попытками привнести национальный мелос в общеевропейский музыкальный контекст.

Остановимся на двух показательных, на наш взгляд, музыкальных примерах.

Сочинения *Джузеппе Сартти* (1729-1802) – одного из наиболее представительных композиторов итальянского происхождения, прослужившего более 20 лет при Дворе в России и оказавшего огромное влияние на эволюцию музыкального процесса в стране – характеризуются богатой жанровой палитрой и высокопрофессиональным претворением норм классицистского письма. Автор многочисленных опер, кантат, популярных до настоящего времени богослужебных песнопений, Сартти был ценным современниками прежде всего за его помпезные ораториальные сочинения на русские и итальянские тексты. Они создавались для большого исполнительского состава. Так, его оратория «Слава в вышних Богу» в 7 частях предназначена для 2 симфонических оркестров, 1 рогового оркестра, 2 хоров, с использованием дополнительных труб, гуслей, группы ударных, треугольника, пушек и пиротехнической батареи (фейерверк) [3, с. 131]. Как пишет М. Г. Рыцарева, «сочетание праздничных литургий, обычно оканчивавшихся пением хвалебных, с пушечной пальбой было своеобразным обычаем русского двора, особенно во времена Елизаветы» [5, с. 146].

Сочинения Сартти, в том числе и духовные, характеризовались торжественностью и пышностью звучания, обилием эффектных и красочных приемов, что позволяет считать его одним из лидеров отечественной сервиллистики. «В хоровом творчестве Сартти тенденция секуляризации достигла столь высокой степени, что его произведения на православные канонические тексты по характеру музыки практически порывают с культовой традицией и воспринимаются как составная часть пышного придворного церемониала» [3, с. 80]. Сартти виртуозно владеет как инструментарной, так и полифоническим и гомофонно-гармоническим письмом, а его партитуры отражают общую, «усредненную» классицистскую манеру письма, что замечательно прослеживается на примере его «русской оратории» «Тебе Бога хвалим». Вся композиция выдержана в классическом хоровом стиле, тогда как традиции русского богослужебного пения здесь практически полностью игнорируются. Обратим внимание и на то, что текст этой оратории представляет собой перевод с латыни широко распространенного в католичестве текста А. Медиоланского “Te Deum”, тогда как русским языком, следовательно, и текстовым аналогом композиции, Сартти не владел. По сути, перед нами «калька» европейского текста, многократно воплощенного в музыке предшествующих эпох.

Сочинения другого композитора, трудившегося на ниве отечественного музыкального искусства, *Осина Антоновича Козловского* (1757-1831) также характеризуются следованием общеевропейским канонам музыкального классицизма. Автор многих замечательных сочинений инструментальной и вокальной музыки, популярнейших в то время полонезов с хором, музыки к трагедиям и др. произведений, Козловский, проживая в России, сочинил *Missa Defunctorum* (Реквием, 1798, вторая редакция 1825 г.). Реквием Козловского является одним из первых, созданных в России (десятью годами ранее в Петербурге был создан Реквием Д. Чимароза, приехавшего на службу к императорскому двору). Как отмечают исследователи, в Реквиеме Козловского проявляются те же стилевые черты, что и в сочинениях этого автора в других жанрах и, прежде всего, в области музыкально-театрального искусства: «Соединение в Реквиеме лирико-романсового развития образности (мелодика буквально наполнена характерными интонациями “российских песен”) с темами крупного трагико-философского обобщения» [Там же, с. 134]. Козловскому удается создать впечатляющую по силе выразительности лирико-драматическую композицию, осваивая новую для России сферу трагической образности в музыкальном искусстве. Впоследствии эта образная линия получит свое развитие в сочинениях кантатного жанра А. Рубинштейна, С. Танеева, С. Рахманинова и др., а также подготовит зарождение героико-трагической образной сферы в русской опере.

