Сусветнае музычнае мастацтва

УДК: 784.03(4)

В. В. Глушаков

ГЕНЕЗИС ТРАДИЦИИ ХОРОВОГО ПЕНИЯ МАЛЬЧИКОВ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Глушаков Владимир Валерьевич *– старший преподаватель кафедры хорового дирижирования Белорусской государственной академии музыки, соискатель кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки*

Аннотация. В статье рассматривается процесс зарождения певческой традиции хора мальчиков в западноевропейской хоровой культуре. Проведен анализ источников, в которых раскрываются вопросы бытования первых смешанных составов, исследуются условия, способствовавшие развитию данной традиции в странах Южной и Центральной Европы.

Научное изучение традиции хорового пения мальчиков, развивавшейся длительное время преимущественно в рамках религиозной хоровой культуры, невозможно без осознания ее истории. Использование звучания голосов мальчиков было составной частью христианского литургического пения с давних времен. Общеизвестно, что в европейском христианском богослужении существовал запрет на использование женских голосов в литургии. В связи с этим возникает вопрос, каким образом в церковных обиходных хорах для исполнения высоких партий использовались голоса мальчиков?

Как в советском, так и отечественном музыковедении и хороведении отсутствуют исследования, посвященные данному вопросу, тем более фундаментальные труды, всесторонне и системно освещающие историю данной традиции. Косвенно об этом свидетельствует типология хоров, утвердившаяся в советском хороведении с 30-х гг. XX в. (в том числе и белорусском). Общепринято разделение хоров по составу женских, мужских и детских голосов. Так, различают однородные, смешанные и детские хоры (см., например, работы Чеснокова [6], Краснощекова [3]). Существующая систематика хоровых составов не выделяет хор мальчиков как особого рода хоровой исполнительский коллектив. Кроме того, с позиций современного хороведения хор мальчиков относится к группе детских хоров, несмотря на очевидную специфику истории таких коллективов, практики их обучения и функционирования и др.

Таким образом, подобный подход к вопросу типологизации хоровых составов оставляет за рамками внимания хор мальчиков как самостоятельный феномен, а также связанные с ним певческие традиции. Данная установка определяет не только позицию хороведения, но и лежит в основе системы дирижерско-хорового образования.

Очевидно, что рассмотрение традиции пения мальчиков в историческом контексте европейской музыкальной культуры (западной и восточной) позволит не только устранить пробелы в изучении данного явления, но и в определенной степени уточнить некоторые позиции хороведческой науки (в частности вопрос о типологии хоровых составов).

Обратимся к некоторым фактам истории. Зарождение культуры церковного пения произошло одновременно со становлением христианства в Европе в IV в. н. э. Именно к этому времени относятся два важнейших указа Римской церкви, во многом определившие будущий облик певческой культуры. Один из них был связан с установлением в литургической практике должности певчего, второй – с запретом на использование в богослужении женских голосов. Последний непосредственно реализует в церковно-служебной практике призыв апостола Павла из его 1-го послания коринфянам: «Жены ваши в церквах да молчат» [1Кор. 14:34]. Допускавшееся в раннехристианской литургии женское пение было запрещено 44-м каноном Лаодикийского собора в 367 г. В этом же документе утверждалась также «должность соборного певчего (cantor)». Кроме того, как указывает Э. Симонова, «ограничение участия женщин в богослужении позднее закреплено в “Поучении трехсот восемнадцати отцов церкви”, датированном 375 г. Этот церковный документ и вовсе призвал женщин к молчанию в соборе и только к молитве» [5, с. 32].

Репозиторий учреждения образования "Белорусская государственная академия музыки"

Для современного понимания путей эволюции хоровых традиций многое открывают исследования литургической музыки, касающиеся эпохи ранней полифонии, в частности, таких явлений, как хорал и дискант. Хотя эти понятия, как подчеркивает М. Сапонов [4], тесно связаны с теорией контрапункта, содержание и практика их бытования существенно изменялись в результате многовековой эволюции европейской музыки. Сегодня они используются в ином значении, отличном от первоначального. Однако для воссоздания облика первых хоровых коллективов следует обратиться именно к исходному толкованию хорала и дисканта.

