

МИР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 784
ББК 85.314.1-03

Э.И. Седова

РУССКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА: ОТ СРЕДНЕВЕКОВОЙ МОНОДИИ ДО МНОГОГОЛОСИЯ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Рассматривается проблема народности церковной музыки, древнерусские певческие традиции, их особенности и пути развития с X по XVIII век (от средневековой монодии до сложнейших форм многоголосия). Прослеживается взаимовлияние и единая интонационная природа народно-песенного и церковного хорового искусства, что и послужило в дальнейшем базой для становления профессиональной хоровой музыки классического периода.

Ключевые слова:

большой распев, демественное многоголосие, знаменный распев, кант, концерты Бортиянского, партесный концерт, путевой распев, строчное многоголосие

Древнерусский этический свод музыкальных ценнейших напевов достоин занимать первое место в «Памятниках древнерусского музыкального искусства».

Б. Асафьев.¹

На историческом пути русского государства X век оказался переломным – языческая Русь приняла христианство. Новая религия стала фактором прогресса во всех областях общественной жизни. Она способствовала объединению русских земель и укреплению государственности, вызвала небывалый подъем и стремительное развитие архитектуры, живописи, музыки. Она сыграла также большую положительную роль в деле приобщения к искусству широких масс, так как сделала его доступным народу. А.В. Преображенский, замечательный исследователь древнерусской культуры, высказал в одной из своих работ чрезвычайно важную мысль: «Если вообще религия не живет обособленной жизнью, а переплетается со всеми видами духовной деятельности и со всеми культурными отношениями, то не удивительно, – так как Древняя Русь столь была насыщена религиозной атмосферой, что церковь и народность стали как бы неразделимы в ней, и что – следовательно – церковное искусство старой Руси было ее народным искусством».²

Древнерусской музыке свойственна специфическая черта, обусловленная тем особым, главенствующим положением, которое занимает в ней хоровое искусство. Объясняется это, в первую очередь, удивительными песенными свойствами русского фольклора. Но и русская профессиональная музыка буквально с первых шагов и вплоть до XVIII в. развивалась исключительно в жанрах хоровых. Древнейшей формой музыкального искусства стал *знаменный распев* – свод одноголосных культовых напевов, привнесенный в Киевскую Русь как необходимый элемент церковного ритуала. Византийская церковно-певческая традиция сложилась как искусство прикладного значения. Роль музыки в церкви – озвучить, проинтонировать религиозные тексты – определила ее стиль. Культовые напевы – это хоровая псалмодия, аскетически-суровая мелодекламация. Ритмическая организация напева полностью подчинена тексту, ритму стихосложения. Для записи такой музыки была выработана система знаков (знамен), имеющих сугубо условное значение и лишь приблизительно намечающих контур движения мелодии, цезуры, смысловые акценты и т.д.

Процесс освоения византийской культовой музыки сразу стал процессом ее переработки. Соприкоснувшись с высокой иноземной культурой, русские мастера пения заимствовали у нее нотацию, гимнографические тексты, основы композиции. Благодаря условности знаменной нотации, а также переводам литературных текстов на родной язык, они получили возможность творчески перерабатывать византийские образцы, как этого требовал их художественный вкус. На основе народно-песенных интонаций наиболее талантливые «песнетворцы» создавали свое национальное певческое искусство.

Русские церковные напевы сильно отличаются от византийских – они более напевны и плавны, подобны протяжным песням и былинам. В них обнаруживается органическое родство всех элементов музыкального языка. Во-первых, единый принцип формообразования (или общий прием распевания мелодий), основанный на построчном развитии напева, имеющего трехфазную структуру: зачин – распев – концовка. Во-вторых, свобода мелодического движения и отсутствие строгой метроритмической организации. Напев, развивающийся в неразрывной связи с текстом, отличается чрезвычайно гибкой и многообразной ритмикой. В знаменном распеве можно найти ритмические обороты, взятые из былинного и плясового жанров народной песни. И, наконец, единая ладовая природа, в основе которой – кварто-терцовые народные лады. Наиболее часто употребляются лады дорийской кварты и фригийской терции. Ладовая переменность и характерный плагальный колорит подчеркивают это родство³.

