

Р
УССКИЙ

ХОРОВОЙ

КОНЦЕРТ

КОНЦА XVII-

ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ

XVIII ВЕКОВ

х р е с т о м а т и я



**РУССКИЙ ХОРОВОЙ
КОНЦЕРТ**

**конца XVII —
первой половины
XVIII веков**

ХРЕСТОМАТИЯ

**Составление и исследование
Н. Д. Успенского**



**Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение • 1976**

К ЧИТАТЕЛЮ

Труд «Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков» освещает вопрос становления и значения в истории русской хоровой культуры концертного стиля пения. Указанные границы этого периода, разумеется, условны. Они лишь подчеркивают синхронность появления концертного стиля пения с наступлением нового периода русской истории и развитие этого стиля в эпоху реформ Петра I и при первых его преемниках.

Эта синхронность не была случайной. Москва второй половины XVII века находилась в преддверии нового периода истории. Усиливающийся обмен между областями, постепенно растущее товарное обращение, концентрирование местных рынков «в один всероссийский рынок»¹ в конечном счете привели к усилению государственности и объявлению страны в царствование Петра I империей. Экономическому и политическому развитию феодально-крепостнического государства сопутствовало расхождение общественных интересов, разделившее население на господствующий класс аристократии и дворянства и на «низы» крепостного крестьянства и ремесленников. Петровские реформы обусловили просветительство, военные успехи вызвали подъем патриотизма. Происходило формирование русской нации.

Процесс становления нового периода русской истории в культурном отношении ознаменовался интенсивным развитием светской литературы, появлением театра и инструментальной музыки, строительством архитектурных сооружений — дворцов и храмов и даже новой столицы, где на передний план выдвигались блеск и роскошь, как символы силы и величия России.² Всеобщий подъем культуры страны не мог миновать певческого искусства, в течение ряда столетий занимавшего ведущую роль в развитии музыкальной культуры. В эту эпоху появляется и довольно широко распространяется небывалый по музыкальным ресурсам концертный стиль пения.

Все новое возникает и развивается в старых, всем привычных формах. Таков закон диалектического развития культуры всех

¹ В. И. Ленин. Что такое «друзья народа». Полн. собр. соч., т. 1. М., 1958, с. 154.

² Подробно об этом см.: Ю. В. Келдыш. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 13—19.

стран и народов. В данном случае старым было то, что концертный стиль при общей светской направленности культуры практически представлял церковное пение. Новым же был творческий подход композиторов к сочинению музыки. Композитор должен был писать музыку на традиционные богослужебные тексты, но он обращался с ними довольно свободно: переставлял слова и целые фразы, отдельные из них многократно повторял, часто допускал одновременное произношение голосами разных слов. Все это делалось из соображений эмоциональной выразительности музыки, но было в ущерб пониманию смысла текста. Переделанный таким образом текст при отсутствии сложившихся композиционных структур служил своего рода канвой, по которой «вышивался» красочный по звучности музыкальный рисунок. (Это делает необходимым сохранение текста при публикации произведений концертного стиля.) Музыка концертного стиля ни в какой мере не зависела от традиционных церковных напевов. Попевки знаменного распева использовались очень редко и уже трансформированные в музыку кантов. Композитор чаще прибегал к интонациям народных песен и плачей и даже к игровым и плясовым музыкальным оборотам, главным же источником мотивов служила личная фантазия. Поэтому его музыка в первую очередь была выражением его личных эмоций и настроений. Средствами выразительности музыки служили тоже неизвестные русскому церковному пению приемы многоголосного изложения, широкое использование звукоэффектов, создаваемых посредством сочетания различных по природе и тембру голосов в разных регистрах, и даже подражание инструментальной музыке, которая в православном богослужении вообще не допускается. Заметим, что подобная эмансипация церковной музыки имела место в эпоху Ренессанса во всех странах Западной Европы.¹

Концертный стиль имел двойное значение. Во-первых, он заполнял вакуум эстетических потребностей, который возникал в связи с крутым подъемом музыкальной культуры при крайне ограниченной распространенности инструментальной музыки. Это в особенности касается концертов-ансамблей, написанных для самых разнообразных составов голосов. Во-вторых, он призван был импонировать всеобщему подъему настроения блеском и массивностью звучания и виртуозностью исполнительства. Это относится в особенности к многохорным концертам, по преимуществу написанным в эпоху Петра I. В просветительном отношении значение концертного стиля было аналогичным значению Московского придворного театра последней четверти XVII века и общественного театра в Москве в первой четверти XVIII, через

¹ См. напр.: К. К. Розеншильд. История зарубежной музыки, вып. 1. М., 1973, гл. III.

постановки которых, в том числе мистерии и «действия» религиозного содержания, Москва знакомилась с театральным искусством. Пожалуй, роль концертного стиля пения в этом отношении была большей, чем театра. Если посетителями театра были по преимуществу аристократия и дворяне, то концертный стиль, благодаря его культивированию церковными хорами, оказывался доступным для широких масс и не только Москвы и Петербурга, но и многих отдаленных от столицы городов: Новгорода, Ростова, Костромы, Вологды, Холмогор, о чем свидетельствуют владельческие надписи на певческих книгах с концертами. В истории русской хоровой культуры концертный стиль пения представлял определенный качественный скачок. Он обогатил хоровую культуру новыми, до того времени неизвестными средствами и приемами художественной выразительности и явился подготовительной ступенью к освоению оперного искусства.

Концертный стиль при всей его исторической важности до сих пор остается неизученным. Причиной тому является отсутствие публикаций концертов. В трудах советских музыковедов¹ дана общая характеристика жанра и главных стилистических особенностей его, в связи с чем приводятся отрывки из отдельных концертов. Но то, что достаточно для общего представления о концертном стиле, того мало для обстоятельного его изучения. В полном же виде опубликовано только два концерта: двенадцатиголосный концерт В. Титова «Небеса убо достойно да веселятся»,² изданный С. В. Смоленским («Первые 6 исторических концертов Синодального училища церковного пения», 1894—1895 уч. год, литографированное издание), и Титова же двенадцатиголосный концерт «Рцы нам ныне богодухновенный Давиде», опубликованный В. В. Протопоповым («Музыка на Полтавскую победу», М., 1973, стр. 140—179).

«Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков» представляет публикацию 10 полных концертов (первый из них польского композитора первой половины XVII в. Мельчевского и девять — русские), написанных для разного

¹ См.: Т. Н. Ливанова «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры», вып. 1. М., 1938; Ю. В. Келдыш «История русской музыки», ч. I. М., 1948 и «Русская музыка XVIII века». М., 1965; С. С. Кребеков «Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века». М., 1969; Н. А. Герасимова-Персидская «Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII—XVIII ст.» «Musica antiqua Europae orientalis». Budgoszcz, 1969, с. 369—395 и Н. А. Герасимова-Персидская «Народные истоки партесного концерта». «Musica antiqua Europae orientalis». Budgoszcz, 1972, с. 769—794; В. В. Протопопов «Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века. К проблеме партесного пения». «Musica antiqua Europae orientalis». Budgoszcz, 1972, с. 847—871.

² С. В. Смоленский ошибочно приписал этот концерт Н. Бавыкину (см. Ю. В. Келдыш. Русская музыка XVIII века. с. 66—67, прим. 104).

состава и количества голосов — от трех до шестнадцати. По мысли составителя, их публикация поможет читателям составить представление о концертном стиле от его появления до расцвета и хотя бы частично восполнит недостаток этой литературы. Публикации предшествует литературная часть, в которой рассматривается проблема появления концертного стиля, сообщаются основы архитектоники композиций, особенности ладотонального изложения, вытекающие из гексахордной системы, фактура партитуры. За изложением общих черт композиций комментируются публикуемые концерты.

При подборе концертов к опубликованию составитель руководствовался соображениями эмоциональной содержательности музыки, оригинальностью фактуры письма, а в концертах-ансамблях — наличием ясно выраженного тембрового фактора. Концерты расположены в последовательности постепенного увеличения количества голосов. Составитель, естественно, стоял перед выбором: или ограничить количество публикуемых концертов-ансамблей с тем, чтобы опубликовать четырехголосный и восьмиголосный концерты для смешанного хора, или, наоборот, уделить место концертам-ансамблям за счет концертов для четырехголосного и восьмиголосного смешанных хоров. Предпочтено было второе по той причине, что для истории концерта, в частности его роли, как заполняющего вакуум эстетических потребностей инструментальной музыки, сокращать подобранный комплект концертов-ансамблей было бы нежелательным, тем более, что смешанный состав хора при распространенности в ту пору партесного пения не представлял ничего оригинального, фактура же письма является более интересной в двенадцатиголосном и шестнадцатиголосном хорах.

При составлении партитуры явные ошибки переписчиков рукописей исправлялись: пропущенное вносилось в овальных скобках (), а ошибочно написанное — в прямоугольных []. Вместе с тем учитывалась возможность недостаточно ясной дифференциации гармоний на мажорные и минорные, в частности, в применении в автентических кадансах V ступени минора. Возможно, что в этих случаях исполнители по собственному усмотрению придавали аккорду ту или иную окраску. В таких случаях приходилось исходить из соображений эмоционального содержания произведения, ладотональной направленности музыки и голосоведения. В сомнительных случаях я ставил при знаке альтерации знак вопроса. При «упорном» употреблении композитором V ступени натурального минора (см. концерт «Услыш-и господи молитву мою») я предпочел воздержаться от внесения знаков альтерации.

Возраст использованных рукописей, место их хранения, библиотечный шифр и листы (а в рукописях с отсутствием нумерации листов — номер концерта) указаны при публикуемых концертах.

Условные сокращения книгохранилищ: Государственный исторический музей в Москве — ГИМ, Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде — ГПБ.

Я буду благодарен читателям за советы и пожелания, которые могут быть учтены при продолжении издания концертов или переиздании этого труда.

Н. Успенский

КОНЦЕРТНЫЙ СТИЛЬ ПЕНИЯ КОНЦА XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКОВ

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЯ

Высшую художественно-эстетическую ступень принесенного в середине XVII века в Москву партесного пения представлял его концертный стиль. Первые теоретические сведения и правила композиции этого стиля пения сообщаются в «Музыкальной грамматике» Николая Дилецкого. Концертом Дилецкий называет не жанр хоровой культуры, за которым позднее закрепилось это название, а пение отдельных хоровых голосов или групп голосов, чередующееся с пением хора *tutti*: «Текст или писание, кое восхощеши взяти ко слаганию в мусикии, имаши рассудити и разделити, где есть нужно концерта, где вся гласы купно положить». ¹ Раскрывая содержание этого теоретического положения, Дилецкий далее пишет: «На приклад (т. е. например — Н. У.) взимая: Единородный сын и тако разделяю: Единородный сын — буди концерт, изволивый — вси, воплотитися — концерт, и приснодевы — вси, распятыя — концерт, прославляемый — вси, купно. И тако взявши ко слаганию текст, каков восхощеши, подобне имаши разделяти по твоей фантазии». ² В дальнейшем Дилецкий развивает сказанное о концерте, откуда видно, что под концертом он понимал не только чередование отдельных голосов и *tutti*, но и одновременное пение всего хора с проведением в голосах имитаций. «Хоральное правило сие есть, когда басы в себе концертуют, паче реку — борются, дышканты же и прочия гласы такоже (со) своим басом кождо различне поют; первый перваго, второй втораго баса содержаще, или при нем стояще». ³

Такого рода «концертование» Дилецкий полагает в основу сочинения многохорных произведений и рекомендует его как особенно интересное. «Сие правило многожды полагаемо бывает во осмогласных моттетах, еже всюду узриши, идеже хор по хору или за хором поет... Сие же будет красно хор за хором положить». ⁴

Дилецкий не указывает, из каких соображений следует распределять текст произведения для исполнения его концертирую-

щими голосами. В особом правиле, которое он называет естественным, он говорит, что «художник мусикийских пений фантазию себе образует и по тексту себе полагает, естества силу изъявляюще». ¹ В связи с этим он дает примеры имитаций на слова «восшедый на небеса» — с восходящим и на слова «сниде на землю» с нисходящим движением голосов и отсюда устанавливает правило: «Егда хошеши силу естества изобразити чрез концерты, дабы един по единому восходил (якоже «взыде на небеса»), тогда имаши последовати концертову возшествию, еже ти угодно будет, или иному коему правилу — имаши последовати такожде». ² Если будет текст «„сниде на землю“, тогда последуй низшествию тому, еже ти будет усердно и ко твоей случится фантазии». ³ Кроме звукоописательных мотивов Дилецкий рекомендует использовать для церковных гимнов мелодику народной песни. — «И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую, или ины, превращаю на гимны церковныя». ⁴ Поэтому в концертном стиле можно встретить интонации самого разнообразного характера: лирические, драматические, повествовательные, плачевые, напевы кантов, в свою очередь уже впитавшие интонации попевок знаменного распева, ⁵ звукоподражание инструментальной музыке и даже натуралистические звукоописания. Наконец Дилецкий допускает возможность изложения мажорной мелодии в миноре и наоборот и указывает примеры, как «фантазию, в веселом пении сущую» переложить на «скорбную» и «скорбного пения» на «веселое пение». ⁶ В данном случае он исходил из современных ему представлений о мажоре и миноре и о гармонических функциях.

