РЕФЕРАТ

ТЕМА: История развития российского хорового концерта

2009 г

Жанр хорового концерта в истории русской профессиональной музыки является едва ли не единственным жанром, просуществовавшим более трех столетий. Такой длительный период бытования был обусловлен, с одной стороны, особой функцией, выполняемой им, а с другой стороны – способностью адаптироваться к новым стилистическим условиям.

Хоровой концерт как часть церковного ритуала выполнял функцию кульминационной интермедии в нем: заполняя паузу во время процесса причащения священнослужителей Святых Таин. Он возник как жанр во второй половине 17 века на Украине, где были сильны влияния западно-европейского искусства, исторически обусловленные польско-украинскими связями. Он не имел своего музыкального прототипа в предшествующий период, в эпоху монодического пения, явившись продуктом партесного типа многоголосия.

Истоками его стали такие несхожие друг с другом жанры как русский кант и западно-европейский концерт, получивший название мотет.

Влияние западно-европейского хорового концерта проявилось в композиционном переосмыслении канонов католической церковной службы в появлении нового типа многоголосия – партесного пения (от латинского – означает пение по партиям), что сначала привело к распространению и интенсивному развитию жанра партесного концерта.

Основными закономерностями партесных концертов являются:

многоголосная хоровая фактура переменного типа, с предполагаемым ее членением на отдельные хоры, а затем и тембровые группы;

аккордово-гармонический склад с постепенным выделением из него мелодической линии;

фактурно-гармонический тип тематизма, вобравший в себя воздействия народной песни, канта, ораторских приемов и музыкально-риторических фигур, знаменного распева;

согласованность временной организации голосов и периодичность развертывания материала (метричность);

расчлененность словесного и музыкального рядов;

повторность как принцип, сопровождающий расчленённость, выразившийся в повышенном внимании к слову и появлении разделов имитационного характера;

укрепление тонального принципа, уменьшение роли модальности;

сопоставление групп хора или хора и ансамблей как проявление принципа концертирования;

возвышенный характер содержания и особая его направленность на слушателя;

яркое проявление художественной функции, делающей концерт явлением искусства высокого общественного звучания и выводящий его за порог церкви.

Применительно к конкретным образцам партесного концерта, эти закономерности проявились в особой организации музыкального целого, отразившей новое восприятие музыки слушателем эпохи Барокко. Каждый из вышеперечисленных пунктов отражает множественность жанровых параметров партесного концерта и тем или иным образом связан с формообразованием в нем, участвуя в создании художественного целого.

Восприятие процесса изложени музыкального материала в партесном концерте опиралось на умение слушателей того времени улавливать его дискретность и в то же время непрерывность, достигаемых при помощи ряда приемов. Тесная взаимосвязь этих факторов, проявление их действия на разных уровнях способствовало ощущению структурноя целостности музыкального произведения.

В партесных концертах проявляется новое восприятие действительности, другое ощущение течения времени, пришедшее на смену средневековому. Ощущение средневековой замкнутости, непрерывности движения, пребывания в одном состоянии сменились стремлением ощутить смену этих состояний. Это обстоятельство привело к формированию особых приемов развития музыкального материала, к появлению новых признаков формообразования.

Подход к процессу формообразования в партесных концертах с позиций тематического развития оказался несколько усложненным в связи с тем, что тема, как основной носитель содержания и конструктивная единица, в партесном концерте ещё не определилась.

Форму концертов в целом можно определить как контрастно-составную. Но необходимо учитывать малую степень тематического контраста разделов. Мелодико-интонационные ячейки вырастают одна из другой, вариантно дополняя друг друга, они образуют новые разнообразные многочисленные сочетания, которые повторяются как в последовательности, так и одновременно.