С наибольшей полнотой указанные черты выразились в так называемом *большом распеве*, созданном школой русских распевщиков и ее ведущим представителем Федором Крестьянином (Христианином)⁴. Эта новая форма знаменного пения, наиболее близкая народной песне, сложилась в певческой практике XVI–XVII вв. Мелодический материал большого распева имеет ярко выраженные фольклорные черты – прием опевания опорных тонов прилегающими к ним неустойчивыми звуками; частое использование скачков на широкие интервалы – октаву, сексту, септиму с последующим их заполнением; натуральные ладовые кадансы. Некоторые мелодико-ритмические обороты настолько типичны для народной песни, что кажутся цитатами. *Большой распев* – это высшая фаза одноголосного певческого искусства, достойное завершение длительного процесса создания древнерусского песенно-распевного стиля⁵.

Итак, к XVII в. знаменный распев, достигнув кульминации, завершил свое развитие. Наряду с гениальными творениями мастеров русской словесности, живописи, архитектуры он являет собой замечательный памятник таланта русского народа. Однако, несмотря на принадлежность к далекому прошлому, древние песнопения отнюдь не превратились в музейно-музыкальные реликвии. Художественная ценность знаменного распева не столько в удивительной мелодической красоте и неподражаемости, сколько в той великой исторической миссии, которая ему принадлежит: он выработал и передал музыке последующих эпох: «...великое всецело русское древнее звукоискусство распевания. <...> Это искусство вариантности через распевание органически вкоренилось в русскую музыку и составляет одну из существенных особенностей русского развития тематического материала»⁶.

Новым этапом в истории русской музыки стало развитие *многоголосия*, появление которого исследователи относят XVI в. Во всяком случае, введение его в церквях санкционировано Московским Собором 1551 года. Первыми опытами в этом направлении, как считает Н.Д. Успенский, были «славники» из служб Ивана Грозного – первые «знаменные партитуры», где признаками многоголосия являются указания на «захват» (по существу подголосок). Однако, по-настоящему разработанное многоголосие представлено двумя певческими стилями – *строчным* и *демественным*, все характерные черты которых говорят об их фольклорной природе. Прежде всего, это двух-, трехголосный состав партитуры, а также подголосочно-полифонический склад.

Народное многоголосие имеет весьма древнее происхождение. Истоки его – в языческом восточно-славянском песенном творчестве, в котором, по утверждению С.С. Скребкова, чистого одноголосия не существовало никогда. Традицию народного многоголосия он определяет как «традицию импровизационного подголосочного распевания единой мелодической линии». Мелодия народной песни, начатая обязательным унисоном, постепенно как бы расширяет его и дает ответвления-подголоски, чаще всего терцовые. Искусство «подголашивания» – чисто импровизационное, поэтому народные певцы не воспринимали его как многоголосие. «И только профессионалы-мастера московской школы XVI в. поднялись до осознания созвучий, образующихся благодаря подголосочным отступлениям от строгой унисонности. Профессионализм церковно-хорового пения <...> повлек за собой систематизацию импровизационных находок, накопленных мастерами хорового пения, а за ней последовала и письменная фиксация подголосков. Так родилась крюковая партитура. Но традиции подголосочного пения, которые закрепились в партитурах, существовали в устной практике хорового пения еще задолго до возникновения этих партитур»⁷.

Сложившись в недрах знаменного распева, профессиональное многоголосие восприняло от него главную закономерность – *мелодизм как принцип музыкального движения*. Многоголосная ткань развивается на основе линейности. Стиль *строчного* пения определяется двумя признаками:

- 1) параллелизм движения, при котором второй и третий голоса представляют собой мелодические варианты главного, но звучащего выше или ниже основной мелодии знаменного распева, сохраняющего ее высотный и ритмический контур;
- 2) подголосочность, возникающая в каком-либо из голосов при выдержанном звуке другого;

Характерная черта стиля – постоянное стремление голосов к мелодической самостоятельности, при которой вертикаль многоголосия оказывается явлением

вторичным, производным, так как находится в прямой зависимости от развивающихся горизонталей. Чем разнообразнее мелодические линии, тем сложнее образующиеся созвучия.

Основной интервал между голосами – терция, поэтому вертикали, главным образом, – терцовые. Параллелизм движения образует «цепочки» трезвучий, сектаккордов, квартсектаккордов, а также неполных септаккордов. В целом вертикаль строчного многоголосия консонантна, однако стремление голосов к самостоятельности часто приводит к одновременному звучанию двух кварт или двух секунд («жесткий» параллелизм).