«Пение на хорал» и «дискантирование» являлись основными приемами коллективной полифонической импровизации [4]. Дошедшие до наших дней и детально изученные трактаты о музыке Томаса Морли и других авторов дают представление о дисканте и хорале как о контрапункте, в котором хорал играет роль темы, а дискант – импровизированного контрапункта к нему. По свидетельству Морли, данная полифоническая техника импровизации была распространена повсеместно: «Что касается пения на хорал, оно в прошлом в Англии (как знает каждый) и в настоящее время в других странах составляет львиную долю всей музыки, поющейся в любой церкви» [Цит. по: 2, с. 166]. В свою очередь сам дискант имеет три различных уровня: средний (mene), высокий (treble) и высший (quatreble). «Следует знать, что средний [meyne] и высший уровень дисканта [quatreble degree of discant] поются в одной манере, но средним голосом должен петь мужчина, а высоким – ребенок. Ибо детский голос на октаву выше мужского, хотя и кажется, что оба поют в один голос» [Цит. по: 7, с. 145]. Это правило проистекает из того, что «mene sight и quatreble sight – по сути одно и то же: “высший” уровень дисканта (quatreble sight), который удален от хорала на дуодециму, является как бы октавным повторением среднего (mene sight), отстоящего от хорала на квинту» [Цит. по: 2, с. 173].

Следует добавить, что средний (mene, meyne) голос, расположенный между дискантом и хоралом, также назывался contratenore (дословно «против tenore»), «позже к литургическим голосам прибавляется “низкий против tenore” (bassus contratenore), будущий “бас” в ренессансной многоголосной практике, в то время как altus contratenore – “высокий против tenore” – получает значение мужского альта» [5, с. 104]. Таким образом, рожденная в XVI в. хоровая партитура появилась на свет в результате следования канонам полифонии, а хоровые коллективы представляли собой ансамбли мужских голосов, в которых две нижние партии исполнялись натуральными мужскими голосами, а две верхние «белыми» treble voce – голосами мальчиков, фальцетистов и кастратов. Этого же мнения придерживается И. Барсова, считающая, что «предпосылки к созданию партитуры коренились в музыкальном мышлении композиторов эпохи Возрождения» [1, с. 32]. И она же подводит черту под дискуссией о времени становления партитурной записи, «начало которой падает на первые десятилетия XVI века» [1, с. 32].

Римская христианская церковь положила начало распространению данной традиции на европейском континенте. С расширением границ христианства и усилением его влияния на государственную и культурную жизнь стран зародились и сформировались несколько очагов церковного пения. Наряду с римской развивались немецкая, французская, фламандская и английская композиторские и певческие школы. Однако именно римской традиции церковного пения с ее тысячелетней историей принадлежит приоритет в создании первого профессионального хора – хора Сикстинской капеллы. «В 1473 году по указанию папы Сикста IV на основе Авиньонской школы создан был образцовый хор для обслуживания церкви ватиканского дворца – римская Capella Palatina, впоследствии наименованная Сикстинской капеллой» [3, с. 15]. В диссертации Симоновой приводятся сведения о количестве певчих в этом хоре: «при Пие I (1458 – 1464) их было 12, при Юлии II (1503 – 1513) – 20. Между папством Льва III (1513 – 1521) и Климента VII (1523 – 1534) количество их выросло до 36. Климент VII сократил капеллу до 24 певчих: 7 сопрано, 7 альтов, 4 тенора, 6 басов. В таком количестве она просуществовала до 1625 г., когда Урбан VIII (1623 – 1644) окончательно установил по 8 солистов на каждую голосовую категорию (сопрано – альт – тенор – бас). Теперь капелла состояла из 32 певцов, где сопрановые и альтовые партии пели преимущественно кастраты» [Цит. по: 5, с. 73]. Буллой Климента VIII (1592 – 1602) было официально закреплено пение кастратов [5, с. 74].

