

Н. УСПЕНСКИЙ

85.515(2)5

У 77



древне-
русское
певческое
искусство

Н. УСПЕНСКИЙ



древне-
русское
певческое
искусство

Издательство Музыка Москва
1965

2006

Под редакцией
Ю. КЕЛДЫША

200

1961

9

АВТОГРАФ
Б. н
1961

С. 1

Об изучении древнерусского певческого искусства

Певческое искусство древней Руси, так же как и замечательное наследство древнерусской письменности, архитектуры, монументальной живописи, является неотъемлемой частью национального культурного достояния. Его образцы обладают высокой и непреходящей художественной ценностью. Но в отличие от древней русской литературы, изобразительного искусства или зодчества, которые очень хорошо изучены и известны как в оригинале, так и в многочисленных воспроизведениях, переводах и копиях, певческое искусство той поры остается даже для большинства близких к музыке людей совершенно неизведанной областью.

Причины такого положения отчасти заложены в самой специфике разных видов искусства. Памятники литературы остаются для нас понятными, даже если они в свое время были забыты и несколько столетий находились в неизвестности. Трудности, связанные с устарением речи, не так уж велики, к тому же существует такое средство, как перевод. Поэтому литературные произведения сравнительно легко возвращаются к жизни, как, например, было возрождено на рубеже XVIII и XIX столетий гениальное «Слово о полку Игореве». Расчищенные фрески если и представляются потускневшими от времени, иногда неполными, частично стершимися и попорченными, то и в таком виде они доступны нашему восприятию и сохраняют силу эстетического воздействия. Еще более упорно противостоят разрушающему действию времени памятники зодчества, которые способны сохраняться веками и тысячелетиями, не теряя ничего в своем величии и грандиозности. Каждая новая историческая эпоха признает их своими. Древние стены и купола соборов Московского кремля входят органической составной частью в архитектурный пейзаж современной Москвы.

Музыкальные памятники прошлого немые для нас, если они не звучат в окружающей действительности. В лучшем случае они могут представлять интерес для исследователя как объект исторического изучения, но для неискушенного человека такие памятники лишены какого бы то ни было смысла.

В отношении певческого искусства древней Руси положение осложняется тем, что до сих пор еще не найден ключ к точному прочтению и расшифровке его древнейших образцов. В сущности, знакомство исследователей с древнерусским церковным пением основывается почти всецело на рукописях XVII века, то есть последней, заключительной поры его развития, когда, достигнув своей вершины, это искусство под влиянием ряда исторических факторов стало испытывать признаки наступающего кризиса. О характере певческого искусства более ранних эпох могут быть высказаны лишь гипотетические суждения, основывающиеся на сравнительном анализе памятников различного исторического «возраста» и тех или других косвенных данных.

Все это, однако, ни в какой степени не умаляет научное и художественное значение данной области. Без ясного представления о старом русском певческом искусстве, его происхождении, истоках и важнейших стилистических чертах не может быть дана полная и всесторонняя картина культурной жизни древней Руси. Нет необходимости доказывать его важность для истории русской музыки как единственной формы профессионального музыкального искусства до конца XVII столетия.

Мелодика древнерусского пения сыграла роль и в формировании языка и стиля классической русской музыки XIX века. Известно, с каким интересом относился к этим древним напевам Глинка, особенно в поздние годы жизни. Их высокая художественная красота и своеобразие привлекали и композиторов последующих поколений. М. А. Балакирев, приступая в 1861 году к сочинению фортепианного концерта, решил использовать в одной из его частей старинную церковную тему, что вызвало горячее одобрение В. В. Стасова¹. К этому источнику обращались Мусоргский, Римский-Корсаков, а позднее Рахманинов, Кастальский, Гречанинов, Василенко и другие русские композиторы до Мясковского включительно².

В тесной связи с общим подъемом национальной художественной культуры находится и рост научного интереса к певческому искусству древней Руси в середине прошлого столетия. Начало его систематическому изучению положено было В. Ф. Одоевским в 60-х годах. Одоевский подходил к вопросам церковной музыки не со специфической религиозно-культовой

¹ Переписка М. А. Балакирева и В. В. Стасова, т. I. М., 1935, стр. 133. Письмо от 24 июля 1861 г.

² В основе Двадцать шестой симфонии Н. Я. Мясковского лежат древние русские напевы, сообщенные композитору В. М. Беляевым.

точки зрения, а с широких эстетических и историко-культурных позиций. Его задачей было — точно теоретически формулировать конкретные признаки, которыми определяется русский национальный характер в музыке. «Всякому русскому человеку, — писал он, — не раз привелось, слушая ту или другую музыку, сказать: «А, это что-то русское!» Подобное ощущение разделяется всеми, как музыкантами, так и не музыкантами. Наша задача: перевести это ощущение на технический язык, другими словами, определить: какие признаки отличают старинный русский напев от западных или хотя и русских, но закрадных?»¹

В поисках ключа для решения этой задачи Одоевский обращался к напевам старинного русского церковного пения и к теоретическим работам его мастеров. В трудах русских музыкальных теоретиков XVII века Ивана Шайдунова, Тихона Макарьевского и Александра Мезенца, по словам Одоевского, он «нашел, кажется, техническое подтверждение того, что инстинктивно наблюдается народом в его исконном пении»².

Влияние народной песни на строение церковных напевов отмечалось и раньше некоторыми авторами, но по частным поводам³. Одоевский широко ставит вопрос о связях и взаимодействии между церковным и народным пением древней Руси как двумя сторонами национальной художественной культуры. Вдохновителем Одоевского, как он сам об этом пишет в одной из своих статей, был Глинка, подсказавший ему основные руководящие мысли⁴.

Не все теоретические положения Одоевского могут быть приняты без оговорок. Замышлявшийся им большой труд о древнерусском певческом искусстве, в котором должны были быть суммированы и обобщены все его наблюдения, остался незавершенным⁵. Но путь, по которому он шел в своих исследованиях, был верным и плодотворным.

Непосредственным продолжателем Одоевского был Д. В. Разумовский — автор первого курса истории русской церковной музыки, читанного в Московской консерватории, на основе которого написана его книга «Церковное пение в России» (М., 1867—1869). В дальнейшем ценный вклад в разработку этой области внесли В. М. Металлов, С. В. Смоленский, А. В. Преображенский. В отличие от многих других авторов, писавших по данному предмету, они не ограничивались вопросами, связанными с

¹ Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке. В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 278.

² В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 276.

³ См., например, ценную работу А. Ф. Львова «О свободном или несимметричном ритме», СПб., 1858.

⁴ См. статью В. Ф. Одоевского «К вопросу о древнерусском песнопении». «День», 1864, № 17 (в книгу «Музыкально-литературное наследие» данная статья не вошла).

⁵ См.: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 276, и комментарий на стр. 609.

техникой церковного пения и его литургическим назначением, а выдвигали в своих трудах более широкую историческую проблематику. Работы их не свободны от известной односторонности. В частности, у С. В. Смоленского в отношении к древнерусскому «крюковому» пению проявлялись реставраторские тенденции, приобретавшие порой характер романтически окрашенного реакционного национализма. Но в целом исследования этих ученых поставили изучение певческого искусства древней Руси на прочную научную основу.

В наше время вопросы древнерусского певческого искусства получили дальнейшую разработку в трудах В. М. Беляева и М. В. Бражникова, которые не только привлекли новый обширный материал, но и впервые осветили некоторые стороны этого искусства, почти не затронутые предшествовавшими исследователями. Прежде всего это — проблема древнего русского многоголосия. Работы советских ученых по этому вопросу¹ открывают совершенно новую страницу в истории музыкального искусства древней Руси и наглядно демонстрируют яркое своеобразие и богатство его форм, определявшееся тесной связью с народными корнями.

Ценные соображения относительно древнерусского певческого искусства содержатся в соответствующих разделах «Очерков по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена (т. I. М. — Л., 1928), в отдельных работах Б. В. Асафьева и других советских музыковедов². За последнее время эта область привлекает все большее внимание зарубежных исследователей. Вопросы древнеславянского церковного пения посвящен ряд работ Э. Кошмидера и И. Гарднера в Западной Германии, К. Хюга в Дании, А. Суана в США и других ученых. Здесь нет возможности останавливаться на критическом анализе этих трудов³, написанных часто с ошибочных и чуждых советской науке идейно-теоретических позиций. Но сам по себе факт растущего интереса к музыкальным памятникам древней Руси в западных странах весьма симптоматичен.

Книга «Древнерусское певческое искусство» — капитальный труд одно-

¹ Здесь следует прежде всего отметить неопубликованную работу М. В. Бражникова, находящуюся в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, а также очерк В. М. Беляева «Раннее русское многоголосие», напечатанный в сборнике «*Studia memoriae Belae Bartók Sacra*» (Будапешт, 1956), и его же книгу «Древнерусская музыкальная письменность» (М., 1962).

² Краткий, но содержательный экскурс в область древнего церковного пения дан в книге Б. В. Асафьева «Русская музыка от начала XIX столетия» (глава «Хоровая культура»). Некоторые вопросы крюкового пения освещаются в работе Т. Н. Ливановой «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры» (М., 1938) и в неопубликованном исследовании С. С. Скребкова по истории русской хоровой музыки XVII—XVIII вв.

³ Серьезный и обстоятельный их обзор дан в статье М. Велимировича «*Stand der Forschung über kirchenslavische Musik*», напечатанной в западногерманском журнале «*Zeitschrift für slavische Philologie*», Band XXXI, Heft 1, 1963.

то из лучших знатоков русского церковного пения Н. Д. Успенского — выделяется разносторонностью содержания и широтой научной проблематики. Автор охватывает в ней весь основной круг вопросов, связанных со стилистикой крюкового пения, с различием его форм и видов, и — что особенно важно — стремится показать процесс развития этого искусства в исторической перспективе. В силу уже указанной выше «нечитабельности» ранних певческих рукописей ему приходится широко прибегать к методу исторических параллелей и сравнений, используя различные косвенные, побочные данные¹. В ряде случаев этот путь приводит его к очень ценным результатам и позволяет найти убедительное решение сложных вопросов, остававшихся до сих пор неясными в истории русской музыки. Основные положения работы Н. Д. Успенского представляются вполне убедительными и стоящими на уровне современной советской исторической науки.

Для Н. Д. Успенского, как и для большинства исследователей этой области, важнейшим и решающим является вопрос о самобытных народных началах русского певческого искусства. Автор подходит к этому вопросу исторически, рассматривая его в связи с общими путями развития культуры древней Руси. Это предохраняет его от односторонних и крайних выводов, к которым приходили некоторые другие исследователи, считавшие, что не только основные стилистические принципы русского церковного пения, но и весь запас его мелодий был заимствован из Византии, или же, наоборот, полностью отрицавшие его зависимость от византийских образцов и утверждавшие, что оно зародилось совершенно самостоятельно на своей народной почве. Оба эти взгляда одинаково несостоятельны и не выдерживают строгой научной критики как в свете тщательного палеографического исследования певческих рукописей, так и с более широкой общеправильной исторической точки зрения.

Советская историческая наука не отрицает наличия византийского влияния в культуре Киевской Руси. Но это влияние не сводилось к пассивному подчинению одной, менее развитой культуры другой, более зрелой и высокой по своему развитию. Заимствование некоторых сторон византийской культуры господствующими классами феодальной Руси отвечало объективным историческим потребностям всего народа, поскольку единство древнерусской народности могло быть на данной ступени развития осуществлено только в рамках феодального государства. Историческое значение так называемого «крещения Руси» заключалось именно в том, что оно способствовало оформлению политической надстройки феодального общества. Правящий класс крупных землевладельцев утверждал свое гос-

¹ Заметим, что один из крупнейших исследователей византийской музыки Эгон Веллс указывает на невозможность изучения ее древнейших форм без привлечения материала смежных областей (Egon Wellesz. *Byzantinische Kirchenmusik*. Breslau, 1927).

подство над массой трудящегося крестьянства, освящая авторитетом церкви те отношения господства-подчинения, на которых зиждился феодальный строй. Этой же цели служила и вся система идеологических форм, связанных с христианским культом и, вместе с признанием христианства официальной государственной религией, воспринятых Киевской Русью из Византии.

Проблема «византийского влияния» на культуру древней Руси подробно и всесторонне рассматривается Д. С. Лихачевым в его ценном труде «Возникновение русской литературы», где этой теме посвящена специальная глава. Прежде всего Д. С. Лихачев подчеркивает, что этот вопрос не может ставиться в общей, абстрактной форме, без учета классового характера культуры Киевской Руси и борьбы различных ее направлений. «Русская литература эпохи феодализма,— пишет он,— не имела предшествующей ей литературы. Сама письменность возникла еще недавно. Между тем, в создании собственной надстройки, как мы уже видели, господствующий класс испытывал острую потребность. Вот почему за поисками идеологической опоры господствующему классу древней Руси пришлось обратиться к развитой классовой культуре Византии. Именно здесь, в Византии, феодальные верхи Руси могли найти немало готовых ответов на свои запросы. Под властным давлением классовых потребностей в собственной надстройке верхи феодального общества обращаются к Византии и находят здесь многое, что могло оказаться им пригодным»¹.

Естественно, что в первую очередь заимствовалось то, что непосредственно было связано с оформлением христианского культа. К числу таких заимствований принадлежало и церковное пение. Если среди некоторой части господствующего феодального класса Киевской Руси христианство было распространено до того, как оно получило официальную государственную санкцию, то количество приверженцев новой религии являлось очень незначительным. Во всяком случае, трудно допустить, что здесь могли сложиться свои особые формы богослужебного искусства и, в частности, самостоятельная певческая традиция. Христианское церковное пение начинает широко культивироваться на Руси не ранее конца X или начала XI столетия. Его развитие было тесно связано с укреплением церкви и ростом ее влияния на массы, строительством храмов и монастырей, созданием оригинальной и переводной религиозной литературы.

Великолепие и блеск византийского богослужения, как мы знаем из сообщения летописца, были если не решающим, то одним из существенных моментов, побудивших киевского князя и его советников при выборе официальной религии отдать восточному христианству предпочтение перед другими вероисповеданиями². По византийскому образцу строились пер-

¹ Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952, стр. 122.

² Повесть временных лет, ч. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 273.

вые княжеские храмы в Киеве с их монументальным величием и роскошью отделки, отвечавшими торжественному, праздничному характеру самого культового действия, неотъемлемым элементом которого являлось и церковное пение.

Феодалное искусство Киевской Руси отнюдь не было демократическим ни по содержанию, ни по форме; напротив, оно было призвано внушать мысль о недостижимости великокняжеской власти. «В господствующей идеологии того времени, проникнутой религиозной догматикой христианства,—пишет В. Н. Лазарев,—всячески подчеркивалась дистанция между простым народом и представителями имущих классов. Эта черта нашла свое выражение в произведениях монументального храмового зодчества, мозаических и фресковых циклах, иконах, богатой утвари, роскошных облачениях. Храм, в котором протекало литургическое действие и где великий князь и его приближенные пребывали во всем своем величии на хорах, отделенные от стоявшего в самой церкви простого народа, как бы символизировал социальную иерархию феодального общества. И стоит только представить себе тот контраст, который существовал между жилищем крестьян и простых горожан и великолепными храмами Киевской Руси, чтобы понять силу эмоционального воздействия этого феодального искусства»¹.

В свете всего сказанного совершенно бездоказательным и исторически маловероятным представляется утверждение, что древнее русское церковное пение возникло на народной почве самостоятельно путем «самозарождения», без какого бы то ни было влияния извне. Оно не могло быть народным на самых ранних ступенях своего развития, так как само христианство оставалось еще далеким и чуждым народу. Лишь с течением времени христианская религия постепенно внедрялась в сознание широких народных масс, подвергаясь при этом своеобразному переосмыслению и приспособлявая свои формы (а до известной степени и самую вероучительную сущность) к их образу мышления, традициям и привычкам. Это был длительный, сложный и противоречивый процесс, сопровождавшийся острой и напряженной борьбой.

В течение по крайней мере столетия после официального принятия христианства народные массы упорно сопротивлялись введению чуждых им религиозных верований и обрядов, и церковным властям нередко приходилось насаждать эту новую веру «огнем и мечом», прибегая к открытому насилию.

Характеризуя пути постепенного «обрусения христианского вероучения и церкви», академик Б. Д. Греков указывает на два противоположных направления: «Борьба за свою национальную церковную организацию велась в верхах русского общества; в ней принимали участие князья, окружающая их знать, высшее духовенство и отдельные церковные учрежде-

¹ История русского искусства, т. I. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 98.

ния. Борьба за свою народную веру шла в народных массах, принимая и форму активных выступлений под главенством волхвов за старую веру, и форму сохранения в своем быту старых верований, вопреки всяким проповедям и воздействиям власти. Обе струи в конечном счете приводили к одному результату»¹.

Соответственно этим двум направлениям «обрусение» христианской религии принимало разную форму. С одной стороны, оно приводит к так называемому «двоеверию», которое заключалось не в простом соседстве различных религиозных верований: «...это была,— как замечает Б. Д. Греков,— одна синкретическая вера, явившаяся результатом претворения христианства в русской народной среде...»² С другой стороны, церковь все в большей степени черпала материал для оформления культа и для разъяснения христианских догматов из жизни русского народа, в частности из области народного художественного творчества.

Такой путь постепенного «обрусения» прошло и певческое искусство древней Руси. Его особые, своеобразные стилистические формы возникают не сразу, а лишь в итоге длительного процесса переосмысления и творческой переработки основ византийского церковного пения. Этот процесс очень хорошо и убедительно показан в работе Н. Д. Успенского на основе обширного документального материала. Конкретный анализ источников всецело подтверждает те выводы, к которым приводят нас соображения общего исторического порядка.

Разумеется, насыщение церковного пения мелодическими оборотами и интонациями народной песни не могло привести к полному стиранию грани между ними. По своей внутренней идейно-эмоциональной природе, строю образов и конкретной жизненной функции народное и церковное искусства оставались глубоко различными, а иногда и антагонистичными по отношению друг к другу. Этим определялась разница и в строении народных песен и мелодий знаменного распева, на что указывается в работе Н. Д. Успенского. Используя отдельные элементы народного творчества в целях укрепления своего влияния на массы, церковь вместе с тем вела упорную борьбу против сохранявшихся в народе старинных обычаев, игр и обрядов, в которых песня всегда играла важную роль. Ставился предел и проникновению народных элементов в искусство, составлявшее неотъемлемую часть самого богослужебного ритуала, в том числе и в сферу церковного пения.

Наряду с обширным и ценным аналитическим материалом, в исследовании Н. Д. Успенского содержится ряд новых, самостоятельных находок и историко-стилистических наблюдений, которые он вправе считать своим научным открытием. Здесь мне хотелось бы прежде всего отметить объяс-

¹ Б. Д. Греков. Киевская Русь. М., 1949, стр. 386.

² Там же, стр. 389.

нение характера и происхождения так называемого кондакарного пения. Этот род церковного пения, пользовавшийся высоким признанием в Киевской Руси, а затем полностью забытый и не оставивший по себе никакого следа, представлял собой до сих пор загадку для исследователей. Толкование Н. Д. Успенским кондакарного пения, как пения «по хирономии», привлекает не только новизной и заманчивостью сопоставлений, но и убедительностью приводимых автором обоснований. Это, на мой взгляд, блестящий пример тех плодотворных научных результатов, которые может дать параллельное изучение русских и византийских певческих источников, и надо пожалеть, что этот метод недостаточно широко применяется исследователями древнерусского церковного пения. В итоге всех своих соображений автор приходит к выводу о кондакарном пении как о проявлении своеобразного космополитизма вкусов киевской аристократии, оставшегося чуждым широким народным массам, что и явилось причиной сравнительно быстрого исчезновения этой певческой формы¹.

Убедительно раскрыта Н. Д. Успенским сущность русского восьмигласия, составлявшего основу крюкового пения. В этом вопросе он исходит не из формальных предпосылок, которыми руководились старые историки пения (начиная с Д. В. Разумовского), а из попевочной структуры знаменного распева, сближавшей его с русской народной песней. От анализа отдельных характерных попевок Н. Д. Успенский переходит к строению певческой строки и далее к песнопению в целом, давая, таким образом, полное и целостное представление о стилистических основах монодического церковного пения древней Руси.

Ряд важных уточнений вносит Н. Д. Успенский в понимание особых разновидностей крюкового пения, возникающих уже на поздней ступени

¹ В свое время, на основе сопоставления различных имеющихся в научной литературе данных, мною была высказана аналогичная догадка о близости кондакарного пения к той пышной, виртуозной певческой манере, которая была распространена в Византии в X—XI вв. Позволю себе напомнить некоторые строки этой характеристики: «Кондакарное пение, видимо, не пользовалось широкой массовой распространенностью, являясь достоянием наиболее образованной верхушки русского общества XI—XII вв. Его характер отвечал развитому и изысканному вкусу господствующих классов Киевской Руси с их тягой к пышному блеску и роскоши, получившей столь яркое отражение в памятниках архитектуры, изобразительного искусства и художественно выполненных предметах домашней утвари. Понимание всех тонкостей кондакарного пения должно было предполагать в его слушателях и ценителях не только определенный минимум культурного развития, но и известную степень интеллектуальной и эстетической рафинированности. Оно могло найти отклик в той среде, которую имел в виду знаменитый проповедник XI в. митрополит Илларион, прямо говоривший в своем «Слове о законе и благодати», что обращается к людям, «преизлиха насытившимся сладости книжныя». Будучи типичным продуктом этого верхнего утонченного слоя древнерусской культуры киевского периода, кондакарное пение отмирает вместе с упадком самого Киева и разложением тех жизненных форм, которые складываются в цветущую пору его существования» (Ю. Келдыш. История русской музыки, ч. 1, М.—Л., 1948, стр. 59—60).

его развития, в период Московской Руси: демественное, путевое, строчное (многоголосное) пение. Вопрос о существовании и происхождении этих видов певческого искусства был очень запутан в литературе, часто они получали произвольное и противоречивое толкование на основании тех или иных случайных и недостаточно достоверных данных. Н. Д. Успенский исходит в этом вопросе не из сомнительных догадок и не всегда точных филологических сопоставлений, а в первую очередь из анализа самих певческих рукописей, что придает его выводам конкретный и доказательный характер.

Большой интерес представляет анализ псалтыри, распетой прославленным мастером XVI века Маркеллом Безбородым. До последнего времени наше представление о певческом искусстве древней Руси было безликим, неиндивидуализированным. Хотя исторические памятники и сохранили нам имена известных певцов и композиторов, высоко ценившихся современниками, но из-за отсутствия подписей в рукописях или каких-либо других указаний на их авторское происхождение не было возможности охарактеризовать особую творческую манеру каждого из этих мастеров. Н. Д. Успенский приводит достаточно убедительные соображения в пользу принадлежности данной псалтыри новгородскому инок Маркеллу, славившемуся «изяществом» своих напевов. Аналогичное открытие удалось сделать М. В. Бражникову, нашедшему рукопись знаменитого распевщика той же поры и создателя многочисленной певческой школы Федора Крестянина (или Христианина). Эти ценные находки открывают перспективу более детализированного изучения русского певческого искусства в пору его наивысшего расцвета, с точки зрения не только общих стилистических форм и закономерностей, но и того индивидуального вклада, который был внесен в его развитие отдельными выдающимися творцами. Быть может, дальнейшие розыски в этом направлении дадут возможность показать и в музыке существование творческих личностей такого масштаба, как Андрей Рублев и Феофан Грек или гениальные создатели храма Василия Блаженного Посник и Барма.

Последний раздел работы Н. Д. Успенского озаглавлен «Кризис певческого искусства в середине XVII века». Достигнув вершины своего развития на рубеже XVI и XVII столетий, древнерусская певческая традиция уже в эту пору обнаруживает признаки известного кризиса, приобретающего особую остроту в 50-х и 60-х годах XVII века. Она отступает под напором новых течений, которые оказываются более сильными и жизнеспособными, а вскоре и совсем вытесняется ими, продолжая жить только в отдаленных от культурных центров местностях, главным образом среди отколовшихся от официальной церкви старообрядческих кругов.

В музыке произошло то же самое, что и в других областях культуры. Широкая система так называемых «обобщающих мероприятий» XVI века, направленных на закрепление и стабилизацию сложившихся норм жизни и мышления, не могла противостоять естественному ходу исторического раз-

ания. По образному выражению академика М. Н. Сперанского, «подводя итоги, чтобы использовать старину для будущего, деятели старинного покроя подвели итоги старине, чтобы сдать ее в архив»¹. Смена стилей в области певческого искусства являлась одной из сторон общего глубокого исторического перелома, знаменовавшего собой конец древней Руси и наступление нового периода русской истории.

Подробная характеристика борьбы идейно-эстетических и творческих направлений в русской музыке XVII века выходит за пределы задач, поставленных в исследовании Н. Д. Успенского. Автор ограничивается рассмотрением тех «неисправностей» в области церковного пения, которые свидетельствовали о разложении и кризисе старой певческой традиции. К сказанному им по этому поводу хотелось бы добавить только несколько общих соображений.

Интересные новые мысли высказываются Н. Д. Успенским относительно своеобразного явления в церковно-певческой практике XVI—XVII столетий, получившего наименование «хомонии».

Вопрос о «хомонии» не является частным и изолированным: как известно, эта манера произношения певческих текстов была одной из форм проявления так называемого «раздельноречия», установившегося, по общему мнению исследователей, в XIV или начале XV века. Возникновение «раздельноречия» связывается обычно с эволюцией фонетики древнеславянского языка, исчезновением «глухих» или «полугласных» звуков, которые были заменены полными гласными для того, чтобы не нарушить установившегося соответствия текстов знаменным напевам. Н. Д. Успенский справедливо отмечает искусственность такого объяснения, основывающегося на представлении о знаменных напевах, как о чем-то окончательно откристаллизовавшемся и неизменном, тогда как они находились еще в стадии формирования. Надо заметить также, что в народном языке восточного славянства полногласие установилось в гораздо более раннюю эпоху, по предположению филологов, еще до появления письменности в Киевской Руси. Следовательно, то противоречие между живой разговорной речью и искусственным книжным языком, на которое обычно ссылаются при объяснении «хомонии»², существовало с самого начала русской письменности, а не явилось результатом последующих исторических изменений. Оно могло только принимать более или менее острую форму выражения в различные периоды.

Так, в XV веке литературный язык приобретает нарочито архаизированный, витиеватый характер в результате реформы, связанной с так на-

¹ М. Сперанский. Идеиные движения в старой Москве. «Москва в ее прошлом и настоящем», вып. 4—5. М., [б. г.].

² См., например: А. В. Преображенский. Культовая музыка в России. Л., 1924, стр. 13—14.

зываемым «вторым южнославянским влиянием». Характеризуя это движение, академик А. С. Орлов пишет: «Русские книжники подражали только новой югославянской лексике и фразеологии, засорив этим литературный язык и своих самостоятельных произведений и затруднив его понимание... Создалась особая огласовка русских слов, не существовавшая в живой речи, создался особый полууставный почерк и особая манера иллюстрирования книг. Конечно, с течением времени кое-какие непривившиеся черты в этом заимствовании были отмечены русской практикой, но все же они продолжают существовать даже в первопечатных изданиях»¹.

До сих пор, кажется, ни один из исследователей русского церковного пения не ставил вопрос о роли южнославянского влияния в развитии певческого искусства, хотя это могло бы несомненно пролить свет на некоторые его явления, в том числе и на происхождение «хомонии».

Стремлением к нарочитой архаизации было вызвано и возрождение певческих «аненаек», хотя источник в данном случае был другой — не старославянский, а греческий. Обращение к устаревшей византийской формуле очень характерно для официальных церковных кругов XVI века, всячески подчеркивавших значение великокняжеской Москвы как преемницы и хранительницы византийского православия. Это было одним из частных проявлений «византизирующей» тенденции в идеологии и культуре господствующих классов Московской Руси. «Феодальный класс Руси, — пишет Д. С. Лихачев, — возрождает идеи византийской государственной власти, применяя их к власти русского государя, обращается к произведениям византийской литературы, к формам византийского искусства с целью укрепления авторитета государственной власти особенно в годы реакции. Слабые попытки, но все же попытки возродить традицию византийской идеалистической культуры делаются в годы после «Смуты» как реакция на крестьянские войны и социальные движения первых лет XVII века. Таким образом, «византийское начало» искусственно оживляется уже после того, как исчезла сама Византия»².

Несмотря на различие своих истоков, «аненайки» и «хомония» были явлениями одного эстетического порядка. Оба они служили выражением того стремления к пышной цветистости, замысловатости украшений и витиеватой риторичности слога, порой тяжелого и запутанного, но приподнято-торжественного, которыми характеризовалось официальное искусство Московской Руси поры ее наивысшего могущества и величия во второй половине XVI века.

Особенно энергичный протест «хомония» и родственные ей явления начинают вызывать в середине XVII века. До этого времени большин-

¹ А. С. Орлов. Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937, стр. 242—243.

² Д. С. Лихачев. Возникновение русской литературы, стр. 127.

ство церковных деятелей сравнительно легко мирилось с искажением богослужебных текстов, вызывавшимся раздельноречным их произношением в пении, и только отдельные непреклонные защитники чистоты и строгости православной веры восставали против подобной порчи «божественных слов». Последовательная и развернутая критика раздельноречия была дана в известном полемическом трактате инок Ефросина «Сказание о различных ересех и хулениях на господа бога и на пречистую богородицу, содержимых от неведения в знаменных книгах», относящемся к 1651 году. Нельзя эту критику не поставить в связь с предпринимаемой в те же годы широкой работой по исправлению церковных книг и выработке норм литературного языка, которая являлась частью общей церковной реформы.

В области певческого искусства эта работа привела к результату, не предвиденному ее инициаторами: вместо того чтобы поддержать и укрепить старую певческую традицию, был расчищен путь для замены ее новым стилем, базировавшимся на совершенно иных эстетических и музыкально-композиционных предпосылках. Однако это новое не просто заступило место исчезнувшего старого. Прав Н. Д. Успенский, что партесное многоголосие не могло быть так быстро усвоено на московской почве, если бы для этого не была подготовлена почва предшествующим многовековым развитием культуры хорового пения на Руси.

Прежние исследователи обращали внимание главным образом на то, что отличает партесное пение от крюкового, и часто не замечали очевидной преемственности между ними. При более внимательном подходе эту преемственность легко можно обнаружить и в отдельных мелодических чертах партесного пения, и в теоретическом обосновании его композиционных принципов.

Показательны в этом смысле некоторые стороны теоретического учения Н. Дилецкого, нашедшие отражение в его известном труде «Мусикийская грамматика», который служил основным пособием при изучении партесного пения. Так, разделяя в целом передовые эстетические взгляды своего времени, Дилецкий сохраняет средневековую систему сольмизации, представлявшую уже архаичной с точки зрения современной ему европейской музыкальной практики. Исследователи не могли найти другого объяснения этому факту, кроме ссылки на известный консерватизм, половинчатость воззрений Дилецкого, обусловленные отставанием русской и вообще восточноевропейской художественной мысли от западной¹. Иначе представляется

¹ Следует заметить, что гексахордная система сольмизации не была еще полностью изжита в XVII в. и на Западе. Она продолжала применяться в музыкально-педагогической практике некоторых европейских стран, на что указывает современный немецкий музыковед Дитер Леман в своем обстоятельном исследовании «Николай Дилецкий и его «Мусикийская грамматика» в ее значении для истории русской музыки» (Берлин, Университет им. Гумбольдта).

дело, если обратиться к трудам русских музыкальных теоретиков предшествующей эпохи, с которыми, надо полагать, Дилецкий был знаком.

Если мы обратимся к системе согласий, из которых складывался древнерусский певческий звукоряд, то нетрудно заметить, что два соседних согласия образуют мажорный гексахорд, весь же звукоряд в целом может рассматриваться как последовательность трех гексахордов, связанных по принципу сольмизации. Таким образом, эта система давала возможность Дилецкому установить связь с принятыми в русской церковно-певческой практике теоретическими понятиями и методами обучения.

На основе сольмизационного принципа легко может быть объяснен и распространенный в крюковом пении прием транспозиции на кварту (или на одно согласие), который должен был получить особенно широкое применение с развитием многоголосия, когда канонизированный звукоряд оказался недостаточным для того, чтобы охватить диапазон звучания всех хоровых голосов — от баса до дисканта. Позже, когда крюковое письмо было вытеснено линейной нотацией с соответствующими ей итальянскими слоговыми обозначениями звуков, этот прием сохранился в виде так называемого «пения в цефавтном ключе». Обучение пению по этой системе производилось в церковных училищах еще в XIX веке.

С системой согласий перекликается у Дилецкого и построение мажорного и минорного трезвучий не на основе параллелизма, а с соседних ступеней звукоряда *до* и *ре*. С. В. Смоленский обратил внимание на последовательное чередование в древнерусском певческом звукоряде мажорного и минорного наклонений, что являлось основой для создания различных по своей ладовой окраске гласовых попевок, составлявших мелодический материал восьмигласного крюкового пения¹. Вполне вероятно, что и здесь Дилецкий сознательно исходил из теоретического наследия своих русских предшественников, стремясь сохранить связь с кругом привычных и близких русским людям музыкальных представлений.

Впрочем, коснувшись теоретического учения Дилецкого, мы несколько забежали вперед. Это уже иная эпоха, выдвигающая целую совокупность больших и серьезных музыкально-исторических проблем, которые еще далеко не получили исчерпывающего освещения в нашей науке и требуют специального углубленного исследования. Мне хотелось только указать на жизненность и плодотворность древнерусской певческой традиции, многие элементы которой продолжали жить и в дальнейшем, после того, как она завершила исторический круг своего развития.

Ю. Келдыш

¹ Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1838, стр. 52 и далее.

590277

От автора

Русская хоровая культура X—первой половины XVII века создавалась как искусство мастеров церковного пения. Это объясняется существованием в ту эпоху исключительно тесных связей между религией и искусством вообще. В условиях развития феодализма «религиозный быт являлся крепко организованным, религиозное искусство, создавшееся под воздействием греческого и греко-славянского, тоже сразу же получило устойчивые конструктивно солидные и прочные формы. Религия несла с собой культуру, образованность и обеспечивала государственное единство. Естественно, что и искусство равнялось по наиболее организованной культурной силе»¹. Церковь, с ее прочно сложенным административным устройством, богатым обрядами богослужением, многообразной по содержанию письменностью, высоким архитектурно-строительным, изобразительным и музыкальным искусством, представляла могучую культурную силу, через которую шло просвещение народных масс. Такое значение церкви, естественно, обеспечивало ей самой постоянный приток творческих сил, талантов из народа. В этих условиях были сооружены знаменитые храмы Киева, Новгорода, Владимира, Москвы и других древнерусских городов. Появилась не менее ценная, чем эти храмы, их фресковая и станковая живопись. Барма и Посник, чье сооружение с красочными куполами-луковицами до сих пор украшает Красную площадь нашей столицы, Андрей Рублев, «Троица» которого является одним из шедевров русской и мировой живописи, были народными русскими мастерами.

¹ Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. 124.

То же самое следует сказать и о древнерусском певческом искусстве. Здесь также были творцы — Маркелл Безбородый, Федор Христианин, Иван Нос, Степан Голыш и многие другие, имена которых нам не известны. Они несли в свое профессиональное мастерство церковных певчих откристиализовавшиеся в интонационном отношении мотивы народного музыкального языка и в своих композициях пользовались приемами голосоведения, модуляции, развития кантилены и кадансирования, свойственными народной песне. Они «распевали» тексты церковных песнопений, как поет народ свои задушевные лирические песни, передавая в них свой внутренний мир с непосредственностью, достойной великих художников. В отличие от народного песнетворчества, существовавшего исключительно в устной традиции, мастера певческого искусства записывали свои напевы особого рода знаками или, как они сами называли их, знаменами и этим оставили видимый след своего творчества.

В истории русской музыкальной культуры певческое искусство занимало такое же место, как творчество мастеров строгого стиля на Западе с их мессами и мотетами. Не утратило оно своего значения и для современного музыкознания. Не будет преувеличением сказать, что это значение даже больше, чем значение западной церковной музыки той же эпохи. На Западе одновременно с культовой музыкой по крайней мере с XII—XIII веков уже фиксировалась и чисто светская (песни трубадуров, труверов, миннезингеров, а позднее и мейстерзингеров), на Руси в это время «мирская» песня не записывалась. Таким образом, дошедшие до нас записи церковной музыки являются единственным документальным материалом, на основе которого можно делать те или иные наблюдения и выводы о ладо-интонационном развитии русского народного музыкального языка и становлении русской музыкально-теоретической мысли.

На необходимость изучения древнерусского певческого искусства, как имеющего общие корни с русской народной песней, указывал еще в середине прошлого столетия В. Ф. Одоевский¹. После Великой Октябрьской социалистической революции древнерусское певческое искусство получило высокую оценку советского музыкознания. «С точки зрения музыкального своего содержания древнерусский культовый мелос ценен, — писал Б. В. Асафьев, — ничуть не меньше памятников древнерусской живописи. Его «рисунок» отличается богатством оборотов, свежестью, размахом, выразительной напевностью и пластичностью. К сожалению и к стыду нашему, русские исследователи-музыканты в отношении древнерусской музыки сильно отстали от «изобразников» и бродят в потемках, робко озираясь по сторонам, тогда как работы по изучению древнерусской живописи дают с каждым годом все более и более ценные открытия»².

¹ В. Ф. Одоевский. К вопросу о древнерусском песнопении. М., 1864.

² Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. 125.

Древнерусское певческое искусство было предметом исследования еще в дореволюционной России. Помимо очерков по отдельным частным вопросам и монографий следует отметить капитальный труд профессора Московской консерватории Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» (М., 1867) и столь же солидные работы профессора той же консерватории В. М. Металлова «Очерк истории православного церковного пения в России» (М., 1893) и «Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский» (М., 1908). Но все эти труды, представляющие ценность по обилию сообщаемых в них исторических и археологических сведений, имеют один существенный недостаток: их авторы рассматривали предмет своего исследования только как один из компонентов христианского богослужения, вовсе оставляя в стороне вопрос о генезисе знаменного распева как продукта русского национального творчества. Процесс становления и роста древнерусского певческого искусства изучался ими в отрыве от исторической обстановки, без учета социальных, политических и культурных факторов древнерусской действительности, определявших путь развития этого искусства. Они исходили в изучении мелодики знаменного распева из предвзятого представления о византийской музыкальной системе как единственно возможной для употребления в церковном пении. Их фетиш сбивал авторов с пути, и они искали в своих собственных русских напевах закономерности чуждой им музыкальной системы. В результате этого, в корне порочного взгляда на происхождение древнерусского певческого искусства один из его исследователей, А. В. Преображенский, пришел к следующему парадоксальному выводу: «Наше искусство, зародившееся под могучим чуждым влиянием более высокой культуры, не развило в себе на протяжении долгой истории самостоятельных художественных движений, которые могли бы привести его к созданию своего художественного типа, способного вытеснить тип заимствованный и чужой. Певческое искусство древней Руси не столько росло вверх, сколько бессильно расплзалось в стороны, оставаясь по существу на одном и том же уровне»¹.

Цель настоящего труда — на основании памятников певческого искусства осветить историю его становления и развития от конца X до второй половины XVII века, существовавшие в нем идейно-эстетические течения и творческие стили, композиционные основы мелодики и многоголосия, методику освоения певческого мастерства и формирование музыкально-теоретической мысли.

Я не считаю свой труд исчерпывающим. Это только опыт освещения отдельных сторон истории древнерусской хоровой культуры.

Приношу благодарность М. В. Бражникову за любезно предоставленные личные расшифровки знаменных партитур.

¹ А. В. Преображенский. Культовая музыка в России. Л., 1924, стр. 25.

ПЕВЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО
КИЕВСКОЙ
РУСИ

Возникновение русского певческого искусства



Первый исследователь истории русского церковного пения Д. В. Разумовский относил начало возникновения русского певческого искусства ко времени княжения Владимира Святославича и сына его Ярослава Мудрого, то есть к первой половине XI века. Князь Владимир после своей женитьбы на византийской царевне Анне привез с собой из Херсонеса в Киев так называемый «царицын хор»¹. В княжение Ярослава Мудрого пришли на Русь «богоподвижаемы три певцы гречестии с роды своими»². Они-то, по мнению Разумовского, и явились основоположниками русского церковного пения³. Мнение Разумовского разделял Металлов⁴. Но по мере того, как в науке стал колебаться авторитет Степенной книги⁵, возникло сомнение в столь позднем появлении на Руси певческого искусства. С. В. Смоленский утверждал, что к концу X века, когда произошло так называемое крещение Руси, русское пение имело уже вполне сложившийся вид⁶. Это утверждение Смоленского, конечно, несколько преувели-

¹ Повесть временных лет, ч. 1. М.—Л., 1950, стр. 80.

² Книга Степенная, ч. 1. М., 1775, стр. 224.

³ Д. Разумовский. Церковное пение в России. М., 1867, стр. 58.

⁴ В. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, изд. четвертое. М., 1915, стр. 42.

⁵ См. об этом: Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 1. М., 1928, стр. VI.

⁶ Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901, стр. 20, 26.

чено. Как видно будет из дальнейшего, формы русского церковного пения складывались постепенно, вплоть до XII—XIII столетий. Но он бесспорно прав, отодвигая появление певческого искусства на более раннее время, чем годы княжения Владимира Святославича.

Христианство в Киевской Руси существовало задолго до официального крещения Руси. Когда оно здесь появилось впервые и каким путем оно сюда проникло, в связи ли с общеславянской экспансией в пределы Византийской империи, имевшей место на Балканах уже в IV—V веках, через болгар ли, с которыми Русь раньше, чем с Византией, вступила в торговые и деловые сношения, через русских ли воинов, служивших по найму в войсках Византии,—неизвестно. Как бы то ни было, документальные данные подтверждают существование на Руси христианства уже в IX веке. В так называемом Паннонском житии просветителя славян Кирилла, в связи с его миссией к хозарам около 855 года, говорится: «Обрете [Кирилл] ту [в Корсуни] евангелие и псалтырь русьскы письмены писано. и человека обрет глаголюще тою беседою. и беседовав с ним. и силу речи приим. своей беседе прикладая. различьна письмена гласная и съгласная. и вскоре начат чисти и сказати»¹. Это место Паннонского жития, составлявшее, по словам И. В. Платонова, для изыскателей древней письменности «истинную пытку»², в настоящее время признается в науке как достоверное³.

Из договора князя Игоря с Византией, заключенного в 945 году, видно, что часть послов киевского князя скрепляла этот документ принесением клятвы славянскому богу Перуну, другая же, христианская,—целованием креста в киевской церкви пророка Илии⁴. Летописец называет эту церковь соборной, отмечая, что «мнози бо беша варязи хрестейни и Козаре»⁵. Сопоставляя это место договора с приведенным выше сообщением Паннонского жития, можно сделать вывод, что христианство, известное на Руси в половине IX века и, быть может, распространившееся тогда в кругу торговых и военных людей, бывавших за пределами Киевского государства (не случайно Кирилл встретил русское евангелие и человека, говорящего по-русски, за рубежом Киевского государства, в Херсонесе), в начале X века нашло последователей среди киевлян, и государственная власть в лице князя Игоря, будучи языческой, должна была признавать христианство status quo. Сам факт наличия среди послов лиц, принад-

¹ И. И. Срезневский. Древние памятники русского письма и языка. СПб., 1863, стр. 3.

² И. В. Платонов. Жизнь и подвиги первоучителей славянских Кирилла и Мефодия. «Духовный вестник», т. II. 1862, июль, стр. 328.

³ П. Я. Черных. Язык и письмо. «История культуры древней Руси», т. II. М.—Л., 1951, стр. 131—132.

⁴ Повесть временных лет, ч. 1, стр. 39.

⁵ Там же.

лежащих к христианству, и специальная оговорка в договоре об их клятве в церкви пророка Илии говорят о том, что принадлежность к христианству среди аристократии киевского общества далеко не составляла единичных явлений. В противном случае такого посла легко было бы заменить не принадлежащим к христианской религии.

Если христианство в Киевской Руси существовало по крайней мере на сто лет раньше признания его в качестве государственной религии, то, следовательно, здесь было и певческое искусство. Конечно, официальное крещение Руси должно было способствовать его быстрому росту и распространению.

Десятая часть всего государственного бюджета, которую выделил Владимир Святославич на содержание главного киевского Десятинного храма¹, обеспечивала церкви весьма прочную экономическую базу. При Десятинной церкви были созданы солидный хор певчих и школа для обучения пению, которые и явились центрами певческого искусства на Руси. Летопись упоминает о существовании в Киеве близ церкви Богородицы двора domestиков². Надо полагать, что это был пансион, где жили и обучались мастерству пения будущие domestики.

Установление тесных связей с Византией несомненно сыграло важную роль в развитии русского церковного пения, как и всей культуры древней Руси. Но, воспринимая отдельные элементы высоко развитой византийской культуры, русские люди использовали их для решения самостоятельных исторических задач и для укрепления своей государственной независимости. Так именно оценивал К. Маркс освоение византийской культуры Киевским государством. В статье «Традиционная политика России» он писал: «Религия и цивилизация России византийского происхождения, и ее стремление подчинить себе Византийскую империю, находящуюся тогда в таком состоянии разложения, как теперь Оттоманская империя, было гораздо более естественным, чем стремление германских императоров подчинить себе Рим и Италию»³.

Княжение Владимира Святославича и его сына Ярослава Мудрого представляло вершину развития «империи Рюриковичей»⁴. Вступление Владимира в родственные отношения с византийским императором и введение в Киевской Руси христианства как государственной религии придали русско-византийским культурным связям особый церковно-политический характер. В отдельных случаях можно говорить о соревновании Киева с

¹ Повесть временных лет, ч. 1, стр. 85.

² Там же, стр. 40. Доместиками назывались в Византии и на Руси мастера пения, совмещавшие в своем лице обязанности певца-солиста, дирижера хора и учителя пения.

³ К. Маркс. Традиционная политика России. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IX. М., 1932, стр. 439.

⁴ К. Маркс. Secret diplomatic History of the eighteenth century. London, 1899, стр. 77.

Константинополем. Летопись упоминает о прибывших «из грек» строителях, которые создали Владимиру его Десятинную церковь¹, а затем и каменный дворец². Греческие зодчие принесли в Киев новую технику и выработанные веками на востоке архитектурные традиции³. Прибывшие из Византии живописцы знакомили русских с техникой мозаики, фрески и живописи⁴. Они расписали Ярославу Мудрому построенный им Софийский собор и другие киевские храмы⁵ и передали свои композиционные основы и манеру письма молодым, талантливым русским.

В архитектурном устройстве своей столицы киевские князья подражали Византии. Владимир поставил на городской площади привезенные им из Херсонеса статуи и квадригу. Ярослав реконструировал Киев подобно Константинополю, соорудив в центре города Софийский собор и триумфальные золотые ворота. Подражание византийским императорам распространялось на быт и одежду киевских князей. Владимир и его преемники чеканили монету, на которой они сами были изображены в одежде византийского императора, с венцом на голове, так что только надписи на монетах, вроде «Владимир на столе»⁶, указывали на их принадлежность киевским князьям. Киевские войска по случаю победы поют греческое «Кирие елейсон» — «...Възваша кирелейсан вси полци. радующеся. полкы ратных победивше. а князя своег живого ведяче»⁷.

Культурные запросы Киева не ограничивались благоустройством столицы, возведением великолепных сооружений, их художественной росписью. Они вызвали широкий приток в Киевскую Русь многообразной по содержанию литературы, созданной на Переднем Востоке — в Палестине, Сирии и в странах средиземноморского бассейна — в Египте, Италии и т. д. Путь проникновения их был сначала опосредованным, через переводную болгарскую литературу, а при Ярославе и непосредственно из Византии, когда этот князь «собра писце многы и прекладаше от грек на словенское письмо» (1037)⁸.

Подобно литературе, в Киевской Руси появилась иноземная музыка, которая заносилась сюда по тому же каналу русско-византийских связей. В княжеских гриднях вместе со своим русским инструментом — гуслими — зазвучали «заморная мусикия» и «органные писки». Нестор-летописец рас-

¹ Повесть временных лет, ч. 1, стр. 83.

² Там же, ч. 2, стр. 346.

³ Н. Н. Воронин и М. К. Каргер. Архитектура. «История культуры древней Руси», стр. 250.

⁴ М. К. Каргер. Живопись. «История культуры древней Руси», т. II, стр. 342.

⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 119—121.

⁶ И. И. Толстой и Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. 4. Спб., 1891, стр. 167—170.

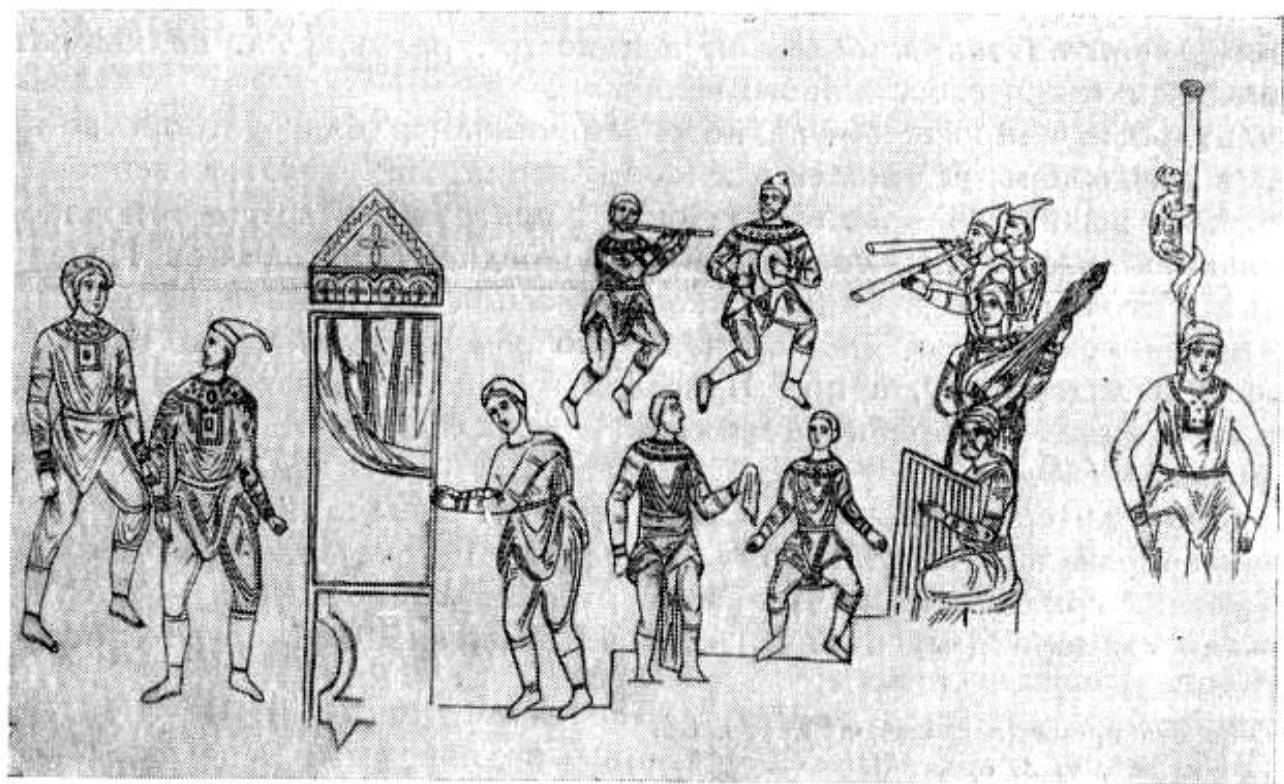
⁷ Полное собрание русских летописей, т. II, Ипатьевская летопись. М., 1962, столб. 439.

⁸ Повесть временных лет, ч. 1, стр. 102.

сказывает в житии Феодосия Печерского, что последний, однажды придя во дворец к князю Святославу, увидел здесь «многих играющих пред ним: овых гуслыныя гласы испущающих, иных органныя писки гласящих, иных же иных мусикийския, и тако всех веселящихся, якоже обычай есть пред князем»¹.

