

Министерство культуры Российской Федерации
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

Е.П. Мельникова

История богослужебного пения:
со становления до XVIII века

Учебное пособие по курсу
«История богослужебного пения»
для студентов музыкальных вузов

Саратов
2017

ББК 85.31
М 48

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Рецензент:

Полозова И.В. – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Мельникова Е.П. История богослужебного пения: со становления до XVIII века: учебно-методическое пособие по курсу «История богослужебного пения» для студентов музыкальных вузов. – Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2017. – 104 с., илл.

ISBN 978-5-94841-248-1

Данное издание является продолжением учебного пособия «История богослужебного пения. Часть I», вышедшего в издательстве Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова в 2014 г. В учебном пособии поэтапно прослеживается история богослужебного пения на Руси, с его становления до расцвета деятельности Д.С. Бортнянского (XVIII в). Учебное пособие «История богослужебного пения: со становления до XVIII века» создано на основе учебной программы «Основы регентского дела» Е.П. Мельниковой (2004) и рабочей программы «История богослужебного пения» (2011) и может использоваться в качестве основного лекционного материала по курсу «История богослужебного пения», а также дополнительного материала по курсу «Основы регентского дела» и «Русская духовная музыка».

Для студентов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов, консерваторий, музыкальных колледжей, а также для педагогов, работающих в сфере музыкального образования, и специалистов в области духовной музыки, исполнителей и руководителей церковных хоров.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-248-1

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2017
© Е.П. Мельникова, 2017

Раздел 5.

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ НА РУСИ

Тема 5.1. Происхождение и ранние формы богослужебного пения на Руси

Крещение Руси в 988 г. равноапостольным князем Владимиром Святославовичем¹ означало приобщение новокрещенного народа ко всей полноте церковной жизни (прил. № 1).

Вселенская церковь на Земле воплощается в многоязычности восхваления, возносимого Богу, причем каждый язык, каждый народ не растворяется в многоязычной массе, а сохраняет свои национальные черты, преобразованные христианской жизнью. Среди индивидуальных особенностей, создающих неповторимость каждого народа, особое место занимает интонационно-мелодическое чувство, проявляющееся в национальном интонационно-мелодическом языке, что находит выражение в многообразии национального мелодического материала песен разных народов.

Церковное пение Византии представляло собой продукт деятельности многих народов, живших в бассейне Средиземного моря, и поэтому его интонационно-мелодическая сфера как бы сплавлена из множества национальных элементов: сирийского, иудейского, коптского, греческого и т.д.

Крещение Руси происходит в то время, когда все значимее становится славянское начало.

Просветительская деятельность святых равноапостольных Кирилла и Мефодия² (прил. № 2) была продолжена их учениками – святыми Климен-

¹ Князь Владимир – внук княгини Ольги, сын Святослава, от природы мудрый, отважный. Был язычником, но после того, как Владимир удостоился «посещения Вышнего», он покинул идоловские заблуждения и в 988 г. принял крещение. Оно сопровождалось чудом: перед крещением князь был поражен слепотой и исцелился во время совершения над ним таинства крещения. Обратив в православную христианскую веру сначала киевлян, затем распространил веру по всей России. Скопчался князь Владимир в 1015 г. Моши его остаются нетленны и хранятся в разных местах: голова – в Киево-Печерской Лавре, правая рука – в Софийском соборе в Киеве, челюсть – в Московском Успенском соборе, а малые частицы мощей – в разных храмах России.

² Кирилл и Мефодий – славянские просветители, создатели славянской азбуки, проповедники христианства, первые переводчики богослужебных книг с греческого на славянский язык. Кирилл (до принятия монашества – Константин) (около 827–869 гг.) и его старший брат Мефодий (около 815–885 гг.) родились в г. Фессалоники (Солунь) в семье болгарского военачальника. Кирилл получил образование при дворе византийского императора Михаила III в Константинополе. Хорошо знал славянский, греческий, латинский, еврейский и арабский языки. Отказавшись от предложенной ему императором адмиральной карьеры, Кирилл стал патриаршим библиотекарем, затем преподавал философию (получил прозвище «Философ»). Мефодий рано поступил на военную службу. Десять лет был управителем одной из населенных славянами областей. Затем ушел в монастырь. В 860-х гг., отказавшись от сана архиепископа, стал игуменом монастыря Полухрон на азиатском берегу Мраморного моря.

В 863 г. Кирилл и Мефодий были направлены византийским императором в Моравию в целях проповеди христианства на славянском языке и оказания помощи князю Ростиславу в борьбе против немецких феодалов. Перед отъездом Кирилл создал славянскую азбуку и с помощью Мефодия перевел с греческого на славянский язык несколько богослужебных книг (избранные чтения из Евангелия, апостольские послания, псалтирь и др.). Проповедь братьев на понятном моравскому населению славянском языке

том, Наумом и Ангеляром в Болгарии, где с крещением святого князя Бориса (865 г.) христианство стало официальной религией. Деятельность этих святых вскоре дала духовные всходы и привела к расцвету древней болгарской культуры и искусства, называемому в науке «золотым веком болгарской литературы». Следы этого расцвета можно отыскать как в византийских, так и в западноевропейских нотированных рукописях того времени, ибо и там и здесь встречаются песнопения, сопровождаемые надписями «*bulgaricus*», явно указывающими на болгарское происхождение данного мелодического материала.

При принятии христианства на Руси были не только использованы болгарские переводы основных богослужебных книг, но и учтен опыт византийской певческой системы. Очевидно, первыми учителями богослужебного пения на Руси были болгары. После своего крещения святой равноапостольный князь Владимир привез с собой в Киев «первого митрополита (архиепископа) Михаила болгарина и иных епископов, иереев (священников) и певцов». Митрополит Михаил отправился из Киева в землю Ростовскую «крестить бесчисленное множество людей и воздвигать множество церквей».

Количественно же вскоре начинают преобладать учителя-греки. Так, уже с царицею Анною прибыл в Киев целый клир греческих певцов, называющийся «царициным». Около 1130 г. к князю Мстиславу пришли из Греции певцы для обучения русских пению. Между ними был и Мануил, ставший затем епископом Смоленским. Деятельность всех этих учителей привела к появлению и быстрому росту собственных русских мастеров пения.

Летопись упоминает о целом дворе domestиков (придворных певцов) в XI в. Из киевских domestиков известен Стефан, игумен Киево-Печерской Лавры (1047 г.). Исключительной личностью был новгородский domestик иеродиакон Антониевского монастыря Кирик – человек энциклопедических знаний.

Таким образом, богослужебное пение на Руси сразу же становится делом профессиональных, специально подготовленных людей. Это подтверждает и постановление Собора 1274 г., выразившего желание, чтобы церковное чтение и пение велось людьми, «исключительно посвященными на это».

заложила основу национальной церкви, но вызвала недовольство немецкого католического духовенства. Кирилл и Мефодий были обвинены в ереси. В 866 г. они по вызову римского папы Николая I направились в Рим. После приезда в Рим Кирилл тяжело заболел и умер. Мефодий был посвящен в сан архиепископа Моравии и Паннонии и в 870 г. возвратился из Рима в Паннонию.

Своей деятельностью Кирилл и Мефодий заложили основу славянской письменности и литературы. В русском православии установлены дни памяти святых: Кирилла – 14 февраля (27 февраля по новому стилю), Мефодия – 6 (19) апреля. В 1863 г. Российским Святейшим Правительствующим Синодом было установлено празднование обоим святым ежегодно 11 (24) мая (по юлианскому календарю).

Праздник в честь Кирилла и Мефодия – государственный праздник (24 мая) в России (с 1991 г.) и Болгарии, носит имя День славянской культуры и письменности.

Процесс освоения русскими певцами византийской певческой премудрости можно проследить и по певческим книгам, написанным частью на греческом, частью на славянском языке. Славянский текст был господствующим, греческий текст обычно писался славянскими буквами.

При князе Владимире и позже богослужение нередко совершалось на обоих языках попеременно: один клирос пел на греческом языке, другой – на славянском.

Пение при современном архиерейском служении частично происходит по-гречески: «*Кирие элейсон*» – «Господи, помилуй», «*ис пола эти Деспота*» – «на многие лета Владыка», «*тон деспотин*» – «слава правителю», «*аксиос*» – «достоин» и т.д. Это осталось в практике Русской православной церкви от того древнейшего времени.

Старейшие дошедшие до нас русские певческие книги с музыкальной нотацией относятся к концу XI – началу XII в. Им предшествовали книги, в которых тексты песнопений не сопровождались никакими певческими знаками. Лишь указания на глас, к которому относится то или другое песнопение, и регулярная простановка точек, обозначающих границы мелодических строк, свидетельствуют о том, что эти книги предназначались для пения. Такой тип ненотированных певческих книг остается распространенным и позже, когда знаменное письмо было уже достаточно освоено, исходя из чего можно утверждать, что в первые века развития русского богослужебного пения преобладала устная традиция и мелодии заучивались на память, по слуху – из уст в уста, от учителя к ученику. Что же касается происхождения *древнерусской крюковой нотации*, то она связана с *старовизантийской нотацией*, отличительной особенностью которой является отсутствие фиксации точной звуковысотности (т.е. отсутствие диастематического принципа). *Средневизантийская нотация*, пришедшая на смену старовизантийской в XII в. и содержащая указания точных интервальных отношений между звуками, не была воспринята на Руси, в результате чего все развитие древнерусской нотной письменности вплоть до XVII в. базировалась на недиаستمатическом принципе старовизантийской нотации.

Отсутствие точно фиксированной высоты звука в крюковой нотации привело к появлению своеобразной теоретической системы, окончательно сформировавшейся в XV–XVI вв., и наложило печать на все русское певческое мышление.

Некоторые знаки, играющие важную роль в старовизантийской нотации, не были усвоены русской письменностью. С другой стороны, в крюковой нотации встречаются знаки или комбинации знаков, не употреблявшиеся в византийском нотном письме. Основой крюковой нотации является старовизантийская нотация, в которую были внесены изменения и дополнения, отражавшие специфику и особенности русского интонационно-мелодического языка.

В результате был выработан свой тип нотации – производный от старовизантийского невменного письма, но не тождественный ему.

Исследователи выявили значительное количество одинаковых графических формул, встречающихся одновременно как в византийских, так и в славянских источниках. Это показывает, что мелодическое содержание древнейших знаменных песнопений обнаруживает родство с аналогичными византийскими песнопениями. Но если византийская мелодика тяготела к подчеркнутой экспрессии, то при «переносе» на славянскую почву она обрела более плавный, спокойный характер. Мелодическая линия выравнивалась, сглаживалась острота очертаний, что приводило, в свою очередь, к формированию специфических русских оригинальных формул-попевок.

Стихиры, посвященные памяти святых мучеников Бориса и Глеба³ (прил. № 3), составленные на рубеже XI и XII в., представляют собой уже совершенно самостоятельный национальный вариант восточнохристианской певческой мелодической системы и могут служить первыми известными примерами чисто русских богослужебных песнопений.

Принцип византийской системы, подразделяющий мелодии на три типа: *ирмологический* (силлабический), *стихирарический* (невменный) и *азматический* (мелизматический) – также может быть прослежен в самых ранних певческих книгах Древней Руси, ибо сложность знакового состава песнопений в них неодинакова. Во многом это зависит от типа рукописных книг. Так, например, в Минеях знаковый состав песнопений проще, чем в стихирах, содержащих песнопения двенадцатых праздников. Сложность знакового состава, то есть употребление более сложных знаков – знамен, говорит о большей сложности обозначаемых мелодий. Таким образом, если линейные стихиры тяготели к силлабическому типу мелодии, то стихиры праздничных стихирарей близки скорее к невменному типу. Что же касается азматического пения и мелизматического типа мелодии, то на Руси это получило совершенно особое преломление, выразившееся в наличии особого вида пения, называемого *кондакарным* пением, и особого вида нотации – *кондакарной* нотации. До нашего времени дошло всего пять кондакарей XII–XIII вв.

Кондакарная нотация отличается от четкого прямого письма ранних знаменных рукописей значительным числом специфических, только ей свойственных графических символов, характеризующихся обилием витиеватых извилистых линий, порою даже вычурностью рисунка. Другой особенностью кондакарного письма является его двухстрочное изложение: над основным рядом певческих знаков, среди которых многие близки к знакам знаменной нотации, находится еще один ряд начертаний,

³Борис и Глеб – русские князья, сыновья князя Владимира Святославича. Распространители веры Христовой. Обоим убил старший брат князь Святополк в междоусобной войне. Борис и Глеб стали первыми русскими святыми, их канонизировали в лике мучеников-страстотерпцев, сделав их заступниками Русской земли и небесными помощниками русских князей.

отличающихся от нижнего ряда своей графической формой и расставленных на более далеком расстоянии друг от друга. Еще одна особенность кондакарной нотации связана с соотношением нотной и текстовой строк: если в знаменном письме каждому слогу текста соответствует один нотный знак (пусть и означающий даже группу мелодических звуков), то в кондакарях на один слог часто приходится целые вереницы знаков. Длительные растяжения слогов иногда отмечаются многократным повторением гласных, например: «Христе-е-е-е-е Боже», «Я-а-ко а-а-а-нге-е-ельскими». Кроме того, для заполнения промежутков между слогами одного слова и в окончаниях слов применялись особые слоговые формулы типа: «ха», «ху» или «не», «на». Для большей наглядности эти формулы писались красными чернилами.

Занимая особое место в русском богослужебном пении, кондакарное пение вместе с тем не было полностью изолировано от пения ирмологийного и стихирного, изложенного обычным знаменем.

Нередки случаи смешения систем нотаций: в стихарях и ирмологиях XII–XIV вв. встречаются знаки кондакарной нотации, с другой стороны, в кондакарях можно обнаружить строки и разделы песнопений, ничем не отличающихся по изложению от знаменных рукописей.

Кроме знаменной и кондакарной нотаций, древнерусской певческой практикой была воспринята и *экфонетическая нотация* (древнейший вид Византийской нотации), но она не получила широкого распространения на Руси.

Таким образом, византийская певческая система во всем своем объеме со всеми типами пения и чтения, во всем разнообразии форм была полностью воспринята на Руси одновременно с усвоением и осознанием основополагающей базисной триады.



Однако восприятие это не сводилось к механическому заимствованию готовых форм, а представляло собой целенаправленную «переработку» византийской системы на новом языке – языке русского национально-го мышления.

О различии понятий богослужебного пения и музыки на Руси

Своеобразие русского богослужебного пения строится на особом понимании русскими людьми сущности этого пения, а также на осознании различия между богослужебным пением и музыкой. Если на Западе смешение богослужебного пения с музыкой зашло так далеко, что словом «музыка» могло обозначаться как мирское музицирование, так и пение в церкви, то на Руси для обозначения этих явлений употреблялись совершенно разные термины. Следы этого различия можно наблюдать и в наши дни в глубинных областях России, где до сих пор пение в церкви обозначается словом «петь», а пение вне церкви мирских песен обозначается словом «играть».

Истоки этого терминологического различия находятся в самом начале истории русского богослужебного пения и освящаются авторитетом первых русских святых. В книге «Житие преподобного Феодосия Печерского»⁴ есть описание прихода преподобного на пир к князю Святославу Ярославичу, окруженному людьми, играющими на различных инструментах: «Тут и гусли, и органные пiski – так семь человек играющих и веселящихся». Преподобный Феодосий, обратившись к князю, тихо сказал: «Будет ли так в том будущем веке?», после чего князь тотчас же приказал прекратить игру. В этих словах преподобного утверждается непричастность музыки к «жизни будущего века»⁵.

Насколько «музикии» захватила киевский двор, можно судить по сделанной при Ярославе Мудром росписи одной из башен Софийского собора, ведущий на хоры (прил. № 4). На одной из фресок изображен оркестр: флейтист, ударник с тарелками, два трубача, тамбурист и арфист, а ниже два плясуна. В левой руке у одного из плясунов платок, употребление которого в русских хороводах широко распространено до настоящего времени. Справа от описанной сцены изображены акробаты. Один из них опираясь на бедра, держит на спине шест, другой взбирается вверх по шесту. Третью сцену раньше объясняли как выход паяца с арлекином. Но недавно произведенная реставрация фрески открыла иной ее смысл: виден органист, сидящий за органом, а рядом два человека, надувающих меха органа.

Такое понимание «музикии», или «играния», не было чисто теоретическим положением, а являлось жизненной установкой. Однако с «музикией» шла борьба. Так, в памятке воеводы Всеволожского приказчику от 1649 г. читаем: «А где объявятся домры и сурны, и гудки и гусли, и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то вся велеть вынимать, и изломав те

⁴Феодосий, игумен монастыря Печерского (1009–1074), с детства любил аскетичную жизнь. В 24 года постригся в монахи в Киево-Печерской обители. Стал игуменом в монастыре. Является создателем монашеского общежития (устава). Умер в 65 лет. Мощи его нетленны.

⁵ Цит по: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М., 1973. С. 56–57.

бесовские игры, велеть жечь, а которые люди от того ото всего богомерзкого дела не останутся и учтут вперед этим делом заниматься, тебе по государеву указу тем людям чинить наказание»⁶.

Патриарх Московский и всея Руси Иоасаф I «запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены»⁷. В азбуке XVII в. музыка определяется так: «Мусикия – в ней пишутся песни бесовские»⁸. Подобное отрицательное отношение к «играшню» и «мусикии» являлось следствием особой остроты духовного зрения, ибо древнерусский человек духовно видел то, чего уже не мог видеть западный: за покровом обольстительности, завлекательности он ясно различал невидимую пагубную сущность самого принципа музыкальной игры.

Таким образом, различие между игрой и пением, музыкой и богослужебным пением на Руси представляло собой противостояние жизненных позиций, душевных состояний, противопоставление путей, один из которых ведет к гибели, а другой – к спасению.

Напряженная борьба между этими двумя началами, ведущаяся на протяжении всей истории древнерусской культуры, носила иногда особенно драматический и наглядный характер, проявляясь в конкретной человеческой судьбе с ее взлетами и падениями. Так, если во времена свадебного пира царя Алексея Михайловича с первой женой Марией Милославской в 1648 г. государевы певчие дьяки распевали стихиры, то вторая свадьба с Натальей Нарышкиной, матерью Петра Великого, была обставлена совершенно иначе: «После кушанья, изволил великий государь себя тешить игрою, и его тешили: и в органы, играли, а играл в органы немчин, и в сурны и в трубы, трубили и по литаврам били всюю»⁹. За этими внешними обстоятельствами угадывается история внутреннего духовного падения, когда сознательно попираются отеческие предания и авторитет святости.

Различие между богослужебным пением и музыкой было не просто осознано на Руси, но и выстрадано, добыто ценой тяжелых усилий, омыто слезами. Все это привело к особой ревности о чистоте богослужебной певческой системы и к обереганию ее основ от воздействия музыкального начала. Такое отношение к богослужебному пению породило своеобразную теоретическую систему, которая, в отличие от прочих музыкально-теоретических систем, базирующихся на понятиях высоты и длительности звука, строилась на иных началах, полностью игнорируя высотные и временные параметры звука как атрибуты земного вещественного мира, недостойные служить материалом для небесной песни. Древнерусская теоретическая система выработала такие основы, при помощи которых можно бы-

⁶ Там же. С. 168.

⁷ Там же. С. 153.

⁸ Сборник произведений литературы Древней Руси. М.: «Художественная литература», 1969. С. 92–145.

⁹ Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. М.-Л., 1928. С. 312.

до выстроить мелодическую линию и увидеть ее структуру без привлечения понятий звуковысотности и ритма.

Таким образом, различие между богослужебным пением и музыкой в Древней Руси осуществлялось не только на идеологическом уровне, но и на уровне конкретных технических понятий и терминов.

Однако с течением времени четкость этого разграничения начинает размываться, и в середине XVII в. появляется трактат яркого поборника партесного пения И. Коренева, в котором впервые на Руси осуществляется сознательное идейное смешение понятий богослужебного пения и музыки, пения и игры, определяемых отныне одним словом – «музикия».

Подобное смешение послужило оправданием и основанием для применения на практике всего того, что ранее считалось недопустимым в богослужении. Так, если ранее «римский партес» определялся как «бесовщина», то теперь он объявлялся понятием равнозначным с понятием «лик» (хор). Ибо и «партес» и «лик» сделались всего лишь различными видами единого «музикийского согласия», то и не стало никакого препятствия для употребления партесного пения в православном богослужении. Так была доказана тождественность богослужебного пения и музыки. Музыка, совершенно вытеснив богослужебное пение, заняла его место и стала считаться именно богослужебным пением.

По свидетельству современников, это изменение коснулось не только самого пения, но и внешнего облика певчих. Так, с клиросов постепенно исчезли люди с окладистыми бородами в подрясниках и стихарях, а их место заняли некие безбородые «модные личности», одетые в кафтаны польского фасона.

Противопоставление богослужебного пения и музыки на Руси в XVII в. можно свести к *противопоставлению принципа распева и принципа концерта*, воплощающих различные типы организации мелодического материала в богослужении. Если мелодический материал, организованный на основе принципа распева, задавал единый священный ритм молитвенного дыхания, то есть создавал непосредственное условие молитвы, то мелодии, организованные на основе принципа концерта, воссоздают игру чувств, сопровождающих молитву: изображают именно то чувство, которое подразумевается в каждом конкретном слове богослужебного текста. Отсюда происходит разнообразие и контрастность мелодического материала как в рамках отдельного песнопения, так и в рамках целой службы, построенных по принципу концертности.

Таким образом, если принцип распева обеспечивает единообразие и порядок или мелодический чин, то принцип концерта приводит к разнообразию и «произволу». Этот «произвол» и главенствовал в богослужении на протяжении всего XVIII в., что не могло не смущать ревнителей благочестия.

На рубеже XVIII и XIX вв. раздался авторитетный голос православного иерарха, указывающего на неестественное направление русского бо-

гослужебного пения и на несоответствие его характера православному богослужению. Острое осознание недолжного направления в развитии богослужебного пения породило необходимость изучения древнерусской певческой системы и восстановления утерянных норм принципа распева.

Со второй половины XIX в. появляются труды протоиереев Дмитрия Разумовского, Василия Металлова, Иоанна Вознесенского и других исследователей, заново открывающих тайны крюковой нотации, центонной техники и законов осмогласия. Именно благодаря их усилиям стало возможным вернуть богослужению утраченный мелодический порядок, достигаемый только при условии строгого следования нормам и законам распева.

Сколь далеко зашло поражение церковного сознания принципом концерта, можно судить по тому, что на Поместном Соборе Русской православной церкви в 1917 г. рассматривался вопрос о применении органа в православном богослужении. На объединенном заседании по вопросам церковного пения композитор А.Т. Гречанинов (автор «Демественной Литургии» с органом) предложил ввести орган в богослужение. Его предложение поддержали директор Синодального училища А. Кастальский и священник Д. Алеманов. Но это предложение было отклонено большинством голосов.

Противостояние богослужебного пения и музыки, принципа распева и принципа концерта продолжается и в наше время, исход его далеко не решен. Во многом он будет зависеть от духовного и профессионального уровня тех, от кого будут зависеть судьбы богослужебного пения, а стало быть, и тех, кого сегодня выпускают регентские школы и вузы.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Проследите истоки появления богослужебного пения на Руси.
2. Назовите имена святых, способствовавших распространению христианства. Когда была крещена Русь?
3. Обозначьте особенности развития русского богослужебного пения начального этапа.
4. Дайте определение кондакарной нотации.
5. В чем заключается различие понятий «богослужебное пение» и «музыка» на Руси?

Рекомендуемая литература

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
2. Антонов Н. Учебник Богослужения. СПб., 1912.
3. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
4. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
5. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.

6. История русского искусства: в 13 т. М., 1959. Т. 4.
7. История русской музыки. Древняя Русь XI–XVII веков. М., 1983. Т. 1.
8. Как была крещена Русь: сборник статей / Под ред. О. Белова. М., 1989.
9. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
10. Матвеев Н. Хоровое пение. М., 1998.
11. Металлов В. Богослужебное пение Русской церкви в период домонгольский. М., 1912.
12. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.
13. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973.
14. Потулов Н. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения русской православной церкви. М., 1875.
15. Разумовский Д. Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. М., 1886.
16. Сборник произведений литературы Древней Руси. М.: «Художественная литература», 1969.
17. Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
18. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
19. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Л., 1955. Кн. 1–2.
20. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л., 1928. Т. 1.

Тема 5.2. Исторические периоды богослужебного пения на Руси и их внутреннее обоснование

Возникновение русского богослужебного пения теснейшим образом связано со становлением русского монашества, ибо именно духовная деятельность подвижников Киевских пещер во главе с первостроителями монашеской жизни на Руси преподобным Антонием и Феодосием явилась основанием для рождения богослужебного пения как особой дисциплины, которая учит согласованию движений голоса с движением сердца, устремленного к Богу. Богослужебное пение рассматривалось как продолжение внутреннего состояния и в соответствии с определением святителя Василия Великого являлось «чистым созерцанием».

Распев, понимаемый как «мелодический чин», естественно вырос из чина церковного устава и чина монашеской жизни. Следует отметить,

что текст Студийского устава¹⁰, действующего вплоть до XV в., появился на Руси стараниями преподобного Феодосия, имеющего к богослужебному пению самое непосредственное отношение. Именно им «завязан узел» *трисоставности* русского богослужебного пения, отражающей трисоставное строение человека, состоящего из *тела, души и духа*. Певческие рукописи, содержащие конкретные мелодии песнопений, являли собой *тело* богослужебного пения. Типикон (богослужебная книга, содержащая богослужебный устав), указывающий на порядок последования песнопений и их соединений, являлся его *душой*. Аскетический подвиг, из которого рожден Типикон, представлял собой *дух* богослужебного пения.

Таким образом, богослужебное пение, будучи порождением монашеского подвига, не может быть познано вне истории русской монашеской жизни. Исходя из этого положения вся история русского богослужебного пения, обусловленная историей русского монашества, может быть разделена на три периода.

Первый период занимает промежуток времени от крещения Руси (988 г.) и становления монашества до монгольского нашествия, то есть с XI по XIII в.

Основным материалом для изучения богослужебного пения этого периода являются певческие рукописи, которых насчитывается всего несколько десятков. Специфику этих рукописей определяет то, что в мелодическом отношении они остаются закрыты для нас, ибо расшифровка ранних форм русского невменного письма – как знаменного, так и кондакарного – на сегодняшний день представляет собою нерешенную задачу.

Именно в этот период были заложены, а затем достаточно развиты основополагающие фундаментальные принципы русской певческой письменности, попевочной техники и осмогласия.

Целенаправленность и систематичность, с которой возникали эти специфические русские певческие памятники, заставляют предполагать наличие общерусского центра, где выработывались формы знаменной нотации и создавались первые ее образцы, распространявшиеся затем по всей Руси. Скорее всего, таким центром являлась Киево-Печерская лавра или Киевский Софийский собор. Но центром мог быть и Великий Новгород.

Однако где бы ни находились такие центры, везде непосредственными создателями певческих памятников являлись люди монашествующие. Таковыми были киево-печерский игумен Стефан, новгородский иеродиакон Кирик и те переписчики, которые проставляли свои имена в конце переписанных ими певческих рукописей.

¹⁰Студийский устав – набор правил и указаний, определявший порядок служб и регламентировавший использование основных богослужебных книг в византийской литургической традиции IX–XIV вв. Своим происхождением устав обязан преподобному Феодору Студиту (ум. 826), настоятелю Студийского монастыря.

Одной из отличительных черт этого периода являлось наличие так называемых *песенных последований* – песенной вечерни и песенной утрани¹¹, в которых почти все пелось, читались только молитвы и возгласия диакона и священника. Для песенного последования было характерно исполнение трех антифонов (как на Литургии), пение «асматика» – псалма или псалмов с припевами после каждого стиха и отсутствие канона.

Именно уставу Студийского монастыря, введенному на Руси преподобным Феодосием и отличающемуся обязательным наличием канона (или даже двух-трех канонов на день), а также отсутствием асматика, суждено было оказать решающее влияние как на весь чин богослужения, так и на мелодический состав богослужебного пения.

Характерными чертами Студийского устава являются:

- почти полное отсутствие Всенощных бдений (вечерня и утренья не объединялись в единый комплекс);
- пение Великого славословия только в Великую субботу и т.д.

Вторжение татаро-монгольской орды в пределы русской земли, сопровождавшееся катастрофическими опустошениями, обусловило длительную задержку в духовно-культурном строительстве Руси. Но уже в XIV в. ситуация резко меняется. Центром возрождения Руси становится Москва, поэтому и весь *второй период* развития русской духовности и культуры от XIV до XVII в. называют «*московским*».

Постепенно Москва становится одним из жизненно важных центров православного мира, сосредоточением самого духа православия и хранительницей его. Духовный центр перемещается от Константинополя к Москве, поводом этому послужило благословение Константинопольского Патриарха Филофея преподобного Сергия Радонежского¹² в 1355 г

¹¹Вечерня – общественное богослужение, совершаемое вечером. Вечерня бывает вседневная, малая и великая. Вседневная вечерня совершается в будние дни, малая – перед Всенощным бдением, великая – под праздники и воскресения. Соединение великой вечерни, утрани и первого часа называется Всенощным бдением.

Утренья – общественное богослужение, совершаемое утром или вечером. Утренья бывают вседневной, праздничной и пасхальной. Пасхальная утренья служит после крестного хода в притворе.

¹²Сергий – игумен Радонежский (в миру *Варфоломей Кириллович*) (ок. 1314 (22) – 1392). Русский святой, основатель Троице-Сергиева монастыря. Происходил из семьи ростовского боярина Кирилла, переселившегося на территорию Московского княжества и жившего вблизи г. Радонежа. С младчества был праведным: еще будучи младенцем, не брал молока матери, когда она питалась мясным пищаком, и вовсе оставался без пищи по средам и пятницам. В детстве Сергий получил благодать от Господа – отличную память и способность к наукам. В 15 лет стал монахом и своими руками построил обитель. Одиноким жил в лесу, где изнурил свое тело трудами и постом.

В 1354 г. стал игуменом им же основанного монастыря. Ввел свой устав в монастыре, согласно которому монах не должен был иметь какого-либо личного имущества, а трапеза в монастыре должна быть общей. За праведную жизнь получил от Господа дар прозорливости (предсказания) и чудотворения. Мог исцелять от различных недугов. Благодаря своему подвижничеству Сергий Радонежский приобрел на Руси исключительно духовно-правственный авторитет. За советом к нему шли как простые люди, так и правители государства. Последнее обстоятельство делало его заметной фигурой в политической жизни общества, тесно связанной с начинающей возрождаться национальной идеей. Сергий был близок к Дмитрию Донскому, став крестным отцом его сыновей Юрия и Петра. Именно он благословил Дмитрия Донского на битву с Мамаем и предсказал победу в ней.

(прил. № 5). Это благословение Вселенского Патриарха подчеркивало значение миссии преподобного Сергия и предвещало расцвет монашеской жизни на пустынных просторах северной Руси.

Обновление монашеской жизни, начавшееся в XIV в., повлияло на внутренний строй русского человека. Оно это не могло не коснуться и русского богослужебного пения. Постепенно (к XV в.) Студийский устав сменился Иерусалимским уставом¹³. Изменение устава привело к изменению мелодического состава песнопений, то есть к реформе богослужебного пения. Центрами певческой реформы XV в. являлись Троице-Сергиева лавра (Москва – Загорск) и Кирилло-Белозерский монастырь (Новгород).

