**Русская музыка XVIII века. От собора до ассамблеи**

**М.Г.Рыцарева**

Под историей музыкального искусства любой страны обычно подразумевается становление и развитие его профессиональной сферы. Музыкальный фольклор образует вполне самостоятельную область изучения. И не случайно. Как обязательное свойство любой человеческой общности фольклор неотделим от повседневной жизни людей и более устойчив в своих формах. Его история, непосредственно отражающая судьбу народа, несходна с историей профессионального искусства, которое раскрывает судьбу и мировоззрение общества опосредованно и развивается как по общим, так и по своим собственным законам.

Складываясь на определенном уровне развития государственности, профессиональное музыкальное искусство выражает господствующую идеологию того или иного общества. Так, в Древней Греции, духовная культура которой раскрывала ценность человека, богатство его нравственных и творческих сил, профессиональная музыка как певцов, слагателей гимнов, так и инструменталистов была призвана воздействовать на эмоции человека, выявляя в нем благородство и доблесть, мужество и способность к высокой любви. Теория музыки была частью античной философии.

Иное отношение к профессиональной музыке сформировалось в европейских странах к концу первого тысячелетия, когда образование государственности получило мощную поддержку христианской религии, ставшей к. тому времени религией господствующего класса. Используя силу воздействия искусства на человека, христианская церковь преследовала сложную цель: с одной стороны, привлечь к себе красотой и возвышенностью, с другой — отвлечь человека от действительности, земной повседневности, естественности чувств и чаяний, внушить ему мысль о своей ничтожности перед всевышним, подавить веру в себя и чувство социального протеста. Фольклору и народному профессиональному творчеству, каковым являлось искусство шпиллеров и комедиантов в Западной Европе и скоморохов на Руси, противопоставлялась искусственно созданная система музыкального оформления богослужения.

Сама идея возникновения профессионального музыкального искусства при церкви в основе своей противоположна и враждебна фольклору. Интонации фольклора — от живой речи человека, интонации церковных гимнов — от «богом внушаемого» пения. Должны были пройти долгие века великих творческих усилий многих поколений музыкантов, пока могучая сила народного искусства проникла в само существо профессионального и родилось высокое, подлинно гуманистическое музыкальное творчество. Этот нелегкий путь музыкальное искусство каждой страны прошло по-своему. Его определяло сложное взаимодействие авторского творчества, фольклора, законодательных акций церковных и государственных властей, внутренних и внешних политических и экономических отношений. Но нигде становление профессиональной музыки не было столь тяжелым и драматичным, как в России.

Византийская церковь в отличие от римско-католической не допускала участия в богослужении музыкальных инструментов. Конечно, если бы ее каноны имели узколокальное значение, этот факт никогда бы не приобрел исторического влияния и не явился бы помехой для полноценного развития музыкального искусства. Однако такая расстановка сил совершилась в России лишь со времен Петра I. С самого же начала христианизации Руси официальное отношение к инструментальной музыке диктовалось церковью. Являясь для восточнохристианской церкви воплощением трех злейших врагов: выражением земного, человеческого, плотского начала, живым и действенным символом языческого мировоззрения народа, служа постоянным проводником враждебных идеалов римско-католического Запада с его «ересью», — инструментальная музыка постоянно была объектом активных нападок и суровых угроз. Не удовлетворяясь исключением инструментальной музыки из отправления своих обрядов, церковь неустанно активно проводила свою политику изгнания инструментов из культурного быта в масштабах всего жизненного уклада страны. Столетие за столетием, в течение семи веков (!) мирян запугивали ее «развращающим», греховным влиянием.

Ю. В. Келдыш обратил внимание на упоминание в «Повести временных лет» под 1068 годом о «трубах и скоморохах, гуслях и русалиях», которыми дьявол отвращает нас от бога.

Церковные правители приравняли всякого рода лицедейство и музыку, особенно инструментальную, к таким тяжким преступлениям, как грабеж, разбой и насилие. Вот как это выглядит в поучениях, составленных в XIV веке — «Золотой цепи»: «Вот какие дела злые и скверные, которых святой Христос велит избегать... пьянство, объедение, грабеж, насилие, непослушание, нарушение божественных писаний (и) божьих заповедей, разбой, чародейство, волхование, ношение масок, кощунства, бесовские песни, пляски, бубны, сопели, гусли, пищали, непристойные игры, русалии»[1].

И все же нападки церковных деятелей оставались бессильными перед мощным духом народного творчества, воплотившегося в искусстве скоморохов. Гонимое церковью, оно было всегда желанно и любимо в народе. Но особо примечательно то, что и правящая верхушка от них вовсе не отказывалась. Щадя благочестивые чувства своих духовных гостей, а может быть, и побаиваясь их, киевские князья лишь в их присутствии останавливали веселую музыку.

