
Н. А. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ

Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII—первой половины XVIII в.

Значение XVII в. для отечественной культуры в целом, и в особенности для развития литературы, достаточно глубоко и широко изучено. Ведущее положение литературоведения в данном случае отражает объективные закономерности развития отдельных видов искусства в указанный период. Однако можно ли считать, что происходившие процессы раскрыты со всей полнотой, что выявлена их специфика и, так сказать, степень «напряженности», если целая область художественного творчества оказывается вне внимания исследователей? Современная наука отрешилась от изучения обособленных явлений, ее пафос — в рассмотрении большого круга взаимосвязанных и взаимообусловленных явлений, в установлении диахронических и синхронических связей. Об отечественной культуре XVII в. можно смело сказать, что она представляет собой систему, в которую как органическая часть входит и музыка.

В недостаточной изученности музыки прошлого виновато прежде всего музыковедение. В нем долгое время существовало парадоксальное положение: ссылались на отзывы современников о том, как звучала музыка, какое она производила впечатление, на острую полемику об идейном значении того или иного вида творчества, на теоретические положения о законах композиции, но до последних лет почти не существовало собственно музыки — самих произведений XVII в. Такой уклон в сторону «литературы о музыке» понятен: многие литературные тексты были напечатаны еще в XVII в., другие были опубликованы позднее. Нотные же рукописи покоились нетронутым массивом.

Сейчас положение меняется. Каждый год вводятся в научный обиход новые нотные рукописи. Постепенно проясняется широкая панорама музыкальной жизни России и Украины переходного периода. Становится все более очевидным, что в это время в острых коллизиях «старого» и «нового», «русского» и «латинского», церковного и светского, интроспективного и репрезентативного зарождается профессиональная национальная школа, решаются вопросы массовости или элитарности искусства, его идейной направленности, демократизма или «служебной» роли. Раскрываются кардинальные сдвиги в системе художественного творчества, во взаимодействии искусств, в отношениях «произведение—автор—слушатель». Изменяется самая функция искусства — обращенного к аудитории, социально значимого, что влечет за собой рождение новых жанров и новых художественных средств.

Между музыкой и другими искусствами, прежде всего литературой, можно установить определенные аналогии, однако прямого параллелизма здесь нет. Без сомнения, музыка в XVII в., как и другие виды искусства, не представляет собой монолитного, внутренне непротиворечивого яв-

ния. Однако в ней стиливое размежевание и границы между идейно-художественными направлениями проходят по иным координатам, чем, например, в литературе.¹

Казалось бы, место музыки в общественном конфликте эпохи — между утверждающимся абсолютизмом и антифеодалным движением старообрядцев — достаточно известно, и нет нужды еще раз привлекать широко цитируемые, действительно очень яркие и содержательные, высказывания обеих сторон. Произошел разрыв между партесным многоголосием — показателем нового, «ученого», «западного», искусства, и знаменной монодией — атрибутом незыблемой старины для ревнителей «старой веры». Однако вопрос о борьбе направлений решался бы слишком просто, если бы существовал лишь один «водораздел», если бы каждое явление было автономным и внутренне однородным. Все дело в том, что в столкновении двух социально-политических и культурных сил музыка была своего рода знаменем, орудием борьбы. В противопоставлении двух типов музыкального творчества решающими были в первую очередь идеологические факторы, в самих же творческих процессах отталкивания не происходило. Объективным ходом развития музыкального искусства знаменное пение как художественное явление все более оттеснялось на задний план, хотя и оказало определенное влияние на своего антагониста — партесное многоголосие. Новый же тип пения быстро завоевывал позиции.

Однозначно приравнять знаменное пение к искусству «демократических низов», а партесное многоголосие — к искусству «господствующих верхов»² нельзя хотя бы потому, что первый тип богослужебного пения никогда не был изгнан из православной церкви, — наоборот, все изданные нотные богослужебные книги только его и содержат. И все же в таком размежевании доля истины есть. Партесное многоголосие действительно используется как важный элемент придворного церемониала, с 1668 г. оно официально вводится в православное богослужение.³ С другой стороны, новый тип пения все шире проникает в домашний быт. Для того, чтобы разобраться в особенностях нового музыкального творчества, определить его идейно-художественную направленность и стиливую принадлежность, необходимо учесть пути его проникновения в Россию, сферу бытования и выполняемую им общественную функцию.

* * *

Прежде чем быть узаконенным в Москве, партесное пение прошло довольно длительный путь адаптации на западнорусских землях. Именно здесь осваивалось многоголосное распевание церковнославянских текстов, происходило сплавление типичных попевок знаменного одноголосия с интонационными оборотами песенного типа, формирование мелодического «языка» нового многоголосного склада. Как можно судить по имеющимся в настоящий момент данным (весьма скудным), западноевропейское, точнее польское, многоголосное искусство внедрялось не в своих развитых и сложных, пышных и весьма изысканных формах⁴ (для усвоения которых

¹ См. в связи с этим: А. Н. Р о б и н с о н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.