Развитие партесного стиля в истории русского музыкального искусства представляет целую эпеоху: с начала 17 века – вплоть до первой трети 18 века. Период с начала 17 века до середины 70-хгодов считают этапом становления партесного концерта как жанра, он вырастает на пересечении двух сфер музыкального искусства: культовой и светской, выделяясь среди других жанров церковных песнопений особым характером музыкальной организации. С середины 70-х годов начинается новый период, получивший название зрелого концертирующего стиля. Именно в этот период появляется первый теоретический трактат – «Грамматика мусикийская» Н.Дилецкого, - обобщивший закономерности композиции на примере жанра партесного концерта. С наибольшей полнотой воплощает особенности второго этапа эволюции жанра творчество В.Титова, расцвет которого приходится на Петровское время.

В связи с особым характером функционирования профессионального музыкального творчества, имевшего возможность реализоваться только в культовой сфере, жанр хорового концерта стал единственной возможностью для композиторов того времени воплотить свои художественные замыслы. В хоровых концертах эпохи Барокко, как отмечают исследователи, весьма динамично сплелись светские влияния и культовые традиции, сделав этот жанр «центральным элементом» всей жанровой системы профессионального музыкального творчества второй половины 17 века.

Через кант в хоровой концерт проникают светские влияния, народно-песенные традиции, а также ансамблевый тип хоровой фактуры. Поскольку именно эти моменты были совершенно новыми для существующего уже духовного концерта и чтобы они в дальнейшем были обоснованными, следует более подробно остановиться на характеристике жанра кант.

Кант – многоголосная (чаще всего трехголосная) песня полупрофессионального происхождения с текстом бытового светского или духовно-моралистического содержания, распространенная на Украине, в Белоруссии и России в 17-18 веках.

Как правило, кант – синкретическое произведение поэта и композитора в одном лице, сохраняющее традицию анонимности (даже в тех случаях, когда автор известен).

Важнейшей особенностью музыкальной стилистики канта можно кратко суммировать следующим образом:

для кантов характерно трехголосное изложение с преобладанием терцовости в движении двух верхних голосов и наличием басового голоса, создающего гармоническую опору;

принцип куплетной повторности;

постепенное прояснение мажорного и минорного лада, опора на тонику – что отсутствовало в существующем знаменном пении;

наличие повторяющихся попевок – так называемых ритмомелодических формул, которые переходили из одного произведения в другое, для создания определенного образа, характера, настроения.

Кроме того, разноуровневое сравнение украинских кантов с лирическими, танцевальными и шуточными народными песнями из разных фольклорных сборников показало, что кант и народная песня имеют много общего: это устная традиция бытования, единые принципы мелодического развития, установившиеся ритмоформулы, а также многочисленные текстовые аналогии ( известны, например, шуточный кант «Ой під вишнею» и одноименная украинская песня).

Светские канты объединились в тематические группы: шуточные, лирические и социальные. Наряду со светскими кантами существовала группа духовных кантов (именуемых «псальмами»), написанных на тексты псалмов, изложенных в стихотворной форме. Авторами их были выдающиеся общественно-политические и церковные деятели 17-18 веков – Дмитрий Туптало, Епифений Славинецкий, Тимофей Щербацкий и др.

Таким образом, украинский кант – явление оригинальное и глубоко самобытное, заложившее основы культуры нового типа, оказав влияние на процесс становления как национального, так и всего классического музыкально-поэтического искусства.

Итак, развитие в 17 веке профессиональной музыки, как и развитие живописи и литературы, идет по пути все большего усиления светского начала, причем светское проникает и в церковную музыку, коренным образом меняя ее характер и формы воплощения. Испытывает на себе влияние светской сферы и жанр хорового концерта. Постепенно исчезает покаянная тематика, а распространение в 18 веке и влияние оперной, инструментальной и танцевальной музыки приводит к тому, что исполнение концертов в церкви стало противоречить церковным канонам. И хоровой концерт второй половины 18 века становится самостоятельным художественным произведением.

Наиболее яркими образцами этого периода эволюции жанра являются хоровые концерты М. Березовского, Д. Бортнянского, А .Веделя С. Дегтярева.

