



Н.Г. ТРУБИН

Духовная
музыка



Николай Трубин

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

Учебное пособие для студентов
высших и средних музыкально-педагогических
учебных заведений

Смоленское областное книжное издательство
«СМЯДЫНЬ», 2004

ББК 4,3
Т13

Издание осуществлено при финансовой поддержке коммерческого банка «СМОЛЕНСКИЙ БАНК», ООО «СТРОЙОПТТОРГ» и ЗАО «СТРОЙЗАКАЗЧИК».

Автор выражает особую признательность и благодарность А. А. Данилову, И. Е. Качановской, Э. А. Качановскому, А. Н. Потапову.

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

Трубин Н. Г.

Т13 **Духовная музыка.**—Смоленское областное книжное издательство «Смядынь», 2004.—229 с.

В книге рассматриваются важнейшие аспекты духовной музыкальной культуры: история дохристианской музыки, основные концепции музыкально-философских систем, эволюция музыкальных инструментов, Восточная, Западная и Русская духовная музыка, хоровое исполнительское искусство от истоков до наших дней, а также освещаются проблемы поп- и рок-музыки в современном обществе с точки зрения духовных ценностей.

Представлены биографические сведения и творческие портреты выдающихся русских композиторов-классиков, проанализированы их лучшие музыкальные произведения.

Адресована студентам музыкальных и педагогических факультетов учебных заведений, учителям музыки, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей духовной музыки, русской музыкальной культуры.

Т13 0403000000-9
В14(03)-2004 Без объявления

ББК 4,3

ISBN 5-87210-125-2

© Трубин Н. Г., 2004 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	8
От автора	9
<p><i>Часть I</i></p> <p>Начало духовной музыки</p>	
1. Уровни восприятия и осознания музыки	11
2. Роль и значение духовной музыки в развитии мировой культуры	13
3. Краткий исторический очерк дохристианской музыки	16
4. Основные концепции мировых музыкальных систем	20
5. Эволюция музыкальных инструментов	23
<p>Духовная музыка древнехристианской церкви</p>	
6. Духовная музыка и пение первых христиан	62
7. Начало древнегреческой музыки	67
8. Исполнение богослужебного пения в древнехристианской церкви и его исполнители	70
9. Семиография древнехристианской церкви	75
10. Осмогласное пение Восточной церкви (с I в. по современный период)	77
11. Характерные особенности духовной музыки и пения Западной церкви	85
<p>Русская духовная музыка от древнейшего периода до XVII века</p>	
12. Русская духовная музыка в ее исторической перспективе (обзорно)	97
13. Язычество и древнерусское певческое искусство	100
14. Об истоках русской духовной музыки	105
15. Основные периоды развития русской духовной музыки	108
16. История текста нотных богослужебных книг	111
17. Музыкальная письменность Древней Руси	115
18. Знаменный распев — основа древнерусской музыкальной письменности	120
19. Символический язык музыкальных форм знаменного распева	124
20. Русское древнее многоголосие	129

21. Кондакарное пение	129
22. Демественный распев	131
23. Путевой распев	133
24. Строчное пение	135
25. Основные и местные распевы русской православной церкви	142
26. Древнерусские певческие школы	146

Гармоническое пение в России

27. Начало партесного пения	148
28. Польское и итальянское влияние на русское музыкальное искусство	150
29. Д. С. Бортнянский — основоположник гармонического пения в России	155
30. Дальнейшее развитие гармонического пения	157
31. Придворная певческая капелла. Петербургская школа	160
32. Синодальный хор и синодальное училище. Московская школа	161
33. Хоровое исполнительское искусство от древнейшего периода по настоящее время	162
34. Русские музыкальные теоретики и писатели о духовной музыке	167
35. Духовная музыка и современная поп-музыка	172
36. Современное состояние русской духовной музыки	186
37. Русская духовная музыка как животворная связь времен	190

Часть II

Жизнь и творчество русских композиторов

Русские песнотворцы — распевщики XVI—XVII вв.

Савва и Василий Роговы	192
Федор Крестьянин	192
Иван Нос	192
Стефан Голыш	192
Маркелл Безбородый	193
Иван Трофимович Лукошко	193
Баскаков	193
Логгин	193
Христофор	193
Иван Акимович Шайдуров	193
Александр Мезенец	193
Тихон Макарьевский	194

Композиторы партесного пения

Дилецкий Н. П.	194
Титов В. П.	194
Редриков Ф.	194

Композиторы гармонического пения

Азеев Е. С.	195
Архангельский А. А.	195

Бахметьев Н. И.	196
Березовский М. С.	197
Бортнянский Д. С.	198
Ведель А. Л.	200
Виноградов М. А.	200
Глинка М. И.	201
Гречанинов А. Т.	204
Давыдов С. И.	205
Дехтерев С. А.	206
Зиновьев В. Н.	206
Иванов Ф. А.	206
Извеков Г.	207
Ипполитов-Иванов М. М.	207
Калинников В. С.	207
Кастальский А. Д.	208
Ломакин Г. Я.	210
Львов А. Ф.	211
Львовский Г. Ф.	212
Никольский А. В.	213
Потулов Н. М.	214
Рахманинов С. В.	215
Римский-Корсаков Н. А.	218
Смоленский С. В.	220
Соколов Н. А.	221
Турчанинов П. И.	221
Чайковский П. И.	222
Чесноков П. Г.	224
Фатеев В. А.	225
Список рекомендуемой литературы.	226

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие, составленное в соответствии с требованиями программы по курсу «Духовная музыка», предназначено для студентов музыкально-педагогических отделений средних специальных и высших учебных заведений.

Необходимость ознакомления студентов с курсом «Духовная музыка» диктуется дефицитом духовности, возникшим в нашем обществе как следствие отвлечения людей от истинных культурных ценностей, а также для расширения кругозора учащихся.

Пособие имеет своей целью воспитать всесторонне развитого в эстетическом аспекте специалиста. Оно знакомит нас с дохристианской музыкой, основными концепциями мировых музыкальных систем, эволюцией музыкальных инструментов, рассматривает Восточную, Западную и Русскую музыку, а также хоровое исполнительское искусство от истоков до наших дней, освещает современную поп-музыку с духовной точки зрения.

Вторая часть пособия предлагает краткие сведения о жизни и творчестве русских композиторов-классиков с прилагаемыми фотографиями и лучшими образцами композиций. У них разные биографии, но их связывает одно — гениальность.

Изложенный материал рассчитан на прохождение его в течение учебного года. Для успешного изучения данного курса необходимо прочное освоение студентами специальных дисциплин: «История русской музыки», «История зарубежной музыки», «История мировой культуры». В качестве дополнительных учебных пособий рекомендуется использовать следующие труды: «Античная музыкальная эстетика». Вступительная статья Лосева. М., 1960; Беляев В. М. «Древнерусская письменность», М., 1962; Иванов-Борецкий «Музыкальная историческая хрестоматия», т. 1, М., 1933; «Музыкальная эстетика Западно-Европейского средневековья и Возрождения», М., 1966; «Музыкальная эстетика России XV—XVIII вв.», М., 1973; Вагнер Г. К. «Канон и стиль в древнерусском искусстве», М., 1987 и др.

Думаю, что настоящий труд в известной степени будет полезен и для специалистов — филологов, историков, этнографов, а также для всех, кто интересуется историей духовной музыки, русской музыкальной культуры.

ОТ АВТОРА

«Неуважение к предкам — есть первый признак дикости и безнравственности».

А. С. Пушкин

Этот меткий афоризм, высказанный еще в XIX столетии выдающимся мастером слова, гением русской поэзии, звучит убедительно и вместе с тем актуально и в наши дни.

Известно, что у каждого человека должны быть обязательно, кроме родителей, четыре корня, как четыре матери: это — родная земля, родной язык, родная культура и родная история. И все они в облике одной — родной матери. Поскольку в дальнейшем речь пойдет о духовной музыкальной культуре как корне общенациональной русской культуры, остановимся на ней подробнее.

Много лет духовная музыкальная культура объявлялась «культурой великого молчания». Историки единодушно признавали непреходящие ценности в области т. н. «молчаливых» искусств — архитектуры и живописи. Это ценности, которые признает весь мир. Но долго отрицались древнерусское словесное искусство, музыкальное искусство, философия.

В настоящее время идет реабилитация духовной культуры. С этим явлением мы можем встретиться не только в нашей стране, но и в Западной Европе. И если бы Древняя Русь осталась вне этой реабилитации, это дало бы еще больше оснований считать ее культуру «культурой молчания». Но, к счастью, духовная музыка в настоящее время стала объектом пристального внимания и глубочайшего изучения. И сегодня, наверное, нет хорового коллектива, в репертуар которого не входили бы произведения на духовную тематику. Изучают ее и в общеобразовательных школах, и в гимназиях, и в консерваториях. А вызвано это тем, что духовная музыка, призванная в своих высших проявлениях изображать ноуменальный, сверхчувственный мир, является достоянием как нашей русской культуры, нашей национальной гордостью, так и непреходящей ценностью в области мирового искусства. Своим же происхождением она обязана возникновению Православия на Руси, которое играет огромную роль в духовном развитии человечества.

Духовное возрождение России не может быть достигнуто без восстановления исторических традиций русского народа и святынь Православия. На протяжении многих веков в рамках Православия создавались шедевры искусства: храмы, фрески, иконы, живописи, предметы культа, сюда же нужно отнести и духовную музыку. Русский философ В. В. Розанов сказал об этом очень точно: «Церковь есть не только корень русской культуры, она есть и вершина культуры».

Каждый русский человек обязан знать культуру своего народа, прошлое своей Родины, знать, откуда пришло Православие в Россию, почему оно укоренилось и стало национальной конфессией, как и почему Православная Церковь сумела объединить русский народ на борьбу за свою независимость и целостность.

Сейчас, когда Россия переживает не лучшие времена, эти знания тем более необходимы, чтобы сохранить и преумножить то великое духовное богатство, которое мы унаследовали.

Духовная музыка является не только частью нашей русской национальной духовной культуры, она в значительной степени повлияла в свое время и на светскую музыку.

На протяжении многих веков духовная музыка прошла «эволюцию» своего развития. Известно, что мелодика древнерусского искусства сыграла огромную роль в формировании языка и стиля классической русской музыки XIX века. Известно, с каким интересом относился к этим древним напевам Глинка, особенно в поздние годы жизни. Их высокая художественная красота и своеобразие привлекали и композиторов последних поколений.

М. А. Балакирев, приступая в 1861 году к сочинению фортепианного концерта, решил использовать в одной из его частей старинную церковную тему, что вызвало горячее одобрение В. В. Стасова. К этому источнику обращались Мусоргский, Римский-Корсаков, а позднее Рахманинов, Кастальский, Гречанинов, Василенко и др. русские композиторы до Мясковского включительно. (В основе 26 симфонии Н. Я. Мясковского лежат древние русские напевы, сообщенные композитору В. Н. Беляевым).

Из вышеприведенных примеров ясно, что светская музыка сформировалась на основе духовной музыки, которая была актуальна вчера, — актуальна она и сегодня. И в этом ее великое непреходящее значение!

Люди сегодня как будто заражены бациллой зла, беспощадности, какой-то дикой жестокости, непримиримости, многие, кажется, просто и не умеют сочувствовать, понять другого. Так вот музыка духовная, заключающаяся в высоком строе мыслей и чувств, в ее открытости, в ее направленности на единение людей, и помогает нам в какой-то степени бороться с этим злом и бездуховностью, она согревает душу, очищает наше сознание, облагораживает человека, дает импульсы к восприятию иного мира — не физического — мира духовного, к которому должен стремиться каждый из нас. Это великое духовное наследие, которым располагает сегодня современное человечество.

Часть I

НАЧАЛО ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

I. УРОВНИ ВОСПРИЯТИЯ И ОСОЗНАНИЯ МУЗЫКИ

Существует три уровня восприятия и осознания музыки:

1-й УРОВЕНЬ — **ФОЛЬКЛОР** (устное народное певчество);

2-й УРОВЕНЬ — **ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ СВЕТСКАЯ МУЗЫКА**;

3-й УРОВЕНЬ — **ЦЕРКОВНО-КАНОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА**¹.

Если первый вид музыки проанализировать теоретически, то можно сделать вывод, что в фольклоре существуют законы музыки, но исполнители воспринимают только составной музыкальный материал, без теории.

Светская же профессиональная музыка — уже не просто физическое звучание — ее авторы знают законы, закономерности музыки, ее устройство и пользуются этим устройством.

Церковно-каноническая (или духовная) музыка, как один из уровней мировой музыки, также должна рассматриваться, в свою очередь, на трех уровнях:

1-й УРОВЕНЬ — **ЗВУКОВОЙ МАТЕРИАЛ** (воспринимаемый и воспроизводимый звук);

2-й УРОВЕНЬ — **ЗАКОНЫ ОРГАНИЗАЦИИ** музыкального материала (теория, гармония, полифония, акустика, анализ форм и т. д.);

3-й УРОВЕНЬ — **ДУХОВНОЕ СОСТОЯНИЕ** (человека), порождающее определенные законы организации звукового материала. Последний уровень по существу является той квинтэссенцией, которую можно выделить в духовной музыке. На этом уровне нужно отметить следующее: подобно тому, как принято считать (апостол Павел, Апполинарий Младший), что человек состоит из тела, души и духа, в духовной музыке тело ассоциируется с физическим звуком, душа — это законы, согласно которым развивается звук, а дух порождает к жизни закона, оживотворяя его. И вот это последнее, собственно, и составляет «соль» духовной музыки. А ведь соль, бу-

¹ Церковно-каноническая музыка в дальнейшем будет называться духовной музыкой.

лучи необходимым пищевым продуктом, без которого не могут обойтись ни люди, ни животные, считалась еще в древности «благородным, высокоценным веществом». «Nil sole et sale utilius» (нет ничего полезнее солнца и соли), говорили древние римляне. Плутарх называет соль «благодатью» (χάρις). Гомер прилагает к ней эпитет: «божественная» (θετον), а Платон называет соль «боголюбивым веществом» (θεοφιλέσ σῶμα).

Поэтому, если при исполнении духовной музыки нет присутствия души, духа, какого-то внутреннего настроя, собранности мысли, ее сосредоточенности на слове, то, как говорится в Священном Писании¹, «если соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленой»? Другими словами, исполнение хором произведения на культовую тематику без сознательного отношения к Священному тексту никогда не будет соответствовать своему высокому назначению.

Если сравнить музыку светскую (народную и профессиональную) с духовной музыкой, то нужно отметить, что в светской музыке музыкальные средства проявляются безгранично, бесконтрольно, т. е. эти средства находятся вне духовного контроля.

В Западной музыке композиторы обязаны вносить в свои сочинения что-то новое, свое, какую-то свежесть красок. И при этом не дается никакой духовной оценки этих средств.

В православной же духовной музыке каждое средство оценивается критически как с духовной, так и с моральной стороны. Музыка находится в полном соответствии с церковными канонами. И каждое музыкальное средство оценивается, естественно, церковными авторитетами. Словом, отбор средств построен на соборном опыте Церкви.

Различна и практическая сторона двух видов музыки. Если задача светской музыки заключается, скажем, в том, чтобы произвести какое-то впечатление на публику, воссоздать, порой, внешний эффект, словом, так или иначе воздействовать на слуховой аппарат зрителя, то духовная музыка, призванная восполнить духовный потенциал в человеке, утолить его духовный голод, ставит своей главной целью воздействовать на душу человека; она предлагает ему на мгновение отрешиться от всего земного, материального, сосредоточить все свои мысли и чувства на глубину песнопений.

Каковы же критерии всех уровней музыки?

В ФОЛЬКЛОРЕ — память и сравнение с прошлым авторитетом.

В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ возможности богаче. На этом уровне — соответствие звукового материала законам организации. То есть здесь композитор анализирует те или иные правила и теоретические законы.

Для ТРЕТЬЕГО УРОВНЯ особенно характерно обращение к духовному состоянию композитора (кем, в каком состоянии и при каких обстоятельствах жизни написана музыка). Законы организа-

¹ Евангелие от Матфея, 5 гл., 13 стих.

ции звукового материала должны рассматриваться с точки зрения их духовного качества, их сущности, т. е. хорошо ли в данном произведении использовать то или иное трезвучие (мажорное, минорное), ту или иную гармонию и т. д. Словом, существуют законы музыки, которые ведут к духовному росту, одухотворенности, воодушевлению. И наоборот. Отсюда — духовный анализ музыкальных средств. Мажорный и минорный лады, например, вводились с определенными целями. В XVIII в. мажор считался вульгарным ладом, минор — ладом для бродяг. Вообще, в XVIII веке было духовное восприятие средств.

Любопытно заметить, что духовная музыка у греков, от которых происходит русская духовная музыка, была основана на психологии. Они точно угадали соответствие тонов главным способностям души (уму, воле, чувству) и сочиняли духовную музыку таким образом, что одними звуками пленяли внимание ума, другими возбуждали чувственность, а иными увлекали волю к чему-то горнему, высшему. И этим трем способностям души в каждом песнопении их соответствовали три строя или три мотива с искусными переходами от одного к другому, чтобы у тех, кто слушает пение хора, сохранялось гармоническое настроение всех сил духа, и чтобы люди не выходили из храма, например, с одной возбужденной чувственностью без увлечения воли и ума. Другими словами, духовная музыка должна гармонично развивать личность, духовно-нравственное начало в человеке, а не только производить впечатление на его чувства, как это подчас бывает после слушания светской музыки. Мы забыли эту тайну музыки, а ведь она давно была известна нашим предкам. Думается, что нетрудно возобновить такой подход к духовной музыке. Нужно только определить: какие звуки в связи с известными силами чаруют ум, какие возбуждают чувственность, а какие направляют свободную волю человека к нравственной чистоте и высоте.

2. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ В РАЗВИТИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Как уже говорилось выше, светская музыка услаждает, главным образом, чувство, питает более слуховой аппарат, чем умиляет душу, наполняя ее своим воздействием. А ведь только тогда, когда существует полная взаимосвязь духовно-нравственного начала человека с музыкальным восприятием, только тогда, когда между ними есть полная гармония, такую музыку можно назвать музыкой духовной, музыкой с большой буквы, и только в этом случае она будет соответствовать своему высокому назначению. И если проанализировать исторический ход развития светского искусства вообще и светской музыки в частности, то становится совершенно очевидно, что светская музыка в своем развитии во многом обязана духовной музыке. А создавались шедевры духовной музыки именно в церквях и

монастырях, которые, как известно, были рассадниками духовного образования и просвещения, а значит и мировой культуры в целом.

Известно, что вплоть до XVII века церковь являлась главным центром музыкального профессионализма, именно в рамках церковной культуры создавались высокие художественные ценности, складывались многие музыкальные жанры, развивались теория музыки, нотация, педагогика. Европейская культура сформировалась в результате взаимодействия церковного и светского искусства. Например, раннехристианская духовная музыка формировалась в тесной связи с традициями ряда культур Средиземноморья (иудейской, египетско-сиропафестинской, позднеантичной).

Светская музыка Древней Руси не имеет письменных памятников, восходящих ранее конца XVII века, или даже начала XVIII века, а поэтому о древнейшем ее периоде можно судить только на основании гипотез, основанных на общих указаниях, встречающихся в разных исторических памятниках.

Тяжелые исторические условия развития русского народа сделали невозможным своевременное развитие сложного музыкального стиля, который уже существовал в Европе. Таким образом, когда в Западной Европе уже создавались сложнейшие произведения контрапунктического стиля, на Руси еще не имели понятия о многоголосной музыке, и русская музыка, как духовная, так и светская, оставалась однострунной и строго диатонической.

С принятием христианства и образованием государства Древней Руси, а также с возникновением русского монашества, начинает развиваться самобытная русская культура и, в частности, русская духовная музыка, которая по своим певческим жанрам, отражавшим сложность и богатство византийской гимнографии, принципиально отличалась от западно-европейской и была исключительно вокальной.

В средние века на территории России зарождается систематическое музыкальное образование. При монастырях и церквях были учреждены певческие школы, где воспитывались церковные певцы. Одна из старейших школ в XII веке находилась во Владимире. Начиная с XVI века, во многих городах были организованы учебные заведения, так называемые домашние частные школы для детей, где обучались не только грамоте, но и церковному пению.

XVIII век в России отмечен как подъем светской музыки и культурной жизни в целом. Именно в это время появляются первые светские музыкально-учебные заведения — классы оркестровых инструментов Придворной певческой капеллы (Петербург, 1740), школа пения и инструментальной музыки в г. Глухове (1738), Петербургская театральная школа, музыкальные классы Академии художеств (1760) и другие. В 1859 г. А. Г. Рубинштейном организовано русское музыкальное общество, чуть позже — музыкальные классы и Петербургская (1862) и Московская (1866) консерватории. Во 2-й половине XIX — начале XX в. открылись музыкальные училища в Киеве

(1863), Казани (1864), Саратове (1865) и в других городах, многие из которых впоследствии были преобразованы в консерватории.

Трудно переоценить вклад в мировую музыкальную сокровищницу, который внесли за последние два столетия выдающиеся русские композиторы-классики: Д. С. Бортнянский, П. И. Турчанинов, А. Ф. Львов, В. И. Зинovieв, М. И. Глинка, П. И. Чайковский, А. А. Архангельский, С. В. Смоленский, А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков, С. В. Рахманинов и многие другие. Их имена по праву должны вписаться **золотыми буквами** в фонд развития мировой музыкальной культуры.

В прошлом духовная музыка сыграла не только определяющую роль в становлении и формировании мирового искусства, она имеет великое и непреходящее религиозно-историческое значение, о котором выдающиеся учителя церкви говорят так: «Ничто не возбуждает, не окрыляет так духа, ничто так не отрешает его от земли и уз телесных», ничто так не наполняет любовью к мудрости, как пение стройное, как песнь священная, сложенная по правилам рифма...» (Иоанн Златоуст). «Христианское пение должно быть пением сердца, а не одних уст: каждый звук голоса должен быть звуком сердца, выражением мысли...», — восклицает он же. «Мелодия слов была символом духовной гармонии души», — говорит Афанасий Великий. А Григорий Нисский в своей книге «О надписании псалмов» указывает на непосредственную связь музыки псалмов с музыкальной стройностью устройства Вселенной, полагая, что «сладкопение», в свою очередь, «внушает» нам «стройность жизни».

Еще в глубокой древности авторы и исследователи духовной музыки всегда подчеркивали, что она должна бытьстройной, слаженной и должна доставлять удовольствие — «сладость слуху», проникающее в душу человеческую. Только тогда она будет соответствовать своему высокому назначению.

Огромное значение духовной музыки состоит еще и в том, что она, как никакой другой вид искусства, является высоким носителем духовности и нравственности. Произведения духовной музыки, написанные на текст Священной истории (или литургический текст), пронизаны глубочайшим смыслом. И хор, исполняющий то или иное произведение, обязан донести до слушателя высокий уровень нравственности, заключенный в данном произведении. А, как известно, нравственность — это одно из проявлений духовности, без которой не может нормально развиваться и вообще существовать человечество. Духовная музыкальная культура несет в себе высокую духовность и нравственность. Она является значительной частью воспитания и самоопределения человека, гармоничного развития личности.

3. КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК ДОХРИСТИАНСКОЙ МУЗЫКИ

Если проанализировать истоки древней цивилизации человечества, то на основании известных науке данных следует заключить, что существовавшее до нашей эры язычество в известной степени проявляло себя во всех сферах жизни и деятельности человека: религиозно-нравственной, эстетической, семейной и гражданской. Вся человеческая жизнь от рождения до смерти сопровождалась языческими культами и обрядами. Исключением, согласно библейскому повествованию, был только «народ Израиля». Все остальные племена, населявшие древний мир, были язычниками. Для того, чтобы ответить на вопрос, в каких конкретных музыкальных проявлениях выражалась «ветхозаветная языческая жизнь», нужно обратиться к свидетельству ветхозаветной священной истории, которая повествует нам о том, что возникновение музыки, а значит, и начало истории музыки, вообще, связано с именем некоего потомка Каина — Иувала: «И взял себе Ламех две жены: имя одной — Ада, имя второй — Цилла. Ада родила Иавала: он был отец живущих в шатрах со стадами. Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гуслях и свирели. Цилла также родила Тувалкаина, который был ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт. 4, 19—22).

Из этого исторического фрагмента следует, что музыка впервые появилась на исторической арене, благодаря первому ее изобретателю — Иувалу. Он принадлежал к тому поколению людей, которое начало активное обживание земли. В науке эта общественно-экономическая формация соответствует новокаменному веку — неолиту. Именно в эту эпоху в Передней и Средней Азии, в Европе и в Индии появляются новые формы производства — скотоводство и земледелие, совершенствуется новая техника обработки каменных орудий, развитие гончарного искусства и строительного дела, ткачества и обработки кожи и т. д. Новые черты общественной жизни людей — усиление родовых общин, укрепление связи между ними — обусловлены общим подъемом производительных сил.

Именно в это время и зарождается музыка на мировой исторической арене. Появляются первые примитивные музыкальные инструменты и различные орудия. Они не только воспроизводили впечатление на чувства, но и были своеобразными символами миропонимания, поскольку инструмент являл собой символ переустройства и благоустройства мира. И первоначальная музыка, насколько известно, была музыкой исключительно инструментальной.

Появление в мире инструментальной музыки не случайно. Подобно тому, как для обеспечения нормальной жизнедеятельности человека нужны были орудия земледелия, охоты и другие инструменты, при помощи которых он получал телесную пищу, нужны были и какие-то совершенно новые орудия, которые доставляли бы ему и пищу духовную. Этими-то орудиями и стали музыкальные инструменты, из которых нужно было извлекать звуки, способные

улаждать и питать чувства человека, и восполнять, в какой-то степени, его духовную субстанцию.