Особенной диссонантностью отличается *демественное* многоголосие, представляющее собой линейный контрапункт трех одноголосных распевов – знаменного, путевого и демественного. Созвучия демественного многоголосия нельзя даже назвать аккордами в обычном значении, это скорее звукокомплексы (по Н. Д. Успенскому), состоящие из терции и секунды, кварты и секунды, или даже двух секунд. Такая исключительная диссонантность – специфическая черта данного стиля⁸.

Если говорить о гармонии старого русского многоголосия, то необходимо отметить как главное свойство ее необычную звукокрасочность, характерную колористичность. Функциональная логика еще не была осознанным явлением, хотя признаки функциональности иногда присутствуют, особенно в кадансе. «Итак, вертикаль церковного многоголосного пения, вытекающая из природы квартово-терцовых ладов, создавалась на тех же основах, что и вертикаль народного многоголосия. Обильная уснащенность напряженно звучащими диссонантными комплексами придавала <...> многоголосным песнопениям своеобразный колорит, гармонизировавший со строгой архитектурой и суровой живописью храмов»⁹. Интересно отметить как образец колористичности одно из песнопений строчного стиля, где средствами хорового звучания создается звукоэффект массивированного колокольного звона¹⁰. Возможно, это одно из первых проявлений той «колокольности», которая в дальнейшем так часто будет звучать в русской музыке, в произведениях М. Глинки, М. Мусоргского, П. Чайковского и С. Рахманинова.

XVII в. – новый период русской музыкальной культуры. Началась эпоха культурных реформ, когда на смену художественным принципам средневекового искусства пришли новые эстетические идеалы. Прогрессивные тенденции нового времени способствовали развитию в музыке светского направления, что, в свою очередь, повлекло за собой обмирщение церковного искусства. В середине столетия меняется стиль церковного пения – знаменный распев уступает место *партечному* многоголосию хорально-гармонического склада.

Появление на Руси партесного стиля явилось результатом широких культурных связей с Украиной и Польшей, однако быстрота его распространения свидетельствует о высокой степени развития национальной хоровой культуры. Исконно русское «почвенное» многоголосие, достигнув к тому времени своего апогея, обрело художественную самостоятельность и стилистическую определенность. «Старинное знаменное пение, – пишет С.С. Скребков, – еще в XVI в. знало устное многоголосие, а в XVII в. дало даже много письменных образцов. Наши исследования этих образцов показывают прямое генетическое родство многоголосия партесной музыки с многоголосием этих образцов»¹¹.

Первые же опыты русского партесного пения подтверждают преемственную связь со старым культовым многоголосием и наследуют его традиции:

- 1) линейность движения, систематический параллелизм, перекрещивание альты и тенора;
- 2) двенадцатиступенный церковный звукоряд (а не октавный западноевропейский);
- 3) характерный несимметричный ритм.

Главная же черта преемственности – мелодический материал знаменного распева, который неизменно присутствует во всех типах ранних партесных композиций, будь то гармонизация старинных распевов, где знаменная мелодия проводится в теноре и представляет собой *cantus firmus*; или свободные сочинения, основанные на знаменных попевах; или переложения строчных партитур.

Главенствующее значение интонационной сферы знаменного распева распространяется и на партесные произведения XVIII в. – музыку петровского времени. Освоив четырехголосный склад, ставший, по выражению Б.В. Асафьева, лабораторией гармонического стиля, композиторы начинают усложнять хоровую фактуру. В поисках регистро-тембровых красок они увеличивают количество голосов до шести, восьми, двенадцати и даже двадцати четырех. Вертикаль таких сочинений по своей многослойности приближается к оркестровой, а некоторые звуковые средства как бы подражают инструментальным приемам. Усложняется техника письма, фактура насыщена множеством полифонических приемов. Здесь и многообразие народно-песенной подголосочности, и сложнейшие интонационные комплексы.

Многохорный полифонический стиль достиг наибольшего совершенства в *партесном концерте* – монументальном музыкальном памятнике петровской эпохи. Он сложился на рубеже XVII–XVIII веков, в период грандиозных свершений и реформ в общественно-политической жизни России. Идеино-образный строй партесного концерта созвучен духу своего времени, воспекает могущество и славную судьбу родной земли, величие и силу народа.