Насколько «мусикия» захватила киевский двор, можно судить по сделанной при Ярославе Мудром росписи одной из башен Софийского собора, ведущей на хоры².

На одной из фресок изображен оркестр: флейтист, ударник с тарелками, два трубача, домрач и гусяр, а ниже их два плясуна. В левой руке у одного из плясунов платок, употребление которого в русских хороводах широко распространено до настоящего времени. Другую сцену (слева от предыдущей) представляют паяц и арлекин. Они приготовились к выступлению, и театральный служитель отдергивает занавес к их выходу. Третья сцена (справа от первой) — акробаты. Один из них, опираясь на бедра, держит на спине шест, другой взбирается вверх по шесту за лежащим на торце его блюдцем.



Сцены из музыкального быта Киевской Руси
Фрески киевского Софийского собора

¹ Патерик Печерский. Киев, 1768, л. 55.

² И. И. Толстой и Н. П. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. 4. СПб., 1891, стр. 152.

Освоение византийских музыкальных традиций в Киевской Руси не ограничивалось великокняжеским двором. За последним тянулся Киево-Печерский монастырь, являвшийся в то время центром просвещения и культуры страны¹. И здесь подражание Константинополю доходило до мелочей. В одном из списков Студийского устава, введенного в Печерском монастыре его игуменом Феодосием в 1062 году², имеется указание на устройство в великие монастырские праздники за обедом застольного пения. Последнее в уставе называется колядой.

В конце обеда, перед подачей сладкого блюда, игумен делал знак domestiku. Последний, приняв от него благословение, приглашал лучшего певца из монахов. Тот становился на верхней ступеньке помоста, на котором стоял игуменский стол, и запевал гласовый напев тропаря³, после чего все обедающие пели этот тропарь. В это же время domestik проходил между столами, за которыми сидели монахи, и собирал из них хор. Этот хор становился ниже игуменского стола, половина певцов с правой стороны и половина с левой. Стоявший на помосте солист начинал петь первую, вводную строфу праздничного кондака⁴, а хоры подпевали его рефрен. Затем domestik и солист кланялись игумену и шли к монастырскому эконому, от которого получали денежное вознаграждение. По получении вознаграждения сам domestik становился в середину хора и пел вторую, повествовательную строфу кондака, хор же, как и при исполнении солистом вводной строфы кондака, подпевал его рефрен⁵.

¹ Б. Д. Греков. Киевская Русь. М., 1949, стр. 400 и далее.

² Повесть временных лет, ч. 1, стр. 107.

³ Тропарь — один из жанров византийской поэзии. Он представлял собой однострофное произведение с силлабическим стихосложением. Тематически это была художественная обработка библейских гимнов и других текстов христианской письменности. Силлабика текста определяла речитативный характер мелодии, где отдельные группы слогов исполнялись звуком одной высоты и в равномерном движении (Egon Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1949, стр. 144—152).

⁴ Кондак — также один из жанров византийской поэзии. Это многострофное произведение драматического содержания. Первая строфа имела значение предисловия, в следующих строфах излагалась драма, в последней же делались выводы из сказанного. Все строфы заканчивались одним и тем же рефреном. Внешним средством, объединяющим строфы в одно целое, служил акростих, в некоторых случаях вкратце излагавший главную мысль произведения или указывавший на личность автора. Искусство кондакарного пения, помимо владения хорошим певческим голосом, требовало умения уложить мелодию первой строфы в последующие, написанные силлабическим стихосложением, что достигалось главным образом за счет широкого использования мелизматике и вставки в текст новых слогов, не имеющих смыслового значения, а лишь служивших различным приемам звукоподрач. Исполнялся кондак солистом, рефрен же пел хор (Egon Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography, стр. 152—167. Его же: Byzantinische Kirchenmusik. Breslau, 1927, стр. 30, и Carsten Høeg. The Oldest slavonic Tradition of Byzantine music. London, стр. 50—61).

⁵ Рукопись. ГИМ. Синодальное собрание, № 330, л. 211 об. — 212 об.

Коляда Печерского монастыря представляет собой не что иное, как воспроизведение византийского придворного обряда застольного пения, описанного в Обряднике Константина Порфирородного. Во дворце византийского императора стол царской семьи стоял на особом помосте с тремя ступеньками¹. В Печерском монастыре игуменский стол был поставлен также на помосте, так что певцы пели, стоя «ниже степеней». В византийском дворце domestici перед пением принимали благословение от патриарха². В Печерском монастыре это благословение давал игумен. В Константинополе застольное пение полагалось в конце обеда, перед подачей сладкого блюда³. В Киеве domestik приглашал певца «по ядению... прежде сочива предъложения». В византийском дворце певцы стояли по обеим сторонам царского стола⁴. Точно так же располагаются они и в трапезной Печерского монастыря. В Византии domestici по окончании пения одаривались деньгами⁵. В Печерском монастыре за свое пение они также получали «благословение по предании от коута».

Русские былины киевского цикла настойчиво говорят о некоем синтезе русской народной музыкальной культуры с элементами иноземных культур восточного происхождения.

А играет то Добрынюшка во Киеви,
А на выигрыш берет да во Царигради...⁶

По другому варианту былины:

Тонцы повел от Нова-города,
Другие повел от Царя-града...⁷

О Соловье Будимировиче былина говорит, что в его шатре

Там играют во гуселка яровчатый,
Тонцы ведут от Нова-города,
Други ведут-то от Еросолима...⁸

Что именно подразумевается в былинах под словами «тонец» и «выигрыш» (в других случаях — «наигрыш»)? По мнению А. С. Фаминцина, здесь «должно понимать повествования о событиях и обстоятельствах, касающихся далеких мест: Иерусалима, Царяграда, Новгорода»⁹. «Чудные

¹ Constantini Porphyrogeniti imperatoris de cerimoniis aulae Byzantinae libri duo. Bonnae, 1829, стр. 742.

² Там же, стр. 756.

³ Там же, стр. 755, 756.

⁴ Там же, стр. 748.

⁵ Там же.

⁶ А. Ф. Гильфердинг. Онежские былины, т. I. М.—Л., 1949, стр. 151.

⁷ Там же, стр. 598.

⁸ Там же, стр. 620.

⁹ Ал. С. Фаминцин. Скоморохи на Руси. СПб., 1889, стр. 35.

рассказы про далекие места, «игра из-за моря», чудные повествования «про старые времена и про нынешни и про все времена доселюшни», про странствования и подвиги богатырей (позже — про деяния князей, царей), про собственное рождение, собственные разъезды и похождения певца в далекой чужбине, величание и славление князей и бояр, «от старого до малого», — вот, очевидно, главное содержание «тонцев великих» в игре старинных певцов-гусельников, «игры великой»...»¹

С этим объяснением нельзя полностью согласиться. Слова «тонец», «напевка» и «выигрыш» или «наигрыш», как правило, выражают музыкальные понятия, а не литературные. Поэтому и в данном случае вернее понимать их в таком значении. По некоторым вариантам былин использование их героями тех или иных «тонцов» связано с натягиванием струн. О Соловье Будимировиче былина говорит, что он

Во гусёлышки играет, во яровчатые,
Струнку к струнке натягивает,
Наигрыш по голосу налаживает,
По звончатым струночкам похаживает,
Игры-сыграши ведет от Царя-града,
А другие ведет от Ерусолима,
И все малые припевки с-за синя моря,
С-за синя моря Веденецкого².

О другом киевском богатыре в былине говорится:

Заиграл Добрыня по-веселому,
Игрище завел от Ерусолима,
Игрище другое от Царя-града,
Третье от стольна града Киева³.

Трудно отрицать здесь указание на какой-то музыкальный элемент иноземного происхождения. Это могли быть отдельные исполнительские приемы, мотивы и даже целые напевы, заимствованные русскими в их постоянных и оживленных сношениях с Византией и странами Передней Азии.

По-видимому, среди них были образцы не только народного песнетворчества, но и церковно-певческого искусства. Этим можно объяснить, что былины называют наряду с Киевом, Новгородом и Константинополем и такой город, как Иерусалим, имевший в то время только религиозное значение.

¹ Ал. С. Фаминцин. Скоморохи на Руси, стр. 49.

² В. П. Авенариус. Книга былин. Свод избранных образцов русской народной эпической поэзии, изд. третье. СПб., 1885, стр. 62.

³ Там же, стр. 5.

Знаменное пение

От периода Киевской Руси сохранилось несколько музыкальных записей певческого искусства. Нотация этих записей носит идеографический характер: каждая интонация или мотив обозначались особым знаком, не указывавшим точную высоту и длительность отдельных звуков. Ключ к пониманию значительного количества этих знаков утерян, многие из них вскоре после распада Киевского государства вовсе вышли из употребления, вследствие чего певческие записи той поры сейчас не поддаются расшифровке. Впрочем, пользуясь различными аналогиями и сопоставлениями, мы можем высказать ряд гипотетических суждений о стиле певческого искусства Киевской Руси, существовавших в нем художественных течениях, его отношении к византийскому пению.

Приведу примеры двух записей одного и того же песнопения — стихиры¹ в честь Иоанна Златоуста. Первая — греческая (иллюстрация I), вторая — русская (иллюстрация II). В целях удобства сопоставления и для большей наглядности текст обоих песнопений излагается параллельно с представленными над ними певческими знаками (см. стр. 29).

При самом беглом взгляде бросается в глаза близость обеих записей. Византийский напев состоит из семи строк. Первые четыре возникают на основе свойственного византийской гимнографии приема поэтических параллелей. *Тебя великого архиерея и пастыря, незлобивого и преподобного* — одна параллель. *Покаянию проповедника, златословесные уста благодати* — вторая параллель. Каждая из них образует по две строки. Количество слогов во всех четырех строках греческого оригинала более или менее равномерно: в первой — 13, во второй — 8, в третьей — 9, в четвертой — 11, что придает известную закругленность литературному и музыкальному построению этой части стихиры.

Иначе обстоит дело в следующей, третьей параллели. Здесь первая строка: *восхваляюще любовью молимся* — в греческом тексте имеет 11 слогов, а вторая строка: *подай нам молитвы твои отче во спасение душ наших* — 22 слога, то есть в два раза больше, чем первая. В целях равномерности стихосложения последняя строка оказалась разделенной на две почти равные части, благодаря чему образовалась седьмая строка, лишенная поэтического параллелизма, а вместе с тем и смысла.

Этот принцип деления стихиры на строки сохранен в русской записи, где нашел место и широко применяемый в византийской поэзии анаколуп, то есть неправильное грамматическое согласование слов, вызванное риторическими соображениями (седьмая строка: *во отдавание душам нашим*).

¹ Стихира — это тот же тропарь как в отношении стихосложения, так и мелодики. Ее особенность — исполнение в чередовании со стихами из псалтыри.

1 стр. Σε τον με-γαν αρ-χι-ε-ρε-α και ποι-με-να.

Тя ве-ли-ка-а-го ар-хи-е-ре-а и пас-ты-ря.

2 стр. τον α - κα - κον και ο - σι - ον.

не - з - ло - би - ва и пре - по - до - бь - на.

3 стр. της με - τα - νοι - ας τον κη - ρυ - κα.

по - ка - я ни - ю про - по - ве - дь - ни - ка.

4 стр. το χρυ - σε - ποι - ον στο - μα της χα - ρι - τος.

зла - то - об - ра - зь - на - я оус - та бла - го - да - ти.

5 стр. αν - ευ - φη - μουν - τες πο - θω δε - ο - με - θα.

вѣ-сх-ва - ля - ще лю - бѣ - ви - ю мо - ли - мь - ся.


6 стр. Με - τα - дос η - μιν - των προ - βει - ων σου πα - тер.












по - да - жь намъ. мо - лит - вы тво - я о - ть - че.


7 стр. εις αν - τα - μει - ψιν των ψυ - χων η - μων.

вѣ о - ть - да - ни - е дя - ша - м на - ши - мъ.

Примечание. Невма над слогом ва в 5-й строке неразборчива.

Но этим сходство не ограничивается. Просматривая строку за строкой, слог за слогом, нельзя не заметить общности и в применении некоторых музыкальных знаков. Так, обе записи начинаются одним и тем же знаком , известным в древнерусских певческих азбуках под греческим названием параклит¹. Об этом знаке московский теоретик XVII столетия Александр Мезенец писал: «Первое знамя параклит поется во всех восьми гласех в начале коего-либо стиха...»² Итак, это знак, которым начинается любое песнопение. Он, как видим, стоит в начале византийской и русской записей.

Далее, в середине ряда строк встречаются знаки  или , ,  и . Эти знаки известны в древнерусских азбуках под названием стрел, крюков и голубчика³. О их значении азбуки говорят: «Крюк простой () возгласити его мало выше строки. Мрачный () паки простого повыще. Светлый крюк () мрачного повыще. Стрела простая () протянути ни ниже строки, ни выше. Светлую стрелу () подернути гласом вверх и дважды ступити поддерживаючи... Голубчик () гаркнути из гортани»⁴.

Объяснения азбук, не совсем понятные по смыслу, тем не менее с очевидностью говорят о связи рассматриваемых знаков с восходящим движением мелодии. Отсюда вполне понятно их применение в середине строк обеих записей, где естественно ожидать развития мелодии. Так же не случайно появление в обеих записях в конце строк знака, известного в азбуках под названием статьи ⁵. В отдельных строках статья имеет еще дополнения в виде запятой или двух запятых. Александр Мезенец, разъясняя значение всякого рода статей, указывает, что некоторые из них «в протягнении гласовнем воспятогласятся», другие же поются «во две степени гласовоспятне»⁶. Иначе говоря, статья означает замедление движения и опевание одного тона. В. М. Металлов говорит, что статья «равняется целой ноте... и ставится обыкновенно в конце мелодических или гласовых

¹ Азбука знаменного пения, стр. 72.

² Там же, стр. 10.

³ Там же, стр. 72.

⁴ Там же, стр. 73.

⁵ Там же, стр. 72.

⁶ Там же, стр. 11.

строк»¹. Понятно, почему в обеих рассматриваемых записях статья чаще всего появляется в конце строк. Она и в том и в другом случае указывает на кадансирование мелодий.

Итак, византийская и русская знаменные записи употребляют одни и те же знаки в начале строк, где происходит развитие мелодии, и в конце строк, когда мелодия кадансирует. Таким образом, тождество начертания знаков вызывалось сходством мелодического строения напевов.

Тщательный анализ приведенных записей уясняет метод работы русского доместика над переводом византийского оригинала. В некоторых строках отдельные греческие слова совпадают с русскими по смыслу, по количеству слогов и по расположению ударений. В таких случаях русский доместик стремится сохранить в точности певческие знаки. Так он поступает в первой строке стихир, сохраняя знаки над слогами *хи-е* в слове *архиереа* и над слогом *пас* в слове *пастыря*, соответствующем греческому *пи* в слове *пимена*. В других случаях доместик подбирал слова, соответствующие числу слогов греческого слова вместе с его артиклем. Так он сделал в конце четвертой строки, в слове *благодати*, где, за исключением последнего слога, музыкальные знаки полностью соответствуют греческому тексту. Нечто подобное есть и в шестой строке. Здесь в подлиннике над словом *имин* стоит фита (θ). Это, говоря языком Александра Ме-

зенца, «тайнозамкненное» знамя могло обозначать не один-два звука, а более или менее развернутый мотив и употреблялось в местах наибольшего развития мелодии. Русский доместик также поставил фиту над словом *нам*, соответствующим по смыслу греческому *имин*. Неизвестно, что представлял собой тот мелодический оборот, который обозначен «тайнозамкненным» знаком фиты в византийской записи. Быть может, византийская фита представляла собой более пространный оборот, чем русская, к тому же связанный с модулированием. Но показателен самый факт применения фиты в обоих памятниках на одном и том же месте. В этом также нельзя не видеть проявления зависимости русского напева от византийского.

В некоторых случаях в русском переводе оказывается больше слогов, чем в греческом подлиннике. Тогда русский доместик над лишними неударными слогами ставит знак стопицу \smile ². О стопице древнерусские азбуки говорят: «Стопица едина или множество — их просто говори»³. Александр Мезенец поясняет это указание древних азбук о стопицах, что они «во гласоступании единостепенны суть»⁴. Это значит, что стопица исполняется речитативно на одной высоте и в одинаковых длительностях.


¹ В. Металлов. Азбука крюкового пения. М., 1899, стр. 9.

² Азбука знаменного пения, стр. 72.

³ Там же, стр. 73.

⁴ Там же, стр. 10.

К такому приему прибегает наш доместик, например, в первой строке рассматриваемой стихиры, где у него против греческого текста появляются два лишних слога *ве-ли*; во второй строке лишними являются слоги *не-з* и немного далее *пре*.

Но в работе русского доместика есть и черты известной самостоятельности. Она не сводилась к точному переписыванию византийской мелодии. Это видно хотя бы из того, что в некоторых случаях киевский доместик использует иные знаки, чем в подлиннике. Такие отклонения наблюдаются в пятой строке и особенно в седьмой. Кроме того, в третьей строке на лишних слогах *про*, *по* он отказывается от применения речитативных стопиц и ставит знак, известный в азбуках под названием чашки ¹ и голубчика, а в слове *покаянию* на слоге *я*, исполняемом как две гласные *и*, *а*, ставит стопицу и фиту. Ряд знаков византийской записи отсутствует в русском переводе. Из всего этого явствует, что русский напев в какой-то мере расходился с греческим.

Греческие записи служили для киевских доместиков своего рода канвой. В своей работе над переводами песнопений они придерживались византийской формы стихосложения стихир и приема построчного изложения напева. Что же касается самих напевов, то они лишь в отдельных частях буквально совпадали с византийскими, а частично носили самостоятельный характер.

Певческие знаки, встречавшиеся нам в рассмотренных записях, в большинстве представляют не что иное, как экфонические знаки просодийного чтения, то есть знаки, которыми пользовались греки, а затем и русские при чтении нараспев библейских текстов для указания повышения или понижения голоса в окончаниях фраз, для выделения отдельных слов или фраз, дыхательных цезур и остановок. На иллюстрации III приводится такой текст из греческого евангелия 1033 года, размеченный экфоническими знаками.

Значительная часть этих знаков встречается и в приведенных выше примерах стихиры Иоанну Златоусту: например, крыж + (левый столбец, середина первой строки, окончание третьей и восьмой строк); сложития \ (левый столбец, первая, четвертая и шестая строки); статья { (левый столбец, восьмая строка); две запятые ' (левый столбец, восьмая строка, под текстом); запятая ' (левый столбец, двенадцатая и тринадцатая строки и далее); крюк простой (левый столбец, одиннадца-

¹ Азбука знаменного пения, стр. 72.

2
 20 B
 ΕΥΤΟΝ ΜΕΓΑΛΟΝ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ ΚΑΙ ΠΟΙΜΕΝΩΝ ΟΥΤΕΡ
 ΑΚΑΧΟΝ ΚΑΙ ΟΤΟΝ ΣΤΑΘΕΤΟΙ ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ
 ΕΛΧΩ ΤΟ ΧΕΙΡΕ ΠΟΙΟΝ ΑΝΑΜΑΤΙΣ ΧΑΙ
 ΕΙΣ ΤΟ ΣΑΡΕΥΦΗ ΜΟΝΗΤΕΣ ΠΡΟΘΩΒΕΟΜΕ
 ΘΩ ΜΕΤΑΒΟΛΗΝ ΤΩΝ ΠΡΟΦΗΤΩΝ
 ΣΟΨΑΤΕ ΕΙΣ ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΧΑΙΝΩΝ

1. Греческая запись стихирь Иоанну Златоусту
 Рукопись XII в. ГПБ, Греч. № 352, л. 2 об.

κτορι+ ὅπρ' α'
κτορ σὲ μά' α'
εἰς φυλακὴν+
ἀφ' ὅσ' οὐ μὴ
ὀβ' λ' θ' ἡ σ' ἐκ' α'
θ' β' μ' ε' ο' σ' οὐ' ὅ
τὸ' α' χατ' ο' μ' λ' β'
πτο' μ' α' πτο' δ' ὡ' σ'
ἐκ' τῆς λογ' ις

Τὸ καιρὸν ἐκείνον
παρῆσαν τιμὴν
αἰπαυτὸν ἅλ' ο' μ' τ' α'
τὸν ἵπ' α' β' ρ' ἰ' τ' α'
γαμβαίον' ὡ' μ'
τὸ αἶμα' π' α' λ' α'
το' σ' ἐμ' ζ' β' μ' β'
τὰ τὸν θ' υ' σ' ι' ὡ'
αὐτὸν μ' α' λ' α' ἅλ' ο'
κ' ρ' ι' θ' α' σ' ὅ' ι' σ' εἰ'
π' α' μ' αὐτοῖς α' δ' ο'

κεῖ' τ' β'. ὅ' τ' ι' οἱ γ' α'
λ' ι' λ' α' ἰ' οἱ οὐ' τ' οἱ
αἵμα' ρ' τ' ο' λ' οἱ π' α'
ρ' α' π' α' μ' τ' α' σ' ὅ' α'
γ' α' μ' β' αἰ' ο' υ' σ' α' β'
μ' ο' μ' τ' ο' ὅ' τ' ι' τ' οἱ αὐ'
τ' α' π' ο' δ' π' ο' μ' θ' α'
σ' ι' μ' ; οὐ' χ' ἰ' λ' α' ὡ' ὅ
μ' ι' μ' ; α' μ' β' α' μ' μ' ἰ'
μ' β' α' μ' ο' ἡ' τ' β' ;
π' α' μ' τ' α' ὡ' σ' αὐ'
τ' ο' σ' α' π' ο' λ' εἰ' ο' α' β' ;
ἡ' ἐκ' εἰ' μ' οἱ οἱ δ' β'
κ' α' λ' αἰ' ὁ' κ' τ' α' ;
ἐ' θ' οἱ ὅ' σ' ὁ' π' α' β' μ'
ὅ' α' π' α' ρ' γ' ο' σ' β' μ' β' ;
σ' ι' λ' α' α' μ' β' αἰ' α'
π' ο' β' κ' τ' εἰ' μ' β' μ' αὐ'
τ' οἱ σ' ; δ' ο' κ' εἰ' τ' β' ;
ὅ' τ' ι' οὐ' τ' οἱ ὁ' φ' εἰ

ἄφ' ὧν
 αὐτοὶ μνηστῆρες
 ῥα μὲν ἐζη-
 τοῦσαν θάλασσαν
 οἱ Ἰουδαῖοι· καὶ
 πάντες αὐτὰς
 ἐκεῖ· ἀπεκρί-
 θη ἰσχυρῶς
 καὶ ῥα εἰπὼν

IV. Отрывок из греческого евангелия
 Рукопись 1033 г. ГПБ, СПбДА, Б. I. № 2, л. 276 об.

ГЛАШАЮЩУ
 ОУЧЕНИЦНЮГО+РА
 БВН· НЫНѢ НСКА
 ХЖТЕБЕ КАМЕНГ
 ЕМЪ ПОВНТННЮ
 ДЕНЪ НПАКЪІАН
 НДЕШН ТАМО ѿ
 ВѢШТАІС+НІДВѢ
 ЛННАДЕСАТЕГО
 ДННѢ КСТЕ ВЪДЪ

V. Русское евангелие
 со знаками просодийного чтения
 Рукопись XI в. ГПБ, Ф. п. I. № 58, л. 1 об.

ФЕОДОСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА НЕВИНОВА ЕЛОУГНА

ГЛАВА ТРЕТЯ БЖХОЖЕ АЛЕНЪЕЕ ЛОУГНА.

[illegible]

СНОЛНА АА РДНА МОУ АЛЕНАНЪ ЕНЪНАНЪ
 НАНЪ ЖЕ ЛОУГНА

III ОМНОУ И ГЛА БОЖЕНОМНОУ И НМА АААЕЕ
И ААНЪ БЕЕ ЛОУ ГНА ТИ И И И КОУ МЕ
И И И АААА АААА АААА ЛЕНЕЕ БЛОУ ГНА

Ч II == = — — — = ♯ ух — — ш,, в е и
УННННН КОУМЕНИ АЛЕНА НЕ Е НЬНАНЕ
I = ♭, II = — — — +
НАН Ъ Ъ Ъ ЛОУГНА :-

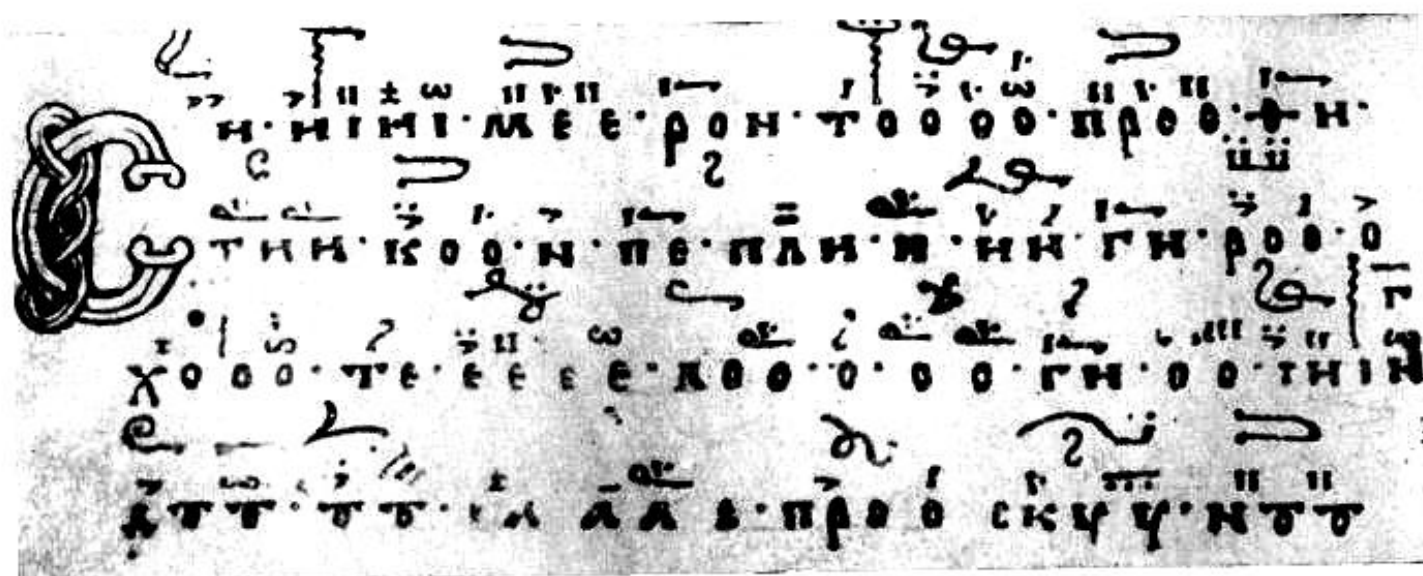
ЛАВА ТЕБЕ ЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕ БО О О О ЖЕЕЕЕ
О О Н Н О О Т О О Н Н О О Н Н О О Т Т Н Н Н Н Т
Н Н Н Н Т Н Н Н Т А Н Т Т Т Т Т Т Л О У Г Н А

Н е р о у т т т т т т с а л а м н м е е е е

ХИХИ·МЕ·МЛА·НЕ·ТЕ·Е·Е·Е·Е·СА·
²
 АНААА·ГІА·ВА·М·ЦА·НЕ·Х·Е·ТЕ·Е·ТА·
 В·В·СА·Х·А·А·ТА·НЕ·А·Г·НЕ·НЕ·П·Р·Б·Б·Б·
 Б·М·Б·Б·Н·В·Н·О·В·В·С·В·В·К·А·Х·А·Х·А·В·
²
 Т·Е·Е·Е·Е·Е·Б·Е·А·А·А·НА·А·Г·НА·М·Е·Е·Е·Е·ГО·О·О·
²
 Ж·Е·В·Н·Т·І·Т·І·Н·Н·Д·Б·Б·Б·НА·А·НА·А·В·А·
 А·О·О·Ж·Б·С·М·Б·Б·Х·А·В·Т·В·О·Т·О·О·О·О·Н·Н·
 Х·А·В·А·В·НА·А·НА·А·П·Р·І·Н·І·Н·М·А·В·А·ША·
 А·А·ТА·А·А·А·А·Х·А·ТА·А·А·А·ТА·Х·А·А·А·А·ТА·
 А·А·А·А·Н·Х·І·Х·Н·О·О·О·Б·РА·А·Х·А·А·А·А·А·
 А·В·НА·А·Г·НА·А·У·Ю·Х·Т·Т·Т·Д·І·А·СА·Х·А·Х·А·Х·А·
 Х·А·З·О·О·О·В·А·В·А·В·А·В·А·Х·І·Х·І·Х·Н·Н·ТЕ·

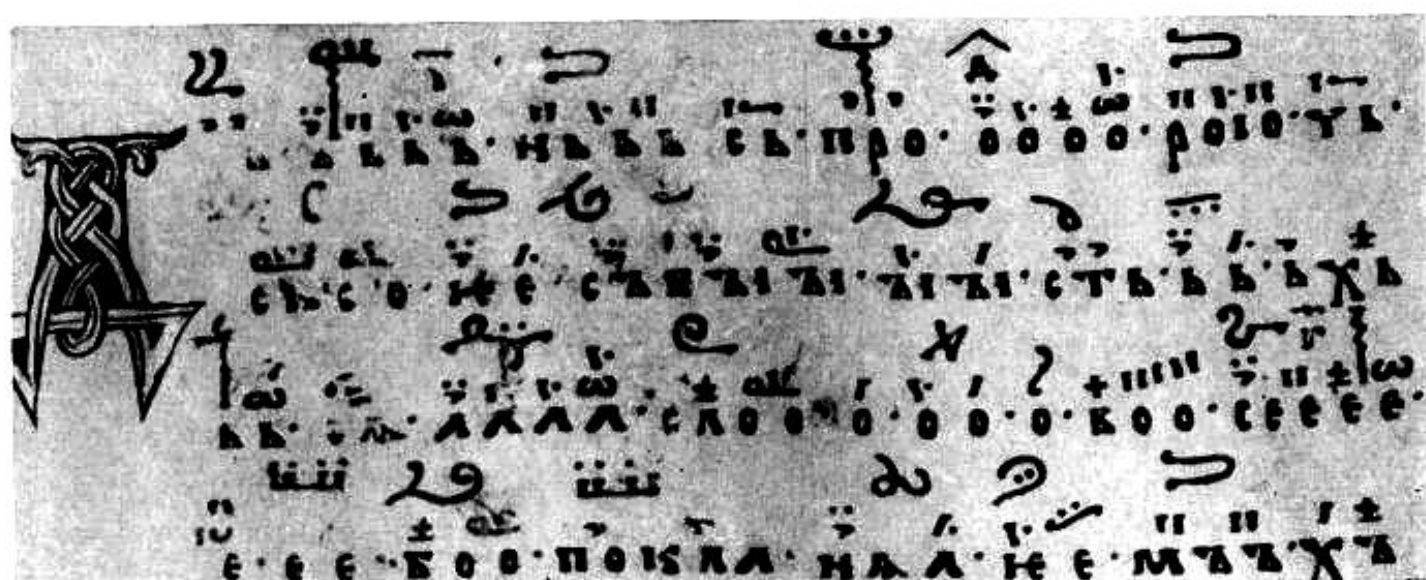
VIII. Кондак со вставленными в славянский текст византийскими ладо-интонационными формулами

Рукопись начала XII в. ГПБ, Q. п. I. № 32, л. 94 об.



IX. Кондак кресту на греческом языке

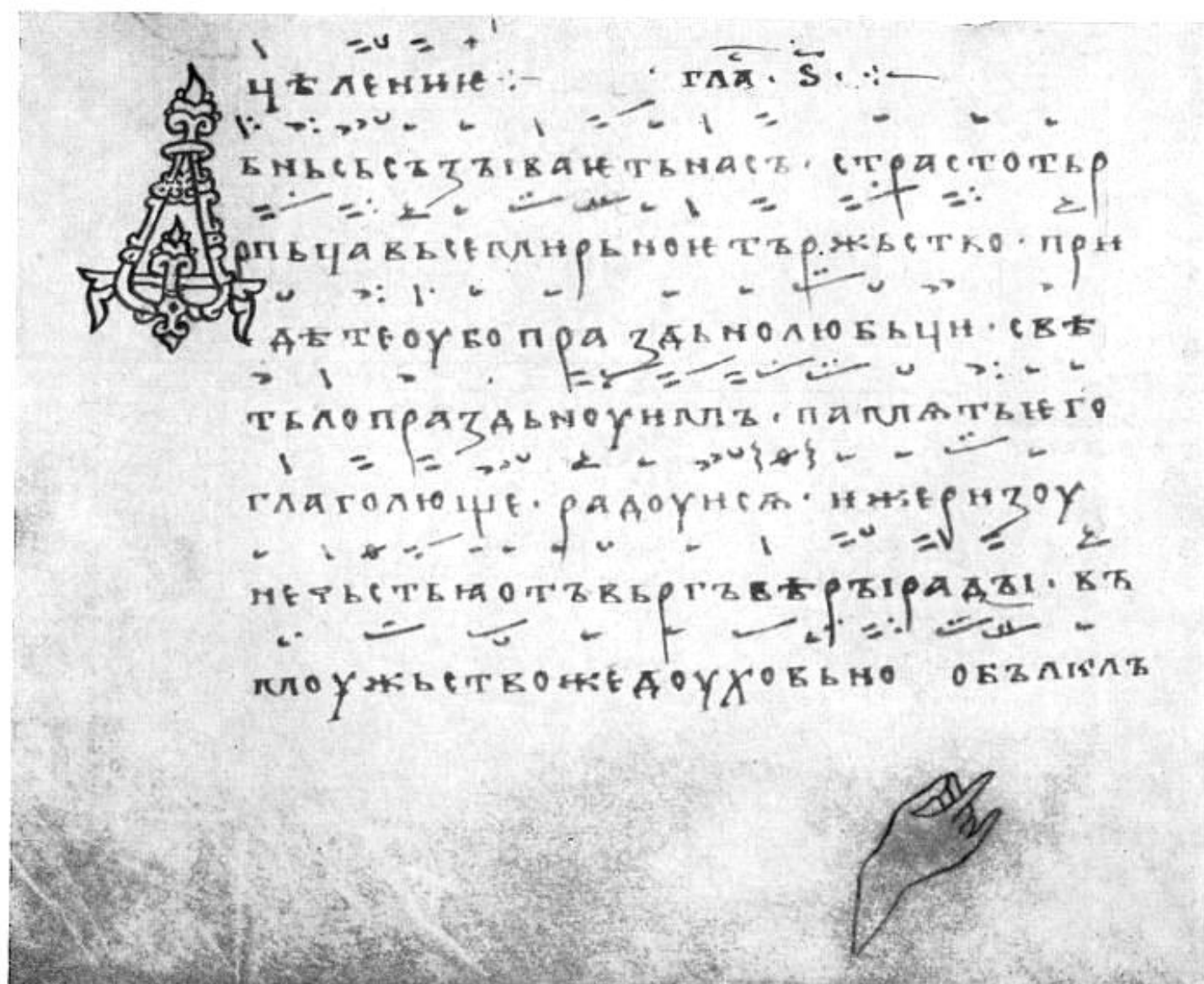
Рукопись начала XII в. ГПБ, Q. п. I. № 32, л. 84 об.



X. Кондак кресту на славянском языке

Рукопись начала XII в. ГПБ, Q. п. I. № 32, л. 84.

Славянская Библия
1950 г.



XV. Изображение хирономической руки
 Рукопись XII в. ГПБ, Q. п. I. № 15, л. 51 об.

тая строка и далее); палка \searrow (правый столбец, восьмая строка). Сходство экфонических знаков с певческими невмами наблюдается не только в начертании, но и в принципе применения. Напомню, что в рассмотренных записях стихиры Иоанну Златоусту статья и две запятые встречались главным образом в конце мелодических строк, тогда как крюки — в начале и в середине. В данном случае восемь строк левого столбца представляют конец евангельского зачала¹, изобилующий знаками статьи и двух запятых. С десятой строки левого столбца начинается новое зачалю; здесь преобладают запятая, крюк и т. д., то есть знаки, которые и в записях стихиры Златоусту, как правило, находятся в начале мелодических строк. Сходство знаков музыкальной нотации с экфоническими заставляет полагать, что мелодика песнопений была в основном речитативной, близкой просодийному чтению. Но в применении к записи мелодических напевов экфонические знаки получили известное усложнение².


Такое двойное применение экфонической нотации имело место и в Киевской Руси. Это подтверждается наличием русских памятников просодийного чтения, которые относятся к византийским, как копия к оригиналу.


Например, в иллюстрациях IV и V в правом столбце дана часть текста из приведенного выше греческого евангелия, в левом — славянский его перевод.

Надо заметить, что греческий текст имеет несколько больше знаков над собой, чем славянский. Объясняется это тем, что в первом, кроме собственно экфонических знаков, имеются еще знаки ударения и придыхания, свойственные греческому письму. В славянском тексте их нет. Если отбросить эти дополнительные знаки и рассматривать только знаки просодии (в рукописи они написаны красными чернилами, поэтому на иллюстрации воспроизведены в более светлом тоне), то будет очевидно большое родство между обоими памятниками. Первая и вторая строки греческого текста содержат фразу $\lambda\epsilon\gamma\omicron\upsilon\sigma\iota\nu\ \alpha\upsilon\tau\omicron\upsilon\ \circ\iota\ \mu\alpha\theta\eta\tau\alpha\iota$, которая заканчивается знаком крыжа +. Над 1-м слогом этой фразы ле стоит параклит. Соответствующая этому месту греческого текста славянская фраза: *глаголаше ему ученицы его* — также заканчивается крыжем (в конце второй строки), а над 1-м слогом, как и в греческом оригинале, поставлен параклит (слог гла). Далее в греческом тексте идет фраза: $\text{Ραββει υν εξητου σε λιθασαι οι ιουδαιοι}$ (третья — пятая строки), которая заканчивается знаком апострофа З . В славянском ей соответствует: *Равви ныне искаху тебе камением побити иудеи* (третья — шестая строки), завершающаяся

¹ Зачалами называются отдельные отрывки из евангелия, предназначаемые для чтения во время богослужения.

² Egon Wellesz. *Byzantinische Kirchenmusik*, стр. 39—42.

апострофом. В греческом тексте над словом *ѡυ* стоит параклит (посредине третьей строки); он же надписан и над славянским *ныне* (третья строка). В греческом над словами *ἐξήτου* и *αε* поставлен крюк в его раннем начертании  ¹. Вглядевшись в выцветшую от времени славянскую запись,

можно увидеть тот же знак над словами *искаху* (конец третьей строки) и тебе (начало четвертой строки). Последнее слово греческой фразы *Ἰουδαῖοι* имеет знак в виде обратного крюка  (пятая строка). Это

древнее начертание стрелы ². Тот же знак стоит и в славянском тексте над соответствующим словом (третья строка). В следующей фразе греческого текста: *καὶ πάλιν ὑπάγετε ἐκεῖ* (пятая — седьмая строки) — над

словами нет экфонических знаков, лишь по окончании фразы стоит знак апострофа. Не имеет экфонических знаков и соответствующая фраза славянского текста: *и пакы ли идеши тамо*, также заканчивающаяся знаком апострофа. Далее в греческом оригинале идет фраза: *Ἀπεκρίθη Ἰησοῦς* (седьмая — восьмая строки); здесь в начале стоит стрела, а в конце крыж. То же самое наблюдается и в соответствующей фразе славянского текста: *ответша Иисус*. В греческом тексте после крыжа стоит еще знак апострофа; в славянском тексте он пропущен. Следующая греческая фраза: *Ὁὕχὶ δώδεκα ἔτη εἰσὶν τῆς* (восьмая — девятая строки) — не имеет экфонических знаков. В славянской: *не двелюнадесяте године есте в дь* — дан один крюк над слогом *те* в слове *двелюнадесяте*.

Эти ранние образцы певческого искусства отличались простотой мелодики и приближались к псалмодии, то есть чтению нараспев. Они исполнялись в медиуме человеческого голоса, в ровном и спокойном неразмеченном движении. Более или менее развитые мелодические построения были здесь редким явлением. Так можно судить по тому, что неизвестный нам русский domestic, работавший над приведенной выше стихирой Иоанну Златоусту, использовал в своей мелодии «тайнозамкненное» знамя только два раза.

А. В. Преображенский, исходя из тождества начертания греческой и русской нотации, утверждал, что русские domesticы целиком и полностью заимствовали от греков вместе с текстами песнопений и их напевы ³. С этим нельзя согласиться. Е. Веллеш расшифровал несколько византийских песнопений XI—XII веков, исполненных в плане развитой псалмодии. Привожу один из этих примеров — ирмос 1-го гласа «Поим вси людие» ⁴:

¹ Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 1, стр. 85.

² Там же.

³ А. В. Преображенский. Культовая музыка в России, стр. 12.

⁴ Рукопись XI—XII вв. Афоно-Иверская библиотека, № 470, л. 4. Egon Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1949, Appendix I, стр. 288.



Не нужно быть тонким аналитиком, чтобы почувствовать в данном напеве нерусский характер. Для русских церковных напевов, даже самых несложных, характерны плавность движения, отсутствие скачков внутри мелодических строк. В данном примере, напротив, нет ни одной строки, где бы не было скачка. Эти скачки чрезвычайно разнообразны как по интервалам, так и в линейном отношении: терцовые, квартовые, квинтовые, восходящие и нисходящие.

Более вероятно, что византийские напевы служили русским домостикам оригиналами для составления своих русских изводов и используемые в них певческие знаки имели сугубо условное значение. Как и невмы западной церковной музыки, они являлись скорее мнемоническим средством для восстановления в памяти заученных на слух напевов и показывали лишь контур движения голоса. Это была главная их цель. «Невмы,— пишет известный немецкий исследователь Флейшер,— хорошо устанавливают направление голоса и его движение вверх и вниз и позволяют заключать, при каких условиях выражения и последовательности времени мелодия должна быть пропета; однако пропеть по невмам доселе неизвестную мелодию невозможно, так как отношения отдельных невматических тонов друг к другу в самих знаках не даны»¹.

Условность этой нотации подтверждается свидетельством средневекового музыкального теоретика Иоанна Коттония (начало XII века): «Отсюда происходит, что каждый таковые невмы по своему произволу поет и в больших или меньших интервалах, и там, где один поет большую терцию или кварту, другой там поет малую терцию или квинту, и если еще третий присоединяется к ним, то разногласит с обоими. Один говорит:

¹ O. Fleischer. Neumen-Studien. Abhandlungen über Mittelalterliche Gesangstonschriften, Theil I. Leipzig, 1895, стр. 5.

меня учил учитель Трудю; другой ссылается: а я учился у учителя Альбино; третий: учитель Соломон совсем иначе это поет. Кратко сказать, не утомляя излишне: редко двое даже согласны в пении, не говорим о тысяче, потому что каждый решительно ссылается на своего учителя, поэтому и является столько вариантов в пении, сколько учителей»¹.

Благодаря условности певческих знаков русские мастера пения, пользуясь византийской записью, могли допускать отступления в напевах и свободно творчески их видоизменять и перерабатывать.

Большинство сохранившихся от времени Киевской Руси певческих записей исполнено знаками рассмотренной нотации. От слова «знамя» или, что то же, «знак» записанные ею мелодии получили наименование знаменных. Отсюда происходят определения «знаменное пение», а позднее, в пору расцвета его, «знаменный распев».

Кондакарное пение

Кроме знаменной нотации, в Киевской Руси существовала еще особая, так называемая кондакарная нотация, которой соответствовал особый стиль пения.

Относительно кондакарной нотации высказывались самые разнообразные мнения. А. В. Преображенский считал эту нотацию, как и знаменную, византийской по происхождению. Разницу между ними он усматривал в том, что знаменная нотация предназначалась для напевов псалмодийного характера, кондакарная же была связана со сложным, мелизматическим пением². К сожалению, свое предположение А. В. Преображенский ничем не аргументировал.

С. В. Смоленский придерживался иного мнения. «Мелодии кондакарные, как и самое кондакарное знамя, — писал он, — в сущности и не могут быть чем-либо особенно замысловатым, а тем более очень мудреным. В такой замысловатости не было никакой нужды, так как кто же пел по таким нотам, как не самые простые миряне или простые пономари»³.

Из советских музыковедов В. М. Беляев высказал мнение о кондакарной нотации как об оригинальной русской. «Как и знаменная, — говорит он, — кондакарная нотация является оригинальным русским видом нотного письма, несходным с греческой нототисью»⁴.

¹ О. Fleischer. Neumen-Studien, Theil I, стр. 7.

² А. В. Преображенский. Культурная музыка в России, стр. 7.

³ С. В. Смоленский. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. «Русская музыкальная газета», 1913, № 49, стр. 1033.

⁴ В. М. Беляев. Музыка. «История культуры древней Руси», т. II, стр. 506.

По мнению Г. Хюга, кондакарная нотация, как она изображена в русских кондакарях, представляет «вполне особую славянскую разновидность» нотации, где из двух строк нижняя согласовалась с синтагмой текста, а верхняя, с ее вычурными фигурами-«завитушками», обозначала целые музыкальные формулы мелизматического стиля. Впрочем, Хюг считает как самый стиль кондакарного мелизматического пения, так и двухстрочную систему записи кондакарных мелодий не славянскими по происхождению. Он полагает, что нотация нижней строки в простейшем ее виде употреблялась еще античными греками в риторических произведениях, верхняя же служила для обозначения чисто музыкальных особенностей восточного мелизматического пения¹.

Кондакарная нотация, как и ранние образцы знаменного письма, не поддается расшифровке. Однако изучение кондакарей со стороны их содержания, языка, начертания знаков позволяет создать известное представление о стиле кондакарного пения. В этом плане особенный интерес представляет так называемый Благовещенский кондакарь².

Несколько слов о времени появления этого памятника. В. Металлов связывает его происхождение с именем епископа новгородского Нифонта, выходца из Киево-Печерского монастыря. В доказательство новгородского происхождения памятника он ссылается на имеющиеся в нем следы новгородского наречия: «цадо, оцести, истоцник, роуцным, тоциши» и т. д. Епископа же Нифонта он считает причастным к появлению кондакаря на том основании, что последний содержит в себе много грецизмов. По словам Металлова, Нифонт являлся грекофилом, «выделявшимся этим из среды других русских иерархов»³.

Новгородское происхождение кондакаря вполне вероятно. Гораздо более сомнительна принадлежность его епископу Нифонту. Если бы Нифонт и был грекофилом, то это обстоятельство само по себе еще не могло бы служить доказательством появления кондакаря от его имени. Но Металлов неправ и в своем утверждении о грекофильстве Нифонта. Выступивший против самовольного, без согласия с константинопольским патриархом, поставления князем Изяславом на киевскую митрополичью кафедру Климента Смолятича, Нифонт в принципе не восставал против избрания кандидата в митрополиты из среды русских и самими русскими епископами⁴.

Первая Новгородская летопись под 1149 годом приводит мотивы протеста Нифонта против поставления Климента: «Недостойн есть стал, оже

¹ Carsten Høeg. The Oldest slavonic Tradition of Byzantine Music, стр. 53—54.

² Рукопись. ГПБ, Q. п. I. № 32.

³ В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский. М., 1908, стр. 186.

⁴ Е. Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, первая половина. М., 1901, стр. 309.

не благословен есть от великого сбора, ни ставлен»¹. А Ипатьевская летопись под 1147 годом раскрывает суть этих мотивов: «...не есть того в законе, яко ставити епископом митрополита, без патриарха, но ставить патриарх митрополита»². Та же летопись характеризует епископа Нифонта как русского человека, действовавшего в интересах единства земли Русской. Время Нифонта — время, когда Киевское государство начало распадаться на удельные княжества и между князьями возникла междоусобица. Возможно, что Нифонт, будучи выходцем из Печерского монастыря, который являлся идейным оплотом русской национальной независимости³, надеялся посредством единства церковной организации и принципов ее субординации удержать Киевскую Русь от дальнейшего распада. «То бо Нифонт епископ бысть поборник всей Русской земли» — такова характеристика, данная епископу Нифонту летописью⁴.

Против мнения о принадлежности Благовещенского кондакаря епископу Нифонту говорят и соображения историко-хронологического порядка. Епископ Нифонт вступил на новгородскую архиерейскую кафедру в 1129 году.

По содержанию же кондакаря его происхождение можно отнести к более раннему времени. В кондакаре имеются кондаки русским святым — князьям Борису и Глебу (л. 52—53 об.), почитание которых имело место уже в 1072 году⁵, и Феодосию Печерскому (л. 41), общецерковное почитание которого было установлено в 1108 году⁶. Кондака же на праздник перенесения мощей Николая Чудотворца в город Бари в 1087 году еще нет. Между тем в русской церкви этот праздник был введен вскоре после самого события, и сохранилось «Слово», произнесенное на этот праздник в конце XI или начале XII века⁷. Если бы Благовещенский кондакарь составлялся в середине XII века, то его составители не могли бы обойти молчанием этот праздник. Тем более не мог так поступить новгородский епископ Нифонт, поскольку в самом Новгороде еще в 1113 году князь Мстислав Владимирович построил на Ярославовом дворе церковь Николая Чудотворца, имевшую значение княжеского храма⁸. Очевидно, кондакарь составлялся в самом начале XII века.

Первое, что бросается в глаза при рассмотрении Благовещенского кондакаря, это его насыщенность грецизмами. Особенно много их в текстах

¹ Полное собрание русских летописей, тт. III, IV, Новгородские летописи. СПб., 1841, столб. 10.

² Там же, т. II, Ипатьевская летопись. М., 1962, столб. 341.

³ Б. Д. Греков. Киевская Русь, стр. 404.

⁴ Полное собрание русских летописей, т. II, Ипатьевская летопись, столб. 484.

⁵ Е. Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, вторая половина, стр. 387.

⁶ Там же, стр. 388.

⁷ Там же, стр. 398—399.

⁸ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 56.

псалмов. Кроме псалмов, имеется большой раздел стихов с грецизмами, данный под общим названием Азматика, от греческого *ἀσμάτιον* — песенка (иллюстрация VI).

На данном листе Азматика встречается несколько греческих фраз: в первой строке — *О феоc му*, в третьей строке — *тин икуменин*, в пятой — *ен оли кардиа му*; в середине восьмой строки — снова *тин икуменин*; этой же фразой начинается десятая строка.

В псалмах иногда встречаются отдельные греческие слова, вставленные в славянский текст таким образом, что они нарушают смысл последнего.

Текст примера иллюстрации VII, если изъять из него многократно повторяющиеся гласные с нёбным *н* и гортанным *г*, также несвойственные русскому пению (об этом будет сказано ниже), представляется следующим:

- 1-я строка — *Егюпта с пьрвеньци их*
- 2-я » — *Изведъшюмоу издраиля от среды*
- 3-я » — *их* (далее одни гласные)
- 4-я » — *ако благо*
- 5-я и 6-я строки — *алелугиа*
- 7-я строка — *алегиа*
- 8-я » — *лугиа ипе* (последнее греческое слово соответствует русскому «скажи»).

Следующие с девятой по двенадцатую строки, с изъятием из них не имеющих смысла гласно-согласных, дают фразу: *яко в веки милость его*. Эта фраза разбита чуждыми ей по смыслу греческими словами *пал*, что значит по-русски «опять» (девятая строка), и снова *ипе* (одиннадцатая строка). Последнее, кроме того, вставлено в середине слова *милость*. В целом получается: *ипе яко пал в веки ми ипе лость его*. Эта бессмыслица может быть объяснена только тем, что Благовещенский кондакарь создавался на основе какого-то византийского оригинала и составитель его стремился вместе с собственно богослужебным текстом сохранить греческие слова и отдельные гласно-согласные, которые употреблялись в византийском пении, хотя это шло в ущерб смыслу самих текстов.

В рукописи сохранилось несколько листов с частично вписанными знаками кондакарной нотации. Эти листы позволяют проследить самый метод работы составителя (иллюстрация VIII).

Текст этого листа представляет собой часть древнего кондака на праздник благовещения: *емль небеса, вмещается непременно въсь к тебе, его же виде в ложьсних твоих приемъша ра (бий.—Н. У.) образ чюдяся зовыи те*. Кондак, как и текст предыдущего примера, засорен не имеющими смысла гласно-согласными вроде *хи-хи*, *хе-у-е*. Кроме того, в него вставлены византийские ладо-интонационные формулы¹ с написанными над

¹ Egon Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography, стр. 250—251.