Исходным пунктом излагаемой Дилецким музыкальной системы является гексахорд *до, ре, ми, фа, соль, ля*. (Поэтому произведения концертного стиля, как и неконцертного партесного пения, не имеют, как правило, при ключе знаков альтерации.) «Шесть знамений мусикийских, — говорит Дилецкий, — иже суть сия: *ут, ре, ми, фа, соль, ля* и на двое разделяются: *ут, ми, соль* веселаго пения, *ре, фа, ля* — жалостнаго пения». ⁷ Перенесение мотива, изложенного от I ступени звукоряда на ступень выше, перестраивало «фантазию, в веселом пении сущую»,

¹ С. В. Смоленский. Музыкальная грамматика Николая Дилецкого. СПб., 1910, с. 92.

² Там же.

³ Там же, с. 108.

⁴ Там же, с. 109.

¹ С. В. Смоленский. Музыкальная грамматика Николая Дилецкого, с. 109.

² Там же.

³ Там же, с. 110.

⁴ Там же, с. 108.

⁵ Т. Н. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века, т. I. М., 1952, с. 509—512.

⁶ С. В. Смоленский. Музыкальная грамматика Николая Дилецкого, с. 115—116.

⁷ Там же, с. 61.

на «скорбную». Равным образом перенесение мотива со II ступени на I превращало «скорбное пение» в «веселое».

За примитивно изложенной теоретической формулировкой лежало музыкально-эстетическое явление — изменение окраски звучания мотива в связи с перемещением устоев лада. Указанный композиционный прием для музыки того времени был весьма важным, потому что понятия параллельного минора не существовало. К тому же в предшествующей певческой культуре — исполнении и практике композиции — широко использовался свойственный народной песне прием перемещения опорных тонов на смежные ступени лада.

Представления о гармонических функциях аккордов были ограниченными. Носителями гармонических функций считались трезвучия I, IV и V ступеней (доминантсептаккорд употреблялся редко). Поэтому Дилецкий указывает четыре вида кадансов: плагальный или «несвойственный», полуавтентический (также «несвойственный»), автентический или «свойственный» и сложный I-го рода или «обыкновенный». Не вдаваясь в филологический смысл этих для нас необычных наименований, следует заметить, что концертирующие эпизоды, на которые делится произведение концертного стиля, как правило, завершаются автентическим кадансом, а произведение в целом — сложным кадансом первого вида. Кадансы плагальный и полуавтентический тем же окончаниям действительно «несвойственны», т. е. нетипичны. Трезвучия II и VI ступеней, носящие минорную окраску, применялись как смежные с тоническим и доминантовым. Они вносили в музыку окраску «жалостного пения», но не являлись носителями субдоминантовой функции. Из колористических же соображений иногда следующее за тоническим трезвучием трезвучие II ступени употреблялось как мажорное, однако такой мажор, как правило, не влек за собой модуляции. Особое место занимало трезвучие III ступени. Оно часто применялось с повышенной терцией и служило средством модуляции в тонику, образуемую на VI ступени звукоряда. Уменьшенное трезвучие на VII ступени употреблялось крайне редко. Чаще эта ступень понижалась на полтона, и полученное таким образом большое трезвучие служило средством модуляции в тонику, образующуюся на IV ступени. Дилецкий приводит также примеры модуляции с перенесением тонической функции на II, III и V ступени звукоряда. Для этого требовалось написать автентический каданс, в котором данной ступени должно было предшествовать большое трезвучие и от него квинтовый скачок баса вниз. Всякая модуляция имела значение лишь временного перенесения тонической функции с I ступени лада на другую. Поэтому для возвращения в прежнюю тонику нового модуляционного оборота или каданса не требовалось. Ясно ощутимого родства тональностей в концертном стиле не видно и последовательность движения по квартово-квинтовому

ругу только намечается. В целом вертикаль музыки концертного стиля в части средств художественной выразительности была довольно ограниченной, но эта музыка отличалась от хорового партесного пения «ясно выраженным тональным складом с преобладанием тонико-доминантовых отношений».¹

Тот или иной интонационный материал в концертном стиле излагается в кратких по масштабу «темах», обычно представляющих четырехтактное, реже шести- или восьмитактное, построение, заканчивающееся автентическим кадансом. Ритмика таких «тем» многообразна, но она всегда исходит из четного деления длительностей. При этом часто встречается сопоставление контрастирующих длительностей, например, половинной ноты с восьмыми и даже с шестнадцатыми. Синкопированное движение почти отсутствует, зато фиоритуру можно встретить довольно часто, особенно в высоких голосах. Музыка была подчинена размеру, хотя деления на такты не существовало. Наиболее распространенными были размеры C, $\frac{6}{8}$ и трехдольный: $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$. Реже встречается сложный размер: $\frac{6}{4}$ и $\frac{8}{8}$. Изменение размера обычно происходило в связи с изменением содержания текста. Четный размер менялся на нечетный и наоборот. Нередко изменение нечетного размера на четный наблюдается в конце произведения, при этом происходит ускорение движения. Дилецкий, заканчивая свою «Грамматику», об этом приеме пишет: «Аз при конце глаголю о конце концертов (конец дело венчает), ибо на конце скорейшее движение бывает».²

Средством создания драматургии концерта служила контрастность тематического материала, а также средств и приемов его изложения. Неоднократная смена массивированной звучности пения всего хора с легким, прозрачным звучанием отдельных голосов, противопоставление аккордового изложения гомофонному и полифоническому, частое включение и выключение голосов, антифонное пение различных по тембру голосов, одновременное произношение разных слов и скандирование всем хором одного слова, нередко чередующаяся с генеральными паузами смена размера и темпа движения — таковы средства развития драматургии концерта. При ограниченных представлениях о ладово-тональной сфере и гармонических функциях аккордов это были главные средства создания драматургии. В многохорных произведениях драматургия становилась еще более ощутимой благодаря наличию насыщенного обертонами широкого амбитуса звучания и усложнения полифонической ткани за счет проведения канонической имитации всеми хорами, а иногда даже одновременного исполнения нескольких имитаций: одной дискантами, другой

¹ Ю. В. Келдыш. Русская музыка XVIII века, с. 53.

² С. В. Смоленский. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого, 167.

альтами, третьей тенорами и четвертой басами. Хотя эти имитации были краткими, занимали 3—4 такта, они придавали музыке внушительный характер.

В целом функции хоровых голосов в концертном стиле отличались от функций тех же голосов в неконцертном партесном пении. Сравнительно с эксцеллентующим басом неконцертных хоров в концертном стиле бас менее подвижен. Однако он не статичен и его движение не ограничивается установлением гармонических функций. Он участвует в полифонических проведений. Дисканту, самому статичному голосу в неконцертном партесном пении, в концертном поручается ведущая роль (при полифонической насыщенности музыки роль эта все же существует). Поэтому в многохорном произведении дисканты часто поют мелодии в терцию.

Синтез поэзии и музыки в русском концертном стиле обусловил его оригинальное формообразование, и архитектура концерта прежде всего зависела от литературного построения полагаемого на музыку текста. В этом была верность сложившейся веками традиции синтеза слова и звука в русском музыкальном фольклоре. Кроме того, русские композиторы должны были отказаться от существовавших на Западе форм, потому что им приходилось писать музыку на пространные тексты гимнического и повествовательного содержания, тогда как тексты западных образцов чаще всего представляли собой краткие стихи, выборочно взятые из Библии. (Концерты на избранные стихи представляют сравнительно редкое явление.) Всякое новое выражение в тексте мысли и чувства, появление новых образов и антитез, художественные параллелизмы и сопоставление контрастностей философского и психологического характеров у русских композиторов получали отражение в изменении тематики, средств изложения и в составе голосов, так что любой концерт их представляет ряд художественных эпизодов. Поэтому правильнее будет говорить о конструкции того или иного концерта, но не о формах концерта вообще. Здесь возможна аналогия с видами русского декоративного искусства, где впечатляющий, выразительный рисунок предпочитается выдержанности формы. Дилецкий по-видимому учитывал эту характерную особенность русского искусства, а также и то обстоятельство, что пользующимся его «Грамматикой» придется иметь дело с пространными текстами стихов, тропарей и подобных им произведений. Поэтому он говорит только о «диспозиции или разделении» текста, и ни слова о форме, хотя его польские учителя пользовались формой рондо концерта, сложившейся на Западе в конце XVI века. Таковы общие черты концертного стиля рассматриваемого периода.

ПРОБЛЕМА ПОЯВЛЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЯ

Вопрос времени появления концертного стиля в России требует уточнения. С. С. Скребков связывал его с появлением «Музыкальной грамматики» Дилецкого как жанра, «едва лишь формирующегося» в то время. «Появление „Музыкальной грамматики“, — говорит он, — знаменовало собой достижение чрезвычайно высокого уровня певческой культуры в России. Только при таком уровне оказалось возможным возникновение и распространение самого жанра партесного концерта на русской почве».¹ Самым ранним памятником, в котором имеется «образец миниатюрного, но вполне отчетливого по своим жанровым чертам партесного концерта», он считал рукопись, относящуюся к 80-м годам XVII века² (ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 757). Ю. В. Келдыш склонен отнести появление концерта к еще более позднему времени. «Русский партесный концерт, — пишет он, — сформировался не раньше начала XVIII века, а получил широкое распространение уже во второй половине петровского царствования. Во всяком случае, до нас не дошли более ранние образцы развернутых многоголосных произведений концертного стиля. Неизвестными остаются и концерты Дилецкого, на которые он ссылается в своей «Грамматике». Возможно, что это были собственно даже не концерты в утвердившемся позже понимании данного термина, а обычные партесные песнопения, в которых «сплошное» гармонически-аккордовое изложение сменялось более подвижными и прозрачными по звучанию эпизодами имитационно-полифонического характера».³

Если под концертами иметь в виду многохорные и объемные произведения В. Титова, Н. Калашникова, Н. Бавыкина и других композиторов петровской эпохи, то возражать против сказанного Ю. В. Келдышем нельзя. От XVII века таких произведений не сохранилось. По-видимому их и не было. Но многохорность и объемность произведений — это еще не критерии принадлежности их к концертному стилю.⁴ Под концертами мы имеем в виду не такие партесные произведения, в которых «сплошное гармонически-аккордовое изложение сменялось более подвижными и прозрачными по звучанию эпизодами имитационно-полифонического характера», а те, в которых имеется совокупность всех перечисленных выше черт этого стиля от тематики и фактуры письма

¹ С. С. Скребков. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969, с. 69—70.