Способность музыкальных инструментов питать и наслаждать душу стала сущностью так называемого «принципа инструментализма», который явился основой всей дохристианской музыки. А проявлялся этот «принцип инструментализма» буквально на всех уровнях так называемой «ветхозаветной языческой эпохи». Все языческие культы, известные до нашей эры, начиная с самого примитивного — шаманизма, вплоть до самых изощренных тайных мистерий, сопровождались игрой на инструментах. Более того, инструменты, на которых играли музыканты, оказывали огромное влияние на духовную сферу человека, в известной степени действовали на его психику, поскольку звуки инструмента способны улаждать не только чувства и душу, но могут также как бы восхищать их, приводить всего человека в некое сверхсостояние транса или экстаза. И вот эти, так называемые, экстатические состояния, подкрепляемые иногда приемом специальных наркотиков и ритуальным опьянением, как бы выводили человека за пределы повседневной действительности и являлись, по существу, той духовной пищей, без которой он не мог бы существовать. Звуки инструментов сопровождали человека и во время войн, и на охоте, и во время увеселительных праздников, словом, — и в дни веселья, и в дни тревоги, — возбуждая в нем то воинские патриотические чувства, то грусть, то любовную негу. И это понятно, поскольку сущность инструментальной музыки заключается в возбуждении и питании тех или иных чувств и переживаний человека при помощи извлекаемых из инструментов физических звуков.

Принцип инструментализма был характерен не только языческим племенам, населявшим нашу землю, но и «ветхозаветному народу Израиля». Известно, что еще в период царей при царе Давиде (1010—970 гг. до н. э.) культовое музыкальное искусство было профессиональным занятием. В богослужении могли принимать участие только те люди, которые прошли специальную школу игры на музыкальных инструментах.

При преемнике царя Давида, царе Соломоне (970—930 гг.), культовая музыка поистине достигла своего апогея. Согласно библейскому повествованию, из 38 тысяч левитов обязанностью 4-х тысяч музыкантов была игра на инструментах при Иерусалимском храме во время богослужений. Причем, существовала определенная организационная структура коллектива, разделенного на группы, каждая из которых выполняла свои функции: одни играли на трубах, другие — на цитрах, третьи — на псалтирях, четвертые — на гусях и т. д. Всего певцов и музыкантов было 288 человек. Они, в свою очередь, делились на 4 хора по 72 человека в каждом. Во главе каждого хорового коллектива стоял начальник хора. Для богослужений в будничные дни предусматривалось более мелкое деление хора на 24 группы по 12 человек в каждой. Чин освящения царем Соломоном Иерусалимского храма сопровождался пением и игрой 408 певцов и музы-

кантов. Это был высокопрофессиональный и самый выдающийся инструментально-певческий ансамбль того времени, поскольку, звучал он, как замечает летописец, как один голос или один инструмент, что и свидетельствовало о высочайшем техническом и творческом уровне коллектива.

Но любопытно, что не всегда ветхозаветные богослужения сопровождалась инструментальной музыкой. В этом нас может убедить священная история Ветхого Завета, в которой совершенно отсутствуют указания на музыкальное сопровождение, например, в описаниях жертвоприношений патриархов Авраама, Исаака и Иакова, из чего можно сделать вывод, что поначалу музыка не оказывала религиозно-нравственного и воспитательного влияния на ветхозаветное богослужение. Ведь присущее музыкальным инструментам свойство доставлять чувственное наслаждение прямо противоположно покаянию и плачу, свойственные христианскому богослужению, которому чужд «принцип инструментализма».

Таким образом, мы видим, что еще ветхозаветная эпоха являла собой проблески христианского богослужения. Впервые же предвосхищено рождение вокальной музыки без сопровождения в тот великий исторический момент, когда народ Израиля вышел из египетского плена и перешел Чермное море. Именно по переходе израильтянами Чермного моря и избавлении от фараоного войска и была воспета вождем народа израильского Моисеем и его сестрой Мариамной первая песнь на земле. Именно здесь впервые заявил о себе «принцип распева», который стал впоследствии основой православного богослужебного пения.

Однако, сам «принцип распева» еще не мог во всей полноте проявиться в ветхозаветном богослужении — это могло произойти только в новозаветную эпоху, поскольку в ветхозаветный период этот принцип был лишь пророчески предвосхищен Моисеем. В дальнейшем богослужебная музыка иудеев хоть и несла в себе прообраз новозаветного пения без сопровождения, все же не могла всецело отказаться от инструментального принципа. Так, известно, что звуки труб сопровождали храмовые служения. Псалтирь, тимпан, свирель и гусли приводили в особое состояние сонм пророков, встретивший царя Саула после его помазания на престол пророк Елисей, возбуждал дух пророчества перебором гусельных струн. А сам царь и псалмопевец Давид пел свои псалмы под аккомпанемент музыкальных инструментов. Такое господство принципа инструментализма было потому, что еще не настало время для более совершенного вида исполнительского искусства — пения без сопровождения.

Инструментальная музыка, очевидно, являлась частью богослужений иудеев ввиду того, что они еще не достаточно профессионально были подготовлены к восприятию более возвышенной музыки — без сопровождения, а также для того, чтобы отвлечь их внимание от пышных языческих культов, которыми они весьма прельщались и которые сопровождалась богатым инструментальным звучанием.

Словом, игра на инструментах требовалась точно так же, как требовались кровавые жертвы при ветхозаветном богослужении.

История знает и другие, более убедительные примеры проявления музыки без инструментального сопровождения еще в дохристианскую эпоху. Наиболее яркий из них можно найти в книге пророка Даниила, в которой описывается, как царь Навуходоносор воздвиг великого истукана на поле Деире и заставил весь народ поклоняться ему под звуки «трубы, свирели, цитры, цевницы, гуслей и симфонии и всяких музыкальных орудий» (Дан., 3, 5). Это было, очевидно, грандиознейшее и впечатляющее языческое служение, участники которого приводились в иступление звучанием огромного количества музыкальных инструментов. И вот не поклонившиеся истукану и брошенные в огненную печь три иудейских отрока воспели песнь, явив и прославив тем самым образ православного богослужения и посрамив идольский инструментальный рев чистым пением.

На основании вышеизложенного материала можно сделать вывод, что первые шаги вокально-хоровая музыка сделала еще в дохристианскую эпоху. Но сформировалась она как стиль вокально-исполнительского искусства в культовой музыке в начале нашей эры в рамках христианской культуры.

Возникновение собственно а капелльной музыки обусловлено определенными историческими закономерностями. А капелльная музыка, прежде чем появиться к началу нашей эры, прошла четыре основных этапа своего развития: магический, мистический, этический и эстетический, об особенностях которых в дальнейшем и пойдет речь.

Магический этап характерен тем, что человек, посредством экстатической природы музыкального звука находился в состоянии транса или экстаза. Этот древнейший музыкальный жанр существует и сегодня в практике современного шаманизма.

Мистический этап развития античной музыки обязан пифагорейской школе, согласно учению которой, вся музыкальная ткань рассматривалась как средство постижения глубинных тайн Вселенной, что свойственно деятельности египетским и вавилонским языческим жрецам.

В период античной классики выдающийся древнегреческий философ Платон создал универсальное понятие о музыке, согласно которому она приобрела *нравственно-этическое* и *воспитательное* значение.

Вслед за этическим этапом последовал последний заключительный этап развития античной музыки — *эстетический*. Отныне музыка уже не имела религиозного и нравственно-воспитательного значения, а мыслилась всего лишь как искусство, доставляющее человеку не более как эстетическое наслаждение.

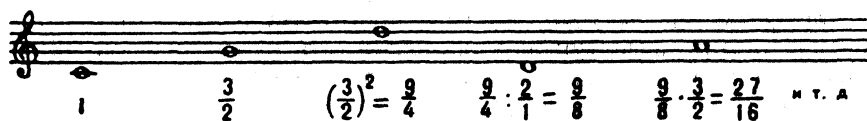
4. ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ МИРОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СИСТЕМ

Музыка всех христианских народов Европы имеет свое историческое начало в древнегреческом (языческом) искусстве. Связь музыки древнегреческой с западно-европейской, так же как и русской, установилась непосредственно через Рим и Византию. В VI веке на Западе появился знаменитый трактат философа-неоплатоника Боэция, в котором излагалось учение древнегреческих теоретиков и который, в свою очередь, стал основой для музыкально-теоретических работ ученых монахов Римской церкви.

Впрочем Западная Европа унаследовала от древнегреческой теории сравнительно немного, а именно то, что имеет отношение исключительно к основам диатонического строя музыки. Что же касается хроматического и энгармонического строя, то первый из них стал входить в употребление лишь при позднейшем развитии многоголосной музыки и то совершенно в ином значении, чем у древних, а древнегреческий энгармонический строй вообще не нашел применения в музыке христианских народов. Св. Климент Александрийский во II веке установил диатонизм как единственный род строя, достойный применения в христианском богослужении. Вероятно, что изощренность фактуры изложения музыки хроматической и энгармонической, делала ее недоступной для совместного пения христиан первых веков при богослужении, так что это обстоятельство послужило поводом для того, что не только энгармонизм, но и хроматизм был исключен из практики христианского церковного пения. Во всяком случае вышеупомянутый запрет на введение хроматического и энгармонического строя в христианской церкви нигде не встречал возражения, и среди европейских народов диатонический строй был единственным за все тысячелетие, пока существовало только одноголосное богослужебное пение. Хроматические изменения ступеней начали проявляться лишь с зарождением основ многоголосной музыки, но хроматизм в европейской музыке не получил развития самостоятельного строя и остался лишь своеобразной окраской диатонического строя. Что же касается энгармонизма новой европейской музыки, то он представляет собой явление совершенно иное, чем энгармонизм древнегреческий.

Как уже говорилось выше, основой музыки всех европейских народов была строго диатоническая система, но при этом нужно добавить, что диатонизм средневековой Европы, возможно, как и России, был не совсем тождественен с древнегреческим диатонизмом. Диатонизм средневековой Европы и наш современный основан на так называемой натуральной гамме, а сам диатонизм является поэтому естественным, натуральным, между тем, как древнегреческий диатонический строй являлся результатом теоретического измышления, вследствие чего его ступени были несколько иные, чем у нас теперь. Для того, чтобы осознать эту разницу, необходимо точно определить сущность древнегреческого диатонизма и сравнить с нашим

диатонизмом, основанном на натуральной гамме. Как известно, предметом древнегреческой теории музыки был физический звук и его параметры. Показательна в этом отношении деятельность древнегреческого философа и математика Пифагора и его последователей, занимавшихся изучением звучащей струны-монохорда. Так, согласно Пифагорейской системе, если выразить основную длину струны 1, то квинта будет равняться $\frac{2}{3}$ такой величины, следующая квинта вверх будет опять равняться $\frac{2}{3}$ длины предыдущей квинты и т. д., а каждая октава вверх будет равняться $\frac{1}{2}$. Таким образом, в основе пифагорейской системы лежат найденные опытным путем числовые выражения (интервальные коэффициенты) чистых квинты (3 : 2), кварты (4 : 3) и октавы (2 : 1). Отсчитывая квинты последовательно от исходного звука и перенося их в одну октаву, можно получить числовое значение любого звука диатонической или хроматической гаммы:



До-мажорная гамма в пифагорейской системе получает следующее выражение:

До ¹	Ре ¹	Ми ¹	Фа ¹	Соль ¹	Ля ¹	Си ¹	До ²
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	$\frac{2}{1}$

Интервальные коэффициенты

Двенадцатая квинта (например, от до → си-диез) в Пифагорейском строе не равна исходному звуку; таким образом, пифагорейский строй в отличие от равномерно-темперированного — незамкнутый. Разница между исходным звуком и 12-й квинтой равна примерно $\frac{1}{9}$ тона (23,5 цента). Этот интервал называется Пифагоровой коммой. На Пифагорову комму в пифагорейском строе отличаются все хроматические полутоны от диатонических, а также все звуки, энгармонически совпадающие при равномерной темперации (например, фа-диез выше соль-бемоль). Различия в полутонах усиливают тяготения, подчеркивают мажорность или ми-норность лада. Интонации пифагорова строя, однако, в ряде созвучий воспринимаются как слишком напряженные, иногда фальшивые. Поиски приемлемых интонаций привели к чистому строю, к неравномерным темперациям, а затем и равномерно-темперированному строю.

Таким образом, пифагорейцы исследовали отношение длины струны к высоте звука, пропорциональные соотношения интервалов, математически осмысливали акустические свойства консонансов и диссонансов и полученные закономерности истолковывали как проявление сокровенной и глубинной структуры космоса. Движение пла-

нет, соотношение и взаимоотношение первичных элементов, соединение души и тела — все в мире подчинялось единому закону гармонии и им осмыслялось. Весь космос понимался как некий инструмент, рождающий гармонический аккорд — «мировую музыку» — «mundana», которая возникает вследствие того, что движущиеся планеты издают звуки при трении об эфир, а поскольку орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих консонирующее созвучие, то и вращение небесных тел являет собой гармонию сфер. Но, между тем, эта небесная сферическая музыка изначально недоступна человеческому уху и физическому восприятию вообще. Поэтому ее можно воспринимать только интеллектуально.

Так, звучащая струна являлась для пифагорейцев инструментом мистического познания Бога и мира.

За музыкой «mundana», по учению пифагорейцев, в космической иерархии следует музыка «humana» или человеческая музыка, которой также присуща гармония и консонантность.

И третий вид музыки — музыка инструментальная, или «instrumentalis». Она являет собой лишь некий отголосок «мировой музыки» и поэтому занимает последнее место в пифагоровой музыкальной системе.

В историческом развитии античного учения о музыке, основывавшемся на музыкальном мировоззрении древневосточных цивилизаций, можно выделить несколько этапов. Одним из основных понятий древнегреческого учения о музыке является *катарсис* — единство души и небесной гармонии, то есть очищение человеческого сознания от всего негативного и обретение состояния высшей гармонии. Причем, очищение происходило не только посредством музыки, но и посредством постов, молитв и гаданий. Известно, что главные античные науки — медицина, мантика и музыка — ассоциировались у древних греков следующим образом: медицина — это гармония тела, мантика — гармония человека с внешним миром, музыка — это гармония духовно-нравственного начала человека.

Наряду с катарсисом у древних греков в период античности существовало такое понятие, как *учение об этосе*, которое заключалось в различном этическом воздействии на сознание человека той или иной мелодии музыки. Основоположником этого нового учения считается древнегреческий философ-идеалист IV века Платон, который стремился посредством музыки создать в своем государстве идеальное общество людей, воплотить высший миропорядок во всех сферах жизнедеятельности человека. Именно такое понимание музыки свойственно всей древнегреческой культуре. Любопытно, что музыка являлась главным критерием воспитания человека. Так, все молодые греки обязаны были обучаться музыке, играть на различных музыкальных инструментах, а также принимать активное участие в хоровых коллективах.

Из всех церковных ладов, которые были известны в античное время в Древней Греции, нашли применение только два: дорийский — во время различных увеселительных гражданских мероприя-

тий и фригийский, как более мужественный и возбуждающий во время войны.

С точки зрения этики, оценивались не только лады и ритмы, но и инструменты. Пифагор, например, используя лиру, «считал флейту недостойным для звучания». Аналогичным образом относился к авлосу и Платон. Таким образом, в Древней Греции во времена Платона существовал строгий духовный контроль музыкальных средств, что приводило общество к гармоничному его развитию.

Но недолгим было этическое воздействие музыки на человека. Уже при приемнике Платона Аристотеле античная музыка переходит в последнюю стадию своего развития — эстетическую, что привело к духовному вырождению музыкального искусства в целом и деградации общества в религиозно-нравственном отношении. Именно в эту эпоху музыка меняет свой духовный и нравственный ориентир, делает своеобразную переоценку ценностей далеко не в лучшую сторону. Теперь она отнюдь не оказывает нравственно-воспитательного воздействия на человека, а является всего лишь неким эстетическим наслаждением, «заполнением нашего досуга» и «интеллектуальным развлечением свободно рожденных людей», по выражению Аристотеля. Словом, новая музыка перешла все рамки дозволенного и служит человеку даже в том случае, если она оказывает отрицательное воздействие на него, развращая его душу и нравы. Для этого этапа развития музыки характерно наряду с диатоническим ладом введение утонченных и изнеженных хроматического и энгармонического ладов, развитие профессиональной инструментальной музыки, выступление великих артистов-виртуозов с их поразительными игровыми эффектами, а также появление музыкальных шоу и различных форм легкой развлекательной и танцевально-бытовой музыки.

Именно так выглядела античная музыка перед началом нашей эры. Она прошла полный четырехэтапный цикл своего развития, то есть от магическо-экстатического ее проявления в шаманизме, через изошренные тайные мистерии пифагорейского катарсиса и нравственно-этическое воздействие на человека, вплоть до эстетического ее восприятия, лишив себя, тем самым, самого главного критерия — нравственно-воспитательного значения личности.

5. ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Среди древнейших мировых музыкальных систем следует выделить музыку Древнего Египта, Древней Греции, Древнего Рима и Древнееврейскую.

Истоки музыки Древнего Египта восходят к концу 4-го — нач. 3-го тыс. до н. э. Основными источниками сведений о ней служат памятники материальной культуры — инструменты, иконографические материалы (барельефы и др. изображения), словесные тексты гимнов и песнопений, свидетельства древнегреческих и римских историков, философов.

В Древнем Египте музыка сопровождала придворные и храмовые ритуалы, была одним из средств развлечения различных слоев населения (древнеегипетское название «хи» означает «удовольствие»). Еще в доклассовом обществе были известны погремушки, в т. ч. систры, колотушки, а затем и ранние формы аэрофонов — свистки, флейты. В эпоху Раннего, Древнего и Среднего царств (ок. 3000 — ок. 1700 до н. э.) существовали тростниковые свирели, продольные флейты уффата, трубы, дуговые арфы, различные барабаны, трещетки. По-видимому (исходя из анализа музыкальных инструментов), ладовой основой древнеегипетской музыки была пентатоника. В период Древнего и Среднего царств появились пиктографическая (рисуночная) нотация и первые труды, раскрывавшие космологическую теорию связи музыки с небесными светилами.

В период Нового царства (ок. 1580 — ок. 1070 до н. э.) в древнеегипетской музыке усилились азиатские влияния, особенно сирийское. Музыкальный инструментарий пополнился гобоями, угловыми арфами, лирами, лютнями, кифарами и др. Более совершенная конструкция многих инструментов позволила использовать практически полный хроматический звукоряд. В греко-римский период (332 до н. э. — 395 н. э.) широко употреблялись авлос, поперечная флейта, букцина, различные лиры, губная гармоника, барабаны, трещотки, бубенчики и др. В III веке до н. э. в Александрии был изобретен гидравлос (предшественник современного органа). Немаловажную роль сыграл обмен музыкантами: некоторые египтяне в качестве учителей и придворных музыкантов находились в Греции и Риме, а в Египте работали многие греческие музыканты. В целом древнеегипетская музыка оказала большое влияние на музыкальную культуру древнего мира.

О Древнегреческой музыке можно судить преимущественно по памятникам письменной литературы (художественной и научной) и изобразительного искусства. Уцелели лишь некоторые фрагменты музыкальных памятников. Развитие древнегреческой музыки охватывает около 20 столетий (2-е тыс. до н. э. — V в. н. э.). Сохранившиеся сведения о различных жанрах народных песен (георгики — крестьянские, эпиталамы и гименеи — свадебные, эмбатерии-походные, сколии — застольные и др.) свидетельствуют о развитом музыкальном фольклоре.

Большое место в древнегреческой музыке отводилось песнопениям в честь богов: Аполлона (пеаны, номы), Артемиды (парфении, юпинги), Диониса (дифирамбы, иобакхи, фаллики) и т. д. Древнейший ритуал жертвоприношений (спондей) представлял собой синкретическое музыкально-танцевальное действо. Самые ранние из известных творцов музыки и исполнителей, например, Аэд (IX—VIII вв. до н. э.) были одновременно поэтами, композиторами и певцами, аккомпанировавшими себе на каком-либо струнном инструменте. Личности и художественная деятельность древнейших музыкантов запечатлены в различных мифах (Олимп, Орфей, Фамирид, Марсий и др.) и эпических поэмах (Демодок и Фемий в «Одиссее» Гомера). Период архаики (VII—VI вв. до н. э.) в древнегреческой музыке связан с именами Терпандра, Архилоха, Ариона, Алкея и др. В это

время происходит становление и развитие многих жанров: авлодического и кифародического номов (песнопения в сопровождении авлоса или кифары), авлетического или кифаристического номов (пьесы для солирующих авлоса или кифары), элегий, гипорхем (песни, сопровождаемые танцами) и др. В эпоху классики (V—1-я пол. IV вв. до н. э.) достигли расцвета древнегреческая трагедия (Эсхил, Софокл, Еврипид) и комедия (Аристофан), в которых важную драматургическую функцию выполняла музыка. В эллинистический период (начиная со 2-й пол. IV в. до н. э.) греческая музыка проникает во многие страны Средиземноморья.

В Древней Греции применялись буквенные вокальная и инструментальная нотации. Древнегреческая музыка была, в принципе, однострунная, но при инструментальном сопровождении напевов и дифференциации вокальных партий возникало гармоническое звучание отдельных интервалов. Основой ладового мышления древних греков были роды тетрахорда: все музыкальные связи звуков осознавались в рамках кварты с особой интервальной структурой.

В музыкальной практике бытовали многочисленные разновидности инструментов: струнных — лира, кифара, форминга, кинир, барбитон, псалтерий и др.; духовых — различные виды авлоса (бомбикс, калам, элим), сиринги (одно-, двух- и многотрубчатые) и труб (сальпинга, керас и др.); ударных — тимпан, систр, кимвалы, псифира и др. Александрийский механик Ктесибий (III—II вв. до н. э.) сконструировал первый водяной орган — гидравлос.

В Древней Греции развивались также музыкальная теория и музыкальная эстетика. Пифагор и пифагорейцы научно сформулировали ряд акустических законов музыки. Дальнейшее развитие музыкальной теории нашло отражение в трудах Никомаха, Птолемея (I—II вв. н. э.), Аллипия (III—IV вв. н. э.) и др. Этическую концепцию музыки разрабатывали многие античные ученые, в т. ч. Платон и Аристотель. Древнегреческое музыкально-теоретическое учение оказало большое воздействие на развитие европейской науки о музыке.

Древнеримская художественная культура складывалась под различными влияниями, обусловленными как преемственностью традиций (этрусская, греческая, эллинистическая), так и широтой границ Римского государства (с кон. III в. до н. э. по V в. н. э.). Сведения о древнеримской музыке довольно скудны. Раннеримская культура была относительно более самостоятельной: существовали бытовые музыкально-поэтические жанры (песни триумфальные, свадебные, застольные, поминальные), военная музыка исполнялась на трубах, рогах. С V в. до н. э. становится характерной ориентация Римского государства на греческое искусство (заимствование мифологических мотивов, ввоз предметов искусства, до I в. в риторских школах обучение на греческом языке). Как и в Греции, распространялось пение поэтических произведений (оды Горация, эклоги Вергилия, поэмы Овидия) в сопровождении тибии, кифары.

Среди древних инструментов — разновидности арфы и лиры, гидравлос, кимвалы. По сравнению с греческим древнеримское искусство утратило демократичность и приобрело зрелищно-развлекательный характер (музыка цирковых, театральных представлений, публичные концерты виртуозов, выступление музыкантов из восточных и европейских стран, с кон. I в. н. э. «капитолийские состязания» поэтов, певцов и инструменталистов, основанные императором Домицианом).

Увлечение музыкой в ее гедонистическом понимании привело к расцвету любительства у римской знати; император Нерон ввел «греческие состязания», где сам выступал как певец и кифаред. Известные музыканты эпохи Римской империи — Анаксенор, Тигеллий, Диодор. Христианство принесло с собой культуру, в известном смысле противостоящую «языческой» культуре римских празднеств, концертов, состязаний. Сведения о древнеримской музыке начиная со II в. сочетаются со сведениями о раннехристианской музыке.

Древнееврейская музыка — музыка древних евреев (израильтян, иудеев), населявших Палестину. На процессе формирования древнееврейской музыки сказалось воздействие цивилизаций Ассирии, Вавилонии, Египта, Финикии. Исследование древнееврейской музыки затруднено отсутствием записей музыки и других памятников культуры, сохранивших сведения о музыке. Основным источником сведений о древнееврейском невменном письме и особенностях музыкального инструментария являются т. н. рукописи Мертвого моря. Данные о музыкальной жизни евреев содержатся в библейских текстах. В 1-й части иудейского (ветхозаветного) канона Торе воспроизводятся тексты песен, описываются танцы, процессии с музыкой, парадные встречи воинов, сопровождавшиеся хоровым пением и игрой на кимвалах, торжества освящения храма Соломона (X в. до н. э.), в которых участвовали 120 священнослужителей с трубами. В древнееврейской культуре большую роль играли песнопения типа хороводных (исполняли на народных праздниках, в т. ч. по случаю сбора урожая), бытовали обрядовые, свадебные и др. песни. Для древнееврейской музыки в целом типично одноголосие; в своей основе она вокального происхождения.

Для записи и чтения текстов пользовались знаками, указывающими лишь направление движения мелодии. Первоначально была распространена пентатоника, в дальнейшем — диатонические лады, близкие древнегреческим. Исполнение народных мелодий сопровождалось хлопками, танцами; такт отбивался ударными инструментами. Помимо разновидностей арфы, трубы и барабана, использовались инструменты, заимствованные у египтян, финикийцев и персов. С установлением богослужения в храме Соломона в Иерусалиме в ритуале стали участвовать оркестр и хор. Обучение храмовых музыкантов было возложено на служителей низшего духовного сана (левитов). В I-м тыс. до н. э. сформировалась книга

Псалмов (антология культовых гимнов царя Давида), которые первоначально предназначались для торжественных религиозных представлений, сопровождаемых инструментальной музыкой и хоровым пением.