ними невмами — *анаааааа* (вторая строка), *неагие* (третья строка), *ааанааа* (пятая строка), *наанаа* (шестая строка), *наанаа* (восьмая строка), *неагаа* (одиннадцатая строка). В отличие от текста кондака эти формулы, как и невмы при них, написаны не чернилами, а киноварью. Трудно сказать, в каком порядке шла работа. Написал ли составитель кондакаря сначала богослужебный текст с сопровождающими его гласно-согласными, а затем вставил на оставленные для того места ладо-интонационные формулы, или наоборот — сначала написал формулы, а затем текст. Но одно ясно, что при оформлении текста музыкой он имел в виду византийский напев. В противном случае ему не было никакой нужды записывать византийские ладо-интонационные формулы с их нотацией, к тому же еще выделяя их из текста красным цветом. Очевидно, от этих кардинальных мест произведения мелодия должна была распространяться на весь текст его. Но мастер почему-то не доделал этого и таким образом оставил след, указывающий на первоисточник его труда.

Среди песнопений Благовещенского кондакаря имеется кондак кресту, записанный на греческом и славянском языках. Сопоставление этих записей позволяет установить, каким образом и в какой степени передавалось византийское кондакарное пение в Киевскую Русь.

Первая запись (иллюстрация IX) представляет греческий текст, а вторая (иллюстрация X) — славянский перевод его. Музыкальные знаки обеих записей одинаковы, причем очевидным является стремление к точному сохранению их при перенесении из подлинника в перевод. Первое греческое слово *симерон*, состоящее из трех слогов, благодаря повторению гласных и, е представляется в записи восьмисложным: *си-и-и-и-и-ме-е-рон*. Каждый слог его в певческом исполнении получил свои невмы. В славянском переводе этому слову соответствует *днесь*. Чтобы сохранить в данном случае все невмы подлинника, переводчик искусственно разбивает слово *днесь* на восемь слогов, прибегая к многократному повторению полугласного *ь*. Таким образом у него получается *дь-ь-ь-ь-нь-ь-ь-сь* с такими же точно невмами над каждым слогом, как и в подлиннике.

Далее в греческом идет *топрофитикон*. Благодаря повторению гласных оно представляется одиннадцатисложным: *то-о-о-о-про-о-фи-ти-и-ко-он*. В первой строке подлинника имеется семь слогов его: *то-о-о-о-про-о-фи*. Чтобы сохранить в переводе все имеющиеся в данном случае невмы, переводчик в первой строке славянского текста разбивает соответствующую часть слова *пророче* на большее количество слогов. Здесь он, видимо, допустил опisku, сделав не семь, а восемь слогов за счет добавления одного лишнего *о* со знаком крыжа над ним. Несмотря на это, все невмы византийской музыкальной записи были перенесены в русский перевод полностью. Точно так же сохраняет их переводчик и над второй половиной слова во второй строке обеих записей (греческое *ти-и-ко-он* и славянское *сь-ко-е-е*).

Далее следует греческое четырехсложное *пе-пли-ро-те*, благодаря повторению гласных превращенное в семнадцатисложное: *пе-пли-и-и-и-и-ро-о-о-хо-о-о-те-о-о-о-о*. В славянском тексте ему соответствует слово *сбысться*. Это двухсложное слово переводчик сделал также семнадцатисложным: *сь-бы-ы-ы-ы-сть-ь-ь-ь-хь-ь-ь-ся-а-а-а-а*. Недостающее количество слогов было восполнено многократным повторением гласных и полугласного *ь*. Невмы над первыми двумя слогами в обеих записях этого семнадцатисложного слова не совпадают. Трудно понять, имеем ли мы здесь дело с различными обозначениями одних и тех же звуков или с разными звуками. Как бы то ни было, наличие общих знаков на 12 слогах свидетельствует о том, что составитель славянской записи кондака исходил в своей работе из греческой записи как оригинала.

Далее в греческом тексте трехсложное *ло-ги-он* представлено опять двенадцатью слогами: *ло-о-о-о-о-ги-о-о-и-и-и-н*. Соответствующее ему славянское слово представлено также двенадцатью слогами: *сло-о-о-о-о-о-во-о-се-е-е-е*. Благодаря этому музыкальные знаки в обеих записях оказываются соблюденными в точности, если не считать одного знака над греческим *ги*, быть может, случайно пропущенного в русской записи.

Почти буквальная точность перенесения в русский текст неvm византийского подлинника говорит о стремлении сохранить и самые напевы, обозначенные этими неvmами. Иначе не было смысла искусственно делать из русских двухсложных слов двенадцати- и семнадцатисложные, подобно греческим, не было надобности выписывать византийские неvmы над каждым из таких слогов.

Несколько слов о нёбных и гортанных звуках *на, не, ни, хи-хи, хо-хо, хе-ву-е*, которыми испещрен рассматриваемый музыкальный памятник. Первые, то есть звуки, взятые вместе с нёбным *н*, известны под названием *аненаек*. А. В. Преображенский полагал, что они представляют собой «остаток старого мелизматического греческого пения, в котором при повторении слоговых гласных звуков в мелодической фразе для устранения зияния (*hiatus*) вставлялись разного рода согласные звуки и преимущественно звук *н*», и что певцы, кроме того, пользовались этими же гласно-согласными в распеваемых ими примерах или образцовых формулах гласов¹.

Новейшие исследования в области музыкального фольклора открыли существование *аненаек* в искусстве древнееврейского синагогального пения (*schola cantorum*), они употреблялись также в религиозных песнях манихеев (III—IV века) и имеются в песнях тунисских бедуинов². Очевидно, прежде чем получить значение ладо-интонационных формул и приемов звукоподдачи в византийском церковном пении, *аненайки* употреблялись в

¹ А. В. Преображенский. Культурная музыка в России, стр. 36—37.

² Egon Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography, стр. 251—252.

культовом пении других религий и в народной песне как прием логического акцентирования отдельных слов текста, а также для балансирования силлабики строф и в целях опоры звука при исполнении широкой кантилены. Нечто подобное наблюдается и в русской народной песне, где при широком мелодическом распеве в текст вставляются междометия и отдельные краткие слова вроде: *эхы, ох да, ой да, да вот, да как* и т. п.¹

Что касается второго рода вставок, связанных с произношением гортанного *х* и известных под названием *хабув*, то А. В. Преображенский считал их также византийскими². Д. В. Разумовский и С. В. Смоленский указывали на их болгарское происхождение и производили это наименование от слова *хубово*, что значит «хорошо»³. Это последнее мнение могло бы быть убедительным, если бы в музыкальных записях рассматриваемого времени где-либо встретилось самое слово «хубово». Но в древнерусских певческих манускриптах встречаются только слоги, образованные или из согласных в соединении с гортанной *х*, вроде *ха-ха-ха, о-хо-хо* или *хе-хе-хе*, или же повторение подряд несколько раз одной гортанной *х* (*х-х-х*), или, наконец, использование одних гласных в соединении с губной *у*, например *у-а-у-е-е-у-е*. Все эти звукокомбинации ничего общего с болгарским словом «хубово» не имеют, и их значение было не смысловое, а чисто фоническое.

Откуда же появились хабувы, и каково их музыкальное значение? В одном из греческих церковных уставов палестинского происхождения, относящемся к XII веку, я нашел указание, что в праздник Иоанна Предтечи, 24 июня, киноклик⁴ следует петь *χαχαββασα*⁵. *Хахаββασα* — производное слово, оно состоит из двух греческих: *χαω*, что буквально значит — разверзать пасть, зиять, и *ββω* — закупорить, затыкать. Это слово указывает на какой-то своеобразный прием подачи певческого звука закрытым и открытым ртом, связанный с использованием гортанной буквы *х* и губных. Греки и сирийцы до сего времени в своем церковном пении пользуются своеобразными звукоэффектами вроде гудения с закрытым ртом и выкрикивания гортанных звуков. Такое пение у них имеет значение художественного и употребляется главным образом в торжественных моментах богослужения. Показательно, что в Благовещенском кондакаре также имеются киноклики, насыщенные хабувами.

¹ См.: Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. II. Песни новгородские. СПб., 1909, и Песни Пинежья. Материалы, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и Э. В. Эвальд, кн. II. М., 1937.

² А. В. Преображенский. Культовая музыка в России, стр. 37.

³ Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 154. Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях, стр. 27.

⁴ Киноклик — стих, исполнявшийся на литургии перед причащением. Позже в русской церкви их заменили концерты.

⁵ А. А. Дмитриевский. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока, т. III. Пг., 1915, стр. 51.

Пример такого киноника из рассматриваемого кондакаря дан в иллюстрации XI.

Весь текст стиха состоит из четырех слов: *Хвалите господа с небес аллилуиа* (алелугие), но благодаря хабувам он разросся до шести строчек. В некоторых хабувах между гласными употребляется губная буква *у*: например, первая строка — *о-у-о*; третья строка — *а-у-а*; пятая строка — *е-у-е*. Используется в хабувах как отдельный звук твердый знак (во второй и третьей строках), который может быть исполняем лишь приемом атаки звука, например при окончании слова согласной буквой. Итак, хабувы — это приемы звукоподачи, основанные на произношении отдельных гортанных и губных звуков. Возможно, что сами киноники, несмотря на гимнографическое их отличие от формы кондака, нашли себе место в Благовещенском кондакаре благодаря общности приемов их музыкального исполнения с кондаками.

Чисто русскими песнопениями в Благовещенском кондакаре являются два кондака русским святым Борису и Глебу: «В сей день всех преславная память ваю» (л. 52 и об.) и «Аще и убиена быста» (л. 52 об.—53 об.). Но и они нотированы общей для всего кондакаря нотацией и наделены хабувами, как и византийские песнопения. Хабувы поставлены здесь так неудачно, что искажают смысл слов. Так, в первом кондаке в слове *всех* хабува вставлена между согласными *в* и *с*. Получилось несвойственное русскому языку произношение *вхъхъсхъхъ* (см. четвертую строку иллюстрации XII). Еще больше искажено хабувами слово *Романе*. Из этого хорошо известного в народе и легко произносимого имени получилось нечто курьезное — *Р-о-о-о-ма-ха-ха-не-хе-хе-е-е* (см. седьмую и восьмую строки иллюстрации XII).

Ознакомление с Благовещенским кондакарем приводит к определенному выводу о византийской его первооснове. Более того, Благовещенский кондакарь служит свидетельством того, что в Киевской Руси существовала тенденция к буквальному насаждению византийского пения во всех его элементах, до приемов исполнительства включительно.

Каков был характер мелодики кондаков и киноников Благовещенского кондакаря, и чем они отличались от напевов, записываемых знаменной нотацией? Сопоставление кондакарной нотации с знаменной показывает наличие в них ряда общих музыкальных знаков. В частности, в кондакарной нотации встречаются экфонические знаки просодийного чтения: параклит, крыж, стрела, крюк, запятая, две запятые, палка, статья, сложития и столица. Все эти знаки можно найти на приведенных выше снимках из Благовещенского кондакаря. Отсюда можно заключить, что кондакарные напевы в какой-то степени были близки к мелодиям знаменного пения. Эта близость выражается и в подчиненности тех и других системе восьмигласия, что видно из того же Благовещенского кондакаря, песнопения которого имеют гласовое обозначение.

Существенной особенностью кондакарной нотации, отличающей ее от знаменной, является наличие в ней знаков особого вида, подобных иероглифам, обычно выписываемых в особую строку над невмами. Применение этих знаков носит эпизодический характер. В отдельных песнопениях, очевидно, менее торжественных — «Припелах», они встречаются далеко не на каждом слове (см. иллюстрацию XIII): первая и вторая строки этого песнопения совсем не имеют их; в третьей строке встречается один знак, напоминающий своим начертанием рогатку; в четвертой их несколько и разного начертания — в виде перевернутого скрипичного ключа, в виде рогатки, прикрытой углом, и в виде угла с крестом под ним; в начале пятой строки опять появляется знак в виде рогатки, а в конце строки — в виде извилистой линии, изогнутой вверху под прямым углом. Форма этих невм вообще многообразна.

С. В. Смоленский (очевидно, по аналогии с современной нотацией, в которой над нотоносцем или под ним выписываются термины и знаки динамики и агогики) высказал предположение, что нижняя строка кондакарной записи имела значение нотной, а верхняя служила для обозначения экспрессии¹. Но в данном случае он противоречит самому себе. В самом деле, если кондакарная нотация и кондакарное пение, говоря словами Смоленского, не были «чем-либо особенно замысловатым, а тем более очень мудреным» и предназначались для пения народом и полуграмотными пономарями, то нужны ли были и могли ли применяться здесь столь сложные и многообразные по своему начертанию знаки экспрессии?

Кажется более вероятным видеть в этих знаках обозначение жестикуляции, которой широко пользовались в средневековые дирижеры-доместики в силу несовершенства нотаций, в особенности когда надо было показать сложный мелодический оборот или ход голоса орнаментального характера, неподдающийся записи обычными невмами. Существование таких знаков в византийских рукописях до усовершенствования нотации в конце XIII столетия отмечают Г. Рима² и Е. Веллеш³. Об использовании такого рода жестикуляции (имевшей название хирономии) в византийском придворном пении свидетельствует Константин Порфирородный⁴. Как видно из древнейших патриарших типиконов греческой церкви, ею пользовались доместики константинопольского Софийского собора и иерусалимского храма Воскресения⁵. Искусство пения по хирономии было известно и в За-

¹ С. В. Смоленский. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. «Русская музыкальная газета», 1913, № 49, стр. 1033.

² H. Riemann. Die Byzantinische Notenschrift in 10 bis 15 Jahrhundert. Leipzig, 1909, стр. 34.

³ Egon Wellesz. Bysantinische Kirchenmusik, стр. 43.

⁴ Constantini Porphyrogeniti imperatoris de cerimoniis aulae Byzantinae, стр. 748, 757.

⁵ А. А. Дмитриевский. Древнейшие патриаршие типиконы Святробский Иерусалимский и Великой константинопольской церкви. Киев, 1907, стр. 147 и 243.

падной Европе. Псевдо-Иоанн Пресвитер (XI век) так описывает урок пения по хирономии: «Один учитель стоит посредине, одетый в священные одежды, называемые хирономическими, держа в левой руке посох епископа или аббата в знак полученной от него власти, а правую держа кверху, чтобы все тогда смотрели; и он посредством упражнений в сочленении неvm показывает, чтобы мы произнесли чистым голосом, протягивая, по пять неvm, поднимаясь или опускаясь по ступеням звучания струн»¹. Известный востоковед прошлого столетия Порфирий Успенский в описании своих путешествий по Афону приводит рисунок «школы» знаменитого доместика XIII века Иоанна Глика, сделанный им на Афоне с нотной рукописи XIV века (иллюстрация XIV)².

В верхней части этого рисунка помещен знаменитый византийский доместик XIII века Иоанн Глика. У него руки подняты вверх, как у дирижера. Пальцы рук изображают хирономические фигуры. На коленях у Иоанна жезл — символ его учительских прав. Изображение Иоанна окружено надписью: «Иоанн Гликис протопсалт учит Корониса и Кукузелиса». Ниже Иоанна расположены два знаменитых его ученика, доместики Кукузелис (слева) и Коронис (справа). Каждый из них держит в левой руке тетрадь, а пальцами правой указывает хирономическую фигуру. За спиной Кукузелиса надпись: «Иоанн магистр Кукузелис», а за спиной Корониса: «Ксенос Коронис и протопсалт». Над рукой Корониса, делающей хирономическую фигуру, надпись «Исон», а за спиной Кукузелиса — «Оксис». Византийские пападики (учебные руководства) объясняют, что исон — особо важный тон, он «открывает рот» и означает конец пения³; оксис — ударный знак — отрывисто поднимает тон и дает ему затем снизиться⁴.

Хирономические фигуры рук Иоанна Глика, Кукузелиса и Корониса представляют собой различные комбинации пальцев. Очевидно, искусство хирономии основывалось не только на общих движениях руки, указывающих певцу направление и ритм мелодии, но и на использовании отдельных пальцев рук. Позволю себе высказать догадку: не было ли связано применение пальцев, как указателей интервалов, с квартово-квинтовой музыкальной системой, положенной в основу византийского восьмигласия? Это предположение подтверждается следующим местом из псевдо-Иоанна Пресвитера: «Он (учитель пения по хирономии. — Н. У.) посредством упражнения в сочленении неvm показывает, чтобы мы произносили чистым голосом, протягивая по пять неvm, поднимаясь или опускаясь по ступеням звучания струн».

¹ O. Fleischer. Neumen-Studien, Theil I, стр. 36, примечание.


² Порфирий Успенский. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты, ч. 2, Приложения. М., 1881, стр. 71 и приложение третье.

³ Egon Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography, стр. 237.

⁴ Там же, стр. 239.

Рисунок с изображением хирономической школы Иоанна Глика подтверждает описание хирономического урока псевдо-Иоанна Пресвитера. Последний говорит, что учитель во время урока имел посох. Его мы видим на коленях у Иоанна Глика. Далее он говорит, что учитель, держа посох в левой руке, правой делал хирономические знаки. И на приведенном выше рисунке Иоанн Глика, его ученики Кукузелис и Коронис делают эти же знаки правой рукой. Учителя хирономии и доместики, руководившие пением посредством хирономии, очевидно, в силу высокого значения своего мастерства, пользовались большим уважением; подобно средневековым ученым, они одевались при исполнении своих обязанностей в особые одежды — хироманикии, что должно было подчеркивать высокое значение их мастерства¹.

Хирономия была известна и в Киевской Руси. Намек на пение по хирономии имеется в одном из поучений Феодосия Печерского: «...егда начнем псалтырное пение, не леть ны есть друг друга прихватити стихов и пению мятежь творити не мал, но на старейшаго сторону взирающе, и без того початиа нелепо есть починати никомуже»². В Студийском уставе, которым руководствовался Киево-Печерский монастырь, указывается в праздник апостолов Петра и Павла, 29 июня, петь канон «певчььскы по херономии»³. На одном из листов певческого сборника имеется начертание руки с хирономической фигурой, подобной тем, с какими изображены византийские доместики Иоанн Глика, Кукузелис и Коронис (иллюстрация XV).

Все сказанное наводит на мысль, что встречающиеся в кондакарной нотации иероглифы суть не что иное, как хирономические знаки. Среди иероглифов Благовещенского кондакаря часто встречаются параллельные начертания палочек по две-три, чаще четыре и особенно часто пять , но ни разу шесть или более. Весьма вероятно, что эти начертания были связаны с употреблением в хирономии пяти пальцев для обозначения последовательности тонов в пределах квинты.

Постараемся суммировать все сказанное о кондакарной нотации и об искусстве пения по хирономии. Мы установили, что: 1) часть знаков кондакарной нотации по начертанию близка к знаменной и экфонические знаки просодийного чтения нашли себе место как здесь, так и там; 2) что кондакарные песнопения, как и знаменные, были подчинены системе восьмигласия; 3) что хирономические знаки не являются постоянными спут-

¹ Об особой хирономической одежде упоминается в указанных выше патриарших уставах, причем иногда она называется «золотой хироманикией» (А. А. Дмитриевский. Древнейшие патриаршие типиконы, стр. 147).

² «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», под ред. Пономарева, вып. 1. СПб., 1894, стр. 41.

³ Рукопись XII в. ГИМ, Синодальное собрание, № 330, л. 174 об.

никами знаков нижней строки кондакарного письма, а появляются над ними эпизодически, в среднем два-три раза на протяжении строки текста; наконец, 4) что эти знаки служили главным образом для обозначения сложных ходов голоса и орнаментальных оборотов, не поддававшихся записи обычными невмами. Отсюда можно сделать вывод, что кондакарные напевы, во многом сходные со знаменными, отличались от них главным образом широким использованием мелизматических украшений.

Г. Риман приводит пример византийского кондака из кодекса Хрисандера, относящегося к середине XIV века¹. Хотя эта запись сравнительно позднего происхождения, тем не менее по ней можно создать достаточное представление о византийской мелодике орнаментального характера:

2

Γυ . ναῖ . κεις Μυ . ρο . φῶ . ροι Μύ . ρα φέ . ρου . σαι Με .
 . τὰ σπον . δῆς καὶ ὁ θυρ . μου Τὸν τὰ . ρον σου κατ .
 ἔ . λα . βον Καὶ ἡ ἐν . ρου . σαι τὸ ἄχ . ραν . τον
 σω . μα σου Πα . ρὰ δι . τοῦ 'αυ . γέ . λου Μα . θεῶ . σαι τὸ καὶ
 . νον Καὶ πα . ρὰ δό . ξοι θαῦ . μα Τοῖς ἀ . πο . στό . λοις
 ἔ . λε' γοι Δι . ε' . σσι, Ο
 Κύ . ρι . ος Παρ . ε' . χωι τῷ
 κό . σμφ Τς με γο ἔ . λε' ος .

¹ Н. Riemann. Die Byzantinische Notenschrift in 10 bis 15 Jahrhundert, стр. 40—41. Кодекс Хрисандера принадлежал Оскару Флейшеру и издан был им в фотоконии в приложении к труду: Neumen-Studien. Abhandlungen über Mittelalterliche Gesangs-Tonschriften. Theil III. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin, 1904 (приложение 51 и 52).

Строфа состоит из тринадцати строк:

- 1-я строка — Жены мироносицы
- 2-я » — Миро носящие
- 3-я » — Спеша и плача
- 4-я » — Гроба твоего достигли
- 5-я » — И не нашли непорочного твоего тела
- 6-я » — Но от ангела
- 7-я » — Узнав о новом
- 8-я » — И о славном чуде
- 9-я » — Говорили апостолам
- 10-я » — Воскрес
- 11-я » — Господь
- 12-я » — Подающий миру
- 13-я » — Великую милость

С музыкальной стороны это песнопение относится ко 2-му византийскому гласу, представляющему октавный звукоряд дорийской последовательности¹ с нижним тоном ми и главным средним, или мезой, — си. Хотя полный звукоряд напева составляет девять ступеней, но верхний тон его фадиез — это неактивный тон напева. Он появляется всего один раз в качестве мелодического украшения²:



Как правило, мелодия в одних строках вращается в области верхней кварты, около мезы лада (первая, шестая, седьмая, восьмая, одиннадцатая, двенадцатая, тринадцатая строки), в других — в области гипотонов его, отталкиваясь от нижнего тона гласа или, наоборот, тяготея к нему (вторая, третья, четвертая, пятая, девятая строки). В десятой строке слово *воскрес*, выражающее главную мысль произведения, выделено октавным скачком вверх от нижнего тона звукоряда, причем движение здесь замедляется.

Ходы голоса в отдельных строках повторяются. Так, например, мелодия второй строки с небольшим изменением изложена в четвертой и девятой строках. Есть общее между мелодиями третьей, пятой и седьмой строк, но пятая несколько усложнена мелизматически. Еще более сложные мелизмы, с применением не только шестнадцатых, но и тридцатьвторых, даны в первой и одиннадцатой строках. Интересно, что в первом случае

¹ Здесь и в дальнейшем звукоряды различных диатонических последовательностей я буду называть применительно к номенклатуре средневековых или церковных ладов.

² Тоны звукоряда, идущие вверх от мезы, обозначены римскими цифрами, а гипотоны арабскими.

мелизмы связаны со словом *мироносицы* и во втором — со словом *господь*. Первое представляет собой подлежащее всего синтаксического построения строфы, второе само по себе говорит о его важном смысловом значении в данном кондаке. Очевидно, мелизмы служили средством выделения этих «ударных» слов. Часто появляющиеся краткие длительности — восьмые и шестнадцатые, к тому же иногда синкопирующие, — лишают песнопение того спокойного, распевного характера, которым отличаются русские церковные напевы. Появляющиеся в конце большинства строк четвертные, половинные длительности, при краткости самих мелодических строк, усиливают контраст с движением восьмыми и шестнадцатыми в середине строк, отчего песнопение в целом получает отпечаток некоторой суетливости. Таким было занесенное кондакарное византийское пение.

В Византии кондакарное пение считалось вершиной певческого искусства. Кондаки ведут свое начало от древнесирийского многострофного произведения — согиты (*sogitha*). В творчестве знаменитого византийского гимнографа первой половины VI века Романа Сладкопевца они получили вид драмы с развернутым описанием действий, диалогами и монологами¹. Жизненная правдивость, глубокая прочувствованность и поэтичность образов спискали кондакам Романа всеобщую любовь. Как видно из византийской письменности XII века, народные хоры пели кондаки на городских площадях². Но с особенной торжественностью они исполнялись за богослужением домастиками. В так называемом Дрезденском списке устава Великой константинопольской церкви, относящемся к X—XI векам, сообщается интересная деталь, связанная с пением кондака. Здесь говорится, что доместик перед пением кондака одевался в особую одежду, а по окончании тут же в храме получал за свое мастерство денежное вознаграждение, отпускаемое казной («дается певцу, входящему и поклоняющемуся, одна номисма, которую выдает казна»³), чего не допускалось при обычном пении.

В Киевской Руси кондакарное пение не было так широко распространено, как знаменное. Об этом говорит небольшое количество сохранившихся кондакарных записей — всего пять⁴. В то время, как количество знаменных рукописей с каждым столетием все возрастает, кондакарное письмо к XIV веку совершенно перестает существовать. По-видимому, кондакарное пение, с его вычурной мелизматикой, чуждыми русскому пению приемами звукоподачи в виде всякого рода аненаек и хабув, порой искажающими, если не обезображивающими язык песнопений, лишенное спокойной и величавой певучести, свойственной русской народной музыке, оказалось не по вкусу нашим предкам. Оно насаждалось приходившими в Русь грече-

¹ Egon Wellesz. *Byzantinische Kirchenmusik*, стр. 30—31.

² Σύνταγμα τῶν θεῶν καὶ ἱερῶν κανόνων. Γ. Α. Ραλλή καὶ Μ. Ποτλή, τόμος τρίτος, Ἀθῆναι, 1853, стр. 185.

³ А. А. Дмитриевский. Древнейшие патриаршие типиконы, стр. 322—323.

⁴ Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотах, стр. 29.

скими архиереями, которые видели в нем шедевр их национального музыкального искусства, украшающий торжественную обстановку их богослужения. В какой-то мере оно могло быть употребляемо в Печерском монастыре, поскольку последний являлся центром просвещения Киевского государства и проводником культурных начинаний князей. Быть может, им увлекалась киевская аристократия, которой, как и всякой аристократии, был свойствен космополитизм. Что касается народа, то ему этот стиль не мог быть близким. По мере того как ослабевало византийское влияние и развивались черты своего национального русского искусства, кондакарное пение отмирало и в конце концов было совсем забыто.

Народные элементы в певческом искусстве Киевской Руси

Новая, христианская религия, с которой было связано певческое искусство, распространялась среди населения Киевского государства довольно медленно. За время с 988 года, когда были крещены киевляне, и до смерти князя Владимира (1115) христианство было введено только на половине территории Киевского государства¹, причем главным образом в городах. Так, например, в Новгородской земле были крещены жители Новгорода, Ладоги и Пскова, вся же периферия этой громадной области оставалась языческой². Так, разумеется, обстояло дело и в пределах Киевской области³. Что же касается земель с прослойкой инородческого населения — Белозерья, Ростовской, Суздальской, Муромской, Рязанской, — то они вместе с их городами-центрами оставались языческими до второй половины XI века⁴. Поэтому летописец, говоря о деятельности Ярослава Мудрого, под 1037 годом, то есть через 39 лет после официального крещения Руси, мог сказать: «При семь нача вера хрестьяньска плодитися и раширяти»⁵.

Мировоззрение народа и после его крещения сохраняло черты язычества. Летописец рассказывает, что когда в Новгороде во время мятежа, поднятого волхвом, епископ вышел к народу с крестом в руках и предложил держащимся старой веры стать около волхва, а последователям новой около него, то «князь бо Глеб и дружина его идоша и сташа у епископа, а людье вси идоша за волхва»⁶. Новгородский мятеж 1071 года, поволжское восстание смердов в том же году, в котором был убит «попин»

¹ Е. Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, первая половина, стр. 172.

² Там же, стр. 209—210.

³ Там же, стр. 175.

⁴ Там же, стр. 198—210.

⁵ Повесть временных лет, ч. 1, стр. 102.

⁶ Там же, стр. 120.

Яна Вышатича¹, появление в 1071 году в Киеве волхва² — все это единая линия борьбы умирающего язычества с христианством.

Только в XII веке язычество уступает позиции христианству. Оно распространяется теперь, почти уже не встречая сопротивления. По мере распространения христианства в народе возникает некий синкретизм христианских воззрений и церковных обрядов со старым, привычным образом мыслей и бытом. Яркий пример такого двоеверия представляет «Слово о полку Игореве». Автор этого произведения, христианин, понимает прогрессивное значение новой религии и прославляет князя и дружину за их выступление «за христианы на поганые полки», но свои поэтические эпитеты он заимствует из языческих представлений: русский народ — внуки Дажьбога, Боян — внук Велеса, ветры — внуки Стрибога. Смещение понятий сказывается в словах автора «Слова», посылающего своего героя помолиться «к Богородице Пирогощей». Этот синкретизм, несмотря на проповедь и законодательные меры со стороны церкви против язычества, существовал в течение многих столетий, и нецерковные обычаи и языческие верования уживались с христианским культом. Так, в 1274 году Владимирский собор констатировал: «Паки же уведехом бесовская еще държаще обычая треклятых елин, в божествыныя праздники позоры некакы бесовския творити, с свистаниемъ и с кличемъ и въплемъ, съзывающе неки скаредныя пьяница, и бьющеся дръхлеемъ до самыя смерти, и възимающе от убиваемых порты... И се слышахом: в субботу вечер собираются вкупе мужи и жены и играютъ и пляшуть бестудно, и скверну деють в ношь святого въскресения, яко Дионусов праздникъ празднують нечестивии елини, вкупе мужи и жены, яко и кони вискаютъ и ржутъ, и скверну деють»³.

К этому вопросу должен был обратиться Московский собор еще в 1551 году. «В троицкую субботу по селом и по погостом сходятся мужи и жены на жальниках и плачутся по гробом с великим кричаньем и егда начнут играти скоморохи гудцы и перегудницы. ониже от плача преставше начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сотонинские пети на тех же жальниках обманщики и мошенники...

Русали о Иванове дни и в навечерии рождества Христова и крещения сходятся мужи и жены и девицы на ношное плещевание и на безчинный говор и на бесовские песни и на плясание и на скакание и на богомерзкие дела. и бывает отроком осквернение и девам растление. и егда мимо ношь ходит. тогда отходят к реце с великим кричанием аки бесни и умываются водою. и егда начнут заутреню звонити. тогда отходят в дома своя и падают аки мертвии от великого клопотания...

¹ Повесть временных лет, ч. 1, стр. 117.

² Там же, стр. 116.

³ В. Н. Бенешевич. Сборник памятников по истории церковного права, преимущественно русского, кончая временем Петра Великого, вып. 2. Пг., 1914, стр. 6 и 8.



Гудец. Заставка в псалтыри
Рукопись XIV в. ГПБ, Ф. п. I.
№ 1, л. 67 об.



Скоморох. Заставка в псалтыри
Рукопись XIV в. ГПБ, Ф. п. I.
№ 3, л. 14 об.

А о велице дни оклички нарадуницы
вьюнец и всякое в них бесование...

А в великий четверток порану солому па-
лят и кличют мертвых...»¹

Вынося решение по поводу пережитков
язычества, собор, в частности, определил:
«А скоморохом и тудцом и всяким глумцом
запрещали и возбраняли. чтобы в те времена
коли родителей поминают, православных хре-
стьян не смущали и не прельщали теми бе-
совскими своими играми»². Интересно, что
в то же самое время скоморохи, гудцы и пере-
гудники нередко служили темой для художе-
ственного оформления богослужебных книг.
Так в одной псалтыри заглавная буква **Т**
оформлена изображением гудца, одетого в
русский кафтан. На голове у него шапка, на
ногах русские сапоги. Он держит в руках гу-
док и стоя играет на нем.

В другой псалтыри заглавная буква **Д**
изображает скомороха, одетого в выворочен-
ную наизнанку меховую шубу; на голове
у него скомороший колпак с побрякушками,
на ногах русские сапоги. Скоморох играет на
гуслях и пляшет.

В служебнике³ заглавная буква **Д** оформ-
лена изображением скомороха со всеми атри-
бутами его мастерства: он одет в шутовской
костюм, на голове у него вычурный колпак,
завершающийся рогами, на которых подвеше-
ны вниз головой с открытыми ртами, очевид-
но, поющие петухи; обут скоморох в русские
сапоги. Он играет на гуслях и пляшет «впри-
сядку».

В заставке евангелия, датированного
1358 годом, изображен гуслияр, также одетый
в русский кафтан и сапоги, с вычурным кол-
паком на голове. Гуслияр одновременно игра-

¹ Стоглав, изд. третье. Казань, 1912, стр. 89—91

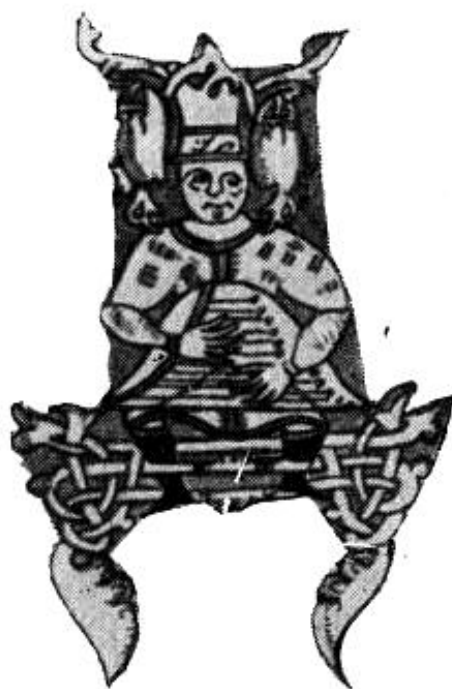
² Там же, стр. 90.

³ Служебник — книга, в которой изложены порядок и молитвы главнейших церков-
ных служб: вечерни, утрени и литургии.

ет, поет и пляшет. Над рисунком сделана надпись: «гуди гораздо».

Исследование этой стороны истории духовной культуры русского народа не входит в задачу настоящего труда, и я остановился на данном вопросе лишь в той мере, в какой это необходимо для уяснения процессов развития русского церковного пения. Приведенные факты говорят о тесных связях, которые существовали в древней Руси между церковным и народным искусством, несмотря на осуждение последнего официальными церковными властями. Несомненно, что и певческое искусство могло развиваться только в контакте с народной песней, на основе народного музыкального языка.

В XI веке, когда христианская религия еще недостаточно проникла в толщу народных масс, степень самостоятельности русского церковного пения, вероятно, была еще не велика. Задачей мастеров пения являлось в первую очередь освоение элементов византийского певческого искусства. Только с XII века наступает пора становления русского певческого искусства, вырабатывающего свои особые самостоятельные черты на основе тесных связей с народным творчеством. Интересно, что в XII веке (преимущественно во второй его половине) появляется ряд певческих сборников с текстами, лишь частично нотированными знаменной нотацией или вовсе не нотированными, только с указанием гласовой принадлежности песнопений¹. В. М. Металлов объясняет это тем, что здесь имелось в виду пение «на подобен», то есть по заученным наизусть византийским напевам². С мнением Металлова трудно согласиться. Византийское пение «на подобен» было очень трудным искусством. Певец должен был знать наизусть



Скоморох. Заставка в служебнике
Рукопись XIV в. ГПБ. Q. п. I.
№ 7, л. 29 об.

гуди гораздо



Гусляр. Заставка в евангелии
Рукопись 1358 г. ГИМ,
Синодальное собрание, № 69, л. 60

¹ Подробный перечень этих сборников дан в книге: В. М. Металлов. Бого-служебное пение русской церкви. Период домонгольский, стр. 226.

² Там же, стр. 249—250.

все мелодии «подобнов», которые исчислялись десятками, и уметь связать мелодию «подобна» с текстом исполняемого песнопения так, чтобы не нарушить характер его стихосложения. Для певца это было не легче, чем исполнять нотированное песнопение. Поэтому в самом византийском пении произведения, предназначенные для исполнения «на подобен», были с течением времени нотированы. Для русских мастеров пения исполнение византийских напевов «на подобен» было еще более трудным, потому что оно требовало перенесения мелодии не на оригинальный текст, а на его перевод. В этом случае необходимо было разметить тексты песнопений на строки соответственно смыслу произведения и с учетом конструкции мелодии «подобна». Но таких разметок в певческих сборниках нет. Иногда встречаются переводные тексты самих «подобнов», также ненотированные. Какой смысл имела запись текстов «подобнов» без мелодий, которые должны были служить образцами для исполнения других, ненотированных песнопений? Наконец, в условиях массового распространения христианства и широкого строительства храмов обеспечение последних в общерусском масштабе квалифицированными певцами, знающими византийское пение и умеющими петь «на подобен», являлось просто невозможным. Поэтому кажется более вероятным, что ненотированные тексты предназначались для свободного их распевания исполнителем соответственно его личному желанию и вкусу (конечно, в пределах общих норм церковно-певческого искусства). Таким образом был открыт путь для проникновения в церковное пение интонаций народного музыкального языка.

ГЛАВА ВТОРАЯ
ПЕВЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО
В ПЕРИОД
ФЕОДАЛЬНОЙ
РАЗДРОБЛЕННОСТИ
РУСИ

Русское восьмигласие



Бурное развитие феодальных отношений привело к распаду Киевской Руси и к образованию на ее территориях большого количества крупных и малых княжеств — полугосударств. Во второй половине XII века процесс распада Киевского государства и укрепления «отпочковавшихся» от него уделов — полугосударств — зашел так далеко, что Киев потерял значение стольного города¹.

Наступает новый период в истории Руси — период феодальной раздробленности, продолжавшийся почти до конца XV столетия.

Существенные экономические и политические изменения в жизни русского народа за этот трехсотлетний период, рост его самосознания и подъем общей культуры не могли не отразиться на певческом искусстве. Последнее не могло оставаться на том уровне, на котором оно находилось в Киевской Руси. Обстоятельства благоприятствовали его распространению и художественному росту. Новгород, Суздаль, Владимир, Псков, Полоцк, Рязань, Чернигов и ряд других русских городов в силу своего нового политического положения, как стольных городов удельных княжеств, становятся очагами хоровой культуры. У каждого стольного города при его патрональной святыне — соборном храме был хор, имевший значение и исполнительского коллектива и школы пения. Такая школа-хор упоминается в Лаврентьевской летописи под 1175 годом в связи с описанием

¹ См. об этом: Б. Д. Греков. Киевская Русь, стр. 500—501.

торжественных похорон владимирского князя Андрея Боголюбского¹. Она именуется здесь «Луциной чадью», очевидно, по имени ее руководителя Луки. Возможно, что Андрей Боголюбский, конкурировавший с Киевом во всей внутренней политике, учредил эту певческую школу в противовес киевскому «двору domestikов».

Владимирская школа могла быть одной из лучших, но далеко не единственной певческой школой. По ее примеру учреждались школы-хоры и в других городах. Что дело обстоит так, подтверждается одним из постановлений Владимирского собора 1274 года по вопросу о церковных певцах. Собор вынес решение, запрещающее «пети... на амбоне» лицам, не получившим на то особого посвящения². Это запрещение говорит о том, что во второй половине XIII века не в одном Владимире, а во всей Руси уже выросли кадры певцов-профессионалов, так что недостатка в искусных певцах для пения «на амбоне» не было.

Благодаря возникновению все новых и новых очагов хоровой культуры певческое искусство опускалось до широких народных масс. Оно становилось известным не только крупным политическим центрам, но и периферии. Это способствовало демократизации певческого искусства. Подобно литературе, зодчеству и изобразительному искусству, оно очищалось от унаследованных Киевской Русью элементов византийской культуры и развивало в себе самобытные русские черты. Одной из важных сторон этого процесса являлось создание своего русского восьмигласия.

Существовавшая в Византии система восьмигласия была связана с особенностями построения византийского календаря. По этому календарю новый год начинался 1 сентября. Помимо праздников, приуроченных к определенным числам того или другого месяца, существовали праздники, справлявшиеся ежегодно в разные числа: вербное воскресенье, пасха, вознесение и троицын день. Недели исчислялись от пасхи до пасхи. Восемь недель составляли столп, причем для каждой недели столпа были созданы свои песнопения, которые исполнялись в определенном музыкальном ладу. По истечении одного столпа недель начинался другой, и таким образом песнопения вместе с соответствующими им ладами регулярно повторялись через каждые восемь недель. Восемь ладов, соответствующих восьми неделям столпа, представляли собой определенным образом организованную систему, в которой первые четыре лада являлись самостоятельными, а четыре следующих — производными от них, так что 5-й лад был связан с 1-м, 6-й со 2-м и т. д. Эта сложная система, основанная на использовании различных квартово-квинтовых ладов восточной музыки, составляла византийское восьмигласие.

¹ Полное собрание русских летописей, т. I, Лаврентьевская летопись. М., 1962, стр. 370.

² В. Н. Бенешевич. Сборник памятников по истории церковного права, вып. 2, стр. 7.

Песнопения праздников, справлявшихся ежегодно в твердых числах, также были подчинены системе восьмигласия, с той разницей, что здесь на один и тот же праздник могло быть употреблено несколько ладов, или гласов, в воскресные же дни полагался один порядковый глас. Столь сложная система музыкального оформления византийского богослужения имела свои цели.

Постоянная смена ладов вносила в церковную музыку большое разнообразие, удовлетворявшее эстетической потребности византийца. Использование же в праздники, не входящие в состав восьминедельных столпов, не одного, а нескольких гласов придавало им особую торжественность. Праздники и воскресный день ассоциировались с определенными музыкальными текстами и напевами. Тем самым рельефнее выступали в сознании как идейная сторона праздника, так и его место в календаре.

Киевское государство заимствовало из Византии вместе с христианством и ее календарь. Последнее обстоятельство имело для Руси громадное значение. Календарь унифицировал в государственном масштабе праздничное и рабочее время, уточнял время различных земледельческих процессов. Крестьянин регулировал эти процессы по церковным святым — отсюда произошли своеобразные названия отдельных дней года: Иринея Рассадница, Самсон Сеногой и т. д. Праздниками руководствовались в определении климатических и астрономических явлений, отсюда названия дней: Спиридон Поворот, Евдокия Капельница, Герасим Грачевник и т. д.

Наконец, праздниками определялись сроки заключения трудовых договоров: феодал нанимал крестьянина работать на него «от Егорья до Егорья», то есть с конца апреля до конца ноября (отсюда пословица: «Вот тебе бабушка и Юрьев день», вызванная закрепощением крестьян за помещиками в Московской Руси).

Так как вся сложная система византийского календаря доносилась до народа в музыкальном оформлении восьмигласия, то естественно, что оно должно было быть усвоено Киевской Русью вместе с этим календарем. Но было ли оно воспринято буквально, во всех своих элементах, или же русские мастера, усвоив самый принцип распределения всей суммы церковных напевов по восьми гласам, придали ему иное, самостоятельное толкование? Вопрос о сущности и характере русского восьмигласия имеет важное научное значение, так как здесь в значительной мере лежит ключ к решению более общей музыкально-исторической проблемы о степени самостоятельности древнерусского певческого искусства и его отношении к византийской средневековой музыкальной системе. Мнения исследователей по данному вопросу различны. Д. В. Разумовский высказывался в пользу византийского происхождения русского восьмигласия. «Православная греко-российская церковь, — писал он, — приняла от греческой церкви восемь гласов, или восемь музыкальных лестниц, по которым и совер-

шает все свое пение»¹. Ю. Арнольд с еще большей категоричностью утверждал, что русское знаменное пение есть пение «совершенно и во всем сходное с устройством древнего византийского церковного пения»². Другой исследователь XIX века, И. И. Вознесенский, писал: «Церковное пение греко-российской церкви в построении основных своих мелодий строго следует законам византийской музыки, основанной на древнеэллинском искусстве. Один из таких законов есть закон церковного осмогласия»³.

В своих взглядах на происхождение русского восьмигласия исследователи исходили из широко распространенного в прошлом столетии среди музыковедов мнения, будто античная музыкальная система с положенными в основу ее тетрахордами и пентахордами представляет собой универсальное явление, общее для музыки всех времен и народов⁴. В соответствии с этим, они подразумевали под гласами пентахорды различной диатонической последовательности, известные в теории музыки с античными их названиями. Один из тонов пентахорда, наиболее активный в изложении напева, назывался господствующим, тон же, на котором мелодия заканчивалась, — конечным. При отнесении нескольких гласов восьмигласия к пентахорду одной и той же диатонической последовательности гласовая принадлежность песнопения определялась господствующим и конечным тонами. «Церковный глас, — говорит Вознесенский, — не есть данная мелодия, но есть ряд звуков, заимствованных, обыкновенно в объеме пентахорда (пятизвучия), из октавы (восьмизвучия) известного строя или лада для составления из них мелодий. К приметам мелодий каждого гласа также принадлежат их господствующие и конечные звуки»⁵.

Подобно византийскому восьмигласию, основанному на ладовой соподчиненности или плагальности 5, 6, 7 и 8-го гласов — основным или автентическим — 1, 2, 3 и 4-му, исследователи искали этой соподчиненности в русском восьмигласии. С этой целью они разбивали античный двухоктавный звукоряд на ряд ладов различной диатонической последовательности и относили их к тому или иному гласу⁶. Эта операция далеко не всегда бывала удачной. Господствующие и конечные тоны отдельных мелодий не подчинялись искусственно выработанным для них путем теоретических

¹ Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 97.

² Ю. К. Арнольд. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886, стр. 27.

³ И. Вознесенский. О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев. Киев, 1887, стр. 39.

⁴ См., например, статью Серова «Русская народная песня как предмет науки». А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950; П. И. Сокальский. Русская народная музыка. Харьков, 1888, стр. 1—11.

⁵ И. Вознесенский. О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев, стр. 39.

⁶ Там же, стр. 101.

выкладок схемам-ладам. Исследователи наталкивались на расхождение конкретного музыкального материала с приписываемой ему системой ладов. Тот же Вознесенский, утверждая, что «система знаменного распева сама по себе вполне соответствует византийской теории», двумя строками ниже должен был признать, что «в практике церковного пения и особенно в нотировании мелодий знаменного распева допущены некоторые отклонения от установленной теорией нормы и частью даже неточности, подлежащие исправлению»¹.

По существу это означает признание искусственности данной теории. Представление об универсальном значении античной музыкальной системы теперь отброшено нашей наукой как ошибочное и не соответствующее фактам. Следует особенно подчеркнуть в этом плане значение исследований А. Д. Кастальского, сумевшего научно обосновать своеобразие русского народного мышления, не укладывающегося в привычные нормы традиционной теории музыки². Он указал при этом на существование народных песен в так называемом церковном или обиходном звукоряде³.

На самобытность и оригинальность русского восьмигласия указывали и некоторые древнерусские теоретики, отвергавшие его византийское происхождение. Так, неизвестный автор XVII века, оспаривая сообщение Степенной книги о трех византийских певцах, будто бы положивших начало русскому церковному пению в княжение Ярослава Мудрого, писал: «Нам же убо мнится, яко и се не истинно есть, понеже во всех греческих странах и в Палестине, и во всех великих обителях пение отлично от нашего пения, подобно мусикийскому, еже мы грешнии у многих грек спрашивали и слыхали как они поют. И откуда убо сим трием певцем взяти сие осмогласное пение знаменное, и путь против знаменново изложен (то есть контрапунктирующий голос.—Н. У.), подобно философстей премудрости. Мы же грешнии мним, изложено сие наше осмогласное пение, знаменное и трестрочное пение (то есть монодическое и многоголосное.—Н. У.), некими премудрыми русскими ритори... В греках убо и в протчих правоверных государствах своя погласица...»⁴ Мнение об исключительной, только грекам свойственной музыкальности наш теоретик разбивает указанием на наличие творческих способностей у всего человечества. «И не единому человеку,—говорит он,—даровал бог разум и смысл, но и всякому человеку естеству»⁵.

¹ И. Вознесенский. О церковном пении православной греко-русской церкви. Большой знаменный напев, стр. 101.

² А. Д. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. М.—Пг., 1923; А. Д. Кастальский. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948.

³ А. Д. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы, стр. 22.

⁴ В. М. Ундольский. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846, стр. 20—21.

⁵ Там же, стр. 22.

Русское восьмигласие создавалось не на основе раз и навсегда данных, теоретически построенных звукорядов, а в процессе развития певческого искусства. Сначала «откристаллизовались» отдельные несложные мотивы, или погласицы, которые постепенно входили во всеобщее употребление как мотивы определенных гласов. Они служили своего рода лейтмотивами для создания мелодий на тот или иной глас.

Записей погласиц от периода феодальной раздробленности Руси, когда было создано восьмигласие, не сохранилось. Очевидно, в силу простоты интонаций не было нужды в их фиксации, и они передавались из поколения в поколение с помощью устной традиции. Для закрепления мотивов погласиц мастера пения пользовались определенными текстами, часто не литургического назначения, как это имело место при заучивании гласовых формул в Византии и в Западной Европе. Первые записи погласиц относятся к XVI веку, но происхождение их является несомненно более ранним.

Это подтверждается простотой их мелодического рисунка, ограниченностью звукорядов сравнительно с мелодиями восьмигласия, зафиксированными уже в XV веке. Иногда записывался только текст погласиц, без нотации. Количество записей погласиц в певческих сборниках XVI и XVII веков невелико. Они служили, по-видимому, мнемоническим средством и материалом для настройки слуха певцов, подобно задаванию тона дирижером в современном хоровом пении, то есть имели вспомогательное значение.

Отношение погласиц к развитым знаменным мелодиям подобно отношению лейтмотивов к их разработке. В некоторых записях погласицы состоят из двух-трех мотивов и общий звукоряд их ограничивается секстой, в других — количество мотивов больше, они несколько сложнее и звукоряд достигает октавы и даже ноны. Это заставляет думать, что погласицы, служа основой для создания знаменного распева, сами в то же время интонационно обогащались.

Что же касается последовательного расширения звукоряда погласиц, то оно было прямым следствием освоения в певческой практике новой звуковысотной области.

Анализ погласиц с точки зрения их ладо-интонационного построения может пролить свет на становление русского восьмигласия и отношение его к народному музыкальному языку, а также на процесс творчества мастеров пения в области знаменного распева.

Пример простейшего вида погласиц приводится на иллюстрации XXI. В скрипичном ключе это читается так¹:

¹ В дальнейшем все одноголосные примеры, записанные в оригинале в крюковой нотации или на нотоносце в дефактном ключе, будут приведены в скрипичном ключе.

4

А . дам от зе . мли бо . гом со . здав я врай все . ден .

Го . спо . ди воз . звах к те . бе у . слы . ши мя у . слы . ши мя го . спо . ди .

Го . спо . ди воз . звах к те . бе у . слы . ши ми вои . ми гла . су мо .

ле . ния мо . е . го вне . гда воз . зва . ти ми к те . бе у . слы . ши

мя го . спо . ди . Да и . спра . вят ся мо . ли . тва мо . я я . ко ка . ди

Это погласица 1-го гласа (л. 47). В начале ее (первая строка нотного примера) дан напев с нелитургическим текстом мнемонического назначения. Далее (вторая и третья строки нотного примера) та же погласица дана с литургическим текстом. Затем (четвертая — шестая строки нотного примера) дан текст псалма, исполняемый псалмодически и заканчивающийся напевом погласицы. В целом этот пример показывал певцу, как следует соединять псалмодию с напевом погласицы. Возможно, что когда-то, в пору становления восьмигласия, ненотированные тексты в певческих сборниках XII века исполнялись псалмодически, а мотивы, положившие начало погласицам, применялись в конце песнопений или на отдельных их участках в качестве мелодических кадансов.

