

Стиль барокко в русском искусстве, архитектуре, литературе и музыке

Древнерусская музыка в своем развитии на протяжении XI—XVII вв. была монолитна. Она вся находилась в рамках единого стиля, выработанного в эпоху Средневековья. То новое, что возникало в процессе ее развития, не вносило существенных изменений, отличавших ее от существовавшей системы. Новые распевы в XV—XVII вв. — демественный, путевой, даже авторские распевы были всего лишь ветвями на стволе этого гигантского дерева. Они подчинялись общим нормам, выработанным средневековым канонам. Сам факт появления многоголосия на Руси после более чем полутысячелетнего господства унисона стал гигантской вехой в развитии русской музыки.

Минуя стадию разработки полифонического контрапунктического многоголосия, подобную итальянскому и нидерландскому мотетному стилю эпохи Возрождения, русское музыкальное искусство конца XVII в. осваивает формы, типичные для западноевропейского барокко, но применительно к своим, местным условиям. С развитием партесного концерта формируется первое новое стилевое направление в русском музыкальном искусстве — стиль барокко.

Барокко как стилевое направление охватило русскую культуру конца XVII — первой половины XVIII в. и параллельно развивалось в литературе и в искусстве. Д. С. Лихачев отмечает, что литература в Древней Руси была однородна, она подчинялась стилю эпохи того времени, но в XVII в. она уже не так едина и стройна, как в древности:

Древнерусская литература не знает литературных направлений вплоть до XVII в. Первое литературное направление, сказавшееся в русской литературе, — барокко¹.

Существенной особенностью развития русского барокко надо признать историческое совмещение стилей. Как отмечает А. А. Морозов,

...в России, в силу ускоренного развития страны, вызванного петровскими преобразованиями, на одном историческом этапе как бы совместились несколько исторических периодов художественного развития, наложившихся друг на друга... в тесном взаимодействии с особенностями национальной культуры страны².

В изобразительном искусстве, как и в литературе и в музыке, расцвет стиля барокко относится к концу XVII — началу XVIII в., но период, предшествующий ему (XVII в.), был временем подготовки классических форм барокко, отмеченным взаимодействием западных и древнерусских традиций. В результате такого взаимодействия рождались оригинальные формы национального русского барокко: в архитектуре — нарышкинское барокко, очень яркое в цветовом отношении, с затейливыми формами; в иконописи — школа царских мастеров, ушаковская школа; в литературе — придворная поэзия Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева; в музыке — троестроичное пение и партесные четырехголосные гармонизации песнопений знаменного, киевского, греческого, болгарского распевов. Эти ранние формы барокко имели большое значение в развитии русского искусства, выполняя до известной степени роль Возрождения, которое в силу исторических особенностей развития отсутствовало в русском искусстве.

Барокко как широкое историко-культурное понятие охватывает значительный круг явлений, связанных общностью эстетических воззрений. Развитие средств выражения, выработанных в одних родах искусства, порождает своеобразные соответствия в других.

Если сопоставить характер развития литературы, музыки и разных видов изобразительного искусства в России конца XVII — начала XVIII в., то можно заметить определенную синхронность их развития, в котором наиболее яркой гранью является рубеж XVII—XVIII вв. Начало века открывает новую эру в искусстве. Изменившаяся социальная и политическая атмосфера XVIII в. повлияла на характер развития искусства. Меняется язык литературы, музыки, архитектуры, живописи. Особенно отчетливо эта грань прослеживается в музыке. Развитие музыки стиля барокко складывается из двух этапов: раннего, второй половины XVII в., когда закладывались основы, происходило формирование новых жанров, еще связанных с древнерусской певческой культурой, и позднего барокко — с развитыми концертными формами многоголосия, яркими контрастами концертного стиля, расцветшего в начале XVIII в.

Очень сходна картина развития архитектуры эпохи барокко. Период московского зодчества с его декоративным убранством — карнизами, кокошниками — в 1670-х гг. сменяет заключительный аккорд древнерусской архитектуры — нарышкинское, или московское, барокко, представляющее собой переходную ступень от древнерусской культуры к европейскому стилю барокко. Нарышкинское барокко совмещает в себе декоративные черты древнерусского московского зодчества с планировкой, свойственной западноевропейской барочной архитектуре. В начале XVIII в. Петр I специально выписывает итальянских мастеров для застройки Петербурга, русская архитектура XVIII в. подражает западной архитектуре.

В истории русского изобразительного искусства общепризнанным фактом является переход на рубеже XVII—XVIII вв. от иконописи к живописному началу. Элементы барокко в иконописи также проявлялись на протяжении второй половины XVII в., когда под влиянием попавших в Россию гравюр Библии Пискагора — памятника западного барокко — рождались прекрасные ярославские фрески.