Развитие французской певческой традиции связано с пребыванием папского престола в Авиньоне. Хоры мальчиков появляются в придворных капеллах, в городах Бурже, Камбре, Бове [См. об этом: 5, с. 79]. Богатый и процветающий экономически регион Фландрии и Бургундии стимулирует творчество как композиторов, так и дорогостоящих дискантистов: ни одно общественно значимое событие, будь то коронации, свадьбы, похороны, заключение государственных договоров не обходятся без их участия [См. об этом: 5, с. 80].

Характерной чертой развития хоровой музыки этого периода становится взаимовлияние и проникновение традиций различных композиторских школ: выдающиеся мастера приглашались не только в Рим для работы с Сикстинской капеллой (Дюфаи, Жоскен, Палестрина [3, с. 15]), но и для создания придворных капелл в различных частях Европы. В 1568 г. Орландо Лассо исполнял обязанности maestro di capella Мюнхенского двора, состав его коллектива включал в себя 61 взрослых певчих и инструменталистов и 18 мальчиков [1, с. 209]. Представляют интерес также данные о том, что «в лютеранской евангелической церкви некоторых немецких земель существовала также практика введения в церковную службу и придворные празднества хоров девочек» [1, с. 208].

Особое место в развитии традиции пения мальчиков занимает Англия. Наряду с придворными капеллами центрами для развития хоров становятся университеты Кембриджа и Оксфорда. Начиная с XVI в. преподавание музыки в них рассматривается как отдельная дисциплина, а «бакалавры музыки, согласно

Репозиторий Учреждения образования "Белорусская государственная академия музыки"

указу Елизаветы, приравнивались к бакалаврам права, теологии и медицины и стояли выше бакалавров искусств» [2, с. 67]. Добавим также, что преподавание музыки в университетах состояло из двух частей: musica speculativa и musica practica. «По традиции, уходящей корнями еще в античность, musica speculativa преподавалась как часть математики» [Там же]. Ученая степень присуждалась за сочинение многоголосной полифонической композиции для официальной торжественной церемонии, а ее получение открывало возможность занять пост в Королевской капелле и других хорах.

Питэр ле Урэй (Peter Le Huray) в монографии «Музыка и Реформация в Англии» [9] исследует церковные хоры XVI – XVII вв., рукописи и другие источники литургической службы и гимнов, анализирует и сравнивает творчество Томаса Тэлиса (Thomas Tallis) и Уильяма Берда (William Byrd), а также Томаса Томкинса (Thomas Tomkins), Уильяма Чайлда (William Child) и их современников. Это позволило сформировать представление о различных видах хоровых коллективов: кафедральных хорах старой формации (Cathedral Choirs of the Old Foundation), кафедральных хорах новой формации (Cathedral Choirs of the New Foundation), Королевских Привилегированных хорах (Royal Peculiars), хорах церковно-приходских, а также хорах университетов и школ.

Картину бытования церковных хоров разных видов дополняют фактические материалы о щедрой финансовой поддержке таких коллективов: счета расходов на содержание музыкантов, информация о закупке песен, псалмов, органов; отчеты о годовом доходе десяти лондонских церквей, номера и даты приобретения литургических песнопений приходами [См. об этом: 11]. Изучение этих данных дает представление о количестве хоров и их составе, месте и дате основания коллектива. Особенно ценными являются указания, касающиеся количества хористов: как правило, около 30 человек, разделенных на три примерно равные по составу группы: священники (priests), светские музыканты (lay musicians), хористы (choristes). В некоторых случаях указывается количество мальчиков. Например, хор Королевской часовни Шотландии (The Chapel Royal of Scotland) в 1501 г. состоял из 16 мужчин и 6 мальчиков [См. об этом: 9, с. 16]. Данные о количестве участников и соотношении между взрослыми и детскими голосами позволяют судить о тембральном звучании: преобладающее количество священников и музыкантов обеспечивало доминирование мужских голосов.