Патерик Киево-Печерского монастыря (середина XI века) свидетельствует: «Однажды пришел к нему (Святославу Ярославичу. — М. Р.) блаженный и богоносный отец Феодосий, и, войдя в палату, где сидел князь, он увидел многих играющих перед ним: одни играли на гуслях, иные — на музыкальных инструментах, иные — на органах, и так все играли и веселились перед князем по обычаю. Блаженный же, сидя с краю и опустив глаза, по ник и, слегка наклонившись, сказал ему: «Будет ли так в том будущем веке?» И князь сразу же умилился слову блаженного, и немного прослезился, и повелел игру с тех пор прекратить. А если он когда-либо и приказывал играть, то, когда узнавал о приходе блаженного Феодосия, повелевал им (музыкантам) остановиться и молчать». Иван Грозный в 1571 году распорядился набрать для своего двора большое количество скоморохов из Новгорода — центрального очага скоморошьей культуры Древней Руси.

Приняв христианские догмы скорее с внешней, обрядовой стороны, народ Древней Руси не намеревался отказываться от своего исконного искусства, дарившего эстетическую радость и отвечавшего его духу, вкусу, традициям. Героем былины стал не распевщик церковных гимнов, а гусляр Садко, игре которого была подвластна даже морская стихия. Новгород был одним из центров инструментальной культуры Древней Руси. Это подтверждается найденными недавно при раскопках гудком (прототипом скрипки) и гуслями. Оживленные торгово-экономические связи способствовали расширению и совершенствованию инструментария. Не случайно следы развитой инструментальной культуры находятся на местах древних торговых путей. Передаваемое из поколения в поколение инструментальное искусство Древней Руси, казалось, так же как и устный фольклор, не нуждалось в нотной записи своих музыкальных произведений.

Культурная память народа хранит представление, основанное на искусстве народных инструменталистов позднего времени, художественно воспроизведенном в русской классической музыке XIX века — у Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, П. И. Чайковского. Однако в какой мере привычные нашему слуху инструментальные наигрыши и плясовая музыка близки искусству древних инструменталистов — пока неясно.

Параллельное развитие двух сфер музыкальной культуры на Руси — светской в виде фольклора, искусства скоморохов и инструменталистов, духовной в виде церковного пения — делало их все более непримиримыми. Скоморохи — носители народного самосознания, его свободолюбивых устремлений. До тех пор пока они мешали лишь церкви в насаждении христианства среди широких масс, церковь ограничивалась теоретическим их осуждением, нападками в проповедях, писаниях и т. д. Когда же они стали представлять и для царской власти серьезную идеологическую угрозу, их судьба была решена. В XVII столетии скоморохи подверглись жесточайшим гонениям. Силу закона приобрели штрафы и телесные наказания. Проповеди церковников обернулись батогами и кострами.

После широких народных восстаний 1648 года в 1649-м — не без давления церкви — вышел указ Алексея Михайловича верхотурскому воеводе о наказании скоморохов и уничтожении их музыкальных инструментов. Множество скоморохов было выселено из центральных областей на Север и в Сибирь, а их инструменты сожжены. Очевидно, впрочем, что такое давнее, традиционное и популярное искусство, как скоморошество, не могло быть стерто с лица земли даже таким инквизиторским действием. Его следы и традиции вошли в фольклор, в стиль придворного шутовства, в народный театр, в искусство плясунов и акробатов, дрессировщиков животных и кукольников. «Скоморошество надолго стало бродильным началом в русской национальной культуре, сохранив особый дух свободомыслия, мятежности, раскованности творчества, возникающего в процессе народного гуляния»[2]

Были и другие «престижные» жанры инструментальной музыки, на которые не распространялись ни критика отцов церкви, ни тем более преследования. Это музыка военная, в которой главное значение имели, конечно же, духовые инструменты, а также инструментальное сопровождение былин и сказаний героического эпоса, исполнявшееся гусляром-сказителем, легендарным Бояном. Но у каждого из этих жанров была своя, социально обособленная жизнь. На протяжении веков они не взаимодействовали друг с другом, не развивались, не служили— каждый по-своему — общему делу, становлению новых и больших форм собственно музыкально-инструментального искусства. Наибольшим же тормозом у этому служила полная разобщенность каких бы то ни было видов инструментального музицирования с высокоразвитым и внутренне организованным церковно-певческим искусством русского средневековья.

Само церковно-певческое искусство Древней Руси — явление чрезвычайно обширное, оставившее большое число письменных памятников и, главное, глубокий след в русской культуре последующих времен. Во многом, хотя еще далеко не во всем познанное, оно подчиняется строгой системе правил в использовании текстов и напевов. Хотя, как известно, и самое замкнутое искусство творится людьми, и оно не может быть полностью изолировано от внешнего воздействия.