² Определение заимствовано у Д. С. Лихачева: «Литературные направления появляются не только с возникновением стилистических дифференциаций, но и с классовым расслоением литературы на литературу господствующих верхов и демократических низов» (Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 86—87).

³ На Украине многоголосие распространяется с конца XVI в. на западных землях и с первых лет XVII в. — на левобережье.

⁴ Как известно, польская музыкальная культура достигла необычайного расцвета в XVI в., занимая одно из ведущих мест в Европе.

не было еще ни исполнителей, ни слушателей), а в формах, близких бытовой музыке. В Польше, как и в других землях Восточной Европы, наряду со светскими песнями получили широчайшее распространение песни духовного содержания на родном языке, — не без влияния протестантизма. Эти коленды, пасторалки, ротулы, кантычки и проч. в процессе бытования впитывали в себя народно-песенную интонацию; это их свойство позволило им легко прижиться на новой почве. Родственность и длительное сосуществование славянских культур нашли отражение в сходстве песенного строя народного творчества, что подтверждается сравнениями польских кантычек, народных и полупрофессиональных песен с украинскими песнями, как записанными в XVI—XVII вв., так и бытующими ныне.

Многоголосное пение на западных землях осваивалось постепенно, эволюционировало от более простых форм к сложным, уже рожденным в новых условиях и воспринимаемым как исконно свое. Точно так же и в Московскую Русь партесное пение проникало исподволь, завоевывая признание и популярность сначала лишь в отдельных музыкальных центрах. Реформа церковного пения в значительной мере санкционировала уже существующую практику и сделала ее обязательной.

Все это говорит о том, что новый тип пения не был неприемлем для широкой аудитории. И если он вызывал протест, в частности со стороны старообрядцев, то этот протест имел идеологическую подоплеку. Сама же музыка была весьма привлекательной для прихожан; вспомним многочисленные ее характеристики (пусть и негативные) как песенной, плясовой, веселой, даже скоморошьей, близкой народной инструментальной музыке.

Обращение к конкретным процессам, происходившим в музыке XVII в., показало, что партесное пение несомненно несло в себе черты демократические, что огульное отнесение его к искусству «верхов» было бы неверным. Очевидно, необходима его дальнейшая дифференциация.

Новое гармоническое многоголосие выступает в двух подвидах, которые условно могут быть обозначены как «камерное», «интимное» — «для себя» и «массовое», «репрезентативное» — «для публики». К первому относится кант — и светский, и духовный, получивший распространение в городском быту.⁵ Он — поистине хамелеон по легкости приспособляемости, он впитывает в себя и польско-украинскую, и великорусскую песенную интонацию, свободно варьирует тексты и напевы, сугубо светское содержание чередует с духовным, и наоборот. Простота (краткая мелодия с удвоением в терцию и гармонической поддержкой баса) и близость песенным традициям позволили этому жанру бытовать в устной традиции, предопределили его анонимность. Его необычайная популярность имеет свои причины, которые требуют отдельного рассмотрения. Одной из них является то, что с уходом народной песни из города кант занял освободившуюся «экологическую нишу».⁶ Кант закладывает фундамент той сферы в музыке, которая в дальнейшем получит развитие в бытовой песне (романсе), в инструментальном творчестве для домашнего музицирования и в лучших своих образцах сохранит живые связи с народным творчеством.

⁵ Как известно, существовали и канты другого назначения — см., например, кант на воссоединение Украины с Россией. Однако в данном случае представляется допустимым рассматривать этот жанр в его наиболее распространенном виде.

⁶ Для литературы эта закономерность была блестяще обоснована Д. С. Лихачевым (см.: Д. С. Л и х а ч е в. 1) Поэтика древнерусской литературы; 2) Древнеславянские литературы как система. — В кн.: Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. М., 1968).

Другой подвид многоголосия, собственно партесное пение (т. е. пение по нотным партиям), принадлежит к иному уровню. Прежде всего это высоко профессиональное «писанное» творчество. Как обязательный элемент церковного, а затем и светского ритуала, оно имеет ярко выраженную «служебную» функцию и призвано усиливать торжественность и пышность церемониала. Значение музыки как средства воздействия на слушателей, как средства прославления государственной и церковной власти прекрасно осознавалось правящими кругами растущей Российской державы. Музыка становится неотъемлемой частью многочисленных церемоний, которые столь целенаправленно насаждались царем Алексеем Михайловичем. Здесь можно сослаться на сохранившиеся записи «Чинов о чашах государевых». Традиция их очень давняя, однако особенное развитие они получают в периоды укрепления абсолютной власти монарха — при Иване Грозном и, особенно, при Алексее Михайловиче. Как можно судить по музыкальным рукописям, для каждого случая устанавливался свой, строго регламентированный «чин», создавалась новая музыка, обогащенная гармоническим многоголосием.