Теоретические основы концертного стиля изложены в трудах замечательно украинского композитора и музыкального деятеля *Николая Дилецкого*. Трактат «Музыкальная грамматика» явился, по существу, практическим руководством по композиции партесных концертов. В нем дан новый интонационный материал в виде типичных мелодико-ритмических формул для написания музыки определенного содержания. Особенную ценность имеет высказывание Дилецкого, где он рекомендует использовать в сочинениях напевы «мирских» песен: «И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую или (и) ни, превращаю на гимны церковныя»¹². Показателен в этом смысле один из приведенных им мелодических оборотов, очень напоминающих «Камаринскую».

Итак, фольклорный материал вошел в партесный концерт как важнейший фактор интонационности. Это дало возможность наиболее талантливым композиторам (Н. Бавыкину, Н. Калашникову, Ф. Редрикову и др.) создать свой, русский, партесный стиль, лучшие образцы которого мы находим в творчестве Василия Титова. Творчество Титова огромно по объему и разнообразно по жанрам. Им написано около двухсот сочинений, среди которых наибольший интерес представляют концерты. Как всякий большой художник, Титов сумел обобщить в своей музыке все лучшие достижения национальной музыкальной культуры своего времени. Хоровые концерты В. Титова – монументальные композиции, выходящие за рамки жанра. По своему строю, характеру тематизма и музыкально-драматургическим средствам они напоминают развернутые сцены оперного плана, где средствами хоровой звучности создается атмосфера массовой действенности.

Следовательно, они явились как бы провозвестниками народных сцен и хоровых финалов русских классических опер. Лучшие страницы «Ивана Сусанина», «Князя Игоря», «Бориса Годунова» и «Хованщины» наследуют и развивают эти традиции.

Партесный концерт – музыкальное выражение эстетики русского барокко. Он поражает яркостью звукового колорита, торжественной приподнятостью эмоционально-образного содержания. Эстетическая ценность многохорных композиций и их значение для русской музыки состоит в том, что в них содержатся предпосылки симфонизации хорового жанра, развитые композиторами последующих эпох.

Партесный стиль нашел выражение также в светском песенном жанре – *канте*. Русский кант – художественное явление хотя и не столь грандиозное по своим внешним очертаниям, как партесный концерт, но по своей популярности в музыкальном быту имеющее перед последним значительные преимущества. Канты можно назвать даже своеобразной энциклопедией данной эпохи, так как в них отразились буквально все стороны общественной и культурной жизни России. Заслуживают особого внимания поэтические тексты кантов, среди которых много прекрасных стихов В. Тредиаковского, А. Сумарокова, М. Ломоносова и других замечательных мастеров, заложивших основы отечественной словесности.

Круг образов кантов необычайно широк, и именно разнообразие тематики вызвало к жизни множество жанровых разновидностей, каждая из которых имеет свой музыкальный облик. Рассмотрим последовательно основные из них.

Канты и виваты панегирические, связанные с патриотической и гражданской тематикой, посвящались славным победам русского оружия. Музыкальный тематизм данной группы характеризуется интонациями «военной музыки», получившей тогда огромное распространение. Здесь преобладают инструментальные приемы (фанфарные обороты, «золотой ход» валторн), опирающиеся на четкий маршевый ритм. Характернейший музыкальный образ – подражание колокольным звонам – является свидетельством преемственной связи с традицией старого русского строчного многоголосия.

Содержанием кант и псалмов духовных является духовно-философская лирика Псалтыри, а также евангельские тексты и легенды. Эта группа кантов тесно связана с тематизмом знаменного, в особенности большого распева. Мелодии кантов чаще всего представляют собой варианты знаменных попевок, а также используют их как цитаты¹³.

Если первые две жанровые ветви канта можно объединить в одну группу как музыку официально-торжественную, то другие разновидности представляют совершенно иной круг образов, отражающих жизнь, быт и характер народа, его глубокий лиризм, добродушие и щедрость, любовь к «скоморошине» и острый юмор. Огромной популярностью пользовались канты лирического содержания, раскрывающие внутренний мир человека. Интонационно эти канты отчасти близки предыдущей группе, а также старинным напевам русских былин с характерными типами мелодического движения. Лучшие образцы лирических кантов связаны с народно-песенной любовной лирикой. Еще ярче выявляются фольклорные истоки в многочисленной группе кантов жанрово-бытовых, интонационная сфера которых наполнена попевками и ритмическими оборотами шуточных и плясовых народных песен.