В XV в. знаменный распев преобразуется в единую мелодическую систему, призванную освящать собой внутреннюю жизнь человека. Именно в это время окончательно формируются принципы крюкового письма, систематизируется попевочный фонд, определяются типы певческих книг и, наконец, стабилизируются мелодические формы конкретных песнопений. Отныне становление певческой системы идет не по линии развития разных структур, как это происходит на Западе, а по линии присоединения новых структур к уже существующим.

К XV в. относится также возникновение *путевого* и *демественного* распевов, а несколько позже появляется и *большой знаменный* распев. Путевой, демественный и большой знаменный распевы представляли собой образцы мелизматического пения, предназначенного для особых праздничных служб. Путевой и демественный распевы имели свои собственные системы попевок и фиксировались при помощи особых видов нотаций – путевой и демественной. Все эти мелизматические распевы применялись наряду со знаменным распевом не произвольно, а подчиняясь строгому порядку.

Утверждение патриаршества¹⁴ на Руси в 1589 г. укрепило в общественном сознании мысль «Москва – третий Рим», и это повлекло за собой

Память преподобного Сергия Радонежского празднуется в православных и старообрядческих церквях, в церквях восточных католиков 25 сентября (8 октября) (преставление), 5 (18) июля (обречение мощей).

¹³ Иерусалимский устав – богослужебный устав, действующий в Русской православной церкви и во всех других поместных православных церквях.

Первоначальная редакция устава была создана в лавре преподобного Саввы Освященного, близ Иерусалима. Существующий Иерусалимский устав не связан напрямую с древним иерусалимским богослужением, а представляет собой созданный в Палестине «синтез» первоначальной и малоазиатской редакций Студийского синаксаря. Устав был введен в общежительных обителях всей Палестины, откуда распространился по всему православному Востоку. На Руси вошел в широкое употребление во времена митрополита Киевского Киприана.

Процесс вытеснения Студийского устава Иерусалимским продолжался в течение всего XV в. Именно в XV в. в русских служебниках появляется чин всенощного бдения – отличительная особенность Иерусалимского устава. Иерусалимский устав более строгий в отношении как продолжительности богослужения, так и правил поста.

¹⁴ Патриаршество учреждено в Москве в 1589 г.; первым патриархом Московским и всея Руси стал митрополит Иов. Патриаршество было упразднено в 1721 году; восстановлено 28 октября (10 ноября) 1917 г. решением Всероссийского поместного собора.

введение в певческую систему новых распевов – *киевского, болгарского и греческого*, что символизировало молитву за весь православный мир и от лица всего православного мира.

Характерной особенностью *второго периода* истории развития богослужебного пения можно считать и возникновение *особо торжественных богослужебных чинопоследований* с элементами театрализации. Примером тому может служить «Пещное действо»¹⁵.

Такое действо могло осуществляться только при участии царя и патриарха. Нужно отметить, что самое деятельное участие царя в богослужебном пении составляет отличительную черту «московского» периода. Так, Иоанн Грозный не только пел на клиросе, но и сам составил и распел две дошедшие до нас службы. Царь Алексей Михайлович получил профессиональное певческое воспитание, царь Федор составлял песнопения, царица Софья переписывала богослужебные певческие книги, Петр I пел труднейшую партию баса в партесных песнопениях, находясь в Соловецком монастыре на богомолье. Эта традиция царского богослужебного пения через византийских царей восходит к самому царю и пророку Давиду.

Таким образом, Московская Русь становится не только одним из жизненно важных центров православного мира, но и неким узлом мировой истории, в котором связываются между собой самые отдаленные эпохи и события.

¹⁵ Пещное действо (чин воспоминания сожжения трех отроков) – название древнего русского церковного обряда (театрализованного представления, литургической драмы), совершавшегося в неделю Праотца (предпоследнее воскресенье перед праздником Рождества Христова) в XVI–XVII вв. Действо изображало историю чудесного спасения трех отроков из огненной печи. Этот обычай пришел на Русь из Византии. Действо совершалось в Успенском соборе Кремля, а также в Новгороде и в других городах, где были кафедральные соборы.

В храме снимались большие паникадилы, чтобы освободить место для деревянной круглой печи в форме огромного фонаря. Ее помещали посреди собора между столпами, поддерживающими центральный купол. Для предания конструкции вида печи на ней закапали около 400 свечей. Три мальчика из патриарших певчих и двое взрослых изображали отроков и халдеев. Отроков одевали в полотняные стихари и шапки, отороченные горностаем, а халдеев – в юбки из красного сукна, медные оплечья и шлемы, расписанные красками. В руках отроки держали свечи, а халдеи – в каждой руке по пальмовой ветви. На действе присутствовал царь, который входил в собор в предшествии халдеев.

На заутрене рижные халдеи выводили из алтаря связанных отроков и училили им допрос; все разговоры халдеев между собою и с отроками происходили не на церковном, а на народном языке. После этого отроков ввергали в печь. Под ней ставили горы с углями, на которые халдеи из трубок пускали «плазу-траву», а отроки в это время пели песнь, славящую Господа. В конце пения раздавались звуки грома, из-под сводов *«в трусе велице зело с громоу»* спускалась вырезанная из дерева и раскрашенная фигура ангела. Халдеи падали ниц, а диаконы опалили, изображая библейское ангельское паление. Халдеи вставали с земли и высказывали друг другу удивление, а отроки, взяв ангела за крылья, трижды обходили с ним в печи кругом, распевая песнопения. Затем ангел «излетал» вверх, халдеи выводили отроков из печи и подводили к патриарху, которому они пели многолетие. С этого дня и до отдания праздника Рождества Христова на всех выходах патриарха с церковным службам ему предшествовали халдеи, а за ними шли отроки с песнем.

Действо совершалось по литературному переложению библейской истории, созданному Симеоном Полоцким. Обряд был запрещен в XVIII в. Петром I в связи с реформами Русской православной церкви. В начале XX в. обряд был восстановлен композитором А. Кастальским, в основу реконструкции легло прочтение старинных «кряковых» записей музыки.

Переход к *третьему периоду* истории русского богослужебного пения осуществлялся и подготавливался постепенно на протяжении XVII в.; с XVIII в. можно говорить о полном перерождении пения в церкви.

Упразднение патриаршества на Руси Петром I и перенесение столицы из Москвы в Петербург, приведшее к падению концепции «Москва – третий Рим», повлекли за собой разрушение «чина распева» как единой мелодической системы, вырастающей из осознания особой духовной миссии Москвы. Гонения, обрушившиеся на лучших представителей православия при Анне Иоанновне и Бироне, также подрывали основы богослужебного пения. Но самым сокрушительным и окончательным ударом по русской певческой системе явилось закрытие большей части монастырей, национализация монастырских земель и фактически гонение на саму идею монашества при Екатерине II. В высшем, «просвещенном» обществе не только идеалы монашества, но и просто идеалы благочестия были поколеблены и считались чем-то устарелым и простонародным.

Подобное непонимание аскетического подвига для внутренней жизни человека привело к почти полному забвению древнерусской певческой системы. Распев как мелодический чин, порожденный чином монашеской жизни, просто не мог найти опоры для своего существования в создавшихся условиях. Богослужебное пение практически полностью вытесняется музыкой или «музыкой для церкви», принцип концерта вытесняет принцип распева, невменная письменность и центонная техника передаются полному забвению, а их место занимают линейная нотация и композиторская техника.

Тон начинают задавать иностранные капельмейстеры: Ф. Арайя, Б. Галуппи, Д. Сарти и другие, русские композиторы начинают обучаться в Италии.

В результате пение в Русской православной церкви перестало быть истинным образцом английского пения, а превратилось в удачное следование оперным и концертным образцам западной музыки.

Однако *третий период*, ознаменовавшийся поначалу полным забвением богослужебного пения и торжеством музыки, таил в себе и совсем иные тенденции.

Уже в середине XVIII в. две сильные личности положили начало *духовному возрождению*. Один из них – преподобный Паисий Величковский¹⁶, возобновивший учение о духовной молитве, другой – пресвященный Гавриил¹⁷, митрополит Петербургский, создавший «уголки монаше-

¹⁶Архимандрит Паисий (в миру Петр Величковский, 1722–1794) – православный монах; клирик Константинопольского Патриархата; переводчик, святой. Архимандрит Нямецкого монастыря в Молдавии. Память — 15 ноября в Соборе Молдавских святых. Переводил святоотеческие труды и почитается восстановителем монашеских традиций исихазма и «умной молитвы». Его служение проходило на территории Украины, на Афоне, Молдавии.

¹⁷Митрополит Гавриил (в миру Петр Петров-Шалошиников, 1730–1801) – епископ Православной Российской Церкви; с 1770 г. – архиепископ Санкт-Петербургский, с 1783 г. – митрополит, член Святейшего Правительствующего Синода. Богослов и проповедник.

ства», откуда это учение распространялось. Благодаря их ученикам со временем учение становится известным по всей России. Монашество возрождается на Соловках и Валааме, в Александро-Невской лавре, в Брянском Свенском монастыре, в Оптиной и Глинской пустынях и во многих обителях земли Русской.

Возрождение монашества повлекло за собой как возрождение принципа распева, так и возвращение к основам древнего богослужебного пения. *Концертный принцип разрозненных самостоятельных песнопений заменяется принципом подчинения песнопений единой мелодической системе распева.* Именно в это время формируются такие монастырские распевы, как Соловецкий распев, Валаамский распев, распев Киево-Печерской лавры, нотные издания которых выходят в начале XX в. В это же время возникают и последования местных песнопений – напев Оптиной пустыни, Глинской пустыни и другие.

Одновременно с практическим восстановлением принципа распева началось теоретическое изучение основ древнерусской певческой системы. Целая плеяда блестящих ученых-теоретиков XIX–XX вв. раскрыла многие секреты русского осмогласия, попевочной техники и крюковой нотации, благодаря чему древнерусская певческая система перестала быть чем-то совершенно недоступным.

Но вся сложность, противоречивость третьего периода заключается в том, что большинство регентов, певчих и всех тех, в чьих руках находились судьбы богослужебного пения, игнорировали духовное возрождение монашества, не прислушивались к монастырскому певческому опыту XIX в. и не знали трудов ученых, посвященных изучению древнерусского пения.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Назовите периоды истории богослужебного пения на Руси и их особенности.
2. Охарактеризуйте древнерусскую теорию богослужебного пения и ее значение для последующего духовного возрождения.
3. Попевка и ее роль в развитии церковного пения.

Рекомендуемая литература

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
2. Антонов Н. Учебник Богослужения. СПб., 1912.
3. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
4. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
5. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.
6. История русского искусства: в 13 т. М., 1959. Т. 4.

7. История русской музыки. Древняя Русь XI–XVII веков. М., 1983. Т. 1.
8. Как была крещена Русь: сб. ст. / под ред. О. Белова. М., 1989.
9. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
10. Матвеев Н. Хоровое пение. М., 1998.
11. Металлов В. Богослужебное пение Русской церкви в период до-монгольский. М., 1912.
12. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.
13. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973.
14. Потулов Н. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения русской православной церкви. М., 1875.
15. Разумовский Д. Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. М., 1886.
16. Сборник произведений литературы Древней Руси. М.: «Художественная литература», 1969.
17. Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
18. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
19. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Кн. 1–2. Л., 1955.
20. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л., 1928. Т. 1.

Раздел 6. ЦЕРКОВНЫЕ РАСПЕВЫ НА РУСИ

Тема 6.1. Знаменный распев

Свое название знаменный распев получил от слова «знамя», то есть знак, именно нотный знак.

Знаменный распев есть старейшая и исконнейшая форма русского богослужебного пения. Богослужебное пение на Руси возникло как знаменное пение. В то время как другие распевы появлялись и сходили на нет, знаменный распев продолжал существовать на протяжении всей истории русского богослужебного пения. Он продолжает существовать и в наши дни. Вот почему понятие «знаменный распев» порой сливается либо становится идентичным в нашем сознании с понятием «русское богослужебное пение». И это не так далеко от истины, поскольку как русское богослужебное пение немислимо вне принципа распева, так и распев можно

рассматривать как *исконно русскую форму* существования богослужебного пения.

Распев – это порядок мелодий (мелодический чин) или мелодическое чинопоследование. В этом мелодическом чинопоследовании каждая конкретная мелодия закреплена за определенным богослужебным текстом или группой текстов, а также привязана к определенному времени суток, недели, года. «Распев» – понятие не только чисто мелодическое, но также богослужебное и календарное, так как именно распев организует и выстраивает мелодический материал на основании богослужебного чина и священного календаря.

Подобный принцип мелодической организации восходит к древнеегипетскому принципу нома. Принцип распева есть конкретное претворение в жизнь идеи новозаветного пения, «Песни новой», предреченной пророком Давидом.

Знаменный распев стал называться знаменным не только потому, что запись его производилась с помощью специальных знаков – знамен, а скорее потому, что он сам являлся неким знаком, знаменем, некоей записью, знаменующей собой явление более высокого порядка. Говоря точнее: знаменный распев олицетворяет собой ангельское пение и является его образом, вот почему все богослужебное пение на Руси называлось ангелоподобным или ангелогласным пением (прил. № 6).

Как уже говорилось, из всех распевов Русской православной церкви знаменный распев есть первоначальный и древнейший. Распевы – греческий, болгарский, киевский – формируются не ранее XVII в., а мелодии знаменного распева находятся в нотных книгах уже XII в. и близко соприкасаются с древнегреческим пением, введенным на Руси в начале христианства и, без сомнения, во многом ему родственным.

Византийские и русские знаменные записи употребляют одни и те же знаки в начале строк, где происходит развитие мелодии, и в конце строк, когда мелодия кадансирует. Таким образом, родство написания знаков вызывалось сходством мелодического строения напевов.

Знаменное пение (крюковое, столповое) – древнерусское церковное пение, исполняющееся в течение года поочередно в пределах восьми глав, порядок следования которых также называется *«столпом»*. Название – «знаменное», «столповое» или «крюковое» пение – обусловлено самим способом древнего нотописания – знаками, крюками или столпами. Знаменный распев за время с XII в. до конца XIV в., по общему убеждению исследователей, не претерпел существенных изменений ни в характере самой мелодии, ни в написании знамен.

Ранние образцы певческого искусства отличались простотой мелодии и приближались к псалмодии, то есть чтению нараспев. Они исполнялись в среднем регистре человеческого голоса, в ровном и спокойном движении. Более или менее развитые мелодические построения были здесь

редким явлением. Изменения в написании знамен начинаются только в конце XIV в., а в мелодии – уже позже, с XV в. Не известно ни одного руководства к изучению знаменного письма, относящегося к указанному периоду; обучение, видимо, совершалось исключительно путем устной передачи певческих познаний. Такие пособия появляются только со второй половины XV в. в виде приложений к нотным книгам. Они содержали в себе:

- 1) сказание, как поется каждое знамя;
- 2) указание, в каком гласе и как поются попеvky;
- 3) распевы на восемь гласов и т.д.

Знаменное пение отличается мелодичностью и делится на мотивы. Напев песнопения не представляет собою одной цельной мелодии, непрерывно развивающейся, а состоит из нескольких мелодий, которые следуют в известном порядке и затем повторяются. Мелодия песнопений всецело подчинена требованиям богослужебного текста.

В местах описательной речи текста мелодия знаменного распева приближается к речитативу, в местах возвышенного и глубокого характера, где говорится о божественных лицах Святой Троицы, событиях из жизни Пресвятой Девы и ее Сына, о тайне спасения человека, напев возвышается до высокохудожественного ритмического и мелодического движения и построения.

В тексте историко-повествовательного характера (например ирмосах) мелодия проста и приближается к речитативу. Там, где выражается молитвенно-возвышенное настроение, мелодия стремится вверх и ускоряет движение, становится ритмически разнообразной. И, наоборот, если с помощью текста выражается покаянное настроение духа, мелодия принимает строгий характер и движение замедляется.

Мелодия, характер и содержание знаменного пения соответствуют богослужебным текстам; оно обладает следующими свойствами: внятность и выразительность произношения и мысли текста, простота музыкального построения, бесстрастие характера – все то, что требуется от церковного богослужебного пения (прил. № 7).

В процессе развития знаменного пения возникло несколько его видов.

Столповой знаменный распев принадлежит невматическому стилю – на один слог приходится два-три, реже четыре тона, встречаются и мелизматические вставки (фиты).

Музыкальная структура знаменного распева обусловлена применением попевок – кратких мелодических оборотов диатонического склада в объеме терции или кварты. Подобный тип музыкальной композиции с использованием кратких мелодических формул был присущ и византийскому, и западному грегорианскому пению. Распев имеет богатейший фонд мелодий-попевок.

Разнообразна ритмика столпового знаменного распева. Им распеты основные певческие книги – Ирмологий, Октоих, Триодь, Обиход, Праздники.

Малый знаменный распев относится к силлабическому стилю, поэтому в нем на один слог приходится один звук, он речитативный и предназначен для ежедневных служб (прил. № 8).

Большой знаменный распев относится к мелизматическому стилю (более пяти звуков на один слог), он возник в XVI в., среди его создателей распевщики Федор Крестьянин, Савва Рогов и их ученики. Большой знаменный распев отличают широкая внутрислоговая распевность, свободная изменчивость мелодического рисунка (чередование поступенного движения и скачков). Этим распевом распевались стихиры двенадцатых и особо чтимых праздников (прил. № 9).

Продолжая говорить о знаменной системе осмогласия можно отметить, что индивидуальный мелодический облик каждого отдельного гласа, его неповторимый интонационный контур гибко сочетаются с принадлежностью данного гласа к единой мелодической системе. Это достигается тем, что в состав каждого гласа входят как попевки, лица и фиты¹⁸, принадлежащие именно этому гласу и создающие его индивидуальный мелодический рисунок, так и попевки, лица и фиты, принадлежащие другим гласам и являющиеся как бы «представителями» общей системы в данном гласе.

Однако в состав знаменной мелодической системы входят и мелодии, не относящиеся к системе осмогласия. Эта группа мелодий предназначена для распевания таких неизменяемых песнопений, как «Благослови душа моя Господа», «Блажен муж» на вечерне, «Хвалите имя Господне» на полиелей утрени, «Херувимская песнь» и «Милость мира» на Литургии, а также для величаний, ектений и некоторых других песнопений.

Структура этих мелодий не только не связана с системой осмогласия, не только отчуждена от гласовых попевок, но зачастую вообще не имеет попевочного строения. Однако это не нарушает целостности знаменной системы, ибо гласовые и внегласовые мелодии связываются единым интонационно-ритмическим строем.

В начале XVI в. вследствие «неоднородности» в церковном пении появилась нужда в певческих школах. По предложению царя Ивана Васильевича Грозного были учреждены «книжные училища», в которых изучалось чтение, письмо и пение. Особенно славились новгородские и московские школы, а именно их выпускники – новгородец Иван Шайдунов и бра-

¹⁸ Фиты в музыкально-техническом смысле являются мелизматическими вставками песнопений и встречаются во всех типах древних распевов: знаменном, певческом, демественном.

Лица – также одна из разновидностей мелизматических вставок, но лица менее пространны, чем фиты.

Вот как характеризует лица и фиты М.В. Бражников: «Это своеобразные мелодические “стуски” в напеве, украшающие и обогащающие его, делающие его развитым и сложным... Какой блеск приобретает знаменный напев, например, в службах праздничных или страстной недели, с их обилием сложнейших лиц и фит, буквально нагромождающихся одна на другую! Они представляют собой в художественном и техническом отношении образцы певческого искусства в его наивысших, наиболее развитых формах, тесно связанных с музыкальной жизнью русского средневековья в целом... Напевы их заставляют смотреть на лица и фиты как на высшую ступень богатой вокальной культуры». Цит. по: Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984. С. 11.

тья Василий и Савва Роговы. Эти мастера во второй половине XVI в. составили большое количество мелодий знаменного распева и распели их на гласы с новым текстом. Применялись разные изложения одного и того же песнопения: замена одного изложения другим вносила оживление и разнообразие и содействовала большей торжественности служения (особенно при введении в России патриаршества в XVII в., поскольку для большей торжественности богослужения требовалось и более приподнятое, развитое мелодически и разнообразное пение).

Разнообразие мелодических распевов не наносило ущерб достоинству церковного пения и богослужения: все их мелодии были построены в характере того или другого церковного гласа и удерживали в себе силу старого знаменного пения, изменяя только наружную его сторону, широту и сочетание звуков. Мелодии, слишком удалявшиеся от своего оригинала, распевщики отмечали одним словом – «произвол».

Со временем совершенствовался уровень знаменного распева. Певческие рукописи домонгольского периода не содержат еще разработанной системы. Окончательное становление знаменной системы во всем ее объеме было связано со становлением *системы певческих книг*, классифицирующих весь мелодический материал по родам и типам песнопений. В результате этого процесса, протекающего с середины XV в. до середины XVI в., появился следующий набор богослужебных певческих книг: Ирмологий, Праздники, Октоих, Триодь Постная, Триодь Цветная и Обиход, Трезвонь. Эти книги содержали в себе весь объем знаменного пения.

«*Ирмологий*» представлял собой наиболее древний тип певческой книги и содержал в себе ирмосы восьми гласов (прил. № 10). В каждом гласе излагались сначала все ирмосы первой песни, затем все ирмосы второй песни и т.д. Это была чисто русская традиция, отличная от византийских ирмологиев, в которых ирмосы всех девяти песен помещались подряд.

Певческая книга «*Праздники*» содержала стихиры двенадцатых праздников, изложенные в порядке календарного следования праздников начиная от Рождества Богородицы и кончая Успением. Эта книга являлась одной из самых совершенных и стабильных знаменных книг.

«*Октоих*» содержал в себе воскресные стихиры восьми гласов. Каждый глас состоял из стихир на «Господи, воззвах», включающих «Свете тихий», который ранее пелся на восемь гласов; стихир «на стиховне» и «хвалитех», а также «степенных антифонов и блаженны на Литургии». Особый раздел «Октоиха» составили одиннадцать евангельских стихир. «Октоих» как певческая книга характеризовался гораздо более «пестрым» подбором материала, чем упомянутые выше книги, и имел более позднее происхождение (прил. № 11).

В книге «Трезвоны» содержались стихиры особо чтимых праздников – Архангела Михаила, святителя Николая и т.д., также изложенные в порядке календарного следования.

Триоди Постная и *Цветная* состояли из великопостных стихир и стихир периода от Пасхи до Пятидесятницы, изложенных в порядке следования недель (прил. № 12).

Триодь (греч. – трипесенный) – богослужебная книга, содержащая тексты изменяемых молитвословий подвижного годового богослужебного круга¹⁹. По содержанию различаются Триодь Постная и Цветная. «Триодь Постная» содержит службы Великого поста и трех предшествующих недель, «Триодь Цветная» – службы от Пасхи до Пятидесятницы и еще одной недели.

Самой поздней и самой нестабильной певческой книгой являлся «Обиход», содержащий неизменяемые песнопения вечерни, утрени, Литургии, а также тропари, прокимны, величания, ектении, песнопения панихиды, молебнов и т.д.

Таким образом, богослужебные певческие книги являлись средством практической систематизации и классификации знаменного пения. При помощи этих книг певец мог легко ориентироваться в сложной знаменной структуре.

В конце XVII – начале XVIII в. все певческие книги были переведены на линейную нотацию. Вплоть до 1917 г. эти книги неоднократно переиздавались и хранили в себе образцы древнего русского пения и всю структуру знаменного пения, представляя собой некую нить, соединяющую современность с традицией древнего богослужебного пения.

С развитием мелодии знаменного распева (к началу XVII в.) количество знамен значительно увеличилось. Умножилось число частных распевов и переводов знаменного пения, число мастеров пения.

Древнее знамя становилось все более затруднительным для чтения и малопонятным, новые мастера нередко сами изменяли установившееся певческое значение некоторых знамен, толковали их каждый по-своему и в этом новом толковании сообщали их ученикам. Эти причины вызвали необходимость однообразных и общих для всех примечаний или помет, которые бы твердо установили звуковую высоту знамени и его более точное мелодическое строение и значение. Такие пометы удалось составить в середине XVII в. новгородцу Ивану Акимовичу Шайдуру²⁰.

¹⁹ Богослужебный круг – определенная повторяющаяся последовательность богослужений и составляющих их молитвословий. Бывают неподвижный и подвижный годового богослужебный круг. *Неподвижный* годового богослужебный круг связан с солнечным календарем и включает богослужения неподвижных двенадцатых и других праздников, а также каждодневные празднования святых, *подвижный* – связан с лунным календарем и включает богослужения Великого поста (и трех предшествующих недель) и Пятидесятницы.

²⁰ Шайдуров Иван Акимович – русский музыкальный теоретик, распевщик 1-й половины XVII в. Родился в Новгороде. Был певчим дьяком в Новгороде, впоследствии работал в Москве. Принято считать, что Иван Шайдур, знаток знаменного распева, разработал систему согласий обиходного звукоряд; ему же приписывается толкование согласия как четвертой структуры. Входил в группу распевщиков, рефор-

Киноварные пометки указывали или на высоту звука в знамени, или на его видоизменения при исполнении, или на гласовую мелодию знаменного распева. Первые из них назывались пометами *степенными*, или *согласными*, вторые – *указательными*, третьи – *осмогласными*. Таким образом, был сформирован инструментарий, позволяющий точно указать звуковую высоту, на которой должно быть петься каждое знамя данного песнопения (Шайдуров подчинил все пение тональному единству, положив в основу своих нововведений определенный звукоряд).

Заслуга И.А. Шайдурова заключалась в том, что за неимением потных линий он ввел поступенное обозначение церковного звукоряда буквами. Ряд букв им был выбран не случайно: каждая их них обозначает высоту, так например: «г.н.» – гораздо (очень) низко, «н.» – низко, «с.» – средним голосом, «м.» – мрачно, «п.» – повыше мрачного, «в.» – высоко. Благодаря этим киноварным, согласным пометам мы можем дать достаточно верный перевод знамен. Если и остается что-нибудь от старинных времен, сокрытое для нас, так это экспрессия, которая обладала тонкостями, не поддающимися точному обозначению при помощи нот и передававшимся «по преданию».

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Дайте определение понятия «распев».
2. Назовите особенности знаменного пения.
3. Назовите и охарактеризуйте виды знаменного распева.
4. Богослужбные певческие книги и их роль в становлении знаменного распева.

Рекомендуемая литература

1. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
2. Арнольд Ю. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентического и акустического анализа. М., 1880.
3. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
4. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
5. Бражников М. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
6. Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. М., 1975.
7. Вознесенский И. Греческий распев в России. Киев, 1893.
8. Вознесенский И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.

мировавших крюковое письмо: к крюкам стали добавляться уточняющие пометы – так называемые степенные (или шайдуровы) пометы – буквенные обозначения высоты звуков (ступеней), благодаря которым нотация XVII в. (знаменная, путевая и демественная) ныне поддается дешифровке (в отличие от нотации предыдущих столетий); так называемые указательные пометы позволяли направление и характер движения голоса.

9. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Рига, 1898. Вып. 1–4.
10. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
11. Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
12. Металлов В. Русская семиография. М., 1912.
13. Разумовский Д. Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. М., 1886.
14. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

Тема 6.2. Путевой, демественный и большой знаменный распевы

Принципы становления древнерусской певческой системы в корне отличаются не только от принципов становления западноевропейской музыкальной системы, но и от принципов становления русской богослужебной певческой системы XVIII–XX вв.

Если западноевропейская история музыки представляла собой борьбу направлений, течений и стилей, в которой *«ars nova»* сменяла *«ars antiqua»*, то есть вновь появляющиеся направления «перечеркивали» все предшествующее развитие, полностью разрушая традицию, то на Руси XI–XVII вв. новое как бы наслаивалось на старое, не разрушая, не отрицая его, а сосуществуя с ним равноправно и одновременно. Так, знаменный распев, мелодический облик которого начал формироваться еще в первом периоде истории русского богослужебного пения, продолжал оставаться определяющим и в дальнейшем, в результате чего *«благостность»*, являющаяся основным свойством знаменного мелодизма, превратилась в основное свойство мелодизма русского богослужебного пения вообще.

По отношению к XV в. можно говорить о новом мелодическом мышлении и новых мелодических формах: в отличие от мелодизма знаменного распева, который тяготел к некоей обобщенности выражения, мелодизму нового типа свойственно усиление тенденции к характерной индивидуальной интонации, к личному началу. Это привело к возникновению острохарактерных неповторимых интонационных сфер путевого, демественного и большого знаменного распевов. Появился «калофонический стиль» (*«калофония»*) – сладкогласие, отличительными свойствами которого стали повышение внимания к мелодическим элементам, удлинение мелодий, увеличение количества звуков, распевающих каждый слог богослужебного текста. Это значит, что все вновь появившиеся распевы тяготели к мелизматическому типу мелодизма. Таким образом, все три распева отличались от знаменного распева как большей *протяженностью* и *раз-*

вернутостью мелодий, так и большей индивидуализацией и характерностью своего мелодического облика.

Из всех новых распевов *путевой распев* наиболее тесно связан со знаменным распевом, ибо он представляет собой как бы новый виток развития знаменного мелодизма (прил. № 13).

При сопоставлении знаменной и путевой мелодий, распевающих один и тот же богослужебный текст, очевидно значительное количество совпадений – как на уровне крупных структурных разделов песнопения, так и на уровне структурных элементов каждой сравниваемой знаменной и путевой попевок.

Путевая попевка представляет собой усложненный интонационно-ритмический вариант знаменной попевки. Усложнение осуществляется за счет увеличения количества нот, образующих попевку, и усложнения ритмического рисунка. Для путевой ритмики было характерно сочетание синкопирования мелких длительностей с долгими, выдержанными нотами, что создавало впечатление повышенной торжественности. Именно эти качества обеспечили путевому распеву место в богослужениях почти всех Великих и особо чтимых праздников. Путевой распев в отличие от демеяственного был связан с осмогласием.

Особенность путевого распева – тенденция к смещению мотива на ступень вверх с одновременным изменением его ритмического рисунка, что придавало ему новое качество звучания.

Как возник путевой распев и что означает слово «путевой»? Очень интересна и необычна версия ученого А.И. Пузыревского: «К исходу XIII в. изменяются условия, благоприятствовавшие развитию пения: надвигается грозное, злосчастное время татарщины и удельных междуусобиц. Расцвет знаменного пения, превзошедшего по своей своеобразной красоте и григорианское и византийское, сразу прерывается: оно не только останавливается в своем развитии, но вследствие своей торжественности, медленной плавности, требующей много времени для исполнения, начинает сокращаться в малый знаменный или столповой распев, получающий более речитативный характер: все голосовые извития мелодии вычеркиваются и заменяются более короткими нотами. Это обстоятельство вызвано практическими потребностями: и народ и князья постоянно были на страже от нападений внутренних и внешних врагов, и поэтому совершать длинные и продолжительные богослужения было некогда, особенно это касалось боевых походов»²¹. Образуется еще один вид сокращенного распева – «*путевой распев*», то есть исполняемый в путешествии.

Термин «путь» появляется сначала в одноголосных записях как обозначение особого стиля пения, а потом и в многоголосных произведениях. В последних «путем» называли один из хоровых голосов, обычно средний,

²¹ Пузыревский А.И. Очерк исторического развития церковного пения. М., 1902. С. 57.

исполнявший основную мелодию произведения. Второе значение термина «путь» было прямым следствием того, что данному хоровому голосу поручалась путевая мелодия.