Суммируя упомянутые факты истории, возможно приблизиться к гипотетической реконструкции-модели первых хоров мальчиков. По типу и виду хора они не вписываются в современную классификацию, которая возникла в XX в. и опирается на тесситурные и тембральные компоненты звучания голоса, в то время как принцип формирования первых хоров был связан с зарождением контрапунктического многоголосия и отражал его структуру. Поэтому к ним трудно применить современные понятия «однородный» или «смешанный» хор. Отметим также и разнообразные формы бытования коллективов: королевские, церковные и университетские капеллы были обиходными, профессиональными и учебными хорами, численный состав которых был около 30 человек. Важно также, что на формирование хоров оказали влияние стоявшие во главе их выдающиеся композиторы.

Эволюция хоров мальчиков требует отдельного исследования, однако кратко укажем на три ее направления. Первое включает итальянскую традицию Сикстинской капеллы с использованием голосов кастратов, которая в неизменном виде просуществовала вплоть до запрета этого вида пения в 1903 г. После этого хор принял современный вид, включавший 20 мужских голосов (тенора и басы) и 30 мальчиковых (дисканты и альты). Второе направление представляет хоры преимущественно стран Центральной и Северной Европы, где отказ от пения двух верхних хоровых партий фальцетистами и кастратами происходил постепенно, и уже в XVIII в. эти партии исполнялись голосами мальчиков. И, наконец, третье направление – английские университетские хоры, которые сохранились в первозданном виде до наших дней. В них партия дискантов исполняется мальчиками, а партия альтов фальцетистами и высокими тенорами, и именно по звучанию этих коллективов можно представить себе пение хора мальчиков в первозданном виде.

В заключение отметим, что наряду с изучением генезиса хора мальчиков поднятая в данной статье проблема типологии хоров мальчиков является одним из важных факторов осмысления этой певческой традиции и требует изучения данного явления в его возможной исторической перспективе.

Репозиторий Учреждения образования "Белорусская государственная академия музыки"

Список использованных источников

1. Барсова, И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII в.) / И. Барсова. – М. : Московская гос. консерватория, 1997. – 571 с.
2. Кофанова, Е. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку» : вопросы теории и практики : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 // Е. Кофанова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2000. – 312 с.
3. Краснощеков, В. Вопросы хороведения / В. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 300 с.
4. Сапонов, М. Искусство импровизации : импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.
5. Симонова, Э. Певческий голос в западной культуре : от раннего литургического пения к bel canto : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Э. Симонова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2006. – 371 с.
6. Чесноков, П. Хор и управление им / П. Чесноков. – М., Л. : Музгиз, 1940. – 220 с.

7. Bukofzer, M. Geschichte des englishen Discantus und des Fauxbourdons nach den theoritishen Quellen : mit zahlreichen Notenbeispielen / M. Bukofzer. – Baden-Baden : Valentin Koerner, 1973. – 163 S.
8. Haböck, F. Die Kastraten und Ihre Gesangskunst / F. Haböck. – Berlin ; Leipzig ; Stuttgart : Deutsche Verlagsanstalt, 1927. – 510 S.
9. Huray, P. le. Music and the Reformation in England. 1549 – 1660 / P. le Huray. – London ; New York ; Melbourne : Cambridge University Press, 1978. – 454 p.
10. Strohm, R. Music in the Late Medieval Bruges / R. Strohm. – Oxford : Clarendon Press, 1985. – 273 p.
11. Willis, J. P. Church Music and Protestantism in Post-Reformation England : Discourses, Sites and Identities / J. P. Willis. – Surrey : Ashgate Publishing Ltd., 2010. – 294 p.
12. Winter, P. Der Mehrchörige Still : Historische Hinweise für die heutige Praxis / P. Winter. – Frankfurt ; London ; New York : Peters, 1964. – 114 S.

Summary. The article attempts to consider the origin of the singing tradition of the boys' choir in the Western European choral culture; analyses sources revealing the problems of existence of the first mixed structures; investigates the conditions promoting development of the tradition in Southern and Central Europe.

Статья поступила в редакцию 26.03.2019

Репозиторий
Учреждения образования
"Белорусская государственная
академия музыки"