Таким образом, в кантах представлен практически весь мелодический материал, сложившийся к тому времени в различных областях русской музыки –

народной, церковной и светской. Кроме интонационного родства, мы находим здесь преемственность по отношению к другим элементам музыкального языка, как-то: трехголосная фактура с характерными параллелизмами голосоведения, традиционные ладовые основы. Однако, с точки зрения гармонии и лада, русский кант – явление довольно сложное. В нем совмещаются «признаки старинного ладового мышления в “гласах” и народных ладах с явными признаками мажорно-минорной системы»¹⁴. Такое смешение обусловлено разнообразием мелодико-интонационного строя кантов. Говоря о преемственности, следует выделить как важнейший фактор сам тип мелодического мышления. Он основан на существовании целого круга типичных мелодических оборотов, излюбленных попевок, которые переходят из канта в кант, всякий раз видоизменяясь. Такой метод творчества – вариантное развитие мелодики – стилевая черта, присущая как народной песне, так и знаменному распеву. В дальнейшем *мелодическая вариантность* становится главным принципом музыкального мышления русских классиков.

В стилистике кантов выявляется характерное для этого периода соотношение поэзии и музыки в тематическом, жанровом, а также композиционно-структурном аспектах. Поэтическое начало, являющееся в канте основополагающим, способствовало его лиризации. В свою очередь, поэзия опиралась на богатейшие музыкально-поэтические традиции народного творчества, песенные по самой своей природе. На композиционно-структурном уровне поэтический и музыкальный компоненты находятся в органическом единстве. Кант – это песня, то есть куплетная композиция, в которой музыкальная и поэтическая строфы не просто соответствуют одна другой, но и оказывают друг на друга влияние, причем очень часто приоритет принадлежит музыкальной строфе, которая как бы требует создания стихотворения песенной структуры. Чаще всего это связано с использованием в кантах народно-песенного материала.

Очень интересно соотношение поэзии и музыки в кантах на уровне лексики и синтаксиса. Русская словесность в XVII веке переживала период реформ, сущность которых составлял переход от силлабической к силлаботонической системе стихосложения. Процесс тонизации происходит именно в кантах благодаря музыкальному метро-ритму, который, воздействуя на ритм стиха, создает поэтический размер (ямб, хорей, анапест и т. д.). Огромную роль здесь сыграли плясовые песни, в которых ярко выявлялась периодичность акцентуации и схема поэтического метра, совпадали синтаксические и ритмические границы. Таким образом, значение канта чрезвычайно велико не только для русской музыки, но и для русской литературы, что обусловлено его генетической связью с поэзией и музыкой народной песни.

Роль канта в истории отечественной культуры огромна. В нем закладывались основы русского романса и русской оперы. Замечательное подтверждение тому – гениальное глинкинское «Славься», «в котором так мощно звучит и всегда будет жить народное как ораториальное обобщение народного ликования в великопешном гимне-канте»¹⁵.

Концертный хоровой стиль вошел во второй половине XVIII века в высшую фазу своего развития. Новый тип русского хорового концерта вобрал в себя стилистические особенности партесных композиций, а также новейшие достижения оперной и инструментальной музыки. Общеизвестным классиком жанра считается Дмитрий Степанович Бортнянский. Среди значительного разнообразия его творческого наследия – оперы, камерно-инструментальные произведения и вокальная музыка – именно хоровому концерту принадлежит безусловный приоритет. Как известно, профессиональная музыка на Руси, питаемая народно-пе-

сенной традицией, вплоть до XVIII века была исключительно хоровой, а в эпоху Березовского, Бортнянского, Дегтярева, Веделя достигла благодаря этому жанру своего апогея. Немаловажную роль здесь сыграла и творческая судьба композитора. Без малого тридцать лет (1796–1825) возглавлял он Петербургскую певческую капеллу – центр хоровой культуры и музыкального образования России. Таким образом, Бортнянский имел едва ли не уникальную возможность постоянного общения с «инструментом», воплощающим его замыслы в живом звучании. Талантливый композитор, великолепный певец и знаток хора, он оказался в чрезвычайно плодотворной ситуации, обогатившей и расширившей его хоровое творчество¹⁶.