Древнееврейская музыка достигла расцвета в период древних царств — Израильского (ок. 928—722 гг. до н. э.) и Иудейского (ок. 928—586 гг. до н. э.). Получила развитие культовая музыка. После разрушения Навуходоносором II храма (587 г. до н. э.) и восстановления его персидским царем Киром II (538 г. до н. э.) Иерусалим превратился в самоуправляющийся город, храмовая музыка стала упрощаться. С покорением Римом Иудеи и вторичным разрушением иерусалимского храма (70 г. н. э.) в знак траура в синагогах была запрещена инструментальная музыка. Изгнание евреев из Палестины после Иудейской войны (66—73 гг.) положило начало новому этапу в истории музыкального искусства евреев, далее развивавшегося в рамках диаспоры.

В соответствии с музыкальной системой, опубликованной в 1914 г. Эрихом фон Хорнбостелем и Куртом Заксом, принятой в настоящее время музыковедами всего мира, все инструменты распределяются по категориям исходя из способа звукоизвлечения.

Существуют 5 главных типов инструментов: аэрофоны, идиофоны, мембранофоны, хордофоны, механические и электрические.

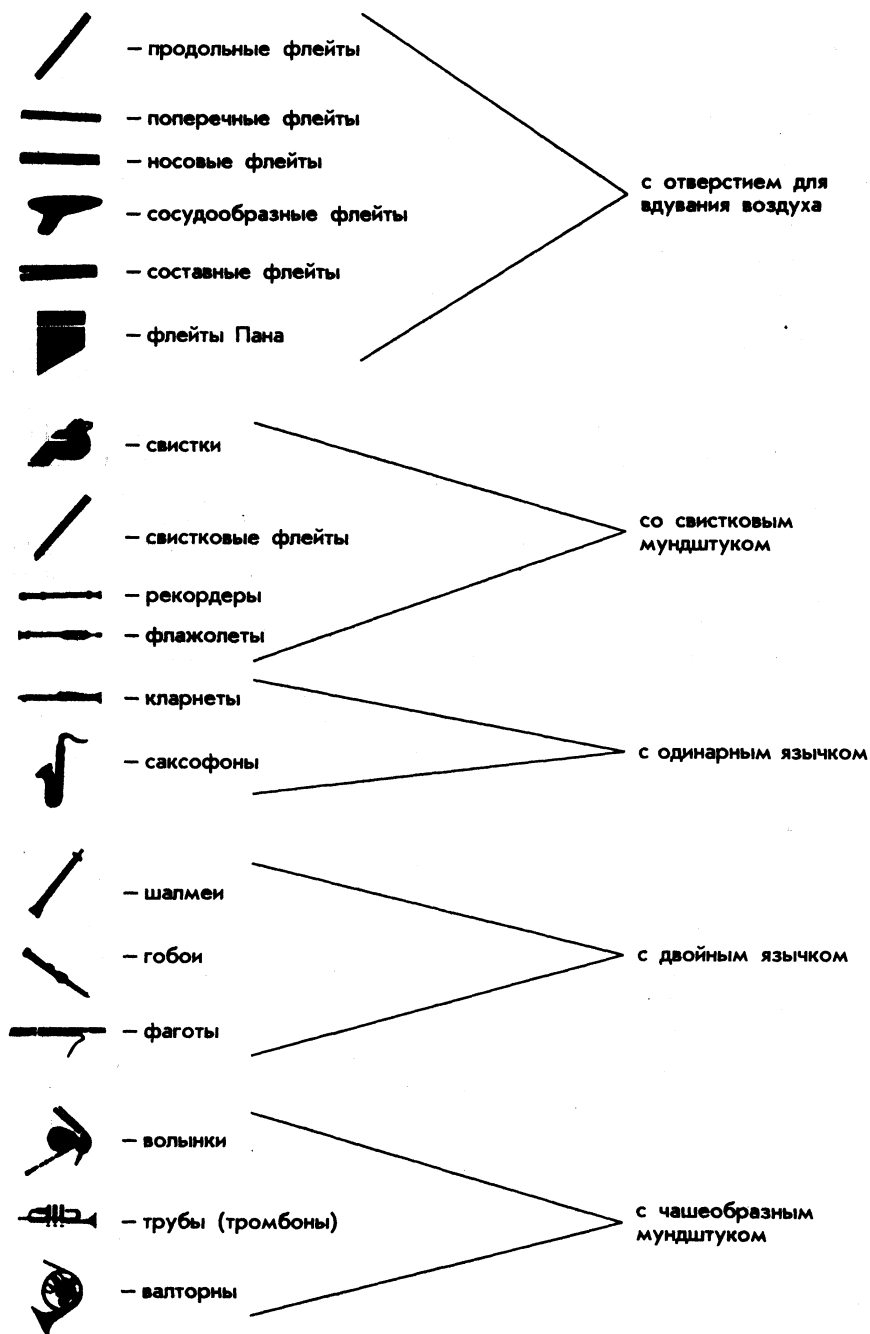
Аэрофоны — это инструменты, в которых звук производится вибрацией воздуха. Их подразделяют, в зависимости от способа возникновения вибрации, на флейтовые (свистящие или губные, лабиальные), язычковые (или лингвальные), с чашеобразным мундштуком (или амбюшурные) и свободные аэрофоны.

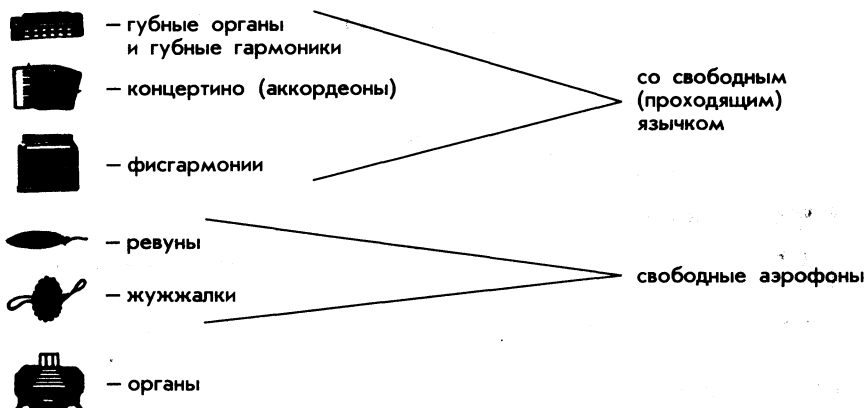
С каменного века флейты имели магическое значение, а некоторые народы до сих пор используют их в обрядах, связанных с бурями, сбором урожая, смертью. Язычковые инструменты возникли на Востоке. Более сложные, чем флейты, они менее широко распространены и сегодня встречаются в Европе, Африке и на Востоке. Инструменты с чашеобразным мундштуком известны с глубокой древности. Их, от самых простых до весьма изощренных, можно встретить по всему миру; и сегодня их обычно используют в ритуальных, военных и сигнальных целях. Свободные аэрофоны типа ревуна все еще используются некоторыми племенами в качестве магических инструментов.

Семейство аэрофонов включает флейты с отверстием для вдыхания воздуха и со свистковым мундштуком; инструменты с одинарным, двойным и свободным (проходящим) язычком; с чашеобразным мундштуком; свободные аэрофоны. Волюнки и органы — это гибридные инструменты с трубками различных типов.

Идиофоны — это инструменты с самыми разнообразными способами звукоизвлечения, изготовленные из материалов, звучных по своей природе. Их развитие началось много тысяч лет назад, когда первобытный человек впервые стукнул палкой о палку, камнем о

АЭРОФОНЫ





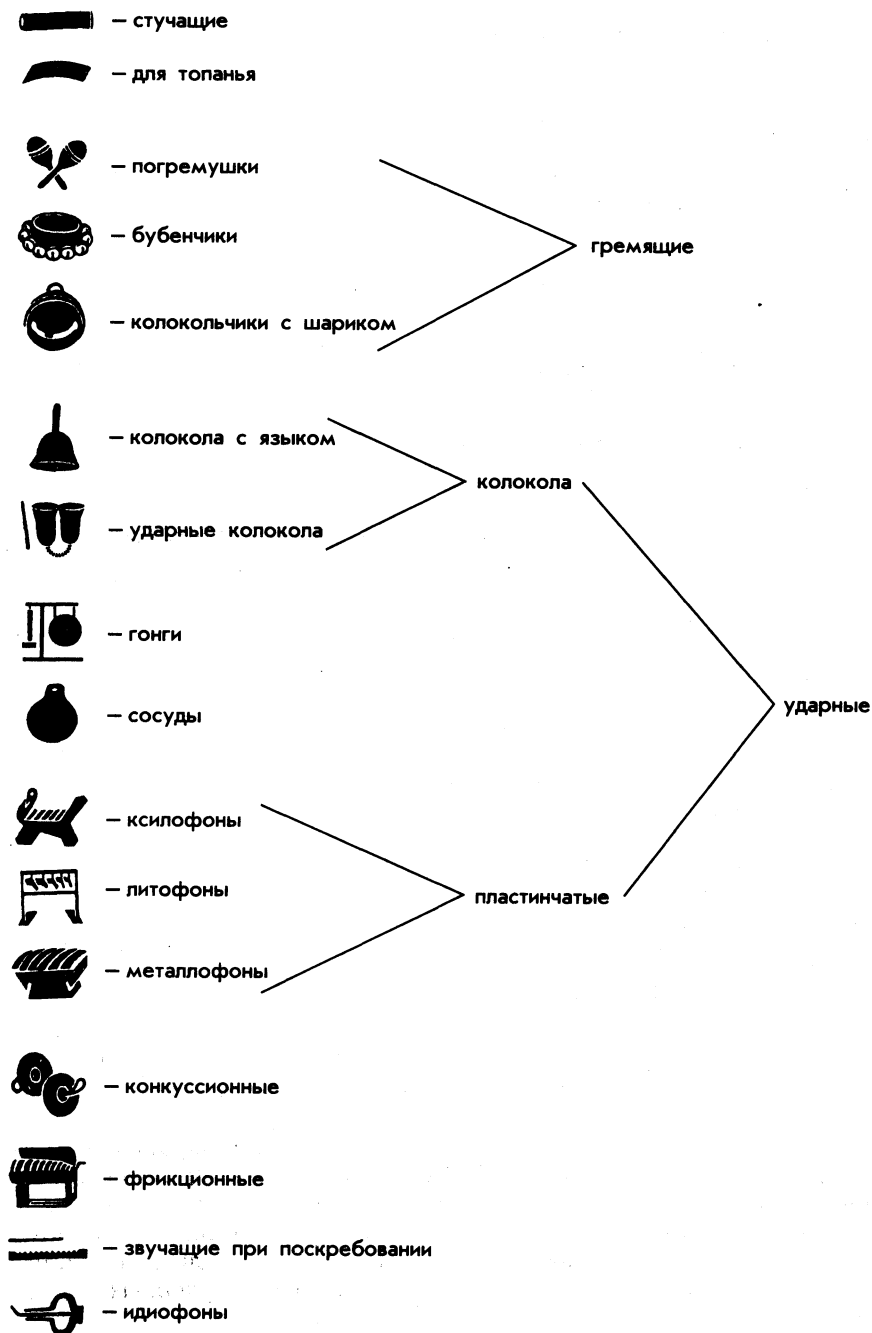
камень или костью о кость, чтобы подчеркнуть ритм хлопков в ладони или ударов ногой в землю. Примитивные идиофоны такого типа из природных материалов и сегодня используются многими народами как сигнальные инструменты, а также для сопровождения пения и танца. Интерес к звукам разного тембра и высоты, которые можно было извлечь из предметов, отличающихся по материалу и размерам, привел к созданию таких инструментов, как ксилофон и гонг. Западный симфонический оркестр включает множество разнообразных ударных инструментов (перкуссии), от простой деревянной коробочки до инструментов с точной звуковысотной настройкой типа трубчатых колоколов или колокольчиков.

Существует 8 основных типов идиофонов: стучащие, для топая, гремящие, ударные (перкуSSIONные), конкуSSIONные, фрикционные, звучащие при поскребывании, шипковые. Самая большая группа — ударные идиофоны — дополнительно подразделяются в зависимости от формы инструментов.

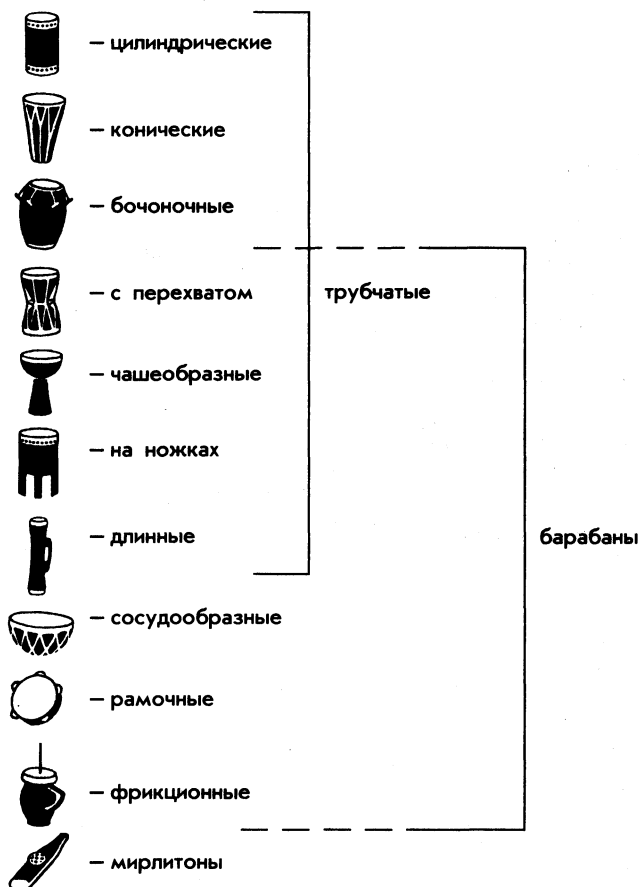
Мембранофоны — это инструменты, звук в которых производится благодаря вибрации натянутой перепонки (мембраны) или кожи. Существуют 2 основные разновидности мембранофонов: барабаны и значительно менее распространенные мирлитоны. Древние изображения свидетельствуют, что барабаны существовали в Месопотамии и Египте уже 4 тысячи лет назад, но из-за непрочности материалов, из которых они изготавливались, до наших дней дошли лишь единичные древние экземпляры. Сегодня барабаны чрезвычайно популярны во всем мире, их делают в самых разных формах. Многие народы наделяют барабаны магическим и ритуальным значением, используя их для защиты от злых духов и для вызывания добрых. Барабаны — это еще и важные сигнальные и военные инструменты, популярные также при сопровождении пения и танца. С начала XVIII в. барабаны вошли в состав западного оркестра.

Существуют две основные разновидности мембранофонов: барабаны и мирлитоны. В зависимости от формы барабаны можно под-

ИДИОФОНЫ



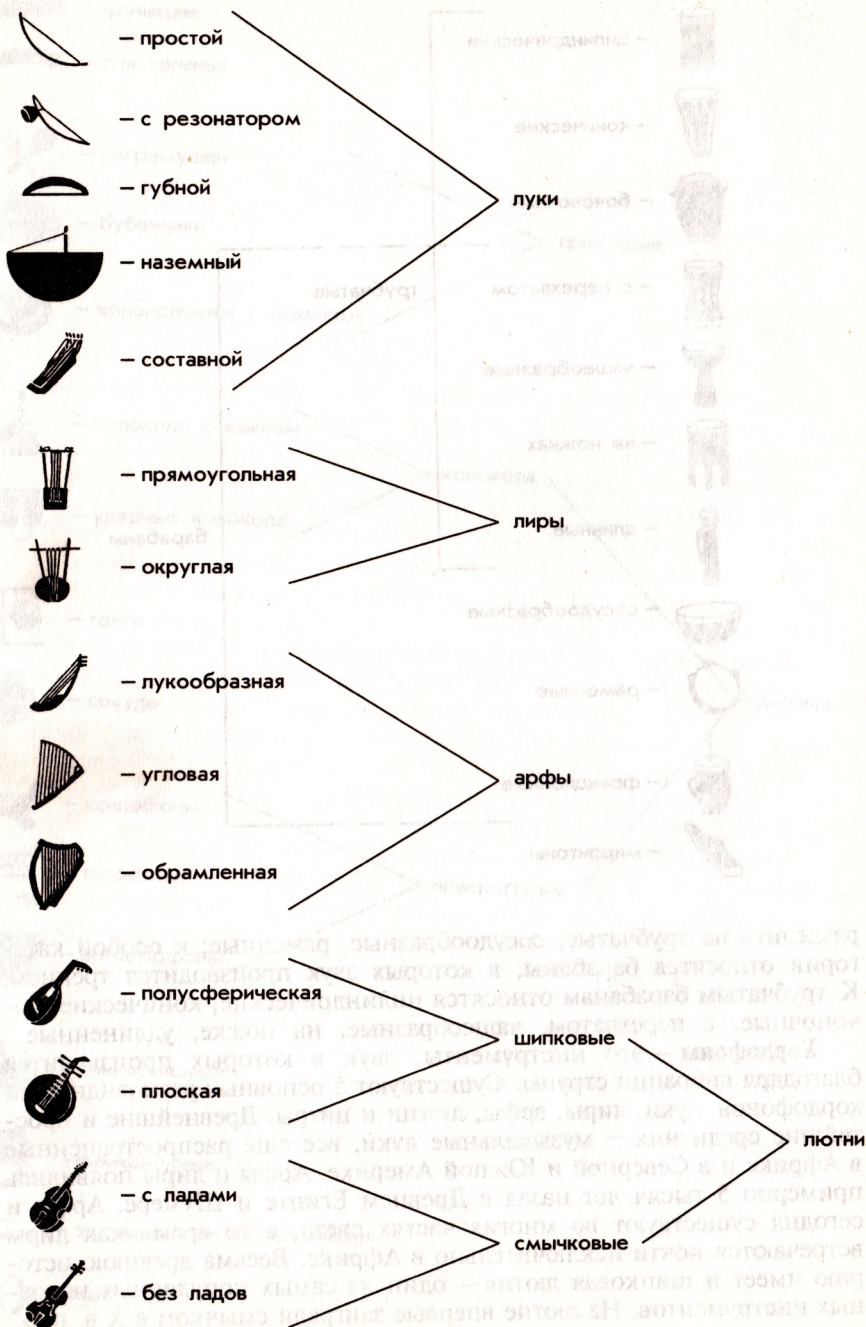
МЕМБРАНОФОНЫ

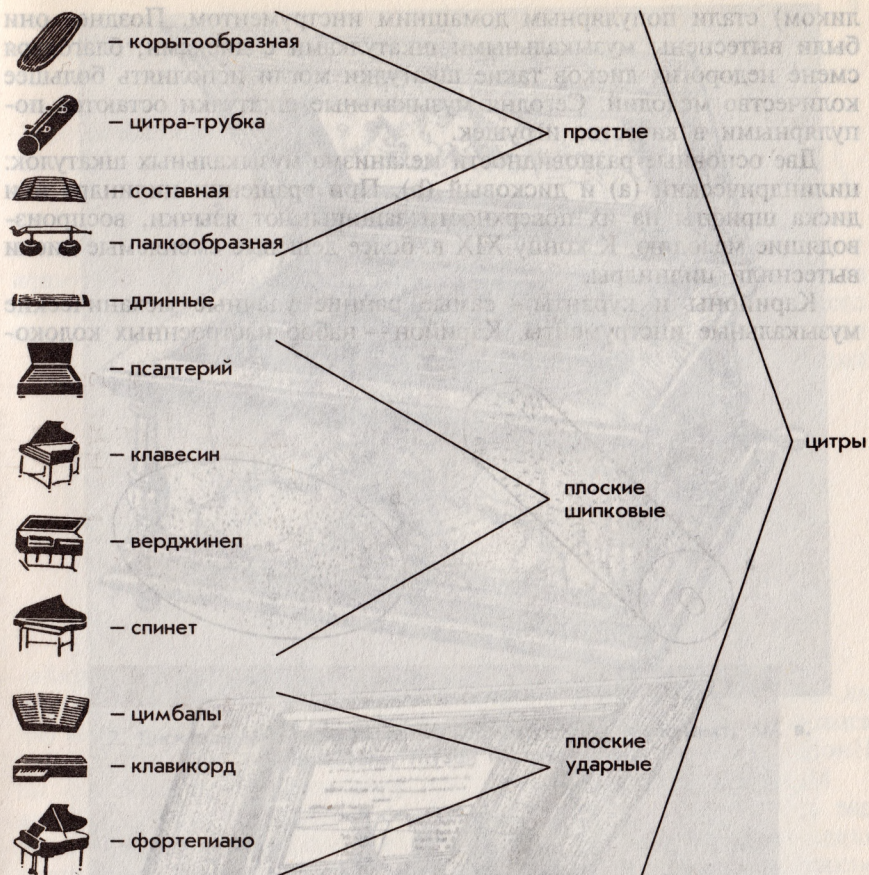


разделить на трубчатые, сосудообразные, рамочные; к особой категории относятся барабаны, в которых звук производится трением. К трубчатым барабанам относятся цилиндрические, конические, бочоночные, с перехватом, чашеобразные, на ножке, удлинённые.

Хордофоны — это инструменты, звук в которых производится благодаря вибрации струны. Существуют 5 основных разновидностей хордофонов: луки, лиры, арфы, лютни и цитры. Древнейшие и простейшие среди них — музыкальные луки, все еще распространенные в Африке и в Северной и Южной Америке. Арфы и лиры появились примерно 5 тысяч лет назад в Древнем Египте и Шумере. Арфы и сегодня существуют во многих частях света, в то время как лиры встречаются почти исключительно в Африке. Весьма древнюю историю имеет и щипковая лютня — один из самых популярных народных инструментов. На лютне впервые заиграли смычком в X в. н. э.,

ХОРДОФОНЫ





и с этого момента начался процесс видоизменения ранней смычковой лютни, приведший к возникновению современных скрипок. Цитры встречаются самых разных видов, от простых цитр-трубок и до весьма сложных клавишных инструментов Западной Европы.

МЕХАНИЧЕСКИЕ И ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ

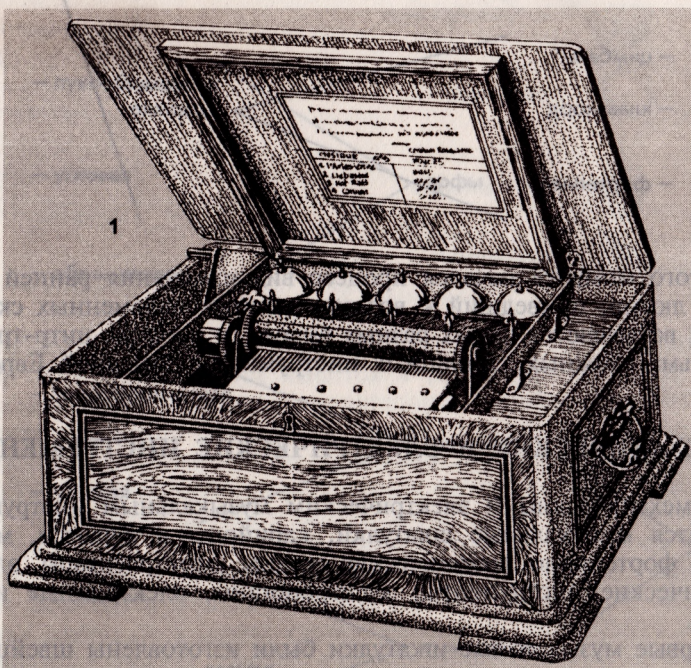
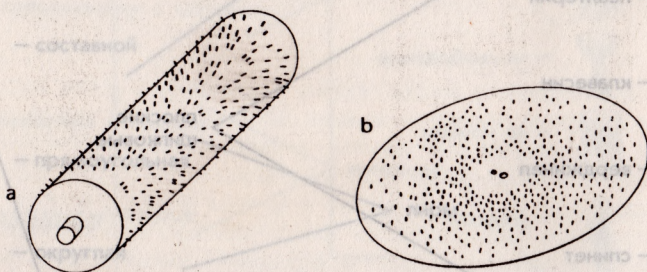
К механическим и электрическим музыкальным инструментам относятся музыкальные шкатулки, карийоны и куранты, механические фортепиано, механические органы, электрогитары, электро-механические инструменты, электроорганы, электронные инструменты.

Первые музыкальные шкатулки были изготовлены швейцарскими часовщиками во второй половине XVIII в., а к началу XIX в. музыкальные шкатулки с цилиндрическим механизмом (или с ва-

ликом) стали популярным домашним инструментом. Позднее они были вытеснены музыкальными шкатулками с дисками; благодаря смене недорогих дисков такие шкатулки могли исполнять большее количество мелодий. Сегодня музыкальные шкатулки остаются популярными в качестве игрушек.

Две основные разновидности механизма музыкальных шкатулок: цилиндрический (а) и дисковый (b). При вращении цилиндра или диска шрифты на их поверхности зацепывают язычки, воспроизводящие мелодию. К концу XIX в. более дешевые сменяемые диски вытеснили цилиндры.

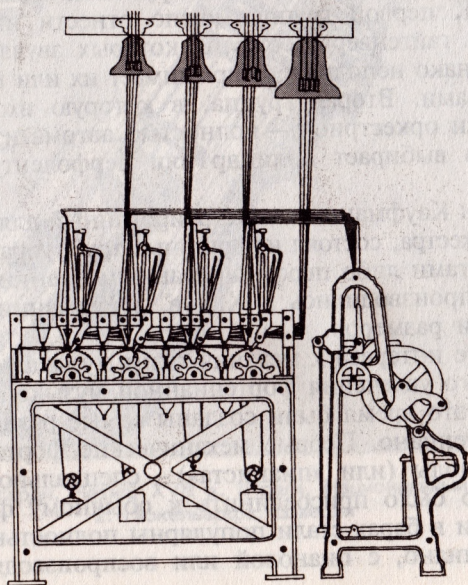
Карийоны и куранты — самые ранние удачные механические музыкальные инструменты. Карийон — набор настроенных колоко-

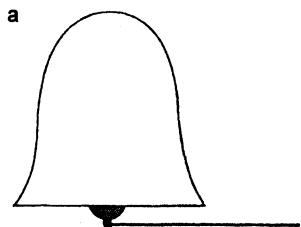


1. Цилиндрическая музыкальная шкатулка, XIX в.



