**2. Партесное пение. Характерные черты стиля, жанры**

**План ответа:**

**1. Характеристика эпохи, исторические события, сделавшие возможным проникновение партесного стиля и внедрение его в русский знаменный стиль (Реформа патриарха Никона).**

**2. Зарождение Партесного стиля его отличия и конфликт с одноголосным стилем.**

**3. Теоретическая основа Партеса на Руси (Дилецкий)**

**4. Жанры партесного пения.**

**5. Канты и псальмы, особенности каждого жанра.**

**6. Хоровой концерт барокко, его характерные черты.**

**7. Композиторы – представители партесного стиля барокко в русской музыке.**

**8. Творчество композитора Василия Поликарповича Титова, иллюстрация 12-голосного концерта.**

**9. Заключение: роль партесного концерта эпохи барокко в эволюции русской хоровой культуры.**

***Введение:***

***Сказать о реформах патриарха Никона***

В исторической науке XVII столетие принято называть «переходной эпохой», подготовившей реформы Петра Великого. Современники назвали свой век «бунташным», поскольку он опрокинул привычные устои жизни, внес кардинальные перемены в культуру древней Руси.

Но, несмотря на это профессиональная музыка во многих жанрах достигает в XVII веке огромных, качественно новых завоеваний. Ее развитие, идет по пути усиления светского начала, причем светское проникает и в саму церковную музыку, меняет ее характер и формы воплощения. Но в это время авторитет церкви падает, в проведении церковных обрядов возникает стремление все осмыслить, проанализировать. В XVII веке в русской церкви произошел раскол, отразившемся на проведении культового богослужения и на его оформлении. И появляется мнение о несовместимости богослужебного пения и музыки. В связи с этими явлениями происходит перестройка знаменного пения и родилось партесное многоголосие.

***1. Зарождение партесного пения. (канты, псальмы и хоровой партесны концерт)***

Вторая половина XVII столетия характеризуется качественно новыми явлениями в русской музыке: рождаются два, тесно связанные друг с другом жанра- Партесное пение и кант,- которым свойственны новые черты мелодико- гармонического языка и принципы формообразования. На первый план выступают гармоническая вертикаль, четкая метричность, интенсивное становление мажора и минора как основы ладового мышления. В связи с появлением партесного пения произошла перестройка знаменного пения и его модернизация.

Обновление знаменного распева было вызвано желанием сохранить высокую одноголосную традицию и, одновременно, приблизить ее к реалям певческой практики.

Во второй половине XVII в. В певческий обиход входят новые одноголосные распевы- киевский, болгарский и греческий. Песнопения этих распевов записывались пятилинейной нотацией. Они принесли на Русь элементы нового музыкального мышления - мажорно- минорную основу мелодии, повторность, периодичность

Попытки усовершенствовать знаменный распев с помощью чуждых ему принципов привели к распаду одноголосной средневековой традиции. В богослужебной практике начинает развиваться новый вид музыки - **Партесное пение.**

Выявить следующие показатели, по которым различаются распевы и партесное многоголосие:

Свое название новый вид храмового пения получил от латинского слова partes­ –партии. В его основе лежал принцип гомофонно-гармонического соподчинения голосов при господствующей роли четырехголосия. Этот принцип зародился в странах Западной Европы , развился в западных и юго-западных пределах Руси (на Украине и в Белоруссии) и уже в готовом виде был завезен в Москву в 50-е гг.XVII в.

Партесное пение возникло на Руси путем «скрещивания» западной музыкальной системы с православными певческими традициями. Его введение было связано с деятельностью музыкантов, получивших образование за границей, поскольку «острое ощущение невозможности совмещения музыки и богослужебного пения, столь характерное для великорусского православного сознания, было в значительной мере притуплено у носителей православия западных областей, из-за частых контактов с инославным населением, и именно это послужило причиной вступления на путь духовного компромисса , которым и явилось партесное пение».

***2. Распространение партесного пения.***

Распространение партесного пения в московском государстве происходило путем сильного давления со стороны властей. Главный идеолог церковных реформ патриарх Никон приветствовал многоголосное пение. Партесы получили поддержку и со стороны царя Алексея Михайловича, который в начале 1652 г. Пригласил из Киева «творцов» (композиторов) партесного пения и хор певчих , профессионально владеющих искусством многоголосия. Однако и в период властвования Никона, и позднее изменения в церковнопевческой практике встречали сопротивление деятелей старообрядческого движения. Так, старообрядец о. Лазарь писал: «И патриарх Никон, и власти возлюбили языческое пение и в церквах поют многие стихи ни по-гречески, ни по-славянски, а как звучит орган».

Новое многоголосие первоначально исполнялось под руководством приглашенных украинских и белорусских регентов. Они требовали от «спиваков» (то есть певчих) более мягкого и проникновенного стиля пения, противоставляя его «густому басистому» исполнению «московитов». Записывались партесные песнопения с помощью пятилинейной нотации. Правда, ноты были не круглыми, а квадратными (так называемое «киевское знамя»). Крюковая же нотация постепенно уходит из церковного обихода .

Официальное призвание многоголосного пения в Русской Православной Церкви состоялось в 1668 г., когда прихожане одного из московских храмов обратились к иерархам восточной церкви с вопросом о возможности введения партесной музыки. Ответ патриархов был весьма уклончив, однако он не содержал прямого осуждения многоголосия. Это позволило снять многовековой запрет на многоголосное пение в русской церкви.

***3. Развитие партесного пения.***

Новый вид певческого искусства мог развиваться лишь при условии соответствующего эстетического и теоретического обоснования. Принципы партесного многоголосия были изложены в ряде учебных пособий. Самым ярким музыкантом-теоретиком этого времени был Николай Павлович Дилецкий(Дылецкий) . О его жизни сохранились противоречивые сведения. Достоверно известно, что Дилецкий некоторое время жил и работал в Польше. В 70-е гг. он переехал в Москву, где прославился как композитор и педагог. Свои теоретические взгляды Дилецкий изложил в труде «Идеа грамматики мусикийской» (смоленская редакция 1667 г., московские редакции 1679 и 1681гг.).

«Мусикийская грамматика» – первый крупный трактат , в котором можно найти ответы на самые разные вопросы по эстетике музыки и нотной грамоте. Отвечая на вопрос «Что есть мусикия?», Дилецкий пишет: «Мусикия есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческие : ово к веселию, ово к печали». Дилецкий не пытался полностью отринуть опыт знаменного пения. Он стремился соединить древнерусскую и европейскую традиции, опираясь на труды «многих искусных художников тако церкви православныя творцов пения. якоже и римския, и от многих книг латинских яже о мусикии». В «Мусикийской грамматике» содержатся основные композиционно-технологические правила партесного многоголосия , знать которые предписывалось и композиторам , и исполнителям . Его теория существенно облегчала русским распевщикам постижение нового искусства . Автору удалось выделить довольно элементарные приемы хорового письма . ориентируясь на исполнительские возможности не только коллективов столичных храмов , но и на хоры российской провинции .

Труд Н.П.Дилецкого имел ярых противников. В последней редакции «Мусикийской грамматики» тексту Дилецкого предшествовал трактат «О пении божественном», принадлежащий московскому дьякону Иоанникию Кореневу , в котором автор выступил в защиту теории Дилецкого и дал отповедь противникам партесного многоголосия . Критикуя вставочные слоги в знаменном пении, Коренев пишет: «Можно сказать: никак иначе не следует петь, как только умом и сердцем и вещать разумными устами. Имеют ли отношение разум и слова к тому, чего не понимает и не разумеет ни поющий , ни слушающий , как , например: Во памя ахабу-ва ахате , хе хо бувее вечную охо бу бува…» <...> Это ли благодарение? О неразумие и простота! Вот оно, хуление! Если бы ты благодарил по татарски , это было бы приятно Богу , ибо татарин или знающий татарский язык и понимающий его понял бы . Но нет на земле такого человека и не будет , который так бы говорил… Существует ли внимательный слушатель такого пения?» Убежденный сторонник обновления храмового пения, Коренев утверждал, что «не только двухголосные, трехголосные и четырехголосные, но и многоголосные песнопения можно петь<...>, ибо наука премудрости не имеет конца». В конце своих размышлений Коренев поместил стихотворную притчу под названием «слово против невежественных и противящихся гордецов»:

Я трудился в этом деле: ты видишь мое старание,

Каким оно есть; прояви и свое - сам поймешь усердие,

И будет оно, как и мое, во славу Господню.