Изначально путевой распев, как и демественный, не имел собственной письменной системы и записывался при помощи знаменной нотации, в результате чего в рукописях XV в. затруднительно выделить из общей массы знаменных песнопений именно путевые песнопения. Но по мере того как усложнялся сам распев, а именно к середине XVI в., начинает складываться собственно путевая нотация, включающая и совершенно самостоятельные знаки, и видоизмененные знаки знаменной нотации. В результате постепенно был найден совершенный графический эквивалент путевой нотации.

К началу XVII в. появляются первые путевые азбуки, входящие в состав знаменных азбук, а позже – путевые кокизники²² и фитники.

Подобно знаменному распеву, путевой распев имел жесткую попевочную, или центонную, структуру, включающую в себя не только попевки или кокизы, но и фиты. Путевые попевки и фиты образовывали свою путевую систему осмогласия. В путевом распеве не было мелодической иерархии, распределяющей весь мелодизм распева на типы: синтагматический, невменный и мелизматический. Отсутствие ярких гласовых характеристик так же, как и отсутствие мелодической иерархии, пронизывало от предназначенности путевого распева исключительно для *распевания праздничных служб*. Наиболее типичными для путевого распева являлись следующие песнопения: великие водосвятные стихиры, «С нами Бог», величания праздникам, задостойники, «Елицы во Христа» и т.д.

Путевой распев с середины XVI в. до середины XVII столетия считался вершиной искусства знаменного пения. Начиная с XVIII в. путевой распев постепенно исчезает из практики Русской православной церкви, последние следы его можно найти в «Обиходе церковного нотного пения разных распевов», содержащем путевые задостойники и величания.

Самое раннее упоминание о *демественом пении* встречается в Воскресенской летописи и относится к 1441 г. Описывая смерть князя Димитрия Красного, летописец замечает, что умирающий «начал петь демеством: «Господи, пойте и превозносите его в веки»».

Что представляло собой демественное пение в XV в., остается неизвестным, так как ни записей демественных песнопений, ни сообщений о

²² Кокиза – это устойчивый, относительно завершенный музыкальный оборот, объединяющий несколько тоном (наименьшая интонационно-ритмическая единица напева, состоящая из одного или нескольких звуков, которой в крюковой нотации соответствовал один знак). В древнерусской музыкальной теории кокизой называли типичный мелодический оборот, который в попевке соединялся с конкретным текстом песнопения. Попевка имеет неизменяемую часть – ядро, которое составляет кокиза, и изменяемую – доступку, которой подготавливается подходящий момент (в зависимости от текста) для исполнения кокизы. Попевки бывают простые, включающие одну кокизу, и сложные, соединяющие две кокизы.

нем от того времени не имеется. Широкое распространение оно получает с середины XVI в. (особенно в Новгороде).

Интересны взгляды ученых на происхождение демественного пения. Так, В.В. Стасов в статье «Заметки о демественном 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 к другому искуснейшему певцу в виде импровизации во время пения.

Но когда в XVI в. прихотливость певческих сочинений зашла так далеко, что стало невозможно удержать в памяти все их бесконечные фантазии, между тем как вкус все более и более побуждал сочинителей к вычурности и многосложности, появилась необходимость записи в певческих книгах всего того, что прежде пелось и зналось наизусть, тогда в первый раз внеслось на страницы певческих книг и демественное пение»²³.

Д.В. Разумовский утверждал, что демественное пение существовало еще в Киевской Руси, куда пришло из Византии. По его мнению, оно «употреблялось нашими предками только в домах, при обыкновенных занятиях, и составлялось ежедневное благочестивое упражнение домашней церкви»²⁴. В XVI в. демественное пение стало восприниматься как собственно церковное, употребление которого за обычными домашними занятиями нужно считать кощунственным, было перенесено в храм и «вместо домашнего пения сделалось храмовым».

Протоиерей В.М. Металлов предложил иную гипотезу. Он обращает внимание на то, что в древнерусских литературных памятниках встречаются определения: «деместию» или «доместик». Доместиками, считает В.В. Металлов, называли профессиональных церковных певцов, входивших в клир, в деместиках 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 искусства. Знаменный распев, с его точки зрения, это продукт творчества «присяжных» (церковных мастеров пения, принадлежавших к церковному делу), а демественный – народных²⁵.

Демественный распев имеет свои ясно выраженные особенности, отличающие его от знаменного. В этом распеве сохраняется попевочная структура, но *границы попевок становятся более зыбкими и подвижными*. Иную роль приобретает попевка и в образовании целостного песнопения. Начальная попевка произведения становится как бы темой либо песнопения в целом, либо его раздела. В этих случаях вся композиция или ее крупные разделы строятся на вариантно-вариационном развитии этой попевки.

²³Стасов В.В. Избранные сочинения: В 3 томах. М.: «Искусство», 1952, Т. 1. С. 68.

²⁴Разумовский Д.В. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. М., 1863. С. 96.

²⁵Металлов В. Богослужебное пение Русской Церкви. Перевод домонгольский. М., 1908. С. 144.

Особой чертой демественного пения является его *неподчиненность системе осмогласия*, и в этом отношении демество можно рассматривать как дальнейшее развитие традиции знаменного внегласового пения («Херувимская», «Милость мира» и др.). Демественная мелодика создана на основе оригинальных интонаций, а не гласовых попевок знаменного распева.

Еще одну особенность демественного пения составляет его *оригинальная ритмика*. Ритмика знаменного распева основывается на равномерном дроблении длительностей: целые, половинные, четвертные, восьмые. Знамя с «оттяжками», увеличивающими длительность наполовину, в знаменном распеве встречаются лишь иногда, и совсем редко пунктирные фигуры четверть с точкой и восьмая. В демественном распеве постоянно наблюдаются «оттяжки», образующие длительности, равные половинной с восьмой и т.д., а ритм четверть с точкой и восьмая встречается иногда по несколько раз. Если учесть еще и достаточно сложные синкопы, нарушающие ритмическую симметрию, то будем иметь ясное представление о сложной, динамичной и подвижной ритмике демественной мелодии.

Из всего сказанного можно сделать следующий вывод: демественное пение характеризовалось остротой характерности мелодического рисунка, отличающегося широтой распева, обилием мелизматических украшений, своеобразием ритмики, тяготеющей к пунктирным фигурам. Все это придавало мелодизму демественного распева особенно праздничный и пышный характер, отчего в письменных памятниках того времени демественное пение часто именовалось «красным», то есть красивым, роскошным, великолепным.

Среди изучающих демественный распев сложилось мнение, что этот стиль древнерусского певческого искусства как в художественном отношении, так и со стороны исполнительского мастерства стоял выше знаменного распева.

А.В. Преображенский, сравнивая демественное пение со знаменным, писал: «За демественным пением сохраняется значение лучшего, наиболее торжественного, во многих отношениях стоящего выше знаменного. Если знаменный распев – устав, строгость, неизменность и необходимость, то демественное пение – торжество, украшение и свобода»²⁶.

Записывались демественные мелодии вначале знаменной, или столповой, нотацией, но в середине XVI в. выработалась собственно демественная нотация, представляющая комбинации неум знаменной и путевой нотаций (прил. № 14). Признаком демественного распева считают знак, напоминающий букву «э». Наиболее характерными песнопениями демественного распева являются: «На реках Вавилонских», величания праздникам, задостойники, песнопения Пасхальной службы. Демством распевались также песнопения праздничной Литургии.

²⁶ Преображенский А.В. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910. С. 18.

Став одним из наиболее употребительных и любимых праздничных распевов в XVI–XVII вв., демественный распев активно переводился на линейную нотацию в конце XVII в., в результате чего до нашего времени дошло значительное количество рукописей как с демественной, так и с линейной нотацией. Однако в XVIII в., подобно путевому распеву, демественный распев начинает выходить из употребления в богослужениях Русской православной церкви (в настоящее время демественный распев используется у старообрядцев).

В конце XVI в. в певческих рукописях появляется термин «*большой распев*», или «*большое знамя*», относящийся к наиболее пространным, мелодически развитым песнопениям, изобилующим развернутыми мелизматическими построениями. На более ранних стадиях становления древнерусской певческой системы выделить и обнаружить подобные песнопения весьма затруднительно, хотя предположить, что они существовали уже в конце XV – начале XVI в., вполне возможно.

М.В. Бражников указывает на роль фитного пения в возникновении большого распева: «Мелодические, технические текстовые особенности и исполнительские приемы фитного пения явились одной из тех основ, на которых образовался большой распев – новая система и разновидность обычного знаменного распева»²⁷. Фиты из вставного, украшающего элемента становятся неотъемлемой частью напева.

В отличие от путевого и демественного распевов, *большой знаменный распев* не имел своей специализированной системы нотации, однако употребляемая для его записи знаменная нотация приобрела некоторые специфические черты. Одной из этих черт явилось почти полное *отсутствие стенографически зашифрованных формул*, столь характерных для знаменной нотации вообще. В большом распеве все подобные формулы тщательнейшим образом разведены и не выделяются из общего изложения. Другим графическим признаком этого распева является *многократное повторное выписывание гласных* или «простановка» черточек под знаменами при длительных внутрислоговых распевах, требующих для своей письменной фиксации целого ряда певческих знаков.

Основой большого распева являлась *попевочная структура*, однако в результате общей тенденции к увеличению распевности и пространности мелодического изложения границы отдельных попевок часто становились неясными, размытыми и выделение их из общего контекста оказывается порой затруднительным (прил. № 15).

Некоторая размытость попевочной структуры распространялась и на осмогласную систему большого распева. Песнопения разных гласов могли оканчиваться одной и той же заключительной попевкой, нивелирующей мелодическую индивидуальность гласа.

²⁷ Бражников М.В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков, Л.: М., 1949. С. 74.

И все же наиболее характерным для большого распева являлись именно песнопения, требующие четкой гласовой значимости: евангельские стихиры, «Блаженные» на Литургии, стиховные и литийные стихиры Великих и особо чтимых праздников. Данные песнопения активно распевались большим распевом в XVII в. – кульминационной точке его развития; затем большой распев быстро выходит из активного использования.

Путевой, демественный и большой распевы образовывали *чин распевов*, в котором каждый распев занимал строго отведенное ему место и выполнял свои функции. Если назначение знаменного распева заключалось в организации всей внутренней жизни человека, то назначение остальных распевов заключалось в возведении души человека в особое состояние – состояние духовного православного празднования. Эти распевы образовывали собой особый мелодический чин – праздничный чин распевов.

Если знаменный распев представлял собой мелодическое выражение «похваль», выраженное в таких молитвенных словах, как «хвалите», «восхвалим», «величаем» и т.д., то остальные распевы выражали состояние православного «ликования», заложенного в словах «радуйся» и «ликуй». В этом ликовании заключалась вся суть и неповторимость распевов XV–XVI вв. Если мелодизму знаменного распева была присуща величаявая уравновешенность, то в остальных распевах эта уравновешенность уступила место некоей приподнятой взволнованности и истовости.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Расскажите об истории возникновения путевого распева.
2. Каковы особенности строения демественного распева?
3. Охарактеризуйте попевочную структуру большого знаменного распева.

Рекомендуемая литература

1. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
2. Арнольд Ю. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентического и акустического анализа. М., 1880.
3. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
4. Богомолова М. К проблеме расшифровки путевой нотации // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
5. Бражников М. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
6. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков. Л.; М., 1949.
7. Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. М., 1975.
8. Вознесенский И. Греческий распев в России. Киев, 1893.
9. Вознесенский И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгар-

ского и греческого. Рига, 1893.

10. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Рига, 1898. Вып. 1–4.

11. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.

12. Металлов В. Богослужебное пение Русской Церкви. Период домонгольский. М., 1908.

13. Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.

14. Преображенский А. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910.

15. Пузыревский А. Очерк исторического развития церковного пения. М., 1902.

16. Разумовский Д. Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. М., 1886.

17. Разумовский Д. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. М., 1863.

18. Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3 т. М., 1952, Т. 1.

19. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

20. Шебалин Д. О дешифровке «единогласных знамен» и реконструкции звуковой системы строки // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.

21. Шиндин Б. Попевки демественного распева // Известия Сибирского отделения АН СССР. Новосибирск, 1976. № 11.

Тема 6.3. Строчное пение

Говоря о древнерусском чине распевов, невозможно не коснуться **строчного пения** – одного из наименее изученных явлений на сегодняшний день. Трудность исследования этого вида древнерусской хоровой культуры связана с отсутствием строчных партитур, записанных пятилинейной нотацией. Многие из сохранившихся крюковых записей строчного пения не имеют киноварных помет и поэтому недоступны для расшифровки (прил. № 16).

Необычность и своеобразие строчного пения заставляли исследователей порой сомневаться в самом его существовании. Князь В.Ф. Одоевский писал об этом пении: «Между ними (голосами) нет никакого гармонического сопряжения: здесь явно партии вполне отдельные, никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что здесь на каждом шагу»²⁸.

²⁸ Одоевский В.Ф. К вопросу о древнерусском пении // День. 1864. № 4. С. 17.

Однако строчное пение было крайне любимо, почитаемо и ценимо на Руси в XVI–XVII вв. Об исключительности положения, которое занимало строчное пение в древнерусской певческой системе, свидетельствует значительное количество крюковых рукописей, относящихся к этому историческому периоду, содержащих в себе строчные песнопения.

Какие события сопутствовали появлению строчного пения и обеспечили его существование? Систематическая канонизация русских святых, соби́рание и прославление русских святынь, способствующих осознанию святости Русской земли, появление исторических сводов, охватывающих собой всемирную историю и дающих ей православное осмысление, показательны в плане активного проникновения церковного сознания в различные сферы жизнедеятельности.

Если на Западе многоголосие возникало в результате присоединения к богослужебному напеву некоего постороннего голоса или голосов (контрапунктическая полифония) или же в результате подчинения богослужебной мелодии цепи аккордов, имеющих свою логику развития (гомофонно-гармонический склад), то на Руси в строчном пении богослужебный напев как бы «прострачивал» материю, а материя, восприняв форму этой строки, повторяла ее в несколько варьированном виде, отчего главный голос обрастал подголосками, образуя подголосочное многоголосие.

Здесь не было противопоставления голосов, но основной голос – канонизированный богослужебный напев – как бы оплетался подголосками сверху и снизу, в результате чего образовывался некий единый «ожгут» голосов, вплетенных в единую нить. Именно отсюда проистекает тесное расположение голосов и обилие секундových созвучий, вызывающих ощущение звуковой дорожки, которая после обязательного для всех строчных песнопений унисонного начала представляется неким расплывающимся шлейфом одухотворенной материи.

Очевидно, изначально многоголосное исполнение богослужебных песнопений было чисто устной традицией, певчие выстраивали свои подголоски по известным им правилам, прибавляя их к богослужебной мелодии, записанной в той или иной певческой книге. Об этой практике говорят особые надписи «низ» и «захват верхом», встречающиеся в рукописях середины XVI в. Их ставили там, где происходило или подключение голосов, или какое-то изменение в их рисунке. Но характерно, что с появлением в строчных партитурах надписей «низ» и «захват верхом» они превратились в конкретные записываемые голоса, называемые *«верх»* и *«низ»*. Эти голоса находились сверху и снизу основного голоса, называемого *«путь»*, и образовывали многоголосную ткань, получившую название *«троестрочия»* по трем строкам строчной партитуры (прил. № 17).

К ранним формам записи многоголосия следует отнести и *«казанское знамя»*, представляющее собой отдельную систему нотописания, изобретенную певчими дяками и приближенными царя Иоанна Василье-

вича Грозного в честь его победы над Казанским царством. Изобретение казанского знамени, по версии Н. Финдейзена, приписывается Василию Рогову, Федору Христианину и Ивану Носу: «К прежнему уставному одноголосному распеу эти мастера сочинили второй сопровождающий голос и таким образом составили новую нотацию для двух, а затем и трехголосного пения»²⁹. Н. Финдейзен утверждает: «В основу нотографии казанского знамени были положены в большинстве начертания крюковой (знаменной) системы в иных комбинациях и в иных значениях. Партитура писалась в два цвета: нижняя строка – черная, средняя – красная, верхняя – снова черная»³⁰. Этот двухцветный принцип был распространен затем на все строчные партитуры.

Основную массу строчных партитур можно разделить на две категории в зависимости от способа их написания:

- партитуры, записываемые демественной и отчасти путевой нотацией;
- партитуры, записываемые знаменной нотацией.

Эти два вида партитур соответствуют двум видам строчного пения, которые мы будем называть *демественным строчным пением* и *знаменным строчным пением*.

Демественное строчное пение – наиболее древний, исконно русский и самобытный вид многоголосия, в то время как знаменное строчное пение – более поздний и менее самостоятельный вид многоголосия, носящий в себе явные черты западного влияния.

Демественное строчное пение представлено большим количеством строчных партитур как крюковых, так и нотолинейных, что свидетельствует о сильной и устойчивой традиции этого пения. Есть сведения, что строчное демество пелось вплоть до 30-х гг. XVIII в.

Что касается знаменного строчного пения, то оно не имело ощутимой традиции, о чем можно судить по малому количеству крюковых партитур и полному отсутствию нотолинейных партитур, фиксирующих это пение.

Основой демественного строчного пения является средний голос – «*путь*», полностью построенный на попевах путевой распева. Каждой конкретной путевой попевке соответствовала определенная мелодическая формула «*верха*» и определенная формула «*низа*». Эти формулы, вместе с относящейся к ним путевой попевкой, и образовали попевочный многоголосный «*блок*». Такие вертикальные блоки, комбинируясь в разных сочетаниях, выстраивались в центонную структуру строчного песнопения. Стабильность этих блоков, повторяющихся почти без всяких изменений в рукописях разного происхождения и разного времени, говорит о силе традиций.

Многоголосные блоки-попевки демественного строчного пения вслед за поразившими их одноголосными путевыми попевками подразде-

²⁹ Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л., 1928. Т. 1. С. 82.

³⁰ Там же.

лялись на восемь гласов и образовывали осмогласную систему. Однако наряду с осмогласными песнопениями, такими как стихиры двенадцатых праздников, строчным демеством распевались и внегласовые песнопения: «Херувимская», «Благослови, душе моя» и т.д. Им были распеты ектении и «Буди имя Господне», исполняемые «читком», то есть на одной высоте звука, и никак не связанные ни с путевой мелодией, ни с центонной техникой. При этом оставалось только характерное для демественного строчного пения вертикальное гармоническое звучание.

Каждая пара голосов троестрочного сложения – *«путь»* и *«низ»*, *«путь»* и *«верх»* – могла исполняться отдельно и самостоятельно. Первый вид исполнения был распространен очень широко, второй же употреблялся лишь изредка. Из этого можно сделать вывод, что в основе трехголосного склада троестрочия лежало двухголосие его нижних голосов, появившееся ранее трехголосия.

К трем голосам троестрочия сверху иногда добавлялся четвертый голос, называемый *«демеством»*, вследствие чего образовывалось четырехголосие – *«низ»*, *«путь»*, *«верх»* и *«демество»*. В таких случаях партия *«верха»* целиком и полностью была построена на попевах демественного распева, в одном песнопении могли одновременно звучать путевой и демественный распевы. Это создавало необычайный эффект праздничности.

Однако гармоническая природа вертикали строчного демества лишена тонико-доминантных функциональных тяготений, что придает ей характер статичности и монолитности. Начинаясь с унисона всех голосов, строчная ткань как бы расслаивается и разветвляется в некие многослойные созвучия. *«Низ»* идет или в унисон или же в кварту с главным путевым голосом и лишь в редких случаях перекрещивается с ним. *«Верх»* или идет в секунду с главным голосом, образуя кварто-квинтовые созвучия, или движется в кварту с ним, образуя двухквартовые или кварто-септовые созвучия. Возникающее при этом общее гармоническое звучание поражает мощью и величавостью. Особая обертоновая наполненность этой вертикали напоминает колокольный звон и придает ей неповторимый характер, который резко выделяет русское многоголосие из всех прочих.

Что же касается знаменного строчного пения, зафиксированного знаменной нотацией и сохранившегося в малом количестве партитур, относящихся к концу XVII в., то оно являлось некоей реакцией русского певческого мышления на западные влияния. В этом пении преобладала консонантная терцовая структура аккордов, проявляющая себя в длинных цепях параллельных трезвучий.

В то же время начинают выявляться функциональные тяготения и тонико-доминантвые отношения.

В знаменном троестрочии полностью отсутствовал попевочный материал как путевого, так и демественного распевов, да и сама строчная знаменная ткань не имела центонной, попевочной структуры. *«Низ»* и

«верх» свободно присочинялись к «пути», в котором могла проводиться или знаменная мелодия, или какая-либо авторская мелодия. Знаменное строчное песнопение могло представлять собой вообще некую свободную композицию, не связанную ни с какими одноголосными первоисточниками. Все это позволяет рассматривать знаменное троестрочие как некий переход от русского многоголосного мышления к мышлению партечного пения. Эту мысль подтверждает тот факт, что знаменное троестрочие было полностью вытеснено партесным пением, и мы не имеем ни одной поздней нотолинейной партитуры этого пения, в то время как нотолинейные партитуры со строчным демеством дошли до нас во множестве.

Строчное пение использовалось в богослужебной практике: так, в дни памяти новгородских святых пелась «строчная новгородская» Литургия, а в дни памяти общерусских святых – «строчная московская» Литургия. В некоторые праздники правый клирос пел «демественную», а левый – «строчную новгородскую» Литургию.

Выбор того или иного распева, того или иного вида многоголосия зависел не от желания головщика или певчих, а от типа и разряда службы.

Итак, строчное пение занимало строго определенное место в чине распевов и составляло его неотъемлемую часть.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. В чем своеобразие строчного пения?
2. Охарактеризуйте особенности троестрочия.
3. Расскажите о двух категориях строчных партитур.

Рекомендуемая литература

1. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
2. Арнольд Ю. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентического и акустического анализа. М., 1880.
3. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
4. Богомолова М. К проблеме расшифровки путевой нотации // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
5. Бражников М. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
6. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков, Л.; М., 1949.
7. Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. М., 1975.
8. Вознесенский И. Греческий распев в России. Киев, 1893.
9. Вознесенский И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
10. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Рига, 1898. Вып. 1–4.

11. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
12. Металлов В. Богослужебное пение Русской Церкви. Период домонгольский. М., 1908.
13. Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
14. Одоевский В. К вопросу о древнерусском пении // День. 1864. № 4.
15. Преображенский А. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910.
16. Пузыревский А. Очерк исторического развития церковного пения. М., 1902.
17. Разумовский Д. Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. М., 1886.
18. Разумовский Д. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. М., 1863.
19. Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3 т. М., 1952. Т. 1.
20. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
21. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1971.
22. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л., 1928. Т. 1.
23. Шебалин Д. О дешифровке «единогласных знамен» и реконструкции звуковой системы строки // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
24. Шиндин Б. Попевки демественного распева // Известия Сибирского отделения АН СССР. Новосибирск, 1976. № 11.

Тема 6.4. Позднейшие распевы русской православной церкви

Древнерусский чин распевов XV–XVII вв. создавался исключительно мастерами пения Московского государства и поэтому несет на себе печать своеобразия и неповторимости национального облика.

Концепция «Москва – третий Рим», приводящая русского человека к осознанию Москвы как центра православного мира, в котором творится молитва за весь мир и от лица всего мира, неизбежно влекла за собой расширение национальных рамок, что вызвало подключение к древнерусскому чину распевов новых мелодических систем, порожденных родственными православными народами.

Конкретно это выразилось в появлении в богослужебной практике Русской православной церкви трех новых распевов: *киевского*, *болгарского* и *греческого*, ставших известными в Москве в 50-х гг. XVII в.

Большинством исследователей *киевский распев* рассматривается как национальный украинский вариант знаменного распева. Его становление можно проследить по южнорусским нотолинейным ирмологам конца XVI – XVII в. В Москве киевский распев появился и стал быстро распространяться в связи с усилившимися культурными связями Киева с Москвой, вызванными воссоединением Украины с Московским государством и сопутствующими этому событию вызовами в Москву на службу киевских певчих в 1652 и в 1656 г. Занесенная этими певчими линейная нотация, которой в основном фиксировался киевский распев, получила название «*киевское знамя*».

В киевском распеве сохраняются общие черты знаменного распева, такие как: подчиненность системе осмогласия, диатонический звукоряд терцово-квартового склада, построчное изложение напевов на основе распевания отдельных слов текста. Но фонд попевок киевского распева значительно меньше фонда знаменного распева, и применение попевок в осмогласии уже лишено строгой систематичности. Мелодии киевского распева короче и проще в ритмическом отношении, ритм его тяготеет к симметричности и квадратности, восходящей к танцевальности и песенной периодичности, что говорит о влиянии украинской народной песни на мелодический облик киевского распева.

В мелодии киевского распева отсутствует вариационная разработка попевок, характерная для знаменного распева. Для него вообще становится характерным не попевочное, а *ладовое мышление*, тяготеющее к ясному минору и мажору. Мелодия киевского распева иногда ясно обрисовывает мажорное трезвучие, и все ее развитие сводится к опеванию отдельных его ступеней (прил. № 18).

В киевском распеве разграничиваются речитативные и распевные участки, часто наблюдается повторение отдельных фраз текста, чего нельзя встретить в распевах новгородско-московской ветви знаменного пения.

Киевский распев бывает *большой* и *малый*. Малый киевский распев – это большой киевский распев в сокращенном виде (за счет купюр, которые делались в Москве в связи с определившейся во второй половине XVII в. общей тенденцией к сокращению широко распевных мелодий). Киевский распев применялся во всякого рода частным церковным службам.

Почти одновременно с киевским распевом в Москве становится известным *болгарский распев* (1648–1650 гг.). Происхождение болгарского распева точно не установлено. Известно, что Болгария приняла христианство за сто с лишним лет до крещения Руси, следовательно, и ее церковное пение было старше русского. Но затем в течение более полутора столетий византийского владычества (1018–1187 гг.) и пятисотлетнего турецкого ига множество памятников болгарской письменности и искусства было уничтожено поработителями, стремившимися погасить национальное самосознание народа.

От киевского распева болгарский распев отличается большей развернутостью мелодий и не столь определенно выраженным тональным складом. Ладовая основа его богаче и разнообразнее, напев развивается более широко и свободно, захватывая нередко обширное звуковое пространство, причем ему вовсе не свойственна речитативность, столь характерная для киевского распева.

Болгарский распев также связан с осмогласием, но ладоинтонационные связи попевок данной системы осмогласия совсем не изучены.

Мелодия болгарского распева заметно отличается от знаменной размеренностью движения, легко укладывающейся в четырехдольный размер, и тонической устойчивостью (прил. № 19). Некоторые специалисты усматривают в мелодизме болгарского распева черты сходства с мелизматизмом, характерным для фольклора придунайских народов. Напевы болгарского распева плавны, распевны, ему присуще точное повторение мелодии в нескольких строках произведения подряд. Что же касается ритмики болгарского распева, то, подобно ритмике киевского распева, она тяготеет к симметричности и квадратности, хотя внутри этой квадратности наблюдается заметная тенденция к свободной ритмической импровизационности.

Болгарский распев был больше распространен на Украине, в московских же певческих книгах встречаются только единичные его образцы. Исключением является большой роскошно оформленный рукописный сборник, составленный в 1680 г. по распоряжению царя Федора Алексеевича для его личного пользования и содержащий целые циклы болгарских песнопений, среди которых можно обнаружить немало редких и даже уникальных образцов песнопений этого распева.

Во второй половине XVII в. в певческих книгах Московской Руси появляются песнопения с надписью *«греческий распев»* (иногда «цареградский»). В отличие от киевского и болгарского распевов, имеющих юго-западное происхождение, греческий распев, судя по наиболее ранним его рукописям, возник в Москве. Возникновение греческого распева в литературе часто связывается с приездом в Москву греческого певца, дьякона Мелетия, приглашенного царем Алексеем Михайловичем для обучения государевых певчих греческому пению, ему же было поручено обучение и патриарших певчих, которыми он руководил около трех лет (1656–1659 гг.). Однако в Воскресенском монастыре при Патриархе Никоне имелось два «Ирмолога» с песнопениями греческого распева, относящихся к 1652 г., что говорит о том, что греческий распев исполнялся в Москве и ранее прибытия Мелетия.

Пик увлечения греческим распевом – вторая половина 50-х гг. XVII в. Эта тенденция сохранялась и позже, активно поддерживаемая царем Алексеем Михайловичем и Патриархом Никоном. Можно предположить, что греческий распев есть некая русская «версия» греческого пения,

записанного с голоса дьякона Мелетия и как бы пропущенного через строго диатоническую «цензуру» русского мелодического мышления.

Греческому распеву свойственна некая дугообразность мелодического рисунка: мелодия вращается вокруг центрального звука, являющегося как бы осью напева и завершающего все мелодическое построение. Другая особенность греческого распева – своеобразная плагальность, основанная на постоянном подчеркивании четвертой ступени лада. Это придает многим мелодиям особый характер торжественности и радости (прил. № 20). Таков, например, светло и ярко звучащий пасхальный канон греческого распева, мелодическая структура которого основана на многократном варьированном повторении одной короткой мелодической фразы. Принцип построения целого на основе варьированной повторности, при котором первоначальное звено легко узнается во всех вариантах, является одним из определяющих приемов мелодического формообразования греческого распева.

Вот несколько примеров отличия греческого пения от русского греческого распева.

Греческое пение	Русский греческий распев
Греческое церковное пение связано с системой осмогласия, основанной на соподчиненности одних гласов другим.	Русский греческий распев тоже связан с осмогласием, но в нем, как в знаменном распеве, нет соподчиненности гласов.
Греческая мелодика подчинена размеру.	Мелодика русского греческого распева не связана с размером, хотя симметрия движения в распевных участках довольно отчетлива.
В греческом пении, наряду с движением голоса по ступеням диатонического звукоряда, часто встречаются ходы голоса на ув. 2.	Русский греческий распев строго диатоничен.
В греческом пении очень часто употребляется короткий форшлаг, его можно назвать типичным для греческого пения приемом украшения мелодии.	Русский греческий распев, как и знаменный, подобных украшений не имеет.

Исследователь А.В. Преображенский считал, что «греческий распев представляет собой скорее пение славянское, образовавшееся под влиянием близкого соседства южных славянских земель с греческими поселениями»³¹.

Греческий распев применялся большей частью в праздничных службах, так как отличался празднично-торжественным настроением, живостью радостного религиозного чувства и выразительностью.

У московских мастеров пения греческий распев получил широкое признание в силу простоты напевов, его тонической устойчивости, а также благодаря свежести интонаций и близости русскому народному музыкальному языку.

Из всего сказанного выше можно сделать **вывод**, что для киевского, болгарского и греческого распевов являются общими следующие свойства:

- ясная ладовая основа с ярко выраженным тяготением к мажору и минору;
- четкое вырисовывание тонико-доминантовых отношений и периодическая квадратность ритмического рисунка.

Попевочная структура практически полностью вытесняется песенной строфичностью с периодическим повторением варьированных мелодических строф, а осмогласие из строго разработанной и организованной системы превращается в набор различных мелодий, собранных и объединенных под общей «шапкой» определенного распева, ибо с утратой попевочной структуры, на основе которой только и может основываться подлинная система осмогласия, неизбежно происходит трансформация осмогласия в некий формальный набор мелодий, в котором каждый глас представляет собой замкнутую «непрозрачную» структуру, никак не связанную со структурой других гласов.

С киевским, болгарским и греческим распевом в богослужбное пение вошла стихия народной песенности и та особая религиозная «наивность», которую можно обнаружить в колядках³².