Звукоряд погласицы составляют пять тонов:

5

Первый мотив дан в ладу ионийской терции. Постоянное сопоставление его активных тонов *ми* и *ре* в разных длительностях определяет динамику музыкального развития, и в этом смысл данного мотива:

6

В отличие от динамичного, неустойчивого первого мотива, второй мотив, изложенный в ладу дорийской кварты (ля — ре), отличается устойчивостью, спокойствием, приводя напев погласицы к окончанию:



При повторении погласицы появляется еще один — третий мотив в ладу ионийской терции. Здесь, собственно, кристаллизуется тот лад, который намечался в первой половине погласицы:



Итак, погласица создана на основе двух контрастирующих мотивов, изложенных в ладах, различных по регистру и тону звучания. Первый лад — мажорный, второй — минорный.

Погласица 2-го гласа (л. 47 об.):



Ее звукоряд состоит из четырех тонов, но нижний тон имеет вспомогательное значение:



Основной тон погласицы, его тоника — ре. От этого тона строится типичная для 2-го гласа попевка, которая проводится дважды с незначительным изменением:

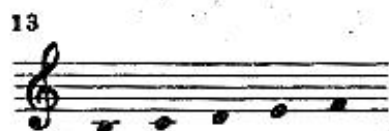


В отличие от погласицы 1-го гласа, в основе которого лежит сопоставление двух контрастирующих мотивов, погласица 2-го гласа строится на варьировании одного мотива и изложена в едином ладу дорийской терции.

Погласица 3-го гласа (л. 48):



Звукоряд погласицы составляют пять тонов:



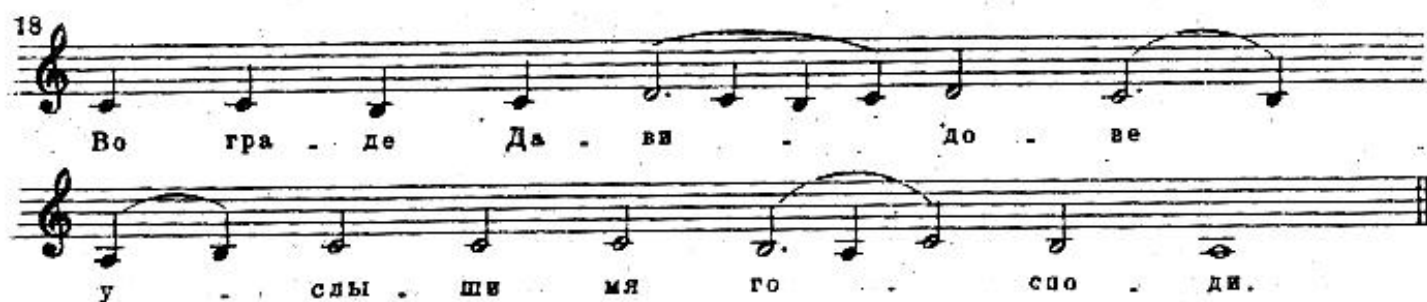
Как и погласица 2-го гласа, она напета в ладу дорийской терции, то-
никой которого является *ре*. Но изложение лада в данном случае не-
сколько иное. Если в предыдущем примере напев строился на основе пря-
мого движения от тоники к верхней опоре и обратно к тонике, то погла-
сица 3-го гласа создана путем длительного опевания тоники. На этой осно-
ве образуются четыре попевки, из которых одна приходится на первую по-
ловину погласицы:



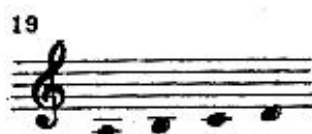
и три последующие — на вторую:



Погласица 4-го гласа (л. 48 и 48 об.):



Звукоряд погласицы составляют четыре тона:



В образовании попевок погласицы эти тоны не равнозначащи. Попевка первой половины погласицы:



исполнена в ладу фригийской терции, и опорным тоном ее является верхний тон терции — ре.

Попевка второй половины:



исполнена в ладу дорийской терции; тоникой ее является ля. В данном случае применена уже встречавшаяся во 2-м гласе попевка, частично видоизмененная и изложенная квартой ниже.

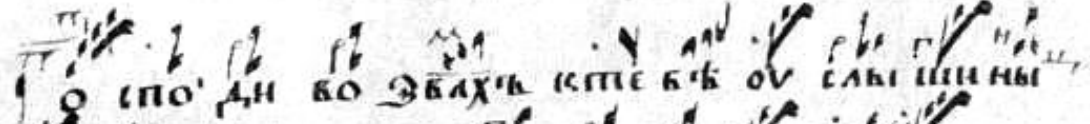

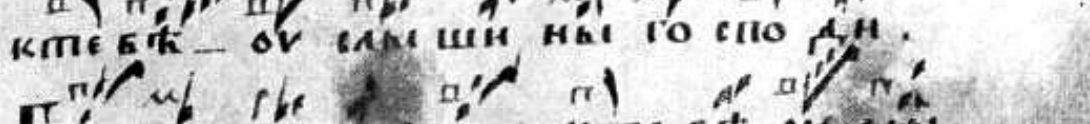







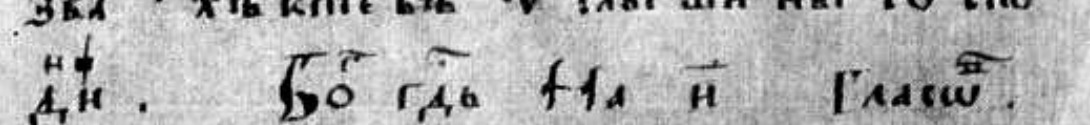

Погласица 5-го гласа (л. 48 об.):





XVI. Погласицы

Рукопись конца XVII — начала XVIII в. ГПБ, собрание Михайловского, © . № 14, л. 47

	Гласъ А
	Гласъ В
	Гласъ Г
	Гласъ Д
	Гласъ Е
	Гласъ З
	Гласъ И
	
	
	
	
	

XVII. Погласицы

Рукопись конца XVII — начала XVIII в. ГПБ, Q. I. № 188, л. 87

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26



Первая половина погласицы изложена в квартовом ладу дорийской последовательности с тоникой *ля* и верхней опорой *ре*; *до* и *си* вначале готовят опевание этой опоры, и после ее опевания мелодия вновь идет вниз к тонике. Вторая половина погласицы изложена в ладу фригийской терции. Попевка этой половины погласицы:



есть не что иное, как попевка первой половины погласицы 4-го гласа, но в отличие от нее заканчивается не на верхнем тоне лада, а на нижнем — си:



Это окончание и является отличительной особенностью данной погласицы.

Погласица 6-го гласа (л. 49):



До.бро.есть.вам.кни.ги.взя.мать.у.слы.ши.ма.го.спо.ди

Звукоряд ее состоит из пяти ступеней:



Напета погласица в ладу дорийской терции, тони́кой которого является ре. Первая половина погласицы, как и погласица 3-го гласа, построена на основе опевания тоники лада. Вторая половина погласицы — та же попевка, что и в 4-м гласе, взятая в данном случае квартой выше.

Погласица 7-го гласа (л. 49 об.):



Звукоряд погласицы составляют шесть ступеней:



Сравнительно большая протяженность звукоряда этой погласицы объясняется ее ладовым строением. Погласица изложена в двух переменных квартовых ладах. Лад первой половины погласицы составляет ионийская кварта до — фа. Мелодия начинается с верхнего опорного тона фа. Отсюда голос поступенно движется вниз к до, затем до, как опорный тон, подвергается опеванию прилегающих к нему тонов, в связи с чем появляется вспомогательная нота си. В процессе опевания используется скачок на большую терцию вверх — этот ход голоса, по-видимому, использован в целях усиления ощущения мажорности. Большая терция звучит более убедительно, нежели две поступенно следующие в том же объеме большие секунды. Вторая половина погласицы напета в ладу дорийской кварты ля — ре. Сначала опевается верхняя опора лада, а затем нижняя — тоника. Благодаря тому, что тоника лада ионийской кварты расположена на малую терцию выше тоники второго переменного лада дорийской кварты, между обоими ладами возникает соотношение мажора и параллельного минора. Оно выступает особенно ясно благодаря ритмическому и высотному сходству отрезков погласицы, где опеваются тоники:



Этой мажорной попевке отвечает минорная:



Скачок на большую терцию вверх в первой попевке усиливает мажорный колорит.

Погласица 8-го гласа (л. 49 об. и 50):



Звукоряд погласицы:



Погласица напета в переменных ладах в объеме кварты. Первая половина погласицы дана в ладу дорийской кварты ля — ре, и попевка ее совпадает с попевкой второй половины погласицы 1-го гласа:



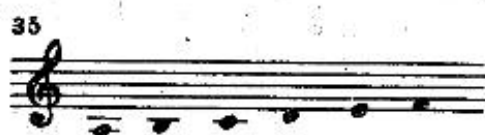
Вторая половина погласицы напета в ладу дорийской терции ля — до. Она встречалась в точности в погласице 4-го и 6-го гласов, в последнем случае квартой выше.

В целом ладовое строение древнерусских погласиц, как они изложены в рассматриваемой рукописи, представляется следующим:

- 1-й глас — лад ионийской терции + дорийской кварты
- 2-й » — лад дорийской терции
- 3-й » — лад дорийской терции
- 4-й » — лад фригийской терции + дорийской терции
- 5-й » — лад дорийской кварты + фригийской терции
- 6-й » — лад дорийской терции
- 7-й » — лад ионийской кварты + дорийской кварты
- 8-й » — лад дорийской кварты + дорийской терции.

Приведенный анализ погласиц показывает, что древнерусское восьмигласие создавалось не на квинтово-квартовых ладах византийской музыки. Преобладающим ладом в древнерусском восьмигласии был лад дорийской терции, в данной записи использованный в пяти случаях, затем лад дорийской кварты, использованный в четырех случаях. Лад фригийской терции использован дважды. Лад ионийской терции и ионийской кварты использованы каждый по одному разу.

Общий звукообъем используемых в данных погласицах ладов состоит из шести диатонических ступеней:



Никакого соподчинения одних ладов другим, как это имело место в византийском восьмигласии, русские погласицы не имели.

Аналогичные рассмотренным погласицам лады встречаются в русском народном песенном творчестве, в частности в былинах. Напевы былин, как и погласицы, ограничены пределами терцовых и квартовых ладов, исполняясь в речитативной манере. Эта общность стилевых основ указывает на единство их источника. Можно предположить, что эта традиция ведет свое начало от Киевской Руси. Приводим напев быliny «Оника-воин»¹:



Звукоряд напева состоит из четырех ступеней:



но самый нижний тон его соль, как и в некоторых погласицах, является малоактивным в напеве. Последний создается на основе движения голоса в интервале дорийской терции ля — до. Это — опорные центры лада, ля — его тоника.

Примером использования лада ионийской терции является напев быliny «Князь Роман»²:



¹ А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. III. СПб., 1910, стр. 661.

² Там же, стр. 682.

Здесь напев соответствует объему лада:



Ре — тоника последнего, фа-диез — его вершина.

Широко использованный в погласицах лад дорийской кварты также часто встречается в былинных напевах. Привожу вариант той же былины «Оника-воин», напетой в этом ладу¹:



Звукоряд напева состоит из четырех звуков:



Напев характеризуется постоянным движением голоса от нижнего тона звукоряда к верхнему и обратно. Квартовые скачки от ми к ля подчеркивают ведущее значение этих звуков в напеве как опорных центров лада. Постоянное стремление мелодии к окончанию на звуке ми придает ему значение тоники. Следующий былинный напев изложен в ладу ионийской кварты²:



¹ А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, т. III, стр. 661.

² Там же, стр. 681.

Звукоряд напева составляют семь ступеней:

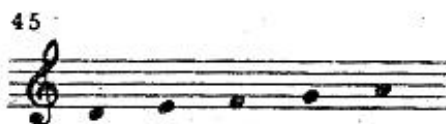


но фа-диез и соль-диез, а также верхний тон звукоряда ми существенного значения для развития напева не имеют. Это лишь украшающие тоны, встречающиеся по одному разу. Напев создан на основе ионийской кварты ля — ре.

Приведем еще один пример¹:



Звукоряд напева состоит из пяти ступеней:



В основе напева лежит фригийская терция ми — соль. Первый из этих тонов является тоникой лада. Что же касается крайних тонов звукоряда, то нижний, появляющийся в конце мелодических строк рядом с тоникой лада, лишь подчеркивает ощущение «фригийности» лада и не имеет активного значения в развитии мелодии. Звук ля эпизодически появляется в первой и второй мелодических строках, в третьей он совсем отсутствует, отчего напев не потерял своей характерности.

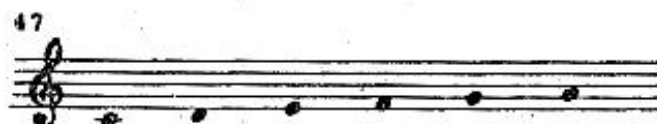
Что касается переменных ладов, то, как известно, они очень широко используются в русской народной песне. В былинных напевах встречается не только двойная, но и тройная переменность лада, причем, как и в погласицах, лады «наслаиваются» один на другой²:

¹ Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки. Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906, стр. 152.

² Ф. М. Истомин и Г. О. Дютш. Песни русского народа. СПб., 1894, стр. 27.



Звукоряд напева составляют шесть ступеней:



Напев построен таким образом, что в каждой из трех строк постоянно меняется лад. Первая строка изложена в квартовом ладу фригийской последовательности, тоникой которого служит ми. Вторая строка излагается в квартовом же ладу дорийской последовательности, тоникой которого является ре. Третья строка напета в квинтовом ладу ионийской последовательности с тоникой до.

Надо отметить, что знаменному пению совершенно несвойственны трехзвучные квартовые лады (трихорды), встречающиеся в архаических каландарных и обрядовых песнях. Отсутствует в знаменном распеве и пентатоника. Никаких объяснений этому древнерусские певческие азбуки и музыкально-теоретические трактаты не дают. Думается, однако, что это явление коренится в самой природе знаменного пения. Диатонические лады дают больше возможности для образования попевок, чем бесполутоновый звукоряд. Трихорд имеет только три интервала: секунду малую, терцию большую и кварту чистую или же секунду большую, терцию малую и кварту чистую:



Тетрахорд любой диатонической последовательности дает шесть интервалов, причем расположение последних оказывается более разнообразным, а именно:

в ионийской последовательности:



в дорийской:



в фригийской:



Если учесть, что основой русского восьмигласия являлось установление типических попевок для каждого гласа и последующая вариационная их разработка, то будет понятно, почему мастера пения использовали диатонические терцовые и квартовые лады, а не трихорды. Чем больше развивалась мелодика знаменного распева, чем шире шла разработка попевок, тем большее значение получала в ней диатоника.

Общим для погласиц и народной песни является прием распевания мелодий, основанный на смещении опор с сильных метрических долей на слабые и на образовании попевок как от опорных, так и от неопорных тонов. Этот прием распева мелодии наглядно представлен в следующем образце¹:



¹ Песни Пинежья, кн. 2, стр. 135.

4 5 8

а да на ша а а... а

7 8 9

а да на ша а да гу бе

10 11 12 13

ри ня

Звукоряд песни:

53

4 3 2 1 II III IV V VI VII

Песня в целом напета в квинтовом ладу дорийской последовательности, тоникой которого является си, а верхней опорой фа-диез, соль и ля — малоактивные тоны. В середине напева (такты 7—8) происходит отклонение в гиполад.

Сделав скачок от тоники к верхней опоре и определив таким образом объем ладового остова, певец начинает опевать двухсторонним окружением верхнюю опору (такт 1). Звук фа-диез сначала появляется как первый тон попевок, далее при движении восьмыми сильные времена передаются опевающим звукам соль и ми, опора же смещается на слабое время второй доли и затем на слабую четвертую долю:

54

В такте 2 сначала появляется тоника, а на второй восьмой — верхняя опора. Такое же место она занимает во второй четверти такта, где сильное время приходится на неопорный тон соль. Зато на третьей доле фа-диез занимает целую четверть:



Так возникает широкий мотив, распространяющийся на 2 такта. На аналогичном приеме двухстороннего опевания опоры основаны попевки погласицы 3-го гласа:



Направление движения вниз в конце такта 2 анализируемой народной песни, казалось бы, должно было привести мелодию к тонике. Но голоса останавливаются на II ступени (такт 3), и нижний голос скачком на уменьшенную квинту вверх начинает новый мотив, который оканчивается в начале такта 4 на ре. Таким образом возникает короткое отклонение в параллельный мажор, который, однако, уже в такте 4 вновь уступает место дорийскому минору:



Точно так же, путем образования попевки от неопорного тона, внесен мажорный колорит в минорную погласицу 2-го гласа:



Дальнейшее развитие напева песни происходит на описанном приеме распевания лада. После наметившегося в тактах 3—4 мажора в такте 5 укрепляется дорийская квинта, что вызывает применение опор в этом такте в длительностях четвертных нот:



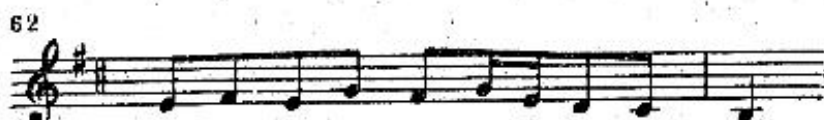
В начале такта 6 окончание мотива на III ступени опять создает мажорный колорит, но следующий затем ход от верхней опоры к тонике устраняет этот оттенок:



Нечто подобное имело место в погласице 5-го гласа, где после изложения лада дорийской кварты ля — ре голос останавливается на тоне лада до и затем следует последняя попевка в ладу фригийской терции си — ре:



Дальнейшее развитие мелодии рассматриваемой песни основывается на том же приеме образования мотивов как от опорных, так и неопорных тонов, со смещениями метрически сильных долей:



Здесь первый мотив строится от неопорной ступени, второй — от опорной к опорной, и неопорные тона приходятся на слабые времена.

Обратная структура наблюдается в погласице 3-го гласа, где первая попевка дана от опорного тона, а вторая — от неопорного:



Наконец, общим для народной песни и церковных погласиц является неразмеренность движения, отсутствие строгой метрической организации: мелодия развивается свободно, образуя различные по длительности мотивы, в тесной связи с текстом. Отсюда условность и непостоянство тактовых размеров в записях народных песен. Это не означает, однако, отсутствия какой бы то ни было ритмической закономерности. Песне свойствен несимметричный ритм, основанный на принципе деления единицы времени на равные или пропорциональные части. Составляющие мотив длительности, как правило, подчиняются простейшему ритму: целая нота вызывает половинные или половинную с точкой и четверть, четверти вызывают восьмые и т. д. Мотивы приведенной выше песни построены именно на ритми-

ческом принципе, что придает напеву в целом спокойный, ровный характер. Такова же ритмическая структура погласиц (хотя, например, погласицы 2-го и 7-го гласов легко могли бы быть уложены в размер $\frac{2}{2}$): половинная с точкой непременно вызывает после себя четверть, четверть с точкой — восьмую. Отступление от этой нормы имеется лишь в погласице 1-го гласа, где это связано с подчеркиванием звука *ре* как верхней опоры лада:



В конце погласицы 3-го гласа таким же способом подчеркивается тоника:



Итак, русские мастера пения заимствовали из народной музыки не только лады, но и приемы распева и принцип ритмической организации напева.

Отмечая органическое родство древнерусских погласиц с народной музыкой, тем не менее нельзя поставить между ними знак равенства. Напев быliny создается на основе непрерывного вариантного развития одной попевки и повторяется с каждой строкой текста, подвергаясь лишь незначительным изменениям. Текст как бы размещается на избранный для данной быliny напев. Напев первой из приведенных былин создается на основе мотива:



Напев второго примера былины также образуется на основе постоянного повторения мотива:



Иначе обстоит дело в рассмотренных погласицах. Здесь попевки относятся на конец погласицы и, как правило, располагаются на одно слово, вся же предшествующая большая часть текста исполняется на одной высоте. Речитатив погласицы с этой стороны больше приближается к псалмодии, речитатив былины — к полуразговорному повествованию.

В былинных напевах сравнительно часто встречаются терцовые, квартовые и иные скачки, причем скачок в одном направлении иногда вызывает обратный скачок в противоположную сторону, например:



В погласицах скачки — редкое явление, их напевы носят всегда плавный характер и основываются на ровном поступенном движении.

Но это не все. Погласицы — не просто избранные напевы. Они представляют собой результат известного интонационного обобщения. Так, попевка погласицы 2-го гласа построена на основе прямого движения голоса от тоники к верхней опоре и обратно. В погласице 3-го гласа, исполняемой в том же ладу дорийской терции, попевка создана на основе двухстороннего опевания тоники. В 4-м гласе в первой половине погласицы ощущается некоторая неустойчивость, во второй же половине ясно выражено движение от тоники к верхней опоре и обратно.

Так же поступают мастера пения при использовании лада дорийской кварты. В погласице 1-го гласа они показывают его в последней попевке, где голос волнообразным движением, через посредство терцового скачка, идет от верхнего опорного тона вниз к тонике (слово *господи*). В погласице 5-го гласа этот же лад используется в первой половине, а терцовый скачок заменен ходом голоса на ступень вниз, с последующим возвратом к верхней опоре лада (слова *грехи моя*). В погласице 7-го гласа, как и в 1-м гласе, этот лад использован во второй половине, но без скачка (слова *услыши мя господи*). Характерной особенностью мотива погласицы 7-го гласа является акцентирование тона *си* (слог *гос*), который не подчеркивался в 1-м гласе. В погласице 8-го гласа используются тот же лад и та же самая попевка, что и в 1-м гласе. Но если там она была применена в самом конце погласицы, то в 8-м гласе — в первой ее половине (слог *спас*).

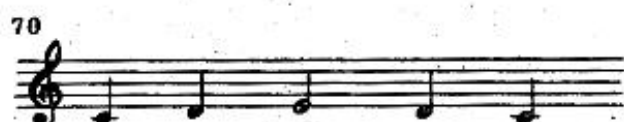
Это различие приемов изложения лада придает погласицам известное разнообразие. Кроме того, некоторым из них свойственны особые характерные признаки. Так, для погласицы 2-го гласа, построенной на основе короткой попевки в терцовом ладу, характерно вкрапление в минорный напев элементов мажора. Погласица 3-го гласа выделяется из числа других большим количеством и различием попевок. В погласице 7-го гласа своеобразно используется сопоставление мажора с минором.

Количество попевок, на которых основываются погласицы, было ограниченным. Отдельные попевки использовались в различных погласицах или же оказывались очень похожими одна на другую, отличаясь лишь в небольших деталях:

1-й глас



и 2-й глас



3-й глас



и 4-й глас



2-й глас



и 4, 6 и 8-й гласы



1-й и 8-й гласы



и 5-й глас



и 7-й глас



От XII—XIII веков сохранилось довольно значительное количество певческих сборников с так называемыми многогласниками — песнопениями, мелодии которых были составлены из попевок разных гласов¹.

Установить какой-то единый принцип подбора гласов в многогласниках невозможно. Есть многогласники, где гласы используются в порядковом их расположении от 1-го по 8-й включительно, в других — представлены только четные или только нечетные гласы. Наконец, иногда вовсе отсутствует какой-либо порядок их использования. Это говорит о том, что восьмигласие в ту пору находилось в стадии становления. В представлении мастеров пения оно составлялось из совокупности отдельных попевок, но не сложилось еще в определенную систему.

¹ В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский, стр. 252.

Как сказано было выше, сами погласицы, по мере обогащения интонационного фонда знаменного пения, подвергались известному усложнению. Примером могут служить погласицы, изображенные на иллюстрации XVII. Привожу этот же образец в переводе на современную нотацию¹:

78

1 гл. 
Го . спо-ди во-звах к те . бе у-слы-ши ны го-спо-ди.

2 гл. 
Го-спо-ди во-звах к те-бе у-слы-ши-ны го-спо-ди

3 гл. 
Го-спо-ди во-звах к те-бе у-слы-ши ны го-спо-ди.

4 гл. 
Го-спо-ди во-звах к те-бе у-слы-ши ны го-спо-ди.

5 гл. 
Го-спо-ди во-звах к те-бе у-слы-ши ны го-спо-ди.

6 гл. 
Го-спо-ди во-звах к те-бе у-слы-ши ны го-спо-ди.

7 гл. 
Го-спо-ди во-звах к те-бе у-слы-ши ны го-спо-ди.

8 гл. 
Го-спо-ди во-звах к те-бе у-слы-ши ны го-спо-ди.

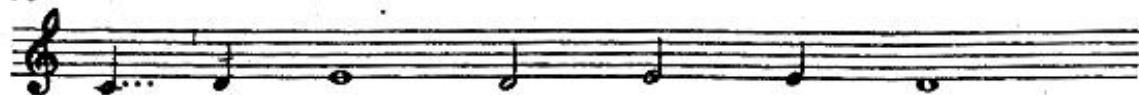
Сравнивая настоящие погласицы с погласицами более ранней формации (см. нотный пример 4), нельзя не заметить происшедших сдви-

¹ Расшифровка моя.— Н. У.

гов. Первым важным моментом этой эволюции является расширение звукоряда. Погласицы более ранней формации, как правило, были изложены в пределах кварты ля—ре, и общий объем их не превышал малую сексту ля—фа. В рассматриваемой редакции отдельные погласицы достигают объема малой септимы, общий же звуковой объем составляет малую нону ля—си-бемоль, что соответствует диапазону среднего певческого голоса. Расширение звукообъема погласиц достигается благодаря транспонировке отдельных погласиц на кварту выше прежнего их регистра. Попевка дорийской кварты ля—ре транспонируется в кварту ре—соль; попевка фригийской терции си—ре — в терцию ми—соль. Равным образом попевка дорийской терции ля—до переносится на кварту (ре—фа) и даже на малую септиму (соль—си-бемоль). Это расширение певческого диапазона было связано с осознанием закономерностей диатонического звукоряда.

Одновременно наблюдается стремление придать гласовым попевкам большее развитие и бóльшую оригинальность. Краткая попевка первой погласицы 1-го гласа, как она изложена в ранних образцах:

79



превращается в распевную мелодию, в которой более ясно выступает опорное значение звука ре:

80



Ранняя погласица 2-го гласа была построена на основе двукратного повторения мотива:

81



В рассматриваемой редакции она транспонировала на кварту вверх, причем в ее окончания вносятся некоторые варианты. В первый раз попевка изложена так:

82



въсерныи борочны. нѣбохтанка
 Р^всемирьноу глаголю. Отъчловѣкъ
 прогавъшю. нѣладысбръжъшю.
 небесапоуюдѣрьвопимѣмъ
 рнудѣвнцю бесплотнымъ
 пѣснь. нѣбрънымъдоудѣрени
 б. табѣмънѣмъ нѣбонцѣмъ
 жѣствѣныа. тапрѣграженне
 враждыразроушнѣши гѣмн
 ренивъведе ацарьствѣнѣтѣ
 вѣрзе поубонмоушѣвѣрѣ
 оупѣрженне поборьниканма
 ма нѣарожъшаагосагоспаа
 дертантѣоубо дертантѣауѣне
 божни нѣбонпобѣдитѣвраги
 накоуѣлоуѣагобѣца +

ГЛА А

XVIII. Запись догматика 1-го гласа
 Рукопись середины XV в. ГПБ, Q. I. № 94, л. 231

При повторении она приобретает следующий вид:



Первая половина погласицы 3-го гласа из полуречитативной мелодии:



превратилась в рассматриваемой редакции в распевную:



Значительно изменена в сторону усложнения напева вторая половина погласицы 4-го гласа. Ранняя запись ее:



В рассматриваемой редакции она представляется в следующем виде:



Более распевный характер придан и погласице 5-го гласа. Ранний вид ее:



В позднейшей редакции речитативный элемент отсутствует:



Любопытны изменения в погласице 6-го гласа. В ранней редакции вторая половина ее представляла буквальное повторение попевки 4-го гласа:



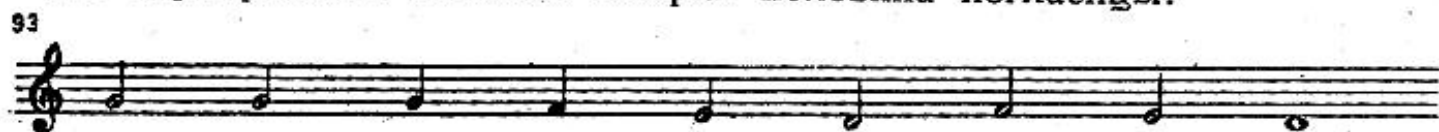
В позднейшей редакции в самом 4-м гласе она изложена так:



Попевка же 6-го гласа представляет вариант предыдущей:



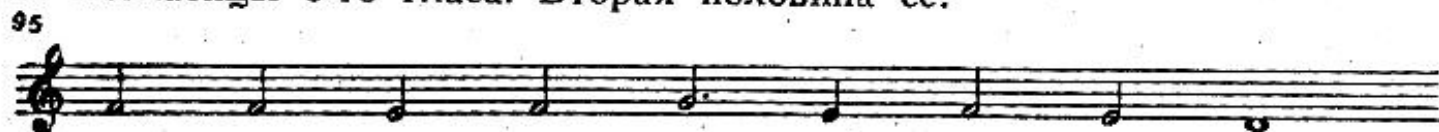
Погласица 7-го гласа излагается не в переменных ладах, как в ранней редакции, а в ладу дорийской кварты. Кроме того, здесь применяется варьирование попевок. Вторая половина погласицы:



является вариантом первой:



Этот же принцип вариационного изложения положен в основу строения погласицы 8-го гласа. Вторая половина ее:



представляет вариант первой:



Насколько изменилась мелодика знаменного распева за время с XII до XVI столетия, видно из сопоставления записей одних и тех же песнопений, приводимых ниже на иллюстрации на стр. 83.

БЪІВЪШИ ПРО
ШЕСТВІИ И ВСЕШРОУЖЬ
НЪІМЪ ГРОБЪ ПЪСНА
ЖЕ БОГОУ КРАСНА ПЪВЪ
СПЪВААШЕ СЯ

ХРИСТОСЪ БОГЪ НАШЪ

ПОДЪЗЕМЛЕЮСЪ КРЫША

БЫВШЕ
ПРОШЕСТВІИ И ВСЕШРОУ
ЖЕНОМЪ ГРОБЪ ПЪСНА
БОГОУ КРАСНА ПЪВЪ
СПЪВААШЕ СЯ

ХРИСТОСЪ БОГЪ НАШЪ

ПОДЪЗЕМЛЕЮСЪ КРЫША

Знаменная нотация XII—XIII и первой половины XVI в.

Рукопись XII—XIII вв. ГИМ, Воскресенское собрание, № 28, л. 140—141, и рукопись первой половины XVI в. ГПБ, Соловецкое собрание, № 277/276, л. 82 об. и 83

Характерно наличие в обеих записях одних и тех же знаков в окончаниях мелодических строк. На слове *гроб* (третья строка) в левом столбце дважды дана статья \parallel и паук α , в правом — две статьи, из которых одна закрытая \parallel^1 . В конце слова *вспевашеся* (пятая строка) — статья с чашкой \parallel^1 , статья закрытая и просто статья.

Общие знаки имеются в конце слов *бог наш* (шестая строка), *скрыша* (седьмая строка) и *прославися* (восьмая строка). Кадансирование мелодий сохранило окончания этих строк до XVI века в таком же виде, в каком они существовали в XII—XIII столетиях.

Иначе обстоит дело с музыкальными знаками на словах, не заканчивающих собой мелодических строк. Так, на фразе: *прошествие всеоружным* (первая — третья строки левого столбца и вторая — третья правого) — в записи XII—XIII столетий почти сплошь дан один и тот же знак стопицы \cup . Если учесть, что говорят об исполнении стопицы

древнерусские певческие пособия («стопица едина или множество их просто говори»), то очевидным будет псалмодийный характер исполнения данного места. В записи XVI века вместо очереди стопиц дан ряд постоянно меняющихся, различных по начертанию знаков. То же самое наблюдается дальше на словах: *песнь же богу красная* (третья — четвертая строки). В левом столбце опять дана очередь из восьми стопиц, в правом наблюдается постоянная смена знаков. Далее, на словах *Христос* (шестая строка) и *под землею* (седьмая строка) в левом столбце преобладают стопицы, в правом они вовсе отсутствуют. Таким образом, в данных местах мелодия существенным образом изменилась, из псалмодии переросла в распевную. Подобных примеров можно привести множество. Эта разница между записью мелодии в XII и XV столетиях обращает внимание во всех памятниках знаменной нотации.



Сохранившиеся от XV века музыкальные записи позволяют установить творческий метод работы мастеров пения.

Иллюстрация XVIII представляет запись догматика¹ 1-го гласа. Славянский перевод догматика, применительно к стихосложению византийского подлинника его, делится на ряд строк:

- 1-я строка — *Всемирноюю славою*
- 2-я » — *От чловек прозябшую*
- 3-я » — *И владыку рожьшую*
- 4-я » — *Небесьноюю дверь воспоим Марию девицу*
- 5-я » — *Бесплотным песнь*
- 6-я » — *И верным оудобрение*

¹ Догматиками называются однострофные произведения Иоанна Дамаскина, в которых он в поэтических образах излагал христианские догматы.

- 7-я строка — *Та бо явися*
 8-я » — *Небо и церкы бежественны*
 9-я » — *Та преграждение*
 10-я « — *Вражды разроушивши*
 11-я » — *Съмирение въведе*
 12-я » — *А царьство отъверзе*
 13-я » — *Тоу оубо имоуще*
 14-я » — *Вере оутвержение*
 15-я » — *Поборьника имамы*
 16-я » — *Из неа рожьшаагося господа*
 17-я » — *Дерзайте оубо,*
 18-я » — *Дерзайте людие божии,*
 19-я » — *Ибо той победить враги*
 20-я » — *Яко человеколюбець.*

Соответственно построению текста напев также членится на двадцать мелодических строк, что видно из применяемых в конце строк музыкальных знаков. Первая мелодическая строка заканчивается знаком апострофа, вторая — двумя запятыми с чашкой , третья и четвертая — знаком статьи (эти знаки уже встречались нам выше, в записях просодийного чтения, а также и в музыкальных, при окончаниях фраз текста или мелодических строк). Пятая строка заканчивается знаком голубчика борзого со стрелой .

Об исполнении этого знака певческие руководства говорят: «Стрела простая потягнута ни ниже строки ни выше... Голубчик гаркнути из гортани»¹. Речь, как видно, идет о задержке движения и обрыве мелодии. Шестая, седьмая, восьмая строки заканчиваются знаком статьи, девятая — апострофом, десятая — опять статьей, одиннадцатая — снова голубчиком борзым со стрелой, двенадцатая, тринадцатая, четырнадцатая — снова статьей, пятнадцатая — голубчиком борзым со стрелой, шестнадцатая, семнадцатая, восемнадцатая, девятнадцатая — статьей и двадцатая — крыжем, означающим завершение мелодии. Как правило, все мелодические строки вначале имеют ряд стопиц, что указывает на речитативный характер исполнения этих мест. Последовательное движение стопицами отсутствует в седьмой, восьмой, девятой, десятой и четырнадцатой строках. Таким образом, данные мелодические строки более распевны, тогда как в других случаях напев держится еще того элементарного вида, какой свойствен был погласицам, построенным на псалмодии с завершающей строку попевкой.

Таким представляется напев в начале XV века. Иным оказывается напев того же самого догматика в начале XVI века (иллюстрация XIX).

¹ Азбука знаменного пения, стр. 73.

Эта запись, в отличие от предыдущей, почти не имеет стопиц. Исключение составляет одно слово *человеко* во второй мелодической строке. Во всех других мелодических строках там, где в предыдущем примере были стопицы, используются различные иные знаки. Глас со стороны используемых в нем мотивов значительно развился и далеко отошел от того элементарного вида, какой носят даже более сложные погласицы.

Наличие более поздних записей догматиков в так называемом двоезнаменном изложении, то есть одновременно в знаменной и пятилинейной нотации, позволяет восстановить напев догматика, каким он был во второй половине XV века. На иллюстрации XX приводится двоезнаменная запись данного догматика.

Знаменная нотация двоезнаменника имеет так называемые пометы — условные буквенные обозначения высоты отдельных звуков, получившие применение на рубеже XVI—XVII столетий. Что же касается самих музыкальных знаков, то преобладающее большинство их оказывается одними и теми же, как в рукописях, изображенных на иллюстрациях XIX и XX. Отдельные строки обеих записей: первая — *Всемирную славу*, семнадцатая — *Дерзайте убо* и восемнадцатая — *Дерзайте людие божии* — совпадают с точностью. Наблюдающиеся в других строках частичные расхождения происходят главным образом из-за разночтений в тексте. Текст первой рукописи (иллюстрация XIX) изложен в раздельноречии: вместо *от человек* написано *о-то-че-ло-ве-ко*, вместо *бесплотным* — *бес-пло-те-но-и-мо*, вместо *верным* — *ве-ре-но-мо*. Текст второй рукописи (иллюстрация XX) написан в истинноречии, то есть без лишних гласных. Перевод текста из раздельноречного в истинноречный вызвал частично расхождение знаков; в некоторых случаях знаки оказываются на один-два слога сдвинутыми сравнительно с раздельноречной записью, отчего самый напев существенным образом измениться не мог. Общность же большинства знаков и даже целых мелодических строк двоезнаменника с более ранней записью говорит о том, что напев, переведенный в двоезнаменнике на пятилинейную нотацию, успел сложиться уже в XV столетии. По двоезнаменнику он представляется следующим:

97



бе . сло . тным песн . я ве . рным у . до .

. бре . ня . е та . бо я . ви . ся не . бо и

не . ркви бо . же . стве . нна . я та пре . гра . жде . ни . е

вра . жды ра . зру . ши вши сми . ре . ни . е

вне . де и цар . ство от . ве . рзе

го . я у . бо и му . ще ве . рно . е у . тве . рже .

ни . е по . бо рни . ка и . ма . мы и зне . я

ро . ждша . го . ся го . спо . да де . рза . йте у . бо

де . рза . йте лю . ди . е бо . жи и я . бо той

по . бе . дит вра . ги я . ко все . си . лев .

Каким был творческий метод мастеров пения в области развития мелодики восьмигласия, показывает анализ мелодии данного догматика.

Как уже указывалось, первая половина погласицы 1-го гласа в ранней ее записи (см. стр. 61) была изложена в ладу ионийской терции до—ми и строилась на опевании вершины лада:



В более поздней редакции (см. стр. 79) эта попевка изложена так:



Во второй половине погласицы ранней записи была дана попевка в пределах той же терции, но с окончанием на основном ее тоне, что придает ей мажорный колорит:



Заканчивающая погласицу попевка изложена в ладу дорийской кварты ля—ре:



Вся эта группа попевок погласицы положена в основу мелодии догматика. Первая мелодическая строка его построена на основе начального мотива погласицы, как он изложен в поздней записи:



Вторая строка основана на движении от верхней опоры лада вниз к нижней опоре дорийской кварты ля—ре:



Таким образом, две строки догматика представляют собой тематическое развитие двух попевок погласицы.

В основу построения мелодии третьей строки взят принцип контрастирования материала. Если вторая строка построена на нисходящем движении от звука ми к нижней опоре погласицы, то теперь голос идет назад от этой опоры к звуку ми и останавливается на нем:



В основу напева четвертой строки взят мотив первой строки догматика:



Но здесь происходит смена опор. Благодаря ритмическому продлению звука соль, имевшего в первой строке значение вспомогательной ноты, возникает новый мотив:



Выделение звуков ре и соль как наиболее устойчивых вызывает ощущение нового лада дорийской кварты. Желая укрепить новый лад, мастер проводит этот мотив три раза с незначительным варьированием. В одном случае он расширяет повторяемый мотив, в другом сокращает его, используя при этом синкопу. Так создается энергичная по характеру четвертая мелодическая строка:



Пятая строка начинается от звука ми, то есть от II ступени нового лада. Поступенным движением вверх мелодия доходит до ля, намечая таким образом еще один квартовый лад ми—ля, но, не закрепив новых опор, голос отходит от этой вершины вниз и опекает звук соль, на котором строка оканчивается:



Шестая строка повторяет мелодию четвертой в ладу *ре—соль*, с частичным сокращением попевки при втором проведении:



Седьмая строка изложена в квартовом ладу фригийской последовательности, который строится от звука *ми*. Этот лад намечался в пятой строке, но там он не был закреплён. В данном случае движение голоса от верхней опоры *ля* к тонике *ми* ясно очерчивает его:



Восьмая строка представляет тематическое развитие второго, мажорного мотива погласицы в объеме большой терции:



Теперь этот мотив развивается в восходящем направлении до объема квинты. В основе его развития лежит последование двух «согласий», то есть терций *до — ми* и *ми — соль*:



Рассмотренные восемь строк догматика составляют первую половину его. С девятой строки следует повторение отдельных строк, с частичным их варьированием.

Девятая строка представляет вариант первой:



Десятая строка — вариант второй:



Одиннадцатая строка — вариант пятой:



Двенадцатая строка — вариант четвертой:



Тринадцатая строка — второй вариант пятой:



Четырнадцатая строка — вариант восьмой. Положенная в основу развития напева восьмой строки последовательность двух терций до—ми и ми—соль теперь, посредством нисходящей секвенции, дополняется еще одной малой терцией снизу:



Пятнадцатая строка — третий вариант пятой:



Шестнадцатая строка — второй вариант четвертой:



Семнадцатая строка — второй вариант первой:



Восемнадцатая строка — несколько расширенное повторение этого же варианта:



Девятнадцатая строка — четвертый вариант пятой:



Двадцатая строка — третий вариант четвертой строки:



Итак, каждая из трех попевок погласицы, положенных в основу напева догматика, дала несколько мелодических строк, которые относятся друг к другу как варианты.

Первый мотив погласицы:



дал следующие строки-варианты:



Второй мотив погласицы:



дал строки-варианты:



Конечный мотив погласицы:



дал строки-варианты:



Кроме этих трех групп мотивов, ведущих свое начало от погласицы, в догматике имеются еще два мотива, которые также образуют ряд строк-вариантов. Один из этих мотивов возник на основе первой мелодической строки и связан с образованием нового квартового лада дорийской последовательности *ре—соль*. Впервые он дан в следующем виде:



Затем даны еще четыре варианта его:



Другой дополнительный мотив связан с образованием нового квартового лада фригийской последовательности от тона *ми*. Впервые он дан в следующем виде:



Затем появляются пять его вариантов:



Построчный разбор мелодии догматика показывает, что к началу XVI столетия русское восьмигласие приобрело существенно новые черты. Расширился его звукоряд, что было связано с образованием новых ладов. В целом звукоряд данного догматика может рассматриваться как цепь квартовых ладов:



Образование новых ладов происходило в связи с распевом отдельных мелодических строк и шло в восходящем направлении. От верхней опоры лада погласицы ля—ре был построен новый квартовый лад ре—соль, затем ступенью выше возник третий квартовый лад ми—ля. Сквозь эту «квартовость» догматика в некоторых мелодических строках выступает терцовый склад попевок. В этих случаях мелодии строятся на основе мотивов с опеванием терций, соответственно чему гептахорд делится на терции ля—до, до—ми, ми—соль. Характерно, что это последование терций не приводит к появлению верхнего ля, что могло бы содействовать образованию октавного лада с устоями на I, III и V ступенях. Звукоряд гласа остается связанным с терцово-квартовым складом мелодических строк.

Подобный же терцово-квартовый склад мы встречаем и в ряде народных песен, например¹:

¹ Песни Пинежья, кн. 2, стр. 91.

136 М.М. ♩ = 112

Зи - мо-нька зи - ма ох зи - мо-нька мо - ро - зна - я ой

не мо - розъ зи - ма ми - ня ах да ми - ня до - бра мо - лоц - пя

Звукоряд данной песни достигает объема октавы:

137

Тем не менее это не октавный лад. Песня напета в двух ладах — гептахордах. Такты 1—6 напеты в гептахорде, тоникой которого является ми, а вершиной ре. Такты 7—8 изложены в гептахорде ре—до, после чего происходит возврат в прежний лад. Терцово-квартовый склад этих сложных ладов выступает в движении по терциям основного (нижнего) голоса в первых трех тактах песни с остановкой мелодии в такте 6 на звуке ля, разделяющем лад на две кварты. Затем голоса идут на ступень вниз, и тон соль служит мезой нового гептахорда. Этим же складом определяется дальнейший скачок на кварту вверх к до, после чего голоса плавным поступенным движением спускаются к новой тонике ре.

Но если ладовая структура знаменного распева близка к русской народной песне, то принципы композиции в церковном пении были иные, чем в народном песенном творчестве. Народная песня строится, как правило, на основе равномерной строфичности. Текст песни представляет собой цепь строф, которые распеваются с повторением одного и того же напева, допускающим варианты изменения, что не нарушает ощущения повторности. В церковных песнопениях текст членится на неравномерные строки, что вызывает отсутствие повторности и в музыке. Мастера пения строили свои произведения так, чтобы ни одна строка не повторяла напева предыдущей; вместо повторения напева они прибегали к широкому использованию вариационной разработки.

Многообразие ладового строения мелодий и высокое мастерство вариационной разработки попевок приближают знаменный распев к декоративному искусству. Стиль знаменного пения можно сопоставить с русской декоративной вышивкой, с вычурной книжной виньеткой или пестрым архитектурным убранством древнерусских храмов, как, например, церковь Василия Блаженного, где в основу художественного целого положены не пластичность форм и строгая симметрия линий, а впечатляющая яркость живописного рисунка.

Русские певческие азбуки

Всякий стиль в искусстве предполагает известное теоретическое обобщение мастерства, независимо от того, зафиксировано ли оно в точных научных определениях или представляет собой только традицию, передаваемую путем живого опыта. Это теоретическое обобщение мастерства художников руководит их творческой практикой, направляя ее к новым достижениям. Каким же было направление теоретической мысли русских мастеров пения, создававших знаменный распев, как они воспитывали художественный вкус и навыки мастерства?

Здесь прежде всего следует заметить, что русская музыкально-теоретическая мысль, как и само творчество мастеров пения, шла по своему самостоятельному пути, отличному от теоретической мысли Византии и Западной Европы. В то время как в основе византийской и западноевропейской музыкальной теории лежала система октавных ладов различной диатонической последовательности, русские мастера пения использовали единый звукоряд, который членился на «согласия», состоящие из терций и кварт. Они удовлетворялись этим звукорядом, поскольку их попевки, как правило, не выходили за пределы кварты, а сами терцово-квартовые лады могли свободно чередоваться в мелодических строках. Таким образом, в центре внимания русской музыкальной теоретической мысли находились разработка новых попевок и закрепление в памяти уже существующих. В этих условиях их удовлетворяла знаменная нотация, где один или несколько знаков могли обозначать не только отдельные тоны, но и целые попевки и даже довольно пространные мелодии.

Своеобразным типом музыкально-теоретического пособия, выработанного в древней Руси, являются певческие азбуки, которые встречаются в отдельных сборниках XV—XVI веков. Они весьма кратки, занимают всего две-три страницы книги в осьмушку листа. По содержанию эти азбуки представляют собой статьи сводного характера, в которых дан перечень музыкальных знаков с изображением их начертания. На иллюстрации XXI приводится пример азбуки первой половины XVI века.

Часть знаков азбуки сохраняет начертание византийских невм XI века.

СЛОВО ТННѢ

ДОГМАТИ БО. БѢ

МН



ГНО Ю СЛА ВЪ О ЧЕ АО КЪ КЪ ПРОЗА БШЮ Ю
 ПЛАДЫ КЪ РО ЖДНЮЮ НЕ БЕ ГНО Ю ДВЕРЬ
 БО СПО НАМЪ МАГІ Ю ДѢ БН - ВЪ БЕ ЗПЛО
 ПТНН ГѢ СНЪ Н ВѢ ГНЪ ОУ ДО БРЕ НІ Е



ПА — БО ІА КН СЛ НЕ БО Н ЦЕ РВНВО
 ЖЕ СШЕ ННА А ПА ПРЕ ГТА ЖДЕ НІ Е БГА
 ЖДЫ РА ЗРЪ ШН ШН СМРЕ НІ Е ВВЕДЕ
 И ЦА РПКО О БЕ — РЗЕ ПО А — ОУ БО Н МД
 ЦЕ БѢ ГНО Е ОУ ПІБЕРЖЕ НІ Е ПО БО
 ГНН КА Н МА МЫ Н ЗНЕС ГОНЕДНА ГО СЛ ГО
 СПО ДА ДЕ РЗА НТЕ ОУ БО ДЕ РЗА НТЕ АН ДІ

Тѣснѣиѣнаписаніаѣснаниѣ,
 Параисиптѣ. Коулизма. Помѣх
 анзми. Змѣнца. Стопница.
 Сѣшисомѣ. Содѣма. Голоу
 бѣнѣ. Крѣнѣ. Мрачнѣ. Сѣтѣ
 тѣнѣ. Прѣсѣтѣнѣ. Сѣш
 блѣисомѣ. Спорѣшиѣмѣ.
 Подѣшиѣ. Мрачнѣ. Сѣтѣмѣ.
 Чѣшѣ. Полнѣ. Сѣмѣнца.
 Стрѣла. Мрачнѣ. Сѣтѣмѣ.
 Сѣшблѣисомѣ. Спорѣшиѣмѣ.
 Пошѣнѣ. Громнѣ. Сполѣисѣ
 жѣмѣ. Стѣнѣ. Мрачнѣ. Сѣтѣ
 тѣмѣ. Зѣмѣмѣ. Сполѣ

крыжѣмѣ. Зѣмѣмѣ. Пѣлѣ.
 Сѣтѣмѣ. Вѣдѣнѣмѣ. Сѣ
 жѣмѣ. Зѣмѣмѣ. Крыжѣ,
 Чѣшѣ. Хѣмѣ. Дѣнѣ.
 Дѣлѣмѣ. Тѣмѣ. Зѣмѣмѣ.
 Дѣмѣ. Нѣмѣ. Сѣтѣмѣ.
 Сорѣмѣ. Кѣмѣ. Мѣнѣ.
 Шѣмѣ. Рѣмѣ. Пѣмѣ. Вѣ
 лѣмѣ. Шѣмѣ. Сѣтѣмѣ. Мѣ
 чѣмѣ. Бѣмѣ. Кѣмѣ.
 Пѣмѣ. Рѣмѣ. Шѣмѣ. Сѣтѣмѣ.
 Пѣмѣ. Шѣмѣ. Вѣмѣ. Сѣтѣмѣ.
 Дѣмѣ. Пѣмѣ. Шѣмѣ. Сѣтѣмѣ.
 Громѣмѣ. Хѣмѣ.

XXI. Азбука

Но из этих знаков только четыре сохраняют свое греческое название: параклит, кулизма, хамила и фита. Два знака получили названия от созвучных им русских слов — крюк и паук¹. Большинство же знаков получило новые русские наименования, происходящие от формы их начертания. Так, византийский апостроф из-за его извилистости получил название *змеицы* — , оксис , что буквально значит «острая», был назван *стрелой*;



вария , что значит «тяжелая», превратилась в *палку*; ипсос  стали называть *сорочьей ножкой*. Здесь сказалась свойственная русскому народу способность давать меткие, образные эпитеты и прозвища.

Но дело, конечно, не в одном переименовании византийских невм. Азбуки свидетельствуют об ином понимании самих музыкальных явлений.

В этом отношении заслуживает внимания прежде всего подразделение знаков азбуки на разновидности, определяемые прилагательными: простой, мрачный, светлый и тресветлый. Отдельные из этих знаков еще в Киевской Руси имели при себе одну или две точки, что, очевидно, указывало на их высотную разницу. Но при знаках Киевской Руси не встречается трех точек², принятых в азбуках для обозначения тресветлой, то есть высшей области звуков. Разделение знамен на простые, мрачные, светлые и тресветлые является показателем того, что к XV веку у мастеров пения уже сложилось представление о звукоряде как о сложном явлении.

Второе, что обращает на себя внимание в азбуках, это наличие комбинированных музыкальных знаков — например, статья с подчашием, статья с облачком, немка со стрелой. Сами по себе эти названия говорят о том, что здесь имеются в виду не отдельные звуки, а какие-то более сложные ходы голоса. Эти мелодические ходы, по-видимому, приобрели к тому времени устойчивое, типическое значение, иначе они не могли бы войти в состав азбук. Певцы отчетливо представляли себе те связи, в которых возникают эти обороты. Азбуки отличают стрелу с облачком от стрелы с подчашием, крюк с облачком и крюк с подчашием, чашку и чашку полную от подчашия и т. д.