Познай музыку во всем свободную.

Аминь.

На русской почве Партесное многоголосие быстро обрело национально окрашенные черты, отличающие его от западноевропейской музыки. Русские партесы имеют много общего с жизнерадостной и декоративной храмовой архитектурой и иконописью конца XVII в.; элементы украшательства, присущие новому многоголосию, напоминают причудливую поэзию раннего барокко.

***4. Музыкальная структура партесного пения.***

Основу партесного пения составил четырехголосный аккордовый склад с четко определенной ролью каждого голоса. Нередко главная мелодия заимствовалась из знаменных распевов и помещалась в теноре. Бас являлся гармонической основой, дискант двигался параллельно тенору в терцию или сексту, альт дополнял гармонию. Данная хоральная структура лишь изредка сменялась элементами имитационной полифонии.

***5. Расцвет партесного пения.***

Наивысшего расцвета Партесное пение достигает в новом жанре - *партесном концерте.*Концерт был рожден в недрах стиля барокко с его склонностью к пышности, помпезности, динамичности и праздничной орнаментальности. Музыка концертов создавалась в расчете на профессиональное исполнение большим хором (до 48 голосов) или двумя хорами. Нормой считались композиции на 8-12 голосов. Исполнялись концерты в храме после Литургии (отсюда их название «запричастные») без сопровождения каких- либо инструментов.

Партесный концерт acapella возник на Руси, минуя общую для европейской музыки стадию развития ренессансного многоголосия. Сам жанр хорового концерта сложился значительно ранее, на рубеже XVI и XVII вв. в творчестве представителей венецианской композиторской школы Андреа и Джованни Габриели. В их концертах откристаллизовался «роскошный стиль» барочной композиции, где важное место занимали колористические эффекты. В дальнейшем хоровой концерт получил широкое развитие у славянских народов, в частности - в творчестве мастеров польской школы. Влияние этой музыки было особенно ощутимо на ранней стадии становления концертного многоголосия в русских храмах. На создателей польских хоровых композиций ссылается в своей «Мусикийской грамматике» Дилецкий при обобщении основных принципов сочинения партесных концертов.

Главным среди изложенных правил следует считать требование строгого соотнесения музыки и поэзии. Дилецкий рекомендует композиторам внимательно относиться к тексту, определяющему, по его мнению, музыкальную форму. Он придает большое значение так называемой «диспозиции»- расположение частей произведения в соответствии с содержанием литературной основы. Именно поэтому в партесных концертах редко встречается реприза и лишь в тех случаях, если есть повторы текста. Не менее важным считал Дилецкий концертный принцип организации музыкального материала путем сопоставления полного звучания хора и выделенной ансаблевой группой.

В истории культуры имя Дилецкого долгое время оставалось забытым, а его музыка - неизвестной. Лишь сравнительнонедавно рукописи композитора привлекли внимание исследователей. Основная масса сочинений Дилецкого написана для восьмиголосного хора, трактуемого как два хоровых состава по четыре голоса в каждом. Крупнейшим его произведением является Воскресенский канон, где композитор продемонстрировал мастерское владениеразличными приемами партесного многоголосия.

Н.П. Дилецкий. Воскресный канон.

В отличие от внеличностного содержания знаменных распевов, партесные композиции воплощали разнообразные человеческие переживания. Спектр этих образов был чрезвычайно широк - от выразительной лирики до масштабных народных ликований. Большая часть русских концертов отмечена чертами торжественности и праздности.

***6. Композиторы в партесном пении.***

В процессе развития Партесное многоголосие постепенно менялось: усложнялись полифоническая техника и интонационный строй композиций. С введением партесного пения храмовая музыка приобрела авторство. Талантливыми творцами партесных концертов были такие композиторы, как Федор Редриков, Николай Калашников и др. Самой же большой популярностью пользовались сочинения «государева певчего дьяка» **Василия Поликарповича Титова** , в творчестве которого партесный концерт достигает наивысшего развития.

Биография Титова известна лишь по отрывочным данным. Впервые его имя упоминается среди певчих дьяков в 1682 г. Через четыре года он уже числится первым певцом , что свидетельствует о необычайной одаренности мастера. Подтверждением сказанному является огромное творческое наследие Титова- им создано более двухсот различных сочинений.

Музыка Титова отличается мелодическим богатством и разнообразием форм. Композитор тяготел к монументальным композициям и праздничным музыкальным образам. В отличии от своих предшественников Титов смело использовал разнообразные приемы полифонического развития, преодолевая статистику чисто аккордового склада. Композитор, следуя заветам Дилецкого, постоянно искал средства музыкальной выразительности, отражающие содержательную сторону текста. Так, в концерте «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему» имитация в верхних голосах хора передает восторженные возгласы людей, а в концерте «Днесь Христос на Иордан прииде» волнообразные вокальные фигурации иллюстрируют набегающие речные волны:

В.П. Титов «Днесь Христос

На Иордан прииде»

Замечательным образцом музыки Титова является восьмиголосный концерт «Златокованую трубу…», созданный в честь св. Иоанна Златоуста. В основу концерта положен текст стихиры из пяти строф с условным разделением на строки. Каждой строфе соответствует завершенный раздел музыкальной формы, заканчивающийся полной каденцией. Однако в пределах части композитор достаточно свободно обращается с текстом, целиком подчиняя его музыкальному замыслу. Это свидетельствует о постепенном становлении в русском многоголосии чисто музыкальных закономерностей, не подвластных абсолютному диктату слова:

В.П. Титов. Концерт «Златокованую трубу…»

***7. Возникновение псальмы.***

Тенденция обмирщения музыкального искусства сказалось не только в храмовой культуре, но и в развитии внелитургической духовной («книжной») песни. Одновременно с утверждением партесного пения возник новый бытовой жанр- многоголосная песня под названием п с а л ь м а. Подобно стихам покаянным, псальма была основана на поэзии духовного содержания. Исполнялись псальмы вне храма на три голоса без сопровождения инструментов.

Псальма представляла собой строфическую песню с четко определенной ролью каждого голоса. Мелодика этой новой песенной поэзии не была связана со знаменным распевом, поскольку первоначально основой псальмы послужили источники европейской ( польской, украинской) бытовой музыки.

Центры развития внелитургической духовной песни становится Воскресенский монастырь (Новый Иерусалим под Москвой), где руководящий пост занимал соратник патриарха Никона, монашествующий поэт Герман (Воскресенский). Он профессионально владел певческим искусством и сам сочинял музыку к своим стихам. В его псальмах слились элементы гимнической богослужебной поэзии и русской народной песенности.

Развитию внелитургической музыки предшествовало рождение светского силлабического стихосложения, достигшего расцвета в барочной поэзии Симеона Полоцкого. Его вирши пользовались большой популярностью при дворе Алексея Михайловича. Выдающимся памятником культуры конца XVIIв., где органично соединились духовная поэзия и бытовая песня, является «П с а л т ы р ь р и ф м о т в о р н а я», созданная Симеоном Полоцким и Василием Титовым.

Поэтический перевод древних библейских текстов, посвященный царю Федору Алексеевичу, был издан в 1680 г. без музыки, хотя Полоцкий рассчитывал на его музыкальное воплощение. Музыку к псалмам Титов написал несколько позднее, между 1682-1687 гг. Создавая ее, композитор от своего привычного монументального хорового стиля. Музыкальный склад большей части псалмов отличается камерностью и простотой; строфы песен нередко представляют собой элементарное четырехтактовое построение. Псалмы предназначены для трехголосного исполнения без сопровождения инструментов. Каждая песенная миниатюра (а всего их в соответствии с Псалтырью сто пятьдесят) обладает достаточно ярким характером и законченностью форм. Среди них встречаются псалмы, близкие народно-песенным жанром.

***Заключение.***

Таким образом «бунташный» век принес в русскую музыкальную культуру много нового при неизбежном разрушении древнерусской традиции, в которой сфера прфессионального творчества не затрагивала светские жанры. Завершилось многовековое разграничение богослужебного пения и музыки. Секуляризация, вторгаясь в область религиозную, способствовала формированию профессионального многоголосия и, одновременно, «выходу музыки» за пределы храмовой службы, результатом которого явилось рождение внелитургической бытовой песни.

Написав реферат по теме партесное пение я пришла к выводу, что, несмотря на то, что в церкви произошел раскол все равно церковное пение продолжало развиваться и радовать окружающих.