В XVII в. появилось значительное количество новых распевов. Помимо уже упомянутых, в середине столетия возникают многочисленные **распевы местного происхождения**, связанные то с названием города или монастыря (Тихвинский, Смоленский, Ярославский и т.д.), то с именем известного распевщика (Никодимов, Герасимовский и т.д.). Многие из этих распевов представлены одним песнопением, в отличие от киевского, болгарского и греческого распевов, охватывающих практически полный круг богослужбных текстов, они вряд ли могут называться распевами, являясь скорее просто отдельными песнопениями, составленными в определенном

³¹ Преображенский А.В. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910. С. 17.

³² *Колядки (колядовки)* – календарные обрядовые песни, исполняемые преимущественно в святочный период, во время ритуальных обходов по домам (колядование). Широко распространены у украинцев, в меньшей мере у белорусов, у русских встречаются реже, большей частью на севере, в виде так называемого «виноградья», то есть величальных песен с традиционным припевом: «*виноградье, красно-зелено лоее*».

месте определенным лицом, которым в силу традиции присваивалось наименование распева.

Появление таких песнопений знаменовало собой *разрушение принципа распева* как единой системы организации песнопений и *переход к принципу концерта* с произвольным подбором различных мелодических вариантов одного песнопения. Соборное творчество начало подменяться творчеством индивидуальным, в результате чего богослужбное пение начало понемногу утрачивать «ангелоподобность», все более обретая черты мирских песен. И если в XVI в. разрушение принципа распева много-распевностью и мелодической вариантностью можно охарактеризовать как тенденцию, то в XVII столетии эта тенденция превратилась в реальный факт, ибо неконтролируемое обилие распевов практически свело на нет действие и духовное значение древнерусского чина распевов.

Разрушение богослужбного пения как единой целостной системы проявилось и в рассмотрении самих распевов, многие из них обрели *две формы существования*: большой и малый распев (большой киевский и малый киевский и т.д.). В научной литературе существует мнение, что появление малых распевов связано со стремлением сократить время богослужения, чрезмерно затягиваемого большими распевами, однако это не совсем верно. Служба, распеваемая знаменными мелодиями большого типа, была несколько не длиннее службы, распетой любым малым распевом.

Заметную роль в появлении малых распевов сыграло партесное многоголосное мышление.

Обилие различных распевов не могло не привести к хаотичному смещению их в богослужбной практике. Именно из XVII в. пришла в наши дни практика смешения различных распевов в пределах одного гласа. Так, к примеру, первый глас современного, ныне действующего осмогласия распевается так: стихиры первого гласа распеваются малым киевским распевом, тропари – греческим распевом, а ирмосы – малым знаменным распевом. Таким образом, в одном гласе переплетаются три совершенно различные мелодические системы. Такое же беспорядочное смешение различных распевов представляют собой и все прочие гласы.

Таким образом, можно констатировать некоторую дезорганизацию единой мелодической системы богослужбного пения.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Назовите условия появления киевского распева.
2. Охарактеризуйте ритмику болгарского распева.
3. Какова взаимосвязь киевского, болгарского и греческого распевов?

Рекомендуемая литература

1. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.

2. Арнольд Ю. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентического и акустического анализа. М., 1880.
3. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
4. Богомолова М. К проблеме расшифровки путевой нотации // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
5. Бражников М. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
6. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XI–VIII веков, Л.; М., 1949.
7. Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. М., 1975.
8. Вознесенский И. Греческий распев в России. Киев, 1893.
9. Вознесенский И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
10. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Рига, 1898. Вып. 1–4.
11. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
12. Металлов В. Богослужебное пение Русской Церкви. Период до-монгольский. М., 1908.
13. Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
14. Одоевский В. К вопросу о древнерусском пении // День. 1864. № 4. С. 17.
15. Преображенский А. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910.
16. Пузыревский А. Очерк исторического развития церковного пения. М., 1902.
17. Разумовский Д. Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. М., 1886.
18. Разумовский Д. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. М., 1863.
19. Стасов В. Избранные сочинения: в 3 т. М., 1952, Т. 1.
20. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
21. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1971.
22. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л., 1928. Т. 1.
23. Шебалин Д. О дешифровке «единогласных знамен» и реконструкции звуковой системы строки // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
24. Шиндин Б. Попевки демественного распева // Известия Сибирского отд. АН СССР. Новосибирск, 1976. № 11.

Раздел 7. ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКИ

Тема 7.1. Певческие коллективы и распевщики церковной музыки

Древнерусские письменные памятники содержат в себе множество свидетельств о распевщиках и певческих коллективах, однако информация, содержащаяся в этих свидетельствах, неодинакова.

Если свидетельства, относящиеся к первому – домонгольскому – периоду (988–1237), ограничиваются лишь упоминанием имен отдельных распевщиков и названий коллективов (киевского Стефана, новгородского Кирика, грека Мануила и т.д.), то свидетельства, относящиеся ко второму периоду, начинают «обрастать» конкретной информацией, позволяющей судить уже о роде и типе деятельности этих распевщиков и их объединений.

Наиболее древним из известных нам и действующих поныне певческих объединений является *корпорация государевых певчих дьяков*, в XVIII в. преобразованная в Придворную Певческую Капеллу, а в наши дни существующая как Санкт-Петербургская государственная академическая капелла имени М.И. Глинки³³ (прил. № 21).

³³ Придворная Певческая Капелла – первое профессиональное музыкальное учреждение в России. Ведет свою историю с 1479 г., когда по указу Великого князя Ивана III в Москве был учрежден хор государевых певчих дьяков. В 1703 г. Петр I перевел его в новую столицу Санкт-Петербург. «Капеллей придворных певчих» или «придворной Капеллей» хор стали называть во времена царствования Елизаветы Петровны. Это калька с названия вокально-инструментальных коллективов, служивших при европейских дворах. В 1760-е гг., во время царствования Екатерины II, за ним закрепилось название «Придворная Певческая Капелла». При Екатерине II в Россию для руководства итальянской оперой были приглашены итальянские композиторы Д. Сarti и Б. Галуппи, которые стали сочинять также произведения духовной музыки для православной церкви на славянские тексты в итальянском стиле. Обучение «итальянскому» пению заняло прочные позиции в Капелле. Мастерство придворных певчих, соединяющих традиционную церковную и итальянскую манеры пения, восхищало многих, особенно иностранцев. С историей Придворной Певческой Капеллы, в значительной степени определяя ее творческую судьбу, связана деятельность Дмитрия Бортнянского. Руководя Капеллой с 1796 по 1825 г., он смог создать хор, ставший славой и гордостью отечественной музыкальной культуры. При Н.И. Бахметеве завершилось создание Придворной Певческой Капеллы, которая имела в своем составе большой хор, участвовавший в церковных службах, открытых концертах и оперных спектаклях. В 1856 г. при Капелле открыты регентские, а в 1858 г. – инструментальные классы, на основе которых в 1946 г. создано Хоровое училище. В числе педагогов Капеллы (до начала XX в.) – М.И. Глинка, Г.Я. Ломакин, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов. В 1918 г. Капелла переименована в Петроградскую хоровую академию, а в 1922 г. – в Ленинградскую государственную академическую капеллу (позднее ей было присвоено имя М.И. Глинки).

Сейчас Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга – российская концертная организация, включающая в себя старейший в России профессиональный хоровой коллектив, симфонический оркестр и имеющая собственный концертный зал. До 1955 г. в состав капеллы также входило Хоровое училище. В 1920 г. в хор капеллы, изначально состоявший из мужчин и мальчиков, введена группа из 20 женских голосов, а в Хоровое училище в течение нескольких лет принимали девочек. В 1991 г. при капелле создан симфонический оркестр (художественный руководитель и главный дирижер – Александр Чернушенко).

Первые летописные свидетельства о государевых певчих дьяках как о великокняжеской капелле относятся к правлению Василия III (1505–1533), однако некоторые исследователи считают, что этот хор сформировался раньше – в эпоху княжения Ивана III (1462–1505), осуществившего широкую строительную деятельность, венцом которой явилось возведение в Кремле Успенского собора (1479 г.), обширное внутреннее пространство которого требовало большого по численности состава певцов, обладавших хорошими звучными голосами.

Первоначально количество дьяков составляло 35 человек, однако постепенно число это увеличивалось, и в XVII в. в капелле насчитывалось уже 70 человек. Певчие делились на *станции* по семь человек в каждой. Первую станцию составляли самые опытные и квалифицированные певчие, «мастера пения», последние станции образовывались из менее опытных, обучающихся «подмастерьев».

Особого расцвета и высочайшего уровня мастерства капелла достигает в середине XVI в., в период царствования Иоанна Васильевича Грозного, когда в ее состав входили крупнейшие мастера пения, пользовавшиеся широкой известностью на Руси.

Институт государевых певчих дьяков представлял собой некий общегосударственный певческий центр, задающий тон всей певческой жизни Московского государства. Его деятельность по значимости можно сравнить с деятельностью московских иконописцев, творцов и создателей московской иконописной школы, вобравшей в себя весь предыдущий опыт древнерусской иконописи и определяющей дальнейшие пути ее становления.

Корпорация государевых певчих дьяков представляла собой некую модель, по образцу которой строились другие певческие объединения. Одним из таких объединений являлась *корпорация митрополичьих певчих дьяков*, с 1589 г. преобразованная в *корпорацию патриарших певчих дьяков*.

Если говорить о певческих коллективах Москвы, то там находились два мощных центра певческого искусства, объединявших лучшие вокальные творческо-исполнительские силы страны, аккумулировавших традиции профессионального московского пения и являвшихся активными творцами этих традиций. Это *государев* и *патриарший* (митрополичий) хоры певчих дьяков, имевшие давнюю предысторию. Первый из них вел свое начало от великокняжеского придворно-церковного хора, второй – от первого митрополичьего хора со времени учреждения митрополии на Руси.

За время своей деятельности Капелла оказала огромное влияние на развитие русской музыкальной культуры и являлась важнейшим источником музыкального образования в России. На образцах ее художественного исполнения складывались традиции русского певческого искусства. Своей творческой практикой Капелла содействовала созданию новых хоровых произведений, став крупной профессиональной школой, воспитавшей многочисленные кадры дирижеров и артистов.

Хор *Патриарших певчих дьяков и поддьяков* был образован одновременно с учреждением патриаршества на Руси в 1589 г. Вероятно, в его первоначальный состав вошли певчие московского митрополита, хора государевых певчих дьяков и клирики кремлевских и других московских соборов. При патриархе Филарете в 1626 г. число певчих доходило до 30, в конце XVII в. – до 50 человек. Хор разделялся на «станции» по пять человек в каждой. В первую станцию зачислялись опытные певчие, получавшие наивысшее жалование, далее расположение певцов в станциях и их оплата шли по нисходящей. Кроме того, имелись иподьяконы, занимавшие наиболее почетное положение.

Певчие носили домашнюю одежду той же формы, что дьяконы (рясы и подрясники), а для богослужений облачались в стихари³⁴ «золотые», «серебряные» или черные парчовые. До середины XVII в. певчие жили в патриарших московских слободах, затем для их дворов были приобретены специальные участки в Китай-городе.

До середины XVII в. пение было одногласным, позже хор начал исполнять многоголосные партитуры, в связи с чем в его составе появились детские голоса (альты и дисканты). С упразднением патриаршества в 1700 г. певчие стали именоваться «*соборными*» и были прикреплены к Успенскому собору Кремля. После учреждения Святейшего Синода в 1721 г. они были переведены в его ведомство и стали называться «*синодальными*».

В отличие от императорского коллектива *Синодальный хор* подчинялся исключительно церковному руководству. Вследствие его жестких требований хор тщательно оберегался от светских веяний и влияния западноевропейской музыки. Это способствовало тому, что патриаршие, а затем и синодальные певчие на протяжении веков сохраняли древнерусские напевы в их подлинной чистоте; неизменными оставались также манера пения, особенности русского многоголосия, ладового и метrorитмического мышления.

В начале XVIII в. значительная часть лучших певчих была вызвана в Петербург для пополнения хора государевых певчих (впоследствии Придворной певческой капеллы): из 44 певчих в Петербург уехали 32. В 1726 г. была восстановлена прежняя численность патриаршего хора. В царствование Анны Ивановны и последующую эпоху Синодальный хор оставался хранителем традиционного православного пения³⁵.

³⁴ Стихарь (греч. στίχος – стих, строка, прямая линия) – одежда, богослужебное облачение священно- и церковнослужителей, прямая, длинная, с широкими рукавами. Стихарь используется всеми тремя степенями священства, так как от них требуется одинаковая чистота жизни. В нее облачаются также иподьяконы и, по благословению епископа, алтарники, чтецы и певцы. Стихарь символизирует одежду спасения и шьется из материи светлого цвета.

³⁵ Синодальный хор в XIX–XX вв. стал исполнять светскую музыку, русские народные песни. Для хора писали композиторы С. Рахманинов, А. Кастальский, П. Чайковский, С. Танеев, В. Каллиников, П. Чесноков и другие. Руководителями хора были музыканты С. Смоленский, В. Орлов, А. Кастальский, Н. Давылов. В 1890 г. в хоре под управлением В. Орлова пело 25 взрослых мужчин и 45 мальчиков. С конца XIX в. хор пополнялся выпускниками и учащимися Московского музыкального-певческого

Кроме названных ведущих хоров, многие бояре имели свои собственные *личные певческие капеллы*. Значительный вклад в певческую жизнь Москвы вносили и клирики московских храмов. Насколько богата и насыщена была эта жизнь, свидетельствует описание одного из дней святок (период времени после Рождества Христова) в Чудовом монастыре. 27 декабря 1585 г. монастырь посетили государевы певчие дьяки, митрополчи дьяки, участники пещного действа – отроки, певчие дьяки Бориса Годунова, дьяки Дмитрия Годунова, три певца Андрея Щелканова, станица певцов Василия Щелканова, певчие дьяки владык Рязанского, Коломенского, Вологодского, находящихся в это время в Москве, а кроме того, славильщики от девяти Московских соборов. Сейчас нам даже трудно себе представить все разнообразие распевов, их вариантов и исполнительских манер, представленных на этом певческом празднике.

Заметное влияние на певческую жизнь продолжают оказывать и монастыри. Троице-Сергиева Лавра и Кирилло-Белозерский монастырь³⁶ (прил. № 22, 23) сыграли весьма заметную роль в становлении певческой системы XV–XVI вв. вообще и в формировании знаменного и путевого распевов в частности.

Вся певческая деятельность в монастырях осуществлялась *певчими-клирошанами*, занимающими определенное место в монастырской иерархии и находящимися в несколько привилегированном положении. В их обязанности входило как пение на клиросе, так и переписка певческих книг. Иногда эти два вида деятельности совмещал один человек, примером чему может служить Кирилло-Белозерский инок Христофор. Именно им было написано в 1604 г. одно из самых ранних в России музыкально-теоретических руководств – «Ключ знаменный», отмеченное потомками как «ценнейший памятник древнерусской научно-теоретической мысли». Среди многих пособий подобного рода «Ключ знаменный» выделяется

училища (Синодальное училище), созданного в 1886 г. В 1919 г. Синодальный хор вынужденно прекратил свое существование, но его традиции продолжали его бывшие участники и выпускники Московского музыкально-певческого училища. В январе 2009 г. Московский Синодальный хор был возрожден усилиями регента А. Пузакова. В настоящее время, помимо участия в торжественных богослужениях, хор выступает с концертными программами, принимает участие в международных фестивалях. Сейчас состав хора – 80 певцов разных возрастов.

³⁶ Троице-Сергиева Лавра (в церковной литературе обычно Свято-Троицкая Сергиева Лавра) – крупнейший мужской монастырь Русской православной церкви с многовековой историей. Расположен в центре г. Сергиев Посад Московской области, на реке Кончурё. Крупнейший центр образовательной и издательской деятельности Русской православной церкви; место нахождения Московской духовной академии. В Свято-Троицком соборе Лавры находятся мощи основателя монастыря, преподобного Сергия Радонежского. Статус и наименование лавры монастырю были присвоены в 1742 г. императорским указом Елизаветы Петровны. Лавра была закрыта 20 апреля 1920 г. декретом Совета Народных Комиссаров «Об обращении в музей историко-художественных ценностей Троице-Сергиевой Лавры»; деятельность ее возобновлена весной 1946 г.

Кирилло-Белозерский монастырь (также Кириллов монастырь) – мужской монастырь Вологодской епархии Русской православной церкви, расположенный на берегу Сиверского озера в черте г. Кириллова Вологодской области, который вырос из слободы при монастыре. В XV–XVII вв. Кириллов монастырь – один из крупнейших и богатейших монастырей России, центр духовной жизни русского севера. С 1924 г. – историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

обилием сведений, полнотой и стройностью изложения, а в научном отношении, по мнению специалистов, это бесценный материал для исследования и понимания знаменной системы конца XVI – начала XVII в. Имя инока Христофора, внесшего немалую лепту в развитие русского знаменного пения, вывел из многовекового забвения М. Бражников, обнаруживший его «Ключ знаменный» в одной из рукописей Кирилло-Белозерского собрания.

«Ключ знаменный», или, как его назвал М. Бражников, «Азбука инока Христофора», относясь к допометному периоду развития знаменной нотации, является чрезвычайно ценным пособием для тех, кто занимается проблемой расшифровки беспометной нотации, одной из насущнейших в отечественной музыкальной медиевистике. Сборник состоит из стихираря, октоиха на восемь гласов, стихир Евангельских большого и обычного распева, ирмология, Триоди постной, песнопений Всенощного бдения, Литургии. Как пишет М. Бражников, «сборник включает в себя почти все песнопения, известные в то время знаменному распеву, и, кроме того, музыкально-теоретическое руководство разностороннего содержания»³⁷.

К концу XVI в. знаменное пение столь усложнилось, что практическое использование накопленного в певческом искусстве материала вышло за пределы возможностей большей части исполнителей, в связи с чем возникла потребность в создании более подробных музыкально-теоретических руководств, каким и является «Ключ знаменный» инока Христофора. Автор, по-видимому, стремился практически помочь в изучении распево, понимании неясных или сложных мест в песнопениях, постоянно исполнявшихся певчими. Поэтому «Ключ» и создавался на конкретном певческом материале предварительно составленного сборника. В нем обнаруживаются элементы и отдельные приемы, которые получают развитие в музыкально-теоретических руководствах значительно позднее, то есть Христофор в определенной степени предвосхитил характер дальнейшего развития системы знаменного пения. М. Бражников замечает, что, возможно, труд инока Христофора послужил в известной мере образцом для музыкально-теоретического руководства, написанного (или отредактированного) полвека спустя А. Мезенцем, известного под названием «Извещение о согласнейших пометах»³⁸.

По объему и характерности примеров «Ключ знаменный» инока Христофора не имеет аналогов среди предшествующих образцов музыкально-теоретических руководств, поражая необычайной широтой охвата фондов знаменной певческой культуры. М. Бражников утверждает: «Христофор, несомненно, подытожил и объединил в своем труде достижения музыкальной теории знаменного пения более раннего времени, возможно –

³⁷ Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 119.

³⁸ Там же.

всего XVI века... В то же время его азбука имеет некоторые особенности, показательные не для XVI, а уже для XVII века»³⁹.

Вторая певческая книга, «Стихирарь путный», написанная иноком Христофором в 1602 г., так же, как и рассмотренный сборник «Ключо знаменный», уникальна. Она содержит путевые варианты песнопений основных певческих книг того времени. Оба стихираря, 1602 и 1604 г., как бы дополняют друг друга и могут быть объединены в одну общую книгу. Примеры путевого распева, помещенные в «Ключе», ориентируют читателя именно на стихирарь 1602 г. Наконец, и путевая азбука в «Ключе» приобретает практический смысл лишь в контексте путевого стихираря.

Отметим, что в разные годы в монастырях на клиросах находилось неодинаковое число певчих. Так, в Кирилло-Белозерском монастыре в 1601 г. было 20 певчих, а в Соловецком монастыре в 1585 г. – 18 певчих. Однако это предельные числа, в основном на монастырских клиросах пело от пяти до 12 человек, причем меняющееся из года в год количество их свидетельствует о значительной текучести «певческих кадров».

С монастырской певческой практикой XV–XVI вв. связано и возникновение такого своеобразного явления, как *покаянный стих*⁴⁰, получивший впоследствии значительное распространение на Руси.

Один из древнейших образцов покаянного стиха «Плач Адама», находящийся в Кирилло-Белозерской рукописи XV в., снабжен любопытным названием «Стих старика за пивом», его может разъяснить нам устав монастырей, содержащий следующее описание вечерней трапезы после чина прощения: «Архимандрит ходит прежде к священникам, так же клирошанам, и дает по два ковша меду. Так же и всей братии. А клирошане стоя поют стихи»⁴¹. Можно сделать заключение, что «Плач Адама» монастырские певчие пели во время раздачи братни пива или меда на заговенье

³⁹ Там же. С. 123.

⁴⁰ Покаянный стих – это словесно-музыкальный жанр, возникший не позже XV в. Ранние покаянные стихи выросли на почве литургической поэзии. Приуроченные первоначально к Великому посту, они выработали тему брешности мира (ключевую для стихов) и греховности человека. Это подтверждено в заглавиях, дающих эстетическую оценку жанра: «Покаяныи на осем гласов, слезыи и умилениы, чтобы душа пришла на покаяние избыти муки вечныя и внити в царство небесное». В ранний период сфера бытования покаянного стиха была ограничена монастырскими стенами: они пелись (обязательно в системе осмогласия) за иноческой трапезой (*иток* – древнерусское название монаха), во время шестый и т.д. Но в XVI в. этот жанр вышел за пределы монашеских обителей и превратился в «личное (семейное) чтение» и «личное пение». К середине XVI в. покаянные стихи сложились в цикл («Душе моя, душе моя, почто во гресех пребываеши»), «Смертный час помышляю», «Окаяние убогий человек», «Аще бы ведала, душе, суету мира сего» и др.). Этот цикл обладал неустойчивостью и постоянно варьировался. Поскольку цикл не входил в богослужение, то его состав сами тексты постоянно изменялись, иногда коренным образом. Автономия от церковной службы позволила расширить тематику. Жанровая форма трансформировалась за счет «исторических» сюжетов («Зря корабле напрасно пристаема» – о Борисе и Глебе) и сюжетов «воинских» (например «Придете, христоноснии людие»). Воинские стихи, видимо, исполнялись перед выступлением в поход и перед битвой. Со временем в цикле появились элементы социального протеста. Жанру покаянных стихов была суждена долгая жизнь: в старообразческой среде они поются до сих пор. В зависимости от изменения культурной ситуации менялся и их эстетический ореол.

⁴¹ Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. М., 1928. С. 260.

на Великий пост. Из монастырской практики этот покаянный стих перешел в домашний быт как духовенства, так и мирян.

Столь насыщенная певческая жизнь и обилие певческих объединений не могли не привести к появлению исключительных, ярких личностей, связанных с богослужебным пением. Большинство этих имен связано с Новгородом – и это не случайно, ибо Новгород, прямо не затронутый монгольским разорением, издавна славился своей певческой школой. Среди новгородцев XVI в. выделяется Маркелл Безбородый – распевщик и гимнограф, игумен новгородского Хутынского монастыря. Он распел Псалтирь (распеты две и три кафизмы, ныне читаемые, а ранее поющиеся, а также 17-я кафизма, пропеваемая в случае отсутствия полиелей) и составил службы многим новопрославленным святым. Им также составлены каноны святителю Никите Новгородскому и святому Никите Переяславскому Затворнику.

Двумя другими прославленными представителями новгородской школы являлись братья Роговы – Василий и Савва⁴², воспитатели целой плеяды блестящих распевщиков, среди которых Иван Нос и Федор Христианин. Они активно работали у Иоанна Грозного, создавшего в Александровской слободе нечто вроде певческой академии, куда входили самые известные и блестящие распевщики, собранные со всей Руси и занимавшиеся здесь разнообразной певческой деятельностью – исполнительской, педагогической, а также творческой, выражающейся в составлении новых песнопений.

Говоря о расцвете *московской певческой школы* в XVI в. нужно сказать и об одном из ее главных вдохновителей и организаторов – о царе Иоанне Грозном⁴³, страстном почитателе богослужебного пения, распев-

⁴² Савва Рогов – руководитель крупнейшего в конце 30-х гг. XVI в. училища знаменного пения, существовавшего в Новгороде, учитель выдающихся мастеров распева Федора Крестьянина, Ивана Носа (создатель московской школы знаменного пения) и Стефана Гольша (основатель усольской школы). Распевы Саввы Рогова до нашего времени не сохранились. В документах нет прямых указаний на создание Саввой Роговым песнопений для православного богослужения. Возможно, он ограничивался только преподавательской деятельностью, тем не менее его имя часто упоминается среди имен распевщиков XVI в. в современной музыковедческой литературе.

Митрополит Варлаам (в миру Василий Рогов) – епископ Русской православной церкви, митрополит Ростовский, Ярославский и Белоцерковский. Василий и его старший брат Савва родились в Кореле, втором по величине городе Новгородской земли. Постигнув тонкости певческого искусства у старшего брата, Василий принял монашеский постриг, вероятно, в Кирилло-Белозерском монастыре. Был игуменом Кирилло-Белозерского монастыря и Соловецкой обители. В 1587 г. хиротонисан во епископа Ростовского и Ярославского с возведением в сан архиепископа. В 1589 г. присутствовал на Московском Соборе, решавшем вопрос об учреждении патриаршества в России. Он же вместе с митрополитом Московским и всея Руси Новом и Новгородским архиепископом Александром был выдвинут кандидатом на патриаршество. В день избрания Иова патриархом (в мае 1589 г.) преосвященный Варлаам был возведен в сан митрополита. С этого времени Ростовская кафедра стала митрополией, и архиереи Ростовские стали именоваться Ростовскими и Ярославскими. Скончался 25 марта 1603 г. Варлаам Рогов известен как автор нескольких музыкальных произведений. К их числу относятся однополозные и многоголосные распевы, такие как «Возды Бог в воскликновении» («Ино знамя Варлаамово»), стихиры крестные Варлаамовские и несколько других.

⁴³ Иван IV Васильевич, прозванный *Грозным*, в постриге Иона (1530–1584) – великий князь московский и всея Руси с 1533 г., первый царь всея Руси (с 1547 г.). Старший сын великого князя московского Василия III и Елены Глинской. По отцовской линии происходил из московской ветви

щике и гимнографе. Он не только предпринимает самые энергичные меры по организации певческого дела, вызывая в Москву, а затем и в Александровскую слободу самых выдающихся и знаменитых мастеров пения, не только руководит их работой, но и сам часто поет в первой станице, составляет и распевает службы, совершенствует методы распева. До нас дошли две распеты им службы – московскому святителю Петру и иконе Владимирской Божией Матери.

Иоанн Грозный (прил. № 24) проявил себя как религиозный деятель, как государь и как выдающийся распевщик. Совмещение всех этих сфер деятельности является поразительным примером совпадения и неразрывного единения духовных, государственных и профессионально-певческих устремлений. Такая гармоническая синтетичность, характерная для XVI в., не имеет аналогов в последующей истории России.

Однако неверно было бы думать, что вся певческая жизнь XVI–XVII вв. была сосредоточена исключительно в Москве, ибо XVI столетие отличает именно наличие *местных школ*. Например, ученик Саввы Рогова Стефан Гольш явился основателем *усольской*, или *строгановской, школы*⁴⁴, занявшей одно из ведущих мест в русском церковно-певческом ис-

династии Рюриковичей, по материнской – от Мамая, считавшегося родоначальником литовских князей Глинских. Бабушка по отцу София Палеолог – из рода византийских императоров. При Иване Грозном начался созыв Земских соборов, составлен Судебник 1550 г. Проведены реформы военной службы, судебной системы и государственного управления, в том числе внедрены элементы самоуправления на местном уровне. Были покорены Казанское и Астраханское ханства, присоединены Западная Сибирь, Область войска Донского, Башкирия, земли Ногайской Орды. К завершению его царствования площадь Русского государства превзошла площадь всей остальной Европы. Иван IV был одним из самых образованных людей своего времени, обладал феноменальной памятью, богословской эрудицией.

⁴⁴ Усольская (строгановская) школа знаменного пения наряду с московской была одной из ведущих в период наибольшего расцвета певческого искусства в донетровской Руси. Стефан Гольш, ученик Василия Рогова, «хождаше по градам и учаше учеников в Усольстей стране, и у Строгановых учил Иоанна по реклу Лукошко» (ГИМ. Собр. Уварова. № 152. Л. 164 об.). «Усольская страна» – это великопермские вотчины знаменитых купцов Строгановых: Усолье Камское (будущий Соликамск), Усолье Вычегодское (будущий Сольвычегодск), Усть-Сысолье (будущий Сыктывкар) и пр. Могучий клан именитых купцов и промышленников Строгановых – это целая глава русской истории XVI–XX вв. Строгановы, ведя свое происхождение от низовых поморских крестьян, имели в своем роду баронов и графов, промышленников и ученых, государственных деятелей и президентов Академии художеств. Их именем («строгановская школа») обозначено стилистическое направление в русской иконописи конца XVI – начала XVII в. Известное Московское высшее художественно-промышленное училище возникло на базе Строгановского училища, основанного графом С.Г. Строгановым в 1825 г.

Пыскорский монастырь в Прикамье основал Анник Строганов, а его наследники – Введенский монастырь и Благовещенский собор в Сольвычегодске (домашняя фамильная церковь и усыпальница Строгановых). Если Сольвычегодск до конца XVII в. был у промышленников административным центром по управлению всеми поморскими и пермскими вотчинами, то Благовещенский храм, на украшение которого поколения Строгановых не жалели средств, долгое время был «притягательным центром всех художественных интересов северного края». Здесь были мастерские иконы, книжные, узорчатого шитья, и, конечно, был церковный хор, который являлся главным центром певческого искусства всего Усольского края, собирая в себя лучшие певческие силы – не только местные, но и общерусские. Особое внимание к певческо-хоровому делу, создание хороших материальных условий для развития этого искусства произвели свое действие – знаменное пение у Строгановых процветало. Со временем хор Строгановых своим искусством, по-видимому, даже затмил царский, поскольку, как известно, в 1689 г. к ним был послан пристав с заданием привезти в Москву четырех самых лучших «песняков» для государева хора.

кусстве. По сути, древнерусская система распалась как бы на два варианта, на две основные редакции – *Московский перевод* и *перевод Усольский*

В музыкально-теоретическом руководстве Александра Мезенца отмечается некоторое различие московского и усольского стилей пения: «Во осьмом же гласе и в некоем лице сия сложитя поется в четыре степени, и то усольским мастеропением. Московским же пеннем, иже Христианинов перевод именуется, в том же лице и гласе поется сия сложитя своим розводом, понеже старый Христианинов перевод во многих лицах, и розводах, и попевах со усольским мастеропением имеет различие»⁴⁵. В XVII в. песнопения усольской школы распространяются как в северной, так и в центральной Руси. Усольцы владели всеми стилями знаменного пения, в том числе и большим распевом, произведения их получили всероссийское признание, были авторитетны для видных распевщиков-теоретиков, их исполняли государев и патриарший хоры, ими интересовались высокообразованные люди своего времени. Особое место среди распетых праздничных стихир у усольцев занимают «славники» и стихиры по 50-м псалме, вероятно, в силу их функциональной значимости в богослужении. Эти песнопения, кроме того, исполнялись не только на службах, но и во время крестных ходов, а также на различных торжественных церемониях, выходах царя, патриарха, архиепископа у себя в епархии, на приемах. Одним из самых талантливых учеников Стефана Гольша в Усольском крае был Иван Лукошко (в будущем архимандрит Исайя). Наиболее известным представителем последнего поколения распевщиков усольской школы является Фаддей Суботин.