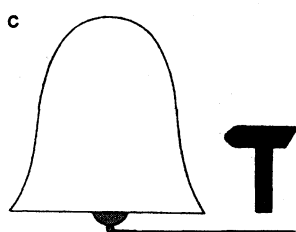
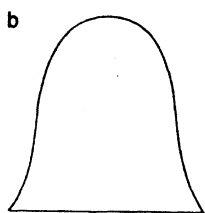
2. Дисконная музыкальная шкатулка, Смулдерс, Маастрихт, XIX в.
(Брюссель, Музей инструментов)





лов, обычно подвешенных на колокольне,— появился в Северной Европе уже в XIII в. Колокола приводились в действие с помощью проволоки, рычагов, часового механизма или электричества. Небольшие простые механические колокола часто встраивались в часы.

Схема колокольного механизма Коллинза, установленного во второй половине XIX в. в карийоне парижского Сен-Жермена (стр. 35). Благодаря сложной системе барабанов и противовесов требовалось совсем легкое прикосновение пальца к клавише, чтобы молотки ударили по колоколам.

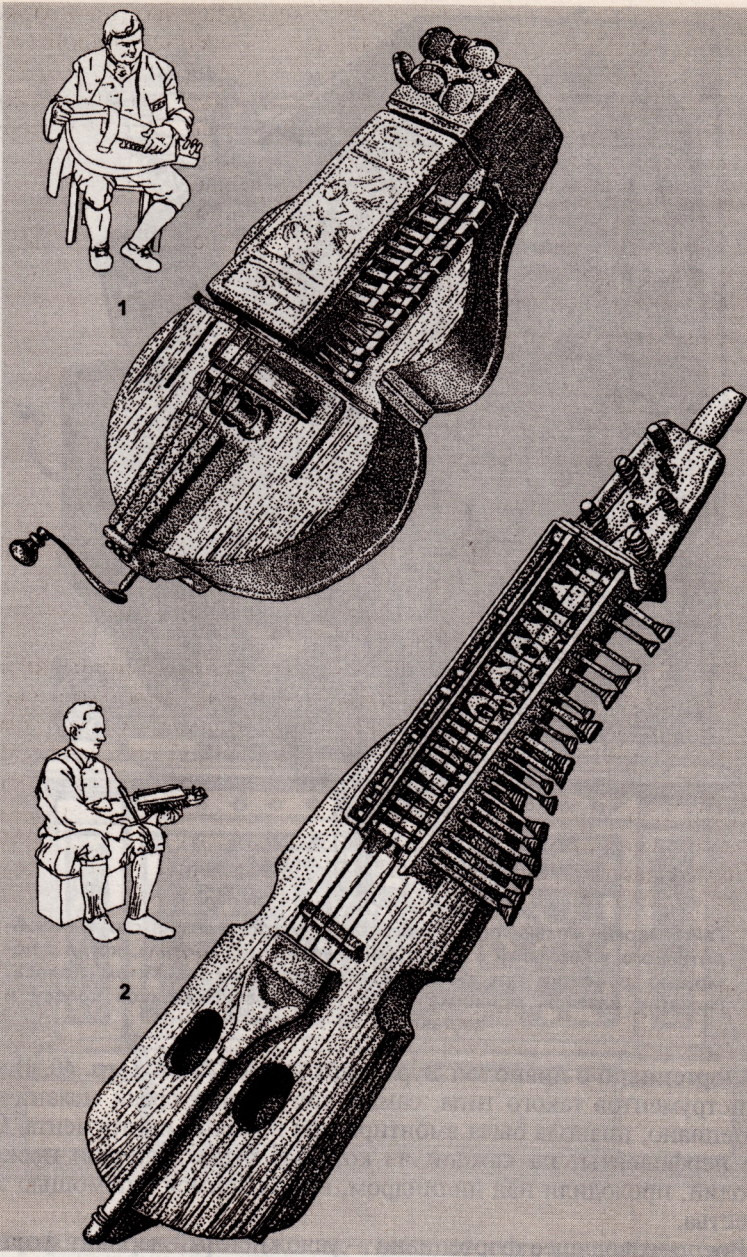


Три схемы, показывающие разные ударные механизмы карийона. Большинство колоколов карийона звучат от удара либо изнутри языком (а), к которому привязана веревка, либо снаружи молотком (б). Иногда у колокола карийона могут быть и язык, и молоток (с).

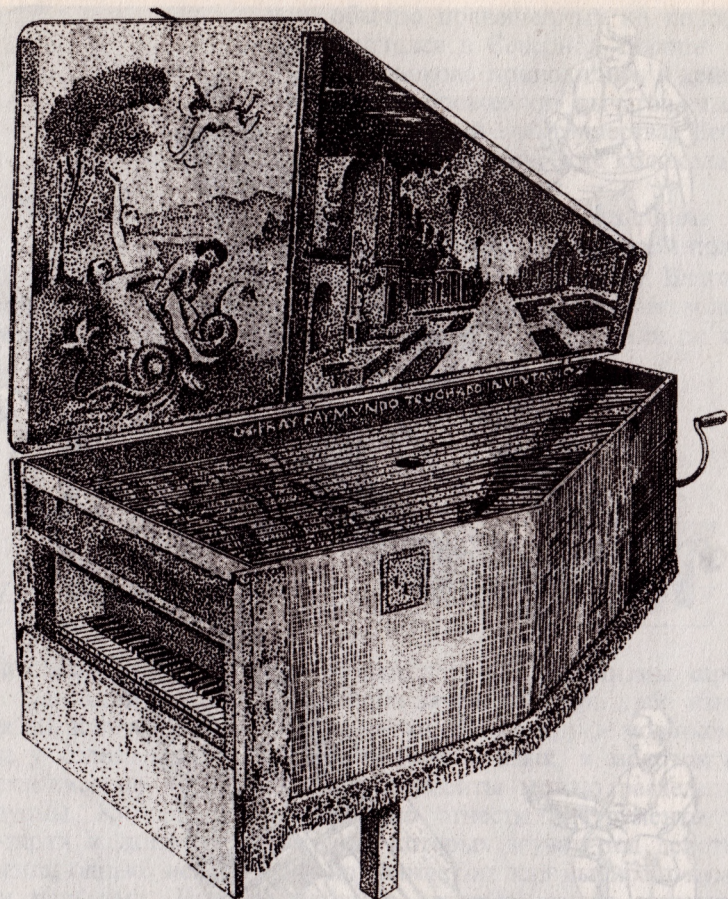
Механические музыкальные инструменты можно разделить на две группы. К первой группе можно отнести инструменты типа харди-гарди и гайгенверка, струны которых звучат под действием механизма, однако исполнитель прижимает их или выбирает нужную своими пальцами. Вторая группа, в которую входят автоматическая скрипка и оркестрион,— полностью автоматизирована, исполнитель просто выбирает цилиндр или перфоленту с нужной ему мелодией.

Оркестрион Кауфманна, сконструированный для подражания инструментам оркестра, состоял из органных труб, управляемых цилиндрами со штифтами либо перфорированными лентами (стр. 39). Эти инструменты производились в XIX в. в Германии и США самых разных форм и размеров.

В результате интереса к механическим музыкальным инструментам и всеобщего увлечения фортепианной музыкой в XIX и начале XX века вв. в это время были созданы самые разнообразные механические фортепиано. Первые механические фортепиано играли с помощью пианолы (или «пианиста») — специального изобретения, которое можно было присоединить к обычному фортепиано. Позднее в домах и в барах стали популярны полностью автоматизированные фортепиано, с пианолой или воспроизводящие.



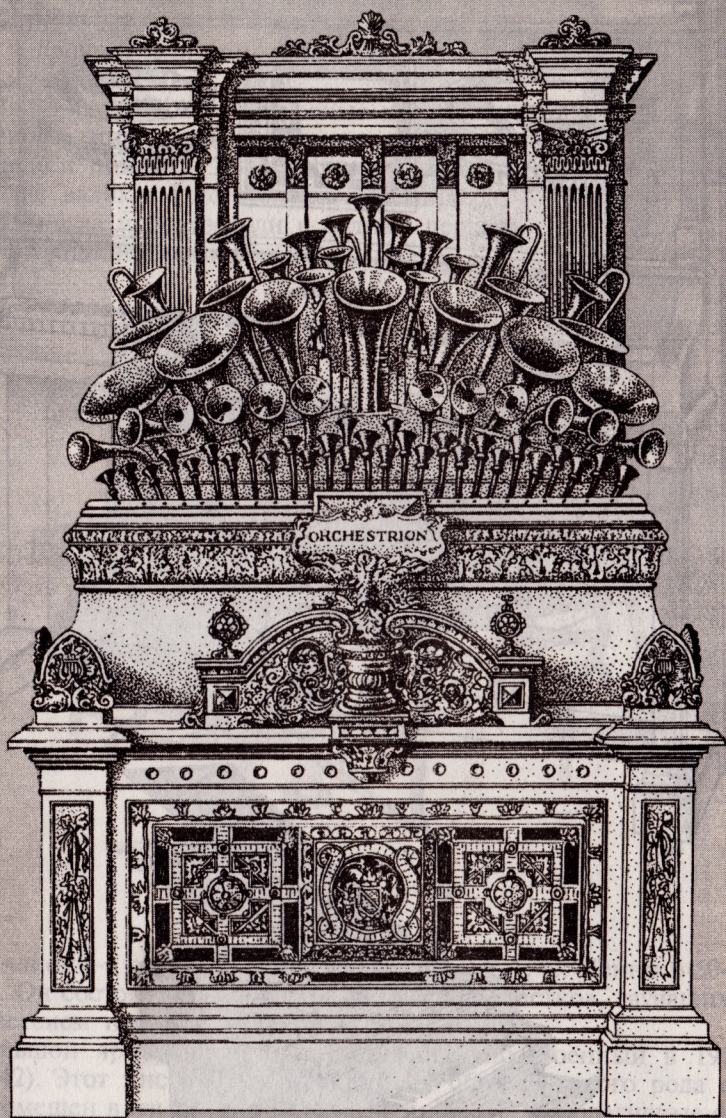
1. Харди-гарди, Чехия, XVIII в. (Прага, Национальный музей)
 2. Нюкельарфа, Швеция



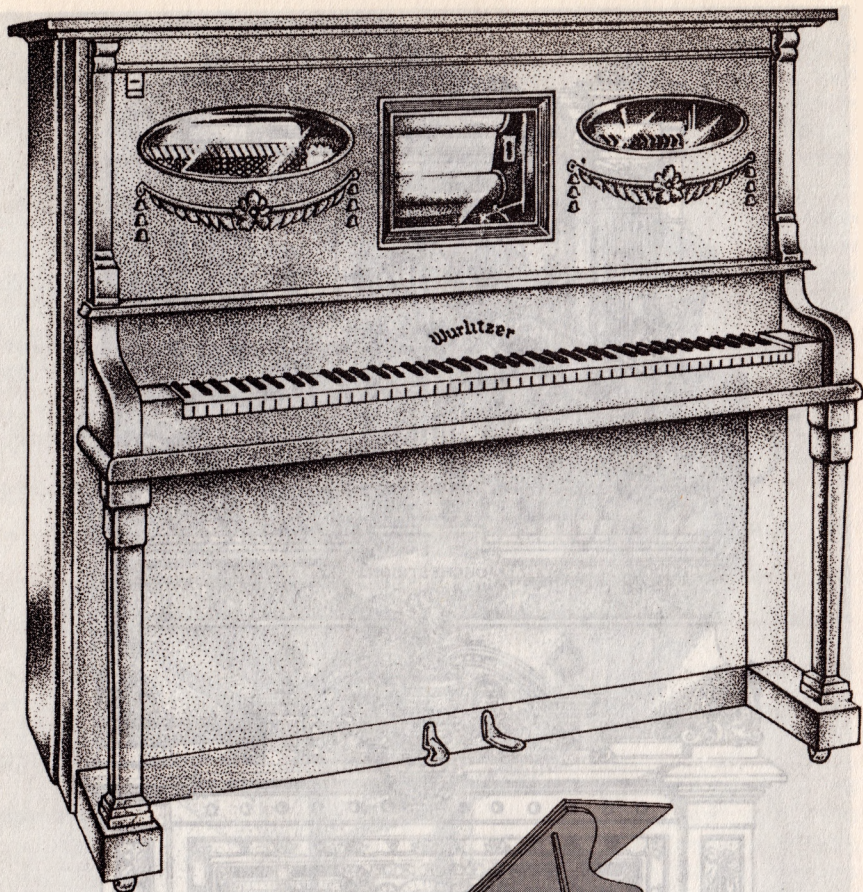
Гайгенверк — механический «клавесин». Металлические струны изобретенного в Германии в XVI в. гайгенверка вибрировали, когда с помощью рукоятки поворачивали обернутые пергаментом колеса. Нажатие клавиши прижимало струну к вращающемуся колесу и заставляло ее звучать.

Фортепиано с пианолой Вурлицера начала XX в. (стр. 40. Вверху). У инструментов такого типа, самых популярных среди механических фортепиано, пианоло была вмонтирована в корпус инструмента. Сменные перфоленты, на каждой из которых было записано несколько мелодий, проходили над цилиндром, вращавшимся с помощью электр-

Воспроизводящее фортепиано — усложненный вариант фортепиано с пианолой (стр. 40. Внизу). Дополнительные отверстия в перфоленте изменяли силу звучания отдельных нот в пьесе, передавая таким образом исполнительские нюансы, которые не поддавались фиксации на более простых моделях.

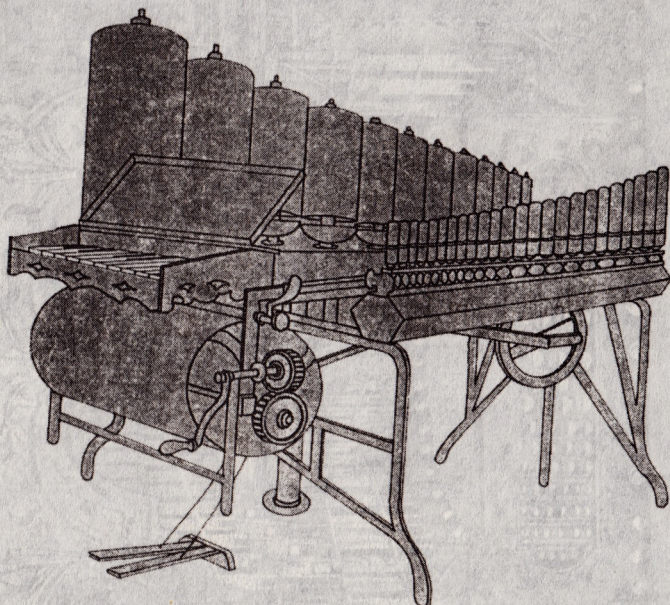
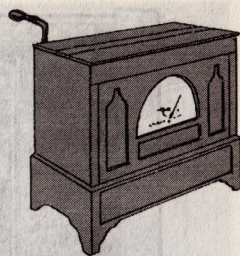


Механические органы всех типов состоят из набора органных труб и мехов, управляемых механически, обычно с помощью валиков. Валики, снабженные шпильками для коротких нот и подставками для более длинных, можно вращать рукой, с помощью часового механизма, паром или электричеством. Механические органы



изготавливались с самыми разными целями; среди них есть и вращаемые вручную модели для дома и церкви, и огромные и сложные ярмарочные органы.

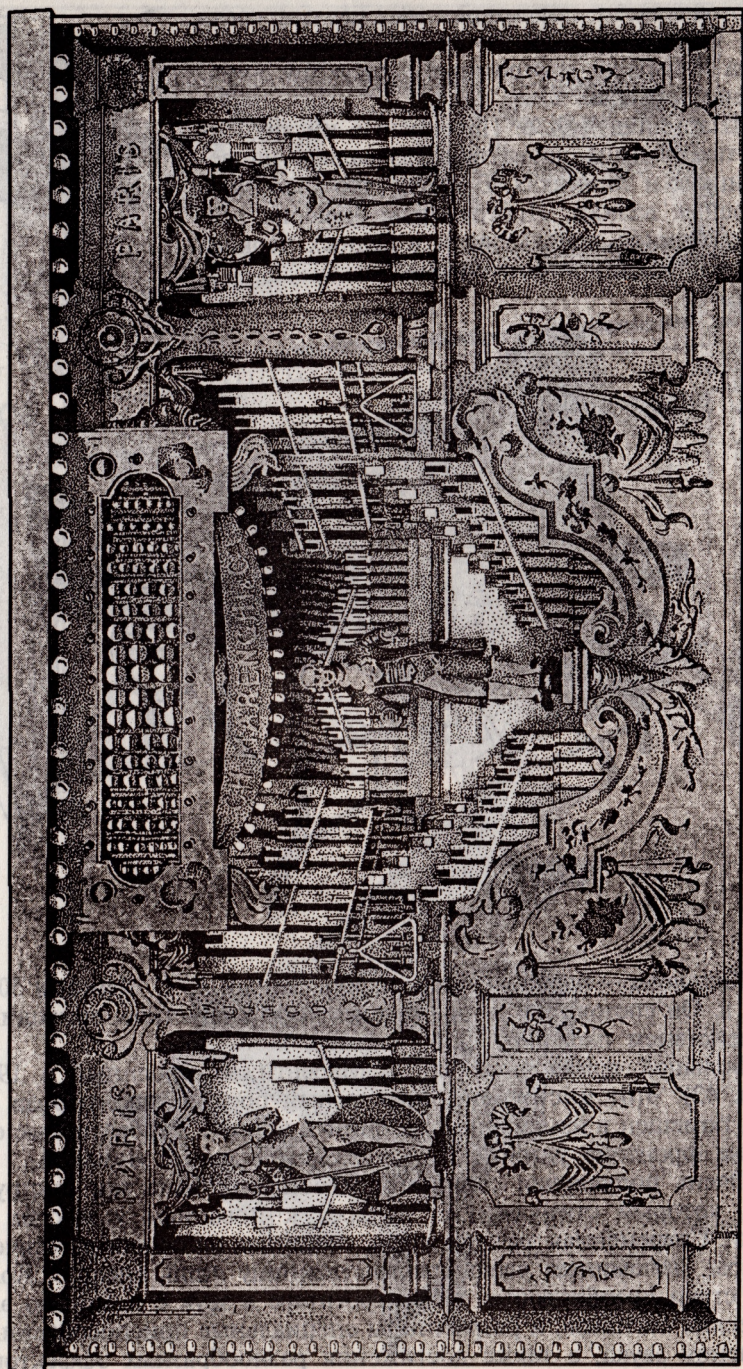
Шарманка XIX в. Переносные инструменты такого типа часто использовались на вечеринках и пикниках. В шкафчике хранились запасные валики. Инструменты больших размеров иногда использовали в бедных церквях вместо традиционного органа.



Каллиопа — паровой орган, изобретенный А. С. Денни в 50-х гг. XIX в. Он состоял из набора хроматических свистков, звучащих под воздействием пара из парового котла.

Большой ярмарочный орган Маренги, построенный в 1910 г. (стр. 42). Этот инструмент, прекрасный образец такого рода органов, помещен в изысканно отделанный корпус. Декоративные фигуры на фронте ударяют по колоколам в такт с музыкой.

Очень популярная сегодня электрогитара была тем инструментом, который стимулировал интерес к новациям у многих рок-групп. Современная электрогитара, созданная на основе акустической гитары, напоминает свою предшественницу лишь внешне. Колебания струн преобразуются в электрогитаре в звук с помощью электрических сигналов, и разработаны специальные приспособления для усиления звука, а также достижения разнообразных эффектов.





1. Гитара с цельным корпусом
2. Гитара с двойной шейкой

Гитары с цельным корпусом (1) и с двойной шейкой (2). Гитару с двойной шейкой можно использовать либо как шестиструнную, либо как более насыщенно звучащую двенадцатиструнную.

Электромеханическими называются инструменты, в которых звук производится традиционным способом, например, струнами или тростями, а затем усиливается или преобразуется с помощью электрических сигналов. Самый простой вариант — прикрепление к инструменту небольшого микрофона, усиливающего производимый звук. У оркестровых и джазовых вибрафонов есть модифицирующие звук лопасти, включаемые электрически.

Современные электромеханические инструменты (стр. 44. Вверху). У электроскрипки (1) есть ручки настройки тембра и громкости, а также адаптер внутри корпуса. На ней играют как обычно, смычком. У электро-саксофона (2) — адаптер на трости, а ручка настройки громкости и гнездо — возле мундштука.

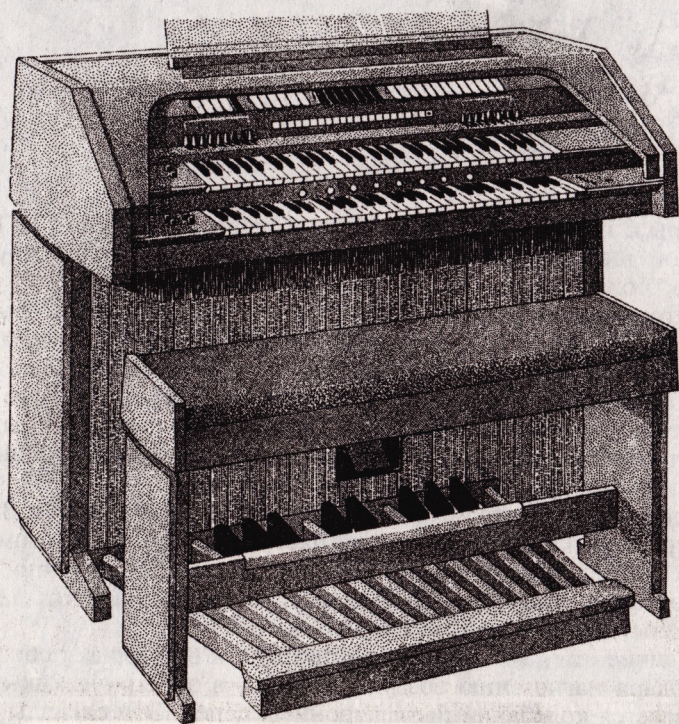
В отличие от традиционных органов, звук в которых производится благодаря нагнетанию воздуха в трубы, в электрических органах звук создается колебаниями электронных цепей. Эти сигналы усили-



1. Электроскрипка 2. Электросаксофон

ваются, а затем транслируются через динамики. Отсутствие труб делает электроорганы весьма компактными, и многие современные модели без педалей можно легко переносить.

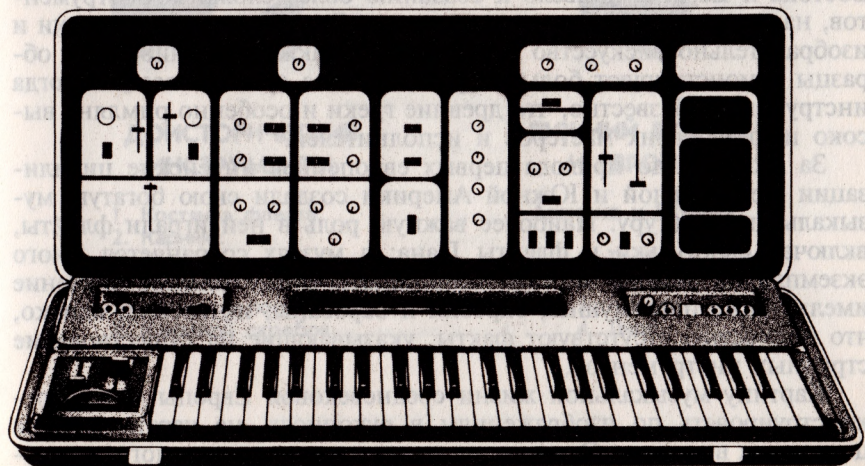
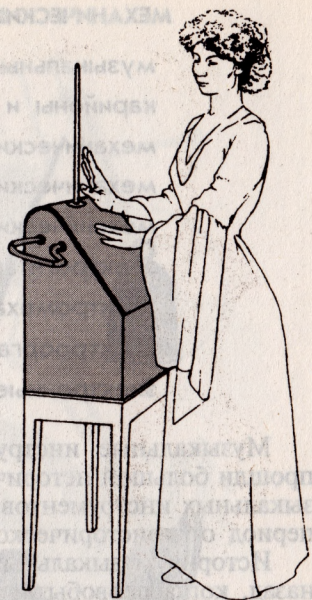
Электроорган Гульбрансена марки «Президент» с двумя мануалами, двухоктавной педалью и широким выбором регистров. Электроорганы, чаще всего используемые в популярной музыке, можно встретить и в церквях вместо традиционного органа.



Электронные инструменты получили свое название от свойственного им источника звука. Терменвокс и волны мартино, изобретенные в 20-х гг. прошлого столетия, сегодня встречаются редко, однако синтезатор, возникший в 40-х гг., становится все более популярным. В отличие от традиционных музыкальных сочинений, «синтезаторная» музыка может с помощью техники производить, модифицировать и упорядочивать электронные звуки, превращая их в музыкальные пьесы.

Терменвокс, сконструированный в 20-х гг. прошлого столетия и названный по имени изобретателя. Сигналы от осциллятора видоизменяются в зависимости от положения рук исполнителя. Громкость регулируется близостью левой руки к электроду в форме петли, а высота — приближением и удалением правой руки к электроду в форме стержня.