***Список используемой литературы:***

1. Герасимова - Персидская Н. А. «Русская музыка» XVII в.: встреча двух эпох.- М., 1994

2. Орлова Е.М. «Лекции по истории русской музыки». - М., 1977 (с.116-144)

3. Рапацкая Л.А. «История русской музыки». - М., 2001 (с. 40-52).

**(*Партесный концерт —*** жанр хоровой многоголосной музыки на православные литургические и (реже) свободно сочинённые тексты, получивший распространение в России второй половины XVII в. и в XVIII веке. На литургии исполнялся, как правило, вместо причастного стиха либо после него Для стиля партесного концерта характерны отсутствие инструментального сопровождения (a cappella), 3-4 голоса (в отдельных случаях два-три хора), контрастные сопоставления разных хоровых групп, либо ансамбля солистов с хором tutti, небольшой масштаб. Видные мастера партесного концерта — Н.П.Дилецкий, В.П.Титов, С.Пекалицкий, Н.Бавыкин, Н.Калашников; Важнейшие представители этой поздней модификации партесного концерта — композиторы М.С.Березовский,Д.С.Бортнянский и А.Л.Ведель.)

**В эпоху барокко впервые в России появляются профессиональные композиторы**, начинается процесс индивидуализации авторского стиля. В партесных рукописях встречаются десятки имен композиторов. В сочинениях лучших из них можно заметить стремление к индивидуальной, самостоятельной выразительности. И когда композитор называет свое произведение "творением" ("творение Василия Титова", "творение Николая Калашникова", "творение Федора Редрикова" — читаем мы в партесных рукописях), это означает новое осознание значения и роли композитора, автора, творца, которое принципиально отличается от канонического творчества распевщика, создающего песнопения в соответствии со средневековым каноном..

**Эпоха барокко дала русской музыке огромную музыкальную литературу**. В России **появилась целая плеяда русских композиторов** — создателей духовных концертов, кантов, служб, обработок. По подсчетам С. В. Смоленского, число их доходит до 36 имен. **Среди них можно выделить имена Николая Дилецкого, Василия Титова, Николая Калашникова, Николая Бавыкина, Степана Беляева.** И все же ***большая часть концертов в партесных рукописях анонимна***. Очевидно, слишком крепка еще была средневековая традиция скрывать авторскую принадлежность.

**В текстах партесных концертов преобладают сюжеты духовного содержания, но встречаются и концерты на светские тексты, а также посвященные царственным или духовным особам.** Выделяются виватные концерты, прославляющие победы Петра, а в 40-е гг. XVIII в. появляются концерты даже пародийного характера.

**В эпоху барокко музыка осознается как средство воздействия на сердца человеческие**, она становится способной вызывать разнообразные чувства, глубокие эмоции — жалость, печаль, радость. Средневековое искусство не знало такого богатства оттенков выражения чувств. Оно обладало единой направленностью на общение человека с Богом, что создавало его монолитность, внутреннюю замкнутость и особую созерцательность. Этим оно принципиально отличалось от музыкальной эстетики барокко, воздействующего на слушателя и всегда учитывающего его восприятие.

**В партесных концертах вырабатывается определенная система признаков, воплощавшая разные эмоциональные состояния.** Наиболее яркие музыкально-риторические фигуры концертов связаны с имитацией движения на таких словах, как "побежé", "скакаше", "играя", изображающие бег.

В партесных концертах выработался новый особый музыкальный язык типизированных формул, изображающих определенные чувства, действия, выражавшиеся определенными формулами, музыкальными эпитетами, которые повторялись в сходных смысловых и текстовых ситуациях в соответствии с риторикой.

**Музыкальное искусство эпохи барокко отличает стремление к ярким художественным эффектам. Концерты и службы на 12, 16 голосов были вполне нормативным явлением,** но к середине XVIII в. стремление к пышности и вычурности достигло гипертрофированных форм, вследствие чего появляются произведения для 48 голосов. Такова полная литургия и два концерта на 48 голосов, которыми приветствовали императрицу Екатерину II в Ярославле во время ее путешествия по Волге в 1762 г. Можно себе представить, какой высокой культурой отличались в XVIII в. русские певцы, которые смогли исполнить эти сложнейшие сочинения. Безусловно, концерты эти были исполнены неоднократно, о чем свидетельствуют затертые углы листов рукописей.

**10.Жанры хоровой музыки партесного столетия(вторая половина 17-первая половина 18в). –**По Ильину.

Жанры: псальмы, канты,партесные концерты, покаянный стих, школьная драма, обиходная церковная музыка.

**1)Партесный концерт** -— крупнейшая форма хоровой музыки «партесного столетия» от середины XVII до середины XVIII веков. Истоки его лежали в «концертирующем стиле» венецианской школы второй половины XVI века. Русскими мастерами композиции он был воспринят через посредство музыкантов — выходцев с Украины и из Белоруссии.

**(*Партесный концерт —*** жанр хоровой многоголосной музыки на православные литургические и (реже) свободно сочинённые тексты, получивший распространение в России второй половины XVII в. и в XVIII веке. На литургии исполнялся, как правило, вместо причастного стиха либо после него Для стиля партесного концерта характерны отсутствие инструментального сопровождения (a cappella), 3-4 голоса (в отдельных случаях два-три хора), контрастные сопоставления разных хоровых групп, либо ансамбля солистов с хором tutti, небольшой масштаб. Видные мастера партесного концерта — Н.П.Дилецкий, В.П.Титов, С.Пекалицкий, Н.Бавыкин, Н.Калашников; Важнейшие представители этой поздней модификации партесного концерта — композиторы М.С.Березовский,Д.С.Бортнянский и А.Л.Ведель.)

Партесный концерт внес существенные изменения в структуру хоров, в их исполнительскую манеру. **В основе хорового изложения концерта лежал четырехголосный склад с четко определенной функцией каждого голоса.**Вместо существовавшего ранее обозначения голосов, соответствовавшего структуре строчной композиции («вершники», «путники», «нижники»), **были установлены четыре хоровые партии — дискант (дышкант), альт, тенор и бас.**

**Новой**, в отличие от знаменного письма, **стала и система нотописи. Партесные композиции записывались на пятилинейном стане нотами квадратной формы, получившими название киевского письма («киевское знамя»).** При этом партитур концертов не существовало, а **нотный текст каждого голоса выписывался в отдельную тетрадь.**

Воспринятые композиционные принципы переосмысливались русскими мастерами в соответствии с традициями и особенностями отечественной певческой культуры. Основное требование православного богослужения — пение без сопровождения — диктовало необходимость поиска самобытных средств выражения. **Красочность и выразительность темброво-динамических контрастов в русском партесном концерте достигались путем сопоставления хорового tutti с большой плотностью и густотой звучания и эпизодов с прозрачной трехголосной фактурой.** Подобный прием заменял, с одной стороны, антифонный принцип католического концерта, а с другой — принятое в нем противопоставление хора и солирующих голосов.

Наряду с главенствующим гармоническим изложением ***вводилось и полифоническое письмо.* Широкое применение различных видов имитаций, канонов, в том числе двойных, тройных и даже четверных**, свидетельствовало о творческой зрелости русских мастеров. **Одним из распространенных принципов имитационного проведения стало последовательное вступление хоров («похорно»), в результате чего *возникал эффектный канон хоров.* Но особенно характерньм принципом**для русского партесного концерта, родственным народному многоголосию, **была подголосочность.** «**Подголосочная музыка, —является определяющей стилевой чертой**, ясно отличающей русское партесное пение от современного ему многоголосия на Западе».

**Эпоха «партесного столетия» выдвинула ряд русских мастеров**, поражающих необычной творческой плодвитостью и профессионализмом, богатством фантазии и высоко развитой техникой хорового письма. **Среди создателей партесных концертов известны** Н. Бавыкин с его двенадцатиголосным концертом «Небеса убо достойно да веселится», Н. Калашников, автор более двадцати концертов, Ф. Редриков, С. Яковлев, М. Сифов, В. Дьяковский, С. Беляев и другие. Их произведения были широко популярны и удержались в певческой практике вплоть до середины XVIII века.

**Но особенно уверенным владением техникой многоголосного хорового письма отличался выдающийся мастер русского партесного стиля дьяк В. П. Титов**(ок. 1650-1710), чье творческое наследие включало десятки восьми- и двенадца-тиголосных концертов. Своими сочинениями, остававшимися актуальными до последней четверти XVIII века, Титов как бы устанавливал преемственную связь между концертом партесным и последующим этапом развития жанра хоровой музыки a cappella — концертом духовным.