Завезенная из Византии одноголосная мелодическая музыка греко-восточной церкви была воспринята русскими распевщиками сначала устно. Затем она воплотилась в записях, основанных на принципах византийской нотации, — знаменах (знаках) или крюках, каждый из которых соответствовал определенной мелодической попевке. Разумеется, у русских музыкантов, воспитанных только на своем фольклоре, это искусство не могло не приобрести новые национальные черты. Н. Д. Успенским в ряде случаев доказано проникновение интонаций русских народных песен в канонические церковные песнопения. В музыке, как и в иконописи, творческий дух русских мастеров всегда находил способы своего проявления. Это было как раз тем необходимым условием, которое превращало безликие устои канонической системы в произведения искусства.

«Человек в росписях (соборов. — М. Р.) XVII в. редко предстает в образе погруженного в себя философа, неподвижного созерцателя. Обычно он очень деятелен, мечется и жестикулирует. Он торгует, воюет, строит, жнет и пашет, ездит в каретах и верхом, плывет на кораблях...»[3]

Этому здоровому и естественному стремлению русских художников и музыкантов-певчих не всегда легко было пробиться в условиях ортодоксального мышления церковного руководства. Творческая инициатива мастера, художественная направленность его поисков не поощрялись, а то и подавлялись. Памятник русской публицистики XVI века — знаменитая «Валаамская беседа» — запечатлел этот аспект споров и разногласий в вопросах церковно-певческого искусства: «Многие найдутся среди них такие, которые станут на клиросах, по их разумению, хорошими певцами, сами начнут по-своему переделывать напевы, и каждый примется хвалить свое пение, но ни об одном из их напевов не было с неба свидетельства, да и не будет. И поэтому многие распевы и неподобающие части (песнопений) царям и великим князьям подобает соединить в один распев, чтобы не было многих. О таковых глупцах было написано, что они, когда стараются лучше петь, то, как волы, ревут друг перед другом, пинаясь ногами и тряся руками, кивая головами, как беснующиеся, и издают (при этом) звуки. Такие именно они и будут, когда наступят последние времена лживых пророков, и вначале людей прельстят глупые невежды». Русская церковная музыка изначально была строго одноголосна. Поэтому далеко не простым был путь, которым в нее пришло многоголосие. Издавна существовавшее в народной песне как выражение тяги народных мастеров к украшению, варьированию, внесению творческого элемента многоголосие «стучалось» в двери храма. Но, как и другие посягательства на «завещанный богом» первоначальный свод канонических мелодий, многоголосие встречало сильное противодействие со стороны отцов церкви. Главное, видимо, было не в изменениях самих основ, а в том, что появление новых голосов в звучании, так же как мелодическое варьирование напевов и в конечном счете как инструментальное сопровождение, неизбежно отвлекало молящихся от смысла слов в сторону чисто музыкальной выразительности. Церковь цепко держалась за свои устои. И хотя она каждый раз вынуждена была отступать — время, творческая инициатива музыкантов, развитие общественного музыкального слуха и стилевых идеалов брали свое, — но всегда тормозила и тянула назад. Пассивной, «оборонной» была тактика церкви по отношению к естественному и живому взаимодействию церковно-певческого искусства с общей музыкальной практикой своего времени. А это постоянно приводило к появлению уродливых форм и привычек, в которые выливалась подавляемая тяга распевщиков к творчеству. Требовались огромные охранительные усилия церкви, чтобы преодолеть такие явления, как хомония (пение, при котором выпеваются незвучащие в обычной речи звуки), или аненайки (добавление к тексту песнопения дополнительных слогов, имевших чисто ритмическое значение), или многогласие (не многоголосие!), при котором для сокращения службы разные тексты поются одновременно.

«... Сельские попы, которые находятся вдали от своих архиереев, а вблизи не имеют начальства над собой, делают, как захотят, самовольно, ибо так им хочется для угождения людям, а не по церковному преданию. От них и завелось многоголосное пение, и они не избегают этого не только в простые дни, но и в праздники, ибо по „своему самовольству любят фитное (фита — мелодическое украшение в распеве. — М. Р.) протяжное пение из-за тщеславия, желая снискать славу подобно певцам...»

«Имеют ли отношение разум и слова к тому, чего не понимает и не разумеет ни поющий, ни слушающий, как, например: «Во памя ахабува ахате, хе хе бувее вечную охо бу бува, ебудете праведе енихи ко хо бу бу ва?»... Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление!.. Скажи мне, возлюбленный, есть ли это внушение уму? Есть ли это словесный разум? Существует ли внимательный слушатель такого пения? Порождают ли эти слова страх божий в сердце?..» — писал в трактате «О пении божественном» в 1681 году Иван Трофимович Коренев, один из немногих в России того времени образованных музыкантов.

Ситуация, которая сложилась в музыкальном искусстве России XVII века, предвещала коренной переворот. Носители и творцы музыкального творчества (к тому времени во всей России образовалась целая армия мастеров-распевщиков) не хотели, а церковное руководство не могло жить по-старому. В то время, как в Италии уже успела отойти в прошлое вершина хорового полифонического искусства, Монтеверди написал все свои оперы, расцветала школа скрипичного искусства, в России должны были звучать только одноголосные мелодии знаменного распева! Противоречие слишком разительно. Переворот совершился благодаря тому, что постепенно, но настойчиво вызревали предпосылки нового музыкального мышления во внецерковном искусстве.

