|  |
| --- |
| Министерство общего и профессионального образования Р.Ф.Стерлитамакская Государственная Педагогическая Академия.Кафедра музыкального воспитания. ***Реферат***«Партесное пение».     Выполнила студентка 2 курса Г группы ***Левадная Олеся.*** Проверила  ***Хусниярова Л.М.***Стерлитамак 2004. |

***Содержание.***

1. Введение. 3стр.
2. Основная часть.
	1. Зарождение партесного пения. 4-6 стр.
	2. Распространение партесного пения. 6 стр.
	3. Развитие партесного пения. 6-8 стр.
	4. Музыкальная структура. 8 стр.
	5. Расцвет партесного пения. 8-10 стр.
	6. Композиторы партесного пения. 10-12 стр.
	7. Возникновение псальмы. 12-13 стр.
3. Заключение. 14 стр.
4. Список используемой литературы. 15 стр.

***Введение:***

 В исторической науке XVII столетие принято называть «переходной эпохой», подготовившей реформы Петра Великого. Современники назвали свой век «бунташным», поскольку он опрокинул привычные устои жизни, внес кардинальные перемены в древней Руси.

 Но, несмотря на это профессиональная музыка во многих жанрах достигает в XVII веке огромных, качественно новых завоеваний. Ее развитие, идет по пути усиления светского начала, причем светское проникает и в саму церковную музыку, меняет ее характер и формы воплощения. Но в это время авторитет церкви падает, в проведении церковных обрядов возникает стремление все осмыслить, проанализировать. В XVII веке в русской церкви произошел раскол, отразившемся на проведении культового богослужения и на его оформлении. И появляется мнение о несовместимости богослужебного пения и музыки. В связи с этими явлениями происходит перестройка знаменного пения и родилось партесное многоголосие.

 В своем реферате я раскрою тему партесного пения, т. к. мне очень нравится хоровое песнопение, а партесное пения является его разновидностью.

***1. Зарождение партесного пения.***

 Вторая половина XVII столетия характеризуется качественно новыми явлениями в русской музыке: рождаются два, тесно связанные друг с другом жанра- Партесное пение и кант,- которым свойственны новые черты мелодико- гармонического языка и принципы формообразования. На первый план выступают гармоническая вертикаль, четкая метричность, интенсивное становление мажора и минора как основы ладового мышления. В связи с появлением партесного пения произошла перестройка знаменного пения и его модернизация.

 Обновление знаменного распева было вызвано желанием сохранить высокую одноголосную традицию и, одновременно, приблизить ее к реалям певческой практики.

 Во второй половине XVII в. В певческий обиход входят новые одноголосные распевы- киевский, болгарский и греческий. Песнопения этих распевов записывались пятилинейной нотацией. Они принесли на Русь элементы нового музыкального мышления - мажорно- минорную основу мелодии, повторность, периодичность

 Кондак восьмого гласа «Взбранной воеводе»

 Греческого распева

 Попытки усовершенствовать знаменный распев с помощью чуждых ему принципов привели к распаду одноголосной средневековой традиции. В богослужебной практике начинает развиваться новый вид музыки- Партесное пение. Исследование Н.А. Герасимовой позволяет выявить следующие показатели, по которым различаются распевы и партесное многоголосие:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Знаменный распев. | Партесное многоголосие. |
| 1. Назначение | Церковный обряд | Церковный обряд, а также иногда внецерковное исполнение |
| 2. Тексты | Канонические | Канонические и свободные |
| 3. Направленность | К трансцендентным сущностям | К психическому миру слушателя |
| 4. Аудитория | Прихожане как собрание верующих | Прихожане как верующие и как слушатели |
| 5. Формы | Монодия | Развитое многоголосие |
| 6. Место в ритуале | Постоянное присутствие | Кульминационные моменты |
| 7. Исполнители  | Певчие (однородные тембры) | Певчие (разнородные тембры) |
| 8.Интонационное содержание | Фонд попевок распева | Фонд интонаций разнородного происхождения |
| 9. Характеристика звучания | Однородность | Контрастность |

Свое название новый вид храмового пения получил от латинского слова partes­ –партии. В его основе лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов при господствующей роли четырехголосия. Этот принцип зародился в странах Западной Европы , развился в западных и юго-западных пределах Руси (на Украине и в Белоруссии) и уже в готовом виде был завезен в Москву в 50-е гг.XVII в.