Другой разновидностью партесной музыки, распространившейся в быту с конца XVII века, стали **псальмы и канты.** Они сыграли важную роль как в процессе жанрового расслоения русской хоровой музыки этого периода, так и в ускорении развития ее светских тенденций.

**2)Псальмы** представляли **особый вид домашних песнопений на духовные тексты.** Благодаря содержанию, уже не связанному непосредственно с культом, **они служили своеобразным переходом от церковной тематики к светской.**Их источником стала библейская «Книга псалмов», составленная Симеоном Полоцким на русском языке и положенная на музыку В. П. Титовым. Сохранился рукописный экземпляр, преподнесенный Титовым царю Федору Алексеевичу и датированный 1680 годом.

**3) Кант**(от лат. *cantus* пение, распев) — жанр светской многоголосной музыки в России, распространённый с середины XVII до конца XVIII веков.Одним из источников канта музыковеды считают паралитургические русские песни, так называемые псальмы.

**Духовный кант** как **особый музыкально-поэтический жанр** сложился на Украине и в Белоруссии. В нем синтезировались мелодические обороты польского, украинского, белорусского, а затем и русского происхождения. Близость к народному складу, к народным традициям способствовала быстрому распространению канта и прочному внедрению его в быт, о чем свидетельствуют многочисленные рукописные сборники конца XVII — начала XVIII века. Вместе с тем важную особенность стиля духовных кантов составляет сочетание мелодии старинного типа (иногда варьирование знаменной попевки) с новой организацией формы и мажорно-минорной основой.

В ранних рукописях нередко встречаются одно-, двух-, четырехголосные канты, но ближе к XVIII веку окончательно устанавливается трехголосная фактура. При этом голоса не равноправны. Два верхних движутся параллельно, а нижний образует фигурированный гармонический фундамент, иногда встречаются приемы имитации.

В первой четверти XVIII века, рядом с духовными кантами, возникает новый тип светской бытовой лирики **— лирический кант.** На всем протяжении XVIII века, распространяясь исключительно рукописным путем, этот весьма популярный вид «книжной песни»[10] стал основной формой поэтического творчества. Будучи схожими с духовными по характеру мелодической интонации и сохраняя общие с ними стилистические признаки, **лирические канты отличались светской тематикой: любовной («Во печали его великой»), морской («Буря море роздымает»), застольным, иногда сатирическим содержанием.**

Новая функция особенно полно проявилась в жанрах торжественной музыки, одним из типичных выразителей которой был **панегирический кант**. Сохранив черты стиля духовного и лирического кантов (типичные приемы голосоведения, особенности музыкально-поэтической структуры, трехголосная фактура), **панегирический кант приобрел характерные интонации, выражавшиеся в активных маршевых ритмах, в фанфарных сигналах. Панегирические канты создавались по случаю крупных побед русского оружия** и были непременным элементом оформления празднеств. Так возник один из ранних кантов, воспевающих славу русского оружия, — «На взятие Шлиссельбурга» (1702). В торжествах по случаю овладения Азовом, как пишет историк, исполнялись «Похвальные песни», в частности адмиралу и командору А. Шеину, также и всему воинству[11], а после падения Нарвы Петр «с хором своих певчих, воспевавших избранные из псалмов песни, прошел все улицы»[12].

(**ПРО СБОРНИК.МОЖЕТ И НЕ НАДО.**Довольно полное представление о кантах и псальмах дает рукописный **сборник «Псальмы душеполезные»** первой половины XVIII века из собрания Ф. И. Буслаева. Содержание сборника (более двухсот примеров) представляет значительный и очень разнообразный репертуар духовных и светских, торжественных и интимных русских хоровых произведений указанного периода, при этом «почти совершенно отступающих от современной им церковно-певческой литературы»[13].По жанровому многообразию сборник представляет чрезвычайный интерес. Он состоит из нескольких частей. Название рукопись получила по одной из них, содержащей значительное количество духовных («душеполезных») псальм. В остальных разделах сборника — канты лирические, по тексту не имеющие ничего общего с библейскими псалмами, канты торжественные и приветственные («виваты»), поздравительные, застольные, любовные и т. п. Все они (за исключением двух двухголосных и одного четырехголосного).

**4)Одним из бытовых песенных жанров были "стихи покаянные",** "умилительные" или "слезные**". Мотивы бренности земного существования, подготовки к переходу в мир иной, сердечного раскаяния**и умиления звучат в большинстве этих песнопений. В своих истоках покаянные стихи связаны с богослужебными песнопениями Великопостного периода, но отличаются от них более ярким и непосредственным выражением личного, индивидуального начала.

**Отдельные образцы таких песен встречаются уже в XVI веке, но широкое развитие этот жанр получает в XVII столетии, когда он становится *одним из любимых видов домашнего пения.*Покаянные стихи начинают записываться в отдельных сборниках**, которые получают широкое распространение**. Стилистической основой покаянных стихов остается знаменный распев, вместе с тем мелодика их испытывает частичное воздействие народной песни и жанров светской бытовой музыки**, прививающихся в это время на русской почве. В некоторых образцах духовного стиха формируется варьированная повторность куплетного типа.

**5)Школьная драма(форма музизирования)** жанр церковной драматургии. Школьная драма появилась в XV в, распространилась в Италии, Франции, Нидерландах, Австрии, Германии, Польше,В Украине школьные драмы создавались в XVII-XVIII вв.**Для школьных драм использовались библейские сюжеты, а впоследствии исторические явления и факты**. **Школьная драма имела стихотворную форму, строгую композицию, она состояла из 3-5 актов, после каждого выступал хор, который развлекал зрителей.**

**Драма включала пролог и эпилог.**Спектакли проходили до Рождества и Пасхи. История школьной драмы связана с такими произведениями, как \"Алексей человек Божий\" (1674 p), \"Милость Божья, от неудобь носимый обид лядских чрез Богдана Зиновия Хмельницкого, славного войск Запорозкого, свободившая \"(сценизована в 1728 p) выразительные произведение этого жанра - трагикомедия\" Владимир \"(1705 г) Феофана Прокоповичмир" (1705 р.) Феофана Прокоповича.

**6)**К третьему виду партесной музыки относилась **обиходная музыка, предназначавшаяся для церковной службы (обихода) и характеризовавшаяся использованием исконно русского знаменного распева. В основе хорового изложения лежал четырехголосный склад с четко определенной функцией каждого голоса. Носителем мелодии обиходного партесного многоголосия являлся тенор.**Ему противопоставлялся гармонический бас, выполнявший роль основного тона. Весьма частым было соотношение тенора и альта, движущихся параллельно в интервале терции. Принцип параллелизма, при котором альт расценивался как терцовый подголосок к тенору, стал характерным для нового стиля. Верхний голос, лишенный мелодической самостоятельности, восполнял недостающие аккордовые звуки.

**11.Стилевые особенности и традиции хорового исполнительства партесного столетия**.(**втор.пол.17 в-перв.пол.18 в.)**(Н. А. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ,Ильин)

ПЕРЕКЛИКАЕТСЯ С БИЛЕТОМ 10!

Развитие партесного стиля в истории русского музыкального искусства представляет целую эпоху: **с начала 17 века - вплоть до первой трети 18 века. Период с начала 17 века до середины 70-хгодов считают этапом становления партесного концерта как жанра**, он вырастает на пересечении двух сфер музыкального искусства: культовой и светской, выделяясь среди других жанров церковных песнопений особым характером музыкальной организации. С середины 70-х годов начинается новый период, получивший название зрелого концертирующего стиля. Именно в этот период появляется первый теоретический трактат - «Грамматика мусикийская» Н.Дилецкого, - обобщивший закономерности композиции на примере жанра партесного концерта. С наибольшей полнотой воплощает особенности второго этапа эволюции жанра творчество В.Титова, расцвет которого приходится на Петровское время.

В связи с особым характером функционирования профессионального музыкального творчества, имевшего возможность реализоваться только в культовой сфере, жанр хорового концерта стал единственной возможностью для композиторов того времени воплотить свои художественные замыслы. В хоровых концертах эпохи Барокко, как отмечают исследователи, весьма динамично сплелись светские влияния и культовые традиции, сделав этот жанр «центральным элементом» всей жанровой системы профессионального музыкального творчества второй половины 17 века.