Введение на рубеже XVI—XVII веков киноварных помет, указывающих точную высоту звуков, а затем переводов знаменной нотации на пятилинейную позволяет установить музыкальное значение знаков азбуки. На иллюстрации XXII приводится пример двоезнаменной азбуки конца XVII—XVIII века. В этой азбуке встречается целый ряд знаков, употреблявшихся в азбуках XV—XVI веков (в частности, в рукописи ГИМ, Певческое собрание, № 139):

¹ Греческое $\chi\rho\acute{\epsilon}\chi\omega$ — ударяю по струнам, издаю звук — дало византийскую невму кремасту ; отсюда наш крюк ; греческое $\pi\rho\acute{o}\omega$ — смягчаю, привожу к концу — начертанием гласной α дало русский паук α .

² Азбука знаменного пения, стр. 75.

Нараклит (л.18 об.)

Кулизна (л. 21 об.)

Подкулизна (л.20)

Змейца (л.18 об.)

Столица (л.18 об.)

Столица сочком (л.18 об.)

Голубчик (л.18 об.)

Крюк (л.18 об.)

Крюк мрачный (л.18 об.)

Крюк светлый (л.18 об.)

Крюк тресветлый (л.18 об.)

Крюк с подчашком (л.18 об.)

Подчашко (л.19)

Статья (л.18 об.)

Статья мрачная (л.18 об.)

Статья светлая (л.18 об.)

Статья с запятой (л.19)

Статья закрытая (л.18 об.)

Палка (л.19)

Сложитня (л.19 об.)

Сложитня с запятой (л.19 об.)

Запятая с крыжем (л.18 об.)

Челюстка (л.19 об.)

Хамила (л.19)

Подчашко мрачное (л.19)

Подчашко светлое (л.19)

Чашка со скамейцей (л.20)

Стрела (л.19)

Стрела мрачная (л.19)

Стрела светлая (л.19)

Стрела с облачком (л.19)

Стрела с подчашком (л.19 об.)

Стрела поводящая (л.19 об.)



В приведенной части азбуки¹ прежде всего дается перечисление тонов звукоряда в пределах октавы ля — ля. Очевидно, эти тоны составляли основной звукоряд, используемый в церковном пении. В азбуке указываются также простейшие виды длительности: целые, половинные, четвертные и восьмые, а также четверть и половинная с точкой. При этом наблюдается некоторая систематизация излагаемого учебного материала. Так, азбука выделяет в одно место разного вида крюки, обозначаемые половинной нотой.

Точно так же разного вида статьи, выражающие длительность целой ноты, изложены отдельной группой. Таким образом азбука одновременно знакомила ученика с записью высоты звука и простейшими, основными видами его длительности.

Большинство знаков связано с одним или двумя секундовыми ходами голоса от той или иной ступени звукоряда вверх или вниз. Эти простейшие ходы служили учебным материалом для развития у ученика ощущения изменения высоты и длительности звука. Наряду с такими упражнениями в азбуке дан ряд более сложных ходов голоса из четырех, пяти и более тонов, с различным направлением мелодического движения и с использованием разных длительностей — от целой до восьмой включительно. Эти

¹ Знаки с изображением фиты, составляющие вторую, меньшую часть азбуки, в данном двоезнаменнике не помещены. Они будут рассмотрены дальше по данным других источников.

мотивы являлись переходной ступенью к освоению более сложных фитных мелодий, составлявших вторую часть азбуки, меньшую по количеству знаков, но более сложную в музыкальном отношении.

Несколько слов о том, что представляли собой певческие фиты. В византийском пении посредством буквы фиты обозначалась модуляция¹. Но так как русское восьмигласие в пору его становления не отличалось разнообразием ладов и модуляция не могла здесь иметь место, то знаком фиты стали пользоваться для указания на украшающие напев обороты, которые вставлялись в середине псалмодийных строк. Запись обозначаемых фитой мелодических оборотов была сокращенной и условной. Эти «стенографические» формулы сохранились и позднее, когда (уже к XV столетию) фиты приобрели характер выкристаллизовавшихся напевов.

Азбуки XV—XVI веков приводят ряд таких «тайнозамкненных» фит. В XVI веке появились так называемые «розводы», то есть полные записи фит обычной знаменной нотацией, — своего рода расшифровки их тайнозамкненности. Благодаря киноварным пометам и переводам в двоезнаменную нотацию в XVII столетии фиты стали доступными для прочтения.

На иллюстрации XXIII изображена одна из фит с ее «розводом» и изложением в пятилинейной нотации (эта фита имеется и в азбуке XVI века).

На снимке на левом поле изображено тайнозамкненное начертание фиты, как она обозначалась в азбуках. Две изогнутые линии в ее начертании напоминают контур головы и спины лошади. Отсюда, очевидно, происходит странное название фиты — кобыла. Под знаком приведены слова из текста песнопения, с которыми было связано исполнение данной фиты.

Эти слова могли служить мнемоническим средством при заучивании мелодии фиты наизусть. Далее на той же странице дан «розвод» этой фиты с пометами, уточняющими высоту знамен. На правой странице — перевод фиты на пятилинейную нотацию.

Расшифровка фит была сделана Д. В. Разумовским², а затем В. М. Металловым³.

Ниже сопоставляются их расшифровки фиты-кобылы с изложением ее в двоезнаменных рукописях конца XVII—XVIII века⁴:

¹ О. Fleischer. Neumen-Studien, Theil III, стр. 20.

² Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 305—321.

³ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 67—96.

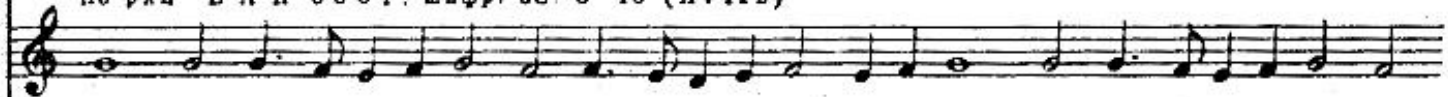
⁴ Рукопись конца XVII—XVIII в. БАН СССР, 32.3.19, л. 15 об. и 16, и рукопись XVIII в., 1.4.23, л. 17 об. и 18.



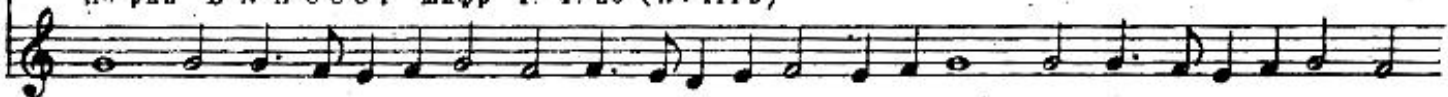
По Металлову (стр. 96)



По ркц БАН СССР, шифр. 32. 3. 19 (XVIIa)



По ркц БАН СССР шифр 1. 4. 23 (XVIIIb)

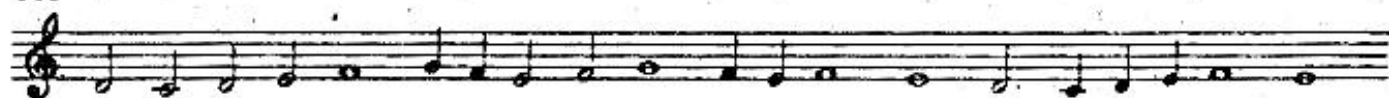




Существенным отличием рукописей Академии наук СССР от расшифровок Разумовского и Металлова является использование здесь *си-бемоля* в нижней части звукоряда (последняя строка фиты), чего не имел древнейший русский церковный звукоряд. Это дань времени, появившаяся у мастеров пения во второй половине XVII столетия в связи с распространением в Москве польского партесного пения. Применение *си-бемоля* вместо *си* вызвало в мелодии большую терцию от этого тона вверх и повлияло на изменение мелодического окончания фиты. Если отбросить это новшество, то мелодии рукописей Академии наук СССР почти буквально сходятся с расшифровками Разумовского и Металлова. Крайне незначительные расхождения, которые встречаются в двух-трех случаях (как и расхождения между расшифровками Разумовского и Металлова), представляют вполне естественное явление. Как бы прочно ни стабилизировались фитные мелодии, в отдельных случаях они могли иметь некоторые варианты. В фитниках (сборники фит) иногда встречается несколько фит с общим наименованием фиты светлой, фиты-перевязки и т. п., но с несколько отличным начертанием. Они представляют варианты фит, известных азбукам XV века. Лад-интонационная близость их и сходство попевок подтверждают устойчивость фитных мелодий в целом, их всеобщее признание¹.

Первая фита, упоминаемая в азбуке, не имеет особого названия; это фита обычная²:

140



¹ При наличии в фитниках нескольких фит с общим названием я привожу напевы фит, наиболее близких по начертанию к фитам азбуки XV в.

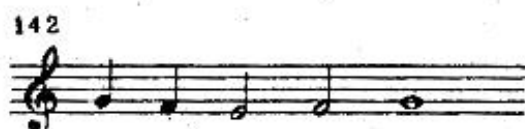
² В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 68.

Мелодии фиты членятся на отдельные более или менее пространные построения, которые заканчиваются целой, а в некоторых случаях половиной нотой. Другим признаком членения служит применение после выдержанной ноты, на той же высоте, еще краткой длительности, например четвертной. Основанием к членению мелодии служат также повторения одного и того же оборота с небольшим вариантом.

Мелодия рассматриваемой фиты членится на четыре мотива, заканчивающиеся целыми нотами. Первый мотив изложен в ладу дорийской терции *ре — фа* с окончанием на верхней опоре. Звукоряд лада развит до объема кварты посредством захвата вспомогательной ноты *до*:



Во втором мотиве происходит сдвиг на ступень вверх; вместе с этим звуковой объем сокращается до терции:



Третий мотив представляет новое видоизменение первого. Звукообъем его в данном случае сократился до секунды, динамика же поддерживается благодаря ритмическому разнообразию, достигаемому чередованием четвертных и целых нот:



После этих вариантов основной мотив вновь появляется в первоначальном квартовом объеме, но с измененным ритмом. Завершается фита не на опоре лада, а малой секундой ниже ее, что придает окончанию фригийскую окраску:



Следующей в азбуке XVI века указана фита светлая ^{1/}

145



В основе этой фиты — чередование терцовых и квартовых мотивов от звука *ре* с опеванием тоники. Мелодия фиты начинается и заканчивается тоникой. Однако приемы раскрытия лада в мотивах обеих фит различны. В отличие от фиты простой, в светлой фите полный звукообъем лада раскрывается не сразу. Мотивы постепенно приходят от секундового к квартовому диапазону, после чего их звукообъем вновь сокращается. Первый мотив представляет ход голоса на секунду вниз от тоники лада:

146



Второй мотив идет в обратном направлении от этого нижнего звука через тонику ко II ступени:

147



Короткий третий мотив — это решительный переход II ступени в тонику. Энергичность движения достигается последованием четвертной и целой ноты:

148



После такого раскачивания движения появляется весьма пространный четвертый мотив, построенный на сопоставлении тоники с прилегающими снизу ступенями, расположенными в интервалах большой секунды и малой терции:

149



¹ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 72.

Пятый, не менее пространный мотив построен на освоении тонов, входящих в состав дорийской кварты от тоники *ре*. При этом сначала осваивается дорийская терция *ре — фа*, а затем кварта *ре — соль*. Верхние опоры этих ячеек *фа* и *соль* выделяются среди других тонов благодаря своей протяженности (целые ноты):



В шестом мотиве вновь поется дорийская терция, но с обратным направлением мелодического движения:



В седьмом мотиве поется верхняя опора дорийской терции *фа*, причем голос идет в противодвижении к предшествующему мотиву:



Восьмой мотив представляет собой опевание тоники:



Девятый мотив — каданс, завершающий мелодию фиты:



Таким образом, характерной особенностью этой фиты, в противоположность фите простой, является постепенное развитие мотивов на основе вариантной разработки начального мотива из двух тонов *ре — до*.

Третьей по порядку в рассматриваемой азбуке является фита мрачная¹:



¹ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 72.

Едва ли это последование случайно. Композиционно эта фита непосредственно примыкает к предыдущей. Фита светлая была связана с различными приемами опевания нижней опоры терцового и квартового ладов дорийской последовательности, образуемых от тона ре. Фита мрачная опевает верхние опоры этих же ладов, постоянно чередующиеся между собой. Мелодия начинается звуком фа, которому сразу же противопоставляется развитой мотив, построенный на опевании тона соль:



Этот же мотив затем секвенционно проводится от фа:



В следующем мотиве дается звукоряд дорийской кварты с окончанием на верхней опоре соль, закрепляемой благодаря длительности целой ноты:



Последний мотив опять представляет опевание звука фа, которым мелодия фиты заканчивается:



Четвертая фита азбуки — фита зельная¹:



Центр тяжести этой фиты составляет распевание терций. В первом мотиве распевается малая терция ми — соль:



¹ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 75.

В основе второго мотива — большая терция до — ми. Мотив изложен более пространно, нежели предыдущие. Наряду с половинными нотами применяются четверти, а контур движения носит волнообразный характер:

162



В третьем мотиве опять излагается большая терция до — ми, но здесь наряду с поступенным движением используется скачок на терцию вверх:

163



Четвертый мотив, видимо, был предназначен для освоения певцами терцового скачка, который дается здесь в нисходящем направлении, затем дважды в восходящем, с ритмическим ускорением:

164



Пятый мотив — каданс, приводящий мелодию к окончанию на си:

165



Фита-кобыла представляет собою весьма пространную мелодию¹:

166



Эта фита, видимо, имела своей задачей обобщение в одной развернутой мелодии ряда черт, свойственных предыдущим фитам; здесь даны и сопоставления тонов-опор, и их опевание с повторением отдельных мотивов

¹ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 96.

предыдущих фит, и терцовые скачки. Мелодия фиты начинается с повторенного трижды в целых нотах звука соль:



Во втором мотиве опоре соль противопоставляется верхняя терцовая опора фа:



Это сопоставление опять приводит к утверждению опорного звука соль:



Далее буквально повторяется второй мотив с фа:



Затем следует мотив, начало которого повторяет третий мотив, но, в отличие от последнего, приводит к укреплению тона фа, а не соль:

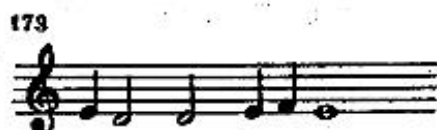


Опорный звук фа укрепляется также в шестом мотиве:



Принцип сопоставления опор в секундовом соотношении, на котором основана эта половина фиты, встречался нам в напеве фиты мрачной. Но здесь он представлен в более сложном виде.

Вторая половина фиты посвящена распеву терций. Сначала дан мотив (по счету седьмой), в основе которого лежит малая терция *ре — фа*, но с окончанием на звуке *ми*:



Этот тон в следующем, восьмом мотиве будет иметь значение в образовании большой терции к *до*:



Та же самая терция еще раз опевается в девятом мотиве:



Десятый мотив связан с распевом малой терции *ре — фа* и относится к седьмому как его вариант:



Одиннадцатый мотив является вариантом восьмого и основан на большой терции *до — ми*:



Окончание фиты точно повторяет конец фиты зельной.
Фита-перевязка представляет собой следующую мелодию¹:



Эта фита также является упражнением по освоению согласий терции, но, в отличие от предыдущих фит, здесь даны терции, расположенные в верхней части звукоряда. Первый мотив составляется из заполненной терции ми — соль и незаполненной ре — фа. Между ними лежит нисходящий квартовый скачок:



Затем следует мотив в пределах терции фа — ля:



Третий мотив излагает дорийскую кварту ре — соль:



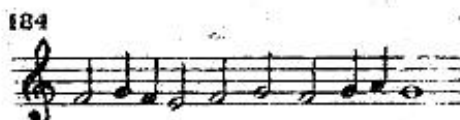
В четвертом мотиве распевается ионийская кварта фа — си-бемоль; завершается он скачком на большую терцию фа — ля:



Пятый мотив построен на распевании малой терции ми — соль:



Далее происходит кадансирование мелодии путем опевания тона соль:



В предыдущих фитах кадансы строились путем опевания тонов: си, ре, ми, фа. В данной фите каданс заканчивается на тоне соль. Это также новый момент в азбуке.

Фита красная¹:



Мелодия этой фиты представляет упражнение на освоение дорийской терции *ре — фа* с последовательным опеванием сначала верхнего, а потом нижнего тона. В первом мотиве *фа* опевается прилегающими с двух сторон тонами:



Затем появляется пространный мотив, где в опевании *фа* участвуют тоны не только секундового, но и терцового соотношения:



Третий мотив постепенно переходит от опевания *фа* к опеванию основания терции — *ре*:



Четвертый короткий мотив опять приводит мелодию к остановке на *фа*:



После этого пространный пятый мотив утверждает основу *ре*:



¹ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 74.

Фита двоечальная¹:



Если в предыдущих фитах осваивались терции *си — ре*, *до — ми*, *ре — фа*, *ми — соль* и *фа — ля*, то эта фита излагает терцию *соль — си-бемоль*, данную уже в первом мотиве:



Далее идет мотив с волнообразным контуром, основанный на опевании тона *фа*:



Заключительный, третий мотив представляет каданс с окончанием на ре:

Фита тристрельная ²:

Ее мотивы построены на дорийской кварте *ре* — соль и терциях, входящих в состав этой кварты, с прилегающими к ней снизу и сверху

¹ В. М. Металлов. Алфавит крюкового пения, стр. 77.

² Там же, стр. 91.

Вѣсѣзаніе Рускійскомъ Толповомъ
Знамени, како проти крѣвцѣа ноты
крѣвцѣа пѣніи воми гла поетса.

Мрачнѣи, вѣпныи. Пресвѣтѣи, вѣпныи. Крѣвцѣа
Мрачнѣи, вѣпныи. Пресвѣтѣи, вѣпныи. Крѣвцѣа
Мрачнѣи, вѣпныи. Пресвѣтѣи, вѣпныи. Крѣвцѣа
Мрачнѣи, вѣпныи. Пресвѣтѣи, вѣпныи. Крѣвцѣа

XXII. Двоезнаменная азбука

Рукопись конца XVII—XVIII в. ГПБ, Q. I. № 1052, л. 18 об.



XXIII. Фита-кобыла в двоезнаменном изложении
Рукопись конца XVII—XVIII в. БАН СССР, 32.3.19, л. 15 об. и 16

секундами до и ля. Первый мотив излагает терции ми — соль и ре — фа, составляющие в целом кварту ре — соль:



Второй мотив воспроизводит ту же кварту в нисходящем поступенном движении с последующим подъемом на терцию и окончанием на звуке ми:



Третий мотив излагает терцию до — ми:



Затем голос, сделав терцовый скачок вверх, пропевает еще терцию ми — соль в движении, обратном тому, какое было дано в начале мелодии:



Далее опять дается кварта ре — соль, но не в поступенном движении, как это было в начале мелодии, а скачком вниз с последующим его заполнением:



Следующий, шестой мотив представляет вариант второго мотива:



Фита заканчивается кадансом, построенным на многократном опевании терций:



Фиты с названием громогласной в фитниках я не встречал. Встречаются фиты с названием громной и громосветлой. Возможно, что здесь мы имеем дело с изменением наименования и одна из этих фит представляет собой если не точное изложение, то вариант упоминаемой в азбуке фиты громогласной. По начертанию знаков к последней ближе подходит фита громосветлая. Да и по своему терцово-квартовому строению она больше соответствует общей структуре фитных мелодий данной азбуки, нежели фита громная. Привожу ее¹:



По замыслу фита представляет упражнение на освоение терций в верхней части звукоряда и ионийской кварты фа — си-бемоль. Сначала идет пространный мотив, где в волнообразном движении мелодии даны терциями — соль, фа — ля, затем кварта фа — си-бемоль и терция соль — си-бемоль:



Во втором мотиве эта терция используется как средство опевания тона ля:



Третий мотив подобным же образом опекает тон соль, на котором мелодия заканчивается:



Последней азбука указывает фиту-хабуву²:

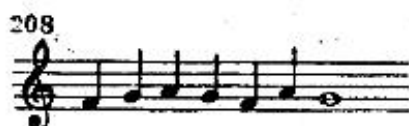


¹ В. М. Металлов. Азбука крюкового пения, стр. 70.

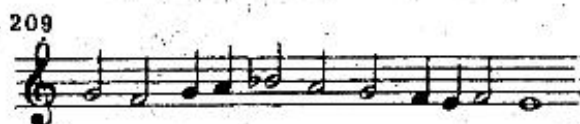
² Там же, стр. 76.

Эта фита с широким звукообъемом включает терцовые и квартовые полевки, наряду с поступенным движением мелодии в ней даны различные скачки, в том числе квинтовый, чего не наблюдалось ни в одной из предыдущих фит. Таким образом, она как бы завершает тот курс музыкально-теоретических знаний и навыков, какой был представлен в предшествующих фитах.

Первый мотив фиты излагает терцию *фа—ля* в связи с опеванием тона *соль*:



Второй мотив излагает кварту *фа — си-бемоль* в восходящем движении, а в нисходящем уменьшенную квинту *си-бемоль—ми*. Этот последний интервал в рассмотренных ранее фитах не встречался. Здесь он возникает как результат движения по согласиям терций и потому не вызывает необходимости к разрешению. Мотив останавливается на тоне *ми*:



В третьем мотиве изложена дорийская кварта *ре—соль*:



В четвертом — ионийская кварта *до—фа*:



После скачка на квинту вверх звукообъем постепенно сокращается до кварты, затем терции и, в конце концов, малой секунды, на которой фитная мелодия кадансирует:



Количество фит в различных азбуках не одинаково. Но они служили одной цели — освоению древнерусского певческого звукоряда. В этом состояло их учебное назначение.

Как уже отмечалось выше, русское восьмигласие складывалось на основе простейших терцовых и квартовых ладов народной песни. Звукоряд того или иного гласового песнопения обнимал несколько таких ладов, соединявшихся по цепному принципу. Чтобы освоить этот звукоряд, певец должен был научиться ощущать на слух отдельные его слагаемые, то есть входящие в его состав терцовые и квартовые ячейки. Это и достигалось с помощью фитных мелодий.

Так, первая из фитных мелодий рассматриваемой азбуки — фита простая, обнимавшая звукоряд квинты до — соль, — служила освоению дорийской терции ре — фа.

Вторая фитная мелодия — фита светлая, — наряду с распевом этой терции, содержит мотивы в ладу дорийской кварты ре — соль. В результате опевания тоники ре звукоряд расширяется в нисходящем направлении до звука си, достигая объема сексты.

Третья фита — мрачная, связана с опеванием верхней опоры ладов дорийской терции ре — фа и кварты ре — соль.

Мелодия четвертой фиты — зельной, сохраняющая секстовый звукообъем, предназначалась для освоения терции ми — соль.

Пятая — фита-кобыла — представляла упражнение в пении терций до — ми, ре — фа, ми — соль и фа — ля. С изучением этой фиты осваивался звукоряд в объеме септимы.

Шестая — фита-перевязка — построена в звукоряде сексты ре — си-бемоль. Наряду с терцовыми мотивами она содержит квартовые скачки вниз с последующим восходящим терцовым ходом.

Седьмая фита — красная, посвящена опять освоению дорийской терции. Этому ладу, максимально используемому в погласицах, азбука уделяет особое внимание. При опевании верхней опоры лада фа здесь проявляется большая активность прилетающих к ней тонов соль и ми. Непосредственной задачей упражнения, очевидно, было усиление ощущения опоры в условиях сопоставления с соседними активными ступенями. Мелодия этой фиты шире всех предшествующих использует секундные ходы в различном направлении.

Восьмая фита — двоечальная, в звукоряде септимы до — си-бемоль, построена на ряде волнообразно спускающихся мотивов терцового склада.

Девятая фита — — тристрельная, представляет распев дорийской кварты ре — соль: наряду с поступенным движением в ней дан квартовый скачок от верхней опоры к нижней. Ее небольшой звукоряд достигает только квинты.

Десятая фита — громосветлая, имеет также сравнительно небольшой звукоряд ми — си-бемоль. Очевидно, она предназначалась для освоения верхней части звукоряда. Ее мотивы основаны на терциях ми — соль, фа — ля и соль — си-бемоль; намечается также ионийская кварта фа — си-бемоль.

Последняя, одиннадцатая фита-хабува служит своего рода обобщением предыдущих упражнений. В пределах ее звукоряда до—си-бемоль строятся как терцовые, так и квартовые попевок. Вместе с тем здесь предлагаются новые трудности. Одной из них являлось освоение уменьшенной квинты, возникающей при нисходящем движении голоса от си-бемоль к ми. Вторая трудность заключалась в интонировании не встречавшегося ранее скачка на чистую квинту вверх.

Вместе с освоением певческого звукоряда фитные мелодии знакомили с важнейшими приемами музыкальной композиции. Так, мелодия простой фиты служила примером постепенного «свертывания» мотива, после чего он вновь появляется в основном виде. Фита светлая, наоборот, демонстрировала развитие мотива, связанное с постепенной «раскачкой» мелодического движения. Мрачная фита знакомила с принципом секвентного движения, хабува — с приемом повтора мотивов. В фите светлой тоника устанавливается в самом начале напева; в фите двоичальной она показывается только в конце. На фитных мелодиях певец знакомился также с приемами кадансирования, основанными большей частью на утверждении опоры с помощью ее опевания (как, например, в фите красной). Но мелодия могла оканчиваться и на неопорном тоне, что придавало кадансу характер прерванности (например, в фите зельной).

Словом, фиты древнерусских певческих азбук служили своего рода пособием по сольфеджио. По ним певцы укрепляли ощущение диатоники звукоряда, учились правильно интонировать, развивали свой слух и память, привыкали ощущать движение мелодии, запоминали типические приемы голосоведения, приобретали элементарные навыки распева, то есть создания новых мелодий по образцу фитных.

Выразительная сторона мелодики знаменного распева

Период феодальной раздробленности характеризовался ростом реалистических тенденций в области русской литературы и живописи. Эти тенденции нашли отражение и в певческом искусстве. Мелодика шедевров знаменного распева отличается не только глубокой эмоциональной выразительностью, но нередко рисует определенные художественные образы и картины. Характерно, что русские мастера пения в этот период охотно избирают предметом музыкальной обработки поэтические произведения выдающегося византийского гимнографа Иоанна Дамаскина, отличающиеся яркой поэтической образностью и богатством художественной фантазии.

Рассмотрим с этой стороны догматик 2-го гласа (рукопись конца XVII — начала XVIII века. ГПБ, Q. I, № 188, л. 18 об.). Поэтический текст его основан на принципе параллелизма. В первых строках дается сопоставление «сени законной» и «благодати пришедшей», то есть дохристианской и христианской эры. Даль веков характеризуется в мелодии посредством несколько монотонного, постепенно раскачивающегося движения:



На словах *благодати пришедши* мелодия приобретает светлый, устремленный характер, контрастируя предыдущему построению:



Далее, когда в тексте говорится о кусте, который горел и не сгорал, композитор передает это повторением одной и той же попевки, построенной на спокойном, поступенном движении:



При слове *опаляема* мелодия приобретает несколько беспокойный характер, появляются два скачка, ассоциирующиеся с образом горящего пламени:



Образ девы Марии, родившей Христа, наш художник дает в теплой, светлой мелодии, которая интонационно близка попевке «благодати пришедши»:



Далее в тексте дается новая параллель: это, с одной стороны, огненный столп, который освещал путь странствующим в пустыне евреям, с другой — «праведное солнце» — Христос. В первой половине этой параллели опять появляются подряд два скачка, аналогичные тем, какие мы встречали на слове *опаляема*. Очевидно, этот оборот связывался у распевщика с образом огня и пламени:



На словах *праведное воссия солнце* постепенное раскачивание движения рисует восход солнца. В конце фразы мелодия опускается в нижний регистр и заканчивается в мажоре:



Подобные же иллюстративные приемы встречаются в догматике 5-го гласа¹. Здесь при упоминании в тексте о Черном море в музыке появляется мелодия с волнообразным контуром движения. Особенно характерна «укачивающая» попевка на слове *мори*²:



Но вот в тексте упоминается дева Мария, и в музыке, как и в догматике 2-го гласа, появляется светлая, жизнерадостная мелодия:



¹ Заимствую этот пример из той же рукописи, л. 42.

² Интересно, что такого рода «укачивающие» мотивы позднее использовал Н. А. Римский-Корсаков в опере «Садко» при изображении подводного царства, а также в сопровождении арии Варяжского гостя.

Далее в тексте проводится параллель между Моисеем, разделяющим море пополам, и архангелом Гавриилом, благовествующим деве Марии о рождении от нее Христа. Образ Моисея мастер рисует мелодической фразой волевого характера, заканчивающейся восходящей «трихордной» интонацией:



В строке текста, говорящей об архангеле Гаврииле, начало мелодии напоминает мотив Моисея, но окончание здесь иное: оно строится на спокойном, поступенном нисходящем движении:



В следующей параллели догматика сопоставляются образы еврейского народа, идущего по морскому дну, и девы Марии. В основу первой половины здесь положено неоднократное повторение одного и того же короткого мотива со сменой ритмических длительностей. Половинные ноты с точкой и стоящие за ними четверти образно подчеркивают тяжелое, мерное движение множества людей:



Образ девы Марии распевщик соединяет с теплой лирической мелодией:



Далее при упоминании о море опять возникает волнообразный рисунок мелодии, несколько похожий на мотив моря, данный в начале догматика:



Упоминание о шедших по морю евреях вызывает опять мотив, близкий к первому построению из предыдущей параллели. Обороту, состоящему из половинной ноты с точкой и четверти, предшествует синкопа на восходящем квартовом скачке вверх, что усиливает ощущение тяжеловесного шага:

227



Быстро закрывающуюся за народом морскую бездну композитор изображает движением в коротких длительностях лишь четвертных и восьмых, которое сменяется спокойными, протянутыми целыми нотами:

228



Упоминание о деве Марии опять связывается со светлой, жизнерадостной мелодией, мотивы которой уже встречались выше, когда говорилось о рождении Христа:

229



Заключительные строки догматика, прославляющие бога, переданы энергичной, широко развитой кантиленой, устремляющейся вверх. Эти строки служат утверждающим финалом всего произведения:

230



Этот анализ мелодий догматиков говорит о ярком художественном воображении творцов, стремившихся с помощью звуков рисовать картины, подобно кисти искусного живописца. Имевшимися в их распоряжении мелодическими средствами они создают ярко воздействующие художественные образы. Знаменный распев перерастает из псалмодического пения в широко развитую кантилену, приобретая значение высокоразвитого искусства. На долю последующих поколений доместиков оставалось продолжать дело своих предшественников, увеличивать интонационный фонд гласовых попевок и на этой основе распевать еще не распетые тексты.

Эпоха феодальной раздробленности Руси ознаменовалась выработкой своего художественного стиля пения и методики певческого мастерства, основанных на широкой распевности мелодий и вариационной разработке мотивов.

ПЕВЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО
МОСКОВСКОЙ
РУСИ

Предпосылки развития певческого искусства



Первая половина XVI столетия знаменует собой начало нового, третьего периода в истории русского певческого искусства, простиравшегося до середины XVII века. Новые тенденции в области певческого искусства являлись прямым следствием изменений общественно-политической и культурной жизни русского народа.

На политической карте Восточной Европы, там, где в ряде столетий членились и вновь сливались княжеские уделы и вотчины, появилось единое государство, русское по этническому признаку, монархически-централизованное по системе управления. Стольный город прежнего Московского удельного княжества — Москва — в новом феодальном государстве получил значение политического и культурного центра страны.

Образование Русского государства происходило под знаком объединения разрозненных русских земель, Москва принимала как общерусское все, что раньше было местным — новгородским, псковским, тверским и т. д. Этот процесс образования Русского государства был в то же время процессом складывания русской, точнее, великорусской национальности. Общерусские национальные черты ярко выступают в культуре Московской Руси.

Тенденция к объединению местных русских традиций и созданию единой русской национальной культуры, проявляющаяся в XVI веке в области письменности (создание общерусского летописного свода, составление Степенной книги и Четий-миней) и архитектуры (строительство церкви в селе Коломенском, собора Василия Блаженного, колокольни

Ивана Великого и др.), не могла миновать певческое искусство. Последнее развивалось на основе объединения и синтеза достижений новгородских, владимирских и других мастеров пения.

Московский собор 1551 года вынес постановление, обязывающее духовенство всех городов Московского государства организовать у себя на дому школы и принимать в них детей «на учение грамоте и на учение книжного письма и церковного пения псалтырного»¹. Учреждение этих школ представляло собой расширение той сети начального образования, которая существовала еще в XIV—XV столетиях в отдельных городах раздробленных русских княжеств. В решениях собора отмечается, что «преже сего в российском царствии на Москве и в Великом Новгороде и по иным городом многия училища бывали. грамоте и писати и пети и чести учили. и потому тогда грамоте и писати и пети и чести гораздых много было. Но певцы и четцы и добры писцы славны были по всей земли и до днесь»².

Организация школ во всех городах государства способствовала поднятию и певческой культуры. Через эти школы достижения мастеров пения доносились до всех городов государства. Школа приближала певческое искусство к народу и создавала возможность систематической подготовки новых кадров певчих.

Иван IV непосредственно творчески интересовался певческим искусством. Сохранилось несколько композиций Грозного. Пример его сочинения — стихиры в честь Петра, митрополита московского, — приведен на стр. 125.

Наряду с организацией народных школ, где дети обучались пению, Иван Грозный учредил в своей загородной резиденции — селе Александрове — своего рода высшую школу певческого искусства. У московских князей существовал свой княжеский церковный хор³. Иван IV укрепил и расширил этот хор. Его царский хор, а позднее также хор московского патриарха явились важнейшими очагами русского певческого искусства.

От первой половины XVII столетия до нас дошло сообщение о творческой деятельности московских мастеров пения времени Грозного. «И мы грешнии... — пишет неизвестный автор, — от неких слышахом про старых мастеров, глаголю же про Федора попа, прозвище Християнина, что был zde в царствующем граде Москве славен и пети горазд знаменному пению, и мнози от него научишася и знамя его и доднесь славно. И от его ученик слыхали котории с нами знахуся, что-де он Християнин сказывал своим учеником, что в Велицем Нове-граде были старые мастера: Сава Рогов, да брат ево Василей; во иноцех Варлам, родом Кореляне, —

¹ Стоглав, стр. 59.

² Там же.

³ Известно имя певчего дьяка Ивашки Костицы, служившего при дворе Василия III (Н. Ф. Финдейзен. Очерки, т. I, вып. 3, стр. 329).

и после-де тово тот Варлаам, митрополитом во граде Ростове был, муж благоговейн и мудр, зело пети был горазд знаменному и трестрочному и демественному пению был роспевщик и творец. И у того брата его у Савы были ученики, вышереченный поп Християнин, да Иван Нос, да Стефан — слыл Голыш. И тот Иван Нос, да Християнин были во царство благочестиваго царя и великаго князя Ивана Васильевича всеа Руси. И были у него с ним в любимом его селе, в слободе Александрове; а Стефан Голыш тут не был, ходил по градом и учил Усольскую страну и у Строгановых учил Ивана по прозвищу Лукошка, а во иноцех был Исаия, и мастер его Стефан Голыш много знаменнаго пения распел. А после его ученик его Исаия, тот вельми знаменнаго пения распространил и наполнил. И от тех же Християниновых учеников слышахом, что-де он им сказывал про стихеры евангельския, некто-де во Твери диякон зело был мудр и благоговейн, тот-де распел стихеры евангельския; а псалтырь распета в Великом Новеграде, некто был инок именит Маркел, слыл Безбородой, он-де ея распел. Да он же сложил канон Никите архиепископу Новгородскому, вельми изящен. А триоди распел и изъяснил Иван Нос, будучи в слободе у царя Ивана Васильевича, и святым многим стихеры и славники распел он же. Да тот же Иван распел кресто-богородичны и богородичны минейныя»¹.

Приведенное сообщение называет «родноначальниками» московских мастеров пения двоих новгородцев: Савву и Василия Роговых. Судя по тому, что Василий в 1589 году был возведен в ростовские митрополиты², надо полагать, что оба брата уже были в преклонном возрасте, следовательно время их музыкальной деятельности приходится на середину XVI столетия. Тогда же был еще жив славный новгородский певец Маркелл Безбородый³.

Итак, в Новгороде в середине XVI столетия существовала своя школа пения, во главе которой стояли видные и признанные мастера. Чиновник новгородского Софийского собора неоднократно упоминает о пении софийскими певчими церковных служб своего новгородского напева: «а бечерню и всенощное и заутреню и литургию поют певцы новгородской весь обиход» или «поют певцы обиход распев новгородской»⁴.

Маркелл Безбородый и Василий Рогов упоминаются как «роспевщики», то есть композиторы знаменного пения. Последний из них, помимо зна-

¹ В. М. Ундольский. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846, стр. 22.

² Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 3, стр. 334.

³ Там же, стр. 325.

⁴ А. Голубцов. Чиновник новгородского Софийского собора. М., 1899, стр. 48, 53.

менного пения, связанного с восьмигласием, был специалистом в области особых видов певческого искусства — деме́ственного и многоголосного (строчного). Другой из братьев Роговых был известен как педагог. Он оставил после себя знаменитых учеников: Федора Христианина, Ивана Носа и Стефана Голыша.

Грозный взял Федора Христианина и Ивана Носа в Москву в качестве своих придворных мастеров пения («И были у него с ним в слободе Александрове»). В Москву же переселился около 1557 года из Новгорода Маркелл Безбородый¹. Иван Нос занимался главным образом композицией («триоди распел и изъяснил... распел крестобогородичны и богородичны минейныя»), Федор Христианин, кроме того, трудился в области музыкальной педагогики («мнози от него научишася, и зная его до днесь славно»). Третий ученик Саввы Рогова — Стефан Голыш — развернул широкую музыкально-педагогическую деятельность на севере России («ходил по градом и учил Усольскую страну»). Он оставил после себя во владениях купцов Строгановых ученика, также известного мастера пения Ивана Лукошко.

Круг известных мастеров пения Московской Руси во второй половине XVI столетия, разумеется, не ограничивался упомянутыми именами. К этому же времени относится деятельность новгородского теоретика Ивана Акимовича Шайдурова, распевщика Баскакова, головщика Троице-Сергиева монастыря Логгина Коровы (умер в 1635 г.) и др.²

Продолжая работу своих предшественников в области распева текстов на основе сложившихся в русском восьмигласии попевок, московские мастера создают и новые виды певческого искусства — деме́ственное, путе́вое, строчное (многоголосное) пение.

Характерной чертой творчества московских мастеров была большая изобретательность в создании многочисленных вариантов напева. Логгин Корова славился умением сочинить на один напев пять, шесть, десять и даже семнадцать вариантов³.

К сожалению, мастера, как правило, не указывали своего имени при произведениях, и это обстоятельство исключает возможность развернутого суждения об индивидуальных особенностях их творчества. Обычно их сочинения сопровождались лишь краткой надписью «ин перевод». Тем более ценными являются те единственные случаи, когда мы располагаем какими-либо данными для установления авторства той или иной певческой рукописи.

¹ Материалы для археологического словаря. «Древности. Труды Московского археологического общества», т. I. М., 1865—1867, стр. 29.

² Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. 1, вып. 3, стр. 325, 330, 335.

³ В. М. Металлов. Очерк истории православного церковного пения, стр. 48.

БѢЗЪ ЗАПОВѢДѢ ГДНИ ПРНО ПРЕБЫВАЕ
И ВТРОДѢ ОУЧЕНІА СЕБѢ ОУТВѢЖДАЕ



Московская школа мастеров пения
(из «Музыкальной грамматики» Николая Дилецкого,
изданной Обществом любителей древней письменности)

Знаменный распев в творчестве новгородско-московских мастеров пения

В рукописи XVIII века, хранящейся в Ленинградской государственной публичной библиотеке (собрание Погодина, № 382), имеется распетая псалтырь. Выше было приведено свидетельство о том, что мастер новгородской школы XVI века Маркелл Безбородый распел псалтырь. Так как никаких свидетельств о работе над псалтырью других мастеров не имеется, я полагаю возможным отнести ее к творчеству названного новгородского распевщика.

Со стороны текста данная работа представляет ряд отдельных стихов из различных псалмов; со стороны музыкальной формы — это ряд вариаций. Первую вариацию начинает головщик¹. Его вступление (л. 82) представляет псалмодию, переходящую на слове *аллилуия* в распевную мелодию. Псалмодия дана в ладу большой терции *фа—ля*, при переходе в распев голос движется вниз к *ре* и на этом тоне останавливается. Подобным же образом головщику отвечает хор:

231 Головщик



После этого стиха идет еще ряд стихов без нотации, предназначенных для исполнения хором по данному образцу². Затем следует вторая вариация (л. 82):

232



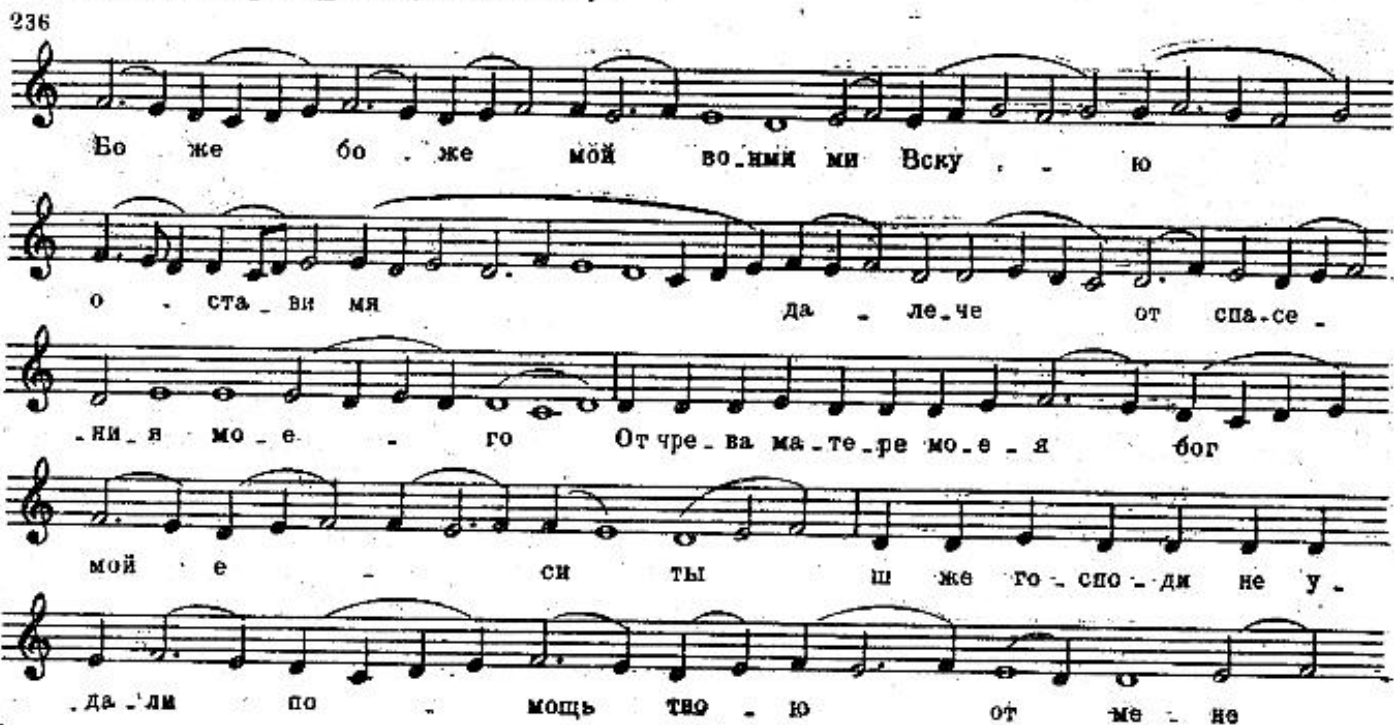
¹ Головщик в церковном пении — то же, что запевала в народном хоровом пении.

² Группы ненотированных стихов имеются и после ряда других вариаций; таким образом, на одну мелодическую строку исполнялось несколько стихов.



Эта вариация, как и первые три, начинается псалмодией в пределах терции фа—ля, затем возникает широкая кантилена, мотивы которой основываются на малой терции ре—фа. После длительного опевания тоники ре (слог ди) мелодия переходит в верхний регистр, в область большой терции фа—ля, и возвращается к основному тону ре, что придает музыке минорный характер. Следующий стих: *Творение же руку его возвещает твердь* — напет в ладу ионийской терции фа—ля. Таким образом, данной вариации свойственна та же форма $A+B+A_1$, что и предыдущей. Но в «тональном» отношении они различны. В четвертой вариации построения A и A_1 излагались в согласии ионийской терции фа—ля, с отклонением в ионийскую же терцию до—ми, что определяет ясно выраженный мажорный колорит музыки, и только середина вариации с окончанием на ми вносила фригийскую окраску. Здесь отсутствует отклонение в мажор и середина изложена в параллельном миноре ре.

Шестая вариация (л. 83 об.):



Эта вариация отличается единством и выдержанностью лада. В ней от начала до конца звучит лад дорийской терции *ре—фа*, встречавшийся в предыдущих вариациях только эпизодически. Вторая особенность шестой вариации заключается в специфическом применении псалмодии. Она появляется не в начале вариации, как обычно, а только при исполнении дальнейших стихов псалтыри («От чрева матере моя») и вскоре снова переходит в кантилену. Кантилена в целом отличается многообразием и яркой выразительностью мотивов.

Далее следует седьмая вариация (л. 83 об. и 84):



следующей далее кантилены строятся на основе терций *ми—соль, ре—фа* и *до—ми*. Заканчивается вариация, как и предыдущая, на звуке *ре*. Вариация имеет еще несколько нотированных стихов, сохраняющих приведенный напев без существенных изменений:

239

Ру . це тво . и со . тво . ри . сте мя и соз . да . те мя Ис . пы . та . ю
за . по . ве . ди тво . я По . мощ . ник мой ты
е . си го спо . ди спа . си мя

Последняя, девятая вариация (л. 85 и об.) начинается распевной мелодией, первая половина которой дана в мажоре (слова *призри на мя*) и вторая — в параллельном миноре (слова *и помилуй мя*). После этого появляется строка псалмодии, в точности повторяющая псалмодийную часть восьмой вариации, но без вторичного проведения. Это середина вариации, за которой следует снова кантилена, почти буквально повторяющая начало вариации. Таким образом, в этой вариации, как в четвертой и пятой, мастер прибегает к трехчастной форме $A + B + A_1$. Вариация имеет еще несколько нотированных стихов, повторяющих то же изложение:

240

При . зри на . мя и по . ми .
луй . мя По су . ду лю . бя . щих и . мя тво . е
Пра . ве . ден ты е . си го . спо . ди

Образование мотивов на основе распевания терций и кварт различной диатонической последовательности и самый прием распевания, основанный на смещении опорных тонов с акцентируемых моментов на неакцентируемые, — все это было известно еще мастерам пения XV века. В этом отношении распевщик псалтыри является их продолжателем.

Вместе с тем он вносит в свое произведение нечто новое, что характерно для певческого искусства Московской Руси. Это новое прежде все-

го заключается в стремлении к сохранению единства лада, которое отсутствует в работах мастеров XV века. Лад ионийской терции фа—ля может быть назван ведущим, как образующий от себя параллельный минорный лад дорийской терции ре—фа и ионийский терцовый лад до—ми. Самая смена ладов у Маркелла связывается с формообразованием вариаций. Это обстоятельство заслуживает особого внимания потому, что в текстовом отношении произведение Маркелла, представляя серию стихов из разных псалмов, лишено того единства содержания, какое было свойственно догматикам XIV—XV веков.

Наряду с единством лада у Маркелла можно наблюдать и стремление к тематическому единству. Взяв в основу своего сочинения попевку из догматика 2-го гласа:

241



он строит на ней как псалмодию, так и мотивы распевных участков.

Новый подход проявляется у Маркелла и к псалмодии. Если в XII—XIII веках, а частично еще и в XIV веке широкое использование псалмодии вызывалось слабым развитием мелодики, то для мастерства Московской Руси это—средство достижения художественного разнообразия. Маркелл умело и с расчетом использует псалмодию: в одних случаях он дает ее в начале вариаций, в других—в конце или в середине, что придает особый характер каждой из вариаций.

Несколько слов о ненотированных стихах псалтыри. Запись их диктовалась соображениями литургического порядка. Вместе с тем это имело и музыкально-педагогическое значение. В древней Руси псалтырь являлась одним из наиболее распространенных пособий при обучении грамоте. Московский собор 1551 года в постановлении об открытии школ указывал как одну из их задач учение «петия псалтырного». Тексты псалтыри служили материалом и для обучения пению. Благодаря ненотированным стихам обучающийся певческому мастерству приобретал навыки переложения того или иного напева на разные тексты, что служило ступенью к самостоятельной работе по сочинению мелодий на данный текст. Наконец, составленная таким образом псалтырь служила пособием для постановки голоса. Распевая разные тексты на определенные напевы, певцы тем самым ставили голос не путем тренировки в абстрактной звукоподаче гласных, а на живом и осмысленном музыкальном материале.

В этом отношении искусство московских мастеров пения приближалось к раннему итальянскому *bel canto*. Известный вокальный педагог XVIII века Този писал: «...эта школа учила правильно интонировать,

ставить голос, давала слышать ясные слова, петь с экспрессией, рецитировать, исполнять в *tempo*, варьировать ритм, сочинять...»¹ Да и сам термин «сладкогласование», которым обозначалось в Московской Руси певческое искусство (отсюда название мастеров пения «сладкопевцами»), по существу соответствует итальянскому *bel canto*.

Ощущение единства лада в развитом вариационном произведении, стремление к тематическому единству его мотивов, умение использовать псалмодию и кантилену в художественно-архитектонических целях, наконец стремление к созданию формы через выделение в композиции ее середины — все это принадлежит к значительным и ценным достижениям певческого искусства Московской Руси.

Вместе с тем нельзя не отметить несколько абстрактный характер мелодики псалтыри Маркелла, что вообще свойственно знаменным композициям московских мастеров. В этом отношении они шли скорее назад, нежели вперед от доместиков XV века. Московские мастера знаменного пения не достигают той степени выразительности и образности мелодического языка, которые присущи напевам многих догматиков. В псалтыри Маркелла только шестая вариация выделяется своей эмоциональной насыщенностью, что, по-видимому, было вызвано драматическим содержанием текста. В остальном композиция скорее подходит под понятие мастерства, нежели творчества.

В сборниках этого времени появляется большое количество попевок с самыми оригинальными названиями, вроде: тряска, подкачка, пригласка, оброн, вознос, переволока, мережа, рафатка, колесо и т. п. Сахаров насчитывает их свыше 560². Рукопись XVII века, хранящаяся в Ленинградской государственной публичной библиотеке (Соловецкое собрание, № 752/690), содержит таких попевок для 3, 5, 6 и 7-го гласов примерно по 150, для 1, 2, 4-го — более чем по 200, а для 8-го — более 300 попевок. Большинство этих попевок отличается друг от друга всего несколькими звуками, как крайне незначительные варианты. Мастерство московских доместиков в области знаменного распева сводилось к заучиванию наизусть этого обширного материала и к умению «накладывать знамя», то есть соединять разные попевки в одно целое.

Неудовлетворенность самих мастеров пения таким положением дел, стремление избавиться от устаревших норм побуждали их к новым исканиям. В Московской Руси начинают культивироваться новые виды пения, так называемые демественный и путевой распевы.

¹ К. Мазурин. Методология пения. Курс педагогики пения, т. I. Часть теоретическая. М., 1902, стр. 187.

² См. перечень этих попевок: Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXIII. СПб., 1849, стр. 14—21.

Демественный распев

Самое раннее упоминание о демественном пении встречается под 1441 годом в Воскресенской летописи. Описывая смерть князя Дмитрия Красного, летописец замечает, что умирающий «начат пети демеством: «Господа пойте и превозносите его в веки», таже аллилуиа, по сем же стих богородичной 4-го гласа 1 песнь: «жилище свое живый в вышних», также иные богородичники»¹.