Небольшой переносной синтезатор «Муг соник сикс». Передняя панель большинства синтезаторов снабжена ручками настройки осцилляторов (производящими электрические импульсы), миксерами (смешивающими два и более звуков), фильтрами (подчеркивающими либо ослабляющими некоторые группы обертонов), усилителями (изменяющими громкость) и каким-либо управляющим приспособлением, чаще всего клавиатурой.



МЕХАНИЧЕСКИЕ И ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ

музыкальные шкатулки

карийоны и куранты

механические музыкальные инструменты

механические фортепиано

механические органы

электрогитары

электромеханические инструменты

электроорганы

электронные инструменты

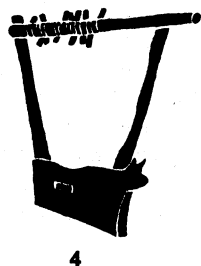
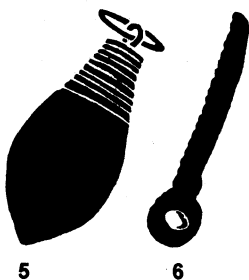
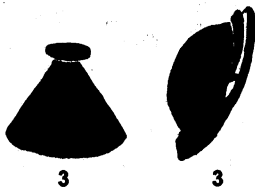
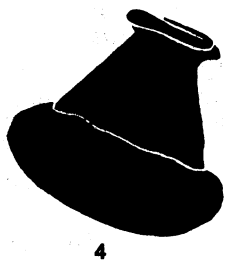
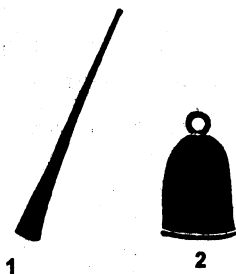
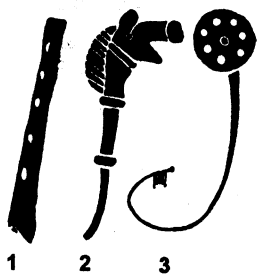
Музыкальные инструменты, от простейших до современных, прошли большой исторический путь своего развития. Эволюция музыкальных инструментов в мировой практике охватывает огромный период от доисторического до наших дней.

История музыкальных инструментов началась много тысяч лет назад, когда первобытный человек впервые извлек звук из природных предметов. Позднее цивилизованные общества создали более сложные инструменты.

Как известно, в Европе музыкальные инструменты существовали более 25 тысяч лет назад. Самые древние образцы — это простейшие ритмические инструменты, подчеркивающие ритм хлопающих рук и топающих ног — собственных ритмических «инструментов» любого человека. Очень длинная история также у многих духовых инструментов. Древние инструменты, широко использовавшиеся для сигнальных и ритуальных целей, делались из кости, камня, дерева, глины, а позднее — из металла. Развитие цивилизаций Ближнего Востока и Европы привело к созданию более сложных инструментов, на которых играли для развлечения. Литературные источники и изобразительное искусство тех времен, а также сохранившиеся образцы демонстрируют большое разнообразие существовавших тогда инструментов. Известно, что древние греки и особенно римляне высоко ценили своих мастеров и исполнителей.

За столетия до прихода первых европейцев индейские цивилизации Центральной и Южной Америки создали свою богатую музыкальную культуру. Наиболее важную роль в ней играли флейты, включая свистульки и флейты Пана; в музеях сохраняется много экземпляров разных инструментов такого типа. Немалое значение имели также погремушки, скребки и барабаны; интересно, однако, что полностью отсутствуют факты, указывающие на существование струнных инструментов.

Картину музыкальной жизни средневековой Европы можно реконструировать по изображениям в рукописях, на картинах и на церковных витражах. От этого периода сохранилось немного инстру-



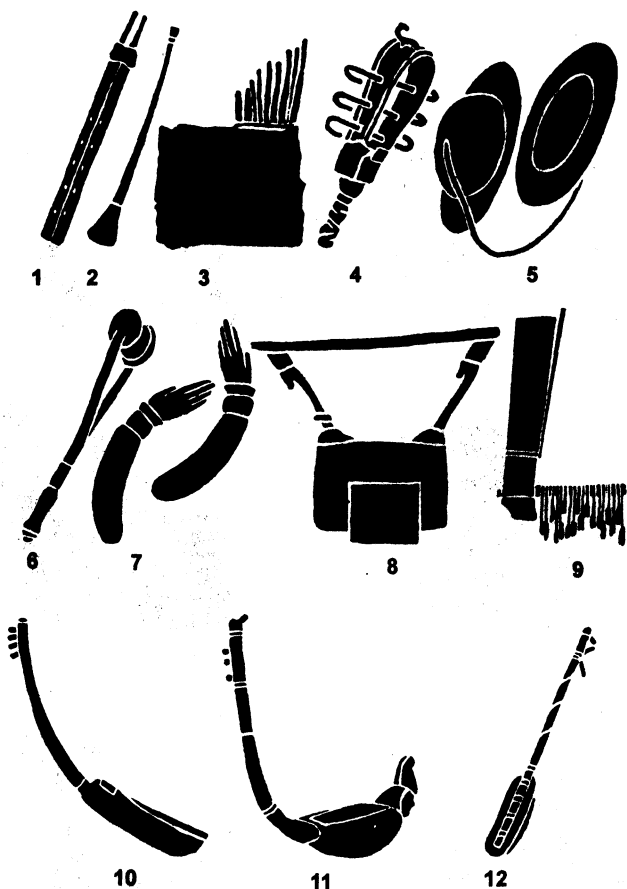
ДОИСТОРИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ

1. Костяная флейта
2. Карникс
3. Лур
4. Глиняная погремушка
5. Бронзовая погремушка
6. Костяной скребок

БЛИЖНИЙ ВОСТОК И ЕВРОПА

Ассирия и Шумер

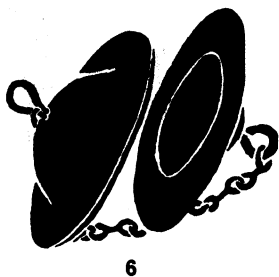
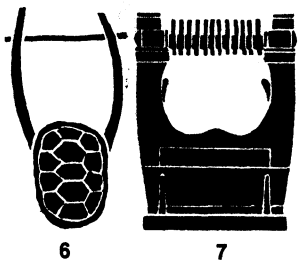
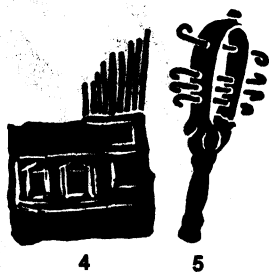
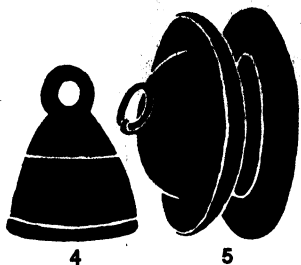
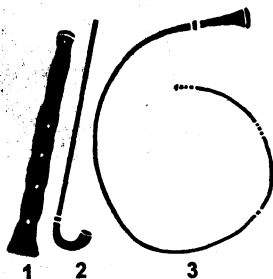
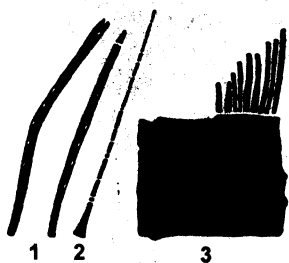
1. Труба
2. Колокол
3. Тарелки
4. Лира



Египет

1. Двойной кларнет
2. Труба
3. Гидравлос *
4. Сistr
5. Тарелки
6. Кроталы
7. Хлопушки
8. Лира
9. Угловая арфа
10. Плечевая арфа
11. Лукообразная арфа
12. Лютя

Звездочкой отмечены похожие
инструменты из другого региона

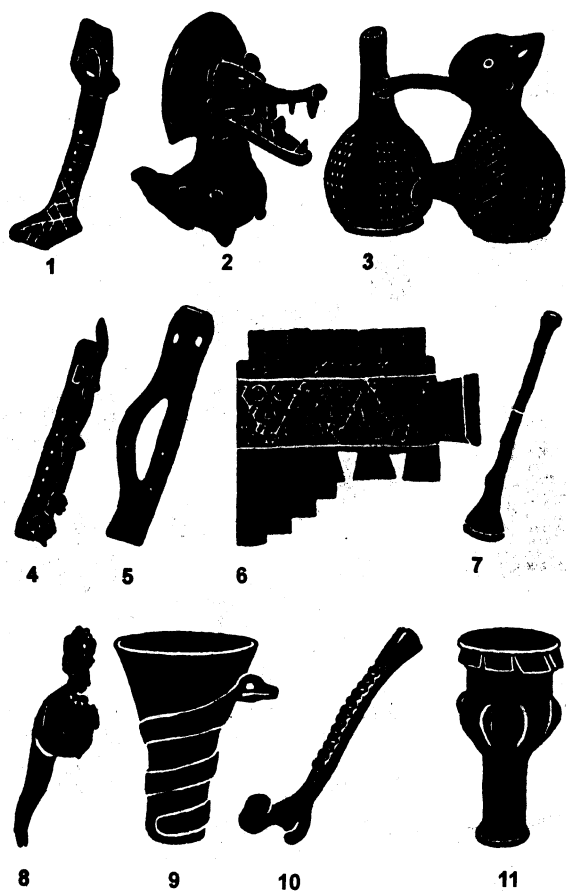


Греция

1. Авлос
2. Сальпинкс
3. Гидравлос *
4. Колокол
5. Тарелки
6. Лира
7. Кифара

Рим

1. Тибия
2. Литуус
3. Корну
4. Гидравлос
5. Систр
6. Тарелки



ЦЕНТРАЛЬНАЯ И ЮЖНАЯ АМЕРИКА

1. Свистковая флейта
2. Сипактли
3. Свисящий горшок
4. Поперечная флейта
5. Двойная флейта
6. Флейта Пана
7. Труба
8. Погремушка
9. Погремушка-чашка
10. Костяной скребок
11. Барабан

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Аэрофоны

1. Дудка
2. Сиречь с пазурем
3. Волынка
4. Бузине
5. Рог
6. Орган

Идиофоны

7. Колокола
8. Тарелки *
9. Хлопушки

Мембранофоны

10. Нагара
11. Провансальский барабан

Хордофоны

12. Лира
13. Арфа
14. Мандола
15. Гиттерн
16. Фидели
17. Ребек
18. Псалтерий

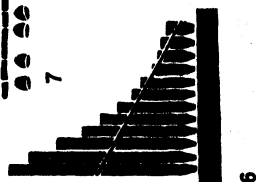
Механические

19. Харди-гарди

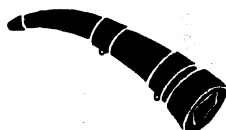
Звездочкой отмечены по-
хожие инструменты из
другого периода



7



6



5



4



3



2



1

8



16



16



15



14



13



12



11



10



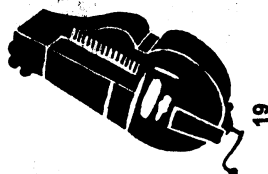
9



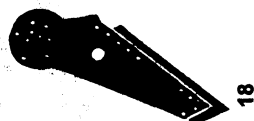
18



18



19



18



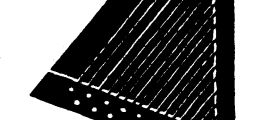
18



18



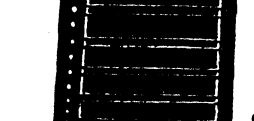
18



18



18



18

ментов, а разные источники свидетельствуют, что музыкальная культура была менее богатой, чем в древних цивилизациях Греции и Рима. Очевидно, не существовало четкой границы между народной и профессиональной музыкой. Инструменты чаще всего использовались для аккомпанемента пению; средневековые менестрели и трубадуры предпочитали бурдонные инструменты типа харди-гарди и воынки.

На инструментарий Западной Европы этого периода сильное влияние оказывала ближневосточная традиция. Завоевание арабами Испании и крестовые походы на Ближний Восток привели к введению в обиход неизвестных ранее инструментов, а также к усовершенствованиям в прежних.

В отличие от средних веков, эпоха Возрождения была в Европе временем активного развития музыкального искусства. Повышение значения инструментальной музыки — важнейшее достижение периода с 1450 по 1650 г. Начав с замещения одной или нескольких мелодических линий в вокальных произведениях, композиторы перешли к сочинению полностью самостоятельных инструментальных партий. Множество музыки было написано для так называемых консортов — небольших ансамблей инструментов типа рекордеров и виол,— а также для клавишных инструментов типа клавесина и органа. Сильное влияние на развитие инструментальной музыки оказало возникновение в начале XVII в. в Италии оперы. Оперные оркестры аккомпанировали певцам, и композиторы впервые стали осознанно использовать характерные тембры отдельных инструментов.

В период барокко (после 1650 г.) широкое распространение получила игра в ансамблях, ставших впоследствии ядром формирования современного оркестра. Такие ансамбли обычно состояли из струнной группы, флейт или рекордеров, гобоев, фаготов, труб и валторн. Обычно клавишные инструменты вместе с виолончелью или фаготом вели партию басса континуо, усиливающую басовую линию и создающую надежную гармоническую опору многоголосной ткани. С наступлением классицистской эпохи, примерно в 50-х гг. XVIII в., от техники басса континуо отказались, а в оркестр были дополнительно введены кларнеты и иногда тромбоны. В период классицизма на смену контрапунктическому стилю эпохи барокко, с его сплетающимися мелодическими линиями, исполняемыми разными инструментами, пришел иной стиль, в котором ведущее значение имели мелодия и бас. Другим важным достижением периода классицизма стало появление фортепиано, принятого большинством композиторов с восторгом.

Характерные черты эпохи романтизма (после 1830 г.) — расцвет виртуозности и всевозрастающее влияние на музыку искусства и литературы. Исключительные технические возможности таких виртуозов, как Лист и Паганини, вдохновляли композиторов на сочинение более сложных партий как для солистов, так и для всего оркестра в целом. Интерес к искусству и литературе побуждал к созданию программных пьес в форме симфонических поэм и концертных

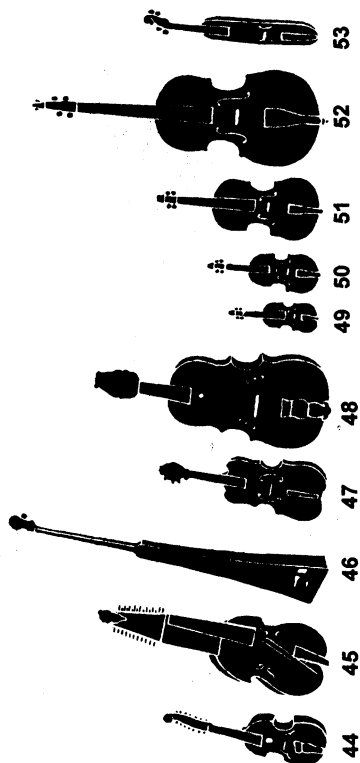
увертюр, более свободных по форме и содержанию, чем традиционные симфония и концерт. Эксперименты в сфере изготовления инструментов привели к значительным улучшениям в конструкции флейты, трубы и фортепиано. В этот период возникли также некоторые новые инструменты, но только некоторые из них, например, туба и саксофон, сохранились в музыкальной практике XX в.

В инструментальной музыке XX в. можно выделить две основные группы. Первая включает произведения для традиционных инструментов, написанные в общепринятых формах типа симфоний, концертов и сонат. Другая группа — это авангардная или «модернистская» музыка, в которой кроме обычных инструментов используются электронные звучания и магнитофонные записи. Сильное влияние на современную музыку оказало возникновение двух новых типов инструментов, которые способствовали преодолению разрыва между популярной и серьезной музыкой. К первому типу — электромеханическим инструментам — относятся электрогитары, в которых звук производится традиционным способом, но усиливается или преобразуется с помощью электрических устройств. Второй тип — радиоэлектронные инструменты типа электрооргана и синтезатора, звук в которых производится электронными средствами.

РЕНЕСАНСНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

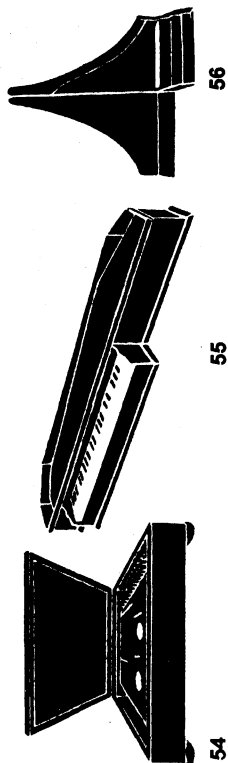
Аэрофоны

1. Дудка
2. Ренессансные рекордеры
3. Флейта
4. Шалмей
5. Бассанелли
6. Курто
7. Корнемюз
8. Крумгортн
9. Раушфайфе
10. Немецкий шалмей
11. Курталь
12. Сордоне
13. Ракетт
14. Мюзет
15. Труба
16. Тромбон
17. Рог
18. Корнеты
19. Серпент
20. Портативный орган
21. Регаль
22. Орган «глосточкино гнездо»



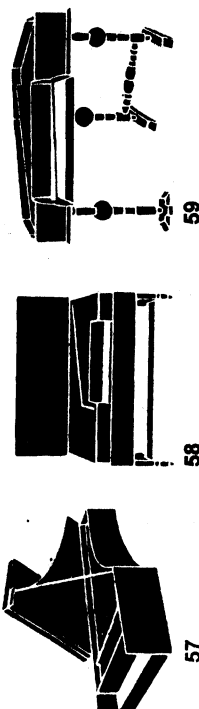
Хордофоны

29. Лютня
30. Сопрановая лютня
31. Теорба
32. Теорба-лютня
33. Китаррон
34. Колацион
35. Мандола
36. Цитра
37. Пандора
38. Пеноркон
39. Басовая цитра
40. Орфармон
41. Вуэла
42. Гитара
43. Виолы
44. Виоль д'амур
45. Баритон
46. Тромба марина
47. Лира да брачо
48. Лира да гамба
49. Скрипка
50. Альт
51. Виолончель
52. Контрабас
53. Сордина
54. Псалтерий
55. Клавикорд
56. Клавичтерий
57. Клавесин
58. Верджинел
59. Спинет



Идиофоны

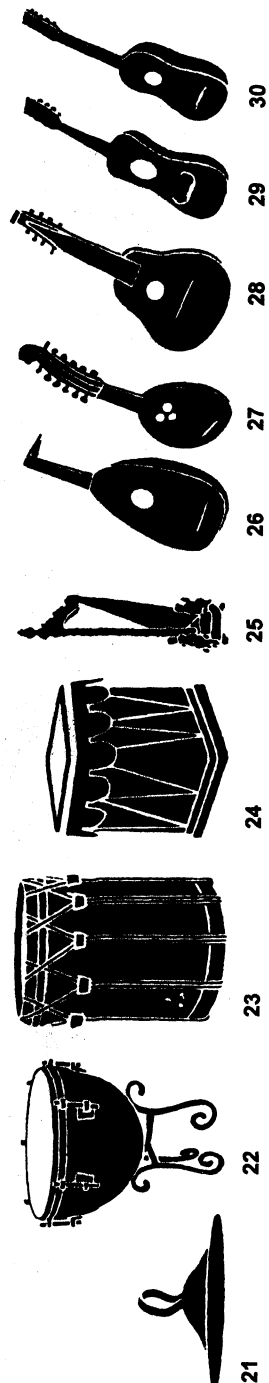
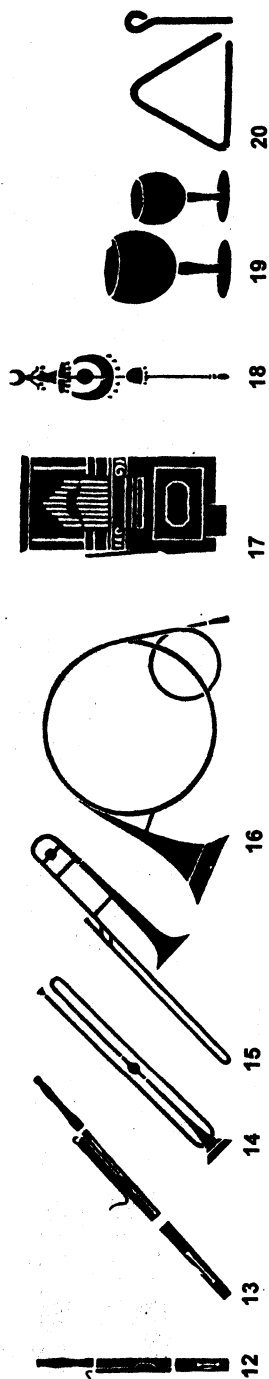
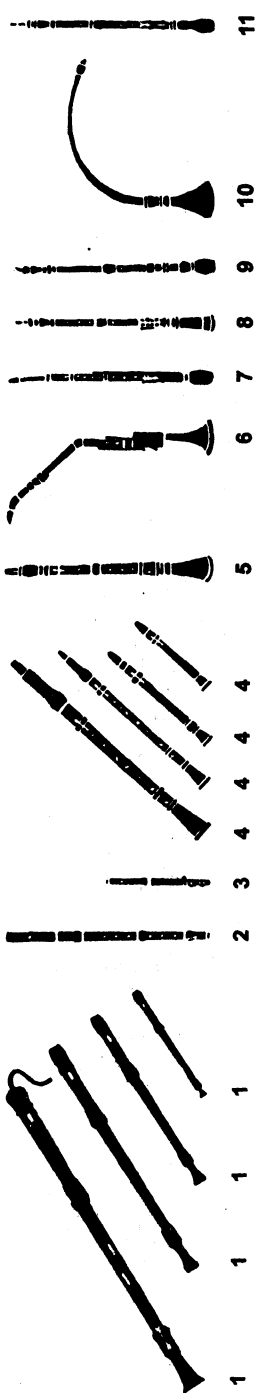
23. Ручной колокольчик
24. Тарелки*
25. Хлопушки*



Мембранофоны

26. Длинный барабан*
27. Литавры*
28. Малый барабан*

Звездочкой отмечены похожие инструменты из другого периода



ИНСТРУМЕНТЫ ЭПОХ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА

Аэрофоны

1. Барочные рекор-
деры
2. Флейта
3. Пикколо
4. Шаломо
5. Кларнет
6. Бассетгорн
7. Кларнет д'амур
8. Гобой
9. Гобой д'амур
10. Английский рожок
11. Гобой да кача
12. Фагот
13. Контрафагот
14. Натуральная труба
15. Тромбон с кулисой
16. Натуральная вал-
торна
17. Комнатный орган

Мембранофоны

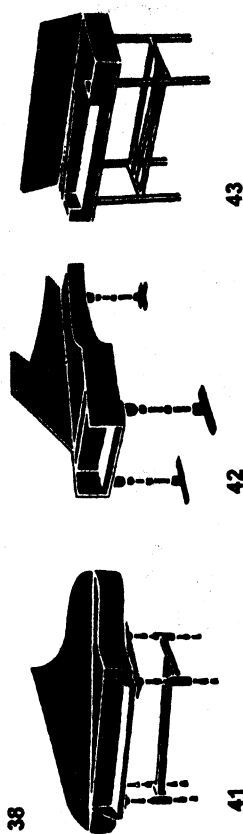
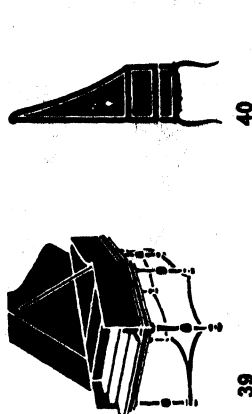
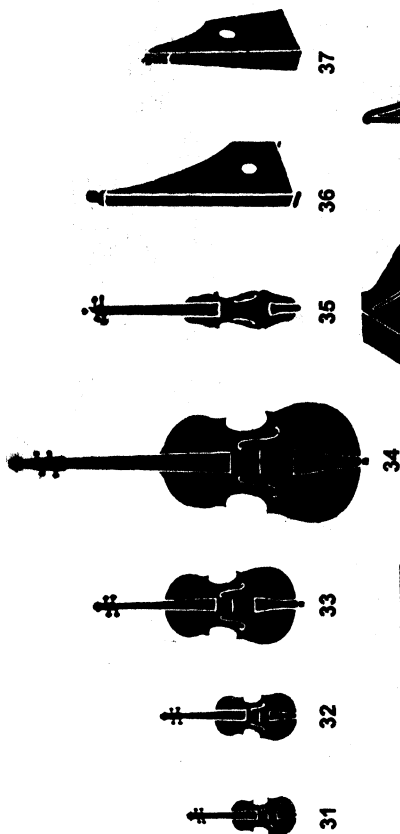
22. Литавры
23. Длинный барабан
24. Малый барабан

