

Казьмина Елена Олеговна
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова
профессор кафедры хорового дирижирования
кандидат искусствоведения, доцент

ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ В XVII ВЕКЕ: ОБЗОР

Чтобы понимать процессы, происходившие в хоровом исполнительстве западноевропейских стран в XVII веке, нужно иметь представление о процессах, влиявших в данное время на развитие в этих странах музыкального искусства в целом. В этом смысле XVII век стал *«временем неустанных творческих исканий, новых композиторских решений, порой настоящих открытий, поразительных по их непредсказуемости»* [4, с. 311]. Обозреть общие для европейских стран тенденции в хоровом исполнительстве — цель представленного материала, используемого автором в учебном курсе «История хорового исполнительства».

Не требует доказательства утверждение о том, что общественно-политические, социальные условия, имеющие место в каком-либо государстве, остро ощущаются людьми, творящими искусство, что сказывается на их мировосприятии, отражается в их деятельности. Поэтому бесспорно на процессы в музыкальном искусстве, в том числе хоровом, повлияла неравномерность развития в семнадцатом столетии государственных устройств в странах Западной Европы, например, в Италии углубилась внутренняя «раздробленность» страны, бóльшая часть которой находилась в порабощении Испанией; во Франции восторжествовала абсолютистская монархическая власть; в Германии тридцатилетняя война (1618–1648) духовно опустошила страну.

Кроме этого, напряжённость в духовной жизни общества в рассматриваемую эпоху возникла также из-за острых противоречий между развитием научной мысли (разрабатывались идеи в области астрономии — Галилей, Кеплер, физиологии — Гарвей, физики — Ньютон, математики и

философии — Декарт, Лейбниц) и религией, отстаивавшей свои представления о мироздании, о природе, о процессах жизни, на проявления «вольномыслия» жёстко отвечала католическая инквизиция.

Но, казалось бы, какое отношение к музыке имеют новые научные идеи? Непосредственно — никакого. Однако в XVII веке интерес в точных науках, в частности, к проблемам движения, динамики имеет аналогии в образной сфере искусства. *«Движение чувств, их развитие и противоборство в душе человека, существование личности в определённой среде — это новые сферы выразительности в музыкальном искусстве XVII века, прежде всего в оперном театре»* [4, с. 313].

В послеренессансную эпоху формировался тип остро чувствующей, напряжённо мыслящей личности-творца. Человек в искусстве всё более и более представал во всей полноте богатого, полного контрастов внутреннего мира. Однако его мироощущение ещё не было гармоничным. Над его чувствами и стремлениями тяготело нечто, что ещё не могло быть им постигнуто — нечто нереальное, мистическое, фатальное [там же, с. 314]. В музыке это нашло выражение в усилении драматизма, в первых попытках воплощения трагического.

Всё сказанное повлияло на развитие хорового исполнительства. Нагляднее всего изменения заметны в репертуаре исполнителей. Во-первых, расширился образно-семантический аспект хоровых произведений, их образную сферу пополнила лирика драматического и трагического модусов. Во-вторых, в сочинениях композиторов всё более усиливается роль контраста, главным образом на фактурном и динамическом уровнях, что в свою очередь предъявляет повышенные требования к исполнителям — к звукоизвлечению, к поиску тембровой красочности. Усложнение хоровых партитур в смысловом и технологическом аспектах усилила тенденцию к росту профессионализма певчих через осознание необходимости специального образования.

Семнадцатое столетие — эпоха становления сценического искусства (оперы) и вокально-симфонических жанров — оратории и кантаты. И хоровое исполнительство западноевропейских стран напрямую коррелирует с процессами, происходившими в этих жанрах. Конкретизируем данный вопрос.

Лидерскую позицию в развитии западноевропейского музыкального искусства «в эпоху великого преодоления», как назвала XVII век Т. Н. Ливанова, прочно занимала Италия. Именно здесь зародились опера, оратория и кантата. В этом смысле можно сказать, что Италия была центром музыкальной «цивилизации». Во Флоренции были созданы первые образцы оперы (*dramma per musica*), а в Венеции — открыт первый в истории «общедоступный» оперный театр — «Сан-Кассиано» (1637). Правда, будучи коммерческим предприятием, оказался доступен только состоятельным гражданам.