Как всякое значительное явление, имеющее историческую перспективу, хоровой концерт Бортнянского претерпел значительную эволюцию, обусловленную, с одной стороны, индивидуальными чертами его дарования, с другой, – общим ходом развития искусства. Чтобы проследить основные тенденции этого процесса, возьмем за основу его цикл «35 концертов для 4х-голосного смешаного хора» (ред. П.И. Чайковского; см. табл. 1).

Даже при беглом ознакомлении с приведенным материалом очевидно усложнение стилистики концертов, прошедшее как бы три этапа (в таблице им соответствуют три группы концертов). Рассмотрим теперь более подробно обозначенные в таблице параметры анализа.

Прежде всего, обратим внимание на темп и увидим, что, начиная с концерта № 10, Бортнянский постепенно уходит от традиционной темповой драматургии трехчастного *Koncerto grosso*, (как, впрочем, и партесного концерта), а именно – быстрые темпы в крайних частях с медленной серединой цикла. Причем, если в названном концерте, а также в №№ 11, 12 и 13 первые части звучат еще в умеренно медленных темпах, то уже с № 16 все более нарастает тенденция к самым медленным – Адажио и Ларго (исключение видим лишь в четырех случаях – №№ 14, 15, 31, и 34). О чем может говорить столь явная склонность к замедленности музыкального движения? Ответ на этот вопрос, очевидно, надо искать в мелодике концертов, так как именно от темпа зависит во многом характер темы как музыкального образа.

Мелодика ранних концертов Бортнянского полностью соответствует «интонационному словарю эпохи» (по Асафьеву). Так называемый «екатерининский» концерт, помпезный и декоративный, вобрал в себя черты барочного искусства и обогатил свой стиль новыми классицистскими приемами. Величественная гимничность партесного концерта, виватно-панегирический тематизм кантов, парадная бравадность «военной музыки» – все это типизировалось в характерных ритмо-интонационных формулах, как то – внутрислоговые распевы, юбилеи, короткие обороты арпеджированного типа. Инструментальная тематика – квартетные «возгласы» ямбического характера (Д – Т), фанфарные обороты, «золотой ход» валторны. Маршево-барабанная ритмика, скандирующая острейшими пунктирами и синкопами (примеры можно найти в концертах первой группы). Разумеется, подобная «оркестровость» сосредоточена главным образом в первых частях и финалах, тогда как контрастные средние части родственны стилю бытовых жанров – лирических кантов и «русских песен». Интересный случай – фанфарный оборот в миноре – находим в третьей части концерта № 4. На наш взгляд, это первая попытка преодоления стереотипа. В дальнейшем «минорные фанфары» можно встретить в качестве связующих построений между частями в поздних концертах. Кроме того, здесь Бортнянский впервые отходит от традиционной трехчастности цикла. В концерте четыре части. Постепенно четырехчастных концертов становится все больше – во второй группе их уже 5, а в третьей – 8.