Песенный фольклор страны к тому времени обогатился почти всеми основными своими жанрами. К древнему календарно-обрядовому циклу присоединился новый, ценнейший пласт русского народного творчества — протяжная лирическая песня. В отличие от аскетичной нейтрально-ладовой церковной музыки она творилась в живых эмоциональных красках мажора и минора. Следуя естественному пути развития общественного слуха, в ней формировалось новое, современное музыкальное сознание. Второе главное достижение русской песенности — это ее хоровое многоголосие. Удивительная творческая сила народных мастеров хорового пения помогала (и по сей день помогает!) воплощать в стройном живом звучании сложнейшее многоголосие. Услышавший в конце XVIII века в Петербурге хор гребцов виднейший итальянский композитор Джузеппе Сарти отказывался верить, что их многоголосное пение — плод устного народного творчества, а участники хора не знают нот!

Другая прогрессивная сила, зревшая в русской музыке,— это внецерковная духовная лирика. Основанная на характерных для литературы своего времени пересказах классических духовных источников — библии, евангелия, псалтыри, всевозможных житий, — она бытовала в виде покаянных стихов и псальм[4]. Нередко их «книжная» духовная поэзия служила основой для воспевания героической истории страны. Во многих случаях через образы духовной литературы воплощались лирические переживания человека. Отвечавшие духовным потребностям широких слоев русского общества XVII века, эти жанры получили широкое распространение, их образцы запечатлелись во многих рукописных памятниках, Но главное, что привлекало к ним, особенно к псальмам,— это совершенно новый строй музыки — гармонический. С точки зрения самого многоголосия они гораздо примитивнее народной песни. Но их простые, подчас даже танцевальные ритмы, правильный, упорядоченный и ясный склад европейской гармонии быстро и прочно завоевывали сердца россиян. То, чего всегда боялась православная церковь — полнозвучной красоты музыкальной гармонии, — подступало к ней с двух сторон: из фольклора и «еретического» Запада — через Польшу, Украину и Белоруссию.

Возникло многоголосие и в собственно церковной музыке. Это было одно из тех явлений, которое церковь уже не могла контролировать. Что собой представляла эта музыка — для исследователей еще во многом загадка. Записанное в виде трех строчек, состоящих из крюковых знаков, оно, как предполагают, содержит неизвестный еще ключ к расшифровке. Расшифрованное буквально, оно оказывается невероятно диссонантным. Трудно представить, чтобы такое пение не только доставляло эстетическую радость, но и вообще могло исполняться без протеста слушателей. Существует остроумное предположение исследователей о том, что некоторые разделы партий должны петься на определенный интервал выше или ниже записанного. Однако это предположение не нашло отражения ни в записи, ни в теоретических руководствах.

К середине или даже последней трети XVII века все эти предпосылки — развитое народное многоголосие, гармонический стиль псальм и собственно церковное трехголосые — объединились. Народное и профессиональное, духовное и светское, мелодическое и гармоническое, национальное и общеевропейское — все переплавилось и выплеснулось в новом для России жанре — хоровом концерте. Сделав огромный скачок вперед и достигнув нового уровня музыкального мышления, концерт воплотил в себе одновременно и ренессансную праздничную гармоничность мироощущения, и барочную контрастность, сложность формы.

Пришедший по проторенному псальмами пути концерт принес с собой новую нотацию, необходимую для точной записи многоголосной музыки. На смену крюку, обозначающему целую группу нот, то есть записи, годной для сугубо мелодической музыки, пришла пятилинейная нотация, каждая нота которой обозначала конкретную высоту и длительность одного звука и могла обеспечить точную запись гармонического многоголосия. Правда, головки нот еще были квадратные, что в Европе уже отходило и сменялось круглыми. Но все же сам факт пятилинейной нотации знаменовал собой коренной перелом в музыкальном мышлении исполнителей, которые, обучившись, сами зачастую становились и авторами новых композиций.

Новое пение называлось партесным, от слова partes — партия в многоголосной музыке. Такое название оно получило на Украине и с ним перешло в Москву. Видимо, потому, что именно пение по отдельным партиям явилось для отечественных распевщиков решающим признаком нового. Любопытно, а современному музыканту трудно представить, что нотным материалом служили только партии, но не было самого главного, с точки зрения музыкантов XIX и XX веков, — партитуры, то есть сводной записи всех партий, которая зрительно фиксирует общее звучание в каждый конкретный момент. Веками воспитанные на мелодическом искусстве знаменного распева, наши мастера пения продолжали мыслить мелодически, хотя их чувство ансамблевой гармонии, которое отлично развито у народных исполнителей без всяких партитур и записи вообще, помогало им обходиться одними партиями. Музыкальность и профессионализм отечественных музыкантов помогли им воспринять новое искусство как естественное развитие старого.