Появление оперы и её распространение внесло «коррективы» в хоровое исполнительство. Во-первых, зародилось новое направление — оперно-хоровое. Во-вторых, хоровой коллектив (на тот момент небольшого численного состава) стал штатной исполнительской единицей музыкальных театров, расширив тем самым возможности трудоустройства профессионально обученных певчих.

Хор в опере XVII века можно охарактеризовать следующим образом:

- по звучанию из-за своей малочисленности он напоминал вокальный ансамбль;
- на сцене занимал статичное положение;
- фактурное разнообразие эпизодов, которые должны были исполнять хористы, требовало от певчих не только владения навыками воспроизведения полифонических партитур в целом и характерного для первой половины столетия мадригального стиля в частности, когда каждый голос в ансамбле в мелодическом отношении был относительно самостоятельным, но и быть

чутким и мобильным при освоении утверждающегося в своих правах гомофонного стиля;

– проявившаяся у оперных композиторов тенденция к дифференциации тембровых красок в зависимости от сценической ситуации, «поставила» перед исполнителями конкретную задачу — искать и находить эти краски.

В тесной связи с оперой в европейских странах развивался жанр оратории. В нём синтезировались оперные формы и хоровой концертный стиль. Поскольку оратория предназначалась для концертного исполнения, то в ней в процессе развития нашёл яркое выражение концертный стиль барокко, проявивший себя в масштабности, пышности, величественности хоров внутри композиции ораториальных сочинений (кульминация — И. С. Бах, Г. Ф. Гендель). Во второй половине XVII века звучали оратории на библейские сюжеты Дж. Кариссими и его продолжателей: А. Скарлатти (Италия), А. Кальдара (Германия), М.-А. Шарпантье (Франция). Ораториальную музыку регулярно слышали и венцы (с 1660-х годов).

Музыкальная жизнь в странах Европы, как и в эпоху Возрождения, вначале развёртывалась главным образом при правящем дворе. В королевских капеллах консолидировались лучшие представители искусства. Например, Королевскую капеллу в Неаполе возглавлял Алессандро Скарлатти, он руководил и музыкальной жизнью города.

В Англии при Карле II возродилась деятельность Королевской капеллы и хора мальчиков при ней. Руководителем капеллы и хора был Г. Кука. В составе хора пел будущий крупнейший национальный композитор Генри Пёрселл, тогда ему было 9 лет. В 1665 году капеллу возглавил французский музыкант Л. Грабю. Хористы выступали в сопровождении королевского струнного оркестра, органа, иных инструментов.

Придворное искусство во Франции достигло расцвета при Людовике XIV. Он культивировал в первую очередь жанры балета и оперы *«как синтетические декоративные зрелищные представления, подчинённые идее прославления монархии»* [1, стб. 935]. В концертной жизни Парижа на

передний план выдвинулось сольное исполнительство, а хоровая музыка, преимущественно итальянских авторов, звучала главным образом в соборах, где зачастую работали крупные музыканты из Италии.

Обновление претерпело и исполнение культовой музыки. Распространившийся за пределы Венеции, где он родился, многохорный стиль, обрёл преувеличенные размеры. Исполнение отдельных произведений требовало до двенадцати четырёхголосных хоров. Гигантские хоровые составы дополнялись многочисленными и разнообразными группами инструментов [3, стб. 599]. Такой помпезный исполнительский стиль особенно «прижился» в Риме, что объяснимо месторасположением центра католицизма Ватикана. Наиболее известный из приверженцев венецианского многохорного стиля — Грегорио Аллегри, автор знаменитого «*Miserere*». Аллегри руководил капеллой собора в Фермо (1607–1621), пел в Сикстинской капелле (с 1629), был её руководителем (с 1650 до конца жизни), писал двух–пятиголосные духовные концерты, мотеты, которые широко исполнялись.

Примечательно, что хоровые капеллы крупных соборов привлекались к светской досуговой сфере жизни обеспеченных слоёв населения. На балах и приёмах выступала, например, капелла крупнейшего в Венеции собора Сан-Марко [6, с. 211]. Возглавлял тогда капеллу К. Монтеверди (с 1613).

В плане развития церковных хоров в эпоху барокко флагоманом в Европе без преувеличения можно считать Германию. За семнадцатое столетие значительно выросло количество церковных капелл в Лейпциге, возросла потребность в профессионально обученных хористах. Капелла *Thomaskirche* помимо выполнения прямых богослужебных обязанностей стала участвовать в различных празднествах, собраниях светского характера. В репертуар хоровых капелл входили кантаты, духовные концерты, пассионы немецких композиторов — Г. Шюца, И.-Г. Шейна, А. Хаммершмидта, Ф. Зиферта, др.