Основные характеристики концертов Бортнянского

	№ п/п	Тональность	Темп 1 ч.	Форма концерта	Полифонические формы
I группа концертов	1	Си-бемоль мажор	Аллегро	3-х ч.	
	2	До мажор	Аллегро	3-х ч.	
	3	До мажор	Аллегро	3-х ч.	
	4	Си-бемоль мажор	Аллегро	4-х ч.	
	5	До мажор	Аллегро	3-х ч.	
	6	Соль мажор	Аллегро	4-х ч.	III ч. – канон
	7	До мажор	Аллегро	3-х ч.	
	8	Ре мажор	Аллегро	3-х ч.	
	9	До мажор	Аллегро модерато	3-х ч.	
II группа концертов	10	Ми-бемоль мажор	Анданте	3-х ч.	
	11	Си-бемоль мажор	Анданте	3-х ч.	Финал – фугато
	12	Си-бемоль мажор	Модерато	4-х ч.	
	13	Ре мажор	Модерато	3-х ч.	
	14	Фа мажор	Аллегро	3-х ч.	
	15	Ре мажор	Аллегро	3-х ч.	
	16	Фа мажор	Ларго	4-х ч.	
	17	Фа мажор	Адажио	4-х ч.	II ч. и финал - фугетты
	18	Фа мажор	Ларгетто	4-х ч.	II ч. и финал – фугато
	19	Соль мажор	Ларго	4-х ч.	
III группа концертов	20	Си-бемоль мажор	Адажио	4-х ч.	Финал – строгая фуга
	21	Фа минор	Ларго	4-х ч.	Финал – фугато
	22	Си-бемоль мажор	Модерато	4-х ч.	II ч. – фугато
	23	Си-бемоль мажор	Анданте	3-х ч.	I ч. – фугато
	24	Ля минор	Адажио	3-х ч.	Финал – свободная фуга
25	Соль минор	Ларго	3-х ч.	Финал – строгая фуга	
III группа концертов	26	Си-бемоль мажор	Ларго	4-х ч.	Финал – рассредоточенная фуга
	27	До минор	Адажио	4-х ч.	Финал – свободная фуга
	28	Соль мажор	Адажио	4-х ч.	Финал – строгая фуга
	29	Ре мажор	Анданте	4-х ч.	
	30	Ре минор	Адажио	3-х ч.	
	31	Ре мажор	Аллегро	3-х ч.	Финал – строгая фуга
	32	До минор	Анданте	3-х ч.	Финал – свободная фуга
	33	Ре минор	Ларго	4-х ч.	Финал – строгая фуга
	34	Фа мажор	Аллегро	3-х ч.	II ч. и финал – строгая фуга
	35	Соль мажор	Адажио	3-х ч.	Финал – рассредоточенная фуга

Концерт № 10 является рубежным. Он весь звучит в медленных темпах (вспомним, что непосредственно перед ним появились замедленные финалы концертов №№ 7, 8 и 9). Характерно также, что впервые появившийся Ми-бемоль мажор вы-

ходит за привычный круг тональностей первой группы, где преобладал торжественно-праздничный До-мажор. Новая тональная сфера пасторального характера (в основном бемольные тональности) охватывает семь концертов из десяти, при этом чаще других звучит Фа-мажор. Медленные темпы здесь обрели постоянство (за исключением концертов №№ 13 и 15).

Явный признак трансформации в концертах второй группы – более развитая хоровая фактура. Почти сплошная аккордика, свойственная ранним концертам, все чаще подвергается дифференциации – поочередные вступления голосов, диалогизированное сопоставление разных групп хора и т.д. Отчетливее проявляется линейность, хоровые партии самостоятельны, разнообразны по ритму и мелодическому рисунку. Происходит постепенная полифонизация ткани. Если ранее можно было отмечать лишь отдельные имитационные построения (причем, имитации в основном в приму), то теперь заметную роль начинают играть более развитые полифонические формы – фугато и фугетты (концерты №№ 11, 17, 18). Все эти новые свойства музыки Бортнянского говорят о смене ее образного строя.

Концерт № 20 открывает третью группу, самую обширную и значимую. Здесь с полным основанием можно говорить о зрелом стиле композитора. Все элементы музыкального целого, как традиционные, так и вновь разрабатываемые, приведены в художественное соответствие и классическое равновесие. Первейшее свойство, свидетельствующее о качественно новом уровне фактурно-интонационного развития – *полифония*, а точнее ее высшая форма – фуга. Фугированный финал становится в большинстве случаев (за исключением концертов №№ 29 и 30) естественным логическим завершением, закономерным итогом всей концепции концерта¹⁷. Отметим две специфические черты, присущие многим фугам Бортнянского: двухголосное экспонирование темы и вариационное развитие формы. По-видимому, данные свойства указывают на «генетическое» родство с народно-песенной полифонией, в частности с украинским фольклором.

И наконец – о ладообразовании. С точки зрения лада все концерты I и II групп объединяет общий признак – абсолютное господство мажора. С двадцатым концертом кончилась «эра» мажорных тональностей. Теперь все чаще звучит минор (в основном – бемольный круг). Думается, излишне говорить об интонационных возможностях минорного лада. В сочетании с медленным движением, ставшим для композитора необходимым условием развития его музыкальной идеи, минор создает особую образную сферу. Минорные концерты Бортнянского, такие как №№ 25, 27, 30, 32, 33 – это лучшие страницы его музыки, окрашенные то в светлые пасторальные, то в нежно элегические тона. Минорные фуги – это средоточие лирико-философских размышлений, высоких нравственно-этических идеалов.