«Церемониальная» роль музыки и ее апологетический характер естественно способствовали быстрому развитию тех черт, которые в наибольшей степени выражали величие, торжественность, пышность. Отсюда рост исполнительского состава хоров и увеличение количества партий. Если среди произведений 50—60-х годов века еще довольно много двух- и трехголосия, а преобладает, вероятно, четырехголосие, то уже для 70—80-х годов (например, для Дилецкого) типично восьмиголосие, а ближе к исходу столетия, скажем в творчестве Титова, в качестве нормы устанавливается восьми-, двенадцатиголосный состав (при более редком использовании 16—48 голосов). Параллельно идет усложнение музыкальной ткани и рост масштабов произведения, что находит свое наиболее полное воплощение в жанре *партесного концерта*.⁷ Стройность и сила многоголосного пения, красота звучания и впечатления «звуковой перспективы», а впоследствии блестящая виртуозная техника оказались как нельзя более соответствующими задачам, которые ставились перед искусством феодально-абсолютистского строя. Музыка должна была поразить слушателей, эмоционально увлечь их, создать впечатление праздничности и приподнятости. В этом прослеживается та «программа нормативной эстетики, имевшей придворно-репрезентативный характер», которую отмечал А. Н. Робинсон: «„Красота“ в данной литературной среде. . . ограничивалась своей практической целенаправленностью, она связывалась с необходимостью „удивления“, т. е. того эффекта, на который и рассчитывал церемониал, призванный поразить воображение присутствующих и прославить монарха».⁸

Музыкальное искусство приобретает панегирический характер, присутствующий и литературе того времени, в частности произведениям Симеона Полоцкого. «Парадное мироощущение» (по выражению А. Н. Робинсона)

⁷ Поскольку в дальнейшем будет рассматриваться именно этот жанр, необходимо дать его краткую характеристику. Партесный концерт — произведение для хора а сарелла (без сопровождения инструментами), рассчитанное на удвоенный или утроенный нормативный четырехголосный состав: дисканты, альты (голоса мальчиков), тенора, басы (мужские голоса). Каждая из партий в зависимости от количественного состава данного исполнительского коллектива могла петься одним или несколькими певчими. Таким образом, для двенадцатиголосного концерта необходимо было как минимум 12 певцов. Подбор тембров и диапазонов давал полное звучание и охватывал значительный высотный амбитус (не случайно) сравнение этого типа пения с органом). Партии отличались большой сложностью и виртуозностью. Основу композиционной техники составляло противопоставление звучания всего хора (*tutti*) и ансамбля партий.

⁸ А. Н. Р о б и н с о н. Борьба идей в русской литературе XVII века, с. 101.

требовало радости и ликования. Можно предположить, что обязательная «мажорность» тона представлялась естественной для композиторов — выходцев с западнорусских земель. Она как бы продолжала тенденции, наметившиеся в художественном творчестве Украины, в котором жизнеутверждающие идеи, оптимистическая направленность и опосредованная героика отражали духовный подъем народа в период национально-освободительной борьбы.

Хотя эмоциональный тонус новой музыки оказался в великорусских условиях естественным, нельзя все же не отметить происшедшей здесь «внутренней модуляции». На западнорусских землях партесное пение выступало под знаменем национальной и религиозной независимости, как своего рода «символ веры» в борьбе с католицизмом и унией. У России оно сразу стало официально признанным атрибутом царской власти и господствующей церкви. Борцами за свободу совести и вероисповедания стали теперь преследуемые старообрядцы с их полным неприятием «латинского пения» как проявления «римской ереси». Официозность партесного пения не могла не отразиться в его содержании и со временем сыграла отрицательную роль, в известной мере предопределив его окостенение и омертвление.

Дихотомия, проведенная в многоголосии, помогла увидеть неоднозначность канта и партесного концерта. Однако в живом процессе бытования они не были абсолютно разграничены, и партесный концерт испытывал на себе влияние канта — как явления, более непосредственно откликавшегося на интонационные сдвиги, причем и степень, и формы влияния менялись вместе с эволюцией канта.

Партесное пение может служить великолепным образцом двойственности (и даже «тройственности») одного явления в условиях исторической действительности России XVII в. Утверждая красоту чувственного восприятия, двигаясь в сторону все большей секуляризации, оно по своей функции было ренессансным, преодолевавшим средневековье.