Что представляло собой демественное пение в XV веке — остается неизвестным, так как ни записей демественных песнопений, ни сообщений о нем, кроме приведенного из Воскресенской летописи, от того времени не имеется.

Демественное пение широко распространяется с середины XVI века. В Новгороде, славившемся своей музыкальной культурой и служившем поставщиком музыкальных кадров для Москвы, оно стояло в это время на большой художественной высоте. Чиновник новгородского Софийского собора при изложении распорядка праздничных служб неоднократно указывает: «...а обедню певцы поют на оба лика демественую, а подиаки на амбоне поют все демественое же пение»². Около этого же времени появляются записи демественных произведений. Сначала они фиксировались обычной знаменной нотацией, а в конце XVI века на основе знаменной нотации вырабатывается особая демественная нотация³.

В. В. Стасов в статье «Заметки о демественном и троестрочном пении» высказал предположение о греческом происхождении демественного пения. «...Русские певцы,— писал он,— переняли от греков манеру испещрять и изукрашивать уставное пение руладами и вставками своей фантазии... это пение не писалось, а передавалось на память от одного другому искуснейшему певцу или прямо в виде импровизации выходило из его уст во время дирижирования остальным хором... Но когда в XVI веке прихотливость певческих сочинителей зашла так далеко, что стало невозможно удержать в памяти все их бесчисленные фантазии, между тем как вкус века все более и более стремил сочинителей к вычурности и многосложности, когда вместе с тем перевес светского направления в XVI веке, столько же сильный в России, как и остальной Европе, условил необходимость написания в руководительных певческих книгах всего того, что прежде пева-

¹ Полное собрание русских летописей, т. VII, VIII. Продолжение летописей по списку Воскресенскому. СПб., 1859, стр. 110.

² А. Голубцов. Чиновник новгородского Софийского собора, стр. 18, 49, 54, 81, 92, 97 и т. д.

³ Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 182. Знаки этой нотации см. у Разумовского в названном труде, стр. 327 и далее (приложение V).

лось и зналось наизусть, тогда в первый раз внеслось на страницы певческих книг и демественное пение»¹.

С предположением В. В. Стасова можно было бы согласиться, если бы греческие доместики, манеру которых «испещрять и изукрашивать уставное пение руладами и вставками своей фантазии» якобы приняли русские певцы, в действительности не фиксировали своего виртуозного пения. Но памятники византийской музыкальной письменности (см. вышеприведенный пример опубликованного Г. Риманом кондака «Жены-мироносицы» из кодекса Хрисандера) показывают, что греки записывали такие мелодии. Если же русские переняли от греков манеру такого пения и были знакомы с их кондакарной нотацией, то почему они не использовали возможности записи по примеру тех же греков?

Несколько иначе ставил вопрос о демественном пении Д. В. Разумовский. Основываясь на том, что термин «деместик» в приложении к церковным певцам встречается уже в «Повести временных лет»², а записи демественного пения становятся известными лишь с середины XVI века, он высказал предположение, будто демественное пение существовало еще в Киевской Руси, будучи занесено сюда балканскими славянами из Византии. По мнению Разумовского, оно «употреблялось предками нашими только в домах, при обыкновенных занятиях, и составляло ежедневное благочестивое упражнение домашней церкви»³. В XVI веке в силу изменившихся воззрений на демественное пение как собственно церковное, употребление которого за обычными домашними занятиями стали считать кощунственным, оно было перенесено в храм и «вместо домашнего, келейного пения сделалось храмовым»⁴.

Но остается непонятным, почему демественное пение, просуществовав более полтысячи лет в народном быту (если оно действительно существовало), вдруг стало расцениваться как недопустимое в домашнем употреблении и возможное только в храме? Откуда могла произойти такая переоценка ценностей? Наконец, концепция Разумовского вызывает сомнение в ее правдоподобности из-за явно преувеличенного мнения этого исследователя о церковности народных масс. Если бы в действительности «ежедневное благочестивое упражнение домашней церкви» существовало в народе, то оно должно было бы получить отражение в том или ином памятнике. Древнерусские соборные постановления, распоряжения государственных и церковных властей, летописи, поучения и проч., в той или иной мере касающиеся народной музыки, направлены против увлечения народа песнями, плясками, скоморошеством. Но ни один из этих документов не выдвигает, хотя бы в плане рекомендации, как средство противо-

¹ В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 116—117.

² Повесть временных лет, ч. 1, стр. 124.

³ Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 180—181.

⁴ Там же, стр. 183.

действия этим увещаниям домашнее исполнение церковных песнопений. Пение умирающим князем демественных песнопений еще не говорит о их бытовом, светском характере.

Металлов, очевидно считая мнение Разумовского неубедительным, предложил иную гипотезу. Он обращает внимание на то, что в древнерусских литературных памятниках встречаются различные определения: «демestник» (или «демestик») и «доместик». Доместиками, как утверждает Металлов, называли профессиональных церковных певцов, входивших в клир; в деместниках же он видел «мирских певцов, приспособленных к церковному пению, но не принадлежавших к церковному клиру», следовательно, в какой-то мере свободных в своем творчестве от установленных церковью норм певческого искусства¹. Знаменный распев, с его точки зрения,—это продукт творчества «присяжных» мастеров пения, принадлежавших к церковному причту, а демественный — народных. Демественным распевом в Киевской Руси Металлов считал кондакарное пение².

Но его толкование различного значения терминов «доместик» и «демestик» произвольно и искусственно. «Повесть временных лет» называет деместником печерского монаха Стефана, который был избран в игумены монастыря³. Было бы очевидной натяжкой считать Стефана «мирским певцом». Как монах, он должен был подчиняться всем церковным правилам, в том числе и касающимся церковного пения, и, следовательно, не мог быть деместником в том значении, какое придает этому слову Металлов.

В качестве одного из аргументов в пользу своего мнения Металлов ссылается на то, что, когда получило широкое распространение демественное пение, термин «доместик» в значении регента хора будто бы был заменен новым — головщик⁴. Но этот аргумент опровергается октоихом демественного пения XVII века, в котором на нескольких листах под музыкальным текстом сделана следующая запись: «Сия книга глаголемая (л. 3) октои сиречь осмогласник (л. 4) пресвятыя троицы (л. 5) чудотворные лавры (л. 6), великаго богомольца Сергия Радонежскаго чудотворца (л. 7) черного диякона (л. 8) доместика монаха Тараха (л. 9)» (рукопись ГПБ, Соловецкое собрание, № 637/618). Наименование церковного регента или головщика доместиком, как видно, сохранялось и после появления демественного пения.

Наконец, деление певцов на зависящих и независящих от установленных церковью композиционных норм неправильно в принципе, так как это было бы равноценно делению самого певческого искусства на два особых

¹ В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский, стр. 144.

² Там же, стр. 153.

³ Повесть временных лет, ч. 1, стр. 124—125.

⁴ В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский, стр. 142—143.

вида — церковный и нецерковный. Как в демественном, так и в знаменном пении церковь использовала интонационный фонд и отдельные черты песенного творчества. Иначе и быть не могло. История чуждого народному музыкальному языку кондакарного пения, забытого к XIV веку, показывает, что произошло бы и с знаменным распевом, если бы он оставался в пределах заимствованной из Византии псалмодии и не подвергся воздействию русского народного музыкального языка. Церковь брала из народного музыкального языка далеко не все, а лишь то, что представлялось ей более подходящим в свете задач религиозного воспитания. Выше отмечалось, что знаменный распев использует терцовые и квартовые диатонические лады народной песни, но в нем вовсе отсутствуют трихорды, хотя в народной песне они имеют широкое распространение. Церковь использовала свойственный былине и исторической песне прием построчного распева текста, но не заимствовала куплетной формы. Интонации и попевок, близкие к народным истокам, подвергались своеобразной вариационной разработке, хотя самые приемы распева опять же были взяты из народной песни. Используя наряду с кантиленой и речитатив, знаменное пение придавало ему иной характер, чем в былинах или исторических песнях. В силу всего сказанного разграничить знаменный распев и демественный по признаку принадлежности мастеров пения к «присяжным» церковным певцам или к певцам из народа — невозможно. Певцы из народа, приходя на клирос, должны были подчиняться общим нормам певческого искусства.

Наконец, если встать на точку зрения Металлова, то непонятно, почему демественное пение культивировалось в первую очередь не в сельских церквях, где из-за малочисленности церковнослужителей к пению привлекались грамотные из народа, а в городских соборных храмах Новгорода и Москвы, имевших в своем распоряжении обширные коллективы «присяжных» певчих дьяков? Что касается утверждения Металлова, будто кондакарное пение было первым русским демественным, то есть народным пением, то это мнение в свете сказанного ранее не требует дополнительных опровержений. Следует только заметить, что сама кондакарная нотация не имеет ничего общего с демественной.

Будем ли мы производить термин «демественное» от названия древнерусских мастеров пения «доместик» или от греческого *δemos* — народ, это не приведет нас ни к какому убедительному выводу. В том и другом случае мы не продвинемся дальше общего положения о народных истоках интонационного фонда демественного распева. Останется открытым вопрос: почему демественный распев получил известность только в XVI веке, то есть уже на завершающем этапе развития древнерусского певческого искусства?

В решении вопроса о демественном пении следует исходить не из филологических изысканий вокруг слова «доместик», а из музыкального анализа демественных мелодий.

Ниже приводится пример демественной композиции из упоминавшейся рукописи XVIII века (ГПБ, собрание Погодина, № 382, л. 1—2 об.):

242

И ны . не и при . сво в во ве . ки

ве . ком а . минь Е . ди . но . род . ны . и сын

сло . во бо . жа . е бес . сме

. ртев сый в . зво . ли спа . се . ни . я

на . ше . го ра . дя во . пло . ти . ти . ся от свя .

. ты . а бо . го . ро

. дя . цы и при . сно де . вы Ма .

. ра

. и не пре . до . жно

в че . ло . ве . ча . в . ся ра . спят . ся

Хри - сте бо - же
 сме - рти - ю на смерть на - сту - па
 е - ди - я сын свя - ты - я
 тро - и - цы спро - сла - вля - ем
 от - цу и свя - то - му ду - ху спа - си
 на с.

В основе произведения четыре попевки, изложенные на словах и ныне и присно и во веки веков аминь.

Попевка первая:

243

Попевка вторая:

244

Попевка третья:

245



Попевка четвертая:

246



Первая из попевок в дальнейшем не используется, тогда как другие широко применяются в качестве тематического материала при построении мелодических строк произведения.

В 1-й строке на словах *Единородный сын* использована 2-я попевка

Во 2-й	»	»	»	Слово божие	»	4-я	»
В 3-й	»	»	»	Бессмертен сый	»	4-я	»
» 4-й	»	»	»	И изволи спасения	»	4-я	»
» 5-й	»	»	»	Нашего ради	»	3-я	»
» 6-й	»	»	»	Воплотитися	»	2-я	»
» 7-й	»	»	»	От святыя	»	3-я попевка с мотивом из 2-й в конце строки	
» 8-й	»	»	»	Богородицы	»		
» 9-й	»	»	»	И приснодевы	»	4-я попевка	»
» 10-й	»	»	»	Марии	»	3-я	»
» 11-й	»	»	»	Непреложно	»	4-я	»
» 12-й	»	»	»	Вчеловечився	»	3-я	»
» 13-й	»	»	»	Распятся	»	4-я	»
» 14-й	»	»	»	Христе боже	»	2-я половина 2-й попевки	
» 15-й	»	»	»	Смертию	»		
» 16-й	»	»	»	На смерть наступи	»	комбинация из 4-й и 3-й попевок	
» 17-й	»	»	»	Един сый святыя	»		
				Троицы		2-я половина 2-й попевки	»
						4-я попевка	»
						3-я	»

В 18-й строке на текст	Спрославляем	использована	4-я попевка
» 19-й » » »	Отцу	»	2-я половина 2-й попевки
» 20-й » » »	И святому духу	»	2-я попевка
» 21-й » » »	Спаси	»	4-я »
» 22-й » » »	Нас.	»	мотивы 2-й и 4-й попевок

Наименьшей разработке подвергается вторая попевка. От нее образуются собственно только две мелодические строки, предельно простые, как и сама попевка. Их ладовая основа — фригийская терция ми — соль:



Вторая половина этой попевки встречается еще в трех строках:



Значительно шире использована третья попевка, на основе которой создано шесть мелодических строк — вариантов. Первый вариант (слова *нашего ради*) образуется на основе опевания ионийской терции *фа* — *ля*. Второй вариант начинается подобно первому, но далее возникает мелодический оборот из второй попевки, что приводит к фригийскому окончанию строки на тоне *ми*.

В третьем варианте почти точно повторяется напев первого, в четвертом — напев второго, с той лишь разницей, что в конце его вместо

целой ноты *фа* дан довольно сложный и пространный мотив, приводящий мелодию к окончанию на *ми*. Пятый вариант выделяется мастерством разработки попевки. Начиная с заключительного оборота второй строки (слоги *е-ди*), он ее далее излагает в том же плане, как в предыдущих строках. Затем возникает новый мотив (слово *святыя*) на месте выдержанного звука *фа*. За ним следует еще ряд мотивов, развивающих интонации попевки. Экспрессия увеличивается благодаря ритмическому оживлению. Диапазон мелодии расширяется до верхнего *си-бемоль*. Пятый вариант представляет собой кульминационный пункт разработки третьей попевки, после чего в шестом варианте она возвращается к тому же несложному виду, как и во втором:

249

1 вар. на ше. го рз ди

2 вар. от свя ты я

3 вар. в при снг де вы

4 вар. ве. пре ло жно

5 вар. е. ди и сый святы я

Продолжение 5 вар.

тро . и . цы

6 вар. и свя. то му духу

Четвертая попевка используется в девяти случаях. Все они относятся друг к другу как многообразные варианты одного и того же тематического материала. Наивысшее развитие последнего наблюдается в пятом варианте, после чего происходит его сокращение и приближение к первоначальному виду:

250

1 вар. сло во бо жи е

2 вар. без смер тен сый

3 вар. и зво ли спа се ни я

4 вар. бо го ро ди цы

5 вар. Ма ри я

6 вар. в че до ве чи а ся

7 вар. ва смерть на сту пи

8 вар. спро сла вля ем

9 вар. спа си

Наконец, одна из мелодических строк (четырнадцатая) создана из двух попевок — четвертой и третьей:

251

Хри сте бо же

Последняя мелодическая строка — своего рода кода произведения, построена на мотивах второй и четвертой попевок, данных в сокращенном виде.

Каданс всего песнопения состоит из последовательности квартово-терцовых скачков, связанных с постоянной переменой длительностей — целых и четвертных. Последний нисходящий терцовый скачок приводит к окончанию на тоне си:



Анализ данного произведения показывает, что демественный распев со стороны приемов изложения не отличается от знаменного. И в том и в другом мелодия создается на основе вариационной разработки определенных мотивов-попевок. Обоим распевам свойствен единый конструктивный прием построения изложения напева, так что все произведение членится на ряд мелодических строк. Наконец, общим является использование в обоих распевах единого звукоряда, делимого на созвучия терций и кварт.

Вместе с тем демественный распев имеет свои особенности, не известные знаменному. Это прежде всего использование новых попевок, не канонизованных восьмигласием. Они отличаются от попевок восьмигласия большей пространностью, разнообразием ритмического рисунка, более частым использованием мелодических скачков. Все это придает мелодике демественного распева характер широкой, яркой и впечатляющей кантилены.

Демественный распев появился, очевидно, в XV веке, когда знаменное пение достигло зенита своего развития. Возникновение его было вызвано поисками новых, свежих интонаций, стремлением выйти за пределы несколько стандартизовавшегося круга попевок знаменного распева и обогатить самый метод творчества, отойдя от механического приема «накладывания знамен». Это было в известном смысле повторением процесса, пройденного знаменным распевом в пору его становления в XII—XV веках, но на новой, качественно иной ступени. В условиях более высокого уровня общей и музыкальной культуры этот процесс протекал значительно скорее. Если для полного развития знаменного распева необходимо было более трех столетий, то демественный распев прошел этот путь в два раза скорее.

А. В. Преображенский, сравнивая демественное пение со знаменным, писал: «За демественным пением... сохраняется — за все продолжение:

его истории — значение лучшего, наиболее торжественного, во многих отношениях стоящего выше знаменного распева — пения. Если знаменный распев — устав, строгость, неизменность и необходимость, то демественное пение — торжество, украшение и свобода. Демественное в певчих памятниках противопоставляется «столповому», то есть «гласовому» пению, составляющему будничную основу певческого изложения богослужения»¹.

Эта характеристика может быть принята с некоторым коррективом. Демественное пение действительно отличается от знаменного значительно большей распевностью и яркостью мелодического рисунка, свободой от условностей «гласового» пения. Но Преображенский не отмечает главного — мелодической свежести и оригинальности демественного пения, которыми оно обязано было народному песенному творчеству, откуда пополняли московские мастера пения свой интонационный фонд.

В свете сказанного о сущности и происхождении демественного пения понятно, почему оно становится известным впервые в Новгороде, а затем в Москве. Архиерейские хоры этих городов, являясь главными очагами певческой культуры, были более прогрессивны в своем искусстве, чем хоры периферии, они быстрее вводили у себя все новое. Особая торжественность демественного пения и высокое мастерство певцов обеспечили ему место не только в праздничном и архиерейском богослужении, но (по крайней мере в отдельных, торжественных случаях) и в придворном быту московских царей².

Путевой распев

Термин «путь» (отсюда прилагательное «путевой») появляется в памятниках певческого искусства Московской Руси со времени Ивана Грозного. Он встречается в записях как многоголосного, так и одноголосного пения. В первых ему придается опять же различное значение. В так называемом строчном пении путем называется один из мелодических голосов, обычно средний, который исполняет основную мелодию произведения (подробно об этом сказано будет ниже). Но существуют и такие партитуры, где все голоса свободно контрапунктируют. Очевидно, поэтому самые партитуры такого многоголосного склада также называются путевыми (например, «путевой обиход троестрочной» конца XVII—XVIII века. ГПБ, Q. I, № 875).

¹ А. В. Преображенский. Культурная музыка в России, стр. 23.

² Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 3, стр. 312.

В музыкальных сборниках конца XVI—начала XVII века встречаются произведения, изложенные знаменным распевом и непосредственно затем путевым. Со стороны содержания текста это главным образом величания, задостойники, «припелы» девятой песни канона, составляющие репертуар праздничного богослужения.

С. В. Смоленский приводит пример азбуки путевого пения с перечнем знаков особой путевой нотации, «еже в столповом (то есть в знаменном распеве.— Н. У.) не обретаются»¹. Поскольку эта нотация, как и знаменная, была идеографической, можно полагать, что путевой распев со стороны ладо-интонационного строения в какой-то степени отличался от знаменного, поэтому и была изобретена особая путевая нотация. Замечательно, что в «строчном» пении путевой голос записывался не путевой, а обычной знаменной нотацией. Это значит, что путевое пение, как особый стиль композиции, не было связано со «строчным» многоголосным пением.

В чем заключались важнейшие особенности путевого распева, видно из сопоставления одного и того же песнопения, изложенного знаменным и путевым распевами. Ниже приводится пример — тропарь из чина богоявленского водоосвящения «Глас господень...» знаменного распева (рукопись конца XVII—XVIII века. ГПБ, собрание Погодина, № 418, л. 55 и об.):

258 1 стр.



Глас го-спо-ден на во-дах во-пи-ет

2 стр.



гла-го-ля при-и-ди-те при-и-ми-те вси

3 стр.



ду-ха пре-му-дро-сти ду-ха ра-зу-ма

4 стр.



ду-ха стра-ха бо-жи-я

5 стр.



явль-

ша-го-ся Хри-ста

¹ Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях, стр. 89.

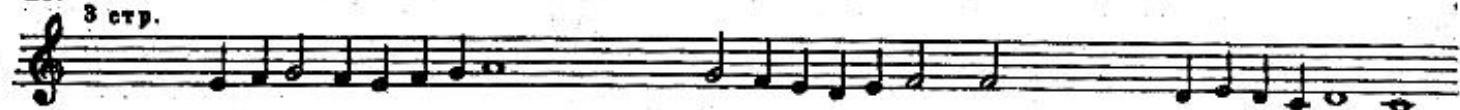
Композиционной основой его является построчное изложение мелодии, подобное догматикам XV века, с использованием различных терцовых и квартовых ладов. Мотивы, из которых складываются строки песнопения, основаны на вариационной разработке погласицы 8-го гласа:

254



257

3 стр.



4 стр.



5 стр.



Приводим этот же тропарь из той же рукописи (л. 63 об.), изложенный путевым распевом:

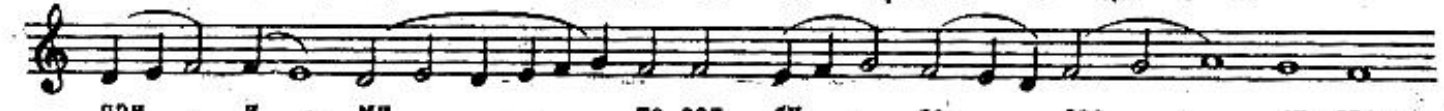
258



Гла с го спо ден на во да



во па ет гла го дя при и ди те



при в ми те вся ду ка пре му дро



сти ду ка ра зу му ду ка



стра ка бо жи я я



вша го ся Кра ста

Приемы распева в обоих случаях во многом совпадают: то же самое построчное изложение мелодики тропаря, тот же терцово-квартовый склад мотивов и тот же прием опевания отдельных тонов. Как и в знаменном распеве, основой мелодических строк является варьирование попевки погласицы 8-го гласа. Третья строка является вариантом первой строки:

259

1 стр.



ден на во да к во пи ет сла го ли

3 стр.



ду ка пре мудро сти ду ка ра зу му

Четвертая и пятая строки — варианты второй:

260

2 стр.

4 стр.

5 стр.

Как видим, путевой распев более близок к знаменному, чем демественный, который не был связан необходимостью образования мелодий на основе гласовых попевок.

Особенностью путевого распева являлась ярко выступающая тенденция к метаморфозе мотива в пределах одной мелодической строки. Так мотив, данный в начале первой мелодической строки:

261

сдвигается на ступень вверх с одновременным изменением его ритмического рисунка, что придает ему новое качество звучания:

262

Далее следует второе смещение еще на ступень вверх с дальнейшим изменением ритма:

263

В четвертом проведении мотив поднят еще на ступень вверх и развит мелодически:

264

Это кульминационный пункт данной мелодической строки, после которого происходит сокращение попевки.

Во второй строке не наблюдается подобного поступенного перемещения мотива с постоянной его метаморфозой, приводящей к кульминации мелодии. Однако элемент тематического развития присутствует и здесь.

Первая половина мелодии:



повторяется в том же регистре, но с коренным изменением ритмического рисунка:

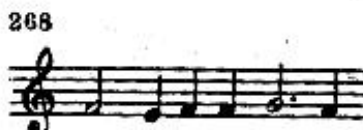


Таким образом, мелодическая строка распадается на «арсисную» и «тезисную» половины, что придает мелодии характер законченной музыкальной мысли.

Тематическое развитие мотивов третьей и четвертой строк протекает в том же плане, как и в первой строке. В последней, пятой строке, заканчивающей произведение, метаморфоза мотива происходит в связи с постепенным его спуском в область мрачного согласия:



Этот мотив сначала повторяется почти буквально:



Затем он опускается на ступень вниз, меняя свой высотный и ритмический контур:



После этого дается последнее проведение еще ступенью ниже и с новым ритмическим рисунком:



Метаморфоза мотивов, своего рода разработка их, связана с образованием в мелодике путевого распева мелодических «волн», следующих друг за другом в порядке постепенного нарастания, а затем сокращения. Постоянное применение синкоп, состоящих из целой и четвертной ноты, иногда повторяющихся подряд два и три раза, усиливает динамику и напряженность мелодического развития. Если для знаменного и демественного распевов характерно кадансирование мелодических строк посредством окончания их целыми нотами, то в путевом распеве этот прием встречается только как исключение.

Путевой распев применялся главным образом в праздничном богослужении, в особо торжественных моментах, иногда чередуясь с демественным. По словам С. В. Смоленского, «тут было что-либо вроде подчеркивания мастерства певцов, что-либо вроде любви к пользованию эффектом от следования разных родов пения»¹.

Многоголосное строчное пение

Время возникновения многоголосного пения в древней Руси точно установить не представляется возможным. В. М. Металлов относил его только к XVII веку и ставил в связь с появлением в Москве украинских певцов². Другое мнение принадлежит В. М. Беляеву, который считает, что строчное пение возникло «может быть еще в XII—XIII веках»³.

История не дает никаких сведений о существовании строчного пения в XV и более ранних столетиях, поэтому осторожность, с которой высказывает свое предположение В. М. Беляев, вполне понятна. Что же касается мнения Металлова, то оно опровергается документальными сви-

¹ Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях, стр. 90.

² В. М. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, стр. 80 и 81.

³ В. М. Беляев. Музыка. «История культуры древней Руси», т. II, стр. 508.

детельствами. Чиновник новгородского Софийского собора неоднократно упоминает о пении новгородскими певчими «с верхом»¹. В день памяти Иоанна, архиепископа новгородского, 7 сентября, по указанию этого памятника, «обедню поют на правом клиросе демественную, а на левом строчную новгородскую»². 8 сентября, в день храмового праздника Софийского собора, «обедню поют на правом клиросе демественную, а на левом строчную новгородскую»³. 9 сентября, на второй день праздника, «певцы поют литургию на оба лика в строки»⁴. 14 сентября, в праздник воздвижения, «обедню поют певцы на правом клиросе демественную, а на левом строчную новгородскую»⁵. Под 15 сентября опять дается указание: «...обедню поют певцы правый лик демественную, а левый строчную новгородскую»⁶. Итак, в течение двух недель новгородские софийские певчие пели пять раз «строчную» обедню, причем это были все праздничные дни.

Если учесть, что Чиновник новгородского Софийского собора в основном излагает богослужебные порядки, существовавшие еще в 40-х годах XVI века⁷, то надо будет признать бесспорным факт существования строчного пения по крайней мере в первой половине этого столетия.

В том же памятнике указывается на какие-то «согласия», которые софийские певчие пели вне собора, на улицах города, во время крестных ходов⁸. Это сообщение Чиновника наводит на мысль: не возникло ли строчное пение от народного, которым обычно сопровождалось шествия крестных ходов? Если это так, то будет понятно, почему до XVI века не было его записей и почему впервые о нем говорит новгородский документ. Пение согласиями сначала было массовым, уличным в первую очередь. В храмовом богослужении оно не употреблялось и не было подчинено восьмигласию. Поэтому его не фиксировали в певческих книгах. Только в XVI веке, когда певческое искусство задышалось в рамках старых норм и мастера пения стали искать новые интонации и приемы тематического развития, вместе с распространением демественного распева и появлением путевого строчное пение начало проникать в богослужение. Новгород, отличавшийся среди других культурных центров Руси своей демократичностью, первым ввел строчное пение в репертуар церковных хоров, и цитированные выше записи о нем в Чиновнике новгородского Софийского собора были своего рода его санкцией.

¹ А. Голубцов. Чиновник новгородского Софийского собора, стр. 257, 259, 262.

² Там же, стр. 21.

³ Там же, стр. 22.

⁴ Там же, стр. 24.

⁵ Там же, стр. 31.

⁶ Там же, стр. 32.

⁷ Там же, стр. XII.

⁸ Там же, стр. 31, 124, 129, 145, 221, 234, 238.

Вторая половина этого столетия явилась временем, когда строчное пение получило признание и стало записываться в певческих книгах.

В числе вопросов, поставленных Иваном Грозным на разрешение собора 1551 года, имеется и вопрос, касающийся церковного пения. «Коея ради вины в нашем царстве,—спрашивал он,—на Москве и во всех московских пределах в соборных церквах и в приходных окроме монастырей по воскресным вечерням и по праздничным и великим святым егда выход бывает святая славы не поют речью говорят, а на заутрени в неделю и в праздники славословия не поют же, якоже и в прочие простые дни речью говорят, а во уставе назнаменовано нарочитым святым славословие великое... как есми был в Новгороде в великом и во Пскове во святей Софеи премудрости божии и у живоначальной Троицы и во всех святых божиих церквах по воскресным днем и по господским праздником и нарочитым святым на вечерни когда выход святая славы поют, и славословие поют же на заутрени в воскресные дни и в праздники когда во уставе молвлено славословие великое»¹. Из самой формулировки этого вопроса видно, что в то время в Новгороде и Пскове в особо торжественные моменты вечернего и утреннего праздничного богослужения при торжественных входах духовенства в алтарь гимны «Свете тихий» и великое славословие исполнялись певчески, тогда как в Москве их «речью говорили». Слова Грозного «речью говорят», разумеется, не следует понимать буквально. Разговорное интонирование песнопений и молитв в русской церкви не допускалось. Московские церковные уставы при указании на характер церковного чтения употребляют такие выражения, как, например: «начинает... тихим гласом и легком косо и во услышание всем»² или «подобает же ему пети кротким и тихим гласом, косо и во услышание всем»³. «Косное», или, что то же, медленное чтение, пение «тихим гласом и легким», то есть без усилий и повышений голоса,—это не что иное, как псалмодия с ее ровным, спокойным движением звуков на одной высоте в медиуме человеческого голоса, с замедлением и незначительным понижением этих звуков в окончаниях отдельных фраз. Так, конечно, исполняли в Москве «Свете тихий» и славословие, о которых была речь на Московском соборе 1551 года.

В рукописи XVII века (хранящейся в ГПБ, собрание Погодина, № 417, л. 83 об.—84 об.) имеется запись исполняемого псалмодией славословия. На иллюстрации XXIV приводится фотоснимок начала этой записи.

В переводе на современную нотацию это звучит так⁴:

¹ Стоглав, стр. 37.

² Устав церковный. М., 1610, л. 37.

³ Устав, или Око церковное. М., 1633, л. 21.

⁴ Расшифровка моя. — Н. У.



Итак, напев славословия представляет собой псалмодию, лишенную каких-либо распевных участков. Его характер вполне соответствовал указанию церковного устава: «пети кротким и тихим гласом, косно и во услышание всем». Какое же пение имел в виду Иван Грозный, говоря о новгородском и псковском способе исполнения великого славословия?

В Ленинградской государственной публичной библиотеке имеется музыкальный сборник XVII века новгородского происхождения. В этом сборнике (Софийское собрание, № 182) великое славословие дано в трехголосном изложении (л. 267—268 об.). Привожу отдельные наиболее интересные отрывки этого славословия¹:

272

¹ Расшифровка М. В. Бражникова.

Все многоголосные примеры, записанные в оригинале в цезаутном ключе или крюковой нотацией, приводятся или только в басовом ключе (что соответствует звучанию записанного), или в современной партитуре мужского хора. В таком случае верхнюю строку, написанную в скрипичном ключе, следует читать октавой ниже.

бла-го-сло-вим тя - кла-ны-ем-ти-ся сла-во-сло-вим тя,

бла-го-да-рим тя ве-ли-ки-я ра-дя сла-вы тво-е я...

на-вся-я день бла-го-слов-лю-те и вос-хва-лю-и-мя тво-е...

Свя-тый бо-же свя-тый кре-п-кий свя-тый без-смерт-ный по-ми-луй нас.

Новгородское славословие не отличается широким распевным изложением. Это та же псалмодия, в отдельных местах которой вкраплены довольно простые мотивы. Особенность новгородского славословия заключалась не в оригинальности его напева, а в многоголосном исполнении. Как уже упоминалось выше, новгородские певчие еще в первой половине XVI века многие песнопения пели «с верхом». Будучи в Новгороде и Пскове, Иван IV, по-видимому, обратил на это внимание и решил ввести такое пение у себя в столице. Предлагая Московскому собору вопрос о новгородском пении, он имел в виду получение санкции церковной власти на введение в Москве (разумеется, в первую очередь в его, государевом хоре) многоголосного пения. Последовало решение: «А о прочем церковном пении все по уставу творити. славославие пети и катавасии на сходех¹ пети же... а вдруг бы псалом и псалтыри не говорили. также бы и канонов вдруг не канархали и не говорили по два вместе»². Итак, 1551 год можно считать датой, когда многоголосное пение получило санкцию церковной власти на введение его в Московском государстве.

Связывая появление в Москве строчного пения с прибытием сюда в середине XVII века украинских певцов, В. М. Металлов тем самым отождествлял его с так называемым партесным пением, но это неверно. Древнерусское строчное пение и принесенное позднее в Москву из Украины партесное пение — два совершенно различных вида хоровой культуры, что справедливо отмечает В. М. Беляев³. Б. В. Асафьев также четко разграничивает эти два вида певческого искусства: «Строение и интонационная сторона древнерусской культовой музыки (исключительно вокальной) были всецело мелодическими. Ощущение музыкального движения можно определить как ощущение движущейся горизонтали — линейное, как сказали бы теперь... А кроме того, старорусские термины раннего культового многоголосия («строчного пения») указывают на его линейную природу (низ, верх, путь, захват, подхват), а когда началась европеизация нашего культового пения и принесла с собой рациональное аккордовое голосоведение, то строчному пению стали противопоставлять «партесное» как новый вид»⁴.

Интересно, что сами современники появившегося на Руси в XVII веке партесного пения отличали последнее от строчного, как своего исконно

¹ «На сходех», то есть двумя хорами, соединенными вместе. Здесь, очевидно, имеется в виду и вечерний гимн «Свете тихий», о котором спрашивал Иван Грозный членов собора. Так именно исполнялся этот гимн.

² Стоглав, стр. 52.

³ В. М. Беляев. Музыка. «История культуры древней Руси», т. II, стр. 507—508.

⁴ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия, стр. 125.

русского. Среди обвинений, предъявленных московским патриархом Иоакимом (1674—1690) смоленскому митрополиту Симеону, впоследствии сосланному в монастырь за «уничтожение чести патриаршеской», упоминается, что он, Симеон, предвосхищая права и привилегии, принадлежащие московским патриархам, ввел у себя в церкви пение «с партес, а не русским согласием»¹.

Строчное пение возникло на основе русского народного песенного многоголосия, и практика народного хорового пения определила собой построение и состав строчной партитуры. Народ поет песни на два или на три голоса и сравнительно редко на четыре. Один из голосов ведет основной напев, другие дополняют этот напев всякого рода подголосками, причем все голоса имеют мелодическое значение. В народном хоре не существует деления на голоса по диапазону и тембру (сопрано, альты, тенора и басы). Женские и детские голоса в смешанном составе поют те же мелодии, что и мужские, октавой выше последних. Основная мелодия при любом составе исполнителей поручается наиболее искусному, головистому певцу.

Эти типические для народного хорового пения черты передались строчному пению. Оно также в основном двух- и трехголосное. Четырехголосные партитуры встречаются крайне редко. Все голоса строчной партитуры являются мелодическими. Голос, ведущий основную мелодию, обозначался в партитуре словом «путь», а его исполнители назывались «путниками» (надо отметить, что «путь» строчного пения представлял собой мелодию обычного знаменного, а не путевого распева). Мелодия, лежавшая выше пути, обозначалась словом «верх», а лежащая ниже — словом «низ»; соответственно этому исполнители их назывались «вершниками» и «нижниками». В четырехголосном изложении прибавлялась еще мелодия, называвшаяся «демеством», а ее исполнители именовались «демественниками». Названия хоровых голосов, таким образом, определялись положением той или иной мелодии в партитуре и ее значением в хоре.

Коль скоро основной контингент певцов древнерусских церковных хоров составляли мужчины, партитура писалась применительно к составу мужских голосов. В целом ее диапазон соответствовал полному церковному звукоряду — от соль большой октавы до ре первой октавы включительно. Высокий регистр тенорового голоса оставался неиспользованным. Зато басы, обладавшие звуками всей большой октавы и частично контроктавы, пели «низ» октавой ниже написанного, как часто поют и теперь. Для «малых певцов» или «недоростков» (так назывались

¹ Н. П. Попов. О поездке в Смоленск к митроп. Симеону «для великих духовных дел». Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете, кн. 2. М., 1907, V. Смесь, стр. 43.

детские голоса) особых хоровых партий не писали. Они пели то же самое октавой выше написанного.

Партии отдельных голосов строчной партитуры ограничивались объемом квинты или сексты и редко достигали октавы. Это делало доступным для большинства певцов исполнение любой строки партитуры. Поэтому отдельные партии самостоятельно не расписывались, все певцы пели по партитуре. В показании вологодского певца Ивана Ананьина, датированном 1666 годом, говорится: «Обедню златоустову ВПН [верх, путь, низ] и постную — ПН [путь, низ] з задостойники ПН [путь, низ] и обиход строчной (строчный. — Н. У.) ПН [путь, низ], и демественной ПН [путь, низ] и охтай ПН [путь, низ] и праздники господские ПН [путь, низ] и трезвоны (песнопения на праздники разных святых. — Н. У.) во вес год ПН [путь, низ], низ, путь пел обедню демественную ПН [путь, низ], и стихеры евангельские с светильны и збогородичны ПН [путь, низ], и царски стихи которые у нас в переводах есть ПН [путь, низ], и часы царские все трои ПН [путь, низ], канун греческой воду прошел ПН [путь, низ], катавасию отверзу уста моя ПН [путь, низ], катавасию осмаго гласу море огустевая ПН [путь, низ], блаженны на осмь гласов ПН [путь, низ], треоди постную и что подъяков писаны стихи седмичные, что поют на мере и яз те пою все низ и путь»¹. На иллюстрации XXV приводится пример трехголосной строчной партитуры.

Такая постановка дела, при которой каждый певец должен был уметь петь несколько голосов одного и того же строчного произведения, опять же была заимствована из практики народного хорового пения. Талантливые песенники обладают умением петь и основную мелодию песни и сопровождать ее подголосками. «Хорошие подголосники, — писал по этому поводу Листопадов, — соединяющие в себе с хорошим сравнительно голосом умение «подголашивать» («голосить») или «дишкантить», встречаются далеко не часто. Впрочем, по замечанию одного из лучших донских песенников, Антона Гончарова, Ермаковской станицы, «всякий хороший песенник должен уметь и песню играть и подголашивать». Замечание это не раз подтверждалось на практике: каждый из пяти песенников Есаульской (ныне Разинской) станицы, не исключая и запевалы, поочередно, по нашей просьбе, вел линию подголоска. Подобные же пробы повторялись иногда и в других местах. Молодой песенник Екатерининской (ныне Красно-Донецкой) станицы, Егор Евлахов, отличный баритон и лучший запевала, художественно дишкантил на высоких фальцетных нотах любую песню из своего обширного репертуара, хотя это нелегко было для его баритона»².

¹ Материалы для археологического словаря. «Древности. Труды Московского археологического общества», т. I, стр. 23.

² А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. I, ч. 1. М., 1949, стр. 17.



Основная мелодия в данном произведении изложена во втором голосе, верхнему же поручается контрапунктирование. Проследим, как контрапунктирует этот голос. Начиная в унисон с нижним, он затем переходит в терцию, которая благодаря последующему ходу нижнего голоса на терцию вниз сменяется квинтой. Отсюда голоса сходятся в унисон. На слове *ва* у верхнего голоса появляется короткая вспомогательная нота, после чего голоса снова идут в унисон. На слове *лон* верхний голос отходит от унисона, проявляя некоторую самостоятельность движения. Он движется четвертными и половинной нотами против целой ноты нижнего голоса, временами перекрещивается с последним. Но эта самостоятельность движения непродолжительна, и вскоре голоса опять сходятся в унисон.

Дальнейший контрапункт представляет повторение описанного: те же унисоны, эпизодически сменяющиеся непродолжительным контрапунктированием. В вертикали контрапункта чаще всего возникает интервал терции; иногда встречается секунда и реже кварта и квинта. В одном случае появляется уменьшенная квинта (слог *хом*). Казалось бы, этот диссонанс вызовет разрешение в терцию, но этого не произошло. Особенно неблагозвучен контрапункт на слове *аллилуиа*, где после перекрещивания голосов верхний неоднократно «наползает» на выдержанную ноту нижнего, постоянно образуя секунды.

Рассмотренный образец представляет наиболее ранний вид двухголосия, где контрапунктирующий голос еще не обладает свободой и самостоятельностью движения; «тяжеловесные» унисоны на целых нотах, появляющиеся часто в середине мотивов и внезапно прекращающие контрапунктирование, а равно и «наползание» контрапункта на основную мелодию, являются следствием далеко не созревшего полифонического мастерства.

Дальнейшим шагом в развитии строчного пения было введение «ленточного» голосоведения. Свойственный народному многоголосию прием

«расщепления» унисона в терцию или иной консонирующий интервал были широко использованы мастерами строчного пения. Примером ленточного двухголосия, где расщепленные голоса движутся в основном параллельными терциями, может служить «Слава отцу»¹:

274

Путь

Сла - ва от - цу и сы - ну и свя - то - му ду - ху

Низ

и ны - не и - прис - но и во - ве - жи ве - ком а - ми - нь

В «Приидите поклонимся» из той же рукописи (л. 3 и об.) ленточное движение происходит главным образом в интервале квинты:

215

Путь

При - и - ди - те, по - кло - ним - ся и при - па - дем - ко Хри - сту

Низ

Спа - си - ти нас за все что вы сделали за нас

Спа - си - ти нас за все что вы сделали за нас

мерт - вых по - ю - щий - я - ти Ал - ли - луй - я

¹ Рукопись XVII в. ГИМ, Певческое собрание, № 182 (л. 1 об. и 2). Расшифровка этого и следующего примера М. В. Бражникова.

Оба примера в какой-то мере напоминают средневековый западный органум: тот же принцип параллельности движения, тот же спокойный, ровный характер музыки. Вместе с тем в ленточном голосоведении мастеров строчного пения есть свои особенности. Прежде всего это отсутствие строгого постоянства в интервальном соотношении голосов, которое характерно для органума¹. Русские мастера довольно часто отступают от параллельного движения, что вызывает появление новых интервалов в вертикали. Знаменательно то, что если приписываемое Гугбальду «Руководство» указывает как основной вид органума движение параллельными квартами и квинтами², то русские мастера в своем ленточном многоголосии используют в первую очередь терцовые параллелизмы, а вслед за ними квинтовые. Квартовые параллелизмы у них встречаются лишь эпизодически, в отдельных музыкальных строках некоторых произведений. В сочинениях мастеров строчного пения не чувствуется также свойственного раннезападной полифонии воззрения на интервал терции как неустойчивый, требующий разрешения в квинту. Терция является для них безусловным консонансом. Это легко понять, если вспомнить, что еще задолго до появления строчного пения древнерусские певческие азбуки делили используемый звукоряд на согласия терций. Поэтому мастера эпохи Московской Руси так широко и смело применяют в своем ленточном многоголосии данный интервал. И даже в тех случаях, когда ведущее значение принадлежит квинтовым параллелизмам (как в песнопении «Приидите поклонимся»), терция всякий раз, когда она появляется, звучит весьма убедительно. Применение ее в конце мелодических строк в движении целыми нотами со скачком нижнего голоса на кварту вверх создает кадансирующий оборот.

К ленточному виду многоголосия следует отнести приведенное выше трехголосное новгородское великое славословие. В нем основная мелодия поручена среднему голосу, крайние же большей частью движутся в терцию с ним, что вызывает довольно частые квинтовые параллелизмы, иногда сменяющиеся параллельными терциями. Нередко возникают также трезвучия.

В полифоническом отношении ленточное двухголосие мало интересно. Параллелизмы сковывают голоса, лишают их интонационного и ритмического разнообразия. Центр тяжести такой полифонии лежал в исполнении напева в разных регистрах. В первом из приведенных двухголосных примеров верхний голос использует главным образом область звуков «светлого» согласия, а нижний — «мрачного». Во втором примере расположение голосов в интервале квинты давало возможность верхнему

¹ Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 1. М.—Л., 1941, стр. 508—511.

² Там же, стр. 510.

голосу в основном держаться «светлого» согласия и даже захватить «тресветлое» (си-бемоль), тогда как нижний использовал не только «мрачное», но и более низкое, «простое». В трехголосном славословии к этому колористическому элементу прибавляется еще полнозвучность трезвучий.

В народном хоровом пении встречаются примеры, счет близкие к приведенным образцам строчного многоголосия: голоса, начав петь в унисон, затем расходятся в терцию, а иногда образуют и трезвучие, затем снова возвращаются к унисону, чтобы потом опять разойтись, и т. д.¹:

276 $\text{♩} = 144 (\text{♩} = 72)$

На-ва-рим мы пи-ва, зе-де-но-ва ви-ва
да-што-бы-в-том пи-ве, ой, што у нас бу-дет
мы пи-ва на-пьем-ся, да все со-бе-рем-ся

Мастера строчного пения включили эти приемы народного многоголосия в рамки стилистических норм церковной музыки. Они ограничили возможности голосоведения объемом церковного звукоряда с присущим ему низким регистром. Той свободе движения голосов, которая свойственна народной песне, они противопоставили по преимуществу плавное, поступенное движение. К тому же пространность текстов многих церковных песнопений, псалмодический характер их одноголосного исполнения обусловили малую подвижность голосов и в многоголосном пении. Иногда на протяжении ряда слогов повторяются звуки одной высоты и одинаковой длительности.

¹ А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. IV. М., 1953, стр. 319.

Все это вместе взятое придает ранним видам строчного пения свойственный вообще церковной музыке спокойный, бестемпераментный характер. В этом отношении его общий тонус приближается к раннезападной полифонической церковной музыке, где единственным признаком многоголосия также является различие регистров при сохранении интонационного и метро-ритмического тождества¹. Однако дальнейший путь развития русского строчного пения диаметрально разошелся с западным. Оно миновало такие полифонические формы, как дюплюмы Леонина, триплюмы и квадроплюмы Перотина, где верхние голоса на выдержанном басы движутся в едином метро-ритме, в параллельном или противоположном мелодическом направлении. Не знает строчное пение и такой формы, как мотет, где одновременно, самостоятельно и независимо друг от друга развиваются разные мелодии с разными текстами. Наконец, в произведениях мастеров строчного пения мы не встречаем сложных контрапунктов, канонических имитаций и т. п. Усложнение полифонической ткани строчного пения происходило на основе таких приемов русского народного многоголосия, как варьирование мотивов, образование вторых и подголосков.

Таким примером может служить двухголосное «Свете тихий»²:

277

Путь
Наш

1 Све - те ти - хий 2 сва - ты - я сла - вы бес - смерт - на - го

3 от - да - не - бес - на - го 4 сва - та - го бла - жен - на - го 5 и - и - су - се Хри - сте

6 при - шед - ше на за - пад соли - да 7 ви - дев - ше свет ве - чер - ний

¹ Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. I, ч. 1, стр. 511.

² Рукопись XVII в. ГПБ, Софийское собрание, № 182, л. 256 и об. Расшифровка М. В. Бражникова.

8 по-ем от-да-сы на я свя-та го ду-ха во-га,
 9
 10
 11 до-сто-ин-е-си-во-вся вре-ме-на пет-бы-ти-
 12
 13
 14 гла-сы пре-по-доб-ны-ми сы-не бо-жий жи-вот да-
 15
 16 -йй тем-же мир-тя сла-...-ент.
 17

Подобно запевале в народных хорах, путник излагает в начале песнопения ведущий мотив, составляющий основу всего произведения. Во второй строке нижник «подхватывает» мелодию: сначала он поет в унисон с верхним голосом, затем переходит в терцию, далее через проходящую кварту в квинту и снова возвращается к унисону. Подобным же образом исполняется и третья строка, где голоса начинают петь в квинту, затем через проходящую кварту приходят к параллельному движению терциями, которое завершается унисоном.

В четвертой строке положенный в основу распева мотив:

278

получает у путника новый вид:

279

Этот вариант с незначительными отступлениями проводится верхним голосом во всех последующих мелодических строках. Нижний контрапунктирует в основном параллельными терциями, и только на слог *жен* голоса сходятся в унисон, подтверждаемый далее посредством кадансирующего оборота, характерного для народной песни:



С небольшими изменениями вариационного характера обе мелодии проводятся в пятой строке. В шестой строке, пользуясь задержкой путника на верхнем звуке *си-бемоль*, нижний голос переходит к контрапунктированию в параллельных квартах, что придает новую окраску основной мелодии:



Седьмая строка представляет незначительное изменение шестой, с той разницей, что здесь опять в основном голоса двигаются терциями. В восьмой строке мастер прибегает к своеобразной полиметрии: против целой ноты верхнего голоса в нижнем дается пять четвертей, причем здесь мастер впервые использует косвенное движение голосов:



Этот прием используется далее в десятой и двенадцатой строках, тогда как контрапункт тринадцатой, четырнадцатой, пятнадцатой и шестнадцатой строк придерживается параллельного и прямого движения, установленного в первых строках песнопения.

Наивысшей свободы движения контрапунктирующий голос достигает в последней, семнадцатой строке. На фоне спокойного, поступенно нисходящего движения путника он устремляется вверх четвертными нотами, задерживается на звуке *соль*, в результате чего между голосами возникает диссонирующий интервал секунды. Скачок нижнего голоса на квинту вниз создает подобие половинного каданса в середине строки. Второй каданс построен на движении голосов параллельными терциями, которые сменяются диссонирующими интервалами малой септимы и чистой кварты. Этим оборотом заканчивается вся композиция:



Полифония трехголосных строчных произведений обычно создавалась таким образом, что верх и путь двигались терциями, собственно же контрапунктирующим являлся нижний голос.

Такой пример представляет херувимская¹:

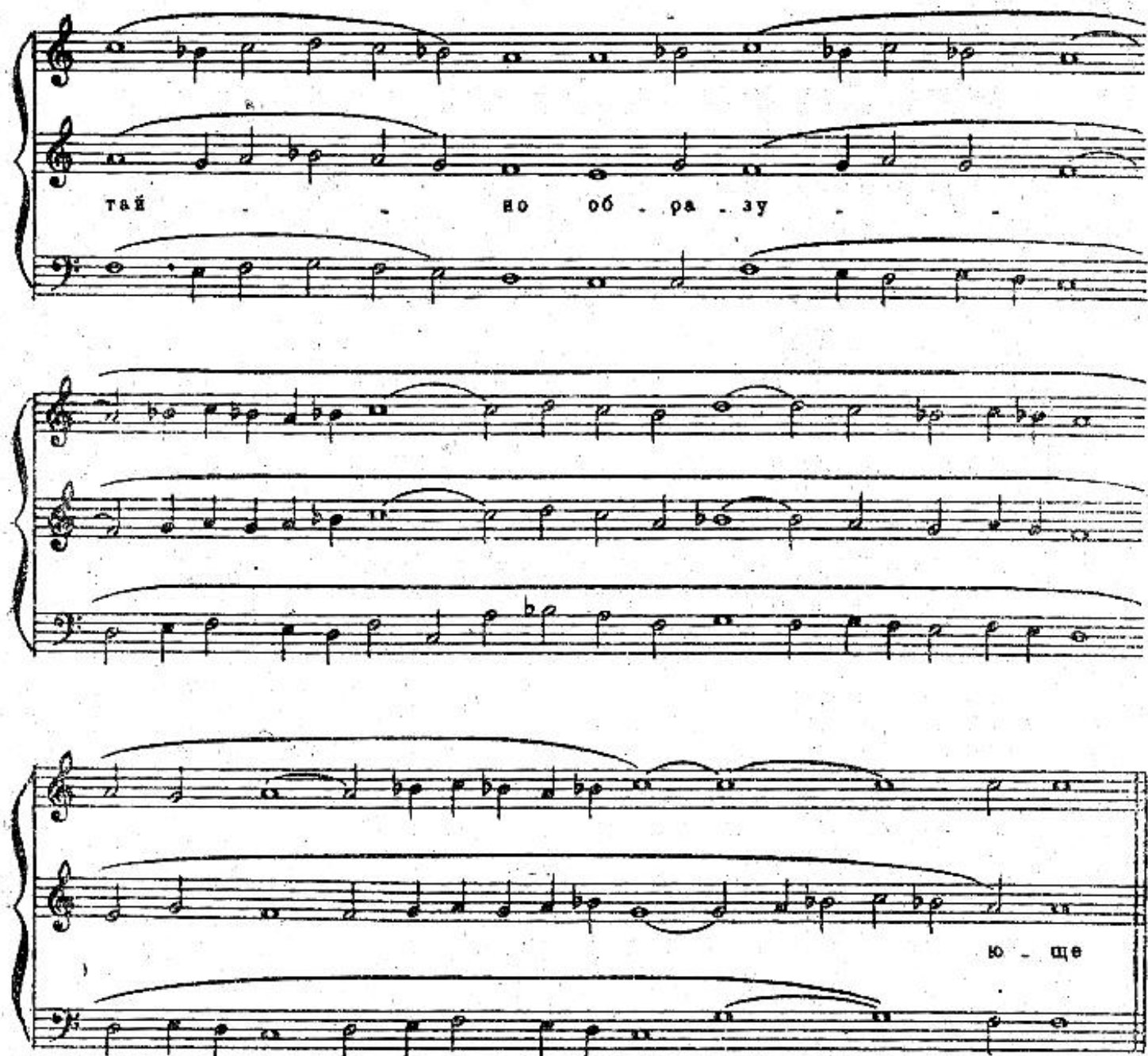
Верх

Путь

Низ

И . же . хе . ру . ви .