До нас дошел целый ряд песнопений отдельных распевщиков, среди которых можно назвать Опекалова, Радилова, Фаддея Никитина и других, отличающихся четко отработанным личным мастерством и верой в традицию. С течением времени личное мастерство, стремление к проявлению личной инициативы порой стало перевешивать силу традиции и стремление ей следовать. Одним из ранних примеров такого «перекося» может служить деятельность главы Троице-Сергиева монастыря Логина: «В пении же многое искусство имея, на един стих разных распевов пять или шесть полагал, и многи ученики обучал, пети на семнадцать напевов разными знаменью»⁴⁶.

Эти различные мелодические варианты одного текста, во множестве появившиеся в XVII в., представляли собой переход к композиторскому мышлению и обозначались в рукописях как «ин перевод», «ин роспев», «произвол».

⁴⁵ Мезенца А. Извещение о согласнейших пометах // Смоленский С. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888. С. 18.

⁴⁶ Канон преподобному отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевыя лавры, Радонежскому чудотворцу с присовокуплением жития его. М., 1817, С. 65.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Охарактеризуйте деятельность ведущих певческих коллективов.
2. Каково влияние монастырей на становление певческой системы.
3. Расскажите об известных распевицах Древней Руси.

Рекомендуемая литература

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
2. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
3. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
4. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.
5. Володихин Д. Иван IV Грозный. М., 2010.
6. Глазунова Н. История Академической Капеллы. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013.
7. Грубер Р. История музыкальной культуры. М., 1911. Т. I. Ч. 1–2.
8. Ершов А. Старейший русский хор. Л., 1978.
9. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI–XVII вв. М., 1953. Т. 1: Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях.
10. Зверева С. Мастера пения Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей XVI – первой половины XVII в. // М., 1989.
11. Зверева С. О хоре государевых певчих дьяков в XVI веке // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1987.
12. Извеков Н., прот. Московские кремлевские дворцовые церкви и служившие при них лица в XVII в. М., 1906.
13. Канон преподобному отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевы лавры, Радонежскому чудотворцу с присовокуплением жития его. М., 1817.
14. Копанев А. Список покаянного стиха XV в. // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972.
15. Кривоносова В., Уткина В. Митрополит Варлаам и его вклады в Успенский собор: мат. конф. Ростов, 1991.
16. Кручинина А., Чернушенко В. Санкт-Петербургская певческая капелла – музыкальный лик России». СПб., 2004.
17. Локшин Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры. М., 1953.
18. Малышев В. «Стих покаянный» о «лютее» времени и «поганых нашествии» // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 15.
19. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
20. Мезенец А. Извещение о согласнейших пометах // Смоленский С. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888.
21. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.

22. Музалевский В. Старейший русский хор. К 225-летию Ленинградской государственной академической капеллы // Труды кафедры всеобщей истории музыки профессора А.В. Оссовского. Л.; М., 1938.
23. Никишов Г. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» // Христофор. Ключ знаменной. 1604. М., 1983. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9.
24. Парфентьев Н. Выдающийся деятель русской музыкально-письменной культуры XVII в. Александр Мезенец (Стремоухов) // Музыкальная культура Средневековья: проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. М., 1990.
25. Парфентьев Н. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Екатеринбург, 1991.
26. Парфентьев Н. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв.: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991.
27. Парфентьев Н. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985.
28. Пожидаева Г. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М., 1999.
29. Протопопов В. Ростовский митр. Варлаам (Рогов) – «знаменному пению распевщик и творец» // История и культура Ростовской земли: сб. статей. Ростов, 1995.
30. Рагацкая Л. История русской музыки от древней Руси до «серебряного» века. М., 2001.
31. Разумовский Д. Патриаршие певчие дьяки и государевы певчие дьяки. СПб., 1895.
32. Садовый Н. Капелла. Л.: «Лениздат», 1972.
33. Сергеев В. Духовный стих «Плач Адама» на иконе // Л., 1971. Т. 26.
34. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII–XVIII вв. М., 1969.
35. Стасов В. О церковных певцах и церковных хорах Древней России до Петра Великого // Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5.
36. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Л., 1955. Кн. 1–2.
37. Финдейзен Н. Синодальное училище церковного пения в Москве. М., 1998.
38. Христофор. Ключ знаменный. 1604 / публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент. и исслед. Г. Никишова. М., 1983.

Тема 7.2. Партесное пение

Партесное пение (лат. *Partes* – голоса) – стиль русской и украинской многоголосной хоровой музыки XVII – первой половины XVIII в., а также – тип церковного пения, в основу которого положено многоголосное хоровое исполнение композиции. Партесное пение берет свое название от слова «голоса», поскольку оно разделяется на голоса или партию (состоит из нескольких хоровых «партесов» (партий)). Количество голосов может быть от трех до 12, а может достигать и 48. В партесном пении различают исполнение композиций с постоянным и переменным многоголосием. Постоянное многоголосие обычно представляет 4-голосные обработки мелодий знаменного и других распевов. Переменное многоголосие предполагает чередование звучания полного хорового состава и отдельных групп голосов.

Напомним, что православная русская церковь приняла от греков и славян пение мелодическое. Мелодическим же было пение русской церкви и с XII в. по XVI в. включительно, о чем свидетельствуют богослужебные нотные книги за этот период времени.

Понимание русского партесного пения немыслимо вне знания его западных истоков, а также путей его проникновения в Московское государство. Музыка и пение Восточной и Западной церкви имеют одну основу – *древнегреческую теорию музыки*. Принцип партесного пения как особый вид хорового многоголосного пения зародился в странах Запада, развился и окончательно сформировался в западных и юго-западных пределах России и уже в совершенно готовом, завершенном виде появился в Москве в 1650-х гг.

Формы западного многоголосия обязаны своим возникновением тем явлениям в церковной и духовной жизни, которые привели к возникновению контрапунктического и гомофонно-гармонического принципов многоголосия. Таким образом, в самих формах западного многоголосия уже таились «зерна» духовного настроения и отчуждения от церкви, развивающиеся вместе с развитием этих форм.

XVI столетие – эпоха расцвета музыкальной культуры, но культура эта уже полностью отчуждена от церкви и связана с ней лишь формально. Именно XVI в. есть век развития чисто инструментальной музыки и рождения оперы, век изменения сознания западного человека.

Среди различных музыкальных школ и направлений Западной Европы к концу XVI в. особое значение и известность приобрела **венецианская школа**, прославившаяся многохорными произведениями Андреса и Джованни Габриели. Влияние этой школы⁴⁷, распространившееся во многих

⁴⁷ Венецианская школа музыки – направление композиторского искусства в Венеции в эпохи Возрождения и раннего барокко. Венецианская школа музыки развивалась на протяжении нескольких десятилетий, с середины XVI до середины XVII столетия, и имела общеевропейское значение. Основателем ее считается работавший в Италии фламандец А. Виллард. Другие композиторы, которых традиционно

странах Западной Европы, дошло до Польши, где было подхвачено такими композиторами, как М. Зеленский, М. Мельчевский, Я. Ружицкий, и другими, с чьей музыкальной деятельностью и соприкоснулось православное население юго-западных областей России. Так православное сознание «столкнулось» с польской интерпретацией самых совершенных и модных для своего времени форм западноевропейской музыкальной культуры, а именно с «роскошным стилем» (*Stylus Luxurianus*) венецианской школы.

Яркие колористические эффекты (цвет, окраска, украшения музыкальной речи посредством повторения мелодического оборота в том же или в каком-либо другом голосе), тяготение к использованию больших звуковых масс, тембровые и фактурные контрасты, столь характерные для «роскошного стиля» венецианского многохорного концерта, сделались со временем неотъемлемой частью партесного пения и партесного концерта. Эта роскошная и соблазнительная хоровая музыка превратилась в мощное оружие католиков, пытающихся внедрить ее среди западного православного населения России. Православные Украины и Белоруссии, притесняемые как католиками, так и протестантами, вынуждены были искать какие-то формы и методы противостояния такой инославной экспансии. Высокому уровню богословского образования и церковной музыки католиков и протестантов они должны были противопоставить православное образование и пение столь же высокого уровня. Однако путь к достижению этого уровня лежал через усвоение и заимствование некоторых методов и принципов, свойственных католическому образованию и пению. Для ослабления соблазна, исходящего от католической музыки, ревнители православия вынуждены были сделать православное пение столь же привлекательным. Партесное пение можно рассматривать как результат своеобразного «скрещивания» западной музыкальной системы с православной певческой системой, некий «гибрид» музыки и богослужебного пения.

Становление и развитие партесного пения происходило в хорах, создаваемых при православных братствах и братских школах, организованных во многих городах юго-западной России. Именно посредством православных южно-русских братств партесное пение проникло в Киев.

Известно, что еще в 1604 г. у львовского братства был свой хор, состоящий из учеников братской школы, обучающихся партесному пению. В библиотеке Луцкого братства в 1627 г. хранились партесные партитуры «церковных партесных пятиголосных, партесных шестиголосных, и партесные ноты, старые осмиголосные». Эта запись свидетельствует о продолжительности партесной традиции (прил. № 25).

Такое хоровое пение братства допустили по причине его современности, новизны, оно правилось православным, а церковный устав ничего

причисляют к венецианской школе: Д. Кроче, К. Меруло, А. Габриели, Д. Габриели, К. Монтеверди. Важнейшим ее новшеством, вошедшим в историю музыки, стала концепция музицирования в помещениях путем развития так называемой многохорности.

не говорил относительно употребления только пения унисонного. Здесь мы вновь встречаемся с попытками повысить художественную красоту пения, которая противопоставлялась «безумным визганиям» органа, который привлекал православных в католические церкви, а затем и вовлекал их в католицизм. Таким образом, пение и теперь, подобно тому, как это было в IV в., явилось средством для борьбы с ересью.

Западный путешественник Гербиний, посетивший Киев во второй половине XVII в., дает восторженное описание уже развитых образцов партесного пения: «Грекороссияне гораздо святее и величественнее прославляют Бога, чем римляне. В самой приятной звучной гармонии слышатся раздельно дискант, альт, тенор и бас. Все миряне поэтому поют в соединении с клиром, и притом так гармонично и благоговейно, что мне, в восторге от слышанного, думалось, будто я в Иерусалиме и вижу там образы и дух первоначальной христианской церкви» (описание путешествия Гербиния изданы в Йене в 1675 г.). Однако если «западному уху», привыкшему к католической музыке, православное партесное пение казалось «святым и благоговейным», то сознанию, воспитанному на православной культуре, это пение представлялось далеко не таковым. Известный ревнитель благочестия монах Иоанн Вишенский протестовал против партесного многоголосия в самых резких выражениях: «Латинский смрад из церкви изжените. Единою песною Бога славьте!». Таковы были противоречивые мнения о партесном пении. Однако со временем оно перестало подвергаться нападкам и считаться неким подозрительным явлением в среде православных. К середине XVII в. партесное пение было не только окончательно сформировано структурно и технически, но и признано всем православным населением западных областей России.

Не так обстояло дело с принятием партесного пения в Московском государстве. Первое непосредственное знакомство москвичей с католической музыкой имело место в 1605–1606 г. во время царствования Лжедмитрия. Мнение об этом пении выразил святой Патриарх Гермоген: «Вижу попреки истинной веры от еретиков и от вас, изменников, и разорение святых Божиих церквей, и не могу более слышать пения латинского в Москве»⁴⁸. В Москву партесное пение проникло при Патриархе Никоне, который ввел его еще ранее в Новгороде, где был митрополитом до своего патриаршества. Первоначально оно встретило сильное сопротивление со стороны поборников старины, но когда сам царь Алексей Михайлович начал относиться к партесному пению благосклонно и завел при своем дворе певчих, знавших это новое пение, оппозиция против него затаилась. В это время пение успело приобрести многих сторонников. Именно царь Алексей Михайлович в 1652 г. пригласил из Киева лучших певцов и «творцов» (то есть композиторов) партесного пения, среди которых нахо-

⁴⁸Успенский Д. Страдалицы за землю Русскую Патриарх Гермоген и Троицкий Архимандрит Дионисий. М., 1911. С. 6.

дился Федор Терна, польский композитор партесного пения и дирижер, с десятью певчими. Вскоре сформировался целый хор киевских певчих. Для поисков мастеров партесного пения царем и Патриархом снаряжались целые экспедиции на Украину и особенно в Киев. Приезжие певцы получали места в хоре государевых певчих дьяков, где им поручалось руководство и обучение партесному пению.

Одним из центров партесного пения стал *Ново-Иерусалимский Воскресенский монастырь*⁴⁹, где находилась личная резиденция Патриарха Никона. Таким образом, благодаря усилиям царя и патриарха партесное пение постепенно усиливало свои позиции.

Надо отметить, что партесным пением занимались и интересовались и другие просвещенные лица из верхов московского общества. Так, боярин Федор Ртишев устроил близ Москвы Андреевский монастырь, в котором находили приют приезжавшие из Украины ученые, певчие. Боярин Шереметьев привез из Киева в Москву капеллу певчих. Благодаря водворению в Москве партесного пения, а с ним и нотной-линейной системы в то время, как там употреблялось еще и древнее, крюковое пение, мы имеем драгоценные памятники, в которых одни и те же песнопения нотированы и крюками и нотами.

В первое время партесное пение распространялось в основном учениками южноруссов по преимуществу из царского или патриаршего хора, которые вследствие этого хорошо знали и знаменное письмо, поэтому среди памятников этого периода времени есть партитуры, написанные крюками, а есть и нотной-линейные. Эти образцы представляют гармонизацию древней мелодии, которая располагалась в теноровой партии, а иногда в крайнем нижнем голосе. Так как в этом случае верхние голоса затушевывали основную мелодию, число поющих ее в хоре певцов обыкновенно увеличивалось по сравнению с числом поющих другие партии.

В это же время замечается аналогичное явление и в лютеранской церкви, когда в богослужение вводилось пение хоралов всеми прихожанами, но там основная мелодия хоралов скоро перешла в верхний голос.

Дореволюционные исследователи почти не уделяли внимание партесному пению. Оригинальные черты русского партесного пения впервые были отмечены Т.Н. Ливановой, указавшей на такие его черты:

- умеренное использование полифонических приемов;
- несимметричный ритм произведений;

⁴⁹Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь – исторически ставропигиальный мужской монастырь Русской православной церкви в городе Истре Московской области. («Ставропигиальный» – статус, присваиваемый православным монастырям, лаврам и братствам, а также соборам и духовным школам, делающий их независимыми от местной епархиальной власти и подчиненными непосредственно патриарху или синоду. Буквальный перевод «водружение креста» указывает на то, что в ставропигиальных монастырях крест водружался патриархами собственноручно. Ставропигиальный статус является самым высоким.) Монастырь основан в 1656 г. Патриархом Никоном, по замыслу которого под Москвой должен был быть воссоздан комплекс святых мест Палестины.

- линейное движение голосов (непрерывное развертывание мелодических линий по горизонтали).

Носителями гармонических функций в партесном пении являлись трезвучия в основном их виде, сопоставляемые в кварто-квинтовом соотношении. Доминантсептаккорд был редким явлением.

Ранние русские партитуры представляли собой самостоятельные переложения мелодий (в основном знаменного распева) или свободные композиции и реже – обработки строчных партитур. Партитуры демественного пения обработке не подвергались, по-видимому, в силу исключительной диссонантности этого вида многоголосия.

4-голосный смешанный состав хора был нормой для партесного пения, но создавались также произведения 6, 7, 8, 12-голосные и с еще большим составом хоровых голосов.

Удвоение и даже утроение голосов в 4-голосном смешанном хоре – явление не редкое (С.В. Рахманинов во «Всенощном бдении» широко использует этот прием как средство создания в хоре оркестрового колорита). Естественно, такой художественной задачи композиторы XVII в. не могли ставить перед собой. Они были только далекими предшественниками Рахманинова в своих поисках звукоокрасок в новом для них партесном пении.

Появление многохорных произведений означало новый шаг в развитии партесного пения. Изменилась роль хоровых голосов. Тенор утратил значение основного голоса. Дискант, наоборот, стал активным, мелодическим голосом. Функция баса в хоре стала заключаться главным образом в фундаментальном озвучивании основного тона аккордов, создании гармонического фона движущимся верхним голосам.

Музыка в целом выражала приподнятые эмоции и праздничное настроение. Многохорные произведения явились связующим звеном между ранним партесным пением и его концертным стилем.

Распространение партесного пения в Московском государстве осуществлялось путем давления сверху, при содействии выходцев с Украины и Белоруссии, а также при почти полном бездействии или даже враждебности со стороны «москвитов», что еще раз доказывает привнесенный характер партесного пения и искусственность его насаждения.

Энергичные протесты ревнителей благочестия против партесного пения продолжались как до, так и после ухода Никона с патриаршего престола. Обличались самые уязвимые моменты партесного пения: его мирской характер и связь с «мирским гласоломательным пением», обусловленность католической музыкой, отлученной святыми отцами, его «самочинное» введение, то есть введение волей Патриарха Никона, а «не от святых предание». Сильные протесты вызывали и телодвижения регента при управлении хором, поющим партесные произведения, ибо движения эти составляли самый неприятный контраст спокойному и благоговейному поведению певчих при исполнении древнерусского традиционного пения.

В итоге русское общество разделилось на сторонников и противников партесного пения.

В 1677 г. руководителем Московского хора, принадлежавшего знаменитому Г.Д. Строганову, стал Николай Павлович Дилецкий⁵⁰ – знаменитый теоретик и композитор партесного пения. К этому времени им был накоплен солидный опыт композиторской и теоретической деятельности в Варшаве и Смоленске. В 1675 г. на польском языке была издана его «Идея грамматики мусикийской», трактующая вопросы западноевропейской теории музыки и являющаяся блестящим учебником композиции. В 1679 г. публикуется московская редакция «Грамматики».

Совмещая в своем лице теоретика, композитора, исполнителя и педагога, Н.П. Дилецкий создал целый ряд образцовых партесных произведений концертного типа, а также воспитал плеяду композиторов новой формации, среди которых было немало и великославянцев, овладевших техникой партесного письма. Самым выдающимся представителем этой плеяды был Василий Поликарпович Титов⁵¹, плодовитый композитор, не только писавший богослужебные песнопения, называемые «службами Божиими», на 8, 16 и 24 голоса, представляющие собой монументальные многоголосные концерты, но также создавший целый ряд светских кантов. Положил на линейные ноты «Псалтирь рифмованную» Симеона Полоцкого.

⁵⁰ Дилецкий Н.П. (ок. 1630 – после 1680) – музыкальный теоретик, композитор. Николай Дилецкий родился в г. Киеве. Окончил Виленскую иезуитскую академию (ныне Виленский университет), где учился на факультете свободных искусств. Придерживался православного вероисповедания. Выписки, которые Дилецкий делал из читаемых книг, послужили впоследствии главным материалом для его музыкально-теоретического трактата, представляющего собой обширное сочинение в шести частях. Этот труд был написан Дилецким в Вильне в 1675 г. на польском языке (польская редакция не сохранилась), а затем переведен на церковнославянский язык (рукописные редакции датированы 1677 г., 1679 г., 1681 г.). Труд впервые издан С.В. Смоленским под заглавием «Мусикийская грамматика» в 1910 г.

Дилецкий – автор музыкальных сочинений в партесном стиле на литургические (церковнославянские) тексты, среди которых Воскресенский канон (на Пасху), три цикла Служб Божиих (один для 4-голосного хора и два для 8-голосного), партесные концерты «Вошел еси во церковь», «Иже образу Твоему», Херувимская песнь. Музыкальные сочинения Н. Дилецкого оказали большое влияние на развитие партесного пения в России.

«Мусикийская грамматика» – первый в истории учебник элементарной теории музыки на русском языке. Дилецкий описывает ряд важных категорий музыки (прежде всего гармонии): для одних он изобретает термины-неологизмы, другие (не менее важные) представлены им как общеславянские описания: например, квинтовый круг и сольмизация.

⁵¹ Титов В.П. (ок. 1650 – ок. 1715) – русский певчий Хора Государевых певчих дьяков, композитор, один из крупнейших мастеров в области партесного пения. Обширное творчество В. Титова охватывает различные жанры партесного пения. Опираясь на опыт старшего поколения мастеров партесного письма – Н. Дилецкого, С. Пекалицкого, – Титов придает своим хорovým партитурам барочную пышность и сочность. Его музыка завоевывает широчайшее признание. Судить об этом можно по многочисленным спискам произведений Титова, сохранившимся во многих рукописных хранилищах. Композитор создал более 200 крупных произведений, среди которых такие монументальные циклы, как службы (Литургии), «Догматики», «Богородичны воскресия», а также многочисленные партесные концерты (около 100). Точное число сочинений Титова установить трудно, поскольку в нотных рукописях XVII–XVIII вв. часто не указывалось имя автора. Музыкант использовал разнообразные исполнительские составы: от скромного 3-голосного ансамбля кантового типа («Стихотворной Псалтири») до многоголосного хора, включающего 12, 16 и даже 24 голоса.

Будучи опытным певчим, В. Титов глубоко постиг секреты выразительного, богатого нюансами хорового звучания. Хотя в его произведениях не участвуют инструменты, умелое использование возможностей хора создает сочную, многоцветную звуковую палитру.

Красочность хорового письма особенно характерна для партесных концертов, в которых мощные возгласы хора соперничают с прозрачными ансамблями различных голосов, эффектно сопоставляются разные типы многоголосия, возникают контрасты ладов и размеров. Используя религиозные тексты, композитор сумел преодолеть их строгость и создать музыку искреннюю и полнокровную, обращенную к человеку. Примером тому служит концерт «Рцы нам ныне», в аллегорической форме прославляющий победу русского оружия в Полтавской битве. Пронизанный ощущением светлого торжества, мастерски передающий настроение массового ликования, этот концерт запечатлел непосредственный отклик композитора на важнейшее событие его времени.

В эти же годы, то есть в конце XVII – начале XVIII в. среди авторов концертов и «служб Божних» особо выделяются Николай Калашников, Николай Бавыкин, Стефан Беляев, Василий Виноградов, Ян Коленда и другие, количество которых уже само по себе свидетельствует о триумфе партесного пения.

И все же многоголосное хоровое пение по западному образцу не было полностью принято всей массой русского православного народа. Не говоря уже об огромном количестве ушедших в раскол и абсолютно не принявших киевских нововведений (примером может служить деятельность старца Александра Мезенца и других).

Партесное пение в глубине русского сознания воспринималось как нечто незаконное, а именно как утрата ангелоподобного пения. Однако духовные обстоятельства, сложившиеся во второй половине XVII в., делали распространение партесного пения неизбежным.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Каковы истоки появления партесного пения на Руси?
2. Назовите черты русского партесного пения.
3. Расскажите о композиторах, работавших в технике партесного письма.

Рекомендуемая литература

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
2. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
3. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
4. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.

5. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975.

6. [Герасимова-Персидская Н.](#) Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.

7. Герасимова-Персидская Н. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII–XVIII столетий // Musica antiqua. Bydgoszcz. 1969. II.

8. Грубер Р. История музыкальной культуры. М., 1911. Т. I. Ч. 1–2.

9. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика, СПб., 1910.

10. Карташев А. Очерки по истории Русской церкви. М., 1992. Т. 2.

11. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. Вып. 1.

12. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.

13. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.

14. Парфентьев Н. Выдающийся деятель русской музыкально-письменной культуры XVII в. Александр Мезенец (Стремоухов) // Музыкальная культура Средневековья: проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. М., 1990.

15. Парфентьев Н. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Екатеринбург, 1991.

16. Плотникова Н. Партесное пение // Большая российская энциклопедия. М., 2014. Т. 25.

17. Протопопов В. Творения В. Титова, выдающегося русского композитора второй половины XVII – начала XVIII в. // Musica antiqua. Bydgoszcz. 1972. III.

18. Рагацкая Л. История русской музыки от древней Руси до «серебряного» века. М., 2001.

19. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII–XVIII вв., М., 1969.

20. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Л., 1955. Кн. 1–2.

Тема 7.3. Концертное партесное пение

Польское концертное партесное пение. Одновременно с распространением в России юго-западного и местного партесного пения появились и теоретические руководства по такому пению и соответствующей музыке, нацеленные и формирование навыков их познания и сочинения. Примером может служить «Грамматика пения мусикийского» Н.П. Дилецкого.

Н.П. Дилецкий, родившись в Киеве, получил образование в Вильне. По месту своего музыкального образования, по характеру и содержанию своего сочинения, не уделяющего внимания православному церковному богослужебному пению, но концентрирующегося на сочинении концертов, композитор может считаться представителем *«польского художества»* в Великобритании.

В царствование Федора Алексеевича стали распространяться на Руси польские духовные стихи, псалмы, канты и даже собрания псалмов. По свидетельству современников, в Москве возлюбили «сладкие и согласные польские Псалтири, стиховно переложенные». Симеон Полоцкий перевел польскую нотную Псалтирь, но неудачно, поскольку не все псалмы подошли под нотные польские напевы.

Вслед за польскими композиторами появились местные русские регенты и композиторы, следовавшие их примеру. Партесные сочинения, концерты и даже целые «службы» стали писать Василий Титов, Василий Виноградов и другие. Эти сочинения – как однохорные так и двуххорные – отличались вычурностью музыки, «кудреватостью» мелодий, «шумливостью» и широтой голосоведения с одновременным «затемнением» смысла текста. Носили они довольно причудливые названия: «слеза», «королевский плач», «веселый распев», «умилительная», «труба», «птица» и т.д.

Директор Синодального училища и хора С.В. Смоленский (известный знаток и исследователь в области церковного пения) говорил: «Музыкальное достоинство этих сочинений – довольно слабое по мысли, но местами указывает весьма незаурядную мастерскую технику и хорошее владение хоровыми эффектами. Местами эти композиции довольно крикливы, заключают в себе множество самых пустых имитаций, дающий лишь правильный рисунок партитуры, местами же в них чувствуется истинное вдохновение и какая-то непривычная нашему уху торжественность и наивная простота»⁵².

Польское партесное и концертное пение держалось на Руси до конца царствования Петра Великого, который иногда сам принимал участие в пении своего хора. Со времени его кончины (1725 г.) с наплывом в Россию иностранцев-музыкантов и началом нового направления в партесном пении в духе западной немецкой и итальянской музыки русско-польское концертное пение постепенно выходит из употребления, забывается.

Таким образом, первый опыт создания русского партесного пения, хотя и не без влияния польской музыки, остался безуспешным.

Итальянское концертное партесное пение. Царствование Петра I, стремящегося к укреплению связей России со странами Европы, привело к тому, что в церковном пении на смену польскому влиянию приходит широкое по спектру европейское музыкальное воздействие.

⁵² Смоленский С.В. Памяти Д.С. Бортнянского // Русская музыкальная газета. 1901. № 39. С. 917–925.

В 30-х гг. XVIII в. в Петербурге произошло событие не первой исторической важности, но нанесшее сильный удар развитию не только церковного пения, но и всей народной музыки. В 1735 г. в Петербурге впервые появилась итальянская опера под руководством капельмейстера неаполитанца Ф. Арайи⁵³, прославившегося также как оперный композитор.

Новизна оперы и итальянской музыки настолько очаровали двор и знать, что итальянцы сразу завоевали авторитет во всех музыкальных сферах, в том числе и в совершенно чуждом им древнем русском церковном пении. Прирожденные музыкальность и восприимчивость русского народа отчасти объясняют столь сильное влияние итальянской музыки на русских певцов.

В царствование Елизаветы Петровны (середина XVIII в.) в российское пение начала вводиться итальянская гармония, появились уже знаменитые в России регенты. Когда в 1742 г. готовилась к постановке опера Ф. Арайи «Милосердие Тита», недостаток голосовых партий решено было восполнить певчими Придворной Капеллы. Исполнение певчими своих партий всех привело в восторг. После этого случая певчие приглашались во все оперы, где участвовали хоры. В мастерстве исполнения музыки «в итальянском вкусе» они не уступали лучшим итальянским певцам.

Примерно в 1757 г. императрица Елизавета Петровна пригласила из Вены для концертов Й. Старцера⁵⁴, который познакомил русское общество с симфониями и ораториями немецких композиторов. Особо сильное впечатление на слушателей произвела оратория Г. Телемана «Страсти».

Об итальянском влиянии можно говорить по отношению не только к хоровому, неуставному церковному пению, но и к *хоровому церковному пению, православной храмовой архитектуре и живописи*. мода на все западное появилась не только в искусстве – архитектуре, живописи и музыке, – но и в бытовой жизни.

При дворе стали господствовать итальянские музыканты, певцы и композиторы, которые доминировали в музыкальном мире столицы (царский двор переселился из Москвы в Петербург). В светской инструментальной музыке большое влияние имели немцы и чехи.

⁵³ Арайя Франческо Доменико (1709–1767/1771) – оперный композитор и придворный капельмейстер времен Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. В 1735 г. большая итальянская оперная труппа под руководством Ф. Арайи была приглашена в столицу Российской империи город Санкт-Петербург. Представления зимой давали в театре Зимнего дворца, а летом в театре Летнего сада. В 1755 г. Арайя написал музыку к опере «Цефал и Прокрис» (текст А.П. Сумарокова) – первой опере, написанной на русский текст и исполненной русскими певцами в театре Санкт-Петербургского Зимнего дворца. Опера имела огромный успех, композитор в благодарность получил в дар от императрицы дорогую соболью шубу. В 1759 г. Арайя вернулся в Италию, в г. Болонью, жил за счет состояния, приобретенного за время пребывания в России.

⁵⁴ Старцер Йосиф (Штарцер Йозеф) (1726–1787) – немецкий композитор и скрипач придворной капеллы в Вене. Около 1757 г. переехал в Россию, в Петербург, где состоял придворным композитором и концертмейстером при Елизавете Петровне. При дворе были поставлены его балеты: «Победа Флоры над Борсем», «Любовь-целительница», «Аполлон и Дафна». Примерно в 1770 г. вернулся в Вену и стал придворным композитором.

Другой характерной чертой этого периода можно считать *распространение церковных хоров, организованных по образцу хоров придворных певчих, и хоров певчих у разных вельмож и крупных помещиков*. Параллельно с этим в крупных городах, особенно в Москве, во множестве возникают частные хоры, организованные с коммерческой целью и поэтому заботящиеся, прежде всего, об эффектности исполнения и привлечении публики.

Еще одна особенность этого периода – то, что композиторы создавали *на богослужбные тексты русской православной церкви произведения в духе итальянской музыки*, которые печатались типографским способом, зачастую по инициативе отдельных лиц, и поэтому были широко распространены.

Уставное пение было отодвинуто на последний план хоровым, свободно композиционным пением, но все еще «держалось» за счет уважения к традициям, особенно вне Петербурга.

Итальянские композиторы писали музыку на славянские тексты псалмов и песнопений, но, конечно, в том же стиле, в каком писали свои оратории. Форма, которой пользовались все иностранные композиторы при сочинении музыки для православной церкви, – это форма *мотета*⁵⁵, достигшая к тому времени на Западе своего высшего развития именно в церковных композициях, особенно в церковных концертах.