Для подтверждения этого тезиса сошлюсь на одного из самых значительных композиторов периода раннего расцвета нового стиля — на Николая Дилецкого.⁹ Его произведениям присуща ясность и чистота многоголосных линий, полнота стройных вертикалей, обозримость целого в сочетании с продуманной логикой соотношения частей. Письму композитора несвойственна чрезмерная экзальтация, перегруженность деталями — в нем все удивительно спокойно и соразмерно. Господствует светлый мажорный колорит, мягки и кратковременны миноры, мелодические линии плавны и диатоничны, т. е. в них отсутствует интонационная остротенность как выражение эмоциональной напряженности. В мелодику в некоторой степени проникает песенно-танцевальный элемент.

В сопоставлении с традиционным знаменным распевом творчество такого типа предстает как свидетельство освобождения от музыкальной эстетики средневековья, т. е. представляет собой ренессансное по значению явление.

⁹ Н. Дилецкий — крупнейшая фигура музыкального мира XVII в. Выходец с Украины, получивший образование в Виленской иезуитской академии, он в 70—80-х годах жил в Смоленске и Москве. К сожалению, до сих пор еще не прослежены пути его странствий и даже неизвестны годы жизни. Наиболее полные и новые сведения о Дилецком и его связях с деятелями русской культуры содержатся в статье Вл. Протопопова «Николай Дилецкий и его русские современники» (Советская музыка, 1973, № 12). Однако оставленное им наследие позволяет оценить его как выдающегося композитора и крупнейшего теоретика и педагога. Ему принадлежит фундаментальный трактат, представляющий собой *summa summarum* тогдашней науки о музыке (известен под разными названиями: «Идея грамматики мусикийской», «Мусикийская грамматика», «Грамматика музыкальна»).

Однако Дилецкий культивировал и развивал тип мышления, жанры и формы, установившиеся в музыке барокко. Так, важную роль играет новый тип организации музыки — тональная система с ее дуализмом и семантикой мажора и минора, с утверждающимся принципом централизации, опорой на трехзвучный аккорд. В этом Дилецкий был сопричастен западноевропейскому барокко, между прочим даже в том, что он развивал тональную систему через мажорную диатонику. Тональное мышление в его творчестве во многом регулирует весь музыкальный процесс, определяя собой и многоголосную ткань, и разворачивание (так сказать, и вертикаль, и горизонталь). Наиболее открыто барочность творчества Дилецкого проявилась в применении принципа концертирования — сопоставления и противоборства больших хоровых масс и разнообразных по тембровому составу сольных ансамблей. Концертирование есть и в его литургических произведениях, и в собственно концертах, как например в огромном цикле — Каноне на пасху («Воскресенский каноне»), как гласит помета на рукописи¹⁰). В этом произведении, наиболее совершенном, ярком по образному строю и интонационной наполненности, отчетливо проявилась строгая типология приемов, которые к тому же выступают в определенном комплексе. Так, постоянную (можно даже сказать, жанровую) характеристику имеют tutti и ансамбли, неизменные связи устанавливаются между складом, медленным темпом и трехдольным метром. Заметен «блочный» принцип композиции: многоголосный комплекс с определенным типом взаимоотношения голосов, гармонической последовательностью, интонационным оборотом мигрирует не только в пределах одного произведения, но и из одного произведения в другое, от одного автора к другому. Эта особенность композиторской техники отражает характерную черту музыкального творчества барокко, в котором индивидуальное мастерство и «почерк» композитора относились очень часто к умению по-новому раскрыть ходячие приемы — «*loci communi*» и дать новую их композицию.¹¹

К барочным чертам творчества Дилецкого должно быть отнесено и использование им «музыкально-риторических фигур». Воскресенский канон дает много примеров развернутой семантики музыкальных приемов, что полностью соответствует теоретическим положениям, высказанным композитором в его «Грамматике». Как известно, в западноевропейском барокко было разработано большое количество музыкальных символов, которые давали возможность иллюстрировать текст (хотя и несколько механически), вплоть до самых абстрактных понятий. Как можно судить, Дилецкий обратился к «музыкально-риторическим фигурам» в той мере, в какой они были связаны с передачей эмоциональных состояний, с жестом и движением (например, танцевальная фигура на слова «скакаше, играя», нисходящее движение на «сниде» и проч.). Абстрактная символика, недоступная для непосредственного слухового восприятия, его не привлекала.

Итак, можно сказать, что конкретные формы творчества Дилецкого связаны с барочной традицией, хотя и выполняют ренессансные функции. В этом проявляются общие для развития всей отечественной культуры

¹⁰ Это определение, конечно, связано с праздником. С другой стороны, оно производно не от существительного «воскресение», а от прилагательного «воскресенский» («воскресенская» церковь или «воскресенский» монастырь). В таком случае чрезвычайно заманчиво высказать предположение, что здесь есть параллель с «воскресенским» знаменным распевом, связанным с Новоиерусалимским (Воскресенским) монастырем (известна Херувимская «воскресенская» переводу Иерусалима Нового). Быть может, для храмового праздника этого крупнейшего литературно-музыкального центра и было создано произведение, не имеющее себе равных по масштабу и высоте мастерства в творчестве 80-х годов (датировка установлена на основании водяных знаков рукописи).