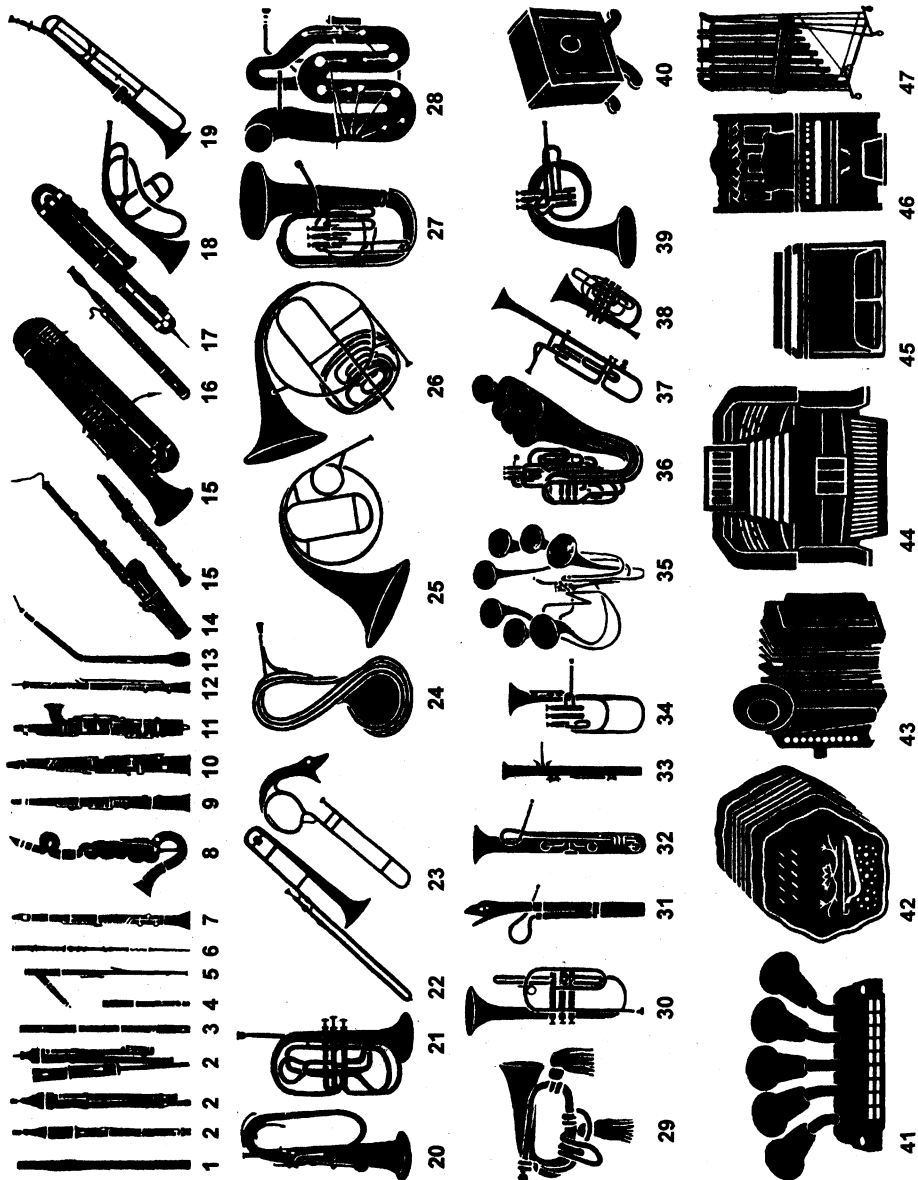
Хордофоны

25. Диатоническая арфа
26. Лютня
27. Мандолина
28. Цитра
29. Гитара
30. Китарра баттенте
31. Скрипка
32. Альт
33. Виолончель
34. Контрабас
35. Карманная скрипка
36. Арпанетта
37. Дилло-кифара
38. Клавикорд
39. Клавесин
40. Вертикальный
клавесин
41. Спинет
42. Фортепиано
43. Прямоугольное
фортепиано

Идиофоны

18. Бунчук
19. Музыкальные
стаканы
20. Треугольник
21. Тарелка





ИНСТРУМЕНТЫ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

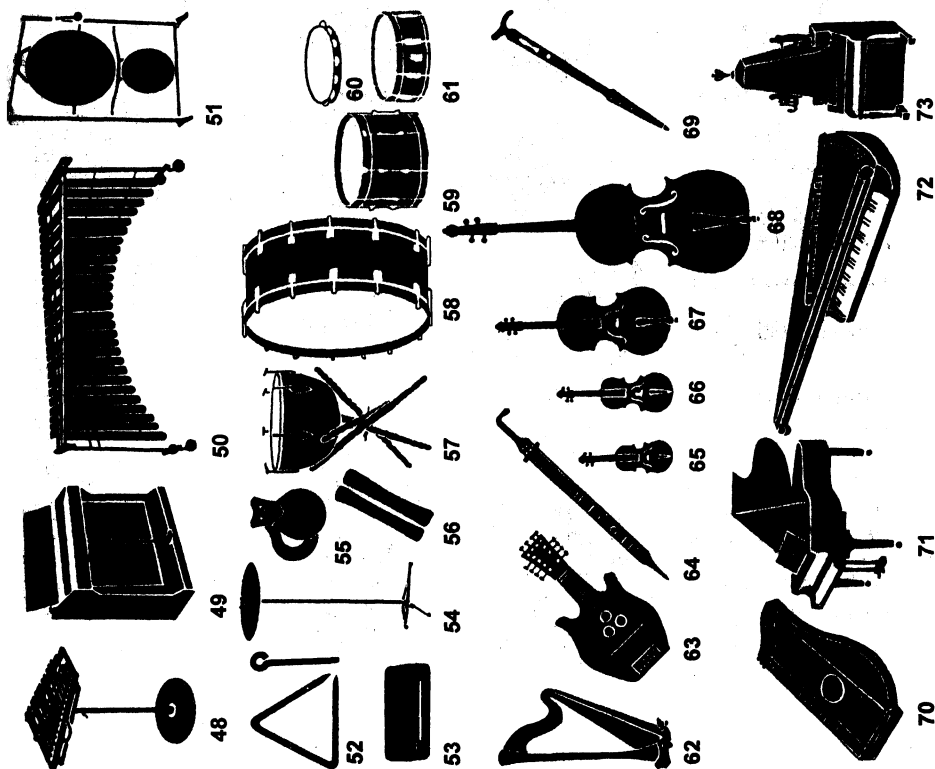
Аэрофоны

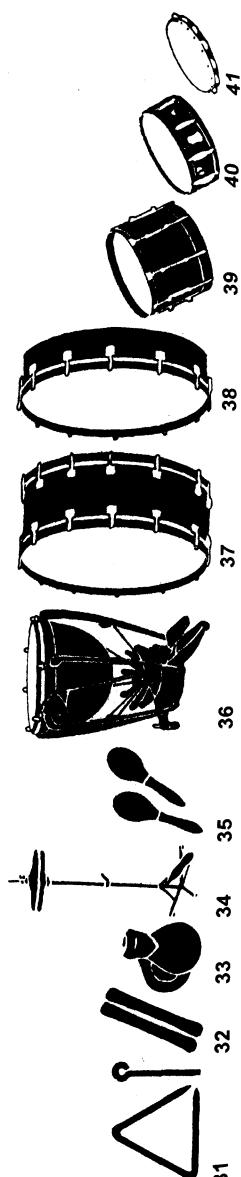
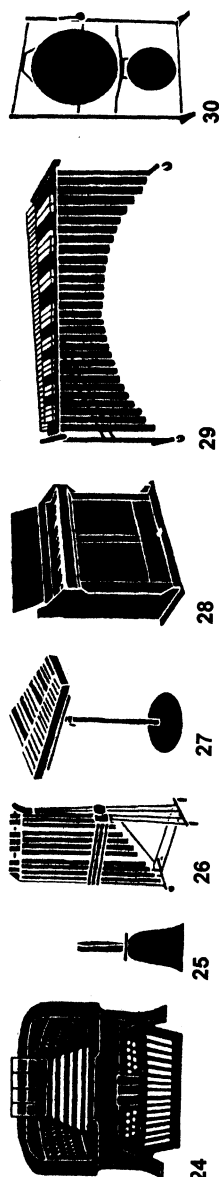
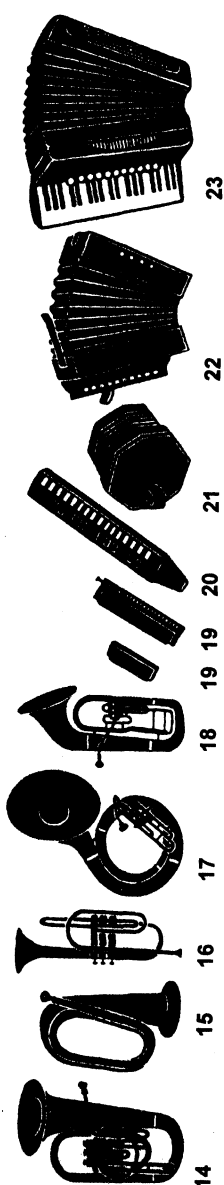
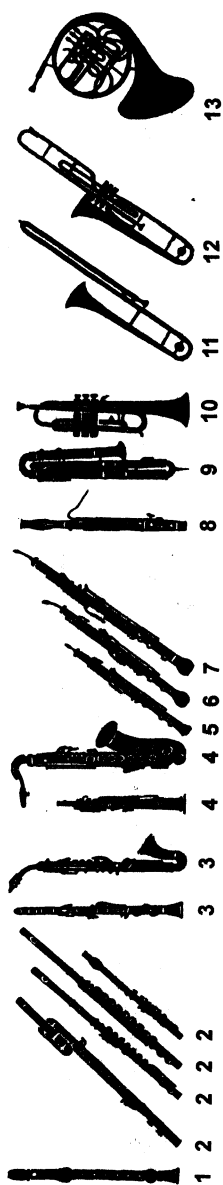
1. Малая флейта
2. Флажолет
3. Флейта
4. Пиколо
5. Басовая флейта
6. Флейта-трость
7. Кларнет
8. Бас-кларнет
9. Тарогато
10. Гекелькларина
11. Октавин
12. Гобой
13. Английский рожок
14. Баритоновый гобой
15. Сарусофоны
16. Флагот
17. Контрафагот
18. Ручная труба*
19. Труба с выдвинутой кулисой*
20. Труба с клапанами*
21. Труба с вентилем
22. Тромбон с кулисой
23. Тромбон-бушмена
24. Ручной рог
25. Вальторна с отъемлемыми рогами

Хордофоны

43. Аккордеон
44. Орган
45. Фисгармония
46. Комнатный орган
47. Трубчатые колокола
48. Колокольчики
49. Челеста
50. Ксилофон
51. Гонги
52. Треугольник
53. Деревянная коробочка
54. Тарелки*
55. Кастаньеты
56. Клавес
57. Литавры
58. Большой барабан*
59. Цилиндрический барабан*
60. Тамбурин*
61. Малый барабан*
62. Падальная арфа
63. Гитара
64. Гитара-прогулочная трость
65. Скрипка
66. Альт
67. Виолончель
68. Контрабас
69. Скрипка-прогулочная трость
70. Цитра
71. Роиль
72. Орфика
73. Фортепиано-пирамида

Звездочкой отмечены похожие инструменты из другого периода





СОВРЕМЕННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Аэрофоны

1. Рекордер
2. Флейты
3. Кларнеты
4. Саксофоны
5. Гобой
6. Гобой д'амур
7. Английский рожок
8. Фагот
9. Контрафагот
10. Труба
11. Тромбон
12. Тромбон с клапанами
13. Валторна
14. Туба
15. Горн
16. Корнет
17. Сузакфон
18. Эвфониум
19. Губные гармоники
20. Мелодика
21. Концертина
22. Мелодеон
23. Аккордеон
24. Орган

Идиофоны

25. Ручной колокольчик
26. Трубчатые колокола
27. Колокольчики
28. Челеста
29. Ксилофон
30. Гонги
31. Треугольник
32. Клавес
33. Кастаньеты
34. Тарелки
35. Маракас

Мембранофоны

36. Литавры
37. Большой барабан
38. Барабан-бонг
39. Цилиндрический барабан
40. Малый барабан
41. Тамбурин
42. Барабаны «коктейль»
43. Тимбалес

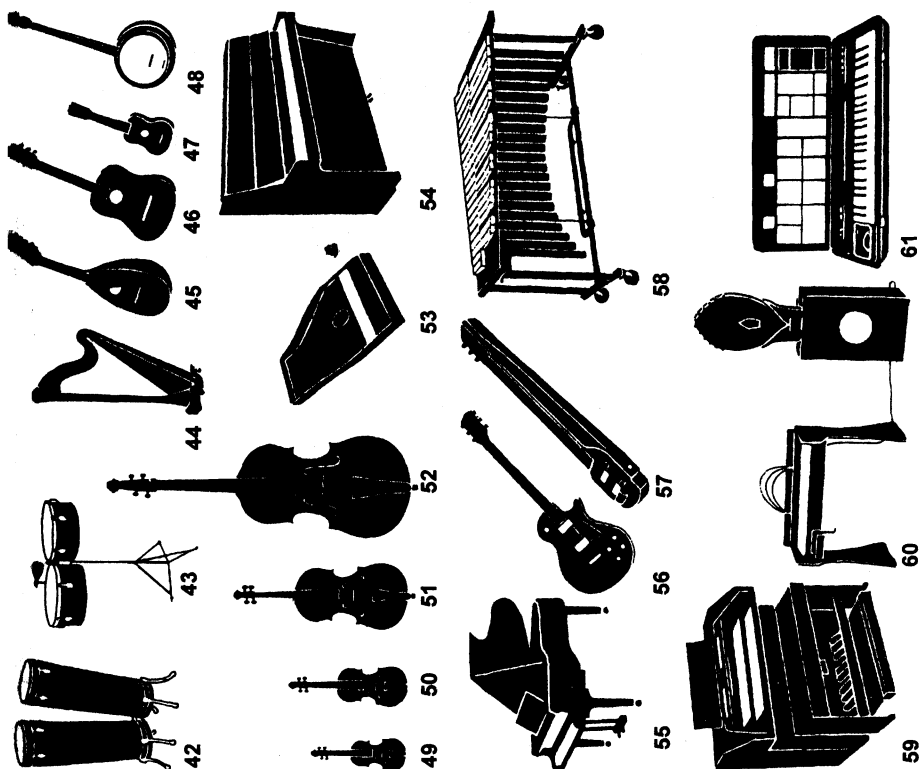
Хордофоны

44. Арфа
45. Мандолина
46. Гитара
47. Укулеле
48. Банджо
49. Скрипка
50. Альт
51. Виолончель
52. Контрабас
53. Цитра
54. Пьяннино
55. Рояль

Электрические

56. Электоргитара
57. Гавайская гитара
58. Вибрафон
59. Электроорган
60. Волны мартено
61. Синтезатор

Звездочкой отмечены похожие инструменты из другого периода



ДУХОВНАЯ МУЗЫКА ДРЕВНЕХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКВИ

6. ДУХОВНАЯ МУЗЫКА И ПЕНИЕ ПЕРВЫХ ХРИСТИАН

Первоначальное христианство, едва появившись в мире, стало постепенно вытеснять языческие начала и проникать во все сферы жизнедеятельности человека: нравственную, эстетическую, семейную и т. д. И, конечно же, это влияние не могло не отразиться на возникновении, развитии и формировании православной духовной музыки, о чем в дальнейшем и пойдет речь.

Если в Ветхозаветную эпоху, т. е. до Рождества Христова, музыка была, главным образом, инструментальная (или вокально-инструментальная), то начало нашей эры ознаменовано появлением чисто а капелльной музыки. И, хотя музыка а капелла как стиль многоголосного хорового пения без сопровождения определился в культовой полифонии в нидерландской школе и окончательно сформировался в классической римской школе к концу средних веков, мелодическое одноголосное унисонное пение без сопровождения появилось еще в начале нашей эры. А своим возникновением оно всецело обязано основоположнику христианства — Иисусу Христу, Который и освятил его не только своим присутствием, но и участием в пении псалмов¹.

Пение псалмов Христа с апостолами на Тайной Вечери свидетельствовало о том, что время Ветхозаветной инструментальной музыки окончилось и этот акт явился началом нового стиля вокально-хорового пения, правда, тогда еще одноголосного. «Спаситель воспел, чтобы и мы пели подобным образом», — говорит великий учитель Церкви Иоанн Златоуст. С тех пор вокально-унисонное пение без сопровождения легло в основу богослужений первых христиан, а также и всего православного христианского Востока, где с течением времени оно совершенствовалось и получило определенное устройство, ясный характер и благолепие.

В современном музыкознании и медиевистике пристрастнейшим образом изучается вопрос возникновения и происхождения православного богослужебного пения. Истоки его находят и в храмовом

¹ Евангелие от Матфея, гл. 26, ст. 30.

и синагогальном пении иудеев, и в ладовой системе греков, и в сирийской орнаментике, и во многих других музыкальных явлениях средиземноморских культур. Но при таком скрупулезном изучении вопроса происхождения православной духовной музыки, акцент делается отнюдь не на главном — сокрушительная новизна этого пения есть новизна небывалая, невыводимая из музыкально-исторического процесса. Но новые христиане вначале не могли мгновенно обрести собственное конкретное музыкальное выражение — для этого нужно было время, и пока это время шло, новизна проявлялась под уже привычным и облекалась в ветхие формы. Именно это и создает впечатление развития и преемственности, на самом же деле нет ни того, ни другого: есть лишь инерция форм культуры. Между православной духовной музыкой и всем тем, что считается его истоками, взаимосвязь такая же, как между птенцом и скорлупой яйца, из которого он должен вылупиться. Непреходящая новизна православного пения заключается в том, что источником звука становится не тот или иной инструмент, но обновленное христианским учением само существо человека — и именно сердце. А рождается звук не от колебания струны или воздушного столба, но от распевания слова молитвы и только через него.

«У нас в употреблении только один инструмент — слово мира (молитвы): при помощи его воздаем мы почет, а не при помощи древнего псалтыря, или трубы, или тимпана, или флейты — инструментов, которые в ходу обычно у людей военных, да еще у позабывших страх Божий плясунов на их игрищах, когда они возбуждают свои вялые души такой музыкой», — пишет выдающийся учитель церкви и исследователь церковной музыки Климент Александрийский.

На смену бездушного инструмента из дерева или металла явился новый инструмент — инструмент разумный и одухотворенный, и инструмент этот — человек. «А устроен он, как мирный музыкальный инструмент, а все прочие инструменты, если критически рассмотреть их, в действительности окажутся воинственными: таково их дело, когда они разжигают желания, распаляют похоть, раздувают свирепый гнев», — пишет Климент Александрийский.

Людам, воспитанным в языческой ветхой культуре, привыкшим к идольскому поклонению, было нелегко отказаться от сладости и чувственности инструментальной музыки, как иудеи, водимые Моисеем в пустыне, вспоминали египетские яства, так и христиане, ставшие на путь нравственного совершенства, были искушаемы тем, что пытались вводить в богослужение сладостное звучание инструментов и танцевальные ритмы.

Многие выдающиеся исследователи церковной музыки, вкладывая отрицательный смысл в сам принцип инструментализма как выражение всего ветхого и языческого, посвятили всю свою жизнь утверждению принципа распева как подлинно православного пения в комплексе, воплощающего в себе идеи христианской нравственности, вероучения и культа. Особое внимание этой проблеме уделяли

учителя Церкви — Климент Александрийский, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский и другие. В их трудах содержится целое учение о музыке и пении, в котором сформулировано православное понимание музыки, заключающееся в строгом соответствии между музыкальными средствами и духовным состоянием человека, в понимании богослужебного пения как продолжения строгой аскетической жизни, согласно христианскому учению, с одной стороны, и как акта созерцания и научного богословия — с другой. Исследование музыки для отцов церкви заключалось не в изучении теоретического соотношения тонов, но в рассмотрении внутреннего сердечного устройства, в требовании следовать христианским заповедям, в строгой нравственной оценке рассматриваемых музыкальных средств. Если ветхая языческая теория музыки всегда основывалась на практике, удовлетворяясь осмыслением и комментарием уже совершившегося музыкального факта, то святоотеческая наука о музыке, наоборот, шла впереди музыкальной практики, сформировывая и как бы выковывая практику в православном духе.

Ветхий путь музыки есть путь внешний, эмпирический, где внешнее формирует внутреннее. Новый путь музыки — путь внутренний, духовный, где внутреннее формирует внешнее. Духовная музыка, находясь на самом раннем этапе своего развития, шла по пути отбора и отсеивания всего вредного, несозвучного с христианским учением. Во времена, когда не сложилось еще полностью богослужение, не существовало еще многих богослужебных текстов, распев, который есть не что иное, как форма существования богослужебного текста, находился на самой ранней стадии своего развития. Отцы и учителя Церкви создали концепцию духовно-теоретического обоснования принципа распева, фактически сформулировали новое музыкальное сознание и новое музыкальное мышление.

Внутренний аскетический опыт отцов — подвижников египетских и палестинских пустынь — стал той живой основой, на которой развился метод «пения сердцем».

Но каковы же особенности, характеризующие пение первых христиан? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нужно сделать краткий комментарий относительно культурной жизни народов, живших в начале нашей эры.

В древней христианской церкви самым развитым в музыкальном отношении народом были греки. Все другие народы римской империи в своем духовном развитии находились в зависимости от культуры греческой. И даже Рим, политически властвуя и господствуя над всем миром, в своем культурном развитии, безусловно, зависел от греков.

Другим музыкально одаренным народом были евреи. Таким образом, музыкальная культура этих двух народов — греков и евреев явилась той фундаментальной основой, на которой развивалось богослужебное пение первоначальной христианской церкви.

Сама же греческая и еврейская музыка и пение имеют древнеегипетское происхождение, поскольку исторической родиной обеих

культуры является Египет. На основании этого следует, что первоначальная музыка и пение как греков, так и евреев, немногим отличались между собой. Так, по свидетельству философа-идеалиста религиозно-мистической александрийской школы — Филона, вождь народа израильского Моисей, живший около 1500 лет до Рождения Христа, обучался у египетских жрецов геометрии, поэзии и музыке, а один из основателей древнегреческой музыкальной системы, Пифагор (VI в. до Р. Х.), также был обучен музыке египетскими жрецами Сонхисом и Онуфисом.

Однако заимствованная у египтян греческая и еврейская музыкальная культура становится впоследствии национальной: у греков — со времени дорийского переселения (за 1000 лет до Р. Х.), у евреев — в царствование Давида (1055—1015 до Р. Х.).

Постепенно в музыке и пении как греков, так и евреев, наблюдается стремление к самостоятельности развития, и с течением времени они мало уже чем становятся похожи друг на друга. Так, различие их проявилось уже в том, что музыка и пение евреев принадлежали замкнутой касте, связанной узами родства, и человеку, не входящему в эту касту, невозможно было стать певцом или музыкантом, и развивались они традиционным путем, практически без музыкально-теоретического обоснования. Не имелось музыкальных знаков для записи мелодий, правил и законов песнотворчества. К тому же, музыкальная культура евреев мыслилась не как искусство, но являлась частью богослужения, а областью изучения ее была не область художественного творчества, но область религиозно-настроенного сердца, почему еврейское песенное творчество никогда не имело какой-либо определенной музыкальной системы, но развивалось либо только в живой импровизации, либо по образцам общепринятых напевов, то есть традиционно.

В Греции же музыкальная культура оценивалась не столько со стороны художественной или эстетической, сколько со стороны педагогической. По выражению древнегреческого писателя-моралиста I века Плутарха, «древние по всей справедливости обращали внимание более всего на воспитывающее значение музыки», поскольку она имела государственное и образовательное значение. Именно поэтому музыка и пение в Греции получили определенную теоретическую разработку.

Как известно, появившись в мире, христианство застало искусство уже в готовых формах. Готовые формы предъявила новой религии и жизнь. Поначалу христианство полностью принимает эти формы, кроме того, что не соответствует его духу и что может препятствовать распространению христианского учения или даже в жорне подрывать его (например, отмена обрезания, уничтожение кровавых жертв, почитание идолов и т. д.). Все другое, что не противоречило духу христианского учения и было несущественным, христианство принимает, по крайней мере на первых порах, поскольку целью христианства является нравственное воспитание человека, одухотворение его образа, а не материальные или физиче-

ские проявления в человеке. Вот почему христианство всецело воспользовалось существовавшими в то время формами жизни.

Христианская музыка, так же как и другие жанры искусства, сначала не выходила за пределы существовавшего строя и национальности. Пение псалмов занимало в богослужении древней христианской церкви видное место. Было так называемое «Песенное последование» — древняя форма христианского богослужения.

Таким образом, христианская церковь воспользовалась готовыми музыкальными формами, которые существовали в той или другой церкви, у того или иного народа. С ростом христианской церкви развивалась и церковная музыка. Греческая музыка была одной из ветвей общеарийской музыки. Арийцы — это индо-европейские народы, т. е. римляне, кавказцы, славяне и другие.

Музыка сделала огромные успехи у европейских народов за последние десять столетий. У других же наций она находится, вероятно, на той же ступени цивилизации, на которой была и тысячу лет назад, когда невелика была грань, отделявшая музыку некультурных народов от музыки греческой. А две тысячи лет назад сходство и родство между музыкой арийцев (греков и других) и семитов (евреев, египтян, сирийцев и других) было, несомненно, еще сильнее. Об общности музыкальной культуры греков и евреев свидетельствует Климент Александрийский, который находил сходства между греческим дорийским ладом и некоторыми богослужебными напевами евреев. Например, пение псалмов совершалось у евреев в древнейшем греческом ладу — дорийском, а введенное в I веке по Р. Х. Игнатием Богоносцем в антиохийской церкви антифонное пение было заимствовано у евреев еще во времена Давида и Соломона.

Такая близость и взаимообогащение культур двух народов говорит более чем убедительно об их общей историчности и едином происхождении. Это культурное взаимообогащение связано не только с тем, что эти народы имеют общий корень, но это проявлялось и в последующие времена, например, во время вавилонского плена и, особенно, македонского владычества, когда многие образованные греки могли ознакомиться с религиозными культами, обрядами, а также священными книгами евреев, для которых, в свою очередь, были не чужды греческая культура и образование.

Таким образом, ко времени появления христианства греческая теоретическая система, а также еврейская и еврейско-греческая мелодия псалмов легли в основу пения и музыки первых христиан.

Как выглядела древнееврейская мелодия псалмов, которая поначалу была господствующей в юной христианской церкви, положительно неизвестно. Каковы же особенности древнегреческой музыки, на которой основана вся христианская музыка и пение, ответом на этот вопрос служат сохранившиеся документы, дошедшие до наших дней.

7. НАЧАЛО ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Как известно, Древняя Греция, начиная с античных времен и особенно в период классики, поистине являлась бесспорным авторитетом и главным мозговым центром мировой цивилизации в области науки и искусства, в том числе и музыки.