Продолжая воплощать собой «язычество» и «ересь», партесное пение встречалось с теми же злобными нападками, что и много веков назад. Однако теперь уже столкнулись между собой внутрицерковные партии. Вопрос о принятии или непринятии нового пения был одним из основных в расколе. «И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквах поют многие стихи не по-гречески, не по-славянски, а как звучит орган», — писал убежденный старообрядец поп Лазарь. Видимо, не везде сразу научились петь в точном ансамблевом согласии, что давало противникам этого искусства сильные аргументы: «потому, что в то время из-за не понимающих божественное учение во святую церковь проникло большое смущение, так как, вопреки уставу и церковному порядку, стали петь не единогласно, а в два, три и в шесть голосов исполняли церковное пение, не понимая друг друга; и от самих священников и причетников во святых церквах начинался крайне странный шум и козлогласие, ибо певчие пели на обоих клиросах псалтырь и иные церковные песнопения, один, не ожидая, пока кончит другой, и кричали все вместе; псаломщик же прочитывал стихи, не слушая поющиеся, и начиная свои, и было невозможно слушающему понять, что поется и читается...»

Большой вклад в творческое развитие нового искусства внес композитор и теоретик Николай Дилецкий. Уроженец Киева, он также жил и работал в Вильно, в Смоленске и в Москве. Будучи большим практиком и учителем, он написал важный и значительный труд «Идея грамматики мусикийской», в котором обобщил теоретические основы искусства партесного концерта, необходимые как исполнителям, так и композиторам. Не рассматривая свои задачи как узкотехнологические, Дилецкий старался привить понимание музыки и отношение к ней как к искусству гуманистическому, созданному человеком и для человека, с его земными мыслями и чувствами.

«Что такое музыка? — начинает он трактат. — Музыка— это то, что своим пением или игрой настраивает человеческие сердца на веселие, или сокрушение, или плач. И в то же время то, что своим пением или игрой доказывает движение вверх или вниз, или действует, как это движение... В фантазии... музыка бывает трех видов: веселая, устрашающая и умилительная. Смешанная веселая — та, которая уши и сердца настраивает на жалость, как в плаче и надгробном пении. Смешанная музыка — это та, которая одного настраивает на веселье, другого на грусть...»

Дилецкий учил композиторов классическим, основополагающим приемам хорового письма, объяснял выразительное значение тех или иных средств. Коренным новшеством для русской духовной музыки звучит рекомендация мастера использовать в профессиональном творчестве народные мелодии: «И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую или иныи превращаю на гимны церковные», — пишет он и приводит мелодию популярного славильного канта сначала с собственным текстом, а затем с традиционным литургическим. Открытым вызовом церковникам является высказанный в «Грамматике» совет обучаться игре на органе: «... аще хощеши быти мусикии строителем, подобает ти всегда к ней имети прилежание и обучение играний на органах».

Само появление такой книги говорит о том, что в российском обществе последней трети XVII века существовал адресат — пусть небольшая, но определенная среда просвещенных и тянущихся к просвещению людей, свободных от оков церковно-догматической косности, открытых навстречу подлинному искусству.

Своим творчеством Николай Дилецкий красноречиво подтверждает сформулированные им эстетические и теоретические основы. Его минорные хоровые концерты искренни и сердечны, мажорные — жизнерадостны, пронизаны упругим, нередко танцевальным движением, красочно используют тембровые возможности хора.

Творчество и теоретический труд Дилецкого послужили твердым фундаментом для расцвета партесного искусства, просуществовавшего в России более века и явившегося мощным основанием для русской музыкальной культуры нового времени.

Преемником, а возможно, и учеником Дилецкого был еще более знаменитый и намного более плодовитый композитор, также мастер партесного концерта — Василий Поликарпович Титов.

Точные даты жизни В. Титова неизвестны, предположительно он жил с 1650 по 1710 год. Во всяком случае период его наиболее активной творческой деятельности приходится на 1690—1700-е годы. Он автор очень большого числа партесных композиций. Исследователь его творчества В. В. Протопопов насчитывает их около 200. Учитывая огромное количество партесных сочинений, оставшихся анонимными, да большинство из них и записаны как анонимы, можно считать эту цифру далеко не конечной.

По должности Титов был «государевым певчим дьяком» с 1682 года. По предположению Ю. В. Келдыша, он уже тогда выдвинулся как талантливый композитор. Примерно в это время ему было поручено написать музыку к «Рифмованной псалтыри» Симеона Полоцкого.