Написанные иностранными композиторами духовно-музыкальные сочинения были составлены большей частью в форме *концертов*⁵⁶ и назывались музыкой *концертною* или *итальянскою*. Последнее название

⁵⁵ Мотет (франц. *motet* – слово, изречение, заповедь) – жанр многоголосной вокальной музыки. Возник в XII в. во Франции. Первоначально мотет представлял собой двухголосное музыкальное произведение, в котором к голосу, основанному на напевах католической службы, присоединялся новый голос. Этот голос получил название «мотет», которое перешло на все произведение. Позднее появились 3-голосные и 4-голосные мотеты. Голоса, добавленные в них к основному голосу, были мелодически более богатыми. Их подтекстовка, вначале варьирующая подтекстовку основного голоса, приобретала все большую самостоятельность. Появились мотеты, в которых сочетались религиозные и светские юмористические, шуточные тексты, тексты на разных языках. Партия основного голоса нередко поручалась инструменталисту. В дальнейшем в мотетах начинают применяться имитация и каноническое изложение. С XV в. мотетом называется любое вокальное произведение, более развитое и торжественное по сравнению с песней. В XVI в. в мотетах О. Лассо, Дж. Габриели, Д. Палестрины вырабатывается стиль чисто вокальной (без привлечения инструментов) хоровой полифонии. Во французском мотете XVI в. господствует хоральный склад. В Италии в XVII в. возникает сольный мотет с генерал-басом. Вершина развития жанра – мотеты И.С. Баха, углубившего тип хорового мотета и приблизившего его к кантате. В XIX столетии мотет культивируется как хоровое произведение на текст серьезного характера, порой включающий религиозные мотивы (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, И. Брамс, А. Брукнер, М. Рeger, Ш. Гуно и др.).

⁵⁶ Концерт (от итал. *concerto* – гармония, согласие и от лат. *concertare* – состязаться) – музыкальное произведение, чаще всего для одного или нескольких солирующих инструментов с оркестром. Существуют также концерты для одного инструмента – без оркестра, концерты для оркестра – без строго определенных сольных партий, концерты для голоса (или голосов) с оркестром и концерты для хора *a cappella*. Концерт появился в Италии на рубеже XVI–XVII вв. как вокальное полифоническое произведение церковной музыки (духовный концерт) и развился из многохорности и сопоставления хоров, широко применявшихся представителями венецианской школы. Такими, например, концерты для двойного хора А. Баньяери. Сочинения такого рода могли именоваться как концертами (*concerti*), так и мотетами (*motetti*); позже И.С. Бах называл концертами свои полифонические кантаты.

было дано концертам, поскольку они писались преимущественно композиторами-итальянцами (как Б. Галуппи и Д. Сарти), которые первыми ввели и распространили их в России, а также из-за того, что форма духовного концерта была выработана в Италии, где была очень популярна (Д. Чимороза). Эти сочинения носили чисто мелодический ариозный характер, преисполненный всевозможных трелей, бравурных пассажей, то есть всей той певческой механики, которая давала певцу-солисту возможность блеснуть перед слушателями красотой и диапазоном своего голоса.

Духовные концерты этих авторов были подобным образом приукрашены ариозными *solo*, смелыми пассажами, трелями и форшлагами, отличались внешним музыкальным блеском при скудности внутреннего музыкального замысла, одушевляющей музыку религиозной идеей – и заметным отсутствием необходимого соответствия текста и музыки. Протоиерей Д.В. Разумовский писал по этому поводу: «Ни одно духовно-музыкальное произведение иностранных авторов не признавалось в свое время, не признается и ныне произведением истинно художественным, классическим в музыкальном смысле. Ни одно их произведение не окazyвается совершенным и назидательным в церковном смысле, потому что в каждом музыкальном произведении музыка преобладала над текстом, часто не выражала мысли его»⁵⁷.

Это, однако, не мешало звучанию подобных сочинений в храме при богослужении. В царствование Екатерины II подобная музыка все более утверждалась и в Придворной Певческой Капелле. В воскресные и праздничные дни при дворе всегда совершалась «обедня с музыкой», то есть с фигуральным (партесным) пением. «За несколько лет до 1769 г. фигуральное пение и церковные концерты достигли самых отдаленных городов России», – отмечал Д.В. Разумовский. Не понимая основного характера русского богослужебного пения, итальянцы старались «осовременить» его, введя актуальные тенденции современного им вокально-оперного искусства. Таким образом, все столичные церковные хоры оказались заполнены чуждой изысканной музыкой, нередко не вполне подходящей тексту по ритмическому рисунку, что приводило к необходимости «давать» музыки больше, чем этого требует текст, а следовательно, при исполнении растягивать и повторять слова.

Гласовое пение (стихиры, тропари, каноны и т.д.) испытало итальянское влияние не в той мере, что песнопения, соответствующие главнейшим моментам богослужения, например «Единородный Сыне», «Херувимская», все пение после «Символа веры» до освящения Даров, «Молитва Господняя» («Отче наш») и другие. Безграничную свободу своему вдохновению давали итальянцы и в длинейших запричастных концертах.

⁵⁷ Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1869. Вып. 2. С. 226.

Для этого периода характерно также необыкновенно быстро возрастающее значение Придворной Певческой Капеллы, которая в начале XIX столетия приобретает известность и за пределами России. Первым директором Капеллы был регент Марк Федорович Полторацкий⁵⁸ (прил. № 26). Капелла стала образцом в певческо-техническом (и вообще музыкальном) отношении для всех организованных русских церковных хоров.

Возрастает авторитет «царского хора» и «царского пения»: считается, что если капелла – это «царский хор», то и пение, не только с технической стороны, но и по своему стилю и содержанию должно быть самым лучшим, образцовым. Критика в адрес Капеллы не допускалась. При этом нужно подчеркнуть следующее: можно прекрасно и стилистически совершенно исполнять чуждые и храму и богослужению произведения.

Капелла быстро становится как бы законодательницей хорового церковного пения в России. И притом законодательницей настолько сильной, что начинает косвенно оказывать воздействие и на сам богослужебный порядок, вопреки всем указаниям Синода. Но причиной гегемонии Капеллы являлась не уставность пения хора, а только его музыкально-техническое совершенство в духе итальянской школы, под руководством итальянских маэстро.

Вскоре после воцарения Екатерины II (1762 г.) обучение придворных певчих, музыкантов и художественный надзор над Капеллой был поручен самой императрицей знаменитому тогда итальянскому капельмейстеру и оперному композитору, венецианцу Бальдассаре (Бальтазаре) Галуппи⁵⁹, который руководил Капеллой три года (прил. № 27).

⁵⁸Полторацкий М.Ф. (1729–1795) – действительный статский советник, директор Придворной Певческой Капеллы, сын соборного протоиерея в г. Соснице Черниговской губернии. Воспитание получил в латинской школе в Чернигове. С детства обладал красивым голосом и, будучи учеником, пел в академическом хоре. В 1744 г. голос Марка услышал граф Алексей Разумовский (сам в прошлом певчий), сопровождавший императрицу Елизавету Петровну в ее поездке на Украину. Через год юноша «определился» в Санкт-Петербург для певческой службы в хоре при императорском дворе. Пять лет он постигает секреты певческого мастерства и одновременно поет в хоре. Голос М. Полторацкого замечают опытные знаменитости Петербурга. Он становится первым русским артистом, которого пригласили петь в составе итальянской оперной труппы в Петербурге. Марк Федорович обладал бас-баритоном. На сцене он выступал под псевдонимом Марко Портаццаччи. Его дебют состоялся в 1750 г. в опере «Беллерофонт» итальянского композитора Ф. Арайи. Карьера М. Полторацкого как оперного певца длилась 20 лет, он бывал в Италии, совершенствуя там свое мастерство. Деятельность оперного певца Полторацкий совмещал со службой в Придворном хоре. В 1753 г. императрица Елизавета Петровна назначает М.Ф. Полторацкого регентом хора. Его заслуги были высоко оценены при дворе. При Елизавете Петровне он стал дворянином и получил чин действительного статского советника. Так же милостиво относилась к певцу и новая императрица Екатерина II. В 1763 г. Полторацкий был назначен директором Придворного хора, и с этого же года хор стал именоваться Императорской придворной хоровой капеллой. Руководство Полторацкого способствовало расцвету Придворной Капеллы: Марк Федорович был замечательным дирижером и педагогом. Его учениками были М. Березовский и Д. Бортиянский – мастера хорового письма, создатели нового классического типа русского хорового концерта.

⁵⁹Бальдассаре (Бальтазаре) Галуппи (1706–1784) – итальянский композитор, ученик А. Лотти. Почти вся творческая жизнь маэстро была связана с Венецией: здесь он получил образование в консерватории, впоследствии стал ее директором и руководителем хора, а позже – капельмейстером собора Святого Марка (высший музыкальный пост в Венеции). В 1765–1768 гг., в период царствования Екатерины II, Галуппи был приглашен работать придворным капельмейстером и сочинителем музыки в Петербург. Здесь он поставил оперы «Король-ластуха», «Покинутая Дидона», «Ифигения в Тавриде», которая была написана специально для императорского двора. Кроме своих специальных занятий (сочинение оперной

Хор Капеллы еще в 1752 г. (при Елизавете Петровне) насчитывал 48 взрослых и 52 мальчика-певчих, то есть около 100 человек. Он пел не только богослужения в придворных храмах, в Высочайшем присутствии, но также принимал деятельное участие в многочисленных оперных представлениях и вообще различных светских выступлениях при императорском дворе.

Приемником Б. Галуппи в должности придворного капельмейстера и вторым композитором-иностранцем был Джузеппе Сартти⁶⁰ (прил. № 28). Вполне понятно, что итальянский маэстро не мог иметь какого-либо отношения к уставному богослужебному пению и к партесному пению на церковно-славянские богослужебные тексты. Известнейший итальянский композитор, автор месс, опер и других произведений, он был совершенно чужд и русскому богослужебному пению, и самому православному богослужению. Тем не менее Сартти решился написать хоровую музыку на некоторые церковно-славянские богослужебные тексты для исполнения этих произведений хором Капеллы. Известны следующие его произведения: шестиголосный концерт «Отрыгну сердце мое», восьмиголосный «Небеса поведают», пятиголосный «Ныне силы небесная», восьмиголосный «Отче наш». Ему принадлежат едва ли не исключительные опыты использования богослужебных православных текстов для таких больших инструментально-вокальных форм, как оратория. Три подобных произведения Д. Сартти: «Тебе, Бога, хвалим», «Слава в вышних Богу» и «Господи, воззвах к тебе» для хора и оркестра с колоколами, барабанами, пушечными выстрелами и фейерверком – достаточно ярко свидетельствуют о характере отношения этого композитора к православной церковной музыке.

музыки), он посвящал часть времени сочинению духовной музыки для Придворной Капеллы. Именно он стал первым иностранцем, написавшим музыку на славянский текст в итальянском стиле в известной ранее форме духовного концерта. За время службы в России композитор написал несколько кантат, духовных концертов и серенад. Затем вернулся в Венецию, где свои последние годы посвятил клавишной музыке.

⁶⁰ Сартти Джузеппе (1729–1802) – итальянский композитор. Занимался в церковно-певческой школе г. Фаонца, затем у Дж. Мартини в Болонье. В 1775–1779 гг. возглавлял консерваторию «Санти-Джованни э Паоло» в Венеции, в 1779–1784 гг. был капельмейстером собора св. Марка. В 1784 г. Д. Сартти был приглашен в Россию на должность придворного капельмейстера. В 1784–1786 гг. на сцене петербургских придворных и городских театров был поставлен ряд опер композитора. В 1785 г. Д. Сартти написал по заказу Г.А. Потемкина ораторию на церковно-славянский текст «Господи, воззвах к тебе» (в ее исполнении участвовали два хора, симфонический и роговой оркестры). С 1786 г. он находился на службе у Потемкина и возглавлял его домашнюю капеллу в Причерноморье. Располагая большими исполнительскими средствами, Д. Сартти создавал произведения торжественного официально-репрезентативного характера, поражавшие слушателей мощью и грандиозностью звучания. В исполнении итальянской кантаты в честь приезда Екатерины II в Херсон принимало участие, по сообщению газеты «Санкт-Петербургские ведомости», 185 певцов и инструменталистов, оратории «Тебе, Бога, хвалим» по случаю взятия Очакова – до 300 человек, причем ее исполнение сопровождалось звоном колоколов и пушечными залпами. Такой же монументальностью звучания отличались итальянская кантата «Юнтер, слава и смерть», *Te Deum* на взятие крепости Кияля, а также «Слава в вышних Богу» на окончание русско-турецкой войны. Учениками Сартти были некоторые российские композиторы: А. Ведель, С. Дегтярев, С. Давыдов, Д. Кашин. В 1801 г. Сартти вышел в отставку и отправился в Италию, но умер по дороге в Берлине.

Б. Галуппи *первым создал образец итальянского концерта для русского церковного употребления*. По образцам – концертам Б. Галуппи на церковно-славянские богослужебные тексты – стали сочинять подобные произведения для русских хоров, подражающих Придворной Капелле, и другие авторы. Такие концерты, образец которых итальянский композитор дал в своем «Готово сердце», нужно отнести не к богослужебному пению русской церкви, а к *паралитургическому* пению. Хотя текст для них брался из богослужебных книг, особенно из Псалтири, но почти всегда это были лишь отдельные стихи из разных псалмов, никак не связанные какой-либо общей мыслью. Реже это были тексты песнопений, например, стихир: известный рождественский концерт Д. Бортнянского «Слава во вышних Богу» – стихира по Евангелии на утрени Рождества Христова или концерт С. Дегтярева «Преславная днесь» – стихира «на стиховне» в неделю Пятидесятницы и т.п.

Такие «концерты» стали исполняться как запричастное пение, то есть во время причащения священнослужителей в алтаре. Прежде в это время пелся указанный на данный случай или праздник уставной причастный стих (причастен, киноник). Напев для этого стиха (стих из псалмов, по содержанию соответствующий воспоминаемому событию) был распет чрезвычайно развитой мелодией. Нужно было знать время, когда в алтаре причащаются священнослужители: чем больше был Собор служащих, тем больше было времени для пения причастного стиха. Но с появлением «концертов» должно было начаться сокращение уставного причастного стиха, чтобы освободить время для исполнения «концерта», который иногда бывал довольно продолжительным.

Эти «концерты» давали возможность хору показать свою хоровую технику и мастерство исполнения без поддержки инструмента. На богослужении «концерты» звучали во время Литургии, когда прихожане, предстоящие в храме, не готовящиеся к святому причащению, сосредотачивают свое внимание на пении. Эта тенденция была особенно заметна при императорском дворе: певчие Капеллы должны были показывать свое искусство.

«Концерты» могли исполняться и в другое время, например, по окончании богослужения, когда верующие подходят к кресту, или при выходе молящихся из храма по окончании богослужения.

Богослужебный устав не знает названия «концерт». «Концерт» – название формы музыкального, а не церковно-музыкального произведения. Но за «концертами» на богослужебные тексты, которые исполняются вместо причастного стиха, так утвердилось это название, что даже та часть Литургии, когда полагается петь причастен, очень часто стали называть «концертом».

Со времен итальянского влияния в церковном пении против такого названия было немало возражений, так как в церковном уставе и вообще в

терминологии православной церкви не существует ни такой богослужебно-певческой формы, как «концерт», ни самого слова «концерт». Для определения того, что поется вместо уставного причастного стиха, часто используется термин «запричастное пение». В результате введения «концерта» в богослужебную практику уставной причастный стих свелся к хоровому чтению на одном аккорде с тройным «аллилуия», причем последнее «аллилуия» поется на стереотипной хоральной каденции I – IV – V – I. В этом виде причастный стих совершенно затерялся среди других песнопений и лишился литургического значения. Внимание предстоящих было всецело перенесено с текста киноника на сложную и эффективную музыкальную форму «концерта», а также на певческую технику его исполнения. Сам же «концерт», в большинстве своем не связанный по смыслу текста с богослужебной темой данного дня, не имел ни литургического, ни богослужебного значения.

Б. Галуппи придал русскому церковному «концерту» стройную форму. «Концерт» имел обычно три или четыре части разнохарактерные части, в этих частях «концерта» встречались и *solo* отдельных голосов, и части для двух голосов, и *trio*, и *tutti*. Терминология была, как и в светской музыке, итальянская. Оканчивался «концерт» фугой или фугато.

Слова текста «переплетались» в голосах иногда до такой степени, что слушающему бывало трудно добраться до смысла текста – все приносилось в жертву музыкальной фактуре.

Некоторые из таких концертов были очень продолжительными по времени (например, классический концерт Б. Галуппи «Готово сердце»), причем богослужебный аспект совершенно не принимается во внимание. Так что случалось, что причастие священнослужителей в алтаре давно уже закончилось, а хор все еще продолжал петь «концерт». Литургическая логика была нарушена. Но эта ситуация вполне естественна: итальянец-католик не мог знать порядка православного богослужения, тем более того, что скрыто от взоров стоящих в храме (порядка причастия священнослужителей, происходящего в алтаре).

Кроме упомянутого концерта «Готово сердце», известны концерты «Суди, Господи, обидящая мя», «Услышит тя Господь» и отдельные песнопения, созданные Б. Галуппи. Так, «Единородный Сыне» долго держался в репертуаре церковных хоров, «Благообразный Иосиф», «Плотню услуг» довольно часто исполнялись даже в первое десятилетие XX в. Эти композиции, конечно, не имеют ничего общего с русскими уставными напевами.

Характерной чертой духовно-музыкальных сочинений итальянцев и их русских учеников является *строго симметричный ритм*. Такой ритм нередко находится в противоречии с естественной природой текста, где, как известно, ритм свободный и несимметричный. Такая симметричность ритма, особенно выразительная при некоторых размерах, при точном вы-

полнении длительности нот, иногда придает музыке танцевальный характер, совершенно неприемлемый ни в храме, ни в богослужении. Русские регенты и русские певчие инстинктивно сглаживали подобные ритмические «несовпадения», но случалось, что, привыкнув со временем к симметрии ритма, переставали замечать его несоответствия всей обстановке богослужения.

Таким образом, новые формы, привитые итальянскими маэстро в Петербурге и примененные Придворной Капеллой в практике русского церковного пения, еще больше способствовали «обмирщению» хорового церковного пения. Идеалом хорового звучания стало приближение хора к звучанию инструмента, органа. В этом отношении Капелла под руководством итальянцев достигла очень больших результатов. Б. Галушпи говорил о Капелле: «Такого великолепного хора нельзя слышать в Италии»⁶¹.

Итальянские певцы и музыканты, начавшие приезжать в Россию еще во время царствования Анны Иоанновны, произведшие «большое движение в умах и вкусах» русского общества, оказали большое влияние и на русское православное хоровое церковное пение. Б. Галушпи своими композициями практически доказал, что итальянскую музыку можно применять и к церковно-славянским богослужебным текстам без сопровождения инструмента.

При Екатерине II итальянцы заняли руководящее положение среди деятелей русского музыкального искусства, чему способствовала мощная поддержка самой императрицы. А так как императорскому двору старались подражать крупные землевладельцы-помещики и вельможи, то итальянский стиль в хоровом церковном пении быстро распространялся по России. Невзыскательный вкус поражала не столько утонченность исполнения, сколько внешняя техника не всегда хорошо музыкально воспитанных певчих.

Мода на «концерты» в церковных службах и безудержное увлечение итальянской музыкой совершенно лишали богослужение строгости, собранности и «таинства», превращая его в концерт, а храм в подобие концертного зала. Такое положение продолжалось довольно долго, вплоть до первых лет царствования императора Александра I (1801 г.).

Чрезмерное увлечение «концертами в итальянском стиле» приводило порой к уродливым явлениям, в которых ярко выразился отрыв музыкальной стихии от богослужебного порядка и богослужебной природы литургического пения. А.В. Преображенский так пишет об этом: «Композиторы нуждались в текстах определенного содержания, не останавливались даже перед сочинением своих новых текстов для концертов, приурочивая их к богослужению “царских дней”, когда весь смысл церковного торжества, по их мнению, сводился к гражданскому значению»⁶².

В царствование Елизаветы Петровны и Екатерины II литература таких концертных текстов стала настолько большой, что при Павле I в

⁶¹ Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. М.: Л., 1928. Т. 2. С. 251.

⁶² Преображенский А. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд., СПб., 1910. С. 79.

1797 г. понадобился специальный указ Синода, запрещающий употребление «выдуманных стихов, сочиненных по произволению». Вот пример текста такого концерта: «Играй, торжествуй, греми радостно, Россие, яко Бог твой с тобою, растет в тебе и благодать Его пресвятая: ее благословил ты отныне толь святым и благодатным твоим монархом, в нем же имаши истинную надежду благ твоих вечных. Взыграй убо благодарно, Россие, яко с сим будещи у всех блаженна во веки».

По замечанию А.В. Преображенского, в это время в репертуар церковных хоров вошли разные «Отче наш» – «песенка», «Господи, помилуй» – «кабинетное», «Херувимская песнь» – «светская» и т.д. Немало таких произведений и в частных рукописных собраниях, названных по тому месту, где переписчик слышал или у кого-то переписал данную вещь. Встречаются «Херувимская песнь» – киевская, «Сугубая ектения» – московская, «Милость мира» – полтавская и т.д.

Увлечение показной, технической стороной хорового церковного пения, стиль которого вырабатывался в Придворной Певческой Капелле под руководством итальянских маэстро, сформировало в хоровом церковном пении стилистическое направление, которое условно можно назвать «*русским церковно-певческим барокко*». Это пышный, технически музыкально-эффективный стиль итальянской музыки, в котором слова имеют второстепенное значение, а все внимание сосредоточено на музыкальной стороне. Параллельно с распространением итальянского музыкального стиля в России наблюдается экспансия чуждого русской храмовой архитектуре и иконописи *западного барокко*. Новые храмы, воздвигаемые в Петербурге и других центрах России (например, Андреевский собор в г. Киеве) стали следовать образцам барокко или даже рококо (прил. № 29). Случалось, что святые, изображенные на местных иконах, имели черты лица, напоминающие владельца имения. Некоторые такие иконы были написаны крепостными художниками, учившимися живописи в Италии. Подобно тому, как храм превращали в подобие портретной галереи, его превращали и в подобие концертного зала.

Заметим, однако, что в главных церквях Москвы древнее церковное пение еще сохранялось.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Расскажите о польском концертном партесном пении.
2. В чем заключалось влияние итальянской музыки на русское богослужбное пение?
3. Назовите и охарактеризуйте особенности жанра духовного концерта этого периода.

Рекомендуемая литература

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.

2. Арайя Ф. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
3. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
4. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
5. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.
6. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века, М., 1975.
7. Воротников П. Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. СПб., 1851. Т. 105.
8. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
9. Герасимова-Персидская Н. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII–XVIII столетий // *Musica antiqua*, Wydgoszcz, 1969.
10. Глазунова Н. История Академической Капеллы. СПб., 2013.
11. Грубер Р. История музыкальной культуры. М., 1911. Т. I. Ч. 1–2.
12. Дабаева И. Рубежи веков в истории русской духовной музыки // Искусство на рубежах веков: мат. Междунар. науч.-практич. конф. Ростов н/Д, 1999.
13. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика, СПб., 1910.
14. Зверева С. О хоре государевых певчих дьяков в XVI веке // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1987.
15. Иванов-Борецкий М. Джузеппе Сартти в России // Музыкальное наследие. М., 1935.
16. Игнатъев А. Богослужбное пение русской православной церкви с конца XVI до начала XVIII века М., 1995.
17. Карташев А. Очерки по истории Русской церкви. М., 1992. Т. 2.
18. Кикнадзе В. О стиле русского хорowego концерта // Вопросы русской и советской хоровой культуры. Труды ГМПИ им. Гнесиных: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. XXIII.
19. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, М., 1938. Вып. I.
20. Мартынов В. История богослужбного пения. М., 1994.
21. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.
22. Парфентьев Н. Выдающийся деятель русской музыкально-письменной культуры XVII в. Александр Мезенец (Стремоухов) // Музыкальная культура Средневековья: Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. М., 1990.

23. Парфентьев Н. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Екатеринбург, 1991.
24. Плотникова Н. Партесное пение // Большая российская энциклопедия. М., 2014. Т. 25.
25. Протопопов В. Творения В. Титова, выдающегося русского композитора второй половины XVII – начала XVIII в. // *Musica antiqua*, Bydgoszcz, 1972.
26. Рагацкая Л. История русской музыки от древней Руси до «серебряного» века. М., 2001.
27. Разумовский Д. Патриаршие певчие диаки и государевы певчие диаки. СПб., 1895.
28. Разумовский Д. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1869. Вып. 2.
29. Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб., 2006.
30. Рыцарева М. Русская музыка XVIII века. М., 1987.
31. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII–XVIII вв. М., 1969.
32. Старцер И. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
33. Степанов А. Композитор Сарти и его вклад в русскую культуру XVIII в. // Наука и культура России. Л., 1984.
34. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Л., 1955. Кн.1–2.

Тема 7.4. Русские ученики итальянских мастеров

Царствование Елизаветы Петровны (1741–1761) отмечено некоторым ослаблением итальянского влияния в русской церковной музыке. Императрица подмечала талантливых певчих из своего хора и давала им возможность получить хорошее музыкальное образование, хотя и у тех же итальянцев.

Самыми видными представителями этого направления в русском церковном пении являются: А. Ведель, С. Дегтярев, С. Давыдов – ученики Д. Сарти, Д. Бортнянский – ученик Б. Галуцци и М. Березовский – ученик Ф. Цопписа.

Трагична судьба талантливого духовного композитора Максима Соколовича Березовского (1745–1777) (прил. № 30).

Украинец по национальности (родился в г. Глухове Черниговской губернии – резиденции гетмана К. Разумовского), учился в известной певческой школе, основанной по инициативе гетмана Д. Апостола. Ученики этой школы изучали «киевское», «четырёхгласное» и «партесное» (на несколько партий) пение, нотную грамоту, игру на цимбалах и бандуре.

В школу принимали как малолетних, так и взрослых учеников. На протяжении двухлетней учебы они пели в школьном хоре и глуховской Николаевской церкви; посещали оперные, балетные и драматические спектакли, хоровые и симфонические концерты при гетманской резиденции. Высокий профессиональный уровень обучения позволял ежегодно десятки воспитанникам школы вступать в Придворную Певческую Капеллу в Петербурге.

Следующим этапом обучения М. Березовского стала Киевская духовная академия, которую он не окончил, поскольку за свой отличный голос и склонность к занятиям музыкой был отправлен в Придворную Певческую Капеллу, где стал изучать теорию музыки у Ф. Цопписа и брать уроки вокала у итальянского педагога Нунциани.

На рубеже 1750–1760-х гг. М. Березовский уже исполнял ответственные партии в операх Ф. Арайи и В. Манфредини, шедших на придворной сцене, соперничая в мастерстве и виртуозности с лучшими итальянскими певцами. Выступая с сольными партиями в оперных спектаклях, М. Березовский пел также в Придворном хоре, что обусловило интерес композитора к хоровым жанрам. По свидетельству биографа П. Воротникова, его первые духовные концерты («Приидите и видите», «Все языцы», «Тебе Бога хвалим», «Господь воцарися», «Хвалите Господа с небес») показали исключительное дарование и хорошее знание законов контрапункта и гармонии.

Как даровитый юноша, уже в ту пору обладавший выдающимися способностями к композиции и виртуозным талантом (Березовский отлично играл на скрипке), он обратил на себя общее внимание. В 1764 г., на 20-м году своей жизни, Березовский был направлен для совершенствования профессионального мастерства в Италию, в знаменитую Болонскую академию, где занимался под руководством не менее знаменитого профессора-теоретика Д. Мартини. 15 мая 1771 г., немногим позже В.А. Моцарта, выдержав вместе с чешским композитором И. Мысливечекom экзамен, М. Березовский был принят в число членов академии. В 1773 г. по заказу города Ливорно он создал свою первую и, вероятно, единственную оперу «Демофонт», успех которой был отмечен в местной газете: «Среди спектаклей, показанных во время последнего карнавала, надо отметить оперу, сочиненную регентом русской капеллы, состоящим на службе у Ее величества императрицы всея России, синьором М. Березовским, который соединяет живость и хороший вкус с музыкальным знанием»⁶³. Опера «Демофонт» подвела итог «итальянскому» периоду жизни М. Березовского – 19 октября 1773 г. он покинул Италию.

Традиции старой болонской школы оказали самое благотворное влияние на талант М.С. Березовского. Композиции его отличались таким вдохновенным и в то же время строгим стилем, что он удостоился редких

⁶³ «Новости света» от 27 февраля 1773 г.

для иностранца отличий со стороны итальянского музыкального мира. Он был избран почетным членом многих итальянских музыкальных академий, в Болонской академии М.С. Березовский был удостоен титула почетного академика (это звание дается за особые заслуги лучшим представителям искусства), его имя было вырезано золотыми буквами на мраморной доске, а болонское музыкальное общество удостоило его звания капельмейстера.

Живя в Италии и скучая по родине, Березовский посылал в Россию свои лучшие произведения. Известный знаток церковной музыки протоней Д.В. Разумовский в своей книге «Церковное пение в России»⁶⁴ указывает следующие из них: «Литургию», концерт «Отрыгну сердце мое», «Слава в вышних Богу», «Милость и суд воспою тебе Господи», «Причастный» и т.д. Все эти произведения превосходны в художественном отношении и отличаются простотой, доступностью, изяществом. Сочинения композитора, присылавшиеся им из-за границы, были не только приняты и разучены, но и исполнены при императорском дворе, так что имя композитора стало известным всей России. Его концерты разучивались всеми любителями церковного пения.

Итальянцы боготворили М.С. Березовского, предвещая ему громкую славу в России. Но композитора ждало разочарование, на родине его преследовали неудачи. Композитор думал, что его блестящее дарование обеспечит ему соответствующее положение, но он глубоко ошибся. Петербург в то время был наводнен массой пришедших и зачастую бездарных любимцев, составивших, однако, тесно сплоченную между собой команду, не только относившуюся с ревнивым, мелочным подозрением к каждому истинному таланту, но и старавшуюся удалить или уничтожить всякого опасного соперника.

Вскоре после приезда в Петербург М.С. Березовский был представлен в качестве знаменитого артиста многим высокопоставленным лицам, но среди царедворцев нашелся лишь один – Г.А. Потемкин, обративший внимание на даровитого композитора и предложивший ему место директора в будущей музыкальной академии, которую князь предполагал основать в Кременчуге. В ожидании назначения Березовского определили в Капеллу без всякой должности, так как все высшие и лучшие места были в руках иностранцев. Эта неудача не ослабила, однако, творческой деятельности М.С. Березовского, он продолжал много и упорно работать. К несчастью для русского искусства и еще более для М.С. Березовского князь Г.А. Потемкин, как это нередко с ним случалось, забыл не только о Березовском, но и о самой академии. Это обстоятельство имело роковое значение для композитора. Отчаявшись получить соответствующее его таланту и знаниям место или хотя бы повышение в должности, он впал в мрачную тоску. Оскорбленный, униженный, теряя бедность, нужду и всяческие не-

⁶⁴ См.: Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867.

удачи, М.С. Березовский в марте 1777 г. заболел горячкой и в одном из припадков тяжелой болезни в возрасте 32 лет покончил жизнь самоубийством, перерезав себе горло.

Драматична судьба творческого наследия композитора: большинство произведений, звучавших на протяжении всего XIX в., долгое время оставалось в рукописях и хранилось в Придворной Капелле. В начале нашего столетия они были безвозвратно утрачены. Из инструментальных произведений Березовского известна одна Соната для скрипки и чембало *C dur*. Утеряна партитура оперы «Демофонт», поставленной в Италии: до наших дней дошли только четыре арии. Среди многочисленных духовных сочинений сохранились лишь Литургия и несколько духовных концертов. Среди них «Господь воцарися», являющийся наиболее ранним образцом классицистского хорового цикла в России, и «Не отвержи мене во время старости», ставший кульминацией творчества композитора. Этот концерт по сравнению с другими произведениями, созданными в последние годы жизни Березовского, имеет более счастливую судьбу: благодаря своей популярности он получил широкое распространение и был дважды напечатан в первой половине XIX в.