В период римской империи римляне, как и многие другие народы, безусловно подчинялись музыкальному вкусу греков. И если Рим властвовал политически, то Греция являлась духовным импульсом мировой культуры. Так, на особо торжественные праздники римские императоры (Август, Тиверий, Калигула, Клавдий, Нерон), так же как и им предшествующие, приглашали лучших музыкантов из Греции для участия на различных увеселительных мероприятиях.

Многие латинские писатели о музыке, такие как Витрувий, блаж. Августин, Боэций, Исидор Сивильский, Аврелий, Ремегий и другие, в своих сочинениях излагали только систему греческой музыки. Греческая музыкальная культура также нашла выражение и в древнееврейской дохристианской псалмодии. Таким образом, к началу нашей эры греческая музыка была господствующей во всем мире и в то же время единственной, полной и завершенной музыкальной системой. Христианство, появившись в мире, поначалу не только приняло эту систему и использовало ее в практике богослужебного пения, но и сообщило ей некий духовный импульс, выражающийся в одухотворении ветхих языческих форм и в новом содержании — возвышенных вдохновенных мелодиях новозаветных псалмопевцев.

Как же выглядела первоначальная греческая музыкальная система? Ответом на этот вопрос могут служить достоверно и точно исследованные сохранившиеся документы. Самая древнейшая система греческой музыки — это трехструнная древняя лира, т. е. трихорд, изобретенный (так же как и диатоника) Гиагнием. Кстати, изобретение монохорда приписывается Аполлону, диакхорда — Олимпу Старшему. Впоследствии, к трем основным звукам был прибавлен четвертый звук, отчего образовалась система четырехзвучия — тетрахорд. Эту систему на протяжении многих лет считали априори идеальной и вполне законченной. Изменение ее, а также изобретение каких-либо других музыкальных неосистем, строго запрещалось греческим гражданским законодательством. И только со временем при греческом музыканте Терпандре, жившем около 645 года до н. э., когда гражданские законы стали более лояльными по отношению к музыке, греческие музыканты стали усовершенствовать тетрахорд. Так, к тетрахорду начали последовательно прибавлять новые звуки на один тон вверх, отчего образовались следующие системы: пентахорд, гексахорд, гептахорд и октахорд. Последняя система, которую изобрел Пифагор, — октахорд — образовалась в результате соединения двух тетрахордов.

В дальнейшем выдающиеся греческие музыканты, такие как Аристоксен, Тимофей Милецкий и другие изобретали все более и более

совершенные музыкальные системы. Система, состоящая из одиннадцати звуков, называлась **МАЛОЙ СОВЕРШЕННОЙ СИСТЕМОЙ**, а из пятнадцати звуков — **ВЕЛИКОЙ СОВЕРШЕННОЙ СИСТЕМОЙ**. В результате соединения этих двух систем образовалась новая система, состоящая из шестнадцати звуков, названная **НЕИЗМЕНЯЕМОЙ** диатонической системой. Она является окончательным завершением всех предыдущих систем, последним словом древнегреческой теории музыки.

Среди многих музыкальных систем самыми употребительными являлись: тетрахорд, пентахорд и октахорд. Но все же основой и первоначальной системой всегда оставался тетрахорд. Основной тетрахорд являлся образцом для построения и производных от него музыкальных систем. Сумма четырех звуков тетрахорда равнялась не более $2/1\frac{1}{2}$ тонов.

По своему строению тетрахорды делились на диатонические, хроматические и энгармонические¹. Если тетрахорд состоял из двух целых тонов (2 т.) и одного полутона ($1\frac{1}{2}$ т.), то он назывался **диатоническим**. Полутонный интервал ($1\frac{1}{2}$ т.) и два полутона ($1\frac{1}{2}$ и $1\frac{1}{2}$ т.) вместе составляли **хроматический** тетрахорд. Сумма двухтонового интервала (2 т.) и двух четвертных интервала ($1/4$ т. и $1/4$ т.) в итоге давала тетрахорд, который назывался **энгармоническим**².

Из всех вышеперечисленных тетрахордов последний использовался, в основном, только в инструментальной музыке, а практического применения в а капелльной греческой музыке он не нашел по причине вокально-исполнительских трудностей, ввиду невозможного точного определения и различения слухом четвертей тона³.

Хроматический тетрахорд нашел выражение в практике богослужебного пения древней христианской церкви, но уже в начале III века был запрещен христианским писателем Климентом Александрийским, ввиду его слишком нежных и усладительных мелодий, которые обольщали слух верующих, и, тем самым, отвлекали их от молитвы. «Звуки хроматические,— говорит Климент Александрийский,— столь же губительны для нравов, как и разные ядовитые напитки»⁴.

Самым же простым, естественным и употребительным среди всех тетрахордов был **диатонический**. В зависимости от расположения полутонового интервала в диатоническом тетрахорде между двумя крайними звуками: внизу, середине или вверху, изменялся строй и характер тетрахорда. Так **тетрахорд** с полутоном внизу — ми-фа- соль-ля,

¹ По свидетельству Асистоксена, диатонический род пения — самый древний, за ним по времени — хроматический и, наконец, — энгармонический. См. «Элементы гармонические» в изд. Рюэля.

² Изобретателем энгармонического рода музыки, по мнению Плутарха и Аристоксена, является Олимп (старший) (около 1500 л. до Р. Х.) Ibid. p. 9, 27. Cp. Vincent, De la musique des anciens grecs, г. 386.

³ Плутарх. Р. Вестфаль «Plutarch uber die musik». Breslau, 1866, S. 29.

⁴ Климент Александрийский. «Педагог» в перев. Корсунского, 1890 г., кн. 2, гл. 5, стр. 157.

назывался по месту своего происхождения **дорийским** и считался у греков первоначальным и самым древним.

Тетрахорд с полутоном сверху — до-ре-ми-фа, построенный совершенно обратно дорийскому, назывался **лидийским** и считался также по времени происхождения древнейшим.

Тетрахорд, с полутоном в середине — ре-ми-фа-соль, — по месту своего происхождения назывался **фригийским** и считался не менее древним.

Тетрахорд с известным определенным расположением полутона между крайними звуками, как определенная музыкальная система, служившая основанием данной мелодии, назывался **ладом**. По различию основных тетрахордов различались и соответствующие им лады: дорийский, лидийский, фригийский. **Дорийский лад**, как лад способный сосредоточить мысли человека, упорядочить его страсти, у греков считался священным и потому применялся исключительно для религиозных церемоний. **Фригийский** — считался мужественным, одухотворяющим и вдохновляющим и использовался для военных походов. **Лидийский лад**, как мягкий, нежный и женственный, во времена Платона вовсе не употреблялся, поскольку, по его мнению, он расслаблял душу человека и поэтому являлся непригодным для его воспитания.

Тетрахорды служили основанием и соответствующих им ладов: дорийского, фригийского и лидийского. Для большей полноты звуков эти тетрахорды удваивались с прибавлением к ним одного добавочного звука и слагались в октавные системы или октохорды. Такое удвоение тетрахордов до размера октавы дало возможность строить от главных (автентических) и побочные (плагальные) лады, хотя и находившиеся на другой высоте по отношению к главным, но сохранившие свойственный главному ладу строй. Если побочный лад находился на расстоянии квинты вверх от главного, то он назывался главным с прибавлением гипер-: например, верхний плагальный от дорийского назывался **гипердорийский**, от фригийского — **гиперфригийский**, от лидийского — **гиперлидийский**. Если же побочный лад находился от главного на расстоянии кварты, а с добавочным звуком квинты вниз, то он назывался, как и главный, с прибавлением гипо-: так, нижний побочный от дорийского — **гиподорийский**, от фригийского — **гипофригийский**, от лидийского — **гиполидийский**, от миксолидийского — (гипердорийского) — **гипомиксолидийский**. Из всех верхних побочных ладов наиболее употребителен был гипердорийский (или миксолидийский), который считался наравне с тремя главными и поэтому имел побочный нижний лад — **гипомиксолидийский**. Главные и побочные лады хотя и сохраняли один и тот же строй, свойственный и лежащим в основе их тетрахордам (например, лады дорийский, гипердорийский и гиподорийский постоянно сохраняли в себе строй основного дорийского тетрахорда), однако по своему техническому устройству отличались друг от друга.

Главные лады всегда состояли из двух разъединенных тетрахор-

дов своего строя с разделительным интервалом в середине между ними. Например, дорийский лад состоял из двух дорийских тетрахордов, расположенных следующим образом:

ми-фа-соль-ля	1 тон	си-до-ре-ми	Главный вид (автентический)
1-й тетрахорд		2-й тетрахорд	

Разделительный интервал — ля, си.

Верхние побочные лады состояли из двух подобных тетрахордов, но соединенных с добавочным звуком вверх над верхним тетрахордом, например, гипердорийский (миксолидийский) лад состоял из двух дорийских тетрахордов:

си-до-ре-ми	ми-фа-соль-ля	Побочный лад (плагальный)
-------------	---------------	------------------------------

с добавочным сверху целым тоном — си.

Нижние побочные лады состояли из двух соединенных тетрахордов, но с добавочным звуком вниз, например, гиподорийский лад (из двух соединенных дорийских тетрахордов):

си-до-ре-ми	ми-фа-соль-ля	Побочный лад (плагальный)
-------------	---------------	------------------------------

с добавочным внизу целым тоном — ля

По такой же системе строились верхние и нижние побочные лады и от других ладов (фригийского и миксолидийского).

Таким образом, в древнегреческой музыке образовалась система, состоящая из 8 ладов, которая делилась на 2 вида: первые 4 гласа (дорийский, лидийский, фригийский и миксолидийский) назывались главными, а остальные 4 — плагальными. Эта система не только легла в основу так называемого осмогласия восточной христианской церкви, но и нашла выражение в мировом православном богослужении, в том числе и современном.

8. ИСПОЛНЕНИЕ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В ДРЕВНЕХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКВИ И ЕГО ИСПОЛНИТЕЛИ

Как известно, еще в Ветхозаветный период при царе Давиде (1055—1015 до Р. Х.) в храме была введена инструментальная музыка. По мнению некоторых экзегетов (блаж. Феодорит и др.), это было сделано не только с целью облегчения труда певцов, но и исходя из духовной немоции ветхозаветного человека, «чтобы чувством удовольствия, возбуждаемого музыкой, возбудить их дух к лучшей и более полезной деятельности»¹.

Древнехристианская Церковь, по примеру Иисуса Христа и его апостолов, установила исполнение песнопений за богослужением только **вокальное**, без сопровождения музыкальных инструментов. Осно-

¹ Олесницкий. «Древнееврейская музыка», тр. к. д. 1876 г., т. IV, стр. 120.

вание этому заключается в самой природе человеческого голоса, способного своим тембром и эластичностью движений в отношении силы и высоты звука, выражать самые различные, глубочайшие и тончайшие движения человеческого чувства; в особенности в соединении с текстом вокальное исполнение священных песнопений способно производить на слушателя глубокое и неотразимое впечатление. По выражению блаж. Августина, «самое главное в богослужбном пении — даже не само пение, а то, что поется, и особенно когда поют осмысленно голосом ясным и чистым».¹

Св. Иоанн Златоуст так говорит о значении церковного пения: «Господь соединил с пророчеством мелодию для того, чтобы все, увлекаясь плавным течением стихов, с совершенным усердием возглашали священные песнопения. Ничто не возбуждает, не окрыляет так духа, ничто так не отрешает его от земли и уз телесных, ничто так не наполняет любовью к мудрости и равнодушием к житейским делам, как пение **стройное**, как песнь священная, сложенная по правилу ритма»². «Господь установил пение псалмов, — говорит он же, — чтобы из этого мы получали и удовольствие и пользу»³. Также говорит св. Василий Великий: «Для того с учением сопряжена сладость песенного сочинения, чтобы через приятность слуха не приметным образом из всех словес получать полезное»⁴.

Вокальное исполнение текста священных песнопений и поныне соблюдается церковью греческой, русской, болгарской, сербской, армянской и частично даже римской. В католических церквях, как известно, вокальное исполнение песнопений сопровождается органом или, иногда, оркестром из духовых и струнных инструментов. Вначале это было чистым произволом некоторых галльских церквей, а затем было разрешено папами, как исключение для этих церквей в силу уже утвердившейся традиции⁵.

Примеру галльских церквей последовали и другие частные церкви и, в дальнейшем, инструментальное сопровождение распространилось и прочно утвердилось в католической церкви. Усилия некоторых пап остановить распространение этого нововведения были безуспешными, и Тридентский собор (1563 г.), имевший, между прочим, своей задачей реформировать совершенно упавшее к тому времени церковное пение, вынужден уже был постановить, чтобы в храмах не были употребляемы никакие инструменты, кроме органов⁶. Между тем, органное сопровождение богослужений никогда не слышится во всей римской церкви во время великого поста, не употребляется во многих храмах лионской церкви, а также в Сикстинской капелле и вообще в любом другом храме при папском служении⁷.

¹ М. Гербертус. Исповед., русский пер., кн. X, гл. 33, стр. 375—376.

² Ин. Златоуст. С.-Пб., 1860, т. II, стр. 486—487.

³ Там же, стр. 487.

⁴ Слово о учении и увещании. Русский перевод. Киев, 1826, стр. 23.

⁵ Ambros; Gesch. D. Mus. B. II, S. 75; «Ист. обз. песн.» Филар., стр. 264.

⁶ Mart. Gerbertus, «De cantu et mus. sacra», t. II, p. 232.

⁷ Там же, p. 188—189.

В первые века христианства, когда церковные общины были еще весьма немногочисленны, исполнителем богослужебного пения был сам народ. Как замечает иудейский писатель I века Филон Александрийский, «Христиане во время бдений своих, все восстав, разделялись на два лика посреди храма, мужи с мужами, жены с женами, и на обоих ликах был свой искусный запеватель; потом они пели Богу песни, состоящие из разных стихов, то **поодиночке**, то **попеременно**, с приличными припевами»¹.

Афанасию, епископу Александрийскому, принадлежит установление пения псалмов, при котором народ припевал только конечные слова: «Яко в век милость Его».

Иногда певец запевал одну половину стиха из псалма, народ оканчивал другую; или певец провозглашал стих, народ повторял его или в ответ на него пел: «Аминь»². Со временем народное исполнение значительно потеряло свой первоначальный характер простоты и величия, вполне соответствующий и несложному чину богослужения первых двух веков. По мере того, как христианские общины разрастались, в народное пение стало постепенно вкрадываться нестроение и неблагочине, особенно вследствие ослабления веры и нравов и пагубного влияния светских, языческих, театральных пений и зрелищ.

Святитель Иоанн Златоуст (IV век) так обличает современное ему нестроение в народном исполнении богослужебного пения: «Из присутствующих здесь есть люди, которые, не почитая Бога, **издают нестройные звуки** и ведут себя несколько не лучше беснующихся, колеблясь и двигаясь всем телом и показывая нравы, чуждые духовному бдению. Несчастный! Тебе надлежало с благоговейным трепетом возглашать ангельское славословие; а ты переносишь сюда обычаи шутов и плясунов, неприличным образом поднимая руки, притопывая ногами и поворачиваясь всем телом. Как ты не боишься и не трепещешь? Разве не знаешь, что здесь невидимо присутствует Сам Господь, измеряя движения каждого?.. Но ты не понимаешь того, потому что слышанное и виденное тобою на зрелищах помрачает твой ум, и потому совершаемое там, ты привносишь в церковные обряды, обнаруживая, бессмысленными криками беспорядочность души твоей. Помогут ли сколько-нибудь молитве руки, движимые беспорядочно, и сильный крик, производимый напряженным дуновением воздуха, но не имеющий смысла? Как ты не устыдишься изречения, которое здесь произносишь: **Работайте Господеви, со страхом и радуйтесь Ему с трепетом**? Разве работать со страхом — значит действовать необузданно, с напряжением и без понятия о том, о чем говоришь беспорядочными звуками голоса?.. Но скажешь, пророк

¹ «История музыки» Доммера, русский перев. Москва, 1884, стр. 23. Mart. Gerbertus, «De cantu et mus. sacra», 1774, p. 20, nota.

² Церк. История Созомена, русский пер., стр. 175. Церк. ист. Сократа, рус. пер., стр. 140. В своей Апологии (II) св. Афанасий передает: «Севши на обычное место, я велел диакону произносить псалом, а народу подпевать: «яко в век милость Его». Греч. текст у Бингама, Origines, op. cit., p. 18.

заповедал совершать славословие с восклицанием: **воскликните**, говорит, **Господеви вся земля?** И мы запрещаем не такое восклицание, а **бессмысленный вопль**, не голос хвалы, а **голос бесчинства**, усиленные крики друг перед другом, бессмысленное и тщетное поднятие пук, топанье ногами, безобразные и непристойные обычаи¹.

С введением всенощных бдений и развитием определенного типа литургии чин богослужения значительно изменился к тому времени, был расширен, дополнен и окончательно приведен к единообразному и стройному благолепному целому. Сам народ, первоначально выполнявший функцию хора, естественно, не всегда отвечал высоким требованиям этого стройного чина, поэтому в некоторых церквях при установлении чина литургии возникают первые хоры, состоящие из специально учрежденных певцов (псалтов), в обязанность которых входило участие в богослужениях². О певцах, как самостоятельном церковном чине, упоминается в древнейших литургиях апостола Иакова и евангелиста Марка. 69-е апостольское правило предписывало: «аще кто чтец или певец святых великия четьи, не постится и всякия среды, и пятка всего лета, кроме немощи, да будет отлучен»³. Наконец, Лаодикийский поместный собор 536 года постановил, чтобы «кроме певцов, состоящих в клире и по книге поющих, «никто другой не пел в церкви»⁴.

Певцы обычно разделялись на 2 хора (или клира); правый и левый: при императоре Юстиниане в Константинопольском Софийском соборе в богослужениях участвовало 25 певцов⁵. Они, как правило, получали богословское и музыкальное образование в школах, учрежденных при епископских кафедрах⁶.

В древнехристианской церкви на протяжении первых семи веков пение было только одногласное и мелодическое. Неслучайно, исследователи церковной музыки называют богослужбное пение мелодией. Св. Иоанн Златоуст так говорит о христианском пении: «Жены и мужи, старцы и юноши, полом и возрастом различны, но не различны в отношении к пению, потому что отдельные голоса, соединяясь, образуют одну мелодию»⁷. Сами творцы песнопений также назывались мелодистами или сладкопевцами, как например, Роман Сладкопевец (V в.). Если песнопения состояли из одной только мелодии, то исполнение ее было или унисонное или антифонное. Унисонное исполнение заключалось в том, что все голоса одновременно исполняли одну определенную мелодию. Антифонное же исполнение состояло в том, что мелодия, исполненная одним хором, исполнялась впоследствии без изменения в своем составе другим.

¹ Св. Иоанн Златоуст, в изд. С.-Петербург. Дух. Акад. С.-Пб., 1861. Т. 1, с. 196.

² Mart. Gerbertus, «De cantu et mus. sacra», t. 1, p. 33.

³ Правило 69.

⁴ Правило 15.

⁵ Mart. Gerbertus, «De cantu et mus. sacra», t. 1, p. 33.

⁶ Там же, p. 35—36.

⁷ Св. Иоанн Златоуст, в изд. С.-Петербург. Дух. Акад. С.-Пб., 1860, т. 2, с. 563.

Антифонное пение, в свою очередь, разделялось на 3 вида: гипофоническое, эпифоническое и антифоническое (или антифонное).

Гипофоническое пение — это пение, при котором второй хор заканчивал пение первого хора последними словами стиха. Эпифоническое пение отличалось от гипофонического тем, что второй хор заканчивал пение первого (не последними словами стиха, а отдельными смысловыми фразами, например, аминь, аллилуйя, славословие и др.). И, наконец, при антифоническом (антифонном) исполнении песнопения второй хор буквально имитировал пропетое первым хором.

Прототипом народного исполнения в древнехристианской церкви псалмов и гимнов унисонно и антифонно являлось, вероятно, исполнение песнопений в древней ветхозаветной церкви. Как известно, антифонное пение было введено Игнатием Богоносцем первоначально в антиохийской церкви. Со временем оно распространилось во всех христианских церквях. Правитель римской области Вифаний Плиний Младший (нач. 2-го века) писал о христианах императору Траяну, что они в воскресный день собираются рано утром и поют попеременно гимны Христу как Богу.¹ В IV веке антифонное пение уже употреблялось в Египте, Ливии, Палестине, Аравии, Финикии и Сирии, по свидетельству св. Василия Великого.² Несколько позже оно прочно вошло в богослужебную певческую практику Константинопольской, Халдейской и Миланской церквей.

Что же касается симфонического исполнения, то о нем можно сказать, что его практически не могло быть в богослужебном пении древней церкви. О симфоническом исполнении пения в древнехристианской церкви нет ни одного отеческого свидетельства. Существует много документов, которые подтверждают тот факт, что до VIII века пение было только мелодическое и одноголосное. Более того, и сама греческая музыкальная система, явившаяся основой древнехристианского пения, не допускала возможности симфонического и гармонического исполнения. Как уже говорилось выше, греческая музыкальная система основывалась на математических выводах об отношениях звуков между собой и об интервалах философа-математика Пифагора. Согласно его концепции, консонансами принято считать октаву, квинту и кварту, поскольку они показывали на монохорде простые отношения, выраженные в простых математических формулах: $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$. Терция же и секста, выражавшиеся через сложные дроби — $\frac{64}{81}$ и $\frac{16}{27}$, считались, поэтому, диссонансами, т. е. неблагозвучными интервалами, неудобными с точки зрения одновременного звучания их тонов, гармонии. Это пифагорейское учение о музыке и послужило поводом к тому, что развитие гармонии было надолго приостановлено.

Среди всех консонантных созвучий октава была наиболее удоб-

¹ Prim. ep. X, 93. Binterim, Denkwürdigkeiten, s. 315.

² Migne, Patrologiae cursus compl., t. XXXII, p. 764.

ным и употребительным интервалом в унисонном пении при участии мужских и детских хоров.

Неслучайно, древнегреческий философ V века Аристотель спрашивал: «Отчего в пении употребляется только один интервал октавы?» — Вопрос, который ясно подтверждает предположенный взгляд.¹ Известно, что такие греческие писатели, как Аристоксен, Никомах, Евклид, Гавденций, Бакхий, употребляли слово «гармония», а Элиан в комментарии к «Тимею» Платона — созвучие (симфония), но эти слова нужно понимать скорее в смысле общемузыкальном, как «мелодия» или «музыка».² Гармонии в нашем смысле слова не было и не могло быть на том бесспорном основании, что терция, один из основных следующих за тоникой интервалов, в гармонии считалась в греческой музыке диссонансом. Один из последователей Пифагора — Аристоксен (IV в.), хотя и уклонился в сторону от своего учителя и выступил на путь более верный в своих музыкальных исследованиях, по слуху построив гамму-октахорд, состоящий из 12 равномерных полутонов, но терцию, все-таки, продолжал считать диссонансом, впрочем, как и последующие ученые-музыканты — Дадим (I в. до Р. Х.) и Клавдий Птоломей (II в. по Р. Х.). В последующие века, вплоть до XI века, теория музыки оставалась на том же уровне развития, что и в античные времена. И только в XII веке начинают постепенно отступать от греческих музыкальных традиций и считать терцию, как бесспорно и следует, консонансом.³ Отсюда-то и начинается возникновение и дальнейшее развитие гармонии, сначала в виде контрапункта (Франкон Кельнский и Иоанн де-Мурис, а потом в XVI веке, в протестантском пении в виде аккордов (Озиандер).

Таким образом, в древнем богослужебном пении христианской церкви употреблялось только унисонное и антифонное исполнение песнопений, симфоническое же исполнение, как и гармоническое, до XVI в. не могло иметь места.

9. СЕМИОГРАФИЯ ДРЕВНЕХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКВИ

Первенствующая христианская церковь употребляла для богослужебного пения особые знаки, заимствованные у древних греков, которые выражали определенную высоту мелодий. По замечанию Климента Александрийского, «милетянин Тимофей первый переложил законы на ноты для цитры с аккомпанементом хора»⁴. Димитрий Фалерийский говорит, что у древних египтян мелодии гимнов обозначались семью буквами⁵. Древние греки изображали пение про-

¹ Ambros. «Geschichte d. Music». B. I S. 142—151.

² Средневековые музыканты-теоретики, последователи греческой теории музыки, толковали гармонию в этом именно смысле: «Мелодия — это та же гармония», говорит Иоанн Тинкторис (ок. 1470 г.). См.: «Ист. муз.» Доммераба стр. 15.

³ Comsemaker, Histoire, de L'armonie au moyen-ae. Paris, 1852, p. 64—68.

⁴ Строматы, в перев. Корсунск, 1892, кн. I, гл. 16, стр. 187.

⁵ Mart. Gerbertus, «De cantu et mus. sacra». S.-Blas — MDCCLXXIV, t. 1, p. 15—16.

писными буквами своего греческого алфавита. Вначале музыкальная система их была несложна: буквы для пения располагались над текстом и, несмотря на небольшое их количество, они вполне удовлетворяли этому особому своему назначению.

Постепенно музыкальная система греков значительно усложнилась, а следовательно, возникла необходимость в изобретении новых, особых музыкальных знаков как для инструментов, так и для пения. Таким образом, греки для обозначения различных звуков стали изображать буквы своего алфавита то в их естественном виде, то в видоизмененном, то горизонтально вправо или влево, и более того, во всех этих случаях иногда в полном, а иногда в усеченном виде. «Римляне, которые в музыке более, чем в других видах искусства, подражали грекам, также изображали свое пение алфавитом, первоначально чужим греческим, а потом своим — латинским. Бозций, живший в V в. по Р. Х., в одном из своих сочинений объяснял уже греческие звуковые буквы латинскими буквами.¹

Древнехристианская церковь первоначально не имела своей музыкальной письменности. Народ, выполнявший функцию хора, пел церковные мелодии на память и на слух, а впоследствии — по воздушным знакам хейрономии (хирономии), изображаемым в пространстве движениями руки и пальцев доместика (управляющего хором). К VIII веку хирономия достигла значительного своего развития и было положено начало певческой семиографии, которая сформировалась отчасти из графических элементов хирономии, а частично из псалмодических (просодических знаков распевного чтения Священного Писания). Так возникло в греческой церкви симадийное (крюковое) письмо и уже около IX в. появились первые певческие крюковые книги греко-сирийского и византийского происхождения.