Через кант в хоровой концерт проникают светские влияния, народно-песенные традиции, а также ансамблевый тип хоровой фактуры. Поскольку именно эти моменты были совершенно новыми для существующего уже духовного концерта и чтобы они в дальнейшем были обоснованными, следует более подробно остановиться на характеристике жанра кант.

Кант - многоголосная (чаще всего трехголосная) песня полупрофессионального происхождения с текстом бытового светского или духовно-моралистического содержания, распространенная на Украине, в Белоруссии и России в 17-18 веках.

Как правило, кант - синкретическое произведение поэта и композитора в одном лице, сохраняющее традицию анонимности (даже в тех случаях, когда автор известен).

Важнейшей особенностью музыкальной стилистики канта можно кратко суммировать следующим образом:

для кантов характерно трехголосное изложение с преобладанием терцовости в движении двух верхних голосов и наличием басового голоса, создающего гармоническую опору;

принцип куплетной повторности;

постепенное прояснение мажорного и минорного лада, опора на тонику - что отсутствовало в существующем знаменном пении;

наличие повторяющихся попевок - так называемых ритмомелодических формул, которые переходили из одного произведения в другое, для создания определенного образа, характера, настроения.

Кроме того, разноуровневое сравнение украинских кантов с лирическими, танцевальными и шуточными народными песнями из разных фольклорных сборников показало, что кант и народная песня имеют много общего: это устная традиция бытования, единые принципы мелодического развития, установившиеся ритмоформулы, а также многочисленные текстовые аналогии ( известны, например, шуточный кант «Ой під вишнею» и одноименная украинская песня).

Светские канты объединились в тематические группы: шуточные, лирические и социальные. Наряду со светскими кантами существовала группа духовных кантов (именуемых «псальмами»), написанных на тексты псалмов, изложенных в стихотворной форме. Авторами их были выдающиеся общественно-политические и церковные деятели 17-18 веков - Дмитрий Туптало, Епифений Славинецкий, Тимофей Щербацкий и др.

Таким образом, украинский кант - явление оригинальное и глубоко самобытное, заложившее основы культуры нового типа, оказав влияние на процесс становления как национального, так и всего классического музыкально-поэтического искусства.

Итак, развитие в 17 веке профессиональной музыки, как и развитие живописи и литературы, идет по пути все большего усиления светского начала, причем светское проникает и в церковную музыку, коренным образом меняя ее характер и формы воплощения. Испытывает на себе влияние светской сферы и жанр хорового концерта. Постепенно исчезает покаянная тематика, а распространение в 18 веке и влияние оперной, инструментальной и танцевальной музыки приводит к тому, что исполнение концертов в церкви стало противоречить церковным канонам. И хоровой концерт второй половины 18 века становится самостоятельным художественным произведением.

Наиболее яркими образцами этого периода эволюции жанра являются хоровые концерты М. Березовского, Д. Бортнянского, А .Веделя С. Дегтярева.

Кульминацией в развитии хорового концерта стала практика их исполнения вне церкви. В периодических изданиях того времени помещались объявления об исполнении в помещении какого-либо театра, дворца или дворянского клуба духовных концертов.Это стало возможным благодаря проникновению в стилистику этого жанра многих музыкальных черт, свойственных светской сфере музыкального искусства.

Общими закономерностями жанра в данный период являются:

новый имитационно-жанровый сплав тематизма, включивший кант, «российскую песню», народную песню и танец, марш, западноевропейские профессиональные жанры (оперные и инструментальные), бытовую музыку, знаменный распев;

установившаяся цикличность строения целого, основанная на относительном темповом контрасте частей;

господство тонально-гармонической системы со сложными функциональными зависимостями;

усиление роли мелодии, как ведущего голоса многоголосной ткани, при сохранении гармонического склада фактуры;

значительная роль полифонии, проявившаяся во введении фугированных эпизодов, иногда занимающих целую часть концерта;

введение партии солистов, их значительная конструктивная роль в форме в сочетании с ансамблем и звучанием всего хора;

формирование темы, как конструктивной единицы и большая степень разнообразия её развития.

В сфере формообразования классицистские стилистические нормы проявились в большей универсализации форм хоровых концертов, приобретших типизированные черты. Кроме того, следует отметить углубление в них степени контраста разделов на тематическом уровне. Былая многочастность, дробность формы партесных концертов, преодолеваемая их интонационно- тематическим единством, здесь сменяется большей самостоятельностью отдельных частей, образующих трех-, четырехчастную контрастно-составную форму, приближающуюся к циклической. При этом, логика следования частей подчиняется принципу «медленно - быстро - медленно - быстро».

В целом, в классицистских хоровых концертах происходит сокращение количества частей при увеличении их масштабов. Малые построения объединяются в более крупные на основе общности тематизма, темпа, метра. А крупные соотносятся между собой по принципу контраста, проявляемом по многим параметрам.

Так, совпадение во времени смен темпов, тональностей, метра, словесного текста, отражающих смену образно-эмоционального состояния, подкрепляется ритмическими остановками, гармоническим кадансированием, исчерпанностью развития тематического материала. При этом смены слов происходят и внутри крупных частей, насыщенность текстом становится более интенсивной по сравнению с партесным концертом, а повторы слов используются в гораздо меньшей степени.

В целом, общее восприятие формы в классицистских хоровых концертах меняется, так как в них, по сравнению с партесными концертами, становится иным соотношение центробежных и центростремительных сил в процессе формообразования. Здесь более явственно проявляется тенденция к замкнутости, устойчивости формы, приводящая к преобладанию конструктивного начала над процессуальным, и в связи с этим, новое восприятие течения художественного времени. «Спираль» в развитии сменилась архитектонической определенностью.

Все это свидетельствует об изменении соотношения музыкального и внемузыкального начал в жанре классицистского хорового концерта. Музыкальное становится определяющим, подчиняющим себе все внемузыкальные факторы. Повышение роли музыкальных средств в создании художественного целого оказалось связанным со снижением значения внемузыкальных функций, определяемых культовой предназначенностью хоровых концертов. В силу этого стало возможным их исполнение вне церкви, а также существование одного сочинения в двух редакциях: хоровой и инструментальной. Это обстоятельство сразу же изменило жанровую специфику хоровых концертов, наметив дальнейший путь эволюции жанра.

Новый тип классического хорового концерта получил яркое выражение в творчестве выдающегося мастера хорового письма Д.С.Бортнянского, которое знаменовало собой расцвет этого жанра, обновленного и по форме и со стороны музыкального языка.

Творчество Д.С. Бортнянского как раз совпадает со временем, когда на смену барочному партесному концерту приходит духовный концерт классического направления. И Бортнянский по воспитанию и эстетическим взглядам был классицистом. Поэтому для его тридцати пяти хоровых концертов характерны, прежде всего, ясность, цельность и простота образов, логика в их развитии, отточенность формы, оправданность всех ее элементов, мудрая сдержанность, что позволяет увидеть моцартовские черты в его музыке.

Условно концерты Бортнянского можно разделить на две группы:

Ранние (примерно пятнадцать концертов) или панегирические.

Для них характерны: торжественный характер, праздничный блеск, пафос.

Музыкально-тематическими истоками ранних концертов являются кант, марш, танец (при ведущей роли менуэта), кроме того ощущается влияние российской песни.

В ранних концертах хорошо прослеживается характерный для Бортнянского прием терцовой вторы, который испорльзуется как своеобразный имитационный, фактурный прием, в результате которого достигается необычнаяподвижность и напевность голосов, мелодизируется и разрежается гармоническая ткань, преодолевается хоральная тяжеловесность аккордового четырехголосия (влияние канта)

Поздние концерты - венчают линию русско-украинского лирико-драматического концерта.

Для них характерны обобщенно-лирические образы, порой возвышенная ламентозность. В поздних концертах более развиты сольные эпизоды, чаще используются полифонические приемы, которые порой занимают целую часть (нередко финал представляет собой фугу).

Возвращаясь к общей картине развития жанра, нужно отметить, что кульминацией в развитии классического хорового концерта стала практика исполнения их вне церкви.

Предельное сближение музыкальных признаков церковной и светской сфер вызвало резкое противление этому церковных деятелей, стремящихся сохранить прежнюю функцию хоровых жанров. Следствием стали Указы Святого Синода и Павла I в 1997 году, запрещавшие исполнение концертов в богослужении, предписывающие замену их простой гармонизацией запричастного стиха.