Кульминацией в развитии хорового концерта стала практика их исполнения вне церкви. В периодических изданиях того времени помещались объявления об исполнении в помещении какого-либо театра, дворца или дворянского клуба духовных концертов.Это стало возможным благодаря проникновению в стилистику этого жанра многих музыкальных черт, свойственных светской сфере музыкального искусства.

Общими закономерностями жанра в данный период являются:

новый имитационно-жанровый сплав тематизма, включивший кант, «российскую песню», народную песню и танец, марш, западноевропейские профессиональные жанры (оперные и инструментальные), бытовую музыку, знаменный распев;

установившаяся цикличность строения целого, основанная на относительном темповом контрасте частей;

господство тонально-гармонической системы со сложными функциональными зависимостями;

усиление роли мелодии, как ведущего голоса многоголосной ткани, при сохранении гармонического склада фактуры;

значительная роль полифонии, проявившаяся во введении фугированных эпизодов, иногда занимающих целую часть концерта;

введение партии солистов, их значительная конструктивная роль в форме в сочетании с ансамблем и звучанием всего хора;

формирование темы, как конструктивной единицы и большая степень разнообразия её развития.

В сфере формообразования классицистские стилистические нормы проявились в большей универсализации форм хоровых концертов, приобретших типизированные черты. Кроме того, следует отметить углубление в них степени контраста разделов на тематическом уровне. Былая многочастность, дробность формы партесных концертов, преодолеваемая их интонационно- тематическим единством, здесь сменяется большей самостоятельностью отдельных частей, образующих трех-, четырехчастную контрастно-составную форму, приближающуюся к циклической. При этом, логика следования частей подчиняется принципу «медленно – быстро – медленно – быстро».

В целом, в классицистских хоровых концертах происходит сокращение количества частей при увеличении их масштабов. Малые построения объединяются в более крупные на основе общности тематизма, темпа, метра. А крупные соотносятся между собой по принципу контраста, проявляемом по многим параметрам.

Так, совпадение во времени смен темпов, тональностей, метра, словесного текста, отражающих смену образно-эмоционального состояния, подкрепляется ритмическими остановками, гармоническим кадансированием, исчерпанностью развития тематического материала. При этом смены слов происходят и внутри крупных частей, насыщенность текстом становится более интенсивной по сравнению с партесным концертом, а повторы слов используются в гораздо меньшей степени.

В целом, общее восприятие формы в классицистских хоровых концертах меняется, так как в них, по сравнению с партесными концертами, становится иным соотношение центробежных и центростремительных сил в процессе формообразования. Здесь более явственно проявляется тенденция к замкнутости, устойчивости формы, приводящая к преобладанию конструктивного начала над процессуальным, и в связи с этим, новое восприятие течения художественного времени. «Спираль» в развитии сменилась архитектонической определенностью.

Все это свидетельствует об изменении соотношения музыкального и внемузыкального начал в жанре классицистского хорового концерта. Музыкальное становится определяющим, подчиняющим себе все внемузыкальные факторы. Повышение роли музыкальных средств в создании художественного целого оказалось связанным со снижением значения внемузыкальных функций, определяемых культовой предназначенностью хоровых концертов. В силу этого стало возможным их исполнение вне церкви, а также существование одного сочинения в двух редакциях: хоровой и инструментальной. Это обстоятельство сразу же изменило жанровую специфику хоровых концертов, наметив дальнейший путь эволюции жанра.

Новый тип классического хорового концерта получил яркое выражение в творчестве выдающегося мастера хорового письма Д.С.Бортнянского, которое знаменовало собой расцвет этого жанра, обновленного и по форме и со стороны музыкального языка.

Творчество Д.С. Бортнянского как раз совпадает со временем, когда на смену барочному партесному концерту приходит духовный концерт классического направления. И Бортнянский по воспитанию и эстетическим взглядам был классицистом. Поэтому для его тридцати пяти хоровых концертов характерны, прежде всего, ясность, цельность и простота образов, логика в их развитии, отточенность формы, оправданность всех ее элементов, мудрая сдержанность, что позволяет увидеть моцартовские черты в его музыке.