² Там же, с. 77, 83.

³ Ю. В. Келдыш. Русская музыка XVIII века, с. 63.

⁴ Пример треххорного и объемного партесного произведения неконцертного стиля см.: Н. Д. Успенский. Древнерусское певческое искусство. М., 1971, приложение 41, с. 583—613.

до свободной трактовки текста включительно. Последняя, как известно, в неконцертном партесном пении не допускалась.

В. В. Протопопов в очерке «Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века. К проблеме партесного стиля»¹ приводит пример весьма сложного полифонического письма из рукописи, когда-то принадлежавшей Новгородскому Вяжищскому (Вяжицкому) монастырю, и при этом отмечает, что в примере «очень ясно слышна система имитаций в различных комбинациях голосов, типичная для второй половины XVII века; не менее характерна и сфера каденций с распеванием доминанты при переходе ее в тонику ре минора».² Но дело не только в применении имитации и каденций с распеванием доминанты. Текст этого примера, к сожалению не приведенный автором, представляет фразу «и друг друга обьемем». На протяжении 16 тактов голоса повторяют эту фразу в среднем по 5 раз, одновременно произносятся разные слова, а у второго баса эти повторения образуют набор фраз: «и друг друга обьемем, и друг друга, и друг друга обьемем». Подтекстовка типичная для концертного стиля, а не для обычного партесного пения.³

Изучая рукопись Вяжищского монастыря, составитель нашел в ней концерты на текст «Кто ны разлучит» и «Радости мое сердце исполни, Дево», оба пятиголосные, первый для дисканта, двух альтов и двух басов, второй — для двух альтов, тенора и двух басов, которые имеются в сборнике концертов, принадлежавшем Ростовскому Яковлевскому монастырю и написанном в 90-е годы XVII века (ГИМ, Синодальное певческое собрание,

¹ Опубликован в *Musica antiqua Europae orientalis*, III, Acta Scientifica. Budgoszcz, 1972, с. 847—871.

² В. В. Протопопов. «Творения Василия Титова...», с. 855.

³ В. В. Протопопов не указал библиотечного шифра этой рукописи. Поскольку сегодня эту рукопись можно считать самым ранним из известных сборников произведений концертного стиля, сообщая для интересующихся сведения о ней. Это рукопись ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 663, в пяти книгах, с дополнительными литерами при № у каждой книги. Книги не имеют пагинации, но в некоторых концерты нумерованы. Приводимый В. В. Протопоповым пример заимствован из концерта № 16. Поскольку в отдельных книгах концерты не пронумерованы, координатой для отыскания этого концерта могут служить его начальные слова «Воскресения день».

Заметим, что надписи на книгах Вяжищского сборника не всегда соответствуют голосовой принадлежности содержащихся в них произведений, например, в книге 663д с надписью «Дышкант 1» концерт «Воскресения день» написан для I тенора. Книга № 663а надписана как «Дышкант 2», а концерт «Воскресения день» изложен в альтовом ключе.

Это обстоятельство косвенно подтверждает значение Вяжищского сборника из 5 книг как концертного. Дело в том, что ранние русские концерты в большинстве случаев представляли не четырехголосные хоры с обычным смешанным составом голосов, а ансамбли, разнообразные по количеству и по составу голосов. При распевании таких концертов в «поголосники» некоторые голоса, за неимением для них особых книг, легко могли оказаться записанными в книги с указанием иных партий.

№ 977). Здесь они названы концертами («конценты»). Первый концерт в Вяжищском сборнике № 42, в Ростовском Яковлевском — № 1, второй концерт в первом из сборников № 46, во втором — № 42.¹

Если Виленская редакция «Грамматики» Дилецкого, как установил Ю. В. Келдыш, была написана в 1675 году, русские же две — Смоленская и Московская — в 1677 и 1680 годах,² то каким образом мог появиться сборник концертов в Новгородском Вяжищском монастыре в 70-е годы?

Ответ на этот вопрос следует искать в деятельности Московского патриарха Никона. В одном из писем игумену основанного им около 1653 года Валдайского Иверского монастыря Никон приказывал выслать в Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, тоже построенный им в 1656 году, для переписки «Девятиголосные кантычки зеленые (очевидно патриарх видел и знал эти «кантычки» по внешнему виду их обложки), да осмоголосные псалмы и Миневского обедню, да трехголосные концерта».³ В другом письме Никон требовал прислать «розных концертов с пятьдесят» Павла Гиржды.⁴ Сохранилось и ответное письмо игумена, в котором он сообщал, что эти концерты переписываются и будут возвращены.⁵ А. В. Преображенский и Н. Ф. Финдейзен склоняются видеть под Миневским польского композитора Мартина Мельчевского.⁶ Это вполне возможно. Неточная запись фамилий, в особенности иностранных, явление вообще нередкое. Кто был по национальности Павел Гиржда — неизвестно.

В 1655 году Никон переселил в Валдайский Иверский монастырь монахов Кутейнского монастыря, что близ города Орши, являвшегося одним из центров культуры Белоруссии. В Иверском монастыре была устроена типография, кроме того, некоторые монахи были заняты переводом на русский язык литовско-польских хроник и других сочинений, были оборудованы мастерские: переплетная, резьбы по дереву и по изготовлению изразцов.⁷ Среди 70 человек переселенных монахов были и певцы. Возможно, что эти монахи привезли в Иверский монастырь «девятиголосные кантычки зеленые, да осмоголосные псалмы и Миневского обедню, да трехголосные концерта» и концерты Павла Гиржды, о которых говорилось выше.

¹ Оба концерта публикуются по рукописи № 977 (концерты 5 и 6).

² Ю. В. Келдыш. *Русская музыка XVIII века*. М., 1965, с. 50.

³ Акты Иверского Святоозерского монастыря. «Русская историческая библиотека», т. V. СПб., 1878, стлб. 482.

⁴ Там же, стлб. 615.

⁵ Там же, стлб. 621—622.

⁶ А. В. Преображенский. *Культурная музыка в России*. Л., 1924, с. 57; Н. Ф. Финдейзен. *Очерки по истории музыки в России*, вып. 3, с. XXV, примечание 354.

⁷ Макарий (Булгаков). *История Русской церкви*, т. 12, к. 3. СПб., 1883, с. 251—253.

Существуют исторические свидетельства об интересе патриарха Никона к западному пению и, в частности, к католическому.

Павел Алеппский, описывая новоселье у патриарха, замечает, что «наибольшее удовольствие патриарх и царь находили в пении детей казаков, коих царь привез много из стран ляхов и отдал патриарху, который одел их наилучшим образом, зачислил в свои служители, назначил содержание и потом посвятил в иночество. Они всегда имели первенство в пении».¹ У Никона же, кроме певческих детей казаков, было еще пять человек «робят, поляков-певцаков», и в числе их поляк, «что поет по-латынски».² Итак, в свете приведенных исторических данных появление концертного стиля относится ко времени патриарха Никона (1652—1658) и первыми очагами культуры этого стиля были построенные Никоном Валдайский Иверский и Новоиерусалимский Воскресенский монастыри. По некоторым сведениям Дилецкий, прибыв в Москву, долгое время развивал свою деятельность не в столице, а в расположенном на расстоянии 47 верст от Москвы Новоиерусалимском Воскресенском монастыре.³

Очевидно, здесь почва для его творчества была более подготовлена. Кто был первым московским композитором концертного стиля — неизвестно. Быть может, им был прибывший в 1666 году в Москву из Киева певчий и композитор, поляк по происхождению, Ян Коленда,⁴ о котором упоминает Дилецкий в «Грамматике».⁵

После вышесказанного о роли Никона в распространении концертного стиля не будет ничего загадочного в существовании в 70-х годах в Новгородском Вяжищском монастыре нот с концертами. Расположенный в 12 верстах от Новгорода, Вяжищский монастырь со времени архиепископа Евфимия II (1434—1458) служил загородной резиденцией новгородских владык. В этом смысле монастырь являлся «своим» для Никона, занимавшего до поставления в патриархи новгородскую архиерейскую кафедру. Никон уделял монастырю особое внимание и в 1651 году присвоил ему высокое для того времени звание архимандрии. Очевидно не без участия Никона в монастыре появилось партесное концертное пение.

Трудно объяснить причины, вызвавшие у патриарха Никона живой интерес к польской католической музыке. Быть может, они диктовались чисто эстетическими потребностями Никона или же в этом сказывалась дань моде. Дилецкий отмечает, что некоторые композиторы его времени превращали «латинские на рос-

¹ Цит. по кн.: А. В. Преображенский. «Культурная музыка в России», с. 44.

² Там же.

³ С. С. Скребков. Русская хоровая музыка, с. 9, 77.

⁴ Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, вып. 3, с. 328—329.

⁵ С. В. Смоленский. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого, с. 120.

сийския концерты».¹ Наконец, за этим увлечением могли быть далеко идущие цели. Идея «Москва — третий Рим», еще не исчезнувшая из сознания московского общества эпохи Алексея Михайловича, могла побуждать властолюбивого патриарха, достигшего высокого звания государя, к противостоянию папе римскому. Как бы то ни было, во всяком случае первые русские концерты создавались под воздействием польских католических. Воздействие скорее всего было опосредствованным через творчество киевских учеников польских композиторов. Заметим, что сборник концертов Вяжищского монастыря написан украинской скорописью.

КОНЦЕРТЫ-АНСАМБЛИ

Польская католическая музыка первой половины XVII века находилась под влиянием венецианской школы композиторов-полифонистов, характерными чертами музыки которых являлись ее массивность, блеск, динамическое и тембровое разнообразие и впечатляющая контрастность звучания. Наряду с традиционным для католического богослужения органом в церковную музыку все больше и больше вводятся инструментарий. Ведущий композитор Джованни Габриэли (1557—1613) пишет трёххорные произведения, а оркестровое сопровождение доводит до 17 инструментов.² Вместе с этим широко культивируются вокально-инструментальные ансамбли. Ведущей музыкальной формой становится рондо концертато.

Мы не знаем таких многохорных и насыщенных инструментарием произведений польских композиторов. По-видимому их музыка не выходила за пределы двуххорных и ограничивалась меньшим инструментарием. Дилецкий тоже приводит «образ концертов осмогласных»³ и о трёххорных не упоминает. Польских композиторов больше привлекали концерты-ансамбли с небольшим по количеству, но ярким по тембру составом голосов и инструментов. У Мельчевского, которого Дилецкий называет «совершенным в мусикии художником»,⁴ имеются: «Deus in populo tuo» — концерт для баса, двух скрипок, фагота и клавирина, концерт «Veni Domine» — для двух дискантов, баса и клавирина, и им подобные «камерные» произведения. Такого вида произведения служили образцами для первых русских концертов.

Для истории русского концерта весьма важными являются три обстоятельства: первое, что в Венецианской школе и в твор-

¹ С. В. Смоленский. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого, с. 154.

² К. К. Розеншильд. История зарубежной музыки, вып. 1, с. 115—120.

³ С. В. Смоленский. Мусикийская грамматика Николая Дилецкого, с. 87.

⁴ Там же, с. 113.

честве польских композиторов концертная музыка была связана с формой рондо концертато, где фактура повторяющегося несколько раз рефрена сохранялась неизменной, вставные же эпизоды не имели этой устойчивости. Напротив, их фактура была исключительно разнообразной. Здесь допускалось соло ариозо и виртуозо, различного состава ансамбли хоровых голосов, го-мофонное, аккордовое и полифоническое изложение, диалог голосов и антифонность, изменение характера мелодики и метроритма движения; второе, что преобладающее большинство произведений представляли вокально-инструментальную музыку, в рефренах которой участвовали все голоса и весь инструментарий данного произведения, в эпизодах же неполный состав их; третье, что как количество голосов и инструментов, так и состав их в концертах могли быть самыми разнообразными. Иллюстрацией к сказанному может служить концерт Мельчевского «Benedictio et claritas» для двух дискантов, альты, двух теноров и баса, двух скрипок, четырех тромбон, клавесина и органа.