Выдающийся белорусский и русский общественный и церковный деятель, просветитель, писатель и проповедник, живший с 1629 по 1680 год, Симеон Полоцкий последний период своей жизни был учителем царевичей Алексея, Федора, а затем и царевны Софьи. В 1678 г. он перевел силлабическим стихом популярные в духовной лирике псалмы Давида. Они были изданы в год смерти поэта, а еще через несколько лет царевне Софье был преподнесен экземпляр «Псалтыри», положенной на музыку Василием Титовым, Написанная в простом трехголосном изложении и рассчитанная на грамотных любителей музыки, «Псалтырь», как считают литературоведы, явилась началом светской вокальной музыки в России. Ибо она предназначена для исполнения в миру в качестве отечественного художественного образца в противовес распространенным в России польским псальмам. Появление этой «Псалтыри» стало определенным поворотом в дальнейшей судьбе партесного концерта. Тот же ряд псалмов лежит и в основе большинства концертов. Допустив в службу концерт, церковь ввела не только многоголосную музыку свободной неканонической композиции, но и неканонические тексты. Более того, среди концертов есть сочинения с текстами вполне светского содержания: приветственные, застольные, славильные. Такие концерты не были предназначены для церкви. Их сфера сугубо светская: мирские развлечения, государственные церемонии. И Титов, напомним, был государевым певчим дьяком! Таким образом, именно «псалтырная» литературная основа примирила церковное и светское музыкальное искусство того времени. Творчество В. Титова — пример этого единства. Но если для мирского искусства псалтырь не была проводником догматов церкви, поскольку бытование духовных сюжетов в то время было типично для всех видов русского светского искусства, то для церкви она явилась мощным вторжением светского начала.

И еще. Благодаря светской ориентации своего творчества Василий Титов стал первым композитором при дворе Петра I. Искоренявший всю церковную символику из государственных ритуалов и церемоний, Петр I поручил именно Титову написание престижного концерта на Полтавскую победу в 1709 году. Существовали и другие, к сожалению анонимные, концерты, отражающие крупные победы и другие события, связанные с укреплением Российского государства при Петре I. Всего, по наблюдениям В. Протопопова, было около 50 авторов партесных композиций. Но в конце концов важно не столько авторство этих сочинений, сколько факт их существования.

Особняком стоит единичный, но принципиально важный факт: существование концерта-пародии. Обнаруженный, изученный и опубликованный исследователем партесного концерта Н. А. Герасимовой-Персидской концерт «Сначала днесь поутру рано», поющийся от лица Подгулявших «Спиваков», свидетельствует о весьма вольной и совершенно нецерковной трактовке этого жанра самими его творцами.

Было бы неверно, однако, считать этот жанр только светским. Церковь сумела сделать его и своим, используя преобладающее звучание партесного концерта в своих стенах. Исполнения концертов в государственных церемониях или частными капеллами князей или высоких церковных чинов были несравненно малочисленнее, чем в многочисленных церквах Москвы и каждого, даже небольшого города. Для народа, который слышал их только в церкви и продолжал слушать многие десятилетия, когда их стиль уже закоснел, отстав от «новых песен\* XVIII века, партесный концерт стал канонизированным символом церковной музыки.

Что же представляет собой партесный концерт в музыкальном отношении? Прежде всего он поражает необычайно пышным великолепием многоголосия. Словно наверстывая сдерживаемое веками наслаждение гармонией, российские мастера выстраивали сложнейшие композиции, основанные на сочетаниях и сопоставлениях не просто нескольких хоровых партий, а целых хоров, состоящих каждый из четырех голосов. Неистощимая изобретательность и стремление к красоте позволяли им, не теряя чувства целого, украшать его бесконечным количеством затейливых деталей. Ощущение величественности, стройности и праздничной солнечности, рождаемое этим искусством, роднит его с современным ему московским архитектурным стилем — нарышкинским барокко. Эта художественная ассоциация позволяет находить сходство и в чисто конструктивных закономерностях. Так, наложение четырехголосных хоров (достаточно самостоятельных, потому что возможно исполнение и при отсутствии части хоров) можно сравнить с известным принципом русской церковной архитектуры XVII века «восьмерик на четверике». Большинство партесных концертов написано для составов, в которых количество голосов кратно четырем: четырехголосных, восьмиголос-ных, двенадцатиголосных, шестнадцати- и двадцатичетырехголосных. На закате партесного концерта в канун появления нового стиля был написан концерт для 48 голосов. Напомним, что ни один голос-партия не повторяет другой.

Что же касается самого музыкального языка партесного концерта, то, раскрыв свои художественные возможности в Петровскую эпоху, вместе со всеми формами общественной жизни обновленной России, партесный концерт зазвучал современно и ярко. В нем запечатлелись боевитые и задорные интонации трубных сигналов, четкие ритмы хоровых возгласов. Но главное — концерт жадно впитал в себя новый и ставший чрезвычайно популярным в России жанр — кант.

Впрочем, мы никогда не проникнемся истинным духом партесного концерта периода его расцвета, если он не будет у нас ассоциироваться не просто с отдельными жанрами, а в целом с эпохой Петра I, со стилем жизни и атмосферой молодой России.

Нет нужды здесь давать широко известную историческую характеристику этого времени и его свершений. Но слишком многие сферы жизни, изменившись, оказали прямое воздействие на музыкальную культуру.