¹¹ Возможно, недостаточной индивидуализированностью творчества объясняется высокий процент анонимных музыкальных произведений.

переходного периода закономерности, впервые раскрытые Д. С. Лихачевым, показавшим особенности «русского барокко».¹²

Если мы обратимся к Дилецкому как к творческой личности нового типа, то вынуждены будем отметить присущий ему пафос просветительства, объединяющий его с другими выходцами с западнорусских земель. Он не только композитор, но и педагог, активно провозглашающий новые принципы творчества, и автор теоретического труда, отличающегося высокой степенью систематизации и классификации. Стремление к популяризации знаний проявилось в приспособлении им «Грамматики» к требованиям тех центров, в которых он работал (создание более развернутых или кратких вариантов, переводы). Ясность и рационализм мышления, которые в равной мере отражены как в «Грамматике», так и в творчестве, должны были сочетаться с эмоциональной уравновешенностью и тяготением к светлому и торжественному образному строю. В этом ренессансные черты смыкались с предклассицистскими, открывая далекую перспективу развития отечественной музыки.

Дилецкий — один из первых мастеров той линии в партесном творчестве, которую можно определить как панегирическую и которая интенсивно развивалась и в последующие десятилетия. Особенно стремительный ее взлет приходится на Петровскую эпоху, когда она поднимается до отражения общегосударственных идей и событий. Продолжая в новых формах традиции своего отца, Петр широко включает музыку в столь излюбленные им празднества, триумфы и проч. Сохранились некоторые из этих произведений — например, обширный цикл на Полтавскую победу.¹³ Музыка становится частью сложного театрализованного действия, выполняет сугубо служебную роль. Она все более отходит от связей с церковью, все более секуляризуется, отражая процессы, происходившие в культуре, петровского периода. Не касаясь музыки чисто прикладной, в частности инструментальной военной, даже на примере наиболее традиционного — хорового творчества можно заметить эволюцию в пределах первой четверти XVIII в. Для этого достаточно сравнить музыку на Полтавскую победу, скажем, концерт Василия Титова «Рцы нам ныне, богодухновенный Давиде» (1709) и созданный к концу царствования Петра анонимный концерт «Торжествуй, Российская земле» (1722?).

«Рцы нам ныне» еще очень конвенционален как по литературному тексту, так и по музыке. Конкретное событие уподобляется библейским, осмысливается в традиционных символах и излагается архаичным церковнославянским языком. В сущности, кроме пометы «на Полтавскую победу»,¹⁴ ничто не указывает на исключительность, единичность этого произведения. То же относится и к музыкальному тексту, представляющему собой монтаж из традиционных приемов, выработанных в церковной музыке и приведенных в большее или меньшее соответствие с композицией литературного текста. Таким образом, обмирщение в данном случае заключалось в том, что содержанием произведения искусства становится событие конкретной исторической действительности, по значению приравняемое к «вечным».

Совершенно иным предстает «виватный» концерт «Торжествуй, Российская земле», созданный на десять с лишком лет позже.¹⁵ Традицион-

¹² Д. С. Лихачев. 1) Барокко и его русский вариант XVII века. — РЛ, 1969, № 2; 2) Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.

¹³ Музыка на Полтавскую победу. — В кн.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 2. М., 1973.

¹⁴ Эта помета есть на всех ныне известных многочисленных списках концерта.

¹⁵ Датировка дается на основании текста: Петр именуется императором и возвращается «от глубоких стран». После принятия императорского титула из событий госу-

ный для панегириков «восторг» находит выражение в формах, близких одической поэзии «высокого штиля», и приобретает патриотический характер: «Торжествуй, Российская земле, воскликни песни с веселием, выиграй радощами». Петр предстает в образе «полуночного орла», «увенчанного трема диядими», в окружении «князей и вельмож». В концерте отражен и музыкальный быт эпохи: в ней чувствуется влияние военной инструментальной и «виватно»-триумфальной музыки. В хоровых партиях заметно подражание фанфарам, трубам, флейтам и дудкам, барабанному бою, приветственным «виватым» возгласам толп народа. Многие черты произведения наводят на мысль об исполнении произведения на открытом воздухе, возможно, большим хором.

Быстрое и несколько внешнее расширение сферы действия профессиональной музыки, которая оказалась элементом массовых театрализованных представлений, вышла на площади, более широко — особенно в инструментальных формах — внедрилась в придворный и военный быт, не могло не отразиться на ее уровне. Утилитарный характер снизил содержательность, качество было принесено в жертву количеству.