После пространныго вступления оркестра (типа канцони Джованни Габриэли), в середине которого композитор открывает слушателям гармонию и метр рефрена, хор в сопровождении инструментов поет: «Благословение и слава и премудрость и благодарение, и честь и сила и крепость богу нашему во веки веков. Аминь». В музыке это представлено мощной звучностью хора и инструментов. Аккордовый склад гармонии, мажорный лад и трехдольный размер (единица измерения движения — целая нота) придают музыке характер величественный и торжественный. На слове «Аминь» размер меняется на \mathcal{C} и следует первый эпизод с текстом «Пойте господу творения его, и благословите имя его. Возвещайте изо дня в день спасение его». Музыка начинается подвижной, украшенной фиоритурой мелодией I дисканта, сопровождаемой инструментами, за исключением скрипок, что, по-видимому, имело целью сделать более впечатляющим пение голоса, исполняющего фиоритур. Ариозо представляет законченный восьмитактный период. Затем вступает бас в сопровождении скрипок, клавесина и органа. Его энергичные интонации с квартовыми скачками вверх на словах «и благословите имя его» противопоставляются прозрачной мелодии дисканта. «Глория» заканчивается дуэтом альты и I тенора на словах «Возвещайте изо дня в день спасение его». В напеве нет ни игривости, которой отличалось ариозо I дисканта, ни энергичности мотива баса, это скорее спокойное созерцание. Характер музыки подчеркивается сопровождением (только клавесин и орган). Следует второе проведение рефрена и за ним второй эпизод на текст: «Пойте господу в псалтири и цитре, пойте господу, пойте и играйте на трубах, на трубах кованых и звуком трубы роговой». Если первый эпизод имел значение призыва к прославлению бога, то художественное значение вто-

рого представляется как иллюстрация этого прославления. Эпизод начинается антифонным пением детского и мужского состава хора. Музыка, маловыразительная в интонационном отношении, имеет типично хоральный склад. Контрастность антифонного пения подчеркивается тем, что первый состав поет в сопровождении скрипок, первого тромбона, клавесина и органа, а второй — только клавесина и органа. Кроме того, Мельчевский вторую половину антифона выделил размером $\frac{3}{1}$. На словах «пойте и играйте» хоральный характер музыки антифона сменяется проведением детскими голосами имитации, построенной на фиоритурных мотивах ариозо I дисканта. Клавесин и орган сопровождают эту имитацию. В соответствии с изменением музыки размер вновь меняется на \mathcal{C} . На словах «на трубах, трубах кованых» к детским голосам присоединяются мужские и полный состав инструментария. В хоре звучат интонации фанфар. На словах «и звуком трубы роговой» фактура изменяется. Бас остается на выдержанном звуке, альт продолжает подражание фанфарным интонациям, а дисканты и тенора поют параллельными терциями, при этом контур движения теноров противоположен контуру дискантов. В таком плане их мотивы проводятся трижды. Эпизод заканчивается кадансом на словах «трубы роговой», в котором участвуют детские голоса, скрипки, первый тромбон, клавесин и орган. Следует последнее проведение рефрена. Оно завершается дополнительным автентическим кадансом, которому предшествует смена размера и генеральная пауза.

Драматургия произведения разворачивается за счет сопоставления контрастных по характеру звучания рефрена и эпизодов. Рефрен — это законченный художественный фрагмент, теза в философском понимании музыки, эпизоды же — эскизы, антитеза, дополняющая и раскрывающая содержание тезы. Рефрен впечатляет массивностью звучания, эпизоды же привлекают внимание многообразием колористических эффектов. Гармония произведения предельно проста. Это мажоро-минор с краткими модуляционными отклонениями в ту или иную тональность на один ключевой знак. Отклонения иногда делают логику функций недостаточно ясной.

Заимствуя польский концертный стиль, наши композиторы столкнулись с двумя трудностями. Им приходилось писать музыку на тексты, которые в силу их литературной конструкции не укладывались в принятые на Западе для концертного стиля музыкальные формы. Еще сложнее была другая творческая задача — создавать красочные, впечатляющие произведения за счет только вокальных средств, так как инструментальная музыка в православном богослужении не допускалась вообще.

Решить первую задачу было легче, поскольку вся предшествующая творческая практика как в области создания монодии, так и многоголосного пения, в том числе и партесного, опиралась

на органическую связь музыки с текстом. Достаточно было отказаться от западной формы рондо концертато и сочинять музыку, следуя за изложением текста, «прилагая свою фантазию». Отсюда русские концерты оказываются далекими от западной классической формы даже в эпоху их расцвета в XVIII веке. Вторая задача — создание художественной выразительности за счет тембров и регистров голосов — решалась сочинением концертов-ансамблей самых разнообразных по составу и количеству голосов. Упомянутый выше сборник концертов Ростовского Яковлевского монастыря — немой свидетель гигантской работы неизвестных русских композиторов XVII века. Внешне это пять книг голосовых партий: альты, I тенора, II тенора, I баса и II баса, но приложенный в начале книги II тенора «Реэстр концентам на пять голосов» показывает, что это надписание далеко не соответствует содержанию (см. иллюстрации на с. 21—23). Состав голосов, перечисленных в реестре концертов, исключительно разнообразен. Имеются произведения для пяти голосов и для четырех, но в пятиголосных только в двух случаях указаны все четыре голоса обычного партесного смешанного хора (№ 20 и № 31), в четырехголосных же — ни в одном. Напротив, мы видим такие необычные составы как два баса и два альты (№ 36), два баса и два дисканта (причастны дневные). Станным кажется для пятиголосного произведения состав, используемый в концерте на праздник рождества Христова, — три дисканта и два баса (№ 32). Наличие в сборнике двух альтовых, теноровых и басовых партий, а дискантовых даже трех, говорит о том, что в хоре Ростовского Яковлевского монастыря, которому принадлежал этот сборник, был полный состав голосов смешанного хора и, возможно, здесь полным составом исполнялся обычный обиходный репертуар, произведения же концертного стиля исполнялись четырех- и пятиголосными ансамблями. Эти ансамбли были расписаны в 5 книгах, надписи же на книгах, вроде «тенор I-й», «тенор 2-й», предназначались для отличия одной книги от другой.¹ Напрашивается вопрос — не такого ли рода концерты имел в виду Никон, требовавший от игумена Валдайского Иверского монастыря выслать ему «розных концертов с пятдесят» Павла Гиржды, которые в монастыре переписывали в течение более года? Заметим, что концерты с подобными составами голосов встречаются и в рукописях первой четверти XVIII века. Быть может, это позднейшие списки концертов второй половины XVII века. Если же это концерты XVIII века, то это может быть следствием укрепившегося в обществе вкуса к концертам-ансамблям и интереса к инструментальной музыке. В Духовном Регламенте Петра I рекомендовалось в духовных семинариях «в великие

¹ Неразрозненность комплекта сборника в пяти книгах подтверждается владельческой надписью на внутренней стороне переплета книги «Бас I-й» — «Сии пять книг Ростовскаго Яковлевскаго монастыря церковныя».

Реэстр концентам на пять голосов.	Какиим святым и праздником
Аи	
Аи	
1 Аи	
2 Аи	
Концертати	
1 Кто ны разлучитъ,	покаянн. 2 баса, 2 алт. 2 б.
2 Оле окаянная душе	покаянн. 2 б. 2 алт. 2 б.
3 Что ты ныне наречеш	Евангелисту Луке 2 алт. 2 б.
4 Чиначалникъ вышнихъ силъ	Архистратигу Михаилу 2 б., 2 алт.
5 Девства твоего красоте	Мученице Наталии, 2 алт., 2 дыш., бас.
6 Кто доволенъ есть доблестей	Алексию митропол[иту], 2 алт., 2 те [нора], бас.
7 Радуйся пресвятая Марие	Богородице, 2 т., 2 алт., бас.
8 Егда поставятся престоли	Покаянный, бемолярны [Я]
Катавасия на воздвижение креста господня:	2 ба [са], 2 тен [ора], алт.
9 Крест начертав	
10 Жезл во образъ	
11 Услышахъ гдѣи	
12 Отпрѣдана еси мѣ дрѣво,	

Лист 1.

Реэстр концентам на пять голосов. Какиим святым и праздникам.

№ Аиенно,
1. Служба,
2. Служба.

КОНЦЕНТЫ

- | | |
|---|--|
| 1. Кто ны разлучит | Покаянный, 2 баса, дыш., 2 алт. |
| 2. Оле окаянная душе | Покаянный, два б., два алт., т. |
| 3. Что ты ныне наречеш | Евангелисту Луке, 2 алт., 2 б. |
| 4. Чиначалникъ вышнихъ силъ | Архистратигу Михаилу, 2 б., 2 алт. |
| 5. Девства твоего красоте | Мученице Наталии, 2 алт., 2 дыш., бас. |
| 6. Кто доволенъ есть доблестей | Алексию митропол[иту], 2 алт., 2 те [нора], бас. |
| 7. Радуйся пресвятая Марие | Богородице, 2 т., 2 алт., бас. |
| 8. Егда поставятся престоли | Покаянный, бемолярны [Я] |
| Катавасия на воздвижение креста господня: | 2 ба [са], 2 тен [ора], алт. |
| 9. Крест начертав | |
| 10. Жезл во образъ | |
| 11. Услышахъ гдѣи | |
| 12. О треблаженное древо | |

13	Воднаго зверя	
14	Безумное веление	
15	Благословите отроцы	
16	Таин еси, богородице, рай	
17	Вся ангелская чинонача [лия]	Архистратигу Михаилу, 2 т., 2 б., алт.
18	Радуйся богомудре Васи [лие]	Василию блаженному, 2 б., 2 ал., т.
19	Одесную спаса предста	Великому [ченице] Екатерине, б., 2 т., 2 алта.
20	Преподобне отче Авраамие	Авраамию преподобному, 2 д., б., 1 а., т[ен]ор.
21	Иже на камени веры	На освящение храма
22	Яко вышняя тверди	Рождеству Христову, 2 б., 2 д., т.
23	Ликуют ангели вси	Богородице, 2 б., 2 т., ал.
24	Заступнице усердная	Царю Иоасафу,
25	От корене царска	Варлааму
26	Просвещенны [я] душою	Царю Иоасафу,
27	Услышав доблестенный [я]	Кресту, 2 баса, 2 ал., д.
28	На кресте ты возвышенна	Симеону, 2 б., 2 т., ал.
29	Богоносе Симеоне	Страстотерпцу Георгию, 2 б., 2 ал., т.
30	Днесь придите праздно [любцы]	Из псалмов, 2 б., т., а., д.
31	Воскликните Господевя вся	Рождеству Христову, 3 дыш., 2 баса.
32	Веселитесь праведнии	

33	Елисавет зачат	Иоанну Предтечи, Рождес [тву] 2 б., т.
34	Служба, 2 б., 2 ал., т.	
35	Служба, б., 2 т., 2 ал.	
36	Тело Христово	Причастен Пасхи, 2 б., 2 ал.
37	Велми согрешающа	Покаянны [я], 2 баса, 2 алт [а], д.
38	Скорби сердца моего	Псалом, 2 тенор [а], 2 дыш., бас.
39	О горе мне грешному	Покаянны [я], 2 б., 2 ал., д.
40	Реку богу заступник	Псалом, 2 т., б., два алта.
41	Покаянны не стяжах	Покаянны [я], 2 б., 2 ал., д.
42	Радости мое сердце	Богородице, 2 б., 2 ал., тенор.
	Задостойники	2 б., 2 т., алт.
	Причастны дневны	два баса, 2 дышканта.

Лист 3

33 Елисавет зачат

Иоанну Предтечи, Рождес [тву] 2 б., т.

34 Служба, 2 б., 2 ал., т.

35 Служба, б., 2 т., 2 ал.

36 Тело Христово

Причастен Пасхи, 2 б., 2 ал.