Реквием Козловского опирается на классицистские образцы этого жанра: сочинения В. Манфредини, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, В. Моцарта, многие из которых звучали в Петербурге XVIII века. Композитор воспроизводит классическую структуру заукойной мессы, обращается к каноническому латинскому тексту, традиционные ритмо-интонационные комплексы, раскрывающие как сферу трагического, inferнального (так, в “Dies irae” достаточно явно прослеживаются аналогии с сценами фурий в «Орфее» К. Глюка), так и скорбно-ламентозного (например, “Lacrymosa dies illa”) и т.п. Также, как и в сочинениях западноевропейских современников, в Реквиеме Козловского практически стирается грань между литургической традицией

и светской музыкальной культурой: образные и интонационные связи оказываются настолько крепкими, что в стилевом отношении граница между светскими и культовыми жанрами здесь почти не ощущается.

Таким образом, рассмотренные нами примеры творчества Дж. Сартти и О. Козловского, служивших при русском императорском дворе в конце XVIII столетия, отражают основные признаки развития литургической музыки эпохи классицизма: сближение стилевых признаков светского и богослужебного искусства, что отражает практику секуляризации жизни; универсальность общеевропейской композиторской практики с периферийным воплощением национальных признаков; освоение богослужебных жанров католической музыки и ее внедрение в отечественный музыкальный обиход.

*Список источников*

1. **Антология русской и восточно-славянской духовной музыки:** в 13-ти т. СПб.: Музыка, 2000. Т. V. Московское барокко XVII – первой четверти XVIII в. XVI+114 с.
2. **Гарднер И. А.** Богослужебное пение Русской православной церкви: в 2-х т. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. История. 526+1 с.
3. **Лебедева-Емелина А. В.** Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2010. 304 с.
4. **Полозова И. В.** Богослужебное пение в России XVIII – начала XX столетия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1. С. 69-74.
5. **Рыцарева М. Г.** Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006. 244 с.
6. **Сапонов М. А.** Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. 344 с.

**RUSSIAN CHORAL MUSIC DEVELOPMENT  
IN THE SECOND HALF OF THE XVIII – AT THE BEGINNING OF THE XIX CENTURY  
AND MUSICAL CLASSICISM AESTHETICS**

**Polozova Irina Viktorovna**, Doctor in Art Criticism  
*Saratov State Conservatory*  
*i.v.polozova@mail.ru*

The article analyzes the problem of the correlation between the European classical traditions of choral (primarily liturgical) music development and its specific qualities in the Russian musical culture of the second half of the XVIII – the beginning of the XIX century. By the example of creativity by J. Sarti and O. A. Kozlovsky, the author considers the practice of the adaptation of imported liturgical genres (oratorio, requiem) on the Russian ground. The paper examines the degree of the actualization of the traditions of Russian spiritual music by composers of foreign origin and the embeddedness of their liturgical compositions in the context of the Russian musical culture of the period under consideration.

*Key words and phrases:* Russian musical art; musical classicism; liturgical chant; choral concert; adaptation; genre modulation; creative work by J. Sarti and O. A. Kozlovsky.

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 21.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.31>

*В статье анализируется применение приема пародирования в телеверсии постановки Питером Селларсом моцартовской оперы “Così fan tutte”. Основными объектами рассмотрения становятся использованная режиссером риторизированная условная актерская пластика, с помощью которой акцентируются социально-критические аспекты сюжета, а также связи драматургической логики спектакля с либретто и соотношение нарративного и метафорического планов. Пародирование выступает в спектакле Селларса и в качестве знака социальной конвенциональности поведения героев, и как средство воплощения эстетики массмедиа.*

*Ключевые слова и фразы:* опера; Моцарт; режиссерский театр; Питер Селларс; пародирование; пластическая риторика; “Così fan tutte”.

**Сокольская Анна Александровна**, к. искусствоведения  
*Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова*  
*anewta@gmail.com*

**Макарова Ольга Борисовна**  
*Государственный академический Большой театр России, г. Москва*  
*aya.makarova@gmail.com*

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ РИТОРИКА И ПРИНЦИП ПАРОДИРОВАНИЯ  
В ПОСТАНОВКЕ ПИТЕРА СЕЛЛАРСА “COSÌ FAN TUTTE” МОЦАРТА / ДА ПОНТЕ**

“Così fan tutte” – третья и последняя из опер, созданных Моцартом в соавторстве с либреттистом Лоренцо да Понте. Драматургия и сюжет оперы неоднократно подвергались критике как современниками Моцарта, так и исследователями последующих поколений (о рецепции сюжета оперы см.: [4, с. 524-525]). В наше