Условно концерты Бортнянского можно разделить на две группы:

Ранние (примерно пятнадцать концертов) или панегирические.

Для них характерны: торжественный характер, праздничный блеск, пафос.

Музыкально-тематическими истоками ранних концертов являются кант, марш, танец (при ведущей роли менуэта), кроме того ощущается влияние российской песни.

В ранних концертах хорошо прослеживается характерный для Бортнянского прием терцовой вторы, который испорльзуется как своеобразный имитационный, фактурный прием, в результате которого достигается необычнаяподвижность и напевность голосов, мелодизируется и разрежается гармоническая ткань, преодолевается хоральная тяжеловесность аккордового четырехголосия (влияние канта)

Поздние концерты – венчают линию русско-украинского лирико-драматического концерта.

Для них характерны обобщенно-лирические образы, порой возвышенная ламентозность. В поздних концертах более развиты сольные эпизоды, чаще используются полифонические приемы, которые порой занимают целую часть (нередко финал представляет собой фугу).

Возвращаясь к общей картине развития жанра, нужно отметить, что кульминацией в развитии классического хорового концерта стала практика исполнения их вне церкви.

Предельное сближение музыкальных признаков церковной и светской сфер вызвало резкое противление этому церковных деятелей, стремящихся сохранить прежнюю функцию хоровых жанров. Следствием стали Указы Святого Синода и Павла I в 1997 году, запрещавшие исполнение концертов в богослужении, предписывающие замену их простой гармонизацией запричастного стиха.

Композиторское и исполнительское творчество в области хорового концерта стало менее интенсивным. И, сохраняясь в 19 веке как жанр в неизменном виде, хоровой концерт на некоторое время уходит в «историческую тень». Его ориентация на выражение художественного начала теперь свободно реализуется в светских жанрах, а использование в рамках культового ритуала не соответствует церковным установкам.

Но к концу 19 века, в связи с общей тенденцией возобновления интереса к культовой музыке прошедших эпох, появляются новые образцы жанра хорового концерта в творчестве А.Архангельского, С.Рахманинова, Г.Извекова, Т.Рютова, Кастальского, сочетавшие признаки, свойственные жанру в целом, с новыми достижениями в области гармонии.

Все появившиеся в это время хоровые композиции различных авторов связывает трактовка хорового жанра как «музыки высоких помыслов», идущая от хоровых образцов далекого прошлого.

Для многих сочинений этого периода ориентирами являются произведения возвышенного, философского характера, отмеченные особой строгостью, сдержанностью, самоограничением. Не пышное великолепие отечественной хоровой музыки 18 века, а суровая архаика русского средневековья.

Этот расцвет хорового искусства не мог не сказаться на музыкальном языке вновь создаваемых богослужебных песнопений. Сдержанность в проявлении музыкального начала всё же находит своё выражение в красочности гармонических средств, выразительности мелодических интонаций и особенно в жанре хорового концерта, обладающего большей независимостью от ритуала.

Для хоровых концертов этого периода в целом свойственно:

возвышенно-скорбный образно-эмоциональный тонус;

жанровая целостность истоков тематизма, близость его другим богослужебным песнопениям;

фактурно-гармоническийтип тематизма и преобладание вариантности в способах его развития;

тональная замкнутость композиции в целом и составляющих её разделов с редкими случаями смены тональности при развитых отклонениях внутри разделов, четкое кадансирование;

крупная одночастность строения целого с внутренним делением на разделы;

вариантность – как главный способ развития;

незначительная роль полифинических приемов развития, использование, в основном, имитационной техники;

преобладание постоянного типа многоголосия, с ярко выделенной функцией мелодической линии, при сохранении диалогичности фактуры в отдельных разделах формы;

преобладание замкнутости, стабильности формы над её непрерывностью.