37 Велми согрешающа

Покаянны [я], 2 баса, 2 алт [а], д.

38 Скорби сердца моего

Псалом, 2 тенор [а], 2 дыш., бас.

39 О горе мне грешному

Покаянны [я], 2 б., 2 ал., д.

40 Реку богу заступник

Псалом, 2 т., б., два алта.

41 Покаянны не стяжах

Покаянны [я], 2 б., 2 ал., д.

42 Радости мое сердце

Богородице, 2 б., 2 ал., тенор.

Задостойники

2 б., 2 т., алт.

Причастны дневны

два баса, 2 дышканта.

Лист 2

13 Воднаго зверя

14 Безумное веление

15 Благословите отроцы

16 Таин еси, богородице, рай

17 Вся ангелская чинонача [лия]

18 Радуйся богомудре Васи [лие]

19 Одесную спаса предста

20 Преподобне отче Авраамие

21 Иже на камени веры

22 Яко вышняя тверди

23 Ликуют ангели вси

24 Заступнице усердная

25 От корене царска

26 Просвещенны [я] душою

27 Услышав доблестенный [я]

28 На кресте ты возвышенна

29 Богоносе Симеоне

30 Днесь придите праздно [любцы]

31 Воскликните Господевя вся

32 Веселитесь праведнии

Архистратигу Михаилу, 2 т., 2 б., алт.

Василию блаженному, 2 б., 2 ал., т.

Великому [ченице] Екатерине, б., 2 т., 2 алта.

Авраамию преподобному, 2 д., б., 1 а., т[ен]ор.

На освящение храма

Рождеству Христову, 2 б., 2 д., т.

Богородице, 2 б., 2 т., ал.

Царю Иоасафу,

Варлааму

Царю Иоасафу,

Кресту, 2 баса, 2 ал., д.

Симеону, 2 б., 2 т., ал.

Страстотерпцу Георгию, 2 б., 2 ал., т.

Из псалмов, 2 б., т., а., д.

Рождеству Христову, 3 дыш., 2 баса.

праздники быть при столе оных семинаристов гласам мусикийских инструментов» и желающих семинаристов учить игре на инструментах с тем, чтобы они, в свою очередь, учили других,¹ а о Феофане Прокоповиче, авторе «Регламент», ходила молва, что он «все церковное пение монахов и прочих церковных служителей (не специалистов певчих) называл бычьим рыком, ни к чему негодным» и считал нужным «везде по церквам быть музыкам ради упражнения церковного».²

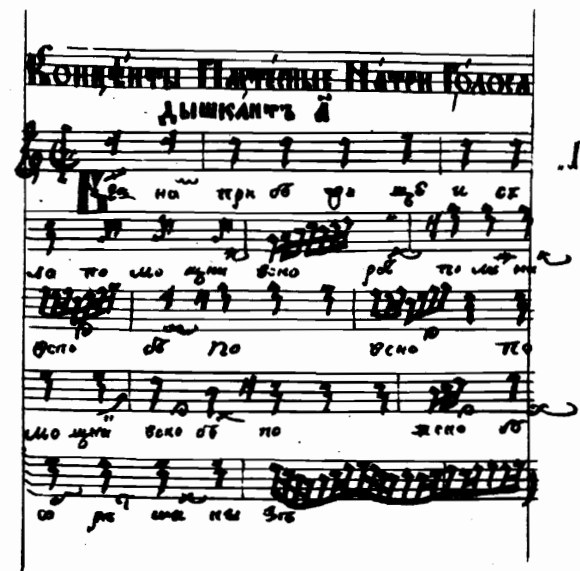
Простейшим видом концерта-ансамбля был трехголосный. Напомним, что Никон просил игумена Валдайского Иверского монастыря выслать ему «трехголосные концерта». Рукопись XVIII века, ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 448, представляет сборник таких концертов. Сборник состоит из трех книг с надписями: «Дышкант 1, Тенор 2, Бас 1» (см. иллюстрацию на с. 25), но в книгах имеются концерты и для других составов голосов. Под № 4 изложен концерт «Божественный гром» для дисканта, тенора и баса, а под № 37 — концерт на тот же текст для двух дискантов и баса.

Концерт написан на текст стихиры Николаю Чудотворцу, которая начинается рядом хвалебных эпитетов: «Божественный гром, труба духовная, веры насадителю и отсекателю ересей, троице угодниче великий, святителю Николае». Вторая половина стихиры молитвенная: «со ангелы предстоя присно моли непрестанно о всех нас». В концерте (№ 2) для дисканта, тенора и баса влияние инструментальной музыки сказывается прежде всего в использовании высокого регистра голосов, в особенности дисканта и тенора, часто движущихся параллельными децимами. Это делает музыку крикливой, но рельефно выделяет голоса. Сближает концерт с инструментальной музыкой фиоритурная мелодия с пунктированными ритмами, эпизодически появляющаяся на словах «гром» и «труба». В целом изложение музыки гомофонное, но в отдельных случаях используются приемы полифонического письма. Так; на словах «божественный гром» на фоне органного пункта баса верхние голоса проводят каноническую имитацию в октаву. Выразительная, звукоописательная музыка в 17 такте завершается жестким диссонансом при замедлении движения, после чего следуют отрывистые звуки на слове «гром» сначала у дисканта и баса, затем у тенора, изображающие раскаты грома. На слове «труба» опять появляется имитация, в данном случае в нижнюю терцию.³ Имитированный

¹ Духовный Регламент... М., 1904, с. 64.

² А. В. Преображенский. Культурная музыка в России, с. 66—67.

³ С. С. Скребков, отмечая, как оригинальную русскую особенность полифонии композиторов концертного стиля, проведение имитации в октаву и в редких случаях в квинту (или в нижнюю кварту), указывает на отсутствие имитации в терцию или в сексту (С. Скребков. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, с. 107). Однако, как видно из рассматриваемого концерта, она тоже употреблялась.



Рукопись XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 448, л. 1.

трехтакт затем повторяется верхними голосами, движущимися параллельными децимами (тт. 25—27). Скандированный ритм двух предшествующих тактов усиливает впечатление звучащей трубы. Картина грома и звучащей трубы завершается модуляцией в тональность доминанты и автентическим кадансом. Следующий эпизод связан со словами «веры насадителю». Композитор изменяет размер на трехдольный. Несложная лирическая мелодия поручается верхнему голосу. Тенор и бас сопровождают ее. В 42 такте восстанавливается прежний четный размер. Фактура изменяется. На словах «и отсекателю ересей» появляется аккордовая вертикаль. Аккорды даны в длительностях четвертных, восьмых и даже шестнадцатых. Динамика такого движения удачно изображает «отсекание» ересей (тт. 42—45). Эпизод заканчивается автентическим кадансом в миноре II ступени гексахорда. На словах «троице угодниче великий, святителю Николае» композитор создает новый эпизод. Сначала здесь используется фиоритура, сопровождавшая слово «труба». Верхние голоса поют мелодию параллельными децимами, причем дважды повторяют ее (тт. 47—48 и 49—50), бас же в обоих случаях

сопровождает мелодию по-разному. Затем фраза повторяется еще несколько раз, при этом в музыке используются интонации «трубы», лирическая попевка эпизода «веры насадителю» и мотив «отсекания». С 63 такта в том же размере излагается диалог между дискантом и басом с одной стороны и тенором — с другой. Мелодика его мало интересна, но ритмика придает музыке живой, энергичный характер. Эпизод заканчивается автентическим кадансом в тональности доминанты. Следует завершающий эпизод. Он изложен в трехдольном размере. Это небольшой лирический диалог опять между дискантом и басом с одной стороны, и тенором — с другой, который приводит музыку к завершению. Появляется сложный каданс 1-го рода от тоники до. Затем композитор изменяет размер на четный и дает автентический каданс, модулирующий в тональность доминанты. Тональное ощущение концерта двойственно. Он начинается автентическим кадансом в доминантовой тональности. Этот же каданс встречается дважды перед сменой размера на трехдольный. Им же начинается заключительный эпизод, но в целом изложение музыки исходит от тоники до.

Концерт (№ 3) на тот же текст («Божественный гром»), написанный для двух дискантов и баса, более компактен благодаря ограниченному повторению отдельных фраз. Отсюда и отсутствие в нем смены размера. Из предыдущего концерта использованы мотивы грома и трубы. Изложение первого мотива начинается имитацией, второй дан в движении голосов параллельными терциями без сопровождения баса. При ограниченном использовании средств выразительности композитор изображает стихию грома быстрым движением баса в верхнем регистре, сопровождаемого параллельным движением II дисканта в дециму (тт. 4—7). Фиоритура заканчивается короткими звуками, изображающими раскаты грома. Ярко, впечатляюще изложен диалог на словах «со ангелы предстоя». Но здесь этот диалог происходит между дискантами с одной стороны и басом — с другой. Концерт завершается плагальным кадансом.

Концерт «Помышляю день страшный» (№ 4) из сборника четырехголосных концертов (рукопись XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 449) написан для двух дискантов и двух басов (иллюстрация III). Текст составляют три литературных периода. 1-й: «Помышляю день страшный и плачуся деяния моих лукавых». Это теза всего произведения. Она раскрывается во 2-м периоде: «Како отвещаю бессмертному царю или коим дерзновением воззрю на судию блудный аз». 3-й период — антитеза: «Благоутробный отче, сыне едиnorodный, душе святой, помилуй мя, троице святая помилуй мя». Соответственно с конструкцией текста композитор разделил концерт на 3 части. Первую он излагает в размере $\frac{6}{4}$. Начинается музыка трезвучием VI ступени гексахорда. Это тоническое трезвучие данной части

Рукопись XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 449, л. 1.

концерта: в дальнейшем тонально не вполне ясная музыка этой части все же заканчивается трезвучием VI ступени.

Влияние инструментальной музыки сказывается в разделении голосов на две дискантово-басовых группы, которые последовательно, одна за другой, проводят одну и ту же короткую лирико-драматическую тему (тт. 1—4). После такого вступления I дискант развивает эту тему; II — при каждом новом повторении слова «помышляю» поддерживает его в терцию и затем ведет самостоятельную линию на основе мотивов той же темы. Басы создают гармонический фон. В 13 такте на слове «плачуся» у I дисканта появляется типичный плачевой мотив с характерным для данного произведения ходом вниз на уменьшенную кварту. Этот же мотив приемом канонической имитации в унисон проводится II дискантом. После двукратных проведений мотив повторяется терцией выше изложенного опять же приемом канонической имитации. В басах в то же время проводится имитация из мотивов начальной лирико-драматической темы дискантов. Выразительность плачевой музыки усиливается благодаря появлению в вертикали увеличенного трезвучия до—ми—соль—диез.

Полифоническое изложение в 16 такте прекращается, но плачевые интонации продолжают звучать в гомофонии, особенно выразительно у дискантов, исполняющих их в параллельном движении (тт. 21—23).

Вторая часть написана в четном размере. Протяжные звуки высоких дискантов на слове «како» и пассажи у басов (тт. 26—28), сменяющиеся лирико-драматическими интонациями темы вступления (тт. 33—35) и новыми пассажирами (тт. 37—39), крикливое «како» у первого дисканта (тт. 39—40), придают музыке беспокойный характер. Ощущение беспокойства усиливается на словах «или коим дерзновением воззрю на судию» (тт. 42—46) благодаря диалогу, возникающему между парами первых и вторых голосов. Изложение музыкального материала в целом гомофонное. Приемы полифонического письма отсутствуют. В тональном отношении музыка начинается мажором IV ступени гекса хорда, затем переходит в тоническое трезвучие. Но мажор не удерживается. Музыка неоднократно переходит в минор II ступени, а затем VI. Завершение диалога связано с отклонением в минор III ступени и возвратом в VI.