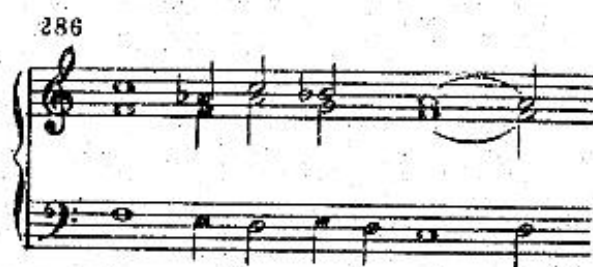
¹ Рукопись XVII в. ГИМ, Певческое собрание, № 182, л. 18 об. — 19 об. Расшифровка М. В. Бражникова.



Верхние голоса этого произведения, начав петь в унисон, вскоре же расходятся в терцию и далее почти сплошь идут параллельными терциями. Крайне редкие отступления от этого параллелизма, в большинстве случаев приводящие к унисону, никак не могут придать мелодии вершника значение контрапунктирующего голоса. Это скорее втора. Иной представляется мелодия нижника, в которой отчетливо проявляется тенденция к самостоятельности движения. Начав в секунду с остальными голосами, он выдерживает этот интервал, пока верхние голоса не перейдут в терцию. Далее, когда верхние голоса начинают развивать движение в восходящем направлении, используя половинные и четвертные ноты, нижний идет целыми и половинными; когда, наоборот, верхние голоса замедляют движение, он ускоряет его:



Нижний голос, контрапунктируя, образует параллельные секунды со средним голосом (отмечено скобками). Этот трудный для исполнения певцами жесткий параллелизм логически оправдывает себя только стремлением нижнего голоса к самостоятельности. В этом отношении характерно и следующее место, где в нижнем голосе используется противоположное и косвенное движение:



Интересно отметить также секвенции в нижнем голосе, которые служат своего рода фоном для пары верхних голосов, в основном держащихся параллельного движения терциями:



Встречаются и такие трехстрочные композиции, где верхний голос не составляет вторы к основной мелодии, а контрапунктирует ей так же, как и нижний. При этом движение параллельными терциями, а частично квартами и квинтами, поддерживается в одной из пар голосов: оно появляется то в верхних голосах, то в нижних, то в крайних. Примером такого трехголосного склада может служить «Достойно есть»¹:

¹ Рукопись XVII в. ГИМ, Певческое собрание, № 182, л. 23 и об. Расшифровка М. В. Бражникова.

Верх

Путь

Низ

Дос . той . но . есть . я . ко . во .

ис . ти . ну

бла . жи . ти . тя

бо . го . ро . дя . цу

прис . но . бла . жен

ну . ю . и . пре . ве . по . роч . ну . ю .



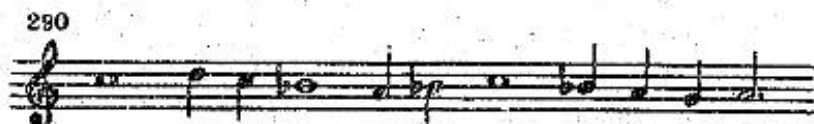
В начале произведения два верхних голоса двигаются параллельными терциями. Нижний голос в этих параллелизмах не участвует. Кроме того, он отличается от остальных голосов и ритмически. Затем, после появления в вертикали малого септаккорда до — соль — си-бемоль, параллельное движение передается крайним голосам, а средний голос задерживается на выдержанной ноте соль. Далее, на слове *есть* устанавливается параллельное движение терциями в нижних голосах, верхний же делает терцовый скачок вниз и тем самым на время устраняет наметившийся в его движении терцовый параллелизм. На словах *Яко, во* появляется ряд трезвучий, после чего в среднем голосе дается типичная для данного произведения попевка:



тогда как крайние голоса образуют между собой параллельные квинты. На слове *ну* два верхних голоса идут параллельными терциями, а нижний остается на выдержанной ноте, затем соотношение меняется: верхние голоса задерживаются на целой ноте, а нижний приходит в движение. На слове *блажити* все три голоса развивают самостоятельное движение в разных ритмах, причем верхний голос перекрещивается со средним. На слове *тя* образуется ряд параллельных терций между нижней парой голосов, верхний же голос приходит к параллельному движению после хода в проти-

воположную сторону. На слове *богородицу* опять появляется в среднем голосе типичная попевка на фоне параллельных квинт у средних голосов.

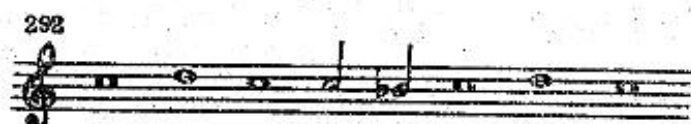
В дальнейшем голоса развиваются по тому же принципу, повторяя в варьированной форме отдельные ходы и связанные с ними мотивы. В точности ни одно из предшествующих построений не повторяется. Так, на слове *пренепорочную* типичная попевка среднего голоса сопровождается параллельными секундами в крайних голосах (слоги *не* и *по*), причем между первым и вторым голосом происходит перекрещивание. На словах *бога нашего* начало этой типичной попевки проводится двумя нижними голосами в параллельных терциях, затем низ останавливается на выдержанной ноте *фа*, а путь с верхом идут в параллельных терциях. Оригинально построен самый конец приведенного примера: сначала низ движется поступенно вверх на выдержанных нотах верха и пути, после же образования трезвучия *фа — ля* — до два нижних голоса идут параллельными квартами, замедляя движение, а в мелодии вершника возникает довольно подвижная и широко развитая попевка:



которая может рассматриваться как подголосок, выросший на основе типичной попевки — пути.

Стремление голосов к самостоятельности проявляется в образовании у них откристиллизовавшихся попевок. У каждого голоса есть свои оригинальные попевки, на основе которых строится его мелодия.

Для мелодии верхнего голоса характерны попевки:



Путь также имеет две оригинальные попевки:



В мелодии нижнего голоса имеются свои попевки:



Мелодическая самостоятельность отдельных голосов и постоянная смена движения между ними обнаруживают в авторе данного произведения опытного мастера, хорошо владеющего приемами полифонического изложения.

В трехголосном складе, где каждый из голосов проявлял самостоятельность движения, связанную с образованием у него особых попевок, строчное пение достигло апогея своего развития. В музыкальных сборниках XVII века встречаются иногда четырехголосные произведения. Ниже приводится пример четырехголосной стихирьы на «Господи возвах» в праздник рождества Христова¹:

297

Верх

Путь

Низ

Демество

Со спо ду и а су су рожд,

шу ся от свя ты я де вы,

¹ Заимствую у Д. В. Разумовского («Церковное пение в России», стр. 215—216), с незначительными поправками. Именно у Разумовского в мелодии низа на слове гы дан следующий ход:

298

В четырехголосных партитурах строчного пения основная мелодия обозначалась термином «демество» и писалась в нижней строке партитуры. Почему так назывался данный голос — это не объясняется ни в одном из музыкально-теоретических трактатов того времени. Как в отношении нотации, так и по своему ладо-интонационному строению демество было знаменным и не имело ничего общего с культивировавшимся в XVI—XVII столетиях демественным распевом. Демество данного примера представляет мелодию 2-го гласа знаменного распева. Эта мелодия встречается в одноголосной знаменной беспометной нотации, в пометной и в пятилинейной¹. Поэтому, очевидно, неправ В. М. Металлов, утверждая, что мелодия «демества» представляла собой «подобие вариаций или искусного аккомпанемента», близких к демественному пению, свободному от гласовых условностей знаменного распева, и являлась чем-то вроде польского эксцеллинтования².

Можно предполагать, что четвертый голос строчного пения называли демеством потому, что эту мелодию исполняли сами руководители хоров — доместики, или демественники. В условиях ограниченности церковного звукоряда, когда голоса были вынуждены постоянно «наползать» друг на друга и перекрещиваться, исполнение этой хоровой партии представляло большие трудности и могло быть поручено только опытному певцу, обладателю сильного голоса, способному удержать мелодию и выделить ее на фоне сталкивающихся с ней трех других мелодий. Такими качествами обладали головщики хоров, или доместики, к которым, в отличие от современных хормейстеров, предъявлялось требование певческого опыта и хороших голосовых данных. Головщик Троице-Сергиевой лавры Логгин Корова имел «глас красен и светел и гремещ вельми, яко во дни его мало обретахуся подобни ему. Он гордяся поюще и величаяся о гласе

По-видимому, здесь вкралась ошибка, так как церковный звукоряд не имел звука *ми* большой октавы. Предельный нижний тон звукоряда — *соль* этой октавы. Стоящие в партитуре знаки с пометами *точка* и *ца* с *крыжем*, согласно обозначению Шайдурова, следует читать как *ми* и *си*. Равным образом нет основания читать *мрачно* с *крыжем* как *ре*. Сам Разумовский в других случаях читает его как *до*. Правильнее будет читать все это место так:



¹ Например: в беспометной — рукопись XVII в. ГПБ, собрание Погодина, № 417, л. 321 и об.; в пометной — рукопись XVII в., там же, № 398, л. 34; № 402, л. 46, и № 403, л. 41 об.; в пятилинейной — рукопись конца XVII—XVIII в., там же, № 418, л. 44.

² В. М. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, стр. 84.

слава вышнихъ богоу
 на земли миръ душепѣцѣхъ благопо
 лени хъ али мѣа блгоблсломѣмѣ
 слава сѣмѣи славоу сѣмѣи мѣа блго
 дарѣмѣа пѣлици а ради славы сѣмѣи

XXIV. Великое славословие

Рукопись XVII в. ГПБ, собрание Погодина, № 417, л. 83 об.


 иже по потреби сега свободи сеи мѣрты


 и мѣртыи и мѣрныи — хом тѣмъ до сѣ


 пающе по іѣмъ благословенъ христосъ бо бла


 го поливъ и тѣмъ глаголюще. Слава пошлени


 богу и на земли миръ по челоу бже благово


 лени ехъ аще и тѣмъ благословимъ тѣмъ и на нѣмъ


 тѣмъ глаголюмъ тѣмъ благодаримъ тѣмъ


 и ради славы твоея господи царю не бе


 гныи боже ште псе держите лю господисы

своем»¹. Разумеется, не один Логгин, но и многие головщики обладали незаурядными голосами, которыми иногда, быть может, даже злоупотребляли. Поэтому в некоторых певческих записях XVI—XVII веков при песнопениях, предназначенных для исполнения головщиком, дается указание, чтобы тот пел «неасильне ревый, ни вереская»².

Если демественник исполнял нижний голос, то каково было значение среднего голоса или пути, которому в двух- и трехголосных строчных партитурах поручалась главная мелодия? В данной четырехголосной партитуре путь занимает то же самое место, что и в трехголосных сочинениях, то есть между первым и третьим голосами. Мелодия его в основном удваивает мелодию демества в терцию. Вместе с тем постоянно наблюдается перекрещивание этих голосов. Когда демество выходит вверх за пределы тонов мрачного согласия, то путь переходит в эту область и, таким образом, поет терцией ниже демества. Собственно говоря, путь мог бы все время двигаться терцией выше демества, и от этого произведение не проиграло бы, напротив, основная мелодия в массе низких голосов хора выделялась бы с большей ясностью. Особенно стеснены в своем движении низ и верх. Если читать последний так, как он написан, то он оказывается звучащим ниже всех голосов. Можно допустить, что его пели октавой выше написанного, но и в таком случае нижний регистр хора оказывается крайне стесненным в силу наличия в нем трех голосов — пути, низа и демества. В этих условиях голоса не могут развивать движение, не прибегая к перекрещиванию; частое появление в вертикали трезвучий и их обращений создает впечатление, что голоса топчутся на месте. Это делало четырехголосное строчное пение неподвижным, однообразным и тем самым обрекало четырехголосие на бесперспективность. Следует заметить, что слабое развитие четырехголосного строчного пения не являлось следствием неопытности мастеров пения в области композиции. Достигнув достаточно высокого мастерства в области сочинения трехголосных произведений, где каждый голос контрапунктирует, излагая свои попевки, они могли бы справиться с четырехголосным складом. Препятствием к этому была ограниченность употребляемого в церковном пении звукоряда. Чтобы создать перспективы для культивирования четырехголосного строчного пения, нужно было раздвинуть церковный звукоряд и поднять отдельные голоса хора в более высокий регистр. Но господствовавший взгляд, что ре малой октавы является предельно возможным тоном в церковном пении и «выше сего преступати ниже обретатся», не позволял сделать этого. Поэтому четырехголосный склад не получил широкого развития в рамках строчного пения; количество существующих его записей сравнительно невелико.

¹ А. В. Преображенский. Культурная музыка в России, стр. 22.

² Например, рукописный ирмолог XVII в. ГПБ, Кирилловское собрание, № 578/835, л. 337.

Многоголосное путевое пение

Как уже было сказано выше, этот вид древнерусского многоголосного пения не основывался на многоголосном изложении мелодий путевого распева. Характерная для этого последнего мелодическая подвижность и экспрессия не свойственны среднему голосу путевого многоголосного пения. Мелодическое движение сосредоточено здесь в нижнем голосе, частично в верхнем (в трехголосных сочинениях). Привожу пример двухголосного путевого пения — тропарь «На спасения стези»¹:

300

Путь

На спа . се . ни . я .

Низ

сте . зи на

ста . ви нас бо . го

ро . ди . це

¹ Рукопись конца XVII—XVIII в. ГПБ, Q. I. № 875, л. 101 об. и 102.

Путь построен на мотивах погласицы 8-го гласа, как она изложена в более поздней редакции (см. стр. 79):



Сравнительно малоподвижный путь этого песнопения в интонационном и ритмическом отношении близок к погласице и выполняет в данном случае роль *cantus firmus*'а. Низ, напротив, весьма подвижен, хотя его мелодия возникает на основе тех же попевок. С композиционной стороны он является свободным контрапунктом, построенным на основе широкой разработки мотивов *cantus firmus*'а. Привожу пример трехголосного путевого пения «Елицы во Христа крестистесь...»¹:

302

Верх

Путь

Низ

Е . ли . цы во Хри . ста кре .

сти . сте . ся во

Хри . ста о . бле ко . сте

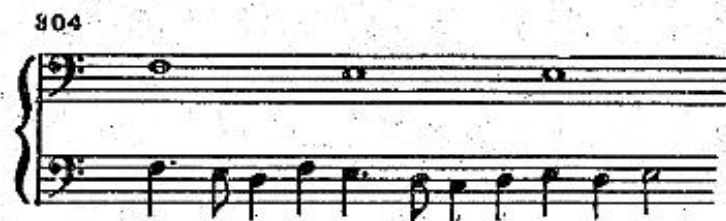
¹ Рукопись конца XVII—XVIII в. ГПБ, Q. I. № 875, л. 49 и об.



Мелодия пути (средний голос) сочинена на основе второй половины погласицы 5-го гласа, как она изложена в поздней редакции (см. стр. 79):



Это также малоподвижный *cantus firmus*. Крайние голоса относятся к среднему как его контрапункты, причем, как и в двухголосном примере, наиболее интенсивным оказывается нижний голос. Его непрерывное движение связано с постоянным вращением около выдержанных нот *cantus firmus*'а. В одних случаях он поет тоны среднего голоса:



в других образует ниже их мелодический орнамент:



Верхний голос в отдельных местах произведения поддерживает путь. Если последний движется целыми нотами, то верхний сопровождает его половинными, в то время как низ дает развитые мотивы, используя главным образом четвертные ноты. В этом случае склад путевого трехголосия напоминает цветистый контрапункт учебников полифонии:

306



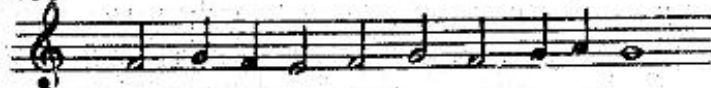
В других случаях верхний голос отступает от такой поддержки пути и подобно нижнему развивает мелодическое движение. Как правило, он движется противоположно нижнему голосу. Таким образом, для путевого пения, в отличие от строчного, характерным является преимущественное использование косвенного и противоположного движений:

307



Материалом для создания контрапунктирующих голосов служат здесь не только интонации *cantus firmus* а, как это имело место в предыдущем примере, но и различные попевки восьмигласия и оригинальные мотивы демественного распева. В данном примере в мелодии верхнего голоса широко использован конец фиты-перевязки:

308



а мотив с квартовым скачком вниз и обратным ходом голоса на ступень, вверх:

309



встречался в догматике 5-го гласа (слово сый) (см. стр. 121).

Первая половина мелодии низа:



построена на мотиве фиты мрачной:



Вторая половина мелодии:



дает многообразное варьирование попевки 2-го гласа:



Четырехголосных сочинений путевого пения я не встречал. Если они существовали, то как редкое явление.

Путевое многоголосное пение, с точки зрения композиционных приемов, представляло собой шаг вперед сравнительно со строчным. В нем нет той связанности голосов, какая неизбежно возникала в вертикали строчного пения из-за аккордового склада. Предельно самостоятельные голоса путевого многоголосия избегали статичности благодаря постоянному движению в различных длительностях. Вместе с тем путевое многоголосие имело свой существенный недостаток. Свобода движения голосов вызывала постоянное появление в вертикали самых неожиданных и жестких по звучанию диссонансов. Эта жесткость усиливалась еще из-за акустической природы звуков малой октавы, в тесном регистре которой располагались все голоса. Впрочем, необычная на наш слух диссонантность путевого пения не может быть объяснена только слабостью полифонической техники. Здесь несомненно проявлялось и своеобразие эстетического восприятия. С технической стороны часть диссонансов в приведенном примере могла быть легко устранена. Нельзя объяснить слабостью техники, например, секунды *ре — ми — фа* в окончании произведения.

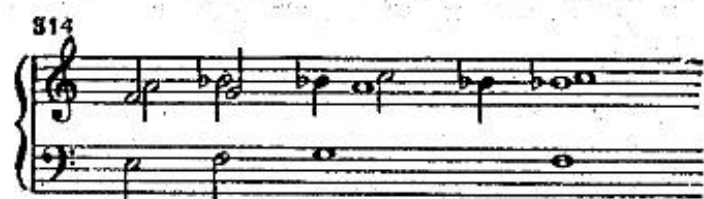
Путевое пение вызывало разное отношение со стороны современников.

Одним нравилась широкая самостоятельность движения голосов, в постоянно возникающих диссонансах они слышали «гласа со гласом борение». Другие же (это были главным образом сторонники партесного пения) не одобряли его и говорили, что «ничто есть в нем согласно, только несогласное тригласие, шум и звук издающее, и не сведущим благо мнится, сведущим неисправно положено разумеется»¹.

Вертикаль строчного и путевого многоголосия

Многоголосие московских мастеров пения во всех его видах — от простейшего ленточного до путевого — было мелодическим по своей природе. Вертикаль возникала лишь как следствие одновременного звучания нескольких горизонтально развивающихся мелодических голосов. Поэтому, чем многообразнее была горизонталь многоголосия, тем сложнее становилась и его вертикаль. Путевое пение достигало апогея этой сложности. Как же подходили московские мастера пения к проблеме вертикали?

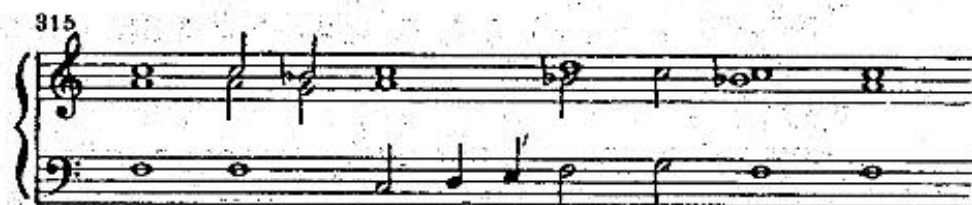
В данном вопросе обращает внимание прежде всего то, что в обоих видах многоголосия — и в строчном и в путевом — все диссонирующие звукокомплексы возникают свободно, без предварительного приготовления диссонанса посредством задержаний голосов. Равным образом не знает строчное и путевое пение разрешения диссонансов. Несколько диссонирующих звукокомплексов может непосредственно следовать друг за другом. В приведенном выше примере «Достойно есть» встречается, например, такое чрезвычайно насыщенное диссонансами место:



Было бы ошибочно объяснять столь свободное отношение московских мастеров пения к диссонансам отсутствием у них представлений о консонансе и диссонансе вообще. О том, что эти понятия в древнерусском певческом искусстве существовали, свидетельствует церковный звукоряд, созданный на основе представления об интервалах как согласиях. Консонантность лежала в самой основе церковного пения. Виднейший теоретик

¹ Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXI. СПб., 1849, стр. 170.

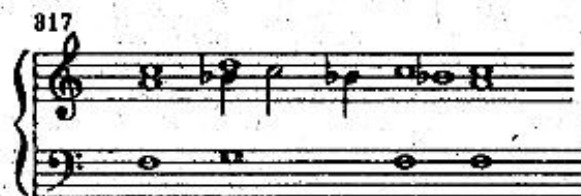
Московской Руси Шайдуrow исходил в своем теоретическом обосновании звукоряда из его консонантной природы. Наконец, вполне осознанное отношение мастеров пения к данному вопросу видно из их композиций, где диссонирующие «отрезки» чередуются с консонирующими. Крайне насыщенное диссонансами место из «Достойно есть» сменяется вполне благозвучной музыкой, в которой диссонансы возникают эпизодически, главным образом в результате вспомогательных и проходящих нот:



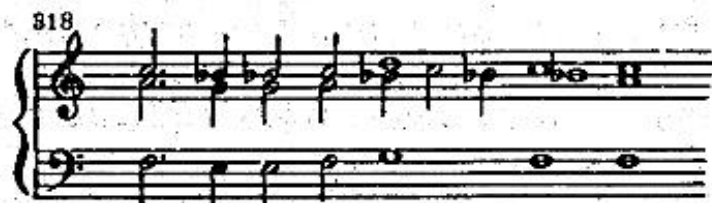
Более того, иногда одна и та же музыкальная фраза, повторяясь несколько раз в варьированном виде, дается то в консонантном, то в диссонантном звучании. Та же попевка пути из «Достойно есть»:



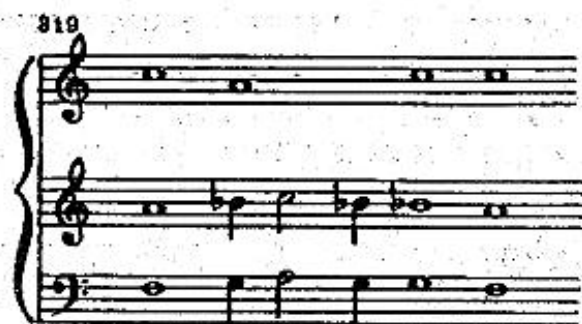
которая приводилась выше в исключительно насыщенном диссонансами изложении, перед этим дана была в очень благозвучном сопровождении голосов:



Еще более благозвучным представляется самое первое проведение этой попевки, где голоса идут в основном трезвучиями:



Та же попевка приобретает новый колорит в последнем проведении, где нижний голос удваивает ее в терцию, а верхний благодаря перекрещиванию со средним попадает между тонами попевки:



В использовании одновременного звучания секунд, кварт, малых септим и даже нон, без какого-либо ограничения условностями задержания и разрешения, московские мастера пения опирались на мелодический склад народного многоголосия, где стремление голосов к самостоятельности вызывает столь же свободное применение диссонансов в вертикали. В частности, очень широко и многообразно используются в русском народном многоголосии секунды. Их можно встретить не только в косвенном движении с проходящей или вспомогательной нотами, но и при параллельном движении голосов как в восходящем, так и в нисходящем направлении¹:

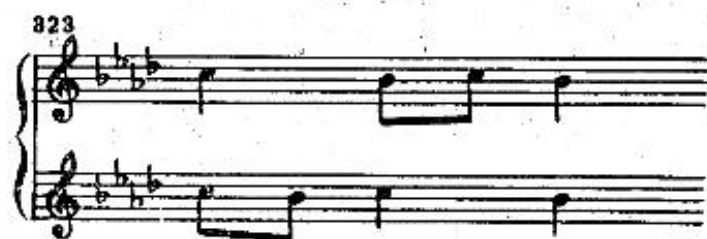


По существу это тот же принцип движения, что и в приведенном выше примере «Достойно есть», между мелодиями вершника и нижника:

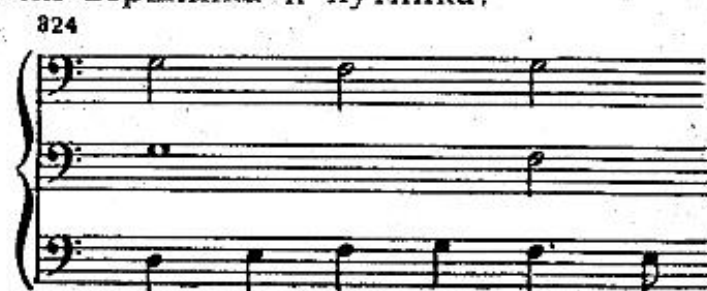


¹ Песни Пинежья, кн. 2, стр. 209.

Иногда секунды появляются вследствие «столкновения» голосов, когда один из голосов унисона берет нижнюю вспомогательную ноту и возвращается в первоначальный тон унисона, другой же голос, выдерживавший унисонный тон, в последний момент переходит на ступень вниз¹:



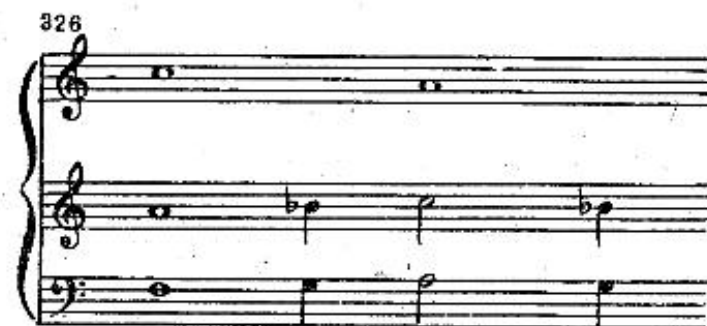
Аналогичный прием использован в приведенном выше примере путевого «Елицы», в мелодиях вершника и путника:



Секунды возникают и в том случае, когда один из голосов «вплетается» между парой других, расположенных в интервале терции²:



В строчном «Достойно есть» голос вершника «вплетается» подобным же образом между мелодиями пути и низа:



¹ Песни Пинежья, кн. 2, стр. 26.

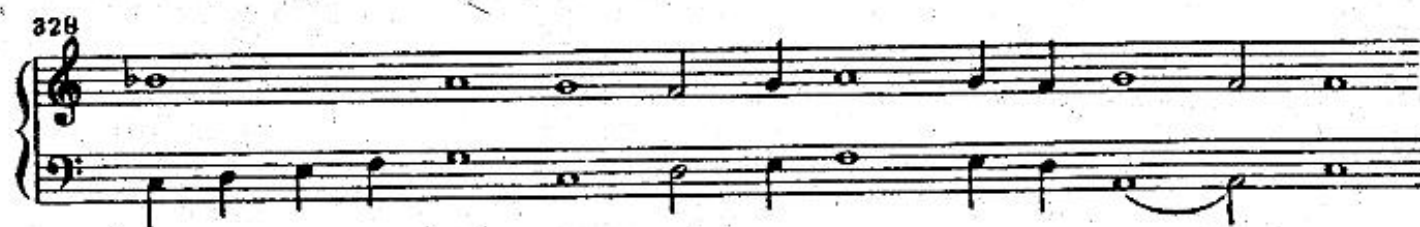
² Там же, стр. 27.

Нередки в вертикали народного многоголосия и параллельные кварты¹:



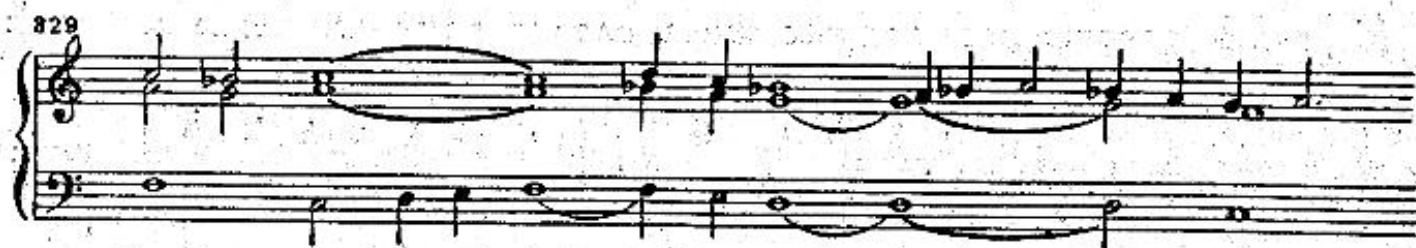
Итак, вертикаль церковного многоголосного пения, вытекающая из природы квартово-терцовых ладов, создавалась на тех же основах, что и вертикаль народного многоголосия. Но в творчестве московских мастеров пения трезвучия, квартсектаккорды и различные звукокомплексы из терций и кварт в соединении с секундами использовались более широко и последовательно, нежели в народной песне. Обильная уснащенность напряженно звучащими диссонирующими комплексами придавала их многоголосным песнопениям своеобразный колорит, гармонизовавший со строгой архитектурой и суровой живописью храмов.

В каком отношении находилась вертикаль древнерусского певческого многоголосия к функциональной гармонии? Субдоминантовая и доминантовая функции довольно ясно ощущаются в кадансах многих двух- и трехголосных произведений. Однако в этих же произведениях часто наблюдается своеобразное явление, когда музыка после кадансирования отдельных мелодических строк на основе сопоставления гармонических функций как бы вдруг останавливается на тонах, вызывающих ощущение неустойчивости. В двухголосном «Свете тихий», где мелодические строки отделяются друг от друга квартовыми ходами нижнего голоса, устанавливающими автентический каданс, в последней, заключительной строке этот ход отсутствует; в вертикали неожиданно появляется малая септима, сменяющаяся чистой квартой. Произведение заканчивается на квартовом созвучии:



В трехголосном «Достойно есть», где достаточно ясно выражено значение трезвучия фа — ля — до как тонического, последняя строка заканчивается на квартсектаккорде этого трезвучия:

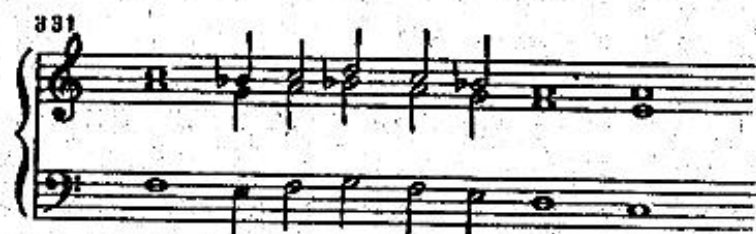
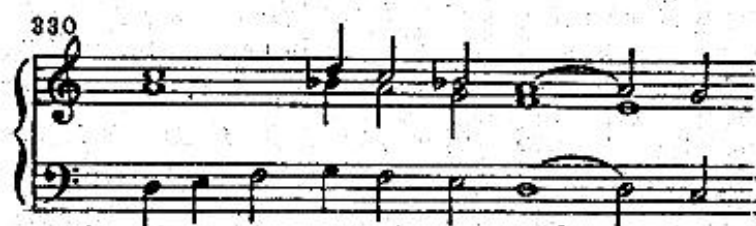
¹ А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. IV, стр. 295.



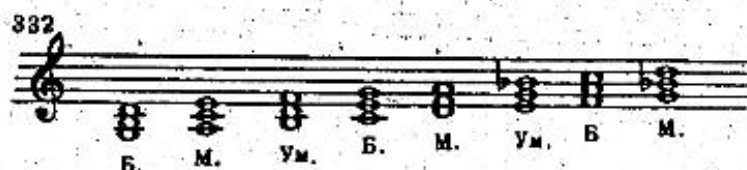
Вторая половина этого пространного каданса построена таким образом, что нижний голос, держась в интервале квинты к среднему, как бы избегает ходов, которые могут образовать доминантовое и тоническое трезвучия.

Достаточно было нижнему голосу вместо выдержанного *ре* взять *до*, а затем в конце каданса пойти в *фа*, и мы имели бы автентический каданс.

В построении приведенных кадансов ясно чувствуется зависимость гармонии от мелодического движения. Еще ощутимее эта зависимость в серединах мелодических строк. Здесь трезвучия следуют группами, как бы «нанизанные» на мелодическую линию среднего голоса. В «Херувимской» мастер применяет пять и даже семь трезвучий подряд:



Применение подряд нескольких трезвучий в строчном пении имело значение скорее колористического, нежели функционального фактора и было обусловлено строением церковного звукоряда, в котором каждое четвертое из расположенных поступенно трезвучий воспроизводит строение первого:

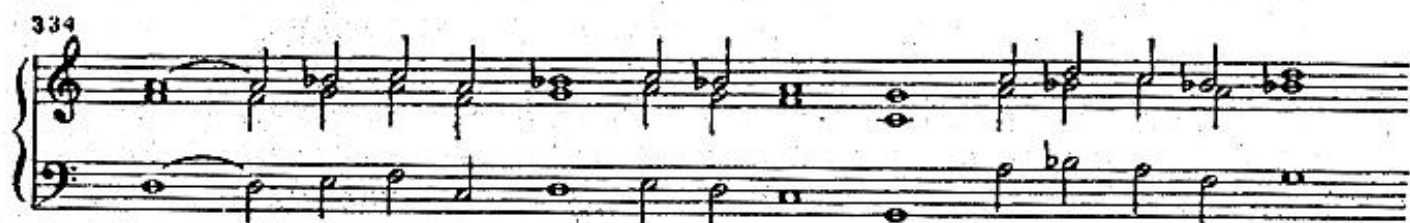


Использование трезвучий как колористически-выразительного фактора характерно и для народной песни. В народном многоголосии встречается

параллельное движение трезвучиями, при котором все три вида трезвучий следуют подряд, как это наблюдается и в строчном пении¹:



Мастера строчного пения, наряду с такими «цепочками» трезвучий, дают аналогичные ряды квартсектаккордов:



Середина этого примера («Херувимская») вполне могла бы быть изложена в трезвучиях, но мастер опускает нижний голос вместо терции на кварту, в результате чего возникает последовательность квартсектаккордов. Сделав остановку на квартово-квинтовом созвучии, он затем смело поднимает голоса в верхний регистр, продолжая вести их параллельными терциями. Таким образом, самая каденция образуется в большей степени за счет колористического, нежели функционального значения аккордов.

Иногда в строчном пении используются параллельные септимы и септаккорды, образование которых опять же связано в первую очередь с мелодическим движением голосов²:

335

Верх

Суть

Низ

Бу - ди я - мя го - спо - дне бла - го - сло - вен - но

¹ В. М. Орлов. Русские народные песни, записанные в Тамбовской области, вып. 2. М.—Л., 1949, стр. 4.

² Рукопись XVII в. ГПБ, Софийское собрание, № 182, л. 256 и об. Расшифровка М. В. Бражникова.



Из всего сказанного следует вывод, что гармония для мастеров пения Московской Руси еще не была осознанным явлением. Понимание гармонических функций и значения отдельных тонов звукоряда в этом плане у них отсутствовало. В построении кадансов еще сильно сказывалась роль кварты как интервала, положенного в основу организации музыкальной системы. В произведениях московских мастеров пения встречаются кадансы, связанные с квартовыми скачками нижнего голоса:



Но мы не встретим у них квинтовых кадансирующих ходов следующего типа:



Теория музыки московских мастеров пения

Концентрация в Москве достижений различных местных певческих школ привела к значительному обогащению интонационного фонда церковного пения. Это обстоятельство вызвало потребность более точной фиксации музыкального материала. Одной из мер, предпринятых в этом направлении, было усовершенствование певческих азбук. Если певческие азбуки XV столетия представляли только относительно систематизированный перечень музыкальных знаков и давали ма-

териал для освоения исполнительского мастерства посредством упражнения в пении фит, то московские мастера в своих азбуках пытаются подробнее и точнее раскрыть исполнительское значение этих знаков. Азбуки XVI века дополняются особыми статьями, говорящими о приемах исполнения певческих знаков.

В статье «Сказание о еже како именуется коеждо знамение или како поется в коем гласе» мы читаем: «Крюк простой. возгласити его мало. повыше строки. А мрачный паки повыше простаго. А светлый крюк мрачнаго повыше. А параклит вначале стиха и строки. якоже светлый крюк возгласити одинако. А тресветлый крюк и светлаг выше. Аще тресветлый крюк с сорочьею ногою. велмы паки возгласи. А стрела простая потянути. ни выше строк ни ниже. А светлоую стрелоу подернути гласом вверх. дващи ступить подержавъ ю. А светлоую громную стрелоу. подернути изниска гласом вверх дващи качнуть. А мрачная стрела с полукрыжом. подынути подержав изнизоу вверх выше строки. А со облаком стрела простая. потянуув опрокинуть. Аще ли под облаком точка, велми паки опрокинууть подержав. А статиа простая постояти мало. А мрачная статиа повыше простые. а понижe светлые. А светлая держать высоко. Аще ли статиа светлая. с сорочеоу ношкою, ино велми высоко держать. А поводная стрела. дващи гласом ступить. Аще ли поводная стрела, а под нею светлая статиа, ино стоупить дващи вверх. да подержать высоко. Аще ли стрела поводная с концем стоупить дващи да постоять. А палочка поется простая выгнуть мало. А стопица с очк. боле палкы выгнууть. А подчасие простое, и очка боле выгнууть. А мрачное и сего боле. А светлое велми паки выгнууть. Полкулизмы полная повернуть. А змейца с статиею простою. также повернууть. Полкоулизмы простая. подержав подыми кверхоу. А голубчик гаркнууть из гортани. А переводка. овогда за голубчик поется. овогда переведется. А скамейца подынууть кверхоу. А два в челноу качнууть дващи. А запятая изниска взять. А крыж велми сего ниже. Аще ли статиа простая з запятою, ино стой низенько. Аще ли с крыжем велми ниже стой. А стопица едина. или множество их. просто их говорит. А дербица подробить гласом вверх».

Другая статья — «Сказание како поется знамение в коемждо гласе различно» — содержала указания на исполнение певческих знаков в разных гласах: «В первом гласе и в пятом закрытые с точками одинако поются. Подержав да дряхни. а бес точки мало стой да дряхни. А во втором гласе и в шестом тыеже закрытые. инако поются. трижды дряхнууть подерживаючи. А в первом гласе и в пятом, мнозии крюкы светлые поются за скамейцоу. в начале стихов или строк. а прочии по обычаю возглашать вверх в всех гласах. А стрелы громовые простые. на коньци стихов или строк. в первом гласе и в пятом. а пред стрелоу полкоулизмы простая. ино полкоулизмы подыметсѧ по обычаю. а громная стрела просто положить. А в шестом гласе, и восьмом. громные стрелы простые поются в начале

стихов или строк. поворотить их наниз. А во втором гласе суть неции. стрелы простые. промеж крюков светлых. или в начале стихов и строк. покачати. якоже и два в челноу. А в осмом гласе есть попевка. статия светлая. поется не по обычаю. взгласить трижды вверх. и вниз також. а пред нею знамение параклит, или крюк светлый. Да скамейца да полкоулизмы простая. не по обычаю поется но и кончается, да крюк светлый да палка. таже пакы и статия светлая. Сице поется попевка сия во всех гласех осмих»¹.

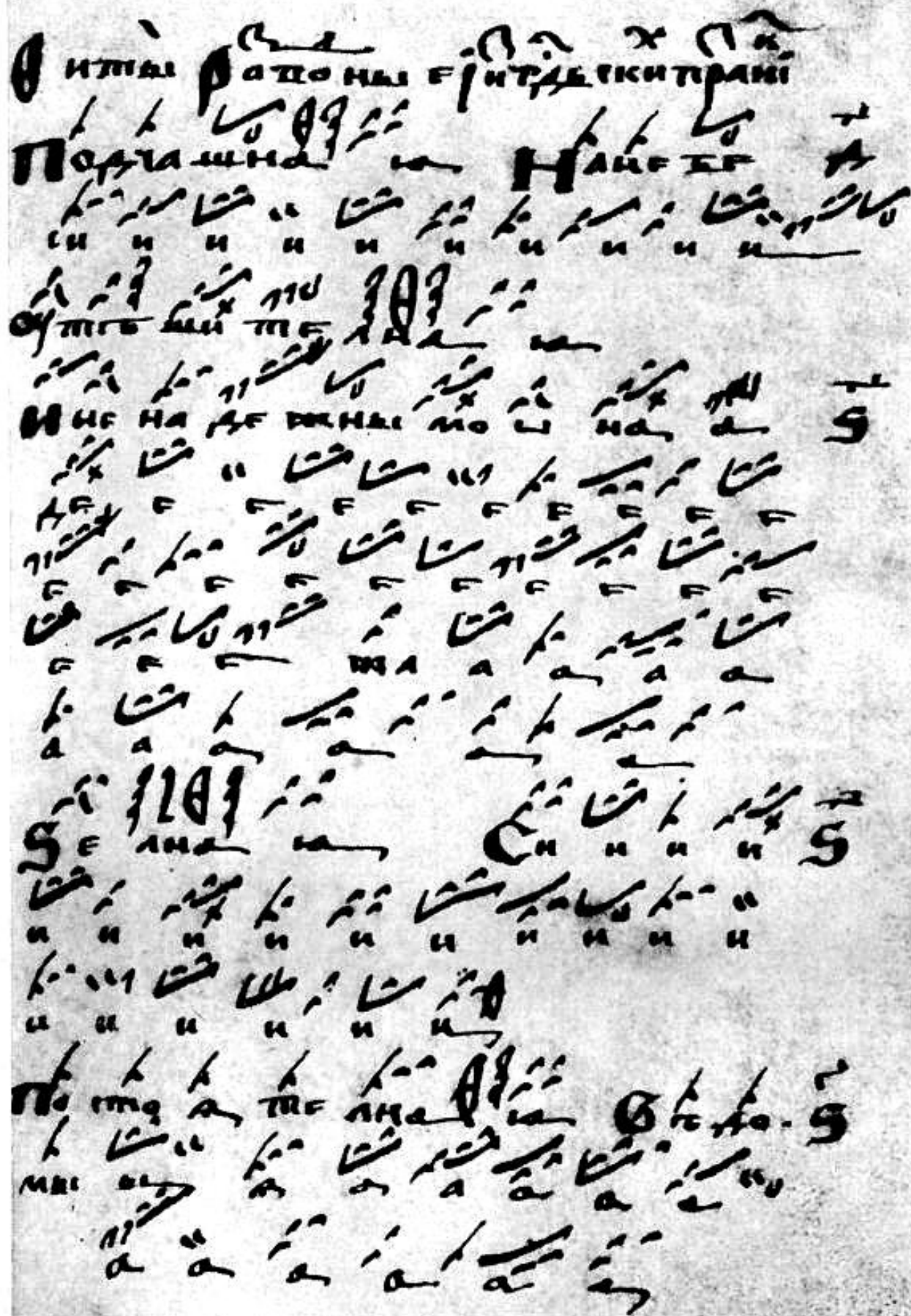
С точки зрения современной теории музыки эти объяснения не могут представиться удовлетворительными, поскольку они не указывали ни конкретной высоты, ни точной длительности обозначаемых крюками звуков. Данное «сказание» было рассчитано исключительно на слуховое восприятие и заучивание наизусть слышанного. В основу освоения певческого мастерства полагался живой практический опыт. Однако выражения руководства вроде: «А палочка поется простая выгнуть мало. А стопица с очк. боле палки выгнуоть. А подчашие простое, и очка боле выгнуть. А мрачное и сего боле. А светлое велми пакы выгнуоть» — все же давали певцу больше, чем одни начертания палок и очков. Ясно, что здесь речь идет о каком-то использовании вспомогательных нот, и это значительно облегчало для певца запоминание того, что он принимал на слух. Равным образом такие указания, как «мрачный пакы повыше простаго. А светлый крюк мрачнаго повыше... А тресветлый крюк и светлаг выше», давали певцу наглядное представление о высотном соотношении звуков подобно тому, как это дают своим начертанием линии современного нотоносца. С этой стороны рассматриваемое руководство было определенным шагом вперед.

Что касается терминологии руководства, то она была заимствована из народных выражений, употребляемых в области музыки. Русский народ до сего времени пользуется в своей музыкальной терминологии образными выражениями. Высокие звуки называют «тонкими», а низкие «толстыми» или «густыми». Высокий тенор — это «малиновый голос», а низкий бас — «бархатный». О вибрирующем звуке говорят как о «трясущемся». Е. Э. Линева приводит целый ряд образных выражений, употребляемых в народе в связи с исполнением песен: песню «водят», «возносят», поют «круто» и «кручае»².

Кроме приведенного руководства, пособиями к освоению певческого искусства служили фитник и кокизник. Фитник представлял собой сборник отдельных выкристаллизовавшихся мелодий типа тех, какие упоминались еще в азбуках XV века. Сравнительно с XV столетием, семейство фит в рассматриваемый период очень широко развилось. Если азбуки XV века указывали около десяти фит, то в фитниках XVI века их более

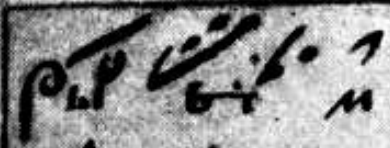



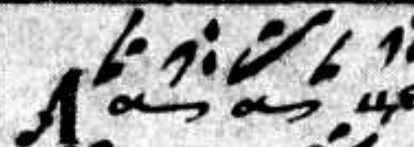
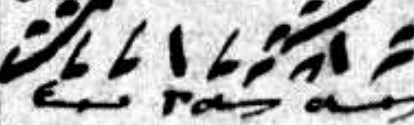
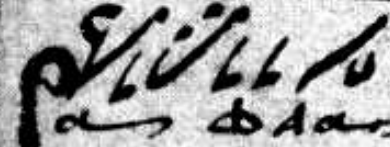



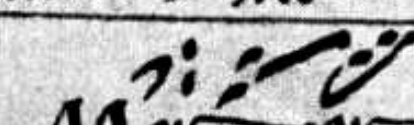

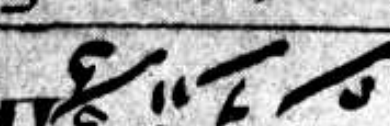
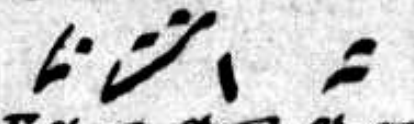


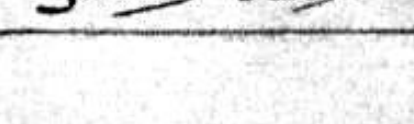
¹ Рукопись XVI в. ГПБ, Кирилловское собрание, № 592/849, л. 538 об.—540 об.

² Е. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 2. Песни новгородские, стр. LXXVII—LXXVIII.



XXVI. ФИТНИК

Рукопись XVII в. ГПБ. Софийское собрание, № 497, л. 134

<p>    </p>	<p>    </p>
<p>    </p>	<p>    </p>
<p>    </p>	<p>    </p>
<p>    </p>	<p>    </p>
<p>    </p>	<p>    </p>
















XXVII. Кокизник

Рукопись XVII в. ГПБ, Софийское собрание, № 490, л. 226 об.

сотни. Сахаров насчитывает 157 фит¹. Представляя собой распев различных мотивов терцово-квартового склада, фиты широко применялись в композициях, в особенности в праздничных песнопениях, подобно юбилеям западной церковной музыки. Вместе с тем, как уже говорилось, они служили и учебным пособием (см. иллюстрацию XXVI).

Кокизники представляли собой также сборники сводного характера. Они содержали наиболее часто встречающиеся в разных песнопениях и типические для того или иного гласа мелодические обороты и попевки (см. иллюстрацию XXVII).

Освоивший азбуку и изучивший фитник и кокизник являлся квалифицированным мастером пения: мог петь, сочинять, варьируя освоенные им мелодии и попевки, мог учить других этому искусству.

Коренным недостатком нотации, как и в домосковской Руси, продолжало оставаться отсутствие точной записи изучаемого музыкального материала. Это приводило мастеров пения к постоянным спорам и излишнему усложнению их дела. Придворные мастера Грозного после покорения Казани выработали новую систему нотации, получившую название казанского знамени². Но этот опыт не привел к желаемому результату, так как составители этой нотации исходили по-прежнему из идеографического значения изобретенных ими музыкальных знаков. До тех пор, пока певческое искусство довольствовалось одnogолосным мелодическим пением, отсутствие точного обозначения высоты всех ступеней звукоряда, а отсюда и точной фиксации напевов было еще терпимо, хотя и создавало большие трудности в освоении певческого мастерства. Отдельные типические ходы голоса, попевки и целые мелодии могли заучиваться наизусть и поддерживаться в памяти певчего с помощью идеографической записи. Но запись многоголосных произведений при такой несовершенной нотации была крайне затруднительной. Вертикаль многоголосия требовала точного определения интервальных соотношений, а это невозможно было без точной фиксации высоты отдельных звуков.

В конце XVI века новгородский мастер пения Иван Акимович Шайдуров теоретически разработал систему русских церковных ладов-согласий и на этой основе установил киноварные пометы — знаки, указывающие точную высоту того или иного знамени.

Задолго до Шайдурова, еще мастерами периода феодальной раздробленности Руси, звукоряд осознавался как явление сложное, состоящее из трех областей или согласий — мрачного, светлого и тресветлого. Состав фитных мелодий азбук XV века показывает, что мастера того времени

¹ Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXIII, стр. 21. Там же, стр. 22—23, самый перечень фит.

² Ст. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях, стр. 99—100.

распевали звукоряд в восходящем направлении от мрачной области к светлой и тресветлой. Так, первая фита рассмотренной выше азбуки обнимала тоны ионийской кварты *до—фа*, составлявшей мрачную область. Исходя из практики обучения фитному пению, Шайдуров начинает писать свои пометы от тона *до*. Он обозначает этот тон буквами ГН, что представляло сокращение слов ГОРАЗДО НИЗКО («Аще в низу под знаменем писан ГЛАГОЛЬ, и то поется ГОРАЗДО НИЗКО»). Следующий за ним в восходящем направлении тон *ре* он обозначает посредством буквы Н, представлявшей сокращение слова НИЗКО («Аще ли писан НАШ, и то поется НИЗКО, но ГЛАГОЛЯ МАЛО ПОВЫШЕ»). Третий снизу тон *ми* был обозначен буквой С, что представляло собой сокращение слов СРЕДНИМ ГЛАСОМ («Аще ли писано СЛОВО, и то поется СРЕДНИМ ГЛАСОМ»). Эти три ступени составляли мрачное согласие. Тон *фа*, служивший переходом из мрачного согласия в светлое, Шайдуров обозначил буквой М, начальной от слова МРАЧНО («Аще ли писано МЫСЛЕТЕ, и то поется МРАЧНО»). Пятый тон *соля* был обозначен буквой П («Аще ли писан ПОКОЙ, и то поется ПОВЫШЕ МРАЧНОГО СОГЛАСИЯ»). Шестой тон *ля* был обозначен буквой В, что представляло сокращение слова ВЫСОКО («Аще ли писано ВЕДИ, и то поется ВЫСОКО»). Седьмой тон *си-бемоль*, начинавший тресветлое согласие, был обозначен буквой Г («Аще ли над знаменем написан ГЛАГОЛЬ, и то поется ГОРАЗДО ВЫСОКО»). Второй и третий тоны этой области — *до* и *ре*, или восьмой и девятый тоны всего звукоряда, были обозначены по аналогии со вторым и третьим тонами светлой области буквами П и В, с той разницей, что над ними проставлялась еще точка, называвшаяся хохлом. Таким образом, весь звукоряд представлялся в следующем буквенном обозначении:

I ступень — ГН, II ступень — Н, III ступень — С, IV ступень — М, V ступень — П, VI ступень — В, VII ступень — ГВ, VIII ступень — П с точкой над буквой и IX ступень — В с точкой над буквой.