Композиторское и исполнительское творчество в области хорового концерта стало менее интенсивным. И, сохраняясь в 19 веке как жанр в неизменном виде, хоровой концерт на некоторое время уходит в «историческую тень». Его ориентация на выражение художественного начала теперь свободно реализуется в светских жанрах, а использование в рамках культового ритуала не соответствует церковным установкам.

Но к концу 19 века, в связи с общей тенденцией возобновления интереса к культовой музыке прошедших эпох, появляются новые образцы жанра хорового концерта в творчестве А.Архангельского, С.Рахманинова, Г.Извекова, Т.Рютова, Кастальского, сочетавшие признаки, свойственные жанру в целом, с новыми достижениями в области гармонии.

Все появившиеся в это время хоровые композиции различных авторов связывает трактовка хорового жанра как «музыки высоких помыслов», идущая от хоровых образцов далекого прошлого.

Для многих сочинений этого периода ориентирами являются произведения возвышенного, философского характера, отмеченные особой строгостью, сдержанностью, самоограничением. Не пышное великолепие отечественной хоровой музыки 18 века, а суровая архаика русского средневековья.

Этот расцвет хорового искусства не мог не сказаться на музыкальном языке вновь создаваемых богослужебных песнопений. Сдержанность в проявлении музыкального начала всё же находит своё выражение в красочности гармонических средств, выразительности мелодических интонаций и особенно в жанре хорового концерта, обладающего большей независимостью от ритуала.

Для хоровых концертов этого периода в целом свойственно:

возвышенно-скорбный образно-эмоциональный тонус;

жанровая целостность истоков тематизма, близость его другим богослужебным песнопениям;

фактурно-гармоническийтип тематизма и преобладание вариантности в способах его развития;

тональная замкнутость композиции в целом и составляющих её разделов с редкими случаями смены тональности при развитых отклонениях внутри разделов, четкое кадансирование;

крупная одночастность строения целого с внутренним делением на разделы;

вариантность - как главный способ развития;

незначительная роль полифинических приемов развития, использование, в основном, имитационной техники;

преобладание постоянного типа многоголосия, с ярко выделенной функцией мелодической линии, при сохранении диалогичности фактуры в отдельных разделах формы;

преобладание замкнутости, стабильности формы над её непрерывностью.

Эти закономерности отразили новый этап эволюции жанра. Они коснулись прежде всего особенностей формообразования в нем, тогда как функция жанра, его концептуальность и образное содержание остались, в основном, неизменными.

Хоровой концерт потерял былую монументальность, стал более камерным и по объему приблизился к другим жанрам богослужебных песнопений. Соотношение словесного и музыкального рядов сместилось в нем в сторону преобладания первого, что отразилось в возрастающей роли смены слов как членящего фактора. Господствующей вновь стала возвышенно-скорбная, молитвенная сфера.

Музыкальная форма хоровых концертов состоит из ряда относительно завершенных эпизодов, объединенных тематической, фактурной, тональной, темповой, метрической общностью. Каждый из последующих эпизодов содержит в себе как момент обновления по отношению к предшествующему, так и момент сходства. Обновление касается мелодико-интонационной сферы, ладо-гармонических средств, иногда фактуры. При этом, степень обновления незначительна, что позволяет говорить о вариантности как основном приёме развития, а форму в целом определить как вариантно-строфическую.

Особенности формообразования в хоровых концертах данной исторической эпохи отразили как изменившееся мироощущение людей того времени, так и новое место данного жанра в жанровой системе музыкального искусства.

Таким образом, к началу 20 века жанр хорового концерта имел длительный период бытования, характеризующийся этапами подъема и спада, периодами стабилизации системы жанровых признаков и моментами их существенного обновления, выдвижением его на передний план отечественной музыкальной культуры и уходом в «историческую тень», а затем новым этапом возрождения.

Одним из таких моментов возрождения жанра можно считать появление в музыке советского периода 60-х годов хоровых произведений, носящих название хоровых концертов. Однако, оно произошло в рамках светской сферы музыкального искусства, вне связи с первоначальной функцией жанра. Поэтому музыкальные закономерности развития таких произведений полностью были основаны на новом типе художественного содержания, более разнообразном по сравнению с жанровым первоисточником.

Новый хоровой концерт отразил новую ситуацию в жанровой системе музыки 20 века. Он стал ответвлением контатно-ораториального жанра и со своим жанровым прототипом связан очень опосредованно. В связи с этим данная жанровая разновидность в настоящей теме на рассматривается.

Сопоставив образцы жанра хорового концерта трех исторических эпох (17 -18-19 веков), можно отметить, что на протяжении всей эволюции не менялась его функция, сохранялись основные атрибутные признаки. Исследователь жанра хорового концерта в контексте современной музыки Г.Батычко к таким признакам относит: особую концептуальность жанра, его репрезентативность, а также диалогичность фактуры и высокий уровень композиционной свободы. Соотношение же этих признаков внутри системы жанра и их качество изменялось, варьировалось в зависимости от стилевой принадлежности того или иного образца. Наиболее существенные изменения в структуре жанра были связаны с особенностями музыкального языка и способами организации музыкального целого.

Проследив общую картину развития жанра хорового концерта, можно подытожить: хоровой концерт является значительным жанром профессиональной музыки, в котором происходило формирование всех основных закономерностей музыкального стиля каждой из эпох. Эволюция принципов формообразования в жанре хорового концерта шла в русле смен общих стилистических тенденций в русской музыке, отражая состояние системы музыкального языка того или иного времени.

**Партесные концерты в эпоху барокко**

В эпоху барокко впервые в России появляются профессиональные композиторы, начинается процесс индивидуализации авторского стиля. В партесных рукописях встречаются десятки имен композиторов. В сочинениях лучших из них можно заметить стремление к индивидуальной, самостоятельной выразительности. И когда композитор называет свое произведение "творением" ("творение Василия Титова", "творение Николая Калашникова", "творение Федора Редрикова" -- читаем мы в партесных рукописях), это означает новое осознание значения и роли композитора, автора, творца, которое принципиально отличается от канонического творчества распевщика, создающего песнопения в соответствии со средневековым каноном. Это также отмечает один из рубежных этапов развития русского искусства -- начало развития русской композиторской школы эпохи барокко.

Эпоха барокко дала русской музыке огромную музыкальную литературу. В России появилась целая плеяда русских композиторов -- создателей духовных концертов, кантов, служб, обработок. По подсчетам С. В. Смоленского, число их доходит до 36 имен. В. В. Протопопову удалось расширить этот список до 46 имен. -- свидетельство огромной активизации творчества русских музыкантов. Среди них можно выделить имена Николая Дилецкого, Василия Титова, Николая Калашникова, Николая Бавыкина, Степана Беляева. И все же большая часть концертов в партесных рукописях анонимна. Очевидно, слишком крепка еще была средневековая традиция скрывать авторскую принадлежность.

В текстах партесных концертов преобладают сюжеты духовного содержания, но встречаются и концерты на светские тексты, а также посвященные царственным или духовным особам. Выделяются виватные концерты, прославляющие победы Петра, а в 40-е гг. XVIII в. появляются концерты даже пародийного характера.

Так, Дилецкий советует композиторам в концертах использовать известные канты и светские мелодии "мирских песен". Он пишет: "И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую, или ини превращаю на гимны церковныя". Он рекомендует использовать русские, украинские, польские напевы. В качестве примера Дилецкий приводит известный кант "Радуйся, радость твою воспеваю", который перекладывает на богослужебный текст.

Мелодии песен и кантов часто звучали в партесных концертах В. Титова, Н. Бавыкина.

Большую роль в развитии искусства эпохи барокко сыграло учение об аффектах, проникшее в Россию в конце XVII в. Возбуждение аффектов было основной целью, которую видели западноевропейские теоретики искусства эпохи барокко, способом передавать движение человеческих страстей с помощью движения голоса, динамики мелодии, гармонии, лада и ритма. В противовес самоуглубленности искусства Средневековья искусство эпохи барокко направлено на восприятие, эстетика барокко определяется коммуникацией человека с человеком. Суть ее довольно точно выражена Дилецким: "Мусикия -- иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости".