Освобождались от церковного начала все сферы государственной жизни: общественные отношения, образование, придворный быт, церемонии. Человек стал восприниматься как личность вне сословных предрассудков и оцениваться реальными качествами деятеля, творца, организатора, ученого, умельца. Вместе со сбритыми бородами с лица государства постепенно стали исчезать и многие другие символы поповской Руси.

Не культивировавший придворную шумиху и излишнюю помпезность, Петр, однако, заботился о правильной расстановке акцентов в новых формах общественной жизни и подчеркивал важность тех или иных моментов, придавая им парадное оформление. Член австрийского посольства в Москве И. Г. Корб в своем дневнике записал: «Нынешний царь, далекий от всякой пышности и величавости касательно своей особы, не любит также отличаться блеском своего двора и редко окружает себя этой излишней толпой прислужников»[5].

Так, музыка заняла большое место в жизни армии. Петр ввел небольшие, но обязательные составы музыкантов в каждый полк. Распространились традиционные для военной музыки трубы, флейты и барабаны. Родились походные солдатские песни. Возникла музыка побед. Торжественные поздравительные песни, панегирические канты, или, как их еще называли, виваты, остались характерным звуковым символом петровской эпохи. Они и в историю музыки вошли как петровские канты. Певшиеся хором, они строились на открытых, призывных и восклицательных интонациях, нередко имитировали трубные сигналы, отличались твердой маршевой поступью. Именно этот кант позже, уже в XIX и XX веках, лег в основу песен-гимнов. Естественно, что в торжественных партесных концертах, сопровождавших парадные государственные церемонии, панегирический кант нашел свое прямое отражение.

Самая широкая сфера, в которой зазвучала в России новая музыка, — это светская жизнь во всех ее формах. Начало было положено при царском дворе, где в часы отдыха и праздничного веселья заиграли музыканты на европейских инструментах. Старинная гравюра запечатлела музыкантов, игравших на виолах во время свадебного пира Петра I. Российские дворяне, путешествовавшие по странам Западной Европы в начале XVIII века, среди особо примечательных явлений непременно отмечали красоту инструментальной музыки, многочисленность и искусность музыкантов. Возвращаясь на родину, они заводили у себя оркестры.

Скрипка, давно известная на Руси во многих своих разновидностях как народный инструмент, зазвучала теперь в стройных ансамблях, в традициях европейского придворного музицирования.

Первенствующее место заняла инструментальная музыка на введенных Петром I светских ассамблеях. Ее постоянное звучание во время танцев и застолий объединяло людей, способствовало непринужденности в светском общении.

Разумеется, новые формы музицирования коснулись прежде всего небольшой дворянской верхушки и не затронули основных народных масс, среди которых устойчиво бытовал фольклор, псальмы XVII века. Но такой фактор, как отсутствие запретов на инструментальную музыку, конечно, раскрепостил творческий дух народных музыкантов. Гусли, украинские бандуры были нередкими в домах служилых людей. Импровизации, народные наигрыши, аккомпанемент к песням — вот сфера приложения творческих сил народных музыкантов.

Но не будет преувеличением сказать, что самым любимым, популярным жанром, на многие десятилетия поселившимся в русском быту и оставившим значительный след в отечественной культуре, был кант.

Задушевный и простой, нежный и поэтичный, вселявший в сердца влюбленных надежду и тоску, он до наших дней сохранил свое удивительное обаяние чистоты, открытости, непосредственности и интимности. В нем как бы раскрылась душа народа, поворачивающаяся от затянувшейся угнетенности средневековья навстречу свету и раскрепощенности чувств нового времени. В нем слышно Возрождение. Недаром кант — это прямой потомок итальянской канцоны — жанра светской вокальной лирики итальянского Ренессанса.

Российский кант XVIII века можно назвать массовым жанром своего времени так же, как мы сейчас называем песню. Развиваясь параллельно в двух разновидностях — хорового канта-вивата и канта лирического, предназначенного для камерного, домашнего исполнения,— кант ответил стремлениям самых широких роев российского общества к новым формам самовыражения в бытовой вокальной музыке.

Запечатленный в многочисленных специфических сборниках, где под тремя обязательными вокальными строчками (бас и два верхних голоса, вторящих друг другу в терцию) помещался длинный, многокуплетный текст, российский кант вошел в плоть и кровь нашей культуры. На канте основано знаменитое «Славься» из «Ивана Сусанина» М. И. Глинки, из канта выросла русская песня XVIII и XIX веков. Мы унаследовали кант и в нашем сегодняшнем песенном творчестве. От кантов-виватов пошла песня-марш, от кантов лирических — «российская песня», русский романс; от того и другого вместе — гимничность.

Канты пелись, запоминались, переписывались. Их однотипные мелодии, тесно связанные с незатейливой ритмикой нарождавшейся российской поэзии, были словно «родными сестрами». А часто одни и те же запомнившиеся мелодии подтекстовывались разными, но тоже во многом сходными между собой виршами.