В заключение нельзя не сказать и о последних мажорных концертах (31, 34, 35), являющих собой обобщенный торжественный финал всего монументального творения Бортнянского. Образный строй этих концертов предопределяет эпическую линию русского оперно-хорового творчества.

Итак, концертно-хоровой стиль Бортнянского эволюционировал в четырех основных направлениях: *мелодика и темпо-ритм, лад и тональность, формообразование, фактура*. Все компоненты этого стиля вошли в музыку русских классиков, явившись необходимой основой создания национальной композиторской школы. Но, несомненно, главной заслугой Бортнянского явилась разработка им лирической сферы русской музыки. Выразительнейшие мелодии Бортнянского, покорявшие современников искренностью высказывания, не утратили своей «живой» интонации и поныне. Их образная характерность и психологическая глубина

близка портретности. Аналогия здесь не случайна. Время Бортнянского – это век Просвещения, эпоха психологизации искусства. Современниками Бортнянского были русские портретисты Левицкий, Рокотов, Боровиковский, а он сам был избран в 1804 году почетным членом Петербургской академии художеств, как человек в высшей степени просвещенный в вопросах искусства.

Своеобразным музыкальным портретизмом стала камерно-вокальная музыка XVIII века – «русские песни». И здесь Бортнянский тоже сказал свое слово, создав в 80-е годы (что совпадает с временем написания концертов) целый сборник вокальных произведений – образцов раннего русского романса. Таким образом, художественная натура Бортнянского и эстетические принципы эпохи нашли счастливое единение, о котором можно сказать словами Ж.-Ж. Руссо: «Звуки мелодии мы воспринимаем не только как звуки, но и как знаки наших склонностей, наших чувств. Мы отзываемся на выраженные ими движения души, образ коих узнаем»¹⁸.

¹ Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. Сб. статей/ Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л.: Музыка, 1980. – С. 39.

² Преображенский А. Культовая музыка в России. – Л., 1924. – С. 5-6.

³ О ладовом строении знаменного распева и церковном звукоряде в кн.: Скребков С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. – М., 1969. – С. 17-18.

⁴ Сведения о школе русских распевщиков даны в кн.: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3 – М., 1974. – С. 142-143.

⁵ К XVII в. монодийное пение достигло необычайного стилистического многообразия, о чем говорят названия распевов: путевой, демественный, киевский, болгарский, греческий, монастырский, усольский и др. Подробнее см.: Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. – М., 1971. – С. 199-222.; Скребков С. Указ. соч. – С. 38-47.

⁶ Асафьев Б. Указ. соч. – С. 70.

⁷ Скребков С. Указ. соч. – С. 49-50.

⁸ В последние годы точка зрения на демественное многоголосие изменилась. Некоторые исследователи считают, что “диссонантность” этого стиля является следствием неправильной дешифровки. См.: Ефимова И. Многоголосие в русском профессиональном певческом искусстве XVII- начала XVIII века: Автореф. дисс. – Л., 1984. – С. 15-17.; Кононотоп А. К вопросу расшифровки певческих нотолинейных памятников XVII века. // Советская музыка. – 1973. №7. – С. 75-78.

⁹ Успенский Н. Указ. соч. – С. 260.

¹⁰ Имеется в виду гимн «Буди имя Господне». См. пример № 92 в кн.: Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. – Л., 1971. – С. 172.

¹¹ Скребков С. Избранные статьи. – М., 1980. – С. 163.

¹² Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. – СПб., 1910. – С. 108.

¹³ Интересное сравнение мелодики кантов и знаменных попевок приводит Т. Ливанова в своей работе «Русская музыкальная культура XVIII века» Т. 1. – М., 1952. – С. 510-511.

¹⁴ Ливанова Т. Указ. соч. – С. 465.

¹⁵ Асафьев Б. Глинка. – М., 1950. – С. 218.

¹⁶ О хоровом творчестве Бортнянского см. Рыцарева М. Композитор Д. Бортнянский. – Л., 1979. – С. 89-130, 245-248.

¹⁷ Михайленко А. Фуигированные формы в творчестве Бортнянского и их место в истории русской полифонии // Вопросы музыкальной формы» Вып. IV. – М., 1985. – С. 3-18. В приведенной нами таблице дана классификация фуг, предложенная этим автором.

¹⁸ Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. Т. I. – М., 1961. – С. 257.