В расширение концертной практики в рассматриваемом столетии значимую лепту внесли объединения профессиональных музыкантов и любителей музыки. В Италии такие объединения назывались академиями. Их деятельность была направлена на развитие и изучение музыкального искусства, популяризацию музыки. Академии устраивали публичные и закрытые концерты. Наиболее известной и авторитетной такой организацией стала Болонская филармоническая академия. Заметим, что, *«согласно папской булле 1749, на Болонскую филармоническую академию было возложено наблюдение за состоянием церковного пения во всей Италии»* [2].

Благодаря обществам любителей музыки во второй половине XVII столетия оживилась концертная жизнь в городах Германии. Так, в Гамбурге с 1660 года устраивались открытые концерты, в Любеке проходили рождественские и воскресные циклы концертов в церкви св. Марии, в Лейпциге организацию концертов взяла на себя *Collegium Musicum*. Такие общества имели место также в Цюрихе, Праге, Санкт-Галлене, других местах. Для них композиторы специально писали произведения. Объединения городских музыкантов и цехи музыкантов, получившие в 1669 году особые привилегии, возникли в Берлине.

Ещё в XV столетии в столице Ирландской Республики Дублин *«было создано одно из первых в Зап[адной] Европе цеховых объединений музыкантов — “Городская музыка” (“City Musick”); члены объединения участвовали в церковных службах, различных представлениях и мистериях <...>. В 1597 членам “Городской музыки” была официально предоставлена монополия на исп[олнение] музыки в Д[ублине]. Высокий уровень хор[ового] пения в церквах привлёк в Д[ублин] многих английских органистов»* [7, стб. 323-324].

Приведённые, хотя и немногочисленные, факты позволяют говорить об интенсивной исполнительской практике хоров как в храмах, так и в светской жизни европейских стран.

В конце XVII века постепенно стали возникать хоровые общества. Старейшая из европейских организаций такого рода — Ирландский кэтч-клуб (1681, Дублин) [там же, стб. 324].

С развитием хорового исполнительства связано и решение задач подготовки профессиональных певчих, в том числе певцов-мальчишек. Этим занимались и в итальянских консерваториях, и в лейпцигской *Thomasschule*, и в специальном институте при Придворной капелле Зальцбурга, в которой обучение шло под руководством хормейстера А. Хофера, в иных школах. Своевременное и пристальное внимание к насущному вопросу привело в перспективе к подъёму в Европе исполнительского уровня профессиональных и любительских хоров.

В проблематике развития хорового исполнительства важно выделить вопрос осмысления эстетики певческого голоса. Конечно, поднимаемые в трактатах того времени вопросы адресованы, бесспорно, солистам, но рекомендации авторов (певцов и композиторов, нередко в одном лице) можно корреспондировать всем, занимающимся пением, в том числе хоровым, так как правильно сформированный голос востребован в любом хоровом коллективе.

Один из членов кружка «Флорентийская камерата» Джулио Каччини — выдающийся тенор и композитор-реформатор — опубликовал в 1601 году сборник мадригалов под названием «Новая музыка» (*Nuove Musiche*). В предисловии к сборнику содержатся не только ценные высказывания об исполнении новой гомофонной музыки, но и мысли по методологии пения.

Обращает на себя внимание следующее высказывание Каччини: «<...> первое и необходимое основание пения — это воспроизведение звука во всём объёме голоса: звук должен быть безукоризненным не только в смысле интонации, но также и в том, что относится к достоинству тембра» [Цит. по: 5, с. 21]. Оно звучало диссонансом к бытовавшему вокальному приёму «*accento*» (ударение), он впоследствии назывался «интонирование с

подъездом», которое автор поясняет так: *«Некоторые дают звук таким образом, что сначала слышится нижняя терция»* [там же].

Касаясь в Предисловии приёма атаки звука, Каччини в сопоставлении с распространённым способом воспроизведения начального звука, когда *«атакуют сразу первую ноту, постепенно расширяя звук»* [5, с. 21], предлагает свой, названный им *эксclamацией*. Суть этого способа *«состоит в уменьшении звука тотчас по его воспроизведении»* [там же, с. 22]. Певцам Каччини рекомендует умело пользоваться обоими способами, *«варьируя их согласно существенным требованиям искусства»* [там же].