Как композитор духовной музыки М.С. Березовский вместе с А.Л. Веделем является представителем *нового направления* в партесном пении. В своих сочинениях он стремился к строгому согласованию музыки с текстом, о чем в то время многие итальянские композиторы, пишавшие духовную музыку для православной церкви, и не думали. Многие из них не только не заботились о правильном произношении слов, но нередко даже вовсе не знали русского языка. В этом отношении композиции М.С. Березовского представляют значительный шаг вперед по сравнению с произведениями итальянцев.

Из многочисленных сочинений М.С. Березовского, оставшихся в рукописях и хранящихся в частных собраниях, только два сочинения, и то спустя 50 лет со дня его смерти, были изданы Придворной Капеллой – «Верую» и духовный концерт «Не отвержи мене во время старости», являющийся образцом композиторской техники, синтеза текста и музыки. Истинный шедевр музыкального искусства, этот духовный концерт является произведением *классицистского этапа* в развитии отечественного хорового творчества.

Из духовных произведений М.С. Березовского, кроме двух названных, наибольшей известностью пользуются еще 17 концертов («Бог ста в сонме богов», «Хвалите Господа с небес», «Боже мой, не удайся от мене»).

Хоровые концерты М.С. Березовского отличает интересная особенность стиля. На первый взгляд они кажутся очень разными по своему содержанию, но в ходе анализа обнаруживаются их связи, образные пласты, обусловленные индивидуальностью композитора: это стилистическая ориентация и на западноевропейские мотетно-полифонические образцы

(«Господь воцарися»), и на черты барочного инструментализма и партесного хорового мышления («В началех Ты»).

Композитор тяготеет к масштабному четырехчастному циклу, хотя в его концертах встречается и большее количество частей. Тон задают быстрые первые части. М.С. Березовский, по-видимому, вообще предпочитал темпы средние и медленные, кроме, может быть, финалов, которые должны звучать весьма оживленно и напористо – не столько по темпам, сколько по характеру исполнения. Авторские указания темпов в источниках встречаются редко. Средние части небольшие и традиционно трактуются как лирические. Для мелодики концертов не характерны внутрислоговые распевы, почти нет мелизмов, весьма редки скачки. При всем том мелодика М.С. Березовского совершенно свободна от банальных, пустых формул. Думается, за ее скромностью стоит напряженная композиторская работа, сознательное самоограничение, помогающее выявить основную выразительность стиля – гармоническую.

В контексте простых средств, соответствующих традиции партесного пения, все «специальные» гармонические приемы звучат с первозданной выразительностью. Таковы, прежде всего, излюбленные М.С. Березовским тональные отклонения: при малоподвижной мелодии верхнего голоса он форсирует удаление от основной тональности, любясь неожиданностью и остротой сменяющихся аккордов, подчеркивая сугубо гармонические краски. Композитор питает пристрастие к альтерированным субдоминантам, особенно в миноре, и гармоническим субдоминантам в мажоре.

Формообразование в концертах М.С. Березовского характеризует его как *представителя эпохи барокко*. У композитора практически нет гомофонных форм. Полифонией М.С. Березовский владеет совершенно свободно – от мелких мотетных построений до развитой фуги – и извлекает из полифонических приемов максимум выразительности. Следует особо отметить финал концерта «Да воскреснет Бог»: эта двойная фуга по своей драматургической целесообразности может быть поставлена в один ряд с лучшими образцами барочного творчества.

Хотя по характеру музыки М.С. Березовский был «итальянцем», но как человек он все-таки оставался русским и с русским религиозным чувством. Отсюда сравнительная простота его музыки, молитвенное ее настроение, более близкое русскому чувству, а также правильное расположение текста, не говоря о значительных музыкальных достоинствах, хотя пока еще и чуждых русской национальности.

Березовский соединил в своем творчестве современный опыт западноевропейской музыкальной культуры с национальными традициями хорового искусства. Деятельность этого композитора знаменовала собой начало *классицистского* периода в русской музыке.

Гораздо большую известность приобрели сочинения других композиторов этой школы – С.А. Дегтярева и особенно А.Л. Веделя.

Дегтярев (Дехтерев) Степан Аникиевич (1766–1813) – композитор, капельмейстер хоровой капеллы и музыкальный руководитель крепостного театра графа Шереметева, пианист, педагог, певец (прил. № 31).

Родился в сл. Борисовка Грайворонского уезда Курской губернии в семье крепостного крестьянина, служившего у графа П.Б. Шереметева. Эта слобода славилась тем, что отсюда традиционно набиралась основная часть юных музыкантов в петербургский и московский шереметевские хоры крепостных. В 1760-е гг. шереметевская капелла значительно увеличивается и совершенствуется. Юный Степан сразу обратил на себя внимание Шереметевых.

В эти же годы для нужд капеллы в Борисовке создается одна из первых в России особая певческая школа, которая выявляла хорошие детские голоса и давала юным хористам начальное музыкальное образование и певческие навыки. С семи лет С.А. Дегтярев начинает музыкальную службу певцом (тенор) в театре графа и учится в школе при его театре в подмосковном имении Кусково. Шереметевы дают ему отличное по тем временам музыкальное и общее образование. Музыкальная подготовка включала изучение теоретических дисциплин, обучение сольному пению у итальянца Ф. Бабарини, игру на различных инструментах.

С 1780 г. в театре Шереметевых начал работать виолончелист, композитор, дирижер и педагог И. Фацкус, под руководством которого Дегтярев продолжил музыкальное образование. Затем он учился у знаменитого итальянского маэстро Дж. Сартти, посещал занятия по русской словесности и итальянскому языку в Московском университете, совершил поездку со своим учителем в Италию. К 1786 г. С.А. Дегтярев – один из самых образованных музыкантов своего времени и ведущий оперный певец. Он в совершенстве владел итальянским, немецким, французским языками, играл на гуслях, скрипке, фортепиано, выступал как солист.

После завершения обучения его назначают «учителем концертов» с фактическим исполнением обязанностей капельмейстера, музыкального руководителя хора и театра, музыкального редактора и композитора. К началу 1790-х гг. хор (капелла) Шереметева состоял примерно из 40 человек, тщательным отбором которых занимался сам С.А. Дегтярев. Это была пора расцвета капеллы, ставшей при нем соперницей Придворной Певческой Капеллы, которую возглавлял Д.С. Бортнянский. Капелла выступала в лучших залах Петербурга и Москвы.

С.А. Дегтярев выступал на сцене крепостного театра не только как певец, но и как драматический актер. Завершив карьеру оперного певца, он стал во главе театра графа Шереметева. Как начальник музыкальных служб, Дегтярев принимал деятельное участие в концертах рогового и симфонического оркестров. В его обязанности входили обучение пению крепостных актеров и актрис, организация в Москве по желанию графа публичных выступлений, редактирование иностранных опер с целью при-

способления их для нужд крепостного театра, репетиции с оркестром, дирижирование и режиссура спектаклей. Он же принимал поступающих из южных вотчин Шереметева мальчиков и девочек и сам ездил в Борисовку для отбора певчих.

В конце 1790-х гг. сын основателя капеллы П.Б. Шереметева Николай Петрович, некоторое время увлекавшийся искусством, стал охладевать к театру и капелле. Половина хористов была переведена в лакеи, дворовые или отправлена на родину, концерты практически прекратились.

После вступления на престол Павла I граф Н.П. Шереметев переехал в Петербург и взял с собой С.А. Дегтярева, который жил там до кончины графа в 1809 г.: дирижировал небольшим хором в домово́й церкви.

После смерти Н.П. Шереметева совет по опеке малолетнего графа Дмитрия Николаевича и вовсе сократил хор до девяти человек, только для служб в домашней церкви. В капельмейстере Дегтяреве нужды больше не было. Ему назначили небольшую пенсию, оставив крепостным, выдали паспорт с правом самому заботиться о крове и содержании семьи. Для больного туберкулезом С.А. Дегтярева наступили годы борьбы за существование и удивительно плодотворного труда, завершившиеся блестящим успехом, всеобщим признанием и... нищетой. Умер С.А. Дегтярев 23 апреля 1813 г. в Москве, оставаясь крепостным. Добившись таких вершин славы, которых не достиг ни один из крепостных музыкантов, он, однако, всю жизнь испытывал тяжесть своего крепостного положения. Обещанная и годами ожидавшаяся вольная была дана Сенатом (поскольку после смерти графа не обнаружилось необходимых документов) лишь в 1815 г. – через два года после смерти самого Дегтярева.

Шереметевская капелла пришла в упадок. Возродить ее славу будет спустя 20 лет Г. Ломакин, родившийся за год до смерти Дегтярева в той же слободе Борисовке.

В историю русской музыки С.А. Дегтярев вошел как одаренный композитор, мастер сочинений для хора *a cappella*. Наследие композитора обширно, но точного списка его сочинений нет. Из «Реестра» капеллы Д.Н. Шереметева известно 96 названий сочинений С.А. Дегтярева: по одному трехголосному и двухорному концерту, 69 четырехголосных духовных концертов.

Крупнейшим созданием С.А. Дегтярева является оратория «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» на либретто Н.Д. Горчакова. Эта *первая русская оратория*, выдержанная в чистом классицистском стиле и монументальных формах, была впервые исполнена в Москве 9 марта 1811 г. В последние годы жизни Степан Аникиевич приступил к созданию новой оратории – «Торжество России и истребление врагов ее, или Бегство Наполеона из России», но завершить свое произведение композитор не успел.

Еще одна сторона творчества С.А. Дегтярева – это обучение крепостных инструменталистов и певцов. С этой целью он составил «Истори-

ческую хрестоматию церковного пения», которая была издана в Петербурге только в 1902 г.

Один из друзей С.А. Дегтярева вот как характеризует его музыку: «В сочинениях его особенный утонченный вкус, обработанный по правилам классических итальянских авторов. Некоторые его концерты неподражаемы: “К Тебе Господи, к Тебе”, “Услыши, Боже”, “Терпя потерпех”».

«Не одобряют у С.А. Дегтярева склонность его к руладам. Конечно, не должно руладам отнимать силу священных слов, подводя их под правила музыки, но где есть они в сочинениях его, то служат как бы отголоском чувства, которое изливается из сердца с сладостным ощущением, в таком расположении души чувства текут в разных изгибах голоса и во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом», – писал А.В. Преображенский в книге «Краткий очерк истории церковного пения в России»⁶⁵.

С.А. Дегтярев, современник Д.С. Бортнянского, занял в истории русской музыки заметное место. Автор многих хоровых концертов, уступавших, по мнению современников, лишь сочинениям Бортнянского, создатель первой русской оратории, переводчик и комментатор первого на русском языке универсального труда по музыке (трактата В. Манфредини⁶⁶) – вот главные заслуги С.А. Дегтярева.

Другой ученик Д. Сарти – Артемий Лукьянович Ведель (1767–1808). А.Л. Ведель родился в Киеве в мешанской семье. С детства имел замечательный голос. Был певчим в архиерейском хоре г. Киева, затем поступил в Киевскую духовную академию. Участь в философском классе, стал регентом академического хора. Специального музыкального образования он не имел – все постигал практически, и очень успешно: в студенческом оркестре был даже первым скрипачем-солистом. Слава о чудесном теноре А. Веделя шла далеко за пределы Киева, и московский генерал-губернатор П. Еропкин выписал его в Москву. После смерти последнего, в 1794 г. Ведель вернулся в Киев. Юный П.И. Турчанинов, который пел тогда в хоре генерала Леванидова, так вспоминает о своем первом знакомстве с А.Л. Веделем: «Мы спели старинный концерт Рачинского “Возлюблю Тя, Господи”, в котором есть соло тенора. И как А. Ведель запел, то генерал и все присутствовавшие восхищены были до небес. Я же забыл, где нахожусь, а только слушал и восхищался небесным пением А. Веделя». Леванидов пригласил А. Веделя управлять хором, произвел в поручики, затем в капитаны и сделал своим адъютантом. Хор быстро стал лучшим в Киеве. Это был период расцвета необыкновенного таланта и композиторского

⁶⁵ Преображенский А.В. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд., СПб., 1910. С. 52.

⁶⁶ Манфредини Винченцо (1737–1799) – итальянский композитор, музыкальный теоретик и писатель. В период 1758–1769 гг. и с 1798 г. до конца жизни работал в России в качестве придворного капельмейстера, педагога, организатора концертов. Автор трактатов «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке» и «В защиту современной музыки».

творчества Веделя, и к этому времени относится создание почти всех хоровых концертов.

Состоя на военной службе, А. Ведель вел замкнутый и созерцательный образ жизни, избегал общества и развлечений. Дома занимался сочинением музыки, чтением и молитвой. Он отличался чрезвычайной религиозностью, ежедневно ходил в церковь, часто причащался, не ел мяса, спал на грубом войлоке.

В 1792 г., когда Леванидов был переведен из Киева генерал-губернатором в одну из северных губерний в России, А. Ведель, оставшись без своего любимого занятия, сложил с себя чин поручика и поступил в Киево-Печерскую Лавру послушником. Здесь он обратил всю энергию пылкой души своей к иноческим подвигам, усердно исправляя должность чтеца и клирошанина. Братия находили в нем образец кротости, терпения и послушания, и скоро надеялись видеть его в сане служителя алтарю Господню: но, к удивлению всех, Ведель тайно бежал из Лавры.

В 1798 г. Ведель раздал свое имущество, вернулся в Киев и начал юродствовать. Юродство он понимал как высший подвиг самоотречения, добровольное мученичество. Его считали помешанным, но близко знавшие его люди (П. Турчанинов, протоиерей И. Леванда) были уверены, что юродство это добровольно и сознательно. Вскоре он вновь поступил послушником в Киево-Печерскую Лавру, продолжая и здесь вести себя странно. Но композиции и в это время А. Ведель не оставял.

По некоторым источникам, А. Ведель умер в инвалидном доме, но П. Турчанинов утверждал, что это произошло в родительском доме, куда он переехал за несколько дней до смерти. Погребение было весьма многолюдным и торжественным. Однако спустя четверть века П. Турчанинов, бывший проездом в Киеве, уже не смог отыскать его могилу.

А. Ведель стремился согласовать музыку с текстом, подыскивать религиозному молитвенному содержанию соответствующие движения мелодии. Мелодический элемент в музыке Веделя преобладает над гармоническим, вот почему в его сочинениях выдвигается на первый план один какой-либо голос. Его концерты большею частью представляют как бы ряд «арий» для отдельных голосов (преимущественно высоких – тенора и дисканта). Отдавая дань общему увлечению итальянской музыкой – постоянно употребляя всевозможные украшения и быстрые пассажи, А. Ведель всегда согласует строй и характер своей музыки с содержанием. Те хитрые и технически трудные для исполнения мелизмы, которыми композитор обильно украшает свои произведения, преимущественно партию тенора, были доступны, по сути, только ему самому. Над такой сложнейшей партией призадумались бы и современные певцы: труднейшие «рулады», быстрые переходы из полутона в полутон, смелость и нарочитая витиеватость оборотов показывают, что голос А. Веделя был обработан в высшей степени и не боялся никаких трудностей. Конечно, от этих светских укра-

шений, щедро им рассыпаемых, церковное пение утрачивало характер простоты и молитвенного спокойствия, но Веделя слишком строго винить в этом нельзя, таковы были вкусы времени.

Протоиерей В. Металлов дает такую характеристику творчества Веделя: «В духовно-музыкальных сочинениях Веделя как непосредственного преемника итальянской школы преобладает элемент мелодический, ариозный, где поочередно выдаются и блещут своей красотой отдельные голосовые партии и ходы, отдельные мелодические фигуры и обороты, в ущерб гармонической полноте, самостоятельности и разнообразию ведения других, сопровождающих мелодию голосов. Его собственная заслуга, в сравнении с предшественниками, та, что он стремится согласовать музыку с текстом, его религиозному молитвенному содержанию стремился подыскать соответствующие движения мелодии, — описать или иллюстрировать текст музыкою. Ведель, как человек глубоко религиозный, имел духовную потребность выразить самые сокровенные движения души и нередко не находил соответствующих им звуков и музыкальных форм, что могло зависеть от односторонности его музыкального образования и бессодержательности воспитавшей его музыки, и от недостаточной самостоятельности в направлении своего природного дарования»⁶⁷.

Самой большой популярностью пользуется концерт А. Веделя «Покаяния отверзи ми двери» (для мужского трио). Это сочинение неоднократно редактировалось разными композиторами, аранжировалось для смешанного хора и в таком виде прочно вошло в репертуар почти всех русских церковных хоров. Хотя это песнопение является стихирой и занимает в богослужении строго определенное, предназначенное для стихир место, А. Ведель написал его как концерт.

На сегодняшний день известно около 80 музыкальных произведений композитора: 31 хоровой концерт, 6 трио, две Литургии Иоанна Златоуста, Всенощное бдение и один светский кант. Композитор особо прославился своими хоровыми концертами, которые исполняются и в настоящее время. Среди них два двуххорных концерта «Проповедник верь», «Господь спасет мя». Оба этих концерта написаны в подражание известному Д. Сарти. Хотя они интереснее музыкально-церковных произведений итальянца, но слабее прочих композиций Веделя. Для четырехголосных концертов А. Веделя «В молитвах неусыпающую Богородицу», «Услыши, Господи, глас мой», «Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь», «Доколе Господи, забудеши мя» характерны особенная мелодичность, чистота, ясность, молитвенность и, сердечность – это неотъемлемые достоинства произведений композитора. Большинство концертов А. Веделя написано на тексты псалмов Давида, преимущественно умоляющего, скорбного характера. Как М. Березовский и Д. Бортнянский, Ведель придерживался традиций партесного пения.

⁶⁷ Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895. С. 123.

Концерты многочастные (преимущественно трех- и четырехчастные), значительное их количество построено по принципу темпового и тонального контрастов, в ряде случаев целостность цикла скрепляется тематическими связями между частями.

Нередко части концертов имеют два – четыре относительно самостоятельных раздела, состоящих из экспозиционного изложения, развития и окончания. Мелодика Веделя выразительна, охватывает значительный диапазон и тесно связана со словом. Выразительность мелодики усиливается ритмикой, для которой свойственны сложность и разнообразие ритмических рисунков. С классическим стилем связаны четкая расчлененность мелодики, использование построений типа «вопрос – ответ», суммирующих структур. Гармонический язык сочинений имеет все признаки развитой тональной системы, увеличению напряжения способствует использование альтерированной субдоминанты, а также альтерированной доминанты. В ансамблях А. Веделя часто использует трехголосную аккордовую фактуру, свойственную кантам.

Все произведения А. Веделя имеют рукописную форму и хранятся в Киевской духовной академии.

Музыка А. Веделя отличается – при полном подчинении господствовавшему тогда «итальянскому» стилю – большой искренностью, вниманием к молитвенному тексту и возвышенной сентиментальностью. Несмотря на запреты и очень долго полное отсутствие публикаций, некоторые сочинения стали едва ли не обязательной частью репертуара многих церковных хоров и остаются таковыми поныне.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Охарактеризуйте М.С. Березовского как яркого представителя нового направления в партесном пении.
2. Расскажите о творчестве композитора С.А. Дегтярева.
3. Обозначьте особенности духовных концертов А.Л. Веделя.

Рекомендуемая литература

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
2. Аскоченский В. Ведель Артемий Лукьянович // Домашняя беседа для народного чтения. 1860. Вып. 19.
3. Березовский М. // Большая российская энциклопедия. Т. 3. М., 2005. С. 357.
4. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.
5. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975.

6. Воротников П. Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. СПб., 1851. Т. 105.
7. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
8. Герасимова-Персидская Н. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII–XVIII столетий // *Musica antiqua*, Bydgoszcz, 1969.
9. Горяйнов Ю. С.А. Дегтярев, Белгород, 1991.
10. Горяйнов Ю. России славу пел. Воронеж, 1987.
11. Грубер Р. История музыкальной культуры. М., 1911. Т. I. Ч. 1–2.
12. Дабаева И. Рубежи веков в истории русской духовной музыки // Искусство на рубежах веков: материалы Междунар. науч.-практич. конференции. Ростов н/Д, 1999.
13. Друскин М., Келдыш Ю. Очерки по истории русской музыки 1790–1825. Л., 1956.
14. Иванов-Борецкий М. Джузеппе Сарти в России // Музыкальное наследие. М., 1935.
15. Игнатъев А. Богослужбное пение русской православной церкви с конца XVI до начала XVIII века М., 1995.
16. Карташев А. Очерки по истории Русской церкви. М., 1992. Т. 2.
17. Келдыш Ю. Неизвестная опера русского композитора. М., 1966.
18. Кикнадзе В. О стиле русского хорового концерта // Вопросы русской и советской хоровой культуры. Труды ГМПИ им. Гнесиных: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. XXIII.
19. Коневский М. История гармонического пения в русской церкви. М., 1997.
20. Лебедев Н. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. СПб., 1882.
21. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938. Вып. 1.
22. Мартынов В. История богослужбного пения. М., 1994.
23. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.
24. Плотникова Н. Партесное пение // Большая российская энциклопедия. М., 2014. Т. 25.
25. Рагацкая Л. История русской музыки от древней Руси до «серебряного» века. М., 2001.
26. Разумовский Д. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1869. Вып. 2.
27. Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, СПб., 2006.

28. Рыцарева М. Было ли самоубийство // Искусство Ленинграда. 1990. № 2.
29. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. Л., 1983.
30. Рыцарева М. Русская музыка XVIII века. М., 1987.
31. Скрёбков С. Русская хоровая музыка XVII–XVIII вв. М., 1969.
32. Скрёбков С. Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века. М., 1966.
33. Соловьев Н. Дегтярев С.А. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
34. Степанов А. Композитор Сарти и его вклад в русскую культуру XVIII в. // Наука и культура России. Л., 1984.
35. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Л., 1955. Кн.1–2.
36. Успенский Н. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII в. Л., 1976.

Тема 7.5. Д.С. Бортнянский и его роль в развитии богослужебного пения

Новый период в истории гармонического пения в России связан с композиторской деятельностью Д.С. Бортнянского. Духовно-музыкальное творчество постепенно освобождается от музыкальных традиций итальянской школы: уходит ориентация на формальные украшения, на первый план выдвигаются священный текст и молитвенное содержание священных песнопений, музыкальный материал располагается в соответствии со смыслом.

Музыка духовных произведений этого периода по своему характеру большей частью проста, лишена напыщенности, доступна чувствам и пониманию каждого молящегося, своими художественными достоинствами вполне гармонирует с религиозным настроением души глубоко верующего. И, наконец, по своему направлению и мелодическим особенностям она в большей степени национальна, чем музыка предшествующего периода.

Концертная музыка отступает на второй план, композиторы пишут духовные сочинения, соответствующие потребностям круга богослужебного пения, голосовым средствам обыкновенных певческих хоров и благолепию церковных служб.

Древняя церковная мелодия вследствие спада интереса общества к иноземной музыке, развития и укрепления национального самосознания становится предметом особенного внимания и изучения исследователями старины, а также нередко служит выдающимся композиторам материалом для гармонической разработки.

Начало этому новому направлению и дальнейшему его развитию в истории гармонического пения положил Д.С. Бортнянский (прил. № 32).

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) родился в г. Глухове Черниговской губернии. В этом городе, прославленном малороссийском центре музыкальной певческой культуры, по указу императрицы Анны Иоанновны была открыта знаменитая (первая в России) музыкально-хоровая школа. Когда Д. Бортнянскому исполнилось шесть лет, он был зачислен в нее дискантом.

К этому времени уже достаточно известными стали некоторые выпускники школы: Григорий Сковорода, будущий философ и поэт, покинув стены школы, проходил обучение в Придворной Капелле в Петербурге; перешел учиться из г. Глухова в Киевскую духовную академию Максим Березовский.

В 1755 г. граф К. Разумовский основал в Глухове музыкальную капеллу, куда входили и хор, и оркестр. Глуховские солисты имели громкую славу. Хоры мальчиков обычно были украшением любого праздника. Голоса их сравнивали с «ангельским» пением. Особо же «чистые» дисканты, а таковым обладал Дмитрий Бортнянский, в самом деле всегда были настоящей редкостью. Поэтому и выделялся он среди своих сверстников.

На одном из таких концертов Разумовский заметил Д. Бортнянского и порекомендовал определить его в столичную капеллу. Так семилетний Д. Бортнянский стал певчим Придворной Капеллы в Петербурге.

Юный Д. Бортнянский вступил на музыкальное поприще в самый разгар увлечения «итальянским» стилем: прибыли в Россию итальянский скрипач и композитор Л. Мадонис, композитор Ф. Арайя и автор блестящих комических опер 60-летний композитор Бальдассаре Галуппи. Приезд последнего в 1765 г. благотворно повлиял на судьбу Д. Бортнянского: Дмитрий под его руководством участвовал в постоянных выступлениях Капеллы, одновременно совершенствуя и композиторское мастерство. В 1768 г. Б. Галуппи уехал из России в Венецию, и занятия с Д.С. Бортнянским прекратились впредь до особого распоряжения Екатерины II. В 1775 г. она отправила Д.С. Бортнянского для усовершенствования знаний в Венецию, где он за три года окончил полный курс музыкального обучения. Б. Галуппи помогает молодому музыканту стать профессионалом, кроме этого, Д. Бортнянский выезжает на учебу и в другие большие культурные центры: в Болонью (к падре Мартини), в Рим и в Неаполь.

Итальянский период был продолжительным и на удивление плодотворным в творчестве Дмитрия Бортнянского. Он написал три оперы на мифологические сюжеты: «Креонт», «Алкид», «Квинт Фабий», – а также сонаты, кантаты, церковные произведения. Эти сочинения демонстрируют блестящее владение композиторской техникой итальянской школы, которая в то время была ведущей в Европе.

В 1779 г. Бортнянский получил письмо от главного директора над спектаклями и придворной музыкой И. Елагина, призывавшего его «возвратиться в Отечество, взяв с собою все сочинения. Ежели же вам надобно будет впредь для нового вкusa еще побывать в Италии, то можете надеяться, что отпущены будете»⁶⁸. В том же году Д. Бортнянский возвратился в Петербург. Его сочинения, поднесенные императрице Екатерине II, произвели при дворе сенсацию, и он тотчас был назначен «композитором придворного певческого хора» и пожалован денежной наградой. В 1796 г. Бортнянский был назначен на должность управляющего Придворной Певческой Капеллой – главным хором Российского государства и получил звание «Директор вокальной музыки». В этой должности он оставался до самой смерти.

В 1800 г. Придворная Певческая Капелла была признана самостоятельной и независимой от Дирекции театральных зрелищ и музыки – длительный этап в музыкальной истории России, называемый «итальянщиной», завершился. Придворный хор, со времен Ф. Арайи «закабаленный» оперной жизнью, вновь обрел свое истинное лицо, как когда-то Государев хор певчих дяков, а еще ранее Княжеские русские хоры.

В круг обязанностей Д. Бортнянского входило не только дирижирование хором, но и сочинение церковных песнопений, а также административное заведование Капеллой. Д. Бортнянский улучшил состав хора, увеличил состав, доведя его постепенно до 60 человек (вместо 24), и достиг того, что Капелла служила исключительно целям церковного пения и не участвовала в театральных представлениях, для которых в 1800 г. был учрежден свой собственный хор. Д. Бортнянский также улучшил исполнение хора, сделал его строго церковным, устранив считавшиеся эффектными вычурные виртуозные украшения.

В 1816 г. Д. Бортнянский назначается цензором всех издаваемых в России церковных нот. По настоянию композитора был издан ряд высочайших указов, охранявших чистоту церковного стиля в его понимании. В 1816 г. было издано постановление: «Все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений директора придворного певческого хора Д. Бортнянского, или других известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны печатаемы быть с одобрения Д. Бортнянского».

В историю музыки Д. Бортнянский вошел, прежде всего, как крупнейший мастер хорового искусства, он являет собой вершину хоровой музыки *a cappella*. В конце XVIII в. этот жанр хорового пения становится основной сферой его деятельности. Выдающийся мастер хорового письма *a cappella*, глубокий, прониновенный художник, Д. Бортнянский, преодо-

⁶⁸ Цит. по: Русская музыкальная газета. 1900. № 40.

левая рамки церковности, воплощал в духовных произведениях возвышенную философскую лирику, насыщенную человеческими чувствами.

Наряду с М.С. Березовским Д. Бортнянский *создал новый тип классического русского хорового концерта*, в котором используются оперные достижения, достижения полифонического искусства XVIII в., классические формы инструментальной музыки. Концерты Бортнянского написаны в циклической форме, большей частью это четырехчастные композиции, некоторые из них содержат элементы сонатности. Некоторые из них носят торжественный, праздничный характер, но более свойственны композитору концерты, отличающиеся проникновенным лиризмом, особой душевной чистотой, возвышенностью. По словам академика Б. Асафьева, в хоровых сочинениях Бортнянского «произошла реакция того же порядка, как в тогдашней российской архитектуре: от декоративных форм барокко к большей строгости и сдержанности – к классицизму»⁶⁹. Главную мелодию в своих концертах Бортнянский почти всегда помещает в верхнем голосе, редко наделяя самостоятельным значением остальные голоса. Хорошо зная человеческие голоса, композитор писал «удобно» для исполнения и достигал прекрасной звучности.

Говоря о значении духовных концертов Д.С. Бортнянского, надо заметить, что они совершенно вытеснили из употребления концерты других авторов, сделались любимыми произведениями и до наших дней сохраняют заслуженную репутацию образцовых концертов.

Большая часть концертов Бортнянского выразительна по своей музыке, художественна по отделке и изящна по голосоведению. Концерт «Скажи ми, Господи, кончину мою» по своим музыкальным достоинствам признан шедевром духовной музыки. Большая часть его Херувимских, особенно №№ 5, 6 и 7, по своим художественным достоинствам превосходна.

Творческое наследие композитора составляет свыше 100 хоровых сочинений, в том числе 35 четырехголосных хоровых концертов и десять концертов для двух хоров, большую часть на псалмы Давида. В него также входят трехголосная Литургия, восемь трио, из которых четыре «Да исправится молитва моя», семь 4-голосных Херувимских и одна для двух хоров, четыре «Тебе Бога хвалим» 4-голосных, четыре гимна, из которых наиболее известен «Коль славен наш Господь в Сионе».

Крупнейший русский музыковед Б. Асафьев писал о хоровом творчестве Д. Бортнянского: «Бортнянский выработал сохранивший свою силу на несколько поколений вперед гамофонно-гармонический стиль с характерными оборотами. Эти типичные обороты не только попали к М.И. Глинке, но и дальше к П.И. Чайковскому, Н.А. Римскому-Корсакову и А.П. Бородину. Именно Д.С. Бортнянскому удалось суммировать и обобщить большой опыт хорового письма, накопленный в течение целого

⁶⁹ Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 10.

столетия»⁷⁰. Произведения Д.С. Бортнянского отличаются стройной уравновешенностью, ясностью формы, технической свободой, а также мелодической выразительностью. В его творчестве сочетаются черты классицизма и сентиментализма. Музыкальный язык и стилистические приемы композитора близки *раннеклассическому европейскому искусству*. Вместе с тем в его музыке воплощены интонации русской и украинской народной песни.