В эпоху барокко музыка осознается как средство воздействия на сердца человеческие, она становится способной вызывать разнообразные чувства, глубокие эмоции -- жалость, печаль, радость. Средневековое искусство не знало такого богатства оттенков выражения чувств. Оно обладало единой направленностью на общение человека с Богом, что создавало его монолитность, внутреннюю замкнутость и особую созерцательность. Этим оно принципиально отличалось от музыкальной эстетики барокко, воздействующего на слушателя и всегда учитывающего его восприятие.

Эта направленность отразилась и в практике, и в теории эпохи барокко. Многие идеи "Мусикийской грамматики" Дилецкого заимствованы из западноевропейских трактатов. Главные среди них -- теория подражания, названная "естественным" правилом композиции.

Музыкальное воплощение различных аффектов было связано с определенными универсальными средствами, испытанными приемами, активно воздействовавшими на слушателей, -- так называемыми музыкально-риторическими фигурами. В партесных концертах вырабатывается определенная система признаков, воплощавшая разные эмоциональные состояния. Наиболее яркие музыкально-риторические фигуры концертов связаны с имитацией движения на таких словах, как "побежe", "скакаше", "играя", изображающие бег. Например, на словах "Море виде и побежe, Иордан возвратися вспять" в концерте Василия Титова "Днесь Христос" волнение моря и обращение реки вспять переданы сложнейшими полифоническими приемами -- двенадцатиголосной канонической имитацией (называемой в XVII в. фугой), постепенными нарастаниями звучностей путем присоединения одного за другим трех хоров. Эти нарастания звучности создают ощущение движения, волнения, беспокойства.

Радостные чувства передаются плясовыми мотивами и ритмами, "трубными" оборотами. В этих эпизодах в партесных концертах преобладают светлые мажорные тональности, господствуют консонансы, обычно быстрый темп, метрическая четкость.

Черты гимна характеризуют праздничный партесный концерт "Веселися, Ижерская земле", написанный в честь завоевания Петром I Ижорской земли в 1702 г. Характерно использование в басовых партиях мелодических формул, называемых "тиратами". Чувства печали, горести, страдания передавались минорным ладом, медленным темпом, интонациями вздоха, как, например, в концерте "Плачу и рыдаю". Нередко музыкально-риторические фигуры носят звукоподражательный характер, особенно в тех случаях, когда в тексте говорится о трубном гласе, златокованой трубе, используется "золотой ход" валторн (последовательность трех интервалов -- сексты, квинты и терции).

В партесных концертах выработался новый особый музыкальный язык типизированных формул, изображающих определенные чувства, действия, выражавшиеся определенными формулами, музыкальными эпитетами, которые повторялись в сходных смысловых и текстовых ситуациях в соответствии с риторикой.

Несмотря на то, что риторика не имеет непосредственного отношения к музыке, будучи связанной с литературой, с проповедью, красноречием, законы, на которых она основывается, отражаются и в законах музыкального развития и творчества, тем более что все жанры XVII--XVIII вв. были вокальными. С риторикой связаны важнейшие стадии сочинения музыки, к которым относятся inventio -- изобретение, dispositio -- расположение и decoratio -- украшение. Все они нашли конкретное воплощение в "Мусикийской грамматике" Дилецкого и широко применялись в практике.

Мелодическая изобретательность, согласно учению Дилецкого, связана с теорией музыкально-риторических фигур восхождения, нисхождения, а также вопроса, вздоха, восклицания. В этих музыкально-риторических фигурах "полнее всего отражались стремления музыки XVII -- первой половины XVIII в. к образной конкретности и повышенной экспрессии".В партесных концертах можно встретить многочисленные примеры использования подобных музыкально-риторических фигур. Наиболее распространены среди них фигуры мелодического восхождения и нисхождения -- anabasis и catabasis. У Дилецкого эти правила "восшествия и нисшествия" вылились в своеобразное учение о мелодии. Он предлагает около десятка типов мелодического движения. Свое положение он иллюстрирует на простейших музыкально-риторических фигурах восходящего движения на словах "Взыде на небеса" и нисходящего движения на словах "Сниде на землю". В концертах Дилецкого отражается это правило. Тексты о воскресении и восхождении иллюстрируются восходящей мелодией, как, например, в его "Воскресном каноне".

Радость, ликование передаются чрезвычайно разнообразно. Слова типа "воспойте", "радуйся", "торжествуй", "ликуй" и прочие подчеркнуты развернутыми юбиляциями. Например, в том же произведении Дилецкого радость Давида, пляшущего перед ковчегом, передается с помощью плясовых ритмов, изложенных в партии баса каноном.

В эпоху барокко впервые вводится понятие паузы, но паузы используются только лишь в концертном стиле. Паузы часто связаны с распространенной в XVIII в. фигурой вздоха -- suspiratio. В партесных концертах паузы нередко играют драматургическую, эмоционально-выразительную роль. Мелодия, расчлененная паузами (фигура temsis), выражала аффект страха.

В партесных концертах паузами также передаются ощущения смятения, страха. Так, слова "глад", "меч", "смерть" в концерте "Плачу и рыдаю" выделены паузами. Паузы способствуют выражению аффекта восклицания. Типичным примером торжественного восклицания может служить начало концерта Титова, в котором слова "днесь", "Христос" выделены громогласным восклицанием двенадцатиголосного хора, отделены паузами, а вслед за тем идет контрастный эпизод, подобный трехголосному канту, известному под названием "Щиголя".

Кантовый тип фактуры в концертирующих эпизодах сближает духовные концерты с бытовыми жанрами домашнего музицирования -- кантами, псальмами. В мелодике партесных концертов нередко сплетаются элементы канта, украинской и русской многоголосной песни. Так, один из концертирующих эпизодов для трех басов (в тексте риторический вопрос: "Что ти есть, море, яко побегло еси?") звучит как мужская лирическая песня с окончанием в унисон.

Известная штампованность музыкально-риторических фигур в партесных концертах приводила к его угасанию. Во второй половине ХVIII в. появилась масса концертов, весьма бледных, с мелодикой обобщенного, нейтрального характера, с преобладанием общего типа движения. Вместе с тем хоровое мастерство лучших композиторов иногда поражает масштабностью, мелодической изобретательностью, совершенством владения композиторской техникой.

Музыкальное искусство эпохи барокко отличает стремление к ярким художественным эффектам. Концерты и службы на 12, 16 голосов были вполне нормативным явлением, но к середине XVIII в. стремление к пышности и вычурности достигло гипертрофированных форм, вследствие чего появляются произведения для 48 голосов. Такова полная литургия и два концерта на 48 голосов, которыми приветствовали императрицу Екатерину II в Ярославле во время ее путешествия по Волге в 1762 г. Можно себе представить, какой высокой культурой отличались в XVIII в. русские певцы, которые смогли исполнить эти сложнейшие сочинения. Безусловно, концерты эти были исполнены неоднократно, о чем свидетельствуют затертые углы листов рукописей.

Концерты на 48 голосов сохранились в Государственном Историческом музее в двух комплектах, оба неполные (27, № 852 и 853), но по счастливой случайности недостающие партии одного комплекта сохранились в другом, таким образом при составлении 48-голосной партитуры не хватило только одной партии -- первого дисканта, который можно восполнить, зная особенности стиля партесных концертов. Автором этих строк была впервые составлена по голосам и отредактирована партитура концерта на 48 голосов.

В этом приветственном концерте в честь императрицы Екатерины II использован текст стихиры "Предстательство страшное", которая входила в царскую "заздравную чашу" еще в XVI столетии. По традиции в эту стихиру включено полностью имя императрицы Екатерины Алексеевны с приветствием и молитвами за нее. Этот концерт но форме и типу изложения близок 12-голосным концертам. Он написан в трехчастной форме, крайние части которой изложены в четырехдольном размере, средняя часть -- трехдольна. Реприза по своему размеру значительно уступает первой части.

Общее звучание 48-голосного хора используется в концерте в виде противопоставления концертирующим эпизодам, как их заключение или как завершение имитационных и полифонических разделов, часто на тот же текст. Очень выразительно tutti в концертирующих эпизодах, где хор звучит как краткая реплика всего лишь в один такт. Эти реплики подчеркивают наиболее значительные слова текста "Не презри", "Утверди" и т. д., что создает сильный художественный эффект коллективного возгласа.

В этих хоровых возгласах чувствуется большая сила экспрессии, которая стала так типична для хоровых концертов А. Веделя, особенно в его концерте "На реках Вавилонских".