В последующие десятилетия светская панегирическая линия, пожалуй, несколько ослабевает. Непосредственного повода для развития военно-триумфальной музыки не было. Зато елизаветинская эпоха дала новый подъем музыкальной апологетики, но преимущественно в придворных формах произведений «на случай», — в творениях многочисленных посредственных музыкантов. В этой массе концертов 40—50-х годов заметно возвращение прежних элементов церковности — это признак «высокого штиля» одического искусства.

Концерты опять становятся «усредненными»: обобщенность и текста, и музыки позволяет исполнять их по разным поводам и даже обращать к разным лицам — в ряде случаев есть позднейшие подчистки и замена «Елисаветы» на «Екатерину». Панегирическая линия разрабатывается не только в прямых воспеваниях светских и церковных владык, но и в торжественно-праздничных церковных произведениях (они часто получают дополнительное обозначение: «на восшествие и коронацию», «викториальный»). Их удельный вес в творчестве второй трети XVIII в. очень велик, что связано со становлением признаков будущего классического стиля. Все сильнее проявляется функциональность тональной системы, в многоголосии происходит более глубокая дифференциация партий на ведущие и сопровождающие, мелодика в большей степени находится под воздействием гармонии, что сближает ее с западноевропейскими нормами. Национальная самобытность проявляется весьма опосредованно: не в интонационном и ладовом строе, не в многоголосной ткани, а в продолжении сформировавшихся уже традиций строения целого. Это по-прежнему хоровой концерт с сопоставлением tutti и ансамбля, с использованием кантового склада многоголосия. Другим признаком принадлежности к отечественной музыке первой половины XVIII в. является влияние на некоторые произведения канта елизаветинской эпохи.

* * *

В партесном творчестве линия «официальная», торжественная, условно названная панегирической, не является единственной. Уже в произведениях относительно ранних, в начале второй половины XVII в., намеча-

дарственной и политической важности темой для «триумфа» были Ништадтский мир (1721 г.) и Дербентский поход (1722 г.). По смыслу больше подходит завоевание Дербента.

ется другая образная сфера, не только отличная от панегирической, но полярно ей противопоставленная. Не праздничность, ликование, наконец помпезность, а печаль, скорбь, напряженный драматизм господствуют в этой группе произведений. Обобщенно их можно обозначить как «минорные» (в противовес мажорным панегирическим), как лирико-драматические, наконец, как анонимные. Если произведения панегирической группы часто атрибутированы или датированы (или хотя бы могут быть косвенно датированы, так как связаны с определенными лицами и событиями), то лирико-драматические концерты прямо не соотносятся с конкретным фактом. Это сфера раздумий, размышлений, погружения во внутренние переживания.¹⁶

Мир личных чувств получает своеобразное преломление: «я» как бы «коллективно», оно вбирает в себя переживания любого человека, сочетает элемент субъективный с объективным. В этом проявляется общность с традициями искусства западноевропейского Возрождения, в музыке которого все более субъективизирующаяся эмоция находит выражение также в многоголосных произведениях. И в партесном концерте для лирико-драматической линии характерна речь от первого лица: «плачу и рыдаю», «о горе мне», «како не имам плакаться», «се лежу» (стихира Иоанна Дамаскина). В этом, кстати, одно из отличий от панегирических концертов, тексты которых часто императивны: «торжествуйте», «воспой», «рцы», «веселитесь», «приидите» и т. п.

В группе «минорных» концертов складывается свой комплекс приемов. Одним из главных показателей становится минорный лад, раскрытый необыкновенно многообразно — и в различных оттенках нагодной диатоники, и в напряженной эмоциональности гармонического строя. Гораздо напевнее становится интонация, в которой смыкаются попевки знаменного распева и народно-песенные обороты. Отсюда и иные черты в многоголосии, нередко использующем приемы народной подголосочности.

Обостренность чувств находит свое выражение и в подчеркнутых контрастах, распространяющихся на все параметры произведения. Это и резкие перепады динамики — от мощного возгласа всего хора к тихому звучанию ансамбля,¹⁷ и сопоставления разобобщенных звуковых комплексов, и смены темпа, размера, типа многоголосного изложения. Совершенно очевидно, что все средства подчинены задаче создания драматической напряженности, резкой смены ракурсов — то крупным планом выделена деталь, то широкими мазками дан фон. Намеренно усиливается ощущение пространственной глубины звучания благодаря разделению всего состава на 2—3 хора и их перекличке. Особое внимание уделяется красочной хоровой палитре — тембрам отдельных голосов. Так, очень часты глубокие трио басов, усугубляющие мрачный колорит. Контрастно к ним могут быть даны высокие прозрачные легкие голоса мальчиков-дискантов. Словом, композиторы оказываются необыкновенными колористами, смело играющими свето-теневыми эффектами, очень чуткими к качеству самого звучания. Хор воспринимается как тонкий и богатый инструмент, звучание которого дает эстетическое наслаждение и оказывает сильное эмоциональное воздействие. Партесные концерты вообще, и в частности произведения «минорной» группы, отмечены, так сказать, «фронтальностью»: они обращены к аудитории. Естественно, что стремление увлечь, поразить,

¹⁶ Сопоставление двух групп произведений по принципу атрибутированности лишний раз показывает, что для современников существенным и заслуживающим фиксации являлся не сам творческий акт, а повод для написания произведения, ценность которого определялась значением события и адресата.