В певческо-музыкальной культуре латинских народов около VIII в. также наблюдается переход от изустного пения и хирономии к пению по особым знакам — невмам². Невмы эти, или крюки, как и алфавитные ноты, находились непосредственно, над слогами распеваемого текста. Музыкальная письменность, усовершенствованная при помощи крюковых нот, к концу VIII в. получила всеобщее развитие как на Востоке, так и на Западе, и совершенно вытеснила греческую и латинскую алфавитную систему нотописания³. Каждая автокефальная христианская церковь имела и развивала свою семиографию, которая отличалась от других.

Крюковое письмо дошло до нашего времени и применяется в певческой практике греческой, армянской и отчасти русской церкви (у старообрядцев) и сегодня. В западной же церкви оно утратило свою значимость ввиду изобретения Гвидо Аретинским в XI в.

¹ «Histoire de l'harmonie au moyen-âge» par E. De-Coussemaker. Paris, 1852, p. 150—151.

² Феодорит, «Церковная История», кн. IV, гл. 29. Никифор Калист, «Церковная История», кн. IX, гл. 16.

³ Conssemaker *ibid.* pp. 151—152, 158. Капитальный труд Oscar Fleischer. «Neumen-Studien». Leipz, 1895. Th. I, II, J. Thibaut — «Origine byzantine de la notation neumatique». Paris, 1907.

линейной семиографии в период господства мензуральной системы (с XIII века, Франко Кельнский, Иоанн де-Мурис и др.), где ноты изображались сначала в форме различных квадратов, а потом приняли форму овалов.¹

Русское крюковое письмо, как известно, носило отпечаток греко-сирийского, афонского и византийского, но, начиная с XV века оно уже мало чем становится похожим на свое первоначальное происхождение, а с 1772 года, когда богослужебные певческие книги были отпечатаны киевским знаменем (квадратными нотами), совершенно выходит из употребления.²

Памятники русской крюковой семиографии восходят не ранее XII века. Образцами более древними служат только так называемые «кондакари», которые употреблялись в русской церкви с XI по XIII века, но кондакарное пение до настоящего времени, к сожалению, не поддается расшифровке. Не расшифровано крюковое пение и семиография древнейшего периода христианства на Руси, т. е. с 988 г. до половины XII века (например, древнейший стихирарь 1157 г.)³.

Существуют гипотезы, согласно которых следует заключить, что и этот древнейший стихирарь 1157 г. не является самым древним из известных на Руси. Он написан уставом на пергаменте киевского письма и принадлежит Московской Синодальной библиотеке (по указателю Саввы № 589). К XII в. принадлежат также Стихирари той же библиотеки №№ 279 и 572, а также Минея №№ 159—168. Семиография во всех этих рукописях — славяно-русского характера, так что есть все основания предполагать, что христианство на Руси возникло гораздо раньше последовавшего официально в 988 году Крещения Руси.

10. ОСМОГЛАСНОЕ ПЕНИЕ ВОСТОЧНОЙ ЦЕРКВИ (с I в. по современный период)

Как уже говорилось в предыдущих главах, начало новозаветного богослужебного пения освещено примером Иисуса Христа на Тайной Вечере. В дальнейшем постепенно стала развиваться и совершенствоваться христианская гимнография и песнотворчество. Об этом свидетельствует писатель-иудей I века Филон Александрийский. Он так говорит о современных ему христианах: «Они не только занимаются созерцанием, но и составляют песни и гимны во славу Божию, в разных размерах и напевах, непременно приспособляя к тому приличный ритм»⁴.

¹ О древней семиографии см. «Storia della musica» de p. G. Martini, t. 1, pp. 177—186, 206—210, 393. О семиографии западной церкви P. Wagner, «Eintührung in die greggianischen Melodien». Freiburg, 1885, s. 94—134.

² Разумовский, «Церковное пение», стр. 84, «Богослужебное пение», стр. 79.

³ «Богослужебное пение русской церкви в домонгольский период». М., 1912. «Русская семиография». М., 1913.

⁴ Евсевий Памфила. С.-Пб., 1848. Кн. II, гл. 17, стр. 90—91.

Из вышеприведенного исторического фрагмента следует, что уже в этом пении «в разных размерах и напевах» можно усматривать начало того осмогласия, которое в общих чертах проявилось только к концу III века. О богослужебном пении первых двух веков сохранилось немного сведений. Так, в век «апостольский» и «мужей апостольских» еще не было ни определенных правил богослужебного пения, ни специально обученных и подготовленных певцов. Известно, что первые христиане в основном были людьми простыми, и их пение так же было простое и доступное каждому по форме. Об этом пении можно судить на основании высказывания Филона: «Один мерным и благозвучным пением начинает псалом, а прочие внимают ему молча, и только в последних стихах присоединяют свои голоса»¹. Безусловно, здесь говорится об **ипофонном** принципе пения, заключающемся в том, что народ подпевал ведущему певцу, повторяя при этом или всю мелодическую строку, или только ее окончание, или какое-либо изречение, например: «Аллилуйя», «яко в век милость Его» и т. д.

До IV в. богослужебное пение не могло полноценно и плодотворно развиваться, поскольку это были мрачные страницы в истории Церкви, это время известно как время жестоких гонений на христианство со стороны государства. Христиане, преследуемые римскими властями, вынуждены были строить себе катакомбы и различные подземные сооружения, где на гробах мучеников они и проводили свои богослужения. И только в 313 году при императоре Константине Великом, христианство, согласно Миланского эдикта, становится официальной и государственной религией. С этого времени начинается активное строительство величественных храмов, проявляющееся в возникновении византийского зодчества, усвершенствуется чин богослужений, который принимает все более праздничный и торжественный характер, и конечно же, изменяется и совершенствуется само богослужебное пение.

Период времени Вселенских соборов (с IV по VIII вв.) поистине является самым благотворным для развития и становления христианской церкви не только с внешней стороны, но и с внутренней.

Расцвет христианской культуры не мог не оказать воздействия и на церковное пение, которое именно в эту эпоху получило «определенное устройство, твердые начала, ясный характер» и «благолепие». А проявилось это, прежде всего, в появлении особых богословско-музыкальных школ, в которых обучались будущие певцы-профессионалы. Тот факт, что отныне богослужебное пение становится на профессиональную основу, предопределяется церковью через соборные постановления. Например, 15-е правило Лаодикийского собора (367 г.) запрещает не только петь в церкви по книгам, но даже находиться на амвоне тем, кто не состоит в клире в качестве певцов, которые должны были проходить особое посвящение на эту должность церковнослужителя. Певцы представляли собой некую организационно-

¹ Ibid., p. 92. Mart. Gerbertus, De cantu et musica sacra, t. 1, p. 47.

иерархическую структуру. Так, главный руководитель правого и левого хора назывался **протопсалтом**, а канонарх, исполняющий самогласные или самоподобные стихирь, назывался **ламподарием**. Певчие облачались в специальные церковные одежды — белые стихари, в которых они и пели за богослужением. Наряду с храмовыми певчими получили известность и певчие придворные — **доместики** (учителя), а также **магистры** (сочинители песнопений). Не равнодушны к последнему роду занятий, и к пению вообще, были и византийские императоры. Многие из них (Юстиниан, Лев Премудрый, Константин Багрянородный) проявляли себя как гимнографы и песнотворцы. Этому благочестивому примеру в дальнейшем следовали и русские цари, например, Иоанн Грозный, царь Феодор и другие.

В известной степени проявляли особую заботу о церковном пении и представители высшей духовной власти такие, как патриарх Софроний, Герман, Мефодий, Фотий, а также известные всему христианскому миру выдающиеся архипастыри церкви — Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Амвросий Медиоланский (папа Григорий Пий IX), трудами которых получили развитие и усовершенствовались всенощные бдения и служебные чинопоследования.

Вообще, IV век в истории христианства известен как век усиленной деятельности пастырей церкви по отношению к церковному пению и это, очевидно, было продиктовано историей. Дело в том, что именно в это время появляются различные ереси, представители которых использовали одно из сильнейших средств для развития и распространения в народе своих лжеучений — пение и музыку. Впечатление усиливалось еще и оттого, что еретики излагали свои лжеучения в блестящих стихах и составляли для них увлекательные напевы. Народ собирался послушать увлекательное пение и вместе с музыкой усваивал и содержание еретических лжеучений. Более того, к пению и музыке в то время проявляли огромный интерес. Нередко они были предметом споров не только в семейном кругу, но и между целыми общинами и церквями. Поэтому, положение дел требовало быстрой, усиленной, всесторонней и основательной разработки и устройства церковного пения.

Пастыри церкви, в противоположность еретикам, составляли в честь мучеников возвышенные и умирительные песнопения, которые православные христиане с особым усердием и благоговением распевали, чем свободно удерживали свою паству от обольщения еретическими лжеучениями.

Так действовал Ефрем Сирин, который, вопреки еретикам, воспевал подвиги христианских мучеников в своих гимнах¹, Иоанн Златоуст против последователей Ария, кстати, он же установил для этой цели, кроме того, крестные ходы и всенощные бдения², Василий Великий, Роман Сладкопевец, Амвросий Медиоланский и многие другие.

¹ Феодорит, Церковная история, кн. IV, гл. 28.

² Церковная история: кн. VI, гл. 8, стр. 470.

Таким образом, осмогласное пение, впервые установленное Иоанном Златоустом в IV веке, ко времени Иоанна Дамаскина, систематизированного и окончательно завершившего его как теоретически, так и практически, было уже достаточно и многосторонне разработано и в этом виде принято всей христианской церковью.

Иоанн Дамаскин (673—777 гг.) был сыном министра дамасского халифа. Воспитываясь при дворе, он получил прекрасное разностороннее христианское образование, затем сам был назначен министром и градоначальником дамасским (706—716 гг.). Высокое положение, занимаемое им при дворе, не угасило в нем христианской веры, и он, покинув двор, удалился в монастырь св. Саввы Освященного, недалеко от Мертвого моря. Здесь он, имея от роду около 60 лет, становится известным как замечательный песнопевец, за что и назван современниками «Златоструйным». Кроме того, что он написал огромное количество церковных песнопений, его перу принадлежит поистине гениальное творение, принятое всей православной Церковью в качестве практического руководства к богослужебному пению — октоих (или осмогласник). Иоанн Дамаскин не был творцом осмогласия в прямом смысле слова, поскольку оно развивалось и совершенствовалось в богослужебной практике православной восточной церкви еще до него, но он лишь систематизировал и унифицировал осмогласие как теоретически, так и практически. Теория осмогласного пения изложена и в музыкальной грамматике, и в книге «Святоградец», рукописи которых хранятся в Парижской национальной библиотеке; практика исчерпывается в основном книгой «Октоих» или осмогласник, в котором находятся богослужебные тексты всех воскресных дней.

Октоих представляет собой ладово-мелодическую систему византийской гимнографии, в которой содержатся службы и последования с изменяемыми молитвословиями и песнопениями для подвижных дней богослужения седмичного круга, распределенные на 8 гласов. Отсюда он получил название «осмогласник», «октоих» (греч. «окто» — восемь, «икос» — глас). Осмогласие — это музыкальная система, состоящая из 8 гласов, которая разделяется на 2 группы по 4 гласа. Первые 4 гласа являются главными или автентическими, а вторые четыре — производными от них, или плагальными. Так, например, 5-й глас связан с 1-м, 6-й со 2-м и т. д.

Если в древности существовала теоретическая мысль об идентичности византийских гласов и древнегреческих ладов, а следовательно, и связь автентических гласов с плагальными рассматривалась аналогично со связью автентических ладов с гиполадами древней Греции, то современные научные исследования древних византийских мелодий¹ показали, что византийское осмогласие создавалось

¹ Одним из крупнейших исследователей раннехристианской и византийской музыкальной культуры является русский музыковед, композитор и педагог Эгон Веллес (1885—1974 гг.). Автор трудов по музыкальной медиевистике, например, «A history of Byzantine music and hymnography», okt., 1949, 1961.

из мотивов и мелодических формул, которые являлись образцами для составления новых мелодий. И поэтому связь гласов заключалась, фактически, не в родстве гласов, но в определенном сходстве мелодических формул, входящих в состав автентического и плагального гласа.

Практика многих восточных церквей основывается исключительно на осмогласном пении ладово-мелодической, или модалной системы византийской гимнографии. Все песнопения суточного круга годичного цикла, в том числе и херувимские, и ектении, исполняются на определенный глас в соответствии с церковным Уставом. Осмогласник (или певческий октоих) состоял из текстов песнопений и специальных певческих знаков, которые назывались невмами. Невмами нотировались только первые стихиры, тропари или ирмосы канонов. Они же являлись образцами и для последующих текстов данного гласа. Эти первые нотированные песнопения имели название «самогласен», «самоподобен», или «подобен».

Самогласными назывались первые стихиры каждого гласа и первые тропари каждой песни канона, т. е. «ирмосы», по образцу которых должны были исполняться и все другие стихиры и тропари канона.

(**Самогласен** — это эталонная стихира с определенной метрикой, имеющая несколько мелодических строк, которые не повторяются).

Самоподобен имеет также принадлежащую ему мелодию, но являющуюся в то же время образцом и для других песнопений того же гласа.

Песнопения, построенные по образцу мелодии того или иного «самоподобна» назывались «подобном». В Византии самоподобны полностью соответствуют метрике подобна. Подобен имеет законченную мысль, без повторения, но в основе его — принцип гласовый.

Такой принцип исполнения стихир и ирмосов, установленный еще в век Иоанна Дамаскина, сохранился в практике церковного пения греко-восточной церкви и поныне. Кроме указанных трудов, Иоанну Дамаскину принадлежит еще и изобретение, или по крайней мере, систематизация и усовершенствование современной ему греко-восточной крюковой семиографии.

Начало расцвета византийского гимнотворчества — V—VI вв. Наиболее известный гимнограф этого времени — Роман Сладкопевец. Он является автором многих кондаков¹. Форма кондака была вытеснена из литературы и богослужебного обихода, получившим широкое распространение к 8-му веку жанром канона², кульминацион-

¹ Кондак — основной жанр ранневизантийской церковной гимнографии, род поэмы на библейский сюжет. Обычно имеет от 18 до 24 строф, объединенных одинаковым количеством слогов, часто весьма сложным метрическим рисунком, однотипным синтаксическим членением, рефреном.

² Канон — это одна из форм православной гимнографии, в которой прославляется жизнь и подвиги святого или святых, имеет сложную девятичастную форму: состоит из 9 песен (чаще всего — из 8-ми, т. к. 2-я песнь опускается во всех канонах, кроме великопостных).

ный период в развитии которого связан с деятельностью гимнографов Андрея Критского (650—740 гг.), Иоанна Дамаскина (673—777 гг.), Космы Маюмского (ум. ок. 760 г.).

Как уже говорилось выше, в VIII веке Иоанн Дамаскин окончательно сформировывает Октоих, в котором гимны располагались в соответствии с системой осмогласия.

С IX в. важнейшим центром гимнотворчества стал Студийский монастырь в Константинополе, в котором трудился распевщик Феодор Студит (759—826 гг.). С X века получил развитие жанр стихир¹. Новый подъем гимнотворческого искусства в XIV—XV вв. связан с деятельностью византийского певца, гимнографа и музыкального теоретика Иоанна Кукузеля в Афонском монастыре. Это был один из ведущих византийских музыкантов XIV века. Иоанн Кукузель создал новое направление в церковной музыке. Композиции Кукузеля отличаются продолжительностью, широкий диапазон мелодий, переход одного гласа в другой, введение секвенций, скачков на интервалы шире терции. Стиль этих сочинений получил название калофонического, т. е. «украшенного». Кроме того, Кукузель усовершенствовал средневизантийскую нотацию («кукузелевы невмы»), создал ряд теоретических трактатов.

Развитие византийского музыкального искусства было приостановлено в связи с османским завоеванием и падением Константинополя в 1453 г. Варварство и фанатизм турок-завоевателей наложили свое иго на весь быт и духовный склад византийцев, задержав на долгое время дальнейшее духовное развитие целой богато одаренной нации и прервав тем самым внутреннюю существенную связь этой христианской просвещенной нации с ее историческим прошлым.

Памятники Византийской музыки сохранились в различных видах нотации, древнейшая из которых — экфонетическая нотация. Синтаксическое деление текста, а также интонационные формулы произношения записывались с помощью специальных знаков: строчных, надстрочных и подстрочных.

Экфонетические знаки в основном были заимствованы из системы синтаксических ударений древнегреческого языка («вария» — тяжелое ударение, «оксия» — острое ударение, «апостроф»). Они не указывали точную высоту и продолжительность отдельных знаков, а служили лишь для обозначения остановок, повышения или понижения голоса в отдельных фразах, а также выделения отдельных слов и фраз. По мере усложнения певческого искусства, экфонетическая нотация постепенно утратила свое значение и к XIII—XIV вв. совершенно вышла из употребления.

¹ Стихира (греч. — ряд, строка, стих) — жанр византийской гимнографии. В богослужении стихирами называются песнопения, повествующие о празднуемом событии. Они поются с ветхозаветными стихами. Стихира произошла от хоровых припевов, сопровождавших сольное исполнение псалмовых стихов (до II в. называвшихся тропарем). Стихира подчиняется системе осмогласия.

В VIII в. начало складываться невменное письмо¹. Первые памятники западноевропейской невменной нотации датируются IX в. Ее основные разновидности — санкт-галленская, аквитанская, лотарингская (мецкая), беневентанская, мозарабская, англосаксонская.

В X в. появились буквенные знаки — аббревиатуры определенных слов, уточняющие мелодические, ритмические и темповые особенности пения. Наиболее употребительные: а (от *altius* — выше), с (от *cite* или *celeriter* — быстро), е (от *equaliter* — так же). С введением линейной семиографии невменная нотация уступила место квадратной нотации и готической нотации.

В историческом становлении византийской невменной нотации можно выделить 4 этапа развития:

- I. Ранневизантийская, или палеовизантийская (X—XII вв.);
- II. Средневизантийская (XII—XV вв.);
- III. Поздневизантийская, или «кукузелевская» (XV в.—1818 г.);
- IV. Нововизантийская, или Хурмузиева (1818 г.— по наши дни).

Характерной особенностью ранневизантийской нотации является отсутствие диастематического (*διάστημα* — расстояние) принципа, в результате чего невозможно было определить точный количественный ход интервала при движении мелодии. Наличие 2-х видов невм — больших и малых, среди которых видное место занимает «исон» (выдержанный в басу звук), а также архаических знаков, заимствованных из экфонетической нотации, и «невм-имитонов» и — «пневматов», обозначающих скачкообразное движение мелодии, говорит о том, что песнопения ранневизантийской нотации, с одной стороны, имеют относительно простую структуру изложения, с другой — более сложный характер мелодии. Любопытно, что именно от этой древнейшей нотации происходит русская невменная, или «крюковая» письменность, поэтому интерес к ней должен проявляться особый.

Средневизантийская нотация в отличие от ранневизантийской является уже нотацией диастематического принципа действия, т. е. при помощи ее можно точно фиксировать количественный ход интервала. Среди невм этой нотации можно выделить «соматические», (т. е. обозначающие поступенное восходящее или нисходящее движение), и «пневматические», обозначающие скачок вверх или вниз на терцию и квинту. Возможность фиксации точной величины интервала привела к постепенному вытеснению стенографического принципа, а также больших невм, которые обозначали большое количество мелодических звуков. Между тем, в средневизантийской

¹ В основе невменного письма лежат невмы. В переводе с греч. — знаки нотации (первоначально безлинейной), применявшиеся в Европе в средние века и позднее для записи церковной музыки. Невмы произошли, гипотетически, от обозначений греческих речевых акцентов, знаков пунктуации или херономии. Они служили певцам напоминанием уже известных напевов, фиксировали общие контуры движения мелодии. Различают невмы по количеству знаков в одном начертании и способу исполнения: простые, составные (из 2-х или несколько простых), ликвесцентные (для облегчения исполнения артикуляционно-трудных слов), орнаментальные.

нотации продолжает встречаться и фитный принцип, заключающийся в значительном расширении мелодического рисунка.

Возникновение поздневизантийской нотации связано с определенными историко-культурными особенностями развития церкви, проявившимися в том, что, начиная с XV в., в певческой практике широко используется многообразие мелодических вариантов, предназначенных для одного богослужебного текста, многораспевность, т. е. появляются не только так называемые основные распевы, но и распевы местные (по названию местности, монастыря и т. д.). Утверждается новый принцип мелодического мышления, сущностью которого является понятие «калофония» (т. е. сладкогласие), заключающееся в том, что мелодии песнопений становятся все более орнаментированными и мелизматическими. В рамках «калофонии» наблюдалась тенденция к самостоятельности развития мелодии, независимости ее от текста, введению и использованию внетекстовых фонетических форм типа: «а-не-на», «те-ри-ри», «хе-бу-ва», «хо-мо» и др., которые являлись новой текстовой основой для мелодий мелизматического типа. Все это привело к созданию нового типа певческого искусства, выразительным средством которого было создание «музыкальных словарей», где особое место уделялось объяснению различных певческих фигур, невм, гласов и т. д. Пожалуй, самым выдающимся из трудов того времени был «музыкальный словарь» Иоанна Кукузеля, под названием «Хирономическое певческое упражнение», в котором каждый певческий термин иллюстрировался определенной мелодией гласа. Текст мелодии перечисляет основные наименования певческих знаков, а сама мелодия развивается в зависимости от назначения названного невменного знака.

Таким образом, данный «музыкальный словарь» являлся тем оригинальным материалом, изучая который, обучавшийся не только всесторонне мог ознакомиться с певческой системой, но и имел возможность найти ей практическое применение.

Развитие певческого искусства требовало введения новых невменных знаков, что и происходило в поздневизантийской нотации. На этом этапе развития нотации зарождается искусство хейрономии, которое проявилось в возникновении особых хирономических знаков, обозначающих длительность, динамику, характер ритма, акцентов и т. д. Словом, именно на этом этапе развития византийская невменная нотация достигла своего наивысшего развития. Но уже со времени падения Византийской империи в 1453 г. наблюдается некий застой, а затем и упадок в развитии Византийской музыкальной системы: мелодические формулы практически стали терять свое содержание и все более находиться в зависимости от личного опыта и вкуса певцов, ритмические знаки утратили свою индивидуальность и стали свободно развиваться, да и сама нотация к середине XV века настолько усложнилась, что трудно было применить ее на практике даже высокопрофессиональным музыкантам, тем более, что было очень мало теоретических разработок по музыкальной певческой системе, чем и затруднялось ее изучение.

Так выглядела Византийская музыкальная певческая система вплоть до конца XVIII века, когда возникла острая необходимость усовершенствовать старую нотацию и появился особый интерес к разработке новой.

Первые шаги в этом направлении были предприняты в начале XIX века, когда по инициативе Константинопольского патриарха выдающиеся учителя пения во главе с Хирмузием Хартофилаксом провели реформу по упрощению и упорядочиванию поздневизантийской системы нотации, в которой было сокращено значительное количество невм. Новая, так называемая нововизантийская система нотации, состояла всего из десяти диастематических (интервальных) и одиннадцати хироноических (качественных) невм, при помощи которых можно было фиксировать любой мелодический интервал или ритмическую фигуру. На семи основных ступенях звукоряда строились все древнегреческие лады: дорийский, фригийский, лидийский и т. д., а также 3 рода пения: диатонический, хроматический и энгармонический. Гласы стали понимать как лады и разделять по родам пения. Так, 1, 4, 5 и 8 гласы являлись диатоническими, 2, 6 — хроматическими, а 3, 7 — энгармоническими.

Такая новореформированная система нотации была санкционирована Константинопольским Патриархом в 1814 году. Сохраняется она и поныне не только в Константинопольской церкви, но и во многих других православных церквях.

11. ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ И ПЕНИЯ ЗАПАДНОЙ ЦЕРКВИ

В первые века христианства Западная Церковь не имела своей самобытной духовной музыки и пения и в этом отношении она всецело зависела от греческой музыкальной культуры вплоть до середины IV века.

В истории этот период времени отмечен тем, что в Западной Церкви существовал обычай, заимствованный от Иерусалимской или Антиохийской церкви, исполнять за богослужением еврейские псалмы и гимны унисонно и антифонно. Относительно самостоятельный характер и направление церковное пение в Западной Церкви приобретает только со времени Амвросия, епископа Медиоланского (IV в.).

Амвросинское пение — это своеобразная интерпретация Восточной музыкальной системы, которая легла в основу богослужебного пения Западной Церкви.

В IV веке в Западной Церкви активизировалась деятельность еретиков-ариан, которым покровительствовала сама императрица Юстина. Пользуясь ее поддержкой, они имели возможность свободно проповедывать свои лжеучения в храмах и всячески притесняли православных. Для того, чтобы отвлечь внимание народа от соблазнительных действий еретиков, Амвросий, епископ Медиоланский,

установил торжественные всенощные бдения, молитвословия и пение псалмов и гимнов антифонно, на 2 клироса. Амвросинское пение было в пределах самых обыкновенных голосовых регистров, с незначительными изменениями почти речитативной мелодии, повышениями и понижениями и ритмическими удлинениями звука на ударных слогах.

Амвросинское пение считалось строгим, простым и суровым, почему и не могло удовлетворить последующие поколения, жившие два века спустя при других уже культурных условиях.

Многие песнопения Амвросия Медиоланского исполняются и сегодня в Западной Церкви, а его знаменитый гимн «Тебе Бога хвