**Многоголосное пение**

В XVII веке русская культура сохраняет все характерные черты культуры средневековья, но к концу века в ней начинают появляться новые элементы, которых не было ранее.

С XVII столетия начинается новый период русской истории. Существенное значение для возникновения новой культуры имели расширение и активизация международных связей России. Традиционная византийская ориентация сменяется обращением к Западу. Это раскалывает русское общество на два лагеря: "ревнителей старины" и "западников".

В XVII в. в русской общественной мысли впервые ставятся и рассматриваются в ожесточенных спорах вопросы о допустимых пределах, характере и объеме культурных связей с другими странами.

Ближайшим примером европейского образа жизни и мышления являлся для русских людей уклад жизни польского королевского двора и особенно той части украинской и белорусской шляхты, которая, сохраняя верность православию, усваивала вместе с тем многое из того, что было привнесено с запада итальянским Возрождением, Реформацией, Просвещением.

Большую роль в перенесении западной культуры на русскую почву сыграли также деятели украино-белорусского просвещения - ученые-филологи, поэты и мыслители, многие из которых тянулись в середине XVII в Москву, находя здесь благодарные условия для своей деятельности.

"Западное влияние", - пишет академик А. Белецкий, - "приходило на Московскую Русь в украинской оболочке". Таким же путем через посредство Польши и Украины проникли на Русь и некоторые из форм западного музыкального искусства, вступавшие в противоречие с полутысячелетней средневековой традицией. Это было источником многочисленных споров по самым разнообразным вопросам, принимавших нередко крайне острую, ожесточенную форму и приведших в итоге к церковному расколу, а также к расколу в миросозерцании и жизни русского общества.

Именно с этими новыми течениями связано проникновение западного многоголосия в русское церковное пение. Это так называемое "партесное пение", которое, как лавина обрушилось на Русь в конце XVII века. Это пение быстро приобрело на Руси множество сторонников, и русские распевщики в самый кратчайший срок переложили "на партес" весь годовой круг церковных песнопений, без сожаления оставив одноголосный знаменный распев.

Но еще задолго до проникновения западного партесного пения, на Руси появилось свое церковное многоголосие. Оно появилось в XVI веке, на сто лет раньше партесного пения. Это - "строчное пение", или "русское согласие", как его назвали в противовес западному многоголосному пению.

Таким образом в развитии русского церковного многоголосия четко разграничиваются два этапа, которым соответствуют разные типы многоголосия: строчное - исконно русское пение, интонационной основой которого остаются знаменный и демественный распевы, и партесное - пение западного образца, базирующееся на качественно новых принципах гармонического мышления и мелодике неканонического типа.

**Строчное пение**

В истории русского многоголосия строчное пение предшествовало партесному и некоторое время существовало параллельно с ним. Впервые строчное пение становится известным в практике новгородских мастеров пения.

В памятнике сороковых годов XVI века "Чин архиепископа Новгорода и Пскова", отражающем богослужебные порядки Новгородского Софийского собора, неоднократно упоминается о пении софийскими певчими "с верхом" - т. е. со вторым верхним голосом.

Царь Иван Грозный предложил созванному в 1551 г. в Москве Собору ввести новгородское пение "на Москве и во всех Московских пределах". Таким образом, 1551 год можно считать датой, когда многоголосное пение получило санкцию государственной и церковной власти на введение его в церквах всего государства.

То, что церковное многоголосие впервые появилось именно в Новгороде, факт знаменательный и не случайный. Как уже говорилось ранее, Новгород всегда славился своей певческой школой, искусными распевщиками и многочисленными хорами. Но прежде всего сама атмосфера большей политической свободы и культурного многообразия Великой Северной Республики - Господина Великого Новгорода, издавна открытого Западу в своих многочисленных торговых связях и имевшего у себя храмы разных христианских конфессий, несомненно способствовала возникновению церковного многоголосия именно здесь.

На развитие многоголосного строчного пения также оказала влияние народная протяжная песня и инструментальная музыка древнего Новгорода.

Русскую народную песню поют в два или в три голоса и очень редко в четыре. Один из голосов ведет основной напев, другие дополняют этот напев подголосками. Деления исполнителей на голоса по диапазону и тембру (сопрано, альт, тенор, бас) в русском народном хоровом пении не существует. Женские и детские голоса поют ту же мелодию, что и мужские, но октавой выше. При любом составе исполнителей основная мелодия поручается наиболее искусному и голосистому участнику хора. Он же - запевала, т. е. певец, начинающий песню.

Эти типические черты русской народной хоровой песни передались строчному церковному пению. Оно также двух- и трехголосное. Четырехголосные партитуры встречаются крайне редко. Все голоса партитуры являются мелодическими. Голос, ведущий основную мелодию, обозначался в партитуре словом "путь". Мелодия, лежавшая выше пути, обозначалась словом "верх", а лежащая ниже - "низ". В четырехголосном изложении прибавлялось еще "демество".

Голоса "путь" и "демество" были доминирующими в партитуре, и это были мелодии знаменного, путевого или демественного распевов. Партитура писалась применительно к составу мужских голосов. Ее диапазон соответствовал полному церковному звукоряду: от соль большой октавы до ре первой октавы включительно. Высокий регистр тенора оставался неиспользованным. Зато басы, обладавшие звуками всей большой октавы и частично контроктавы, пели октавой ниже написанного (как иногда поют и теперь). Для "малых певцов" (так назывались певчие мальчики) особых партий не писали. Они пели то же самое октавой выше написанного.

Во всех голосах диапазон мелодии ограничивался объемом сексты или септимы и редко выходил за пределы октавы. Это делало доступным для большинства певцов исполнение любой строки партитуры. Поэтому голоса отдельно не расписывали; все певцы пели по партитуре. Для облегчения чтения партитуры "верх" писали черным цветом, "путь" красным и "низ" черным. Разумеется, допускался и обратный порядок расположения цветов.

В памятнике тридцатых годов ХVII века - "Чиновнике Новгородского Софийского собора" указываются разные виды многоголосного пения. В одни праздники певчие поют "на оба лика", т. е. правый и левый клиросы попеременно, литургию "строчную новгородскую", в другие - "строчную московскую", в третьи - "демественную", а в некоторые - правый хор демественную, а левый - строчную новгородскую.

В строчном пении наблюдается два плана изложения голосов. Один из них напоминает "ленточное" двухголосие органума строгого стиля полифонии, хотя для русского "ленточного" двухголосия характерно отсутствие постоянства интервальных соотношений. Другой склад строчного многоголосия создавался на основе преимущественного использования приемов народной подголосочной полифонии - вторы и подголосков, самостоятельности движения голосов.

Если строчное пение ленточного склада можно в какой-то мере сопоставить с западным многоголосием, то для сравнения демественного там нет ничего подобного. Демественное пение отличается диссонантным звучанием, которое часто возникает в свободном потоке голосов. Хотя диссонантным оно может казаться только для слуха, воспитанного на музыке в темперированном строе.

Исполнение партии демества поручалось наиболее опытному певцу, обладателю сильного голоса. Такими обычно являлись сами руководители хоров, они же головщики или доместики. От последнего слова, возможно, и происходит название "демество". Пение с демеством по существу было пением с солистом.

Говоря о звучании строчного пения, о его необычном для современного восприятия гармоническом складе, о его диссонантности, может быть стоит обратиться к инструментальной музыке древнего Новгорода и в ней искать истоки этих "странных" созвучий?

Из всех музыкальных инструментов средневекового Новгорода которые, как нам думается, могли оказать влияние на церковное многоголосие, выделяются гусли и колокола.

Тот факт, что инструментальная музыка оказывает влияние на вокальную не подлежит сомнению. Не случайно многие музыковеды считают, что введение органа в Западной Церкви, - сначала в монастырских школах для обучения и помощи пению, а затем и в храмах на богослужении, - оказало мощное стимулирующее воздействие на развитие хорового многоголосия. Даже и тембрально западные хоры старались подражать органу - у них выработались слитные, нивелированные тембры, "закрытый" звук и т. д.

Русский музыкальный инструментарий также оказал влияние на вокальную манеру исполнения, для которой характерна яркость, "открытость" тембров, некоторая пронзительность звучания голосов. Все эти тембровые краски перешли, по-видимому, из народной песни и в русское церковное пение.

Что же касается развития многоголосия, то гусли - этот исконно новгородский многострунный инструмент, на котором играли аккордами, давно приучил ухо древнего новгородца к многоголосию. Не случайно параллелизмы аккордов, которые так характерны для игры на гуслях, обычное явление и в строчном пении. А звучание колоколов, с их диссонантной терпкостью и сопряжением несовместимых интервалов, прямо перешло в демественное пение.

Строчное пение - это самобытнейшая страница в развитии русского церковного певческого искусства, которая, к сожалению, так и осталась "недописанной", т. к. после внедрения на Русь партесного пения - этого многоголосия западного образца, - развитие русской духовной музыки пошло по другому пути. Но, тем не менее, предыдущий опыт все же не прошел бесследно - он придал особую, ни с чем не сравнимую окраску и русскому партесному пению, и церковному многоголосию последующих веков.

**Партесное пение**

Партесное (от латинского слова partes - пение по партиям) или гармоническое пение было принесено в Россию в середине ХVII века из стран Западной Европы, как когда-то в Х веке было принесено в Киевскую Русь из Византии одноголосное богослужебное пение.

Партесное пение, как особый вид хорового многоголосия, зародилось на Западе, затем развилось и окончательно сформировалось в западных и юго-западных пределах России и уже в готовом виде появилось в Москве в пятидесятых годах ХVII века. Вот почему понимание русского партесного пения немыслимо вне изучения его западных истоков. А истоки эти следует искать в недрах западного средневекового мира, возникшего благодаря слиянию римского и варварского миров после завоевания Рима варварами в V веке н. э.

Несмотря на великий раздел, изолировавший Запад и Восток Римской империи, несмотря на основание Константинополя, этого нового Рима, императором Константином (324-330), как бы материализовавшее перемещение центра тяжести римского мира к Востоку, Церковь все еще продолжала оставаться единой, и пение ее строилось на единой основе как на Востоке, так и на Западе, представляя собой лишь различные интерпретации одной системы.

В то время, как в Восточной Церкви развивалось одноголосное византийское пение, позднее принесенное на Русь, в западной Церкви господствовал так же одноголосный григорианский распев. Свое название этот распев получил от имени папы Римского св. Григория Великого или Двоеслова (590-604), который собрал и упорядочил западное церковное пение, составил сборник этого пения под названием "Антифонарий" и открыл в Риме, специальную певческую школу (Schola Cantorum).

Первые нотированные рукописи в Западной Церкви появились в IX веке. Песнопения в них записывались с помощью особой западной разновидности невменной нотации "Nota Romana", позже замененной линейной нотацией, а сами мелодии строились на основах осмогласия и центонности, как и в Византии. Все это время вплоть до IX века григорианское пение на Западе, как и на Востоке, оставалось монодическим и без музыкального сопровождения. Орган был занесен на Запад с Востока, ибо одно из первых упоминаний о нем связано с поднесением его в дар императором Константином Копронимом королю франков Пипину в 757 году.

Если в Константинополе орган употреблялся только во время светских дворцовых церемоний, то в Риме он приобрел большое значение в монастырях как школьный инструмент для обучения григорианскому пению. Но постепенно орган начинает употребляться и в самом богослужении и в конце концов прочно утверждается в богослужебной практике. В это же время появляется и первое многоголосное пение под названием параллельный органум (Organum).

Органум - самый ранний тип полифонической музыки. В простейшем случае он представляет собой григорианскую мелодию с добавлением второго "органального" голоса, движущегося строго параллельно этой мелодии квартой или квинтой выше или ниже; нередко каждый из голосов к тому же удваивается в октаву. Григорианский напев в одном из голосов органума получил название Cantus firmus (строгий напев), свободный же органирующий голос, исполнявшийся первоначально на органе, имел различные названия, в зависимости от рода многоголосного песнопения.

Здесь следует более подробно сказать об одноголосии и многоголосии вообще. Теоретическим основанием пения Восточной и Западной Церквей является древнегреческая теория музыки. Великий философ и математик Древней Греции Пифагор (IVв. до н.э.) математически обосновал сформировавшиеся к тому времени музыкально-философские системы античного мира и создал свое учение о музыке небесной и земной, о катарсисе через единение души с небесной гармонией. Пифагор математически исчислил звуковые интервалы и создал учение о консонансах (благозвучных интервалах) и диссонансах (неблагозвучных интервалах).

По пифагорейскому учению совершенными консонансами являются октава, квинта и кварта, а терция и секста являются диссонансами. Все звуки своей системы Пифагор расположил по восходящим и нисходящим акустически чистым квинтам, что давало звукоряд, отличающийся от современного темперированного строя, в котором все интервалы, кроме чистых октав, как бы сдвинуты с фокуса вследствие темперации - т. е. разбивки звукоряда на равные полутона.

В пифагорейском строе действительно терции и сексты звучат явно диссонантно, в то время как в темперированном строе это самые благозвучные интервалы.

Октава, квинта и кварта являются первыми элементарными тонами обертонового или натурального звукоряда, и только затем идут большая и малая терции. Поэтому в гармоническом звучании октава, квинта и кварта воспринимаются слухом ближе всего к унисону - т. е. одноголосию, и цепь этих интервалов воспринимается человеческим сознанием как линейная горизонталь, в то время как терция явно "расщепляет" унисон и воспринимается уже как гармоническая вертикаль. Поэтому, например, греческое пение с "исоном" (с октавным или квинтовым постоянно повторяющимся тоном, на фоне которого звучит мелодия) воспринимается как одноголосие.

Первые опыты многоголосия и в Восточной и в Западной Церквах строились на интервалах октавы, квинты, кварты, которые на слух более всего близки к одноголосию.

По мере развития григорианского пения с органом с IX по XIII век, возникает свободный органум. В отличие от более или менее строгой параллельности раннего органума, в нем встречается и противоположное движение голосов. Возникающие между голосами интервалы - все те же консонансы того времени: октава, квинта, кварта, хотя понемногу начинают употребляться (скорее всего чисто случайно, вследствие свободного движения голосов) и считающиеся диссонансами терции.

В середине XII века в западной духовной музыке выделяется композиторская школа Нотр-Дам, которая затем в продолжении всего XIII века имеет доминирующее значение. Этот парижский собор, стал центром развития духовной музыки и сыграл важную роль в развитии многоголосного пения. Выдающиеся композиторы этой школы Леонин и Перотин Великий написали множество органумов и др. песнопений для 2, 3, 4 голосов.

Этот период характеризуется появлением метричности (разбивки музыки на такты с равным количеством музыкальных долей). Примечательно, что основной чертой музыкальной техники школы Нотр-Дам становится использование терций и даже трезвучий. Важно то, что терция используется композиторами этой школы вполне осознанно - как начало новой аккордовой гармонии.

В это время, на рубеже XII и XIII веков, в западном средневековом мире зарождается и развивается новая система мировосприятия, которая особенно чувствуется в городах, поскольку эволюция там происходит быстрее.

Начало средневековья, наступившее после падения Рима, которое было воспринято христианами, как глобальная мировая катастрофа, предвозвещающая скорый конец света, знаменовалось чувствами презрения к миру и отречения от всего земного, что выразилось в церковном искусстве в форме отрешенного одноголосного григорианского распева, в суровых формах романской архитектуры и статичных линиях иконографии.

Наиболее показательным в этом смысле был понтификат уже упоминавшегося Григория Великого (590-604). Избранный папой во время страшной чумы в Риме, Григорий проповедовал, что долгом всех христиан является покаяние, отвращение от этого мира и приуготовление к миру будущему. Папа Григорий сказал: "Зачем снимать жатву, если жнецу не суждено жить? Пусть каждый окинет взором течение своей жизни, и он поймет, сколь мало ему было нужно". Эти слова можно считать эпиграфом ко всему церковному искусству раннего средневековья. И в пении, и в архитектуре, и в живописи старались ограничится самым малым в изображении земного мира, который "весь во зле лежит" и осужден на погибель. Земное изображалось только как символ небесного.

Обостренное чувство временности, преходящести этого мира вызывало и презрительное отношение к жизни вообще, что особенно ярко проявилось в отношении к женщине и ребенку. Детство в средневековье считалось бесполезным, пустым и для общества, и для человека временем. Средневековье попросту не замечало ребенка. И даже в церковной скульптуре и живописи, изображавших Мадонну с младенцем, младенец Иисус долго оставался ужасающего вида уродцем, не интересовавшим ни художника, ни заказчика, ни публику. И только к концу средневековья возрастает интерес к теме Рождества Христова, что проявилось в особой любви к этому сюжету у св. Франциска Ассизского, по преданию, сделавшего первое презепе (вертеп). С того же времени начинается культ Мадонны и младенца-Христа, который порождает множество живописных, скульптурных и музыкальных произведений на рождественскую тему.

Тема воплощения Бога и осознание человеческой природы Христа наряду с его божественной природой обратила средневековых людей к теме человечности, к теме земной жизни, что исподволь подготавливало приход Ренессанса с его идеями гуманизма.

Человек вдруг с новой силой осознал себя венцом творения. Он ощутил, что этот мир создан для него, он ощутил себя сотворцом Богу в этом мире. Средневековый человек, одержимый гнетущим страхом, вдруг робко оглянулся по сторонам и заметил красоту земного мира, и ощутил радость жизни в этом мире - ведь Христос тоже жил на земле, ходил по земным дорогам и благословлял поля и труд земледельца, озера и труд рыбака, горы и труд пастуха.

Постепенно труд становится базовой ценностью средневекового общества.

Перефразируя слова папы Григория Великого, можно сказать, что "жнец уже трудится в надежде снять урожай".

Романское искусство, преисполненное пессимизма, сменяется в XIII веке рвущейся к счастью готикой, обратившейся к цветам и людям. Это был, словно рассвет после ночи средневековья, правда еще только начинающийся, который позже засияет золотым утром Ренессанса. Мир стал восприниматься объемно и красочно. Готические соборы - эти удивительные цветы из камня - взметнулись ввысь, словно отвергая закон земного тяготения и игнорируя инертность каменной массы. Стены их стали прорезаться окнами, и потоки света, расцвеченного витражами, хлынули внутрь.

Вместе с обостренным чувством вертикали в архитектуре приходит вертикаль звуковая в многоголосном церковном пении. Появление терции вполне закономерно в этом новом радостном ощущении объемности и телесности мира.

Таким образом, терция с ее теплотой и эмоциональной насыщенностью, в отличие от отрешенной и холодной "пустоты" октавы, квинты, кварты, становится началом аккордовой гармонии, началом нового гармонического мышления и гармонического церковного пения.

Истоки нового мировосприятия, появившегося в позднее средневековье на Западе, способствовавшего бурному развитию всех форм церковного искусства и активному проникновению в него светских элементов, следует искать в более личностном характере отношения к Иисусу Христу и Деве Марии на Западе в отличии от Востока. Это обращение к человеческой природе Христа, служение Ему как земному господину, сеньору, а также культ Мадонны берут свое начало в институте рыцарства, который совсем неизвестен византийскому Востоку с его мистическим учением исихазма, набиравшим силу по мере ослабления империи и роста турецкой угрозы.

Учение исихазма (от греческого hducia- покой, тишина, отшельничество) родилось в монастырях Синая и Афона. Учение исихастов сосредоточивалось на внутреннем мире человека. Целью духовной деятельности считалось не познание Бога через разум путем изучения внешнего мира, а соединение с ним внутренне через очищение сердца, избавление от страстей. Исихазм впитал сокровенные учения восточного монашества. Он звал к удалению от мира, исполненного зла и насилия, к служению Богу в уединении и тишине.

Институт рыцарства развился на средневековом Западе на феодальной основе отношений между сеньором и вассалом, построенных на обете верности своему господину со стороны вассала и на обете покровительства со стороны сеньора. Это были динамичные отношения, требовавшие активности в этом мире и беспрекословного следования вассала за своим сеньором для постоянного служения ему.

Сами же корни рыцарского служения находятся еще глубже - в языческой народной культуре германских, франкских, галльских и др. народов - т. е. тех варваров, расселившихся на территории Западной части Римской империи и принесших сюда свою культуру, свой древний эпос, который соединился с античной культурой римлян. Это соединение дало пышный плод, и в средние века в Западной Европе получили широкое распространение героические поэмы - немецкая "Песнь о нибелунгах", французкая "Песнь о Роланде", испанская "Песнь о Сиде" и др. Записанные в XII, XIII веках, они типологически, т. е. по самой природе своей, представляют жанр более древний, более первичный, чем сами эти поэмы. В поэмах этих, записанных и обработанных индивидуальными авторами, большей частью профессиональными певцами и поэтами, чьи имена в то же время остались неизвестными, использованы древние сказания, мифы, легенды и предания кельтов, германцев, франков, галлов.

Общие черты у всего эпоса - героическое содержание песен. В центре их всех - личность одного героя-воина, совершающего подвиги, ведущего борьбу со стоящими на его пути препятствиями. Человеческая личность, ее самостоятельность и самоутверждение, ее притязания на победу и могущество и в то же время ее способность на величайшее самопожертвование, получает высокое признание в обществе. Причем эта "сильная личность" важна не сама по себе, но ей дано выявить себя только в своей социальной роли, в своем служении верного слуги своему господину. Во времена Крестовых Походов, когда сеньор надолго уходил в далекие земли, в замке оставалась его жена или сестра, или дочь, которые также поручались для охранения верному вассалу. В это время возникают песни с мотивами служения Прекрасной Даме и Госпоже, составляющие фонд средневековой любовной лирики. В живописных полотнах того времени исполнители этих песен обычно изображались с каким-либо музыкальным инструментом, роль которого, как предполагается, сводилась к кратким импровизационным вступлениям, интерлюдиям и заключениям. Такие песни исполняли профессиональные и большей частью бродячие певцы на празднествах и пирах в замках феодалов, на площадях городов и сел во время храмовых праздников или ярмарок. Зачастую песни и слагались такими певцами, которые были одновременно и поэтами (труверы, трубадуры, менестрели). Основная форма этих песен - баллада. Это была стихия народной светской культуры.

Постепенно светские образы некоторых песен были заменены религиозными. Место господина-сеньора занял Иисус Христос, а место Прекрасной Дамы - Мадонна. Мотив служения приобрел религиозную окраску, но вместе с тем в нем осталось глубоко личностное отношение к Иисусу Христу и Деве Марии, граничащее с чувством земной любви.

В житии св. Франциска Ассизского есть такой эпизод: услышав бродячего певца, распевающего на городской площади "песнь о Роланде", св. Франциск, у которого был чарующий голос, вышел на следующий день на эту же площадь и стал петь сложенную им песнь о Христе и о божественной любви.

Новая религиозная тематика песен не помешала инструментальному сопровождению. Позднее, в творчестве композитора Гийома Дюфе, положившего начало высокому подъему мессы, в отличие от раннего пения а cappella или с органом, стали использоваться и такие музыкальные инструменты, как блок-флейта, гобой, виола. В духовной музыке инструменты, вероятно, дублировали вокальные партии, а также исполняли интерлюдии, лишенные текста. Эти опыты подготовили появление в Венеции в конце XVI веке новой формы духовного песнопения с инструментальным (оркестровым) сопровождением под названием концерт.

Композиторы, работавшие при соборе св. Марка в Венеции, сосредоточились на проблеме сочетания голосов и инструментов, нередко сочиняя грандиозные произведения для нескольких полных хоров в так называемом многохорном стиле. Эти произведения назывались концертом (concerto - совместное исполнение) для голосов и инструментов.

XVI-е столетие ознаменовалось бурными изменениями в духовной жизни Запада. Реформация, возникшая в начале XVI в. как протест против подавления Церковью человеческого начала, породила Протестантизм, в котором развитие духовной музыки достигло высочайшей вершины в творчестве Иоганна Себастьяна Баха.

Во второй половине XVI столетия на почве католической реакции в Италии и Испании возникает стиль барокко, который получает распространение в большинстве европейских стран и становится господствующим художественным стилем целой исторической эпохи, следовавшей за Возрождением.

Хоровой концерт, возникший в Венеции на рубеже XVI-XVII веков и был выражением эстетики барокко в области музыки. В противоположность ясному, гармоничному характеру ренессансного искусства, барокко отличается динамизмом, склонностью к сопоставлению контрастных, часто антагонистических начал, к яркой декоративности, обилию орнаментальных элементов. В искусстве барокко совмещаются тяготение к мучительному, потрясающему - с радостным жизнеутверждением, напряженный драматизм, даже трагизм - с пышным великолепием, торжественностью, избыточной роскошью красок.

"Роскошный стиль" достиг высокого развития в многохорных произведениях Андреа и Джовани Габриели. Основную роль в их концертах играет чисто колористический эффект противопоставления двух хоров на основе антифонного принципа и контрастирования мощного звучания всего хора (tutti) группе солирующих голосов. Красочность звучания усиливалась участием инструментов, дублировавших хоровые голоса.

В первой половине XVII в. тип барочного хорового концерта получил распространение в Германии, Польше, Чехословакии и некоторых других европейских странах. Для восточно-европейских народов непосредственным источником знакомства с жанром хорового концерта"> стало творчество польских композиторов М. Мельчевского, Я.Ружицкого, Г.Горчицкого. Имена этих мастеров мы встречаем в грамматике Николая Дилецкого - русского композитора и музыкального теоретика. Но заимствованные из католической Польши барочные формы получили самостоятельное развитие на русско-украинской почве в хорах, создаваемых при православных братствах и братских школах, организованных во многих городах юго-западной России. Сформировавшееся здесь с начала XVII века и признанное всем православным населением западных областей России партесное пение, уже полностью сложившееся, в середине XVII века появляется в Москве.

Историческая роль барокко в России была иной, чем в странах западной Европы. Если там оно вырастало из Ренессанса, одновременно противопоставляя ему свои позиции, свою эстетику и развивая некоторые его идеи, - то в России не было Ренессанса, и русское искусство не прошло через эту стадию. Пришедшее в Россию при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции Ренессанса, сильно изменившись и приобретя русские формы и русское содержание.

Для русского барокко мало характерны драматические настроения, мотивы бренности земного существования, занимающие большое место в западном барочном искусстве. Большинство русских партесных концертов мажорно, проникнуто чувством торжества, радости, ликования. В этом отношении они представляют аналогию к русской архитектуре того же времени, ярким представителем которой, например, является собор Донской иконы Божией Матери Донского монастыря в Москве, - особенно его внутреннее убранство, дающее ощущение праздничности, ясности, простора.

Музыковед С.С.Скребков, изучая русскую хоровую культуру XVII-XVIII столетий, пришел к выводу, что русская хоровая музыка XVII века хотя и прошла основные этапы исторического развития многоголосия, что и на Западе, но путь ее был своеобразен - он был быстр, но, вместе с тем, глубоко органичен и не отклонялся далеко от традиций народной музыки.

Таким образом, "чужое пришло и стало своим" - как заметил по этому поводу академик Д.Лихачев.

**Развитие русского партесного пения**

Первое непосредственное соприкосновение москвичей с католической музыкой имело место в 1605-1606 гг. в бытность Лжедмитрия I на Московском престоле. Мнение об этом пении выразил святой патриарх Гермоген, говоря Салтыкову: "вижу попрание истинной веры от еретиков и от вас, изменников, и разорение святых Божиих церквей; и не могу более слышать пения латинского в Москве". Такое неприятие гармонического пения вполне понятно - ведь тогда оно было связано с иноземной военной агрессией.

В течение последующих десятилетий теснимые со всех сторон унией, возникшей на границе с католической Польшей, многие православные южноруссы стали искать защиты в православной Великороссии и, покинув родину, устремлялись в Московию. Вполне естественно, что они приносили с собою и то партесное пение, которое уже было привычно в их краю. Это пение вызвало сочувствие и интерес в среде высшего духовенства и русской аристократии. Один из передовых иерархов русской Церкви, будущий патриарх Никон, еще в бытность свою митрополитом Новгородским, первым ввел в Новгороде киевское партесное пение. По словам его биографа, клирика Шушерина, - "пение одушевленное, паче органа бездушного, и таковаго пения, якоже у митрополита Никона, ни у кого не было".

Патриарх Никон был поборником многоголосного строчного пения, которое уже давно звучало в Новгороде, поэтому и партесное пение ему сразу же очень понравилось. Возведенный на патриарший престол в 1652 г., Никон в отношении церковного пения стал действовать также убежденно, открыто и решительно, как и в отношении других вопросов богослужебного устройства, в чем получил полную поддержку царя Алексея Михайловича, также оказавшегося ревностным поборником партесного пения.

Царь Алексей Михайлович в самом начале 1652 года пригласил из Киева лучших певцов и "творцов" (т.е. композиторов) партесного пения в количестве 11 человек, а через месяц из Киева же прибыл еще хор из 9 человек, в результате чего уже в самом начале патриаршества Никона в Москве находилось 20 организованных в хор киевских певчих.

Патриарх Никон вводил партесное пение не только в московском патриаршем храме, но и в монастырях, являвшихся патриаршей вотчиной. После освобождения Белоруссии в 1655 г. в Новгородский Иверский монастырь на Валдае Никон перевел Оршанское Кутеинское братство. Белорусские иноки, принесшие с собой элементы западнорусского просвещения, принесли сюда и традиции партесного пения. Одним из центров партесного пения стал и Новоиерусалимский Воскресенский монастырь под Москвой, в котором находилась личная резиденция патриарха Никона.

Таким образом, благодаря усилиям царя и патриарха, партесное пение стало активно распространяться в России. Но неоднозначным было отношение к нему русских людей. Партесное пение имело как своих сторонников, так и ярых противников. Энергичные протесты ревнителей старины против нового пения продолжались и до и после ухода Никона с патриаршего престола.

Вопрос о допустимости или недопустимости партесного пения при богослужении стоял весьма остро. Пытаясь внести какую-то ясность, группа прихожан храма св.Апостола Иоанна Богослова в Москве обратилась к находившимся в то время в Москве патриархам Макарию Антиохийскому и Паисию Александрийскому с вопросом - допустим ли этот род пения в православном богослужении. На грамоте, составленной в 1668 г. и подписанной по гречески и по арабски двумя патриархами содержится ответ, что хотя "пение именуемое партесным воспринято и не от восточной Церкви, но никем осуждено не было".

Таким образом, 1668 год можно считать датой официального признания партесного пения в Москве.

Главным же фактором, обеспечившим исключительно быстрое и широкое распространение партесного пения, был интерес к нему самих русских мастеров пения: распевщиков, певчих. Об этом интересе говорит тот факт, что Октоих знаменного пения был переложен на четыре голоса в 12-ти редакциях и в 4-х редакциях для восьмиголосного хора. Песнопения праздников всего года были переложены на четыре голоса в 17-ти редакциях, не считая переложений для трех, пяти, шести, восьми и двенадцати голосов в одной редакции.

Ранние русские партесные партитуры представляли собой переложения мелодий, главным образом знаменного распева или обработки трехголосных строчных партитур для пения смешанным четырехголосным хором.

Голоса разделялись по высоте и тембру на бас, тенор, альт, дискант (сопрано). В партесных переложениях основная мелодия произведения поручалась тенору, что соответствовало польско-украинским правилам композиции.

При изучении ранних партитур русского партесного пения ясно вырисовывается соединение двух различных стилей многоголосия: польско-украинского партесного и русского строчного.

Бас, движение которого было украшено мелкими длительностями представлял собой новый, нерусский элемент. Новым элементом был и приписанный дискант. Это был не русский подголосок, а подчиненный басу гармонический призвук, служащий для заполнения аккордов. Средние голоса партитуры сохраняют черты, свойственные русскому строчному многоголосию: движение параллельными терциями и квартами, перекрещивание голосов.

В свободном сочинении, когда композитор не был связан присутствием древней знаменной мелодии, появлялась значительно большая свобода голосоведения, чем в переложениях, а следовательно и большее разнообразие композиционной техники. Постепенно создавался русский тип хорового партесного концерта, который стал исполняться за богослужением в самом конце литургии, вытеснив исполнявшийся обычно в финале службы причастный стих.

Четырехголосный состав хора был нормой для партесного пения, но создавались также произведения шести-, семи-, восьми-, двенадцатиголосные и с еще большим составом хоровых голосов. Это были многохорные произведения - для нескольких полных хоровых составов. Появление многохорных произведений означало новый шаг в развитии партесного пения. Изменилась роль хоровых голосов. Тенор утратил значение основного голоса. Дискант, наоборот, стал более активным, мелодическим голосом. Введение в хор дискантов и альтов как постоянно действующих партий существенно изменило колорит звучания. Став смешанным, хор обрел особое тембральное звучание от сочетания мужских голосов с голосами мальчиков.

Партесное пение принесло с собой в Россию новую (западную) манеру пения, отличавшуюся ровностью звучания голоса, гибкостью вокализации, заботой о правильно поставленном дыхании.

Эстетическое значение многохорных произведений заключалось в массовой звучности, охватывающей всю тесситуру вокальной музыки. Эти монументальные хоровые произведения требовали также и увеличения архитектурных объемов, что и наблюдалось в то время: величина храмов возрастала и достигла впоследствии своего апогея в монументальных соборах Санкт-Петербурга.

О исполнении многохорных произведений так писал в XIXв. С.В.Смоленский - известный специалист по истории церковного пения: - "Еще затруднительнее представить себе исполнение в храме 16-ти, 24-х и 48-ми голосных сочинений (т.е. для 4, 6 и 12 отдельных хоров, между тем истрепанные хоровые партии, закапанные воском страницы несомненно свидетельствуют о многократном их употреблении".

Некоторые музыковеды усматривают в этом увеличении хорового состава влияние католической инструментально-вокальной музыки. В православной Церкви употребление музыкальных инструментов было запрещено, и удвоенный или утроенный хор заменял собой оркестр.

Многохорные произведения подготовили почву для развития оркестровой симфонической музыки. Поэтому они стали исчезать из репертуара церковных хоров без каких-либо требований об их устранении со стороны церковной власти, одновременно с распространением оркестров (середина XVIII в.)

Концертный стиль партесного пения обогатил русскую духовную музыку новыми, до того времени неизвестными, средствами и приемами художественной выразительности. Важнейшим моментом, определявшим специфику русского партесного концерта, было то, что в отличие от католической музыки, он оставался чисто вокальным - а cappella.

Первые теоретические сведения и правила композиции этого стиля пения сообщаются в "Мусикийской грамматике" Николая Дилецкого. В своем теоретическом труде, ставшем основой для воспитания русских и украинских композиторов партесного стиля, он дал систематический свод правил многоголосного хорового письма. С деятельностью Н.Дилецкого, композитора, теоретика и педагога, связан расцвет концертного стиля в русской музыке конца XVII века. Апогея развития концертный стиль достиг в первой четверти XVIII столетия. К этому времени относится деятельность композиторов Василия Титова, Николая Калашникова, Федора Редрикова и др., оставивших после себя "службы Божии" и духовные хоровые концерты.