¹⁷ Это отмечено и указанием: «тихо», «голосно» (или киноварными пометами «т», «г»).

убедить слушателя диктуется определенной идейной направленностью. В сфере «минорных» произведений широко раскрываются идеи бренности жизни, греховности человека, неизбежности смерти и расплаты на Страшном суде. Не случайно красной нитью через многие произведения проходит как *memento mori* возглас хора: «Смерть!».

Те же идеи, сначала изложенные в книгах украинских писателей, а затем развитые деятелями раскола, получили необычайное распространение в литературе XVII в. Интересна оценка этих явлений, данная А. Н. Робинсоном: «Ирония истории была такова, что те украинские книги, которые переводились, издавались и насаждались московским правительством и государственной церковью до никоновской реформы, неожиданно оказались после нее для писателей раскола обильным источником противоправительственных и противоцерковных идей. Особенное значение в этой связи приобрело учение об Антихристе и Страшном суде, отражающее в конечном счете народные религиозно-дуалистические представления о двухклассовой природе феодального общества. В напряженной социальной обстановке на Украине, в Белоруссии, а затем, в известной мере, и в „бунташной“ России это учение получило специфическую окраску национально-демократического протеста против инонациональных форм идеологического абсолютизма переходного периода, посредствующего между двумя общественно-экономическими формациями».¹⁸

Вряд ли эсхатологическая тематика в музыке имела столь глубокую идейную обоснованность. Тем более сомнительно отражение в официальном партесном жанре идей раскола. Однако не заметить общности тенденций нельзя.¹⁹ Эта общность указывает на более широкое — всенародное — значение бунтарского учения о праведном суде, о конце мира. С другой стороны, в «минорных» произведениях находит продолжение и развитие в новых формах традиция средневековых стихов покаянных и «умиленных» о Страшном суде, различных плачей и проч. Об этом свидетельствует общность не только тематики, но даже и самих текстов.

Круг образов и все система художественных средств этой группы произведений указывает на иное, чем в панегирических концертах, стилевое направление, несмотря на то что обе группы входят в единый жанр. Эсхатологическое мировосприятие, господство темы смерти и неумолимого последнего суда, утверждение «окаянности» человека и необходимости непрестанной молитвы, покаяния и плача — все это и связывалось с уходящим средневековьем и в то же время было характерно для искусства барокко. Так в отечественной музыке образуется непрерывная линия, а барокко непосредственно наследует некоторым явлениям средневековья. Однако теперь масштабы произведений стали иными, коллизии обострились, драматизм углубился.

Обратившись к массе слушателей, музыкальное произведение приблизилось к проповеди и по цели, и по структуре, и по типу высказывания. В него проникает ораторская интонация. Если одни произведения (может быть, более ранние) лиричнее и распевнее, с долгими мелодическими линиями, то для других (как можно предположить, более поздних²⁰) характерны элементы риторичности и декламационности. Тем самым появляется дополнительная дифференциация внутри «минорной» группы: одна ветвь уходит в сторону концертов монументальных, ярко драматических,

¹⁸ А. Н. Р о б и н с о н. Борьба идей в русской литературе XVII века, с. 317.

¹⁹ Быть может, не случайно в сборниках концертов из украинских музыкальных центров (Киевского Софийского собора, Киево-Печерской Лавры) есть подбор произведений со специальным уклоном в сторону покаянных, плачей и проч.

²⁰ Эволюция в этой группе намечается лишь предположительно ввиду невозможности документированной датировки памятников.

иногда приобретающих черты картинности (это как бы «музыкальные фрески»), другая в перспективе ведет к более камерным формам небольших (и по масштабам, и по исполнительскому составу), сугубо лирических произведений песенного типа.

Поляризация эмоций, характерная для барокко и продолжающая в известном смысле типичный дуализм средневековья, становится одной из характерных черт отечественной музыкальной эстетики XVII в.²¹ Размежевание творчества в концертном жанре по принципу «мажорности» — «минорности», захватившее целый комплекс признаков, оказалось одним из решающих моментов в определении стилевой направленности. Если один полюс был ориентирован на предклассицизм и в перспективе — на классицизм, то другой был воплощением барочных тенденций. Насколько было равномерным развитие обоих направлений, сказать пока трудно. Во всяком случае, поляризация была уже в 60—70-х годах XVII в. и сохранилась в середине XVIII в. К этому времени панегирическая линия близко подошла к большим «одическим» формам, а в группе «минорных» концертов патетика крупномасштабных произведений существует (если не отсняется) с чувствительной лирикой произведений, в которых преобладает камерность. Они кантовы и по складу, и по интонационному строю, насыщенному оборотами гармонического минора, вносящими элемент слезливости.