Знаки-буквы писались над текстом около знамен, к которым они относились. В отличие от невм, их писали красными чернилами, отсюда произошло наименование — киноварные пометы. Впрочем, в двух-, трех- и четырехголосных партитурах, как правило, одну из строк знаменной нотации писали красными чернилами, а другую черными. Соответственно этому менялась окраска киноварных помет, так что при красных невмах были черные пометы, а при черных — красные.

Кроме знаков-букв, указывающих конкретную высоту звуков, Шайдуров ввел еще так называемые указательные знаки, обозначающие направление и характер движения голоса. Особое «Сказание о помете красной, прилучающейся во всем пении столповом» устанавливало их значение. Буква У означала ход голоса в движении четвертями на одну ступень вниз («Аще стоитоу знамя, У. тоут оударить гласом»), такой же ход голоса в обратном направлении обозначался буквой Б («А где, Б, тамо пой бор-

зо»). Ход на две ступени вверх обозначался буквой З («Идеже, З. то за-
кинь борзо»). Ход скачком на терцию вверх обозначался буквой Л («Иде-
же, ЛО. тоут ломи чрез глас»). Волнообразное движение вверх и вниз
обозначалось буквой К («Аще К. на верьху знамени, там гакни»). Движе-
ние на одной высоте обозначалось буквой Р («А где, Р. пой равно колико
их прилучится быти») ¹.

Шайдуrow работал также над созданием теории пения, пытаясь логи-
чески обосновать свободное применение в вертикали строчного пения дис-
сонансов. «Грамматика» Шайдуrowа в целом не сохранилась. Отдельные
отрывки из нее встречаются рассеянными по разным певческим сборникам.
Впрочем, на основании этих отрывков можно установить в общих чертах
музыкально-теоретическую концепцию московских теоретиков певческого
искусства.

Если древнерусский церковный звукоряд членился на согласия терций,
то на его формирование оказал влияние и квартовый склад народной рус-
ской музыки. Большое количество попевок русского восьмигласия основа-
но именно на квартовых ладах. Поэтому московские мастера распростра-
няли на кварту понятие консонанса.

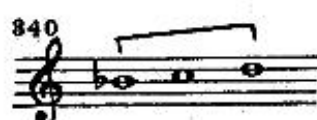
Шайдуrow берет три согласия больших терций:



мрачное



светлое



тресветлое

и перестраивает звукоряд по согласиям кварт. Взяв за основу построения
согласий тон медиума певческого голоса — соль — или, по его терминологи-
и, покой, теоретик строит от него чистую кварту вниз и вверх. Кварту
чистая вниз дает тон ре, по терминологии Шайдуrowа НАШ. Кварту вверх
дает тон до, или ПОКОЙ С ТОЧКОЙ (в некоторых трактатах ПОКОЙ
С ХОХЛОМ). Эти три тона Шайдуrow считает основными в звукоряде:
«Всякое убо пение составлено быти мнится нам от сих степенных трехгла-
сов. сиречь от НАША С ГЛАГОЛЕМ, ТОЧКИ И ПОКОЯ» ².

Далее он строит две кварты от фа, или МЫСЛЕТЕ, и получает вниз
до, или ГЛАГОЛЬ С НАШ, и вверх — си-бемоль, или ГЛАГОЛЬ С
ВЕДИ. Таким же образом, строит Шайдуrow две кварты от ля, или
ВЕДИ: нижняя кварта составляет тон ми, или СЛОВО, и верхняя — ре,
или ВЕДИ С ТОЧКОЙ (в некоторых трактатах ВЕДИ С ХОХЛОМ).

Построенные таким образом шесть кварт в пределах звукоряда в объе-
ме ноты Шайдуrow считал созвучными: «А согласием сходятся МЫСЛЕ-
ТЕ с ГЛАГОЛЬ НАШ вниз, и с ГЛАГОЛЬ ВЕДИ вверх, ПОКОЙ с

¹ Рукопись XVII в. ГПБ, собрание Михайловского, Q. 47, л. 46.

² Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал
Министерства народного просвещения, ч. LXIII, стр. 95.

НАШ, вниз и с ПОКОЙ с ТОЧКОЙ, вверх... ВЕДИ сходится с СЛО-
ВОМ (или точкою) вниз, вверх же сходится с ВЕДИ с точкою...»¹

Итак, девятиступенный диатонический звукоряд, начиная от тона до малой октавы и кончая тоном ре первой октавы, по Шайдунову, составляет сплошное созвучие терций и чистых кварт. Они как бы пронизывают его насквозь. В певческих пособиях это изображалось графически в виде одного большого квадрата, разделенного на девять малых квадратов:

ГВ (си-бемоль)	П (до)	В (ре)
М (фа)	П (соль)	В (ля)
ГН (до)	Н (ре)	С (ми)

Нижний ряд большого квадрата по горизонтали дает последовательность звуков в объеме большой терции до—ми, или мрачное согласие. Средний ряд дает такую же последовательность в пределах большой терции фа—ля, или светлое согласие. Верхний ряд в пределах большой терции си-бемоль—ре — тресветлое согласие. По вертикали левый ряд дает кварты до—фа и фа—си-бемоль, в целом составляющие малую септиму; средний ряд — кварты ре—соль и соль—до, также образующие малую септиму, и крайний ряд справа — две чистые кварты ми—ля и ля—ре.

Выходить вверх за пределы заключенного в квадрат звукоряда не разрешалось, так как это привело бы к нарушению всей музыкальной системы, построенной на основе созвучий терций и кварт: «Занеже в России в знаменном и строчном пении выше сего преступати ниже обретатся». Впрочем, это не означало, что у мастеров пения отсутствовало восприятие созвучности I и VIII ступеней. «Видиши ли убо, како низкое согласие строчки от первыя пометы претекает все семь своих помет и бывает прежняго согласия в шестой степени. Не дивно и свойственно бо тому от пер-

¹ В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский, стр. 298.

вые пометы претекати и другого согласия седми пометам бывати в осмой степени»¹. Иначе говоря, поскольку согласие, или терция, будучи взято от VI ступени звукоряда, дает VIII ступень, созвучную I, в принципе было бы возможно получить новую VIII ступень от любой ступени церковного звукоряда.

По-видимому, расширению звукоряда в верхнем регистре препятствовала своеобразная эстетическая оценка хоровой звучности. Павел Алеппский писал относительно звучания московских хоров XVII века: «Лучший голос у них — грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю. Как у нас он считается недостатком, так у них наш высокий напев считается неприличным... Так же все они и читают»².

В тех случаях, когда тесситура многоголосных произведений не уместилась в объем данного девятиступенного звукоряда, распевщики выходили за ее пределы вниз, в область «простого согласия», то есть большой терции, расположенной ниже мрачного, в составе звуков большой октавы соль, ля и си. Это согласие образует по отношению к тонам мрачного и светлого согласий такие же терцово-квартовые соотношения, какие имеются в трех согласиях, заключенных в квадрате. Поэтому соль большой октавы Шайдуров обозначил теми же буквами ГН, как и тон до, но с приставкой к ним справа крестика. Это начертание он назвал «ГЛАГОЛЬ НАШ С КРЫЖЕМ». Аналогично этому тон ля был обозначен буквой Н и назывался «НАШ С КРЫЖЕМ». Тон си, очевидно для отличия его от си-бемоль малой октавы, был обозначен буквой Ц—ЦА.

Таким образом, весь звукоряд обнимал дуодециму:



Пометы писались под нёвмами.

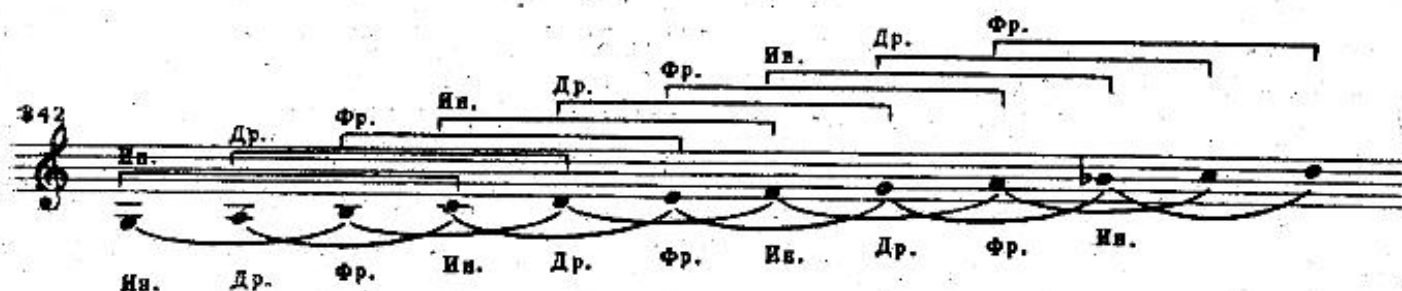
Для более ясного представления о высотном соотношении всех ступеней звукоряда в качестве примеров указывались песнопения, начинающиеся с той или иной ступени. Исполняя такой пример, певец представлял себе тот или иной участок звукоряда с входившими в него интервалами большой и малой терций и чистой кварты.

Распространив понятие «согласия» с терций на чистые кварты и указав расположение тех и других в звукоряде, Шайдуров тем самым получил

¹ Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXIII, стр. 98.

² Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, вып. 2. М., 1897, стр. 166.

возможность теоретического обоснования всей древнерусской музыкальной системы, построенной из терцовых и квартовых ладов, как стройного, строго последовательного и совершенного явления. На основе учения о согласиях терций и чистых кварт Шайдуров представляет весь звукоряд как сплошную последовательность чистых кварт или терций, расположенных в строго определенном порядке: ионийская, дорийская и фригийская:



Звукоряд, состоящий из одних согласий, представлялся строго консонирующим: в нем нет ни одного увеличенного интервала, из диссонансов в современном нам понимании здесь имеются секунды большие и малые, септимы только малые, одна уменьшенная квинта ми — си-бемоль, одна уменьшенная октава си — бемоль, две большие ноты соль — ля и до — ре и две малые ноты ля — си-бемоль и си — до.

Но практически ноты, равно как и уменьшенная октава, в знаменном пении не встречаются, так как звукообъем мелодических строк не выходит за пределы малой септимы, иногда же ограничивается еще меньшим количеством ступеней лада. Поэтому теоретические трактаты умалчивают об этих интервалах.

Также ничего не говорится в них о секундах, очевидно потому, что закономерность применения секунды не требовала особых обоснований, поскольку это самый употребительный интервал в мелодике церковного пения, основанного на поступенном движении.

Что касается малой септимы, образуемой от первых шести ступеней звукоряда, то этот интервал рассматривался как консонанс, так как он складывается из двух чистых кварт, все же чистые кварты созвучны — «в пении сходятся»¹. «Понеже всякому отданию едины слышатся точию»².

Житель Новгорода, находившегося в постоянном торговом общении с Западом, Шайдуров, безусловно, знал современную ему европейскую музыкальную систему, знал, что в западной церковной музыке используются октавные лады и VIII ступень, считаясь созвучной с I, воспроизводит от себя октавный звукоряд. Но он не пошел по этому пути, не пов-

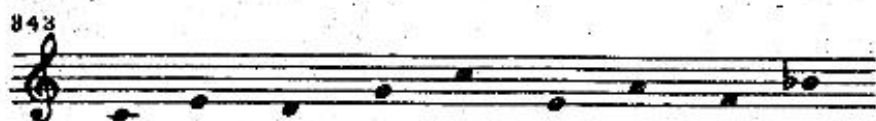
¹ Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXIII, стр. 92.

² В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви, стр. 298.

торял на VIII ступени наименование I. Для него VIII ступень — только второй тон самого верхнего, тресветлого согласия. Он использует для данной ступени звукоряда помету второго тона светлого согласия, придав ей отличительный знак в виде точки — **ПОКОЙ С ХОХЛОМ**.

На интервале уменьшенной квинты Шайдуров особо не останавливается. Встречаясь в азбуках XV века в поступенном движении, тритон *ми—си-бемоль* не вызывает изменения в направлении движения голоса, которое выражало бы тяготение к разрешению диссонанса. В звукоряде русских мастеров пения уменьшенная квинта расценивалась как консонанс. Мотив, выдвинутый Шайдуровым к обоснованию консонантности малой септимы, мог быть применен и в отношении уменьшенной квинты, так как составляющие ее малые терции также «пением сходятся».

Соответственно терцово-квинтовому построению музыкальной системы, основанному на учении о согласиях терций и кварт, у московских мастеров пения существовало свое арпеджио. Если в октавной системе устоями являются I, III, V и VIII ступени и всякого рода арпеджио строятся на основе движения по этим тонам, то русские теоретические трактаты XVII века говорят: «Известно ж боуди ти и о сем: егда бывает возвышение гласом, тогда первая степень восходит в третью, вторая же в пятую, пятая во осмую. Третья в шестую, четвертая в седмую»¹. Согласно этому положению, арпеджио имело такой вид:



Теоретические воззрения Шайдурова на церковный звукоряд как на некое консонантное единство звуков, его мотивировка «созвучности» таких интервалов, как чистая кварта и малая септима, могут показаться нам искусственными. Но за ними стояла многовековая музыкальная практика, опиравшаяся на народное творчество. По этому поводу А. В. Никольский писал: «Теоретическому сознанию певцов и ученых того времени само пение (превосходно им знакомое и глубоко чувствуемое) определенно и громко подсказывало, что подлинная природа звукорядовых ресурсов этого «пения» именно квартово-терцовая, а не какая-либо иная. Оно и понятно: квартовый и терцовый звукорядовый объем искони был основой народного пения и в этом смысле оставался верным себе всегда, даже когда рамки звукоряда становились фактически более широки и многоступенны»².

¹ Рукопись XVII в. ГПБ, Соловецкое собрание, № 752/690, л. 107 об.

² А. В. Никольский. Звукоряды народной песни. Сборник работ этнографической секции ГИМН, вып. I. М., 1926, стр. 34.

В труде Шайдунова древнерусский звукоряд получил вид стройной и завершенной музыкальной системы. Это обстоятельство в большой мере способствовало успешному переходу от знаменной нотации к пятилинейной. Без такого теоретического обоснования древнерусской музыкальной системы согласий усвоение пятилинейной нотации мастерами пения второй половины XVII столетия было бы много труднее.

Вопросом уточнения знаменного письма, кроме Шайдунова, занимался еще ряд мастеров того же времени. Среди них известны Федор Копыл, Григорий Зепалов, Кирило Гомулин, Лев Зуб, Тихон Корела, вологодский игумен Памва¹. Но их пометы не получили всеобщего признания и вызывали споры и разногласия: «Кийждо учитель по своему умышлению подметные слова писаше, и того ради у них велие несогласие бываше»². Успех помет Шайдунова объясняется тем, что он исходил из теоретического обоснования терцово-квартовой природы певческого звукоряда. В глазах современников его нововведения представлялись делом огромной, исключительной важности. В музыкальных трактатах XVII века о Шайдунове и его теоретических заслугах в деле усовершенствования знаменной нотации говорили в торжественном, высокопарном тоне: «Бе некий дидакал, сиречь учитель, в преславней и велицей России, просиявший доброгласием божественнаго пения, именем Иоанн Иоакимов ему же просто наречение Шайдунов. Сей убо Иоанн многим прилежанием и великим тщанием изобреде знаменнаго пения изящное доброгласие. Ему откры бог подлинник пометкам»³.

Кризис певческого искусства в середине XVII века

В певческом искусстве Московской Руси наряду с достижениями в создании новых видов одноголосного и многоголосного пения возникли уродливые явления, известные под названием многогласия и хомонии. Первое из них, обязанное широко распространенному в Московской Руси обрядоверию и стремлению выполнять все предписания церковного устава, заключалось в том, что два-три человека, а иногда и более, одновременно читали и пели тексты, не имеющие ничего общего ни по содержанию, ни с музыкальной стороны. Церковная власть боролась с этим явлением. Собор 1551 года давал указание о том, чтобы

¹ В. М. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, стр. 50.

² Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXI, стр. 154.

³ Там же, стр. 156.

«на заутренях бы и на вечернях говорили псалмы и псалтырю тихо и неспешно со всяким вниманием. также бы тропари и седальны сказывали по чину и неспешно. и потом чли бы. а вдруг бы псалмов и псалтыри не говорили. Также бы и канонов вдруг не канархали и не говорили по два вместе»¹. Но соборное определение оказалось бессильным искоренить этот обычай. Многогласие продолжало распространяться еще больше, в связи с чем патриарх Гермоген около 1611 года должен был выпустить «Послание наказательно Гермогена Патриарха Московского и всея Руси ко всем людем, пачеже Священником и Дяконом о исправлении церковного пения». «Поведают нам христолубивые люди со слезами,—писал патриарх,—а инии писание приносят, а сказывают, что де в мирских людех, паче во Священниках и иноческом чине вселися великая слабость и небрежение, о душевном спасении нерадение, и в церковном пении великое чре исправление. По преданию Св. Апостол и по уставу Св. Отец церковного пения не исправляют, и говорят де голоса в два и в три, и в четыре, а инде и в пять и в шесть»². О том, какая обстановка создавалась при этом в церкви среди молящихся, можно судить по словам патриарха Гермогена в том же «Послании наказательном»: «Вем бо многих собирающихся не бога ради, ниже послушания ради глагол. Овех убо зрю дремлющих, овех сюду и обоюду озирающих, иных друг ко другу глаголющих»³.

Другой памятник XVII века — «Житие» протопопа Ивана (в монашестве Григория) Неронова — описывает многогласие как какофонию, в которой не мог разобраться не только присутствующий народ, но и сами поющие — причетники и священники. «...внийде в святую церковь смущение велие, яко чрез устав и церковный чин не единогласно певаху, но в гласы два, и три, и в шесть церковное совершаху пение, друг друга не разумеюще, что глаголют; и от самех священников и причетников шум и козлогласование в святых церквах бываше странно зело: клирицы бо пояху на обоих странах Псалтирь и иныя стихи церковныя, не ожидающе конца лик от лика, но купно вси кричаху, псаломник же прочитоваше стихи не внимая поемым, начинаше иныя, и невозможно бяше слушающему разумети поемаго и чтомаго; еще же пояху речи не яко писани суть, но изменяюще речения, ради козлогласования своего, восприемше обычай древних бесчинников, и вместо еже бы глаголати: бог, Христос, спас, они пояху: бого, Христосо, спасо, и прочия речи изменяюще, яже ныне странно зело слышати»⁴.

¹ Стоглав, стр. 52.

² Н. П. Сахаров. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXI, стр. 158.

³ Там же.

⁴ Житие Григория Неронова, составленное после его смерти. «Братское слово. Журнал, посвященный изучению раскола», книга вторая. Материалы. М., 1875, стр. 273—274.

Надо заметить, что это происходило не в каких-нибудь отдаленных городах и селах, а «на Москве... в соборных церквах и в монастырях и в приходских церквах»¹.

Нужно ли говорить, что многогласие было не только помехой для исполнения и слушания пения, но отрицательно сказывалось и на развитии певческого искусства, в известной мере парализуя творческий импульс мастеров пения.

Хомония представляла собой своеобразную манеру исполнения певческих текстов с вставками в слова между согласными звуками не существующих в речи гласных: например, вместо «свете» — «сывете», вместо «венцы» — «венецы», вместо «грехом» — «грехомо» (отсюда появилось позднее и самое слово «хомония»).

В работах по истории русского церковного пения об этом явлении было уже немало написано. Д. В. Разумовский и В. М. Металлов даже строили периодизацию истории церковного пения, исходя из употребления в нем хомонии. По Разумовскому, X—XIV века составляют первый период истории или период старого истинноречия, а XV—середина XVII — второй период — раздельноречный или хомовой². Металлов считал границей первого, истинноречного, и второго, раздельноречного, периодов середину XIV века³. Впрочем, уже Финдейзен заметил, что «периоды русской музыкальной письменности не совпадают... с этими разграниченными друг от друга эпохами»⁴.

Разумовский объяснял хомонию как результат изменения фонетики древнеславянского языка, превращения существовавших в нем полугласных звуков в гласные⁵. Металлов, в принципе соглашаясь с мнением Разумовского, приписывал хомонию в известной мере невежеству переписчиков певческих книг⁶.

Из советских музыковедов вопрос происхождения хомонии был затронут Т. Н. Ливановой. «Существовавшие некогда в славянском языке полугласные звуки, — говорит она, — иногда растягивавшиеся в пении и постепенно исчезнувшие из устной речи, не только не исчезли из церковных песнопений, но постепенно заменились гласными (по всей вероятности, это произошло в XV веке), вставлявшимися в слова в тех местах и таким

¹ «Царская грамота на Двину Сийского монастыря игумену Феодосию» от 25 мая 1651 г. Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией, т. IV. СПб., 1836, акт № 327, стр. 487.

² Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 64 и далее.

³ В. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, стр. 53.

⁴ Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 1, стр. 90.

⁵ Д. Разумовский. Церковное пение в России, стр. 54.

⁶ В. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, стр. 55.

образом, каким они никогда не вставлялись ни в устной речи, ни в письменности. Произошло полнейшее искажение текста, потерпевшего такие бессмысленные вставки в угоду неизменяемости напева. Для того чтобы не тронуть, не переставить ни одного звука напева, терпели в церковных песнопениях особый раздельноречный язык — хомонию, часто совершенно искажавший смысл текста, никому не понятный, изобилующий курьезами не только для нас, но и для современников»¹.

Все приведенные объяснения нуждаются в известных коррективах. В русской речи до сих пор иногда слышатся гласные там, где их нет в письменности. Более 80 лет тому назад А. А. Потебня писал: «...древние глухие вовсе не так далеко остались за нами, как думают некоторые... Никто меня не убедит, что я не слышал в нынешней ювр. песне (то есть в пении) явственных слогов — т, зь: «за реше-т-ками, за желе-зь-ными». Равно никому я не поверю, что теперь нельзя услышать «Куреск» (нёбное *р* и неявственное *е*) при односложном Курск... А между тем нас отделяет от XIV века полтысячелетия»². И в настоящее время в разговоре слышно вместо «рубль» — «рубель», вместо «свет» — «сьвет». В народном же исполнении песен произношение слов, не соответствующее их правописанию, встречается очень часто. Кроме того, певцы постоянно вставляют в текст посторонние для него слова вроде «да-вот», «эх», «охы-да» и т. д.³ Однако это не уродует текст песни и ничего подобного хомонии здесь не возникает. Очевидно, само по себе изменение фонетики славянского языка еще не могло привести текст певческих книг к такому искажению, какое наблюдается в нем в XVI и в первой половине XVII века.

Что касается объяснения хомонии стремлением сохранить напевы в полной сохранности в условиях изменившейся фонетики языка, то об этом можно было бы говорить, если бы эти напевы были сложными и развитыми. Но, как мы видели, знаменные напевы XII—XIII и даже XIV столетий в основном не были сложными. Мелодика сохраняла речитативный характер. История знаменного распева в данный период — это история постепенного его интонационного обогащения. Следовательно, опасаться за целостность напева в этих условиях не приходилось. Забота о том, «чтобы не тронуть, не переставить ни одного звука напева», была бы беспредметной. Более того, хомонии подверглись тексты, которые в период старого истинноречия не были вовсе распеты, и даже вновь сочиненные в XVI веке.

Первым шагом на пути к возникновению хомонии была механическая вставка в текст отдельных согласных, не существующих в письменности,

¹ Т. Н. Ливанова. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, вып. I. М., 1938, стр. 46—47.

² А. А. Потебня. К истории звуков русского языка. Воронеж, 1876, стр. 35—36.

³ См., например, Песни Пинежья, кн. 2, 1937.

но слышимых в разговоре. Если современный переписчик нот в процессе своей работы часто «слышит», что он записывает, то это тем более свойственно было древнерусскому переписчику певческих книг, потому что из-за несовершенства идеографической нотации он должен был знать записываемые напевы наизусть. Естественно, что при этом он мог записать текст не по правилам, а так, как он его слышал. Возникшие таким образом лишние гласные встречаются еще в Благовещенском кондакаре: например, «преподобене» вместо «преподобне» (л. 1 об.), «вшедо в них» вместо «вшед в них» (л. 11 об.). Исчезновение полугласных в славянском языке тем более открывало путь к появлению в певческих книгах слышимых в разговоре гласных. В этом можно убедиться, сличая тексты певческих книг XII—XIV веков, где еще фиксировались полугласные, с теми же текстами в книгах XV века (см. сопоставление записи XII—XIII веков с записью XVI века на стр. 83). В представлении невежественных людей хомония становилась своего рода стилевым элементом церковного пения. О такой порче языка церковных певцов и несоответствии его языку богослужебных текстов писал архиепископ новгородский Геннадий в 1485 году в послании к московскому митрополиту Симону: «А се мужики невежи учят робят, да речь ему испортит... а от мастера отидет, и он ничего не умеет, толко то бредет по книге, а церковного постатия ничего не знает»¹.

Здравый смысл говорил, что это явление следовало устранить, и чем скорее оно могло быть устранено, тем лучше это было бы для певческого искусства. Но произошло обратное. Московский собор 1551 года, остановившись на вопросе церковного пения, вынес решение: «...Поповским старостам и священником десяцким и пятидесяцким по всем святым церквам во градах и по селом бречи и назирати о церковном пении... и церковное бы пение и правило по всем святым церквам было сполна по уставу чинно и немятежно о всем по преданию святых апостол и святых отец и по священным правилом ничтоже претворяюще (то есть не нарушая.— Н. У.)»².

Собор требовал точного соблюдения указаний церковного устава относительно пения, со стороны как его объема, то есть количества положенных для пения стихир, канонов и прочих песнопений («и церковное бы пение... было сполна и по уставу»), так и характера исполнения (чтобы пение было «чинно и немятежно»). Никакие произвольные отступления от установленного порядка не допускались («ничтоже претворяюще»). В качестве критерия указывалось на церковное предание или традицию. Постановление собора о пении «сполна... по уставу... по преданию» делало возможным употребление не только хомонии, которая уже существовала к тому времени почти 100 лет и получила своего рода санкцию благодаря

¹ Акты исторические, т. I. СПб., 1841, акт № 104, стр. 148.

² Стоглав, стр. 146.

записям в певческих книгах, но и аненаек и хабув, о существовании которых в прошлом московские книжные люди конечно знали.

Возврат к забытым элементам византийского пения соответствовал распространенному представлению о Москве как о преемнице Византии — «третьем Риме». В певческих книгах XVI—начала XVII века кроме хомонии появляются и вышедшие из употребления за 400 лет до этого аненайки и хабувы. Разумеется, в книги вносили только эти слова в разных звукокомбинациях, так как музыкальная запись аненаек и хабув XI—XII веков оставалась недоступной для чтения. Если хомония затемняла смысл текста, делала его трудным для понимания, то хабувы и аненайки придавали ему уродливый характер. В особенности подвергся искажению текст мелодий демественного распева, отличавшихся широкой кантиленой. Известный московский теоретик середины XVII века дьякон Иван Коренев в своей «Мусикии» приводит киноники демественного распева, где из стиха: «В память вечную будет праведник» — получилось: «Во памя ахабува, ахате. хе хе бувее вечную охо бу бува, ебудете праведне енихи ко хо бу бува». Стих: «Радуйтесь праведнии о господе» — превратился в: «Радуйте хе хе буве хеся ха ха бува епрахабува. еведе не охо господе, охобу, бува, еприхабува, еведе не охо господе, охо бубува». Киноник «Чашу спасения прииму и имя господне призову» превратился в: «Чашу спахабува. асе хе хе буве ани ахабубува, еприиму имя господне приохобубува». Из слов псалма «На реце вавилонстей... аллилуия» получилось: «Евавило, и нетайна айни анейне инетайна инетайна ино ане ине инетайна ини не аллилуиа»¹.

Слушая подобную бессмыслицу, не допускавшие критической мысли в религиозных вопросах видели здесь какой-то скрытый от их понимания таинственный смысл, другие, обладавшие более свободным и здравым взглядом, относились к этому как к недоразумению. Один из таких любителей пения обратился к патриарху Гермогену за разъяснением по поводу споров, которые происходили среди его коллег из-за хабув: «Есть убо, государь, от певцов и розпевщиков, от старых и новых, положено в пении столповом (то есть в одноголосном знаменном.— Н. У.) и в трисугубом (то есть трехголосном.— Н. У.) в стихаралех во многих местех иже глаголетсѣ хабува, а инде говорится ине ине хебуве, и сия речь ине ине хебуве мимо конархистных книг (то есть не соответственно богослужебным книгам.— Н. У.) введена в стихарали в строки и знамя по ней положено, а хабува то фитою поставлена, а поючи говорят хабува, а есть и та, инде не во многих местех такоже введена в строки и знамя по ней положено: и называют, государь, ту речь не одинако: первии глаголет где речетсѣ хебуве — туто Христе боже, а где речетсѣ хабува — тут Христа бога, а где речетсѣ хабуву — то Христу богу. Друзии глаголют

¹ Мусикийская грамматика Николая Дилецкого. СПб., 1910, стр. 37 и 38.

хвала де богу приносится, а инии мнят красоты ради положено, а инии мнят ничто же, но токмо фита толко молвится, и мы убозии тому же последуем; и мнится, государь, яко все во тме шатаемся, а истинны никто же не вестъ, и неведомо то, откуда взято и которым языком положено»¹.

Как видно из дальнейшего текста письма, автор его, прежде чем обратиться к патриарху, спрашивал об этом же у проживавших в Москве образованных греков, и те ему ответили: «Мы де не слыхали и не ведаем, что у вас зоветца та хабува, ине ине хебуве, у нас де отнюд в нашем языке греческом того несть ни в которых книгах, ни в конархистных, ни в певчих, и иным некоторым языком, их же умеем не слыхали такой речи ни в пенъе, ни в фитах»².

В заключении письма автор указывал на соблазн, производимый пением хабув, когда каждый из поющих одновременно певцов произносил слово «хабува» с окончанием в различных падежах: «Ныне не ведеваем не противу клоненей: где надобе хабува — и мы поем хебуве, а где надобе хебуве — и мы поем такоже неведомо, или ин стих поючи во едином лику стоячи, и прилучится та хабува пети, и мы вси разнo глаголем а не на едину букву: ин поет хабува, ин поет хебуве, а ин поет хабуву, и сего ради бывает от слышащих смех, паче же от бога грех, церкви божии позорно, а в согласии раздор, а нам поющим укор»³.

Если многогласие было серьезной помехой для исполнительской деятельности мастеров пения и лишало последних стимула к созданию новых произведений, то засорение текста хомонией и лишенными всякого смысла хабувами и аненайками приводило к полному застою и атрофии творческой мысли.

Весьма характерным документом является певческая рукопись, возникновение которой относится к 1506—1514 годам (ГПБ, Кирилловское собрание, № 568/825). В самом начале книги помещена певческая азбука, какие были известны на Руси еще в XV веке (л. 5 об.). Рядом с этой азбукой оказался вклеенным более свежий лист бумаги, на котором скорописью XVII века изложено новое «толкование» певческих знаков азбуки:

Крюк прстой крепкое ума блюдение от зол.
Мрачной крепкое целомудрие нам и надежа.
Светлой крепкое по истинной вере поборение.
Стопица смиренномудрие в премудрости.
С очком сокрушение сердечное с покаянием о гресех пред господом.
Со двема славословие выну пред богом.
Статья срамословия и суесловия отбегание.
Мрачная скорее к богу обращение от грехъ покаянием.
Светлая снискание божественных списаний.

¹ Рукопись XVII в. ГПБ, Q. XVII. № 270, л. 2 и об.

² Там же, л. 3 и 3 об.

³ Там же, л. 14 об.

Закрытая закона господня истинное хранение.
 С соружей ногой сребролюбия истинная ненависть.
 Кулизма ко всем человеком любовь нелицемерная.
 Полкулизмы пост и плач о гресех.
 Толубчик гордости всякие ненависть.
 Параклит послание духа святого, от отца на апостолы.
 Змей да земныя суетныя славы отбег.
 Скамейца срамословия и суесловия.
 Тряска трипостаснаго божества славословие.
 Мечик милосердие к нищим и милость.
 Рожек рече то чувство богословия духовнаго.
 Осока отгребание от всяког зла всем сердцем и мыслию.
 Паук покаяние истинное о гресех.
 Закрытая за чистоту душевную и телесную крепкое страдание.
 Подвернутая велико души моя во всяких скорбех
 терпение со благодарением тех ради.
 Фита, философия истины всегдшное любление.
 Зельная за вся добродетели крепкое от душа страдание.
 (л. 2 об.—3 об.)

В. М. Ундольский объясняет подобное толкование желанием мастеров пения «возбудить большую охоту и уважение к пению»¹. Так ли это? Едва ли можно возбудить охоту к искусству путем чтения или заучивания совершенно посторонних слов. Нет здесь и остроумия, которое могло бы заинтересовать ученика. Приведенное «толкование» представляет подбор фраз, где первое слово начинается с той же буквы, что и название знамени: «крюк — крепкое», «стопица — смиренномудрие» и т. д. Для понимания и усвоения музыкального смысла певческих знаков такой метод ничего не мог дать.

Это была дань тому времени, когда формальная сторона часто преобладала над стремлением к подлинному знанию.

Все эти отрицательные явления расцветали в то время, когда в Московском государстве наступал период великих сдвигов в общественной, политической и культурной жизни и когда в искусство и быт проникали новые веяния. Последние коснулись и певческого искусства. Несовершенная идеографическая нотация постепенно заменялась пятилинейной с квадратными нотами. Вместо строчного и путевого многоголосного пения с их ограниченным звукорядом вводилось партесное пение, использующее широкий диапазон четырех природных голосов — сопрано, альт, тенора и баса. Требовались усилия, чтобы освоить элементы нового стиля пения и сохранить национальный мелос, с цветистостью рисунка и многообразием интонаций которого мелодика партесного пения не могла конкурировать.

Но у влиятельных людей того времени не было единомыслия по во-

¹ В. М. Ундольский. Замечания для истории церковного пения в России, стр. 9.

просу об устранении «непорядков» в области певческого искусства и о путях дальнейшего его развития.

Патриарх Гермоген боролся с многогласием и около 1611 года обратился по этому поводу со специальным посланием «ко всем людям, паче же священником и диаконом о исправлении церковного пения». А в 1636 году патриарх Иоасаф I послал «Память тиуну Манойлову и поповскому старосте, Никольскому попу Панкратию» по вопросу упорядочения богослужения, где было сказано: «...а в церкви бы велели говорити голоса в два, а по нужде в три голоса, опроче ексапсалмов, ексапсалмы бы по всем церквам говорили в один голос, а псалтыри и канонов в те поры говорити стигюд не велели»¹. В 1651 году при преемнике Иоасафа I патриархе Иосифе состоялся небольшой собор, в котором принимали участие царь со своим синклитом и патриарх со своим собором. Здесь вновь было осуждено многогласное пение, хотя бы и не более, чем в два или в три голоса².

Так же обстояло дело в отношении хомонии. Члены «кружка ревнителей благочестия» боролись с хомонией. Протопоп Аввакум писал: «А пение подобает пети в церквах православных единогласно и наречь... А где не единогласно пение и не наречно, там какое последование слову разумно бывает»³. Никон (впоследствии патриарх), будучи новгородским митрополитом, вводил у себя в Новгороде пение, «правленое на речь». Патриарх же Иосиф «тому доброму делу прекословие творяше, и никакоже хотя оное древнее неблагочиние на благочиние пременить»⁴. Он уступил лишь после того, как Алексей Михайлович под впечатлением слышанного им пения певчих митрополита Никона завел такое же пение у себя в придворной церкви. В 1652 году последовал царский указ «еже бы всякое пение было воистиноречном пении, везде во градах и честных обителях и селех устроено равночинно и доброгласно»⁵. В соответствии с указом была составлена комиссия из 14 дидаскалов, которой поручалось исправление на речь «хомовых» певческих книг. Вспыхнувшая эпидемия чумы не позволила своевременно осуществить это мероприятие. Только через 15 лет после царского указа Московский церковный собор 1666—1667 годов определил: «гласовное пение пети на речь»⁶.

¹ Акты, собранные археологической комиссией, т. III. СПб., 1836, акт № 264, стр. 403.

² Там же, т. IV, акт № 327, стр. 487.

³ Протопоп Аввакум как вероучитель и законодатель раскола. «Братское слово», кн. 4, стр. 291.

⁴ И. Ш у ш е р и н. Известие о рождении и воспитании и о житии святейшего Никона, патриарха Московского и всея России. М., 1871, стр. 14.

⁵ Азбука знаменного пения, стр. 1.

⁶ Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов, изд. третье. М., 1905. Деяния Московского собора о разных церковных исправлениях в 1666 году, л. 38.

Не было единого мнения и в отношении нового, партесного пения. Патриарх Никон живо интересовался им. Сохранилось письмо Никона Валдайскому Иверскому монастырю, в котором он требовал выслать в Ново-иерусалимский Воскресенский монастырь для переписки «Девятиголосные кантычки, зеленые (очевидно, патриарх видел и хорошо знал эти «кантычки» по внешнему виду их обложки.— Н. У.), да осмогласные псалмы и Миневского обедню, да трехголосные концерта»¹.

Сам Алексей Михайлович во время патриаршества Никона, быть может по совету последнего, выписывал в 1652 и 1656 годах из Киева в Москву певчих, знающих партесное пение, и мастеров, могущих руководить им². Но когда после низложения патриарха Никона в 1668 году была создана новая комиссия из шести дидакалов для продолжения дела комиссии 1652 года, то возглавлявший ее Александр Мезенец высказался отрицательно даже в отношении перевода знаменного распева с идеографической нотации на пятилинейную: «Нам же великороссияном, иже непосредственне ведущим тайноводительствуемаго сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц и их разводов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никакая же належит о сем нотном знамени нужда»³.

Принципиальные разногласия, когда один запрещал многогласие, а другой затем допускал его, один устранял хомонию, а другой «тому доброду делу прекословие творяще», одни насаждали партесное пение, а другие не желали расстаться с несовершенной идеографической нотацией, — усложняли создавшуюся в церковном пении обстановку и привели к своеобразному кризису певческого искусства. Древнерусские распевы — знаменный, демественный и путевой, строчное и путевое многоголосное пение прекратили свое развитие. Предпринятый в 1668 году труд Александра Мезенца по усовершенствованию знаменной нотации и замене киноварных помет Шайдунова новыми — призначными — оказался запоздалым, и изготовленный на Московском печатном дворе в 1678 году набор знаков знаменной нотации не был использован.

Но смена стилей певческого искусства не означала разрыва исторической преемственности.

Русские мастера второй половины XVII века легко перешли на пятилинейную нотацию, потому что они знали не менее сложную крюковую. Система киноварных помет Шайдунова служила им переходной ступенью от идеографической нотации к пятилинейной. Для них не составило большого труда овладеть гармоническим партесным пением, потому что у них

¹ Акты Иверского Святоозерского монастыря (1582—1706). Русская историческая библиотека, т. V. СПб., 1878, столб. 482.

² В. М. Ундольский. Замечания для истории церковного пения в России, стр. 23—33.

³ Азбука знаменного пения, стр. 7.

был опыт строчного и путевого многоголосного пения, где каждый певец должен был уметь петь не одну, а несколько хоровых партий или голосов. Московские «певчие дьяки» и композиторы Николай Бавыкин, Степан Беляев, Василий Виноградов, Николай Калачников, Иван Леонтьев, Федор Редриков, Василий Титов, создавшие замечательные образцы партесного многоголосия, были во многом прямыми наследниками предшествующих поколений мастеров пения. Точно так же Петербургская придворная капелла оказалась в первой половине XVIII века способной исполнять итальянские оперы и концерты благодаря тому, что за спиной певцов капеллы стоял двухсотлетний опыт пения московских государевых певчих дьяков, веками воспитывавшихся на певческих азбуках, фитниках и кокизниках искусству «сладкогласования».

Никакие «варяги» не могли бы обеспечить того расцвета русской музыкальной культуры, который наступил в XVIII и последующих столетиях, если бы почва для этого не была возделана многовековым развитием певческого искусства древней Руси.

БИБЛИОГРАФИЯ

Русская литература

- Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888.
- Авенариус В. П. Книга былин, изд. третье. СПб., 1885.
- Акты Иверского Святоозерского монастыря (1582—1706). Русская историческая библиотека, т. V. СПб., 1878.
- Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией: т. I, СПб., 1841 (акт № 104); т. III, СПб., 1836 (акт № 264); т. IV, СПб., 1836 (акт № 327).
- Алепский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, вып. 2. М., 1897.
- Арнольд Ю. К. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
- Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. М. — Л., 1930.
- Беляев В. М. Музыка. «История культуры древней Руси», т. II. М. — Л., 1951.
- Бенешевич В. Н. Сборник памятников по истории церковного права, преимущественно русского, кончая временем Петра Великого, вып. II. Пг., 1914.
- Вознесенский И. И. О церковном пении православной греко-русской церкви. Большой знаменный напев. Киев, 1887.
- Воронин Н. Н. и Каргер М. К. Архитектура «История культуры древней Руси», т. II. М. — Л., 1951.
- Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, т. I. М. — Л., 1949.
- Гиппиус Е. В. и Эвальд Э. В. Песни Пинежья, кн. II. М., 1937.
- Голубинский Е. Е. История русской церкви, т. I, первая половина. М., 1901; т. I, вторая половина. М., 1904.
- Голубцов А. Чиновник новгородского Софийского собора. М., 1899.
- Греков Б. Д. Киевская Русь. М., 1949.
- Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, т. III. СПб., 1910.
- Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. I, ч. 1. М. — Л., 1941.
- Дилецкий Н. П. Мусикийская грамматика. Изд. Общества любителей древней письменности. СПб., 1910.

- Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов, изд. третье. М., 1905.
- Дмитриевский А. А. Древнейшие патриаршие типиконы Святотроцкий Иерусалимский и Великой Константинопольской церкви. Киев, 1907.
- Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока, т. III. Пг., 1915.
- «Житие Григория Неронова, составленное после его смерти». «Братское слово. Журнал, посвященный изучению раскола», кн. 2. М., 1875.
- Истомин Ф. М. и Дютш Г. О. Песни русского народа. СПб., 1894.
- Каргер М. К. Живопись. «История культуры древней Руси», т. II. М.—Л., 1951.
- Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. М.—Пг., 1923.
- Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948.
- Книга Степенная, ч. 1. М., 1775.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. I. М., 1947.
- Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947.
- Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, вып. 1. М., 1938.
- Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 2. Песни новгородские. СПб., 1909.
- Листопадов А. М. Песни донских казаков, т. I, ч. 1. М., 1949; т. IV. М., 1953.
- Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения. М., 1902.
- Маркс К. Традиционная политика России. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IX. М., 1932.
- Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки. Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906.
- Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899.
- Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский. М., 1908.
- Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России, изд. четвертое. М., 1915.
- Никольский А. В. Звукоряды народной песни. Сборник работ этнографической секции ГИМН, вып. 1. М., 1926.
- Одоевский В. Ф. К вопросу о древнерусском песнопении. М., 1864.
- Орлов В. М. Русские народные песни, записанные в Тамбовской области, вып. 2. М., 1897.
- Патерик печерский. Киев, 1768.
- Платонов И. В. Жизнь и подвиги первоучителей славянских Кирилла и Мефодия. «Духовный вестник», т. II, июль, 1862.
- Повесть временных лет, ч. 1 и 2. М.—Л., 1950.
- Полное собрание русских летописей, т. I, Лаврентьевская летопись. М., 1962; т. II, Ипатьевская летопись. М., 1962; т. III, Новгородская первая летопись. СПб., 1841; т. VIII, Воскресенская летопись. СПб., 1859.
- Пономарев А. И. Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 1. СПб., 1894.
- Попов Н. П. О поездке в Смоленск к митрополиту Симеону «для великих духовных дел». «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете», кн. 2. М., 1907.
- Потебня А. А. К истории звуков русского языка. Воронеж, 1876.
- Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924.
- «Протопоп Аввакум как вероучитель и законодатель раскола». «Братское слово. Журнал, посвященный изучению раскола», кн. 4. М., 1875.

- Разумовский Д. В. Материалы для археологического словаря. «Древности. Труды Московского археологического общества», т. I. М., 1865—1867.
- Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867.
- Сахаров Н. П. Исследования о русском церковном песнопении. Журнал Министерства народного просвещения, ч. LXI. СПб., 1849; ч. LXIII. СПб., 1849.
- Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. «Избранные статьи», т. I. М.—Л., 1950.
- Смоленский Ст. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901.
- Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева». «Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, издаваемый Н. Финдейзенем», вып. 5. СПб., 1911.
- Смоленский С. В. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. «Русская музыкальная газета», 1913, № 49.
- Сокальский П. И. Русская народная музыка. Харьков, 1888.
- Срезневский И. И. Древние памятники русского письма и языка. СПб., 1863.
- Стасов В. В. Заметки о демежественном и троестрочном пении. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894.
- Стоглав, изд. третье. Казань, 1912.
- Толстой И. И. и Кондаков Н. П. Русские древности в памятниках искусства, вып. 4. СПб., 1891.
- Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
- Успенский Порфирий. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты, ч. 2, Приложения. М., 1881.
- Устав церковный. М., 1610.
- Устав, или Око церковное. М., 1633.
- Фаминцин А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.
- Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 1. М., 1928; т. I, вып. 3. М., 1928.
- Черных П. Я. Язык и письмо. «История культуры древней Руси», т. II. М.—Л., 1951.
- Шушерин И. Известие о рождении и воспитании и о житии святейшего Никона, патриарха Московского и всея России. М., 1871.

Иностранная литература

- O. Fleischer. Neumen-Studien. Abhandlungen über Mittelalterliche Gesangs-Tonschriften, Theil I. Leipzig, 1895; Theil III. Berlin, 1904.
- Høeg Carsten. The Oldest slavonic Tradition of Byzantine music. London.
- Marx K. Secret diplomatic history of the eighteenth century. London, 1899.
- Constantini Porphyrogeniti imperatoris de cerimoniis aulae Byzantinae libri duo. Bonnae, 1829.
- Γ. Α. Παλλή και Μ. Ποτλή. Σύσταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων, τόμος τρίτος. Αθήναι, 1853.
- Rieman H. Die Byzantinische Notenschrift in 10 bis 15 Jahrhundert. Leipzig, 1909.
- Wellesz Egon. Byzantinische Kirchenmusik. Breslau, 1927.
- Wellesz Egon. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1949.

Рукописи

Порядковый №	Дата	Библиотечный шифр	Место хранения
1	1033 год	СПбДА. Б. I. № 2	ГПБ ¹
2	XI век	Ф. п. I. № 58	ГПБ
3	начало XII века	Q. п. I. № 32	ГПБ
4	XII век	Греч. № 352	ГПБ
5	XII век	Q. п. I. № 15	ГПБ
6	XII век	Синодальное собрание, № 330	ГИМ
7	XII—XIII века	Воскресенское собрание, № 28	ГИМ
8	1358 год	Синодальное собрание, № 69	ГИМ
9	XIV век	Ф. п. I. № 1	ГПБ
10	XIV век	Ф. п. I. № 3	ГПБ
11	XIV век	Q. п. I. № 7	ГПБ
12	середина XV века	Q. I. № 94	ГПБ
13	1506—1514 годы	Кирилловское собрание, № 568/825	ГПБ
14	Первая половина XVI века	Соловецкое собрание, № 277/276	ГПБ
15	Первая половина XVI века	Q. I. № 95	ГПБ
16	Первая половина XVI века	Певческое собрание, № 139	ГИМ
17	XVI—XVII века	Кирилловское собрание, № 592/849	ГПБ
18	XVII век	Q. XVII. № 270	ГПБ
19	XVII век	Кирилловское собрание, № 578/835	ГПБ
20	XVII век	Собрание Михайловского, Q. № 47	ГПБ
21	XVII век	Собрание Погодина, № 398	ГПБ
22	XVII век	Собрание Погодина, № 402	ГПБ
23	XVII век	Собрание Погодина, № 403	ГПБ
24	XVII век	Собрание Погодина, № 417	ГПБ
25	XVII век	Певческое собрание, № 182	ГИМ
26	XVII век	Софийское собрание, № 182	ГПБ
27	XVII век	Софийское собрание, № 490	ГПБ
28	XVII век	Софийское собрание, № 497	ГПБ
29	XVII век	Соловецкое собрание, № 637/618	ГПБ

¹ Условные сокращения:

1. Государственная публичная библиотека — ГПБ
им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде
2. Государственный Исторический музей в Москве — ГИМ
3. Государственная библиотека им. В. И. Ленина
в Москве — ГБЛ
4. Библиотека Академии наук СССР в Ленинграде — БАН СССР

Порядковый №	Дата	Библиотечный шифр	Место хранения
30	XVII век	Соловецкое собрание, № 752/690	ГПБ
31	XVII век	Собрание Троице-Сергиевой лавы (фонд 304), № 428	ГБЛ
32	конец XVII — начало XVIII века	Q. I. № 188	ГПБ
33	конец XVII — начало XVIII века	Собрание Михайловского, ⊙ № 14	ГПБ
34	конец XVII — XVIII век	Q. I. № 875	ГПБ
35	конец XVII — XVIII век	Q. I. № 1052	ГПБ
36	конец XVII — XVIII век	Собрание Погодина, № 418	ГПБ
37	конец XVII — XVIII век	32.3.19.	БАН СССР
38	XVIII век	Собрание Погодина, № 382	ГПБ
39	XVIII век	1.4.23.	БАН СССР

Оглавление

- 3 Об изучении древнерусского певческого искусства
- 17 От автора
- 20 Глава первая
ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ
- 20 Возникновение русского певческого искусства
- 28 Знаменитое пение
- 36 Кондакарное пение
- 50 Народные элементы в певческом искусстве Киевской Руси
- 55 Глава вторая
ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В ПЕРИОД ФЕОДАЛЬНОЙ
РАЗДРОБЛЕННОСТИ РУСИ
- 55 Русское восьмигласие
- 96 Русские певческие азбуки
- 117 Выразительная сторона мелодики знаменного распева
- 123 Глава третья
ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО МОСКОВСКОЙ РУСИ
- 123 Предпосылки развития певческого искусства
- 129 Знаменный распев в творчестве новгородско-московских мастеров
пения
- 136 Демественный распев
- 147 Путевой распев
- 153 Многоголосное строчное пение
- 178 Многоголосное путевое пение
- 183 Вертикаль строчного и путевого многоголосия
- 190 Теория музыки московских мастеров пения
- 200 Кризис певческого искусства в середине XVII века
- 211 Библиография
- 211 Русская литература
- 213 Иностранная литература
- 214 Рукописи

Успенский Николай Дмитриевич
ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Редактор Е. Сазонова

Художник В. Терещенко

Техн. редактор Л. Виноградова

Подписано к печати 22/II 1965 г. А00561.

Форм. бумаги 70×90^{1/16}. Печ. л. 15. Усл. л. 17,55.

Уч.-изд. л. 13,91 (включая вклейки). Тираж 2250 экз.

Цена 88 к. Зак. 500. Гос. № 791. Т. п. «М». 64 г. № 874.

Издательство «Музыка», Москва, наб. Мориса Тореза, 30

Московская типография № 20 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати

Москва, 1-й Рижский пер., 2