Изложение эпизодов tutti 48-голосного концерта поражает вариантностью фактуры. В 48-голосном tutti нет двух одинаковых партий. Этот тип развития голосоведения партесных концертов С. Скребков называет "подголосочным фигурированием". Вариантность фактуры "подголосочного фигурирования" выражена в терцовых ответвлениях от унисонного движения, которое является основой (от него отслаиваются голоса подобно импровизационным отступлениям).

Те же признаки характерны для подголосочной полифонии в народной песне. Собиратель русских народных песен Н. Пальчиков, проживший много лет в селе Николаевке Уфимской губернии и изучивший хоровое пение и особенности подголосочного многоголосия песен своего села, написал: "Каждый голос воспроизводит по-своему напев (мелодию) и сумма этих напевов составляет то, что следовало бы назвать "песней", если эти варианты спеть разом или исполнить на каких-либо однородных инструментах с тянущимся звуком, то получится почти полное представление о том хоровом исполнении, которое придает песне сам народ, и о той манере, с какой один и тот же напев разрабатывается народом". Во многих песнях, изданных Пальчиковым, можно отметить одну важную черту: сильные и относительно сильные доли в песне исполняются почти всегда унисоном, в то время как на слабых долях образуются многозвучные аккорды и даже диссонансные созвучия. Аналогичную картину можно увидеть в хоровой фактуре концерта "Предстательство страшное", где при относительной свободе голосоведения на слабых долях образуются неаккордовые, диссонансные созвучия, в то время как на сильных долях всегда звучат консонансные аккордовые сочетания.

Сам метод гибкого варьирования мелодии в подголосках, который воссоздает звучание полного хора, в высшей степени типичен для голосоведения партесных концертов с их методом "подголосочного фигурирования". Этот метод широко использован и в 48-голосном концерте, где, казалось бы, мелодическая изобретательность сочинителя должна быть поставлена в затруднительное положение.

Полифонические эпизоды в концерте представлены широко и разнообразно, встречаются сложные имитационные разделы, хотя в условиях 48-голосия строго выдержать каноническую последовательность довольно трудно. Большое место занимают полифонические эпизоды в средней части концерта. Ее начало строится на перекличках и имитациях трех шестнадцатиголосных хоров, которые создают эффект эхо. Такой же эпизод завершает эту часть.

Эпоха барокко -- это одна из самых ярких и величественных страниц истории искусства. В ее небывалой пышности, монументальной красочности и вместе с тем изощренной грации отразился противоречивый дух эпохи. Барокко в России неоднородно. Вопрос своего и чужого, заимствованного в искусстве эпохи барокко очень сложен, он одинаково важен для литературы, музыки, изобразительного искусства. Рассматривая вопросы взаимосвязи старого и нового, Д. С. Лихачев приходит к выводу, что в русском барокко заимствованное настолько быстро и органично усваивалось, что вскоре становилось отечественным. "Чужое пришло и стало своим через поэзию Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева, Андрея Болобоцкого, через канты, через придворный театр, проповедь, "сборники переводных повестей", через литературные сюжеты стенных росписей, через Печатный двор и Посольский приказ, через появившиеся частные библиотеки и новую школьную литературу, через музыкальные произведения В. П. Титова и многое другое".

Новое содержание выливается не только в новые формы, но и проникает в старые, традиционные жанры приобретают новую жизнь.

Т. Н. Ливанова справедливо отметила, что в "музыкальном искусстве в силу его специфики, труднее, чем в других видах искусства, установить границы различных стилей и направлений, существовавших в одну и ту же эпоху", особенно это касается стиля русского барокко.

В музыке, как и в других видах искусства, оно проявилось в узорчатой орнаментике мелодии: украшенность становится важнейшей чертой стиля.

Эстетические взгляды, выраженные в теоретических трудах этого времени, перекликающиеся с западноевропейской "теорией аффектов", во многом регламентированная техника музыкального письма русских композиторов, пышная фактура в хоровых концертах, принцип контрастирования и многие другие признаки свидетельствуют о том, что музыка находилась в едином с прочими искусствами русле художественных течений своего времени.

Используя устойчивые музыкально-риторические фигуры в разных типах партесных концертов, композиторы эпохи барокко способствовали развитию русского музыкального тематизма, сформировали характерные интонации, типичные для хоровых концертов вплоть до середины XIX в. В русских партесных концертах, справедливо утверждает Н. А. Герасимова-Персидская, музыкально-риторические фигуры как форма связи текста с музыкой прошли определенную эволюцию.

Вначале идет освоение самого принципа передачи в мелодии содержания текста -- отсюда разнообразие изобразительных приемов в творчестве композиторов рубежа веков. Параллельно ряд приемов переходит в композиционный план. Далее все большую роль начинают играть мелодически выразительные индивидуализированные обороты, присущие данному произведению, а не данному аффекту.

Таким образом, выработанные в эпоху барокко устойчивые формулы не препятствуют развитию оригинального авторского стиля композиторов.

В недрах партесного концерта вырабатывается новый тип мелодики. Дилецкий, рекомендуя сочинять музыку, "когда есть фантазия", в своей "Грамматике" советовал композиторам сочинять музыку про запас, без текста, по правилу "атексталис". Эти "фантазии", очевидно, и были началом свободного музыкально-художественного творчества в России.

Специфические черты:

Кроме вышеизложенного, типичными специфическими чертами эпохи можно считать:

1. Усиление религиозной тематики, особенно тем, связанных с мученичеством, чудесами, видениями;

2. Повышенная эмоциональность;

3. Большое значение иррациональных эффектов, элементов;

4. Яркая контрастность, эмоциональность образов;

5. Динамизм («мир барокко -- мир, в котором нет покоя» Бунин);

6. Тяготение к обобщающим и связывающим формам:

а) целостностные системы философии;

б) поиск единства в противоречиях жизни;

в) в архитектуре:

овал в линии здания;

архитектурные ансамбли;

г) скульптура подчинена общему декоративному оформлению;

д) в живописи -- отказ от прямолинейной перспективы, подчеркивание «бесконечности» пространства;

е) в музыке -- создание циклических форм (соната, концерт), многочастных произведений (опера).

В эпоху барокко произведения искусства «активно стремятся соединиться с другими» (Липатов). Т. о. Мастер эпохи барокко мыслит и как скульптор, и как архитектор, и как декоратор одновременно (Бернини «Собор святого Петра»).

7. Сложность и избыточность, излишество (в частности, композиционных решений в архитектуре, музыке). Например, церковь св. Сусанны. Характерно: нагруженность формы, орнаментальная декорировка пространства, нарастание массы к центральной части, заполнение ниш статуями.



Василий Поликарпович Титов. Русский певчий и композитор, один из крупнейших мастеров в области партесного пения.

Точных биографических данных о датах рождения и смерти Титова нет. По-видимому, будущий композитор родился в 1650-х годах и поступил в Хор Государевых певчих дьяков в 1670-х: первое упоминание его имени в соответствующих документах относится к 1678 году. Вероятно, уже в середине 1680-х Титов был достаточно известен как композитор, так как «Псалтырь рифмотворная», сборник трёхголосных обработок Псалтыри Симеона Полоцкого, появился в 1686 году. Приблизительно в то же время Титов становится певчим в хоре Ивана V — на этой должности он остаётся вплоть до роспуска хора в 1698. Достоверных сведений о дальнейшей жизни Титова нет. Он был ещё жив в 1709 году, так как сохранилась его «Музыка на Полтавскую победу», и, вероятно, умер в 1710—15. Титов был одним из важнейших последователей Николая Дилецкого. Он был широко известен в своё время как мастер духовной музыки: его перу принадлежат многочисленные многоголосные концерты и музыка для служб (до 24 партий в произведении), канты и другие произведения в стилистике партесного пения. Однако вскоре после смерти Титова музыкальные вкусы русской публики изменились, и композитор, как и традиция, которую он представлял, были практически забыты. Из музыки Титова регулярно исполнялись лишь многолетия, в частности «Многая лета» и «Большое многолетие», а после Октябрьской революции перестают исполняться и они. Начиная с последней четверти XX века с возвращением интереса к русской духовной музыке интерес к творчеству Василия Титова возрос.

Хоровой концерт эпохи барокко:

Василий Поликарпович Титов

Редриков

Бавыкин

**Классический хоровой концерт**

**Степан Аникиевич Дегтярёв**

**Максим Созонтович Березовский**

**Дмитрий Степанович Бортнянский**