 Партесное пение возникло на Руси путем «скрещивания» западной музыкальной системы с православными певческими традициями. Его введение было связано с деятельностью музыкантов, получивших образование за границей, поскольку «острое ощущение невозможности совмещения музыки и богослужебного пения, столь характерное для великорусского православного сознания, было в значительной мере притуплено у носителей православия западных областей, из-за частых контактов с инославным населением, и именно это послужило причиной вступления на путь духовного компромисса , которым и явилось партесное пение».

***2. Распространение партесного пения.***

 Распространение партесного пения в московском государстве происходило путем сильного давления со стороны властей. Главный идеолог церковных реформ патриарх Никон приветствовал многоголосное пение. Партесы получили поддержку и со стороны царя Алексея Михайловича, который в начале 1652 г. Пригласил из Киева «творцов» (композиторов) партесного пения и хор певчих , профессионально владеющих искусством многоголосия. Однако и в период властвования Никона, и позднее изменения в церковнопевческой практике встречали сопротивление деятелей старообрядческого движения. Так, старообрядец о. Лазарь писал: «И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквах поют многие стихи ни по-гречески, ни по-славянски, а как звучит орган».

 Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Они требовали от «спиваков» (то есть певчих) более мягкого и проникновенного стиля пения, противоставляя его «густому басистому» исполнению «московитов». Записывались партесные песнопения с помощью пятилинейной нотации. Правда, ноты были не круглыми, а квадратными (так называемое «киевское знамя»). Крюковая же нотация постепенно уходит из церковного обихода .

 Официальное призвание многоголосного пения в Русской Православной Церкви состоялось в 1668 г., когда прихожане одного из московских храмов обратились к иерархам восточной церкви с вопросом о возможности введения партесной музыки. Ответ патриархов был весьма уклончив, однако он не содержал прямого осуждения многоголосия. Это позволило снять многовековой запрет на многоголосное пение в русской церкви.

***3. Развитие партесного пения.***

 Новый вид певческого искусства мог развиваться лишь при условии соответствующего эстетического и теоретического обоснования. Принципы партесного многоголосия были изложены в ряде учебных пособий. Самым ярким музыкантом-теоретиком этого времени был Николай Павлович Дилецкий(Дылецкий) . О его жизни сохранились противоречивые сведения. Достоверно известно, что Дилецкий некоторое время жил и работал в Польше. В 70-е гг. он переехал в Москву, где прославился как композитор и педагог. Свои теоретические взгляды Дилецкий изложил в труде «Идеа грамматики мусикийской» (смоленская редакция 1667 г., московские редакции 1679 и 1681гг.).

 «Мусикийская грамматика» – первый крупный трактат , в котором можно найти ответы на самые разные вопросы по эстетике музыки и нотной грамоте. Отвечая на вопрос «Что есть мусикия?», Дилецкий пишет: «Мусикия есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческие : ово к веселию, ово к печали». Дилецкий не пытался полностью отринуть опыт знаменного пения. Он стремился соединить древнерусскую и европейскую традиции, опираясь на труды «многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения. якоже и римския, и от многих книг латинских яже о мусикии». В «Мусикийской грамматике» содержатся основные композиционно-технологические правила партесного многоголосия , знать которые предписывалось и композиторам , и исполнителям . Его теория существенно облегчала русским распевщикам постижение нового искусства . Автору удалось выделить довольно элементарные приемы хорового письма . ориентируясь на исполнительские возможности не только коллективов столичных храмов , но и на хоры российской провинции .

 Труд Н.П.Дилецкого имел ярых противников. В последней редакции «Мусикийской грамматики» тексту Дилецкого предшествовал трактат «О пении божественном», принадлежащий московскому дьякону Иоанникию Кореневу , в котором автор выступил в защиту теории Дилецкого и дал отповедь противникам партесного многоголосия . Критикуя вставочные слоги в знаменном пении, Коренев пишет: «Можно сказать: никак иначе не следует петь, как только умом и сердцем и вещать разумными устами. Имеют ли отношение разум и слова к тому, чего не понимает и не разумеет ни поющий , ни слушающий , как , например: Во памя ахабу-ва ахате , хе хо бувее вечную охо бу бува…» <...> Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление! Если бы ты благодарил по татарски , это было бы приятно Богу , ибо татарин или знающий татарский язык и понимающий его понял бы . Но нет на земле такого человека и не будет , который так бы говорил… Существует ли внимательный слушатель такого пения?» Убежденный сторонник обновления храмового пения, Коренев утверждал, что «не только двухголосные, трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения можно петь<...>, ибо наука премудрости не имеет конца». В конце своих размышлений Коренев поместил стихотворную притчу под названием «слово против невежественных и противящихся гордецов»:

 Я трудился в этом деле: ты видишь мое старание,

 Каким оно есть; прояви и свое - сам поймешь усердие,

 И будет оно, как и мое, во славу Господню.