Естественно, что российский кант оказал воздействие на партесный концерт гораздо более широкое, чем упомянутая выше виватность в торжественных и славильных концертах. Не меньшую, а, возможно, и большую роль сыграл для концерта лирический кант. Тяга к высокой лирике всегда велика. Жизнь человека наполнена не только радостью и любовью, но также и страданиями, болью утрат, страхом смерти. Не удивительно, что человеку столь необходимо искусство, могущее выразить и разделить с ним чувства горя и печали. Сфера траура и скорби запечатлелась в огромном массиве партесных концертов, которые на языке профессиональных жанров исследователи обобщенно называют лирико-драматическими. Их печальная музыка проникает в душу и обволакивает ее светлой грустью. Вековая народная сдержанность, культура чувства, мудрая отстраненность от открытых переживаний, но в то же время и искренняя непосредственность — свойства этих замечательных по красоте и благородству произведений, которые составляют ценнейший пласт нашего культурного наследия. В нем воплотились и исконная привычка народа выражать свои сокровенные чувства прежде всего голосом, в вокально-хоровом искусстве, и лирическая непосредственность чувств, связанная с бытом нового времени, собранная, как в фокусе, в канте.

Партесный концерт, как и кант (внутренне связанные, они имели и сходные судьбы), был широко распространен. Его пели в придворном хоре, в частных капеллах князей или высоких церковных деятелей и, конечно же, в церкви, то есть для всего народа.

Бытование партесной музыки и связанный с ней был ее исполнителей — певчих — сформировались и приобрели стабильность с петровского времени и до второй половины XVIII века. Пение по партесам было профессией, и получали ее с детства ценой упорного и прилежного труда. Старшим певчим было предписано обучать малолетних «манерно петь, а кто из ребят леностно обучаться будет, тех наказывать розгою. Из ребят, кто партесное пение совершенно имеют, токмо тех обучать чтению или кто к чему способен будет».

Историограф русской культуры XVIII века академик Якоб фон Штелин писал о партесном хоре так: «...Такой хор набирается из мальчиков, юношей и мужчин, большей частью украинцев, обладающих прекрасными голосами, которых уже с детства предназначают для пения в церкви и соответственно обучают. Некоторые из них так успевают, что в дальнейшем сами сочиняют мотеты и становятся директорами домашних капелл, где они занимаются с певцами и готовят младших, долженствующих пополнять отсев.»

В доме бывшего фельдмаршала князя Ивана Юрьевича Трубецкого (тесть генералиссимуса принца Гессен-Гамбургского) ежегодно княжеский хор исполнял мотеты, специально сочиненные ко дню рождения или именинам князя.

Такое высшее духовенство, как архиереи, митрополиты, также имели в своих домах, как и архимандриты в монастырях, специальные капеллы. Хоры их состояли из 10, 12, 20 и более певцов, которые исполняли церковные песнопения во время богослужения и, кроме того, чуть ли не ежедневно пели для епископа или архимандрита. Пели они также и за столом именитого духовенства, особенно если давался обед для гостей. Мне пришлось присутствовать при выступлении такого хора, который вместо застольной музыки исполнял прекрасные мотеты и концерты, а при пожелании здоровья вместо обычно употребляемых в таких случаях фанфар, труб и литавр исполнил в стиле хорала троекратно «Многая лета»[6].

Заботясь о постоянном пополнении придворного хора профессиональными певчими, Анна Иоанновна издала указ: «На Украине и в Малороссийских городах, где усмотрите певчих — молодых хлопцев добрых — набирать и по выборе оных певчих обид и налогу их семействам никому не чинить и добрых певчих не отпускать». В 1738 году была основана специальная школа певчих в городе Глухове. И действительно, на протяжении многих десятилетий Глуховская школа служила источником профессиональных музыкальных кадров. Из нее вышли многие замечательные музыканты, в том числе и Дмитрий Бортнянский.

Как видно, большая и самостоятельная ветвь русской музыкальной культуры — партесное искусство — была в то же время замкнута в своем цеховом профессионализме и четкой жанровой ограниченности. Вследствие этого она все больше оказывалась в тени разнообразных и быстро накапливающихся новых явлений европейского музыкального быта XVIII века.

**Список литературы**

[1] Этот и приведенные ниже фрагменты из древнерусских источни­ков цитируются по изд.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. Составление текстов, переводы и общая вступительная статья А. И. Рогова. — М„ 1973

[2] Белкин А. А. Русские скоморохи. — М., 1975. — С. 167.

[3] История русского и советского искусства. Под ред. Д, В. Сарабьянова. — М., 1979. — С. 80

[4] В отличие от «псалмов», певшихся в церкви, «псальмы» — многолосные духовные песни — исполнялись в домашней обстановке.

[5] Корб И. Г. Дневник поездки в Московское государство в 1698 году. — М., 1867. — С. 256.

[6] Штелин Я. Известия о музыке в России//В кн.; Музыка и балет в России ХVII века. — Л.. 1935. — С. 57.