Эти закономерности отразили новый этап эволюции жанра. Они коснулись прежде всего особенностей формообразования в нем, тогда как функция жанра, его концептуальность и образное содержание остались, в основном, неизменными.

Хоровой концерт потерял былую монументальность, стал более камерным и по объему приблизился к другим жанрам богослужебных песнопений. Соотношение словесного и музыкального рядов сместилось в нем в сторону преобладания первого, что отразилось в возрастающей роли смены слов как членящего фактора. Господствующей вновь стала возвышенно-скорбная, молитвенная сфера.

Музыкальная форма хоровых концертов состоит из ряда относительно завершенных эпизодов, объединенных тематической, фактурной, тональной, темповой, метрической общностью. Каждый из последующих эпизодов содержит в себе как момент обновления по отношению к предшествующему, так и момент сходства. Обновление касается мелодико-интонационной сферы, ладо-гармонических средств, иногда фактуры. При этом, степень обновления незначительна, что позволяет говорить о вариантности как основном приёме развития, а форму в целом определить как вариантно-строфическую.

Особенности формообразования в хоровых концертах данной исторической эпохи отразили как изменившееся мироощущение людей того времени, так и новое место данного жанра в жанровой системе музыкального искусства.

Таким образом, к началу 20 века жанр хорового концерта имел длительный период бытования, характеризующийся этапами подъема и спада, периодами стабилизации системы жанровых признаков и моментами их существенного обновления, выдвижением его на передний план отечественной музыкальной культуры и уходом в «историческую тень», а затем новым этапом возрождения.

Одним из таких моментов возрождения жанра можно считать появление в музыке советского периода 60-х годов хоровых произведений, носящих название хоровых концертов. Однако, оно произошло в рамках светской сферы музыкального искусства, вне связи с первоначальной функцией жанра. Поэтому музыкальные закономерности развития таких произведений полностью были основаны на новом типе художественного содержания, более разнообразном по сравнению с жанровым первоисточником.

Новый хоровой концерт отразил новую ситуацию в жанровой системе музыки 20 века. Он стал ответвлением контатно-ораториального жанра и со своим жанровым прототипом связан очень опосредованно. В связи с этим данная жанровая разновидность в настоящей теме на рассматривается.

Сопоставив образцы жанра хорового концерта трех исторических эпох (17 -18-19 веков), можно отметить, что на протяжении всей эволюции не менялась его функция, сохранялись основные атрибутные признаки. Исследователь жанра хорового концерта в контексте современной музыки Г.Батычко к таким признакам относит: особую концептуальность жанра, его репрезентативность, а также диалогичность фактуры и высокий уровень композиционной свободы. Соотношение же этих признаков внутри системы жанра и их качество изменялось, варьировалось в зависимости от стилевой принадлежности того или иного образца. Наиболее существенные изменения в структуре жанра были связаны с особенностями музыкального языка и способами организации музыкального целого.

Проследив общую картину развития жанра хорового концерта, можно подытожить: хоровой концерт является значительным жанром профессиональной музыки, в котором происходило формирование всех основных закономерностей музыкального стиля каждой из эпох. Эволюция принципов формообразования в жанре хорового концерта шла в русле смен общих стилистических тенденций в русской музыке, отражая состояние системы музыкального языка того или иного времени.

Литература

1. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры – М.; Муз., 1983г.

2. Герасімова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в 17 -18 ст. – К., Муз.Укр., 1978р.

3. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры – М., Сов. комп., 1985г.

4. Рыцарева М. Российский хоровой концерт 17 – первой половины 18 веков. – Л., 1976г.

5. Васина Гроссман В. Хоровая музыка.- М., 1977.

6. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. – М., 1938. Вып 1

7. Протопопов В. О хоровой многоголосной композиции 17 – начала 18в и о Симеоне Пекалицком // Протопопов В Избранные статьи и исследования. – М.:Музыка,1983.