Актуальные до сегодняшнего дня мысли высказал Каччини по вопросу отношения поющего к тексту и вытекающему из этой проблемы базовому принципу дикции: певец должен самым тщательным образом относиться к тексту, чтобы слушателю был понятен смысл каждой фразы, каждого слова. Отсюда и дикция должна быть очень ясной. Добиться этого помогут, по мнению Каччини, упражнения на воспроизведение гласных звуков. По поводу применения украшений и колоратур его позиция такова: *«Длинные пассажи годны только в местах маловыразительных, только на длинных слогах и для финальных каденций. Что касается выбора гласных, то наиболее удобны для скорой вокализации буквы У для сопрано и И для тенора, но не наоборот»* [там же, с. 24].

Также Каччини рекомендовал певцам обращать особое внимание на ровность звука во всём диапазоне, на безукоризненность интонации и на красоту тембра.

Последователем Каччини считал себя Оттавио Дуранте. Его взгляды на предназначение певца тождественны с приведёнными выше установками Каччини. В своём труде *«Об истинном искусстве пения...»* («*Arie devote...*», 1608) Дуранте пишет: *«Певцы должны стремиться понять смысл того, что надлежит петь, <...> чтобы таким путём, понимая и выясняя вещь себе самим, вызвать понимание у своих слушателей <...>»* [там же]. Он, так же как Каччини, обращает внимание певцов на чистоту интонации, чёткость

дикции. Предостерегает вокалистов от введения фиоритур *«в те места, которые препятствуют пониманию слов, в особенности на коротких слогах»*. Ими следует пользоваться, по мнению Дуранте, только в качестве средства *«для иллюстрации слов и их смысла»* [Цит. по: 5, с. 25].

С исполнительской задачей донесения до слушателей смысла литературного текста связано ещё одно замечание Дуранте, заслуживающее внимания. Оно касается применения в процессе пения телодвижений и мимики. С одной стороны, позиция Дуранте категоричная — *«нельзя при пении делать движения телом или гримасы лицом»*. С другой стороны, он допускает возможность таких движений, но *«они должны быть, по крайней мере, грациозны и соответствовать смыслу слов, но ни в коем случае не должны быть утрированы»* [там же]. И с такой установкой автора трудно не согласиться.

Завершая обзор общих для западноевропейских стран тенденций в хоровом исполнительстве, упомянем ещё о двух. Развитию хорового исполнительства способствовали: 1) миграция музыкантов между странами за счёт приглашения на работу в королевские и частные капеллы (так устанавливались культурологические связи между государствами, осуществлялся обмен опытом); 2) развернувшееся нотоиздательское дело. В конце века Лондон стал крупнейшим центром европейского нотопечатания.

Подытоживая изложенное, подчеркнём: рассмотренные в статье процессы в хоровом исполнительстве XVII века — появление новых исполнительских форм (оперно-хоровая и концертная), формирование гомофонного стиля, распространение и профессионализация певческого образования, популяризация хоровой литературы за счёт расширения центров нотопечатания — являются общими для стран Западной Европы. И значение этих процессов переоценить невозможно.

Список литературы и источников

1. *Виноградова, О. А.* Французская музыка. – Текст: непосредственный //Музыкальная энциклопедия: в 6 т. /Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 928–956.

2. *Григорьев, Л. Г.* Болонская филармоническая академия /Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек. – Текст: электронный // Belcanto.ru: [сайт]. – URL: <https://www.belcanto.ru/bolonskaya.html> (дата обращения: 11.10.2021).

3. *Келдыш, Ю. В.* Итальянская музыка. – Текст: непосредственный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – Москва: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – Стб. 593–610.

4. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1: По XVIII век. – 2-е изд., перераб. и доп. / Т. Ливанова. – Москва: Музыка, 1983. – 696 с. – Текст: непосредственный.

5. *Назаренко, И. К.* Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. – 2-е изд., перераб. и доп. / И. К. Назаренко. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 512 с. – Текст: непосредственный.

6. *Розеншильд, К. К.* История зарубежной музыки. Вып. 1: До середины XVIII века /К. Розеншильд. – Москва: Музыка, 1978. – 544 с. – Текст: непосредственный.

7. *Яковлев, М. М.* Дублин. – Текст: непосредственный //Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. – Указ. изд. – Стб. 323–325.