В XVII веке на Руси атмосфера так насыщена западными мотивами, что даже чудесные видения облакаются в западноевропейскую форму. Рождаются новая порода людей. Внешней подвижностью и беспокойством проникнуты их позы и жесты, повороты и наклоны голов... Святые словно бегут мелкими шажками, подчиненные ритму какого-то своеобразного менуэта. Одновременно и жесты становятся более разнообразными и выразительными. Вместо спокойно протянутых рук начинает чувствоваться пафос³.

Это характеризует и школу царских мастеров, и ушаковскую школу, а в начале XVIII в. процесс быстрого движения навстречу западноевропейской культуре ускоряется. В России появляется портретная живопись на манер голландских и немецких портретистов Кнеллера, К. Моора, Гельдера, иконопись начинает подражать портрету.

Литературу XVII в. характеризует процесс, аналогичный развитию музыкальной культуры. Она отличается необыкновенным разнообразием и пестротой жанров и стиля. Зарождается светская лирическая поэзия любовного содержания — виршевая поэзия с характерным силлабическим ритмом, появляются повести и даже романы авантюрного содержания. Постепенно она сближается с западноевропейской литературой. Д. С. Лихачев пишет:

Никогда еще ни до XVII в., ни после русская литература не была столь пестра в жанровом отношении. Здесь столкнулись две литературные системы: одна отмиравшая, средневековая, другая зарождающаяся — нового времени... Литературная система русского XVIII в. ничем уже не отличается от литературной системы передовых западноевропейских стран... образование новой литературной системы не было простым

результатом Петровских реформ. Эта система подготовлялась в русской литературе, и ее появление не явилось неожиданностью⁴.

Нетрудно заметить параллелизм развития во всех видах искусства эпохи барокко. В конце XVII в., последнем этапе, завершающем древнерусские традиции, уже активно сказывается западное влияние, которое проглядывает через оболочку древнерусских форм. Безусловно, веяния с Запада были и раньше (взаимодействие Руси с Европой началось уже в XVI в.), но с такой рельефностью они отразились лишь в XVII в., зерно упало на плодородную почву и дало пышные всходы. В XVIII в. "струя европеизма захлестнула старую культуру... произошел некий перерыв непрерывности"⁵. Происходит качественный скачок, в искусстве открывается новая эпоха, обусловленная сменой мировоззрения, мироощущения, изменением художественных принципов.

В таком же состоянии находилось и музыкальное искусство во второй половине XVII в. Новые западные веяния вступили в борьбу со старыми, еще очень крепкими традициями. Угасание древнерусского искусства не было результатом его внутреннего оскудевания. Конец ему положили общие исторические условия, сделавшие невозможным дальнейшее изолированное развитие русской культуры в русле старой традиции.

На русской почве барокко приобрело своеобразные национальные черты, отличающие его от западноевропейских барочных форм. Хотя барокко явилось в Россию из Европы через Польшу, Украину, здесь оно приобрело иное значение, чем на Западе.

Национальное своеобразие стиля барокко проявляется в музыке — так же как в литературе и изобразительном искусстве.

Барокко в России более жизнерадостно и декоративно, чем на Западе. Праздничность и стремление к украшениям порой доходят здесь до пестроты. Орнаментальность достигает пределов возможного, она проникает даже в стихосложение. "Орнамент курчавится по поверхности, не столько выражает существо предмета, сколько украшает его. Литературные сюжеты многопредметны", — отмечает Д. С. Лихачев. Даже внешний вид стихов приобретает барочные формы, они строятся в виде орнамента или фигур в виде креста, ромба, орла, звезды и т. д. "Стихи напоминают строгановские или царские письма в иконописи — та же орнаментальность, та же мелкопись, драгоценность, украшенность. Содержание в значительной мере заслонено драгоценным окладом формы. В целом орнамент барокко динамичен, но без свойственного западному барокко борения масс"⁶.

В литературу так же как и в музыку входит авторское начало, усиливается личная точка зрения автора. "Рост самосознания автора был одним из симптомов осознания в литературе человеческой личности"⁷.

Музыке эпохи барокко свойственна орнаментальность, декоративность письма, изукрашенность мелодики и фактуры; однако при всей динамичности сопоставления хоровых массивов, концерты не достигают той силы напряжения образных контрастов, которая характеризует музыку И.-С. Баха, Г. Генделя, А. Габриели, Г. Шютца.

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 канонам. 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 имен⁸. В. В. Протопопову удалось расширить этот список до 46 имен⁹ — 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 характера¹⁰.