Третья часть изложена в размере $\frac{8}{8}$. По фактуре это гомофония. Постоянные тоново-доминантовые соотношения сначала в миноре, а затем частично и в мажоре, придают музыке характер спокойный, уравновешенный. Краткие прозрачные мотивы мелодии верхних голосов постепенно перерастают в фиоритуру. К концу произведения фиоритура передается басам. Происходит своеобразный диалог верхней и нижней пар голосов (тт. 65—69). Это кульминационный пункт развития всей музыки концерта. Концерт заканчивается в миноре VI ступени гекса хорда.¹

Оригинальным и по составу голосов и по фактуре является пятиголосный концерт «Кто ны разлучит» (№ 5). Концерт написан для дисканта, двух альтов и двух басов. Текст концерта представляет довольно свободный перифраз библейских стихов, составленный с учетом придания музыке формы. «Кто ны разлучит от любви божия» — это теза литературного содержания концерта. Композитор излагает ее в размере $\frac{3}{4}$, поручая первое проведение «темы» (тт. 1—2) дисканту. Во втором такте вступает бас I. Он имитирует в квинту ту же тему и затем сопровождает дисканта в интервале децимы. В 6 такте вступают альты и II бас. Они продолжают развитие темы. В 9 и 10 тактах дискант и I бас вторично проводят тему. За ними вступают альты и II бас. Музыка, излагавшаяся в миноре VI ступени гекса хорда, моду-

¹ Мы не можем согласиться с утверждением С. С. Скребкова, будто в партесных концертах «бросается в глаза почти полное отсутствие минорных созвучий» и что в них «ладовое наклонение почти сплошь представлено в своей мажорной окраске» (С. С. Скребков. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века, с. 115). Ниже будут еще приведены концерты, в которых минорное наклонение преобладает над мажорным.

лирует в его тоническое трезвучие. Следует генеральная пауза, после которой происходит возврат в минор VI ступени, и эпизод завершается автентическим кадансом (тт. 23). Изложив таким образом тезу, композитор приступает к ее раскрытию во втором эпизоде. Размер изменяется на четный. На слове «скорбь» звучит квинта в голосах, начинавших концерт. Прочие голоса, ускоряя движение, поют «не разлучит от любви божия». На слове «глад» опять звучит квинта у дисканта и I баса и текстуально тот же ответ прочих голосов. В таком вопросно-ответном плане продолжается диалог голосов до 37 такта. В тональном плане это минор VI ступени с отклонением в минор II, в конечном счете приводящий эту ступень к мажорному звучанию (т. 33), после чего следует возврат в минор VI ступени. Раскрыв во втором эпизоде тезу, композитор в 37 такте возвращается к первоначальному ее изложению в несколько измененном виде. Размер вторично меняется на четный и вновь излагается вопросно-ответный эпизод. С 69 такта начинается заключительная часть. Она растянута и составляет половину всего концерта. В литературном отношении это антитеза, в музыкальном — финал произведения. В интонационном отношении это весьма пространный изложение материала начального эпизода. Поэтому композитор восстанавливает здесь первоначальный размер. Со стороны лада — это минор VI ступени с отклонением в мажор I ступени гекса хорда. Четыре сложных каданса I-го рода, следующие один за другим на словах «ни теснота, ни нагота, ни высота, ни глубина» (тт. 81—89) и возникающий позднее диалог между басами, многократно повторяющимися один и тот же мотив (т. 114 и далее), поддерживают динамику в целом статичной музыки этой части. Концерт заканчивается в миноре VI ступени гекса хорда.

Концерт «Кто ны разлучит» представляет собой весьма оригинальное произведение. Необычно его начало в медленном движении, необычно и аккордовое изложение, выдержанное на протяжении всей музыки. Текст концерта ни в русской, ни в византийской литургической гимнографии не встречается. По-видимому, он украинский и мог появиться в условиях происходившей в первой половине XVII века борьбы украинского населения с польскими феодалами. Борьба, как известно, протекала под знаком защиты православия от унии с католичеством.¹ Надо полагать, что на Украине же текст был положен на музыку и служил своего рода гимном борцов за национальную независимость. После воссоединения Украины с Московским государством гимн получил признание, и мы находим его в ранних записях композиций концертного стиля. Что касается звучания концерта, напоминающего органную музыку, то последняя для Москвы не была новостью. В 60-х годах в Москве было четыре протестантских

¹ Ожесточенный характер этой борьбы отражен в художественной литературе в описании Н. Гоголем героической смерти Тараса Бульбы.

кирки,¹ и патриарху Никону нравилось пение «органном согласием». Известна Херувимская, написанная около того же времени, в таком же плане медленного движения аккордами, под оригинальным названием «Труба».²

Пятиголосный концерт «Радости мое сердце исполни, дево» написан для двух альтов, тенора и двух басов (№ 6). Текст его представляет краткий гимн, состоящий из одного периода, — «Радости мое сердце исполни, дево, яве радости приемшая исполнение, греховную печаль потребляющи». Концерт не отличается ни многообразием тематического материала, ни сложностью фактуры письма, но, по-видимому, композитор ставил своей целью достижение максимальной выразительности музыки за счет многообразного использования тембров в различных регистрах. Эта цель прослеживается на протяжении всей композиции.

С самого начала состав ансамбля разделен на две группы: первую составляют тенор и I бас, вторую — альты и II бас. Начинает концерт первая группа. В момент окончания ею фразы «радости мое сердце исполни, дево» вторая группа поет «исполни, исполни, исполни, дево». Светлые детские голоса и низкий бас красочно обрамляют tessitura первой группы. Заметим, что в плане тембрового контрастирования этих двух групп ансамбля будет проходить все дальнейшее развитие музыки концерта. В 8—15 тактах изложенное выше повторяется с незначительным изменением. С 15 такта начинается третье проведение мелодии первой группы, при этом композитор в целях разнообразия звучания смещает мелодию с сильной доли на относительно сильную. С окончанием этого проведения, в 19 такте начинается проведение новой мелодии голосами второй группы. По фактуре это инструментальная мелодия. Ее поет бас, альты же сопровождают его, восполняя в вертикали гармонию. В тактах 21—24 эту же мелодию поют в терцию альты, а бас устанавливает гармонические функции. Затем вступает первая группа. Тенор поет незначительно измененный мотив начальной темы с теми же словами «радости мое сердце...». Бас имитирует в нижнюю квинту. В 30 такте с этой же мелодией вступает 2-й бас, 1-й альт имитирует в октаву, а 2-й сопровождает 1-го в нижнюю терцию. В 36—40 тактах композитор выключает альтов, и инструментальная мелодия проводится мужским ансамблем. В 40 такте происходит модуляция. Изначальный мажор V ступени гексахорда сменяется мажором I. Последний удерживается довольно длительное время (тт. 40—61). Здесь сохраняется то же деление голосов на группы, тот же текст и музыкальный материал и в основном те же интервальные соотношения при параллельном движении. По-видимому, композитор имел в виду посредством модуляции создать

¹ В. О. Ключевский. Сочинения, т. III. М., 1957, с. 270.

² Рукопись 1700, ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 375, л. 81 об. — 82.

новое красочное освещение музыки. Поэтому он после длительного изложения музыки в мажоре I ступени на короткое время модулирует в мажор V (тт. 62—66), затем снова возвращается в мажор I и опять в мажор V. В 90 такте происходит смена размера на трехдольный, в котором за единицу измерения полагается половинная нота. Это финал концерта. В ином метrorитмическом изложении тематический материал получает новое освещение, хотя положенный в основу музыки всего концерта принцип деления состава голосов на две группы сохраняется. Новым и оригинальным в этой части концерта является прием скандирования альтами и II басом слова «радости», когда голоса первой группы начинают петь фразу «радости мое сердце...». Этим приемом композитор создает впечатляющий эффект массового ликования. После нескольких восклицаний «радости» весь ансамбль поет фразу «радости мое сердце исполни, дево», повторяя многократно слово «исполни», при этом басы поднимаются в верхний регистр и концерт завершается насыщенным мажорным звучанием.

Шестиголосный концерт «Небеса убо достойно да веселятся» (из сборника концертов XVIII века, ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 330) для дисканта, альты, двух теноров и двух басов (№ 7), написан на текст одного из тропарей пасхального канона. Начинается концерт мажорным аккордом, в котором дискант и альт расположены в интервале октавы. В начале следующего такта, в связи с противоположным движением этих голосов, интервальное соотношение между ними еще более увеличивается. Этот разрыв между голосами можно было бы считать случайным и объяснить его потерей голосовых партий, если бы не было на внутренней стороне переплета одной из книг этого комплекта владельческой надписи: «Оные шесть книг Ивана Дружинина» (книга альт 1-й). Рукопись № 330 — это сборник концертов с разным составом голосов и надписи на книгах: альт 1-й, альт 2-й, тенор 1-й, тенор 2-й, бас 1-й и бас 2-й условны. Дискантовая партия данного концерта написана в книге 1-го альты, причем на поле рукописи сделана надпись «дышкант 1-й», предшествующий же этому концерту (№ 21), тоже пасхальный, на текст «Приидите новаго винограда рождения» написан для двух дискантов, альты, двух теноров и баса. Фактура письма публикуемого концерта говорит о том, что концерт мог быть исполняем только мужскими голосами даже в тех эпизодах, где возникает деление хора на группы. Назначение детских голосов только колористическое: они дополняют праздничное пасхальное пение своим светлым звучанием. Поэтому же им поручается орнамент. В особенности это касается высокого дисканта.

Музыка дана в едином для всего концерта четырехдольном размере, ее тематический материал не отличается выразительностью, но она впечатляюща и создает праздничное настроение

благодаря своему четкому метроритму, временами напоминающему плясовую. Аккордовая вертикаль при быстром движении, одновременное произношение текста группами голосов с использованием интонаций, напоминающих игровые, усиливают это впечатление. Текст первого эпизода составляют слова «Небеса убо достойно да веселятся, земля же да радуется». С 16 по 23 такт композитор почти дословно повторяет музыку первых восьми тактов, что напоминает повторение «колена» в игровой песне. С 24 такта начинается второй эпизод. Его текст: «Да празднует же мир видимый же весь и невидимый». На фоне выдержанных нот басов тенора начинают диалог из тех же интонаций, что и в первом эпизоде. В диалог вступают басы, а за ними и детские голоса. Диалог заканчивается в 36 такте автентическим кадансом, модулирующим в мажор V ступени. Начинается третий эпизод на текст: «Христос бо встал есть, веселие вечное». Здесь слышны тот же метроритм и те же игровые интонации. Впечатление всеобщего веселья усиливается, когда хор одновременно произносит фразу «веселие вечное». Два сложных каданса I-го рода, один — утверждающий мажор тонического трезвучия и другой — модулирующий в мажор доминанты, приводят к дружному повторению фразы «веселие вечное». Теперь это пение завершается двумя автентическими кадансами в мажоре тоники и доминанты. С 50 такта композитор повторяет это 12-тактное «колено», и кадансом в мажоре V ступени концерт оканчивается.

Концерт «Небеса убо достойно да веселятся» оригинален в том смысле, что в нем не чувствуется подражания инструментальной музыке и искания выразительности тембров в разных регистрах голосов, что ясно выступало в предыдущих концертах. Единый размер всей музыки концерта, четкий метроритм, простота тематики, отсутствие сложных полифонических проведений, аккордовое изложение с «пустотами» из-за пения детских голосов в высоком регистре и повторение «колен» в эпизодах — все это сближает концерт скорее с русской народной музыкой. Музыка концерта бесспорно импонировал текст пасхального песнопения. Поэтому композитор уделил особое внимание последним словам его «веселие вечное». Он повторял их многократно дружным пением всех участников ансамбля.