Для современников произведения Д.С. Бортнянского были заметным шагом вперед, но уже следующими поколениями стиль их был признан не вполне отвечающим назначению. А.Ф. Львов в своем сочинении «О свободном и несимметричном ритме» указал на слишком свободное обращение Д.С. Бортнянского с церковными текстами, допущенные им перестановки слов и даже изменения текста в угоду музыкальным требованиям. М.И. Глинка называл его «Сахар Медович Патокин». П.И. Чайковский, редактируя полное собрание сочинений Д.С. Бортнянского, сурово отзывался о его композициях, находя в концертах «самый плоский набор общих мест», а из всего им написанного отмечал лишь «десяток порядочных вещей». «Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, Березовским и проч., – писал он Н.Ф. фон Мекк, – но до какой степени их музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы»⁷¹.

Весьма положительный отзыв о Д.С. Бортнянском дал Г. Берлиоз: «Все его произведения проникнуты истинным религиозным чувством, нередко даже некоторым мистицизмом, который заставляет впадать слушателя в глубоко-восторженное состояние, кроме того, у Бортнянского редкая опытность в группировке вокальных масс, громадное понимание оттенков, звучность гармонии и, что удивительно, невероятная свобода расположения партий, презрение к правилам, уважавшимся как его предшественниками, так и современниками, в особенности же итальянцами»⁷². Бывший директор Придворной Капеллы А.Ф. Львов отмечал: «Все музыкальные сочинения Д. Бортнянского весьма близко изображают слово и дух молитвы, при изображении молитвенных слов на языке гармонии Бортнянский избегал таких сплетений аккордов, которые кроме разнообразной звучности ничего не изображают. Бортнянский сливает хор в одно господствующее чувство, в одну господствующую мысль и хотя передает их то одним, то другим голосом, но заканчивает песнь общим единым душем в молитве»⁷³. Эти восторженные отзывы музыкальных деятелей, близких по времени к Д.С. Бортнянскому, объективны и ныне, что находит выражение в той известности, какой пользуются его произведения по всей православной России.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. М.: Academia, 1936. Т. 2.

⁷² Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967. С. 374.

⁷³ Львов А.Ф. О свободном и несимметричном ритме. М., 1858. С. 2.

Для богослужебного пения Д.С. Бортнянский написал немного произведений. Частью из-за своего текста, частью из-за сложной музыкальной композиции они не отвечали прямым нуждам православного русского богослужебного пения, а были лишь данью увлечения композитора и современного ему общества господствовавшей в то время музыкой – концертно-итальянской. К примеру, в операх Б. Галуши можно найти целые места, перенесенные его учеником Д.С. Бортнянским в русские церковные песнопения. Своими произведениями Д.С. Бортнянский непосредственно примыкает к итальянской школе духовной музыки и ее представителям – Б. Галуши и Д. Сарти. Как и его современники М. Березовский и С. Давыдов, он преемственно продолжает начатое в России иностранцами дело общемузыкального подъема, развития и распространения духовной музыки, с преобладающим итальянским стилем музыки концертной.

В собственных концертах Д.С. Бортнянский не отошел от итальянского стиля, хотя и упростил его, избегая таких эффектов, как, например, фиоритурные украшения. Композитор не был только продолжателем предшественников, природное дарование и национальный русский характер отразились в его концертных произведениях, придавая им черты яркой самобытности.

Д.С. Бортнянский велик в своих концертах как музыкант, но он значителен и как церковный композитор, создатель иных произведений – не концертных, особенно *переложений древних церковных мелодий*. Он первым в период итальянского влияния обратил внимание на древнее пение, находя его самым приличествующим для нашего богослужения. Именно Д.С. Бортнянский сделал *первый опыт гармонизации древних церковных мелодий*, изложенных одногласно в певческих книгах, изданных впервые Синодом в 1772 г. («Помощник и покровитель», «Ныне силы» (№ 2), «Приидите, ублажим», «Дева днесь», «Ангел вопиаше» и др.). В этих переложениях он только приблизительно сохранил характер церковных мелодий, придав им размер и уложив в рамки мажора и минора, для чего потребовалось иногда их немного менять.

Замечателен проект Д.С. Бортнянского о печатном издании древних мелодий в их подлинном крюковом виде, который по его мысли должен был:

1. восстановить историческую связь в развитии богослужебного пения;
2. дать возможность желающим «прибегать к этому пению, как к источнику», «почерпать в нем полезное и лучшее и сообразно дарованиям своим из того делать употребление»;
3. прекратить «нелепые и самовольные церковного пения переправы, исказившие и мелодию, и степенный ход ее»;
4. открыть возможность объяснения крюковой системы, «которая была бы самым лучшим способом познать подробнее свойства диатонического рода, в каковом идет все церковное пение, противоположно новейшей музыкальной системе»;

5. служить средством к единению старообрядчества с православной церковью.

Несмотря на серьезность поставленных задач и влиятельное положение автора, проект остался неосуществленным. Однако Д.С. Бортнянский поднял вопрос о возврате древнего пения и положил начало *новому направлению* – *возврату к родному старинному пению*, а также «вырвал из рук» иностранцев русское церковное пение (с этого времени в числе духовных композиторов не встречаются иностранные имена).

Административная деятельность Д.С. Бортнянского выразилась в устройстве придворного хора, который был реформирован в Придворную Певческую Капеллу. Был установлен определенный штат, упрощено служебное положение певчих и проведены меры по поддержке малолетних певчих, которые в период мутации голоса исключались из хора и оставались без дела, – Бортнянский дал им возможность обучаться инструментальной музыке.

В последние годы жизни Д.С. Бортнянский работал над изданием полного собрания своих сочинений, в которое он вложил почти все свои средства, но которое так и не увидел. Композитору удалось опубликовать лишь лучшие из своих хоровых концертов, написанных в молодости. Полное собрание сочинений Д.С. Бортнянского в десяти томах вышло лишь спустя 50 лет после его смерти под редакцией П.И. Чайковского.

По отзывам современников, Д.С. Бортнянский был чрезвычайно ответственным в делах службы, горячо предан искусству, добр и снисходителен к людям. Рассказывают, что 27 сентября 1825 г. композитор пригласил к себе лучших певчих капеллы и попросил спеть свой концерт «Вскую прискорбна еси, душе моя», под звуки которого тихо скончался. Бортнянский был похоронен в Петербурге, на Смоленском кладбище.

В 1953 г. прах Д.С. Бортнянского со Смоленского кладбища перенесен в Пантеон деятелей российской культуры в Александро-Невской Лавре. В Нью-Йорке, в новом епископальном соборе св. Иоанна Богослова установлена статуя композитора.

Из его сочинений наибольшей известностью пользуются концерты «Гласом моим ко Господу возвах», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Вскую прискорбна еси, душе моя», «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его», «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи»; великопостные песнопения «Да исправится молитва моя», «Ныне силы небесныя»; пасхальные песнопения «Ангел вопияше», «Светися, светися». Популярны его Херувимские, и из них особенно – Херувимская № 7.

Д.С. Бортнянский – единственный из русских композиторов XVIII в., чья музыка продолжает пользоваться любовью и признанием после смерти автора. Обладая большим музыкальным дарованием, он посвятил всю свою жизнь, всю свою творческую деятельность совершенствованию церковного пения.

Итальянские влияния, которые приветствовались на рубеже XVIII–XIX вв., спустя 25–30 лет стали вызывать раздражение. Показательны слова Николая I, обращенного к М.И. Глинке: «Мои певчие известны по всей Европе и стоят того, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами»⁷⁴. Важнейшими задачами русской церковной музыки стали *поиски национальной характеристики*.

Церковное пение концертного характера, совершенно вышедшее из-под контроля церковных властей, привлекло в храмы массы народа – «публику». Стали возникать, главным образом в Москве, вдали от Синода и Капеллы, частные хоры, образованные с чисто коммерческой целью. Некоторые из них содержались помещиками и состояли из крепостных. Но «концерты» и вообще композиции итальянского стиля требовали участия и женских голосов. Далеко не все владельцы хоров имели возможность содержать в своих хорах мальчиков, это было делом невыгодным: едва мальчик изучал весь репертуар, как у него наступала мутация, и все труды по его обучению оказывались напрасными. Однако вводить женщину на клирос, чтобы она стояла там и пела среди мужчин, считалось неприличным. Тогда нашли способ обойти этот обычай. Крепостных «девок-солистов» стригли, одевали в мужское платье и в таком виде ставили вместе с мужчинами на клиросе. Собственно, запрещения женщинам петь во время богослужения нет, хотя на такое запрещение в православной церкви и указывают иностранные авторы, изучавшие русское хоровое церковное пение. Обычно они ссылаются при этом на Послания Апостолов: «Жены вошли в церквах да молчат, ибо не позволено им говорить, а быть в подчинении, ибо неприлично женам говорить в церкви»⁷⁵. Но даже при поверхностном чтении этих текстов ясно, что женщинам запрещается «говорение», то есть учительство или обсуждение разных церковных дел, но не пение в общине. Конечно, в те времена, когда женщины в храме стояли отдельно от мужчин (например, мужчины занимали правую часть храма, а женщины левую, или мужчины – переднюю часть храма, а женщины – заднюю), стояние женщин на виду у всех, впереди, на клиросе, среди мужчин, было неуместным. Однако можно было помещать поющих в хоре женщин вместе с мужчинами на хорах, где такое смешение скрыто от взоров стоящих в храме.

В течение XVIII столетия русское хоровое пение прошло большой путь эволюции – от монументального партесного стиля, вызывающего ассоциации с архитектурным стилем барокко, к высоким образцам классицизма в творчестве М.С. Березовского и Д.С. Бортнянского, создавших классический тип русского духовного концерта. Продолжая накопленные традиции, русские композиторы достигли в этой области вершин мастерства и оставили произведения истинной художественной ценности.

⁷⁴ Глинка М.И. Записки. Л., 1953. С. 119–120.

⁷⁵ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Синодальное издание. М., 1956.

В истории русской музыки творчество Д.С. Бортнянского связано с периодом универсальности музыкального языка, который уравнивал француза и немца, русского и итальянца. Однако это ни в коей мере не процесс одностороннего влияния иностранной музыки на русскую, это участие русского искусства в широком культурном общеевропейском развитии. Но все же, несмотря на то, что Россия вносила свои исторически-культурные особенности в общее развитие европейской музыки, поиск своего национального языка профессиональной музыки только начинался.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Охарактеризуйте новый период в истории гармонического пения в России.
2. Д.С. Бортнянский и его роль в развитии русского духовного пения.
3. Что нового внес Д.С. Бортнянский в формирование русского хорового концерта?

Рекомендуемая литература

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л., 1980.
3. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967.
4. Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: материалы международной научной конференции. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2003.
5. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.
6. Вихорева Т. Духовная музыка Д. С. Бортнянского. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012.
7. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975.
8. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
9. Герасимова-Персидская Н. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII– XVIII столетий // *Musica antiqua*, Bydgoszcz, 1969.
10. Глинка М. Записки. Л., 1953.
11. Грубер Р. История музыкальной культуры. М., 1911. Т. I. Ч. 1–2.
12. Дабаева И. Рубежи веков в истории русской духовной музыки // Искусство на рубежах веков: мат. Междунар. науч.- практич. конф. Ростов н/Д, 1999.
13. Доброхотов Б. Д. С. Бортнянский. М.; Л., 1950.
14. Друскин М., Келдыш Ю. Очерки по истории русской музыки 1790–1825. Л., 1956.
15. Игнатъев А. Богослужбное пение русской православной церкви с конца XVI до начала XVIII века М., 1995.

16. Карташев А. Очерки по истории Русской церкви. М., 1992. Т. 2.
17. Кикнадзе В. О стиле русского хорового концерта // Вопросы русской и советской хоровой культуры. Труды ГМПИ им. Гнесиных: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. XXIII.
18. Ковалев К. Бортиянский. Серия ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 1998.
19. Коневский М. История гармонического пения в русской церкви. М., 1997.
20. Лебедев Н. Березовский и Бортиянский как композиторы церковного пения. СПб., 1882.
21. Лебедева-Емелина А. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М., Прогресс-Традиция, 2004.
22. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, М., 1938. Вып. 1.
23. Львов А. О свободном и несимметричном ритме. М., 1858.
24. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
25. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.
26. Памяти духовных композиторов Бортиянского, Турчанинова и Львова: сб. ст. СПб., 1908.
27. Плотникова Н. Партесное пение // Большая российская энциклопедия. Т. 25. М., 2014.
28. Рагацкая Л. История русской музыки от древней Руси до «серебряного» века. М., 2001.
29. Разумовский Д. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1869. Вып. 2.
30. Русская музыкальная газета. 1900. № 40.
31. Рыжкова Н. Прижизненные издания сочинений Д.С. Бортиянского: Сводный каталог. СПб., 2001.
32. Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2006.
33. Рыцарева М. Композитор Бортиянский. Жизнь и творчество. Л.: Музыка, 1979.
34. Рыцарева М. Дмитрий Бортиянский: Жизнь и творчество композитора. 2-е изд., перераб. и доп. СПб., 2015.
35. Рыцарева М. Русская музыка XVIII века. М., 1987.
36. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII–XVIII вв. М., 1969.
37. Скребков С. Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века. М., 1966.
38. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Л., 1955. Кн.1–2.
39. Успенский Н. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII в. Л., 1976.
40. Чайковский П. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. М., 1936. Т. 2.

Библиографический список

1. Аллеманов Д. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
2. Антонов Н. Учебник Богослужения. СПб., 1912.
3. Арайя Ф. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
4. Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения. М., 1886.
5. Арнольд Ю. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентического и акустического анализа. М., 1880.
6. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л., 1980.
7. Аскоченский В. Ведель Артемий Лукьянович // Домашняя беседа для народного чтения. 1860. Вып. 19.
8. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
9. Березовский М. // Большая российская энциклопедия. М., 2005, Т. 3. С. 357.
10. Берлиоз Г. Мемуары. М., 1967.
11. Богомолова М. К проблеме расшифровки путевой нотации // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.
12. Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: мат. Международ. науч. конф. М., 2003.
13. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
14. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
15. Бражников М. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979.
16. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков, Л.; М., 1949.
17. Бражников М. Русское церковное пение XII–XVIII веков. Варшава, 1966.
18. Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. М., 1975.
19. Вихорева Т. Духовная музыка Д. С. Бортнянского. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012.
20. Владышевская Т. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975.
21. Вознесенский И. Греческий распев в России. Киев, 1893.
22. Вознесенский И. Образцы осмогласия распева киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
23. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Рига, 1898. Вып. 1–4.
24. Володихин Д. Иван IV Грозный. М., 2010.

25. Воротников П. Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. СПб., 1851. Т. 105.
26. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.
27. Герасимова-Персидская Н. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов XVII–XVIII столетий // *Musica antiqua*, Bydgoszcz, 1969.
28. Глазунова Н. История Академической Капеллы. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013.
29. Глинка М. Записки. Л., 1953.
30. Горяйнов Ю. С.А. Дегтярев, Белгород, 1991.
31. Горяйнов Ю. России славу пел. Воронеж, 1987.
32. Грубер Р. История музыкальной культуры. М., 1911. Т. I. Ч. 1–2.
33. Дабаева И. Рубежи веков в истории русской духовной музыки // Искусство на рубежах веков: мат. Междунар. науч.-практич. конф. Ростов н/Д, 1999.
34. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. СПб, 1910.
35. Доброхотов Б. Д.С. Бортиянский. М.; Л., 1950.
36. Друскин М., Келдыш Ю. Очерки по истории русской музыки 1790–1825. Л., 1956.
37. Ершов А. Старейший русский хор. Л., 1978 .
38. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI–XVII веках. М., 1953. Т. 1: Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетий.
39. Зверева С. Мастера пения Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей XVI – первой половины XVII в. // М., 1989.
40. Зверева С. О хоре государевых певчих дьяков в XVI веке // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1987.
41. Иванов-Борецкий М. Джузеппе Сарти в России // Музыкальное наследство. М., 1935.
42. Игнатъев А. Богослужбное пение русской православной церкви с конца XVI до начала XVIII века М., 1995.
43. Извеков Н., прот. Московские кремлевские дворцовые церкви и служившие при них лица в XVII в. М., 1906.
44. История русского искусства в 13 т. М., 1959. Т. 4.
45. История русской музыки. Древняя Русь XI–XVII веков. М., 1983. Т. 1.
46. Как была крещена Русь: сб. ст. / под ред. О. Белова. М., 1989.
47. Канон преподобному отцу нашему Дионисию, архимандриту Сергиевы лавры, Радонежскому чудотворцу с присовокуплением жития его. М., 1817.
48. Карташев А. Очерки по истории Русской церкви. М., 1992. Т. 2.
49. Келдыш Ю. Неизвестная опера русского композитора. М., 1966.

50. Кикнадзе В. О стиле русского хорового концерта // Вопросы русской и советской хоровой культуры. Труды ГМПИ им. Гнесных: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. XXIII.

51. Ковалев К. Бортнянский. Серия ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 1989 (2-е изд. – 1998).

52. Коневский М. История гармонического пения в русской церкви. М., 1997.

53. Копанев А. Список покаянного стиха XV в. // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972.

54. Кривоносова В., Уткина В. Митрополит Варлаам и его вклады в Успенский собор: материалы конференции. Ростов, 1991.

55. Кручинина А., Чернушенко В. Санкт-Петербургская певческая капелла: музыкальный лик России. СПб., 2004.

56. Лебедев Н. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. СПб., 1882.

57. Лебедева-Емелина А. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М., 2004.

58. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, М., 1938. Вып. 1.

59. Локшин Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры. М., 1953.

60. Львов А. О свободном и несимметричном ритме. М., 1858.

61. Мальшев В. «Стих покаянный» о «пюте» времени и «поганых нашестви» // М.; Л., 1958. Т. 15.

62. Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.

63. Матвеев Н. Хоровое пение. М., 1998.

64. Мезенец А. Извещение о согласнейших пометах // Смоленский С. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца. Казань, 1888.

65. Металлов В. Богослужебное пение Русской церкви в период домонгольский. М., 1912.

66. Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.

67. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1895.

68. Металлов В. Русская семиография. М., 1912.

69. Музалевский В. Старейший русский хор. К 225-летию Ленинградской государственной академической капеллы // Труды кафедры всеобщей истории музыки профессора А.В. Оссовского. Л.; М., 1938.

70. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. М., 1973.

71. Никишов Г. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» // Христофор. Ключ знаменной. 1604. М., 1983. Вып. 9. Памятники русского музыкального искусства.

72. Одоевский В. К вопросу о древнерусском пении // День. 1864. № 4, 17.

73. Памяти духовных композиторов Бортиянского, Турчанинова и Львова: сб. ст. СПб., 1908.

74. Парфентьев Н. Выдающийся деятель русской музыкально-письменной культуры XVII в. Александр Мезенец (Стремоухов) // Музыкальная культура Средневековья: Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. М., 1990.

75. Парфентьев Н. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Екатеринбург, 1991.

76. Парфентьев Н. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв.: Государевы певчие дяки и патриаршие певчие дяки и подьяки. Челябинск, 1991.

77. Парфентьев Н. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985.

78. Плотникова Н. Партесное пение // Большая российская энциклопедия. М., 2014. Т. 25.

79. Пожидаева Г. Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М., 1999.

80. Потулов Н. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения русской православной церкви. М., 1875.

81. Преображенский А. Краткий очерк истории церковного пения в России. 2-е изд. СПб., 1910.

82. Протопопов В. Ростовский митр. Варлаам (Рогов) – «знаменному пению распевщик и творец» // История и культура Ростовской земли, 1994: сб. ст. Ростов, 1995.

83. Протопопов В. Творения В. Титова, выдающегося русского композитора второй половины XVII – начала XVIII в. // *Musica antiqua*, Bydgoszcz, 1972.

84. Пузыревский А. Очерк исторического развития церковного пения. М., 1902.

85. Рагацкая Л. История русской музыки от древней Руси до «серебряного» века. М., 2001.

86. Разумовский Д. Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. М., 1886.

87. Разумовский Д. О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения. М., 1863.

88. Разумовский Д. Патриаршие певчие дяки и государевы певчие дяки. СПб., 1895.

89. Разумовский Д. Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М., 1869. Вып. 2.

90. Русская музыкальная газета. 1900. № 40.

91. Рыжкова Н. Прижизненные издания сочинений Д.С. Бортнянского: сводный каталог. СПб., 2001.
92. Рыцарева М. Было ли самоубийство // Искусство Ленинграда. 1990. № 2.
93. Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб., 2006.
94. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский. Л., 1983.
95. Рыцарева М. Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. 2-е изд., перераб. и доп. СПб., 2015.
96. Рыцарева М. Композитор Бортнянский. Жизнь и творчество. Л., 1979.
97. Рыцарева М. Русская музыка XVIII века. М., 1987.
98. Садовый Н. Капелла. Л., 1972.
99. Сборник произведений литературы Древней Руси. Сер. «Библиотека всемирной литературы» / подгот. текста «Жития...» и прим. О.В. Творогова. М., 1969. С. 92–145.
100. Сергеев В. Духовный стих «Плач Адама» на иконе // Л., 1971. Т. 26.
101. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII–XVIII вв. М., 1969.
102. Скребков С. Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века. М., 1966.
103. Соловьев Н. Дегтярев С.А. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
104. Старцер И. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
105. Стасов В. Избранные сочинения: В 3 томах. М.: «Искусство», 1952.
106. Стасов В. О церковных певцах и церковных хорах Древней России до Петра Великого // Стасов В. Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5.
107. Степанов А. Композитор Сартти и его вклад в русскую культуру XVIII в. // Наука и культура России. Л., 1984.
108. Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
109. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
110. Успенский Н. История богослужебного пения русской церкви до середины XVII в. Л., 1955. Кн. 1–2.
111. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства, Л., 1971.
112. Успенский Н. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII века. Л., 1976.
113. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.; Л., 1928. Т. 1.
114. Финдейзен Н. Синодальное училище церковного пения в Москве. М., 1998.

115. Христофор. Ключ знаменный. 1604 / публ., пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент. и исслед. Г. Никишова. М., 1983.

116. Чайковский П. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. М., 1936, Т. 2.

117. Шебалин Д. О дешифровке «единогласных знамен» и реконструкции звуковой системы строки // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.

118. Шиндин Б. Попевки демественного распева // Известия Сибирского отделения АН СССР. Новосибирск, 1976. № 11.

Содержание

Раздел 5.

БОГОСЛУЖЕБНОЕ ПЕНИЕ НА РУСИ.....	3
Тема 5.1. Происхождение и ранние формы богослужебного пения на Руси	3
Тема 5.2. Исторические периоды богослужебного пения на Руси и их внутреннее обоснование.....	12

Раздел 6.

ЦЕРКОВНЫЕ РАСПЕВЫ НА РУСИ	19
Тема 6.1. Знаменный распев	19
Тема 6.2. Путевой, демественный и большой знаменный распевы	26
Тема 6.3. Строчное пение.....	33
Тема 6.4. Позднейшие распевы русской православной церкви.....	38

Раздел 7.

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКИ.....	45
Тема 7.1. Певческие коллективы и распевщики церковной музыки.....	45
Тема 7.2. Партесное пение	56
Тема 7.3. Концертное партесное пение	63
Тема 7.4. Русские ученики итальянских мастеров	75
Тема 7.5. Д.С. Бортнянский и его роль в развитии богослужебного пения	87
Библиографический список	97

Елена Павловна Мельникова

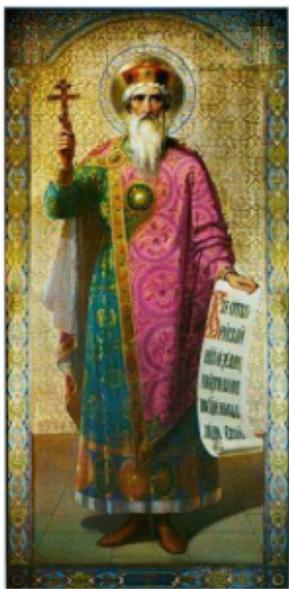
История богослужебного пения:
со становления до XVIII века

Учебное пособие по курсу
«История богослужебного пения»
для студентов музыкальных вузов

Редактор – Л.В. Червякова
Компьютерная верстка К.А. Тараканова

Подписано в печать 16.01.2017. Гарнитура Times. Печать DUPLO.
Усл. печ. л. 6,5. Уч.-изд. л. 6,7. Тираж 40 экз. Заказ 86.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова.
410012, г. Саратов, пр. имени С.М. Кирова, 1.



№ 1. Князь Владимир Святославович



№ 2. Святые равноапостольные Кирилл и Мефодий

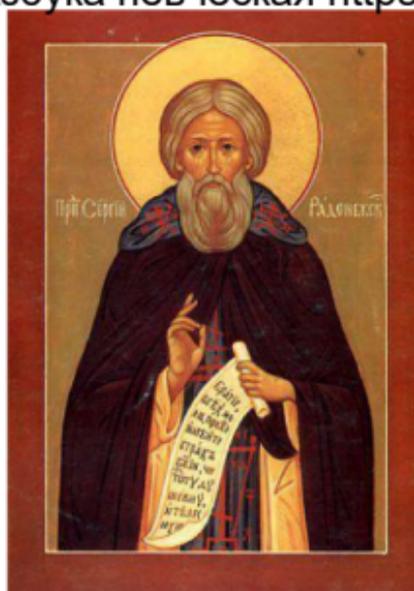
сано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kl>



№ 3. Святые благоверные князья-страстотерпцы Борис и Глеб



№ 4. Роспись башни Софийского собора



№ 5. Преподобный Сергий Радонежский



№ 6. Знаменная нотация

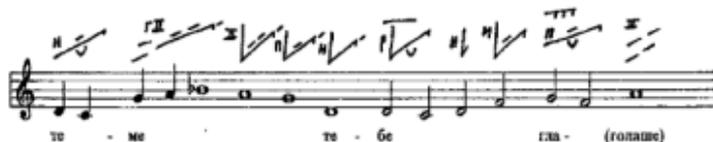
-  параклит, разнозвучность крива, самого распространенного знака, давшего название всей системе (половинная нота);
-  статия (целая нота);
-  подчашье (две четвертные ноты в нисходящем движении);
-  чашка (то же значение);
-  стовица (половинная нота);
-  переводка (две четверти в восходящем движении);
-  кашидо (встречается во всех гласах, кроме третьего и седьмого, — до четырех нот);
-  дербetsа (четыре четвертных ноты в восходящем движении) и т.п.

№ 7. Расшифровка знаков знаменного распева

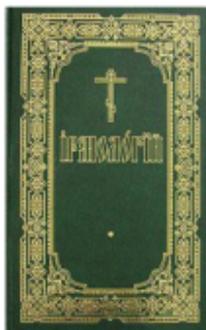


Малый знаменный распев, глас 2-й.

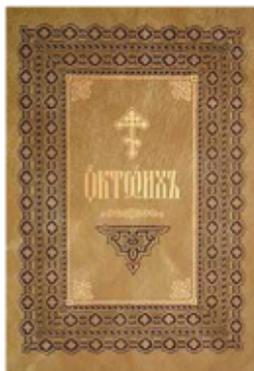
№ 8. Малый знаменный распев



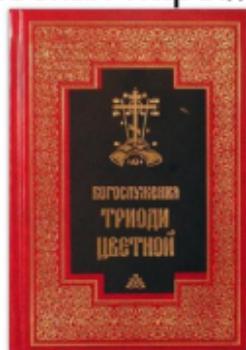
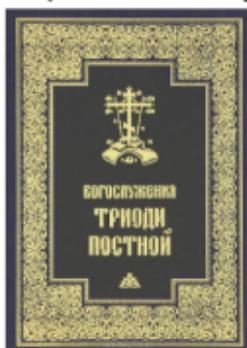
№ 9. Большой знаменный распев



№ 10. Ирмологий



№ 11. Октоих



№ 12. Трїодї Постная и Цветная

(ГПБ, Соловецкое собр. № 671/622, л. 108 об. и 109)

Свѣ - ти - ся свѣ - ти - ся но -
вѣ - ѣ И - е - ру - сѣ - ли -
- же сла - ва бо го - сло -
- дня на те - бо воз -
- сѣ - я ли - куй ны - не
и ве - сѣ - ли - ся Си -

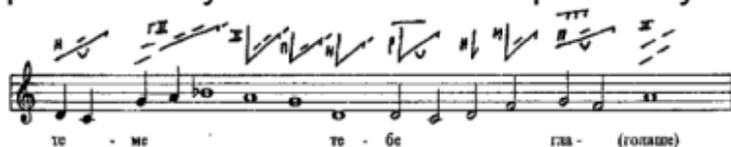
Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти нотных систем. Каждая система имеет под собой русские буквы, соответствующие слогам текста. Текст: «О- не ты же чи- ста я кра- су- я са бо- го ро- де- Ан- це о во- ста- ни я ро- мде- ства тво- е го».

№ 13. Путевой распев

Рукописный музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Текст: «го ; демественно...».

Канон Пасхи. Фрагмент ирмоса демественного распева.

№ 14. Демественный распев



№ 15. Большой знаменный распев



№ 16. Строчное пение



№ 17. Образец строчной партитуры (троисстрочие)

ичано с портала Азбука певческая <https://azбука.ru/клип>

ПЕСНЯ 1-я (ГПБ, собр. Микхановского, О. № 14, л. 143 об. и 144)

Во-скре-се-ни-я день про-све-ти-м-ся
лю-ди-е па-са-го-спо-дня па-са
от сме-рти бо-жьи-ни и от
за-мти к'не-бе-си Хри-стос богъ нас
при-ве-де ло-бе-дну-ю по-ю-
ши-я. Хри-стос во-скре-се из ме-ртвах...

№ 20. Греческий распев



№ 21. Здание Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга

сано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/klir>



№ 22. Троице-Сергиева Лавра



№ 23. Кирилло-Белозерский монастырь



№ 24. Царь Иоанн IV Грозный

Музыкальный фрагмент для сопрано, альты, тенора и баса. Каждая часть имеет три варианта исполнения (I, II, III). Лирика: ...рыц нам ны.. не, бо.. го.. дух.. но..

Музыкальный фрагмент для сопрано, альты, тенора и баса. Каждая часть имеет три варианта исполнения (I, II, III). Лирика: _вен.. ный Да.. ви.. де, _ный Да.. ви.. де, _вен.. ный Да.. ви.. де, _вен.. ный Да.. ви.. де, где есть, где есть

ащено с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/clin>



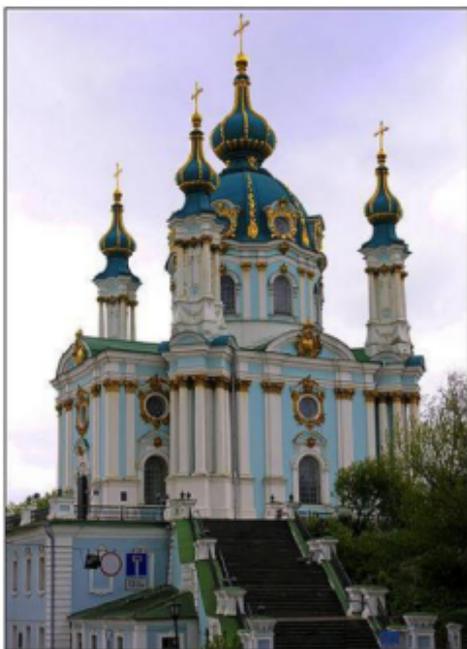
№ 26. М.Ф. Полторацкий



№ 27. Б. Галуппи



№ 28. Д. Сарти



№ 29. Андреевский Собор, г. Киев



№ 30. М.С. Берзовский



№ 31. С.А. Дегтярев



№ 32. Д.С. Бортнянский