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.¹¹ 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: "Музыка — иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости"¹². 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 "Музыкальной 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 "побежé", "скакаше", "играя", изображающие бег. Например, на словах "Море виде и побежé, 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 вдоха, 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, выразившиеся 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 "Музыкальной грамматике" Дилецкого и широко применялись в практике.

Мелодическая изобретательность, согласно учению Дилецкого, связана с теорией музыкально-риторических фигур восхождения, нисхождения, а также вопроса, вдоха, восклицания. В этих музыкально-риторических фигурах "полнее всего отражались стремления музыки XVII — первой половины XVIII в. к образной конкретности и повышенной экспрессии"¹³. 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 юбилеями. 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 страха¹⁴. 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, псалмами. 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 XVIII 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 стихир "Предстательство страшное", которая входила в царскую "здравную чашу" еще в XVI столетии. По традиции в эту стихирю включено полностью имя императрицы Екатерины Алексеевны с приветствием и молитвами за нее. Этот концерт по 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"¹⁵. 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"¹⁶. 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 часть¹⁷.

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"¹⁸.

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"¹⁹, 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 аффекту²⁰.

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.

Эпоха барокко принесла много нового русской культуре — канты, партесные гармонизации, хоровые концерты а саррелла. Вместе с тем была выработана новая композиторская техника — устанавливаются нормы ладотонального мышления, гармонического языка, полифонического письма. В эпоху барокко выдвигается плеяда первых русских композиторов, среди которых Титов, Калашников, Бавыкин, Редриков, Дилецкий. Их службы и концерты смелые, яркие, динамичные, основанные на масштабных, выразительных контрастах, в них мастерское чувство хорового письма, виртуозное владение имитационно-полифонической техникой. В партесных концертах был выработан особый музыкальный язык типизированных музыкальных формул. Музыка эпохи барокко открыла дорогу светским жанрам — опере, инструментальной музыке, — и подготовила путь становления русской музыкальной классики XVIII—XIX вв.

Сноски:

1. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 18.
2. Морозов А. А. Проблемы барокко в русской литературе // Русская литература. Л., 1962. № 3. С. 36.
3. Алпатов М. В. Проблема барокко в русской иконописи // Барокко в России. М., 1926. С. 81, 85.
4. Лихачев Д. С. XVIII век в русской литературе // XVIII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 326, 328. Как результат этого явилось творчество Кантемира, а за ним Тредиаковского, давшего первые произведения тонического стихосложения. XVII в. в литературе, как и в искусстве, отмечен влиянием польской литературы, чему способствовали переводы польской поэзии, шуточных рассказов — фавстий, песен, кантов. Под влиянием польской поэзии сложилась своеобразная школа песенной поэзии с отчетливыми мотивами и поэтикой барокко.
5. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. С. 91.
6. Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе. С. 328.
7. Там же. С. 311.
8. См.: Смоленский С. В. О собрании русских древне-певческих рукописей // Русская музыкальная газета. 1899. № 5. С. 146.
9. См.: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 2. Музыка на Полтавскую победу. М., 1973. С. 234.
10. См.: Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
11. Немецкий теоретик музыки XVII в. А. Кирхер считал, что музыкальное искусство должно вызывать три главные страсти — радость, прощение и милосердие, из которых образуются аффекты — радость, страсть, гнев, страх, надежда, отвага и сострадание, — каждый из которых выражался определенными выразительными средствами (см.: Шестаков В. П. От этоса к аффекту. М., 1975, с. 318).
12. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. С. 60.
13. См.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М., 1983. С. 25.
14. Там же. С. 36.

15. Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII в. М., 1969. С. 110.
16. Пальчиков Н. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда, Уфимской губернии. 2-е изд. М., 1869. С. 7.
17. Композитор римской школы Грегорио Балабене (1720—1803), один из крупнейших контрапунктистов XVIII в., в 1744 г. сочинил *Messa Brevis* для 12 хоров. Однако 12 хорная месса Балабене отличается от 48-голосного концерта чертами, свойственными западным концертам. Для мессы Балабене свойственна дифференцированность хоровой фактуры, относительная самостоятельность каждого хора, большая развитость полифонических форм. Кроме того, Месса на всем протяжении сопровождается *basso continuo*. Автограф Мессы находится в библиотеке аббата Сантини, часть которой помещается в отделе редкостей библиотеки Московской консерватории.
18. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 43.
19. Ливанова Т. Н. Проблема стиля в музыке XVII века // Ренессанс, барокко, классицизм. М., 1966. С. 276.
20. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. С. 215.