Концерт «Услыши, господи, молитву мою» (рукопись XVIII в., ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 465) написан для двух дискантов, двух альтов и двух басов (№ 8). Текст представляет выборочные стихи из 26 псалма, что обеспечивало композитору широкие возможности комбинирования тематического материала. Концерт начинается вступлением всех голосов. На фоне трезвучия VI ступени гексахорда в партии II дисканта проходит теплый, задушевный мотив, нередко слышимый в народных лирических песнях. На третьей доле такта прочие голоса отвечают ему минорными же интонациями, образующими выразитель-

ный плагальный каданс. Tutti сменяется пением II баса. Его мотив образует автентический каданс, закрепляющий мысль и настроение, выраженные прежде. Вновь звучит та же фраза в исполнении всего ансамбля, вторую же половину стиха «и вонми молению моему» композитор поручает альтам и I басу. Характер настойчивой просьбы подчеркивается четырехкратным повторением слов «и вонми» при исполнении одной и той же интонации с разных ступеней лада. Одновременно с этим происходит смена минора мажором. В музыке появляется новый эпизод, в первой половине которого повторяется текст предыдущего, изложенный в размере $\frac{3}{2}$ при аккордовом складе фактуры. Он написан в мажоре I ступени гексахорда, но заканчивается автентическим кадансом на II. При этом восстанавливается первоначальный размер. Следует вторая фраза стиха «слез моих не премолчи». Слово «слез» произносится tutti, затем следует генеральная пауза и опять слово «слез» в исполнении всего ансамбля. Этим эффектным приемом композитор сосредотачивает внимание на следующей фразе «слез моих не премолчи». Проведение связанного с этой фразой мотива поручается дискантам и II басу. Между дискантами и басом возникает диалог, в основе которого лежит «переключка» интонаций, родственных в высотном и ритмическом отношениях. Переключающийся мотив, благодаря контрастности заложенного в нем движения, быстрого произношения фразы в длительности восьмых и шестнадцатых и окончания его половинной нотой, сам по себе динамичен, переброска же его из верхних голосов в нижний и обратно еще более усиливает динамику. Музыка этого третьего эпизода заканчивается в миноре. Вновь звучит музыка второго эпизода в нечетном размере, но уже не в мажоре, а в миноре и в более быстром темпе, поскольку единицей измерения метра композитор избрал не целую, а половинную ноту. Перед фразой «и вонми молению моему» композитор дает генеральную паузу (т. 33). Дисканты и II бас выключаются, а альты и I бас поют «и вонми, и вонми, и вонми молению моему». Но в данном случае мотив излагается в нечетном размере и в более крупных длительностях. На словах «слез моих не премолчи» повторяется музыка третьего эпизода, но в переключке участвуют все три пары голосов, причем, когда один из однородных голосов быстро произносит эту фразу, второй выдерживает на той же высоте половинную ноту. Динамика движения усиливается благодаря частой смене переключки с одновременной остановкой движения tutti в половинных нотах, то на сильной доле, то на относительно сильной. Эпизод заканчивается сложным кадансом первого вида в миноре VI ступени гексахорда (т. 48). На словах «Не отврати лица твоего от мене и не уклонися гневом от раба твоего» появляется новый, четвертый эпизод. Он написан в том же размере, что и предыдущий. Участвуют в нем дисканты и I бас. Изложение музыки гомофон-

ное. Дисканты поют параллельными терциями, бас устанавливает гармонию. На короткое время в верхних голосах появляется имитация (тт. 53—54), затем опять устанавливается гомофония. Характер музыки лирический, прозрачный, спокойный, с преобладанием минорных интонаций. Эпизод заканчивается автентическим кадансом. Следует новый, пятый эпизод, связанный со словами: «Помощник мой буди, не отрини мене и не остави мене, боже спасителю мой». В интонационном отношении и по фактуре он близок ко второму эпизоду. Размер нечетный $\frac{3}{1}$, изложение аккордовое, в ладовом отношении преобладает мажор. Особенностью данного эпизода, отличающей его от аналогичных предыдущих, является периодическое выключение дискантов и первого баса, благодаря чему получается антифонное пение всего состава ансамбля с этими тремя голосами. Оригинальным также можно назвать применение после доминантового трезвучия субдоминантового, чего не было в предыдущих эпизодах и что здесь встречается несколько раз. Объяснить это отсутствием ощущения гармонических функций трудно, учитывая ясность этих функций в предыдущей музыке. Скорее всего это явление имело колористическое значение, как и употребление всюду в автентических кадансах в миноре трезвучия V ступени с неповышенным терцовым тоном. Эпизод заканчивается сложным кадансом 1-го рода в мажоре. Генеральная пауза отделяет его от шестого эпизода, написанного на слова «Яко отец мой и мати моя остависта мя, господь же восприят мя». Его исполняет II бас. Тяжелое драматическое содержание текста передается в музыке речитативными интонациями в низком регистре голоса и резкими скачками его вверх и затем вниз при окончании ариозо. Хор подхватывает последние слова солиста. Затем тот же стих поют альты параллельными терциями, но на слове «остависта» (слог «ста») в вертикали возникает большая секунда. Выразительность ее усиливается благодаря распространению диссонанса на вторую долю размера. На третьей доле диссонанс разрешается в унисон. ансамбль «подхватывает» альты, и музыка приходит к завершению. При этом происходит смена нечетного размера на четный — четырехдольный.

Если в музыке концерта «Небеса убо достойно да веселятся» слышится массовое праздничное веселье, то музыку концерта «Услыши, господи, молитву мою» можно понять как выражение тяжелых переживаний композитора. Возможно, что потребность выражения личного побудила композитора отступить от традиции сочинения музыки на богослужебные тексты и компоновать текст из разных стихов псалтири. Нельзя ничем доказать, но можно предположить, что сочинение концерта было вызвано тяжелыми воспоминаниями о детстве композитора. Тогда композитор, он же и певчий, получал профессиональные знания и навыки в практике многолетнего пения в хоре с детских лет. Это была хорошая

школа в смысле освоения профессионального мастерства. Факт, что композиторы расписывали сочиняемую ими музыку на голосовые партии, не составляя партитуры, говорит об исключительно высокой их профессиональной подготовленности. Вместе с тем эта школа была суровой в смысле быта и режима. Лишенным родительской ласки и домашнего уюта мальчишкам-певчим приходилось терпеть и недоедание и физические наказания. При общем невысоком культурном уровне масс телесные наказания в то время считались «в порядке вещей». В букваре, изданном в 1701 году в Москве, имеется гравюра с изображением из школьного быта того времени. Преподаватель сечет розгами ученика; другой ученик, стоя на коленях, читает книгу. Четыре ученика занимаются за столом.¹ В придворной Капелле инструкцией от 12 марта 1749 года относительно малолетних певчих предписывалось: «Смотреть накрепчайше, дабы тихо и смиренно жили, никаких шалостей не делали, без ведома и позволения своих командиров отнюдь никуда не шатались, а ежели куды отлучать надлежит, то времени на часы определить, а когда на назначенное время упустит, наказывать при всех ребятах, дабы и прочие страх имели» (п. 1). «В часы пристойные с радением партесного пения, определенные для обучения (перечисляются фамилии) обучали, а при том всех же манерно петь обучать надлежит, а кто из ребят леностью обучаться будет, тем же определенным наказывать розгою, и за то большим не спорить» (п. 2).² Только в свете сказанного можно понять выбор композитором для концерта текста драматического содержания и выделение в музыке слов «слез моих не премолчи... яко отец мой и мати моя остависта мя».

МНОГОХОРНЫЕ КОНЦЕРТЫ

Апогея развития концертный стиль достиг в первой четверти XVIII столетия. К этому времени относится деятельность Василия Титова, Николая Калашникова,³ Федора Редрикова, Якова Резвицкого, Колпенского, оставивших после себя «службы божи» и концерты для двенадцати и большего количества голосов.⁴ Многохорные произведения имели преимущества перед ансамблями, а также и перед произведениями, написанными для четы-

¹ Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, вып. 3, с. XXIV, примечание 345.

² В. Н. Всеволодский-Гернгросс. История театрального образования в России, т. I (XVII—XVIII вв.). СПб., 1913, с. 409—410.

³ Он же Калачников: В рукописи XVIII в. ГИМ, Синодальное певческое собрание, № 358, откуда заимствована эта херувимская, в одних голосовых партиях композитор именуется Калашниковым, а в других Калачниковым.

⁴ См. Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 3. М.-Л., 1928, гл. XI. «Краткий обзор певчих дьяков, композиторов и теоретиков в XVI—XVII вв.».

рехголосного смешанного хора. Во-первых, в многохорном произведении звучал максимум обертонов певческих голосов; во-вторых, большое количество голосовых партий предоставляло композитору широкие возможности в отношении приемов письма и средств выразительности; наконец, смена массовой хоровой звучности пением «камерных» составов из двух, трех или четырех голосов создавала ту впечатляющую контрастность музыки, которой не обладали концерты-ансамбли при самом разнообразном составе их голосов.¹

Концерт № 9 — двенадцатиголосная херувимская Калашникова.² Ю. В. Келдыш оценивает это произведение как «очень стройную по форме композицию с хорошо рассчитанными пропорциями, умелым распределением звучностей и продуманным использованием различных средств многоголосного хорового письма».³ Лаконичность текста и абстрактное содержание гимна «Иже херувимы», а также трудный для понимания дословный перевод его с греческого — все это не благоприятствовало синтезу слова и музыки, положенному в основу концертного стиля. Но Калашников гениально преодолевает эти трудности. Его херувимская, как и все произведения концертного стиля его времени, в архитектурном отношении представляет ряд эпизодов, однако в их последовательности выступает трехчастная форма, в которой музыка до фразы «всякое ныне житейское...» составляет первую часть, «всякое ныне житейское...» — это середина и «Яко да царя...» — третья часть.

Три хора одновременно начинают пение гимна. Широкий амбитус хоровой звучности, движение верхних голосов параллельными терциями и частичное удвоение этих голосов, смена гармоний придают музыке величественный характер. После семитактного tutti, на словах «тайно образуяще», у I тенора проходит краткая фиоритурная мелодия, II тенор имитирует ее, I и II басы создают гармонический фон. Калашников выделяет этот квартет указанием на тихое пение.⁴ На словах «Иже херувимы» следует вторичное проведение начального эпизода с

¹ С. С. Скребков считал противопоставление в концертах многохорной звучности малому «камерному» количеству голосов следствием использования в музыке концертного стиля двух различных начал: традиции коллективного, массового церковного пения и бытовой музыки (песни и канта) (Русская хоровая музыка..., с. 100). Как видно из обзора концертов-ансамблей, противопоставление массовости и камерности звучания имело место в польских вокально-инструментальных концертах первой половины XVII в. и в известной степени в ранних русских концертах второй половины того же столетия.

² Фрагменты из этой херувимской даны Ю. В. Келдышем. См.: Русская музыка XVIII века, с. 68—70.

³ Там же, с. 70.

⁴ Указание на пение «тихо» встречается и в других местах произведения. Иногда после «тихо» появляется слово «голос», очевидно, указывающее на выделение данного голоса. Что означает поставленный при этом знак в виде буквы *l* или *с* — объяснить трудно (Н. У.)