Кант вновь воздействовал на партесный концерт в своей новой модификации. Благодаря связям с кантом и, через него, с городской песней, лирический концерт в большей степени, чем панегирический, сохраняет свою национальную определенность.

Несмотря на то что партесное многоголосие несомненно проделало довольно значительную эволюцию, нельзя не заметить, что в XVIII в. развитие замедляется, а творческие стимулы иссякают. От музыкального искусства настоятельно требовались расширение тематики, отрыв от церкви. В пределах партесного жанра это не могло быть достигнуто. И концерт отмирает, дав ростки в сравнительно малоперспективную форму духовного концерта второй половины XVIII в. (в творчестве Березовского, Веделя, Бортнянского). Более опосредованно он подготовил почву для русской музыкальной классики рубежа XVIII—XIX вв.

* * *

Для отечественной музыкальной культуры творчество XVII—первой половины XVIII в. было важным этапом, без которого невозможно было бы дальнейшее развитие. Именно к этому периоду восходят многие более поздние явления, здесь закладываются основы профессионального искусства общеевропейского масштаба. Сферой творчества, в которой происходили процессы перестройки, явилось многоголосное пение нового типа. Оно несомненно отражало процесс европеизации отечественной музыки XVII в., характерный и для литературы этого периода. Его особенностью было то, что он выступает в двух видах. Первый из них — кант — отличался широтой бытования, соприкасаясь, с одной стороны, с придворными формами, с другой — с устным народным творчеством. Он живо

²¹ См. у Дилецкого: «Радостная есть, егда уши человеческия и сердце возбуждает ко веселию. . . . Печальная сия есть, яже сердца человеческая возбуждает к печали и жалости, яко же вопли, рыдания и надгробная пения и прочая» (цит. по: Грамматика музыкальна. Київ, 1970, с. 95). Особенно интересна у Дилецкого более тонкая дифференциация, близкая разделению «минорных» концертов на драматические и лирические. «По фантазии же мусикия тричисленная, веселая, ужасная, умилительная» (цит. по: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. М., 1973, с. 142).

откликнулся на требования времени, воплощал демократические тенденции. Другой вид — собственно партесное многоголосие — был функционально более жестко определен, являясь элементом нового официального «церемониального» искусства. Несмотря на то что партесное пение выступало как параллель придворной литературы, оно в большей степени обладало национальной определенностью благодаря постепенности введения и подготовке в кантовых формах.

Партесное пение по своим формам наследовало западноевропейскому барокко, однако по функциям было ренессансным. Стилиевая многозначность нового искусства нашла отражение в формировании внутри него двух линий стилевой ориентации. Одна — панегирическая («мажорная») — несла в себе черты предклассицизма, другая — лирическая («минорная») — в барочных формах продолжала традиции средневековья. Особенно полное выражение обе линии получают в жанре партесного концерта, внутри которого они продолжают эволюционировать. Панегирическая линия готовит большие «одические» формы XVIII в. В сфере барочных «минорных» концертов своя дифференциация: здесь выделяются произведения драматически-патетические и лирико-меланхолические, предшествующие камерным формам сентиментализма. Эти трансформации были, очевидно, закономерным явлением для отечественного искусства первой половины XVIII в. Так, еще Державин очень тонко подметил отличия оды от «песни», которая «долгое время иногда удерживает одно ощущение». ²² Этим «ощущением», эмоциональным «тоном», по мысли Державина, является минор.

Беглый обзор развития отечественной музыки переходного периода с точки зрения явлений стиля обнаружил как ряд важных аналогий с литературой, так и значительные отличия. Намечающееся размежевание прошло в музыке по иным, чем в литературе, границам: придворному партесному пению противостоит не знаменный распев, а кант — тоже разновидность нового гармонического многоголосия. Их взаимоотношения не могут быть однозначно определены как «борьба», поскольку есть несомненное воздействие канта на концерт. В то же время внутри этого жанра намечается формирование *различных* стилевых направлений, несущих барочные или ренессансно-предклассицистские черты. В этом сходство со стилевыми признаками литературы XVII в. и общность путей эволюции — к классицизму и сентиментализму второй половины XVIII в. Единство процессов, происходивших в различных сферах культуры, естественно и закономерно, ибо «литература и все виды искусства управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры». ²³

²² Цит. по: Ю. Тынянов. Ода как ораторский жанр. — В кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 79.

²³ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 33.