 Познай музыку во всем свободную.

 Аминь.

 На русской почве Партесное многоголосие быстро обрело национально окрашенные черты, отличающие его от западноевропейской музыки. Русские партесы имеют много общего с жизнерадостной и декоративной храмовой архитектурой и иконописью конца XVII в.; элементы украшательства, присущие новому многоголосию, напоминают причудливую поэзию раннего барокко.

***4. Музыкальная структура партесного пения.***

 Основу партесного пения составил четырехголосный аккордовый склад с четко определенной ролью каждого голоса. Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных распевов и помещалась в теноре. Бас являлся гармонической основой, дискант двигался параллельно тенору в терцию или сексту, альт дополнял гармонию. Данная хоральная структура лишь изредка сменялась элементами имитационной полифонии.

***5. Расцвет партесного пения.***

 Наивысшего расцвета Партесное пение достигает в новом жанре - *партесном концерте.* Концерт был рожден в недрах стиля барокко с его склонностью к пышности, помпезности, динамичности и праздничной орнаментальности. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8-12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии (отсюда их название «запричастные») без сопровождения каких- либо инструментов.

 Партесный концерт a capella возник на Руси, минуя общую для европейской музыки стадию развития ренессансного многоголосия. Сам жанр хорового концерта сложился значительно ранее, на рубеже XVI и XVII вв. в творчестве представителей венецианской композиторской школы Андреа и Джованни Габриели. В их концертах откристаллизовался «роскошный стиль» барочной композиции, где важное место занимали колористические эффекты. В дальнейшем хоровой концерт получил широкое развитие у славянских народов, в частности - в творчестве мастеров польской школы. Влияние этой музыки было особенно ощутимо на ранней стадии становления концертного многоголосия в русских храмах. На создателей польских хоровых композиций ссылается в своей «Мусикийской грамматике» Дилецкий при обобщении основных принципов сочинения партесных концертов.

 Главным среди изложенных правил следует считать требование строгого соотнесения музыки и поэзии. Дилецкий рекомендует композиторам внимательно относиться к тексту, определяющему, по его мнению, музыкальную форму. Он придает большое значение так называемой «диспозиции»- расположение частей произведения в соответствии с содержанием литературной основы. Именно поэтому в партесных концертах редко встречается реприза и лишь в тех случаях, если есть повторы текста. Не менее важным считал Дилецкий концертный принцип организации музыкального материала путем сопоставления полного звучания хора и выделенной ансаблевой группой.

 В истории культуры имя Дилецкого долгое время оставалось забытым, а его музыка - неизвестной. Лишь сравнительнонедавно рукописи композитора привлекли внимание исследователей. Основная масса сочинений Дилецкого написана для восьмиголосного хора, трактуемого как два хоровых состава по четыре голоса в каждом. Крупнейшим его произведением является Воскресенский канон, где композитор продемонстрировал мастерское владениеразличными приемами партесного многоголосия.

 Н.П. Дилецкий. Воскресный канон.

 В отличие от внеличностного содержания знаменных распевов, партесные композиции воплощали разнообразные человеческие переживания. Спектр этих образов был чрезвычайно широк - от выразительной лирики до масштабных народных ликований. Большая часть русских концертов отмечена чертами торжественности и праздности.

***6. Композиторы в партесном пении.***

 В процессе развития Партесное многоголосие постепенно менялось: усложнялись полифоническая техника и интонационный строй композиций. С введением партесного пения храмовая музыка приобрела авторство. Талантливыми творцами партесных концертов были такие композиторы, как Федор Редриков, Николай Калашников и др. Самой же большой популярностью пользовались сочинения «государева певчего дьяка» **Василия Поликарповича Титова**, в творчестве которого партесный концерт достигает наивысшего развития.

 Биография Титова известна лишь по отрывочным данным. Впервые его имя упоминается среди певчих дьяков в 1682 г. Через четыре года он уже числится первым певцом , что свидетельствует о необычайной одаренности мастера. Подтверждением сказанному является огромное творческое наследие Титова- им создано более двухсот различных сочинений.