относительно сильной доли с синкопой. В этом проведении музыка более устойчива в тональном отношении, модуляция происходит только в конце эпизода, который отличается от первоначального проведения также сокращением масштаба. В 17 такте эпизод сменяется уже знакомой фиоритурной мелодией, которую в данном случае исполняют I и II дисканты, гармонический же фон создают I и III басы. В третий раз звучит «Иже херувимы» (т. 22). Фактура эпизода имеет много общего с фактурой начала херувимской. Вместе с тем в первом такте эпизода появляется новая ритмическая фигура из четырех восьмых и двух четвертных. В одних голосах, например у II тенора, эта фигура связана с движением на одной высоте, в других голосах — с частичным изменением высотного контура. Через такт эта фигура опять появляется, в дальнейших же эпизодах она получит значение ведущего мотива. Отклонения из мажора V ступени гексахорда в минор II и мажор I приводят эпизод к завершению в миноре VI ступени (т. 27). Появляется мелодия с фиоритурным мотивом в начале. Ее исполняют I и II альты, I тенор создает для них гармонический фон. На словах «и животворящей троице трисвятую песнь припевающе» четыре раза проводится эпизод, созданный на основе мотива из четырех восьмых и двух четвертных, и в каждом проведении звучит нечто новое. Первое проведение начинается интонациями, напоминающими звуки фанфар. При этом происходит модуляция в мажор тонического трезвучия гексахорда. Пение всего хора в едином ритме создает динамичное звучание. Выразительность увеличивается, когда на словах «трисвятую песнь», между I и II тенорами с одной стороны и между I и II дискантами — с другой, происходит переключки мотива, в то время как прочие голоса скандируют слово «песнь» четвертными длительностями на сильных и относительно сильных временах, паузируя на слабых. При вторичном появлении мотив проводится хорами последовательно: первым, вторым и третьим. На словах «трисвятую песнь» возникает переключки мотива между альтом, тенором и басом первого хора с одной стороны и теми же голосами второго хора с другой. В третьем проведении композитор сокращает количество голосов-участников переключки и поручает ее I и II дискантам и I тенору. Четвертое проведение это концентрация материала, использованного в трех предыдущих. Музыка его красочна в тональном отношении. Сначала это мажор V ступени гексахорда, затем мажор II, минор VI и мажор I ступеней.

На словах «Всякое ныне житейское отложим попечение» Калашников вводит новый материал, исполнение которого сопровождается указаниями на тихое пение. Это середина произведения. I и II тенор в сопровождении II баса в параллельном движении терциями исполняют певучую несложную и вместе с тем торжественную мелодию. Ее повторяют I и II дисканты в сопро-

вождении I баса. Антифонное пение завершают I и II альты в сопровождении I тенора. На словах «отложим попечение» они образуют кадансы, завершающие эпизод, изложенный в мажоре V ступени. В 66 такте начинается новый эпизод с тем же текстом «Всякое ныне житейское...» Последовательно вступают первый, второй и третий хоры, причем дисканты проводят одну «тему», альты — ту же «тему», частично измененную. Затем она с некоторым изменением проводится тенорами и басами, так что в вертикали образуется одновременное каноническое проведение четырех вариантов «темы». После канонических проведений следует свободное изложение голосов с сохранением ритма движения. Последний «освежается», когда композитор с окончанием tutti изменяет нечетный метр на четный. I и II дисканты в сопровождении II баса на словах «отложим попечение» поют краткую и подвижную мелодию, в связи с которой происходит смена мажора V ступени мажором I. Через два такта композитор возвращается к нечетному размеру. I и II тенор в сопровождении I баса поют мелодию, интонационно близкую исполнявшейся ими в начале первого эпизода этой части. То же параллельное движение терциями, а у баса та же функция сопровождающей мелодию, но темп движения здесь более медленный, поскольку за единицу измерения длительностей принята не половинная длительность, а целая. Мелодия теноров передается I и II дискантам, а ее сопровождение II басу. Антифонное пение, как и в первом эпизоде этой части, завершают I и II альты в сопровождении III тенора. Следует третий эпизод. Начало его (тт. 89—93) изложено в сложной канонической имитации, аналогичной имитации в 66—70 тактах, но в мажоре не доминанты, а тоники гексахорда. Имитация, как и в первом случае, сменяется свободным изложением голосов, но ритм движения сохраняется. Композитор не выключает голоса и не заменяет пение tutti антифонным, как это делал в эпизоде с предыдущей канонической имитацией. В тональном отношении эпизод оригинален смелой сменой гармоний. Мажор тонического трезвучия гексахорда к концу эпизода сменяется мажором доминанты, затем минором VI и III ступеней. Последнее из отклонений связано с изменением размера на четный. Появляется новый эпизод с тем же текстом. В основу его Калашников положил мотив с ритмической фигурой из восьмых и четвертных, широко использованный в эпизодах на текст «и животворящей троице». Но в начале данного текста не хватало одного слога, чтобы в точности сохранить эту ритмическую фигуру. Калашников начинает вступление хора со второй восьмой первой доли такта и дробит последнюю четверть, во втором же такте последнюю долю оставляет неразделенной. Получается двутакт с четким моторным ритмом (тт. 105—106). Его динамика дает зарядку дальнейшему движению музыки. Моторные ритмы при быстром движении и многократная

смена тональной окраски от минора III ступени в мажор II, V и I (тт. 105—109) и снова в мажор V, в минор VI и опять в мажор I и V (тт. 109—116) делают окончание середины произведения эффектным.

Музыка последней части гимна построена на том же тематическом материале, который широко использовался в связи с текстом «и животворящей троице...» В последней части произведения Калашников находит новые возможности разработки того же материала. Вместо переключки голосов он прибегает к перемещению оригинальных ритмических фигур с сильных и относительно сильных долей на слабые, меняет ритмы в смежных тактах, применяет частые, но краткие паузы в группах голосов, в то время как отдельные голоса находятся в потоке быстрого движения. Благодаря этому к концу произведения музыка принимает маршеобразный характер. Гимн заканчивается словом «аллилуйя». В музыке оно повторяется девять раз с нарастающим звучанием всего хора. Интонации постепенно перерастают из бравурных в плясовые.

Шестнадцатиголосный концерт «Велие и преславное чудо» (№ 10) написан на текст стихиры из службы рождеству Христову и представляет собственно праздничный концерт. Концерт начинают I и II дисканты мотивом, напоминающим наигрыш жалейки. Характерно, что амбитус мотива при многократных повторениях его разными голосами с частичной модификацией в конце эпизода не выходит за пределы амбитуса жалейки. Мотив исполняется в параллельных терциях, и во 2 такте, очевидно из соображений разнообразия тембра, композитор перемещает его в голосах. В этом же такте с этим мотивом вступает II тенор. Затем мотив повторяется другими голосами. В потоке нарастающего звучания выделяется изложение альтов. I альт, прежде чем начать «жалеечный» мотив, исполняет однозвучную, но ритмически энергичную фигуру. Ее последовательно повторяют II, III и IV альты. Их унисонное звучание напоминает игру детских дудок. Пасторальная музыка поддерживается четырьмя басами, проводящими каноническую имитацию в октаву. На словах «и преславное чудо» весь шестнадцатиголосный хор в очень энергичном ритме приходит к кульминации, после чего пение tutti прекращается, и только крайние голоса партитуры завершают пасторальный эпизод сложным кадансом (т. 9). В 10 такте начинается новый эпизод. Все голоса, за исключением завершивших кадансом предыдущий эпизод, на первой доле скандируют слово «днесь». Генеральная пауза выделяет это слово, после чего на словах «дева раждает и утроба не истлевет» появляется новая мелодия, интонационно близкая пасторальной. Она излагается гомофонно. Тенора поют ее в параллельных терциях, басы устанавливают гармонические функции. Первую половину фразы поют I и II тенора и басы, вторую — III и IV. Эпизод, как и

пасторальный, занимает 9 тактов. В дальнейшем происходит почти дословное двукратное проведение обоих эпизодов с той лишь разницей, что в третьем проведении антифонного эпизода III бас выключается. Возможно, что это было сделано из соображений постепенного сокращения звучности, поскольку далее следуют три такта музыки, связующей изложенную половину концерта с последующей. Мелодию следующего звена на слова «и мы с ними вопием» исполняют I и II альты. I тенор устанавливает к ней гармонические функции. При этом происходит отклонение в мажор доминанты, единственное во всем концерте.

Вторая часть контрастна предыдущей. Если в основу той были положены интонации народной инструментальной музыки, то в основу второй части — интонации лирической песни. Там музыка излагалась в четном размере, здесь — в нечетном. Там за единицу измерения была принята длительность четвертной, здесь — целой. В первой части полифонически излагались только басы, во второй полифония заполняет фактуру партитуры. Генеральная пауза отделяет одну контрастную часть от другой, после чего начинается соло II дисканта. Его лирическая мелодия на слова «Слава в вышних богу» в подлинном смысле является темой музыки всего эпизода. Она будет проходить во всех голосах одновременно в неизменном или модифицированном виде и во всех случаях в контрапунктическом изложении. Генеральная пауза отделяет соло дисканта от вступления хора. Это эффективный прием сосредоточения внимания слушателей. Вступают I и II дисканты, альты, тенора и басы. Каждая пара однородных голосов представляет контрапункт. В контрапункте дискантов II голос проводит тему в точности. В контрапунктах других голосов точного проведения темы нет. I альт и тенор исполняют мелодию дискантового контрапункта в противодвижении (у альта в незначительно измененном виде). Контрапункт басов сохраняет метроритм темы. Через два такта вступают III и IV голоса с теми же контрапунктами. Исключение составляют альты. Они заполняют аккордовую вертикаль, не будучи связаны контрапунктически. После тактовой паузы I и II голоса снова вступают со своими контрапунктами, причем у I дисканта и I тенора сделан обмен мелодиями. III и IV голоса поддерживают контрапунктирующие. Создается массовое звучание, монолитность которого усиливается благодаря постоянному произношению фразы, с которой вступал в начале эпизода солист. Эпизод сменяется новым на слова «и на земли мир». Это широкая кантилена, занимающая четыре такта, исполняемая I и II тенором и поддерживаемая гармонически III и IV басами. С моментом ее окончания совпадает начало второго проведения первого эпизода. Первоначальная полифоническая фактура сохраняется с той лишь разницей, что I тенор при втором проведении контрапункта не заимствует мелодии I дисканта. Второй вставной эпизод со сло-

вами «и на земли мир» излагается с незначительным изменением тем же составом мужских голосов. И в третий раз излагается первый эпизод, но здесь происходит частичное сокращение полифонических проведений. У альтов после первого проведения контрапунктическое изложение прекращается. II альт вовсе выключается, а его контрапунктирующую мелодию поет III. Генеральная пауза отделяет эпизод от заключительного каданса.

Концерт «Велие и преславное чудо» отличается слаженностью его архитектоники. Каждая из половин его по форме напоминает рондо концертато, в целом же это ясно выраженная двухчастная форма. Слаженная конструкция формы выступает не только в последовательности эпизодов, но и в строгой сохранности их масштаба. При повторении эпизодов композитор сохраняет количество их тактов. Концерт тонально устойчив и отклонение в мажор доминанты употреблено лишь при связи частей. Новым является употребление в ряде сложных кадансов во второй части II II_5 и завершение музыки плагальным кадансом. В рукописи ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, № 784/1041, откуда заимствован этот концерт, имеется концерт с упоминанием как здравствующей императрицы Елизаветы Петровны. Публикуемый концерт был очевидно написан в послепетровское время. Этим может быть объяснена слаженность его архитектоники и использование новых гармонических ресурсов.

Несколько слов о многохорности концертов. С. С. Скребков считал, что многохорность, в частности в двенадцатиголосных произведениях, представляла такое соединение четырехголосных хоров, при котором «один и тот же концерт зачастую мог исполняться в трех редакциях — одним хором, двумя и тремя», и что «форма концерта понималась как нечто производное от характера события, в ознаменование которого исполняется концерт — если событие было значительным (большой праздник или проезд царицы, «владыки» и т. п.), то и редакция концерта избиралась «значительная», многохорная; если же событие было рядовым, то и концерт пелся в «камерной» редакции, одним хором».¹ Ю. В. Келдыш, наоборот, считает, что «если в некоторых случаях применение второго и третьего хора допускалось *ad libitum*, так что при отсутствии достаточного численного состава произведение могло быть исполнено одним четырехголосным хором, то часто все 12 голосов носили „облигатный” характер и ни один из них не мог быть опущен без нарушения полноты и законченности гармонической фактуры».² Публикуемые многохорные концерты подтверждают сказанное Ю. В. Келдышем об облигатном значении голосов многохорных произведений и не только 12-голосных. В частности во второй половине концер-

¹ С. С. Скребков. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. с. 95, 96.

² Ю. В. Келдыш. Русская музыка XVIII века, с. 66.