 Музыка Титова отличается мелодическим богатством и разнообразием форм. Композитор тяготел к монументальным композициям и праздничным музыкальным образам. В отличии от своих предшественников Титов смело использовал разнообразные приемы полифонического развития, преодолевая статистику чисто аккордового склада. Композитор, следуя заветам Дилецкого, постоянно искал средства музыкальной выразительности, отражающие содержательную сторону текста. Так, в концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» имитация в верхних голосах хора передает восторженные возгласы людей, а в концерте «Днесь Христос на Иордан прииде» волнообразные вокальные фигурации иллюстрируют набегающие речные волны:

 В.П. Титов «Днесь Христос

 На Иордан прииде»

 Замечательным образцом музыки Титова является восьмиголосный концерт «Златокованую трубу…», созданный в честь св. Иоанна Златоуста. В основу концерта положен текст стихиры из пяти строф с условным разделением на строки. Каждой строфе соответствует завершенный раздел музыкальной формы, заканчивающийся полной каденцией. Однако в пределах части композитор достаточно свободно обращается с текстом, целиком подчиняя его музыкальному замыслу. Это свидетельствует о постепенном становлении в русском многоголосии чисто музыкальных закономерностей, не подвластных абсолютному диктату слова:

 В.П. Титов. Концерт «Златокованую трубу…»

***7. Возникновение псальмы.***

 Тенденция обмирщения музыкального искусства сказалось не только в храмовой культуре, но и в развитии внелитургической духовной («книжной») песни. Одновременно с утверждением партесного пения возник новый бытовой жанр- многоголосная песня под названием п с а л ь м а. Подобно стихам покаянным, псальма была основана на поэзии духовного содержания. Исполнялись псальмы вне храма на три голоса без сопровождения инструментов.

 Псальма представляла собой строфическую песню с четко определенной ролью каждого голоса. Мелодика этой новой песенной поэзии не была связана со знаменным распевом, поскольку первоначально основой псальмы послужили источники европейской ( польской, украинской) бытовой музыки.

 Центры развития внелитургической духовной песни становится Воскресенский монастырь (Новый Иерусалим под Москвой), где руководящий пост занимал соратник патриарха Никона, монашествующий поэт Герман (Воскресенский). Он профессионально владел певческим искусством и сам сочинял музыку к своим стихам. В его псальмах слились элементы гимнической богослужебной поэзии и русской народной песенности.

 Развитию внелитургической музыки предшествовало рождение светского силлабического стихосложения, достигшего расцвета в барочной поэзии Симеона Полоцкого. Его вирши пользовались большой популярностью при дворе Алексея Михайловича. Выдающимся памятником культуры конца XVII в., где органично соединились духовная поэзия и бытовая песня, является «П с а л т ы р ь р и ф м о т в о р н а я», созданная Симеоном Полоцким и Василием Титовым.

 Поэтический перевод древних библейских текстов, посвященный царю Федору Алексеевичу, был издан в 1680 г. без музыки, хотя Полоцкий рассчитывал на его музыкальное воплощение. Музыку к псалмам Титов написал несколько позднее, между 1682-1687 гг. Создавая ее, композитор от своего привычного монументального хорового стиля. Музыкальный склад большей части псалмов отличается камерностью и простотой; строфы песен нередко представляют собой элементарное четырехтактовое построение. Псалмы предназначены для трехголосного исполнения без сопровождения инструментов. Каждая песенная миниатюра (а всего их в соответствии с Псалтырью сто пятьдесят) обладает достаточно ярким характером и законченностью форм. Среди них встречаются псалмы, близкие народно-песенным жанром.

***Заключение.***

 Таким образом «бунташный» век принес в русскую музыкальную культуру много нового при неизбежном разрушении древнерусской традиции, в которой сфера прфессионального творчества не затрагивала светские жанры. Завершилось многовековое разграничение богослужебного пения и музыки. Секуляризация, вторгаясь в область религиозную, способствовала формированию профессионального многоголосия и, одновременно, «выходу музыки» за пределы храмовой службы, результатом которого явилось рождение внелитургической бытовой песни.

 Написав реферат по теме партесное пение я пришла к выводу, что, несмотря на то, что в церкви произошел раскол все равно церковное пение продолжало развиваться и радовать окружающих.

***Список используемой литературы:***

 1. Герасимова - Персидская Н. А. «Русская музыка» XVII в.: встреча двух эпох.- М., 1994

1. Орлова Е.М. «Лекции по истории русской музыки». - М., 1977 (с.116-144)
2. Рапацкая Л.А. «История русской музыки». - М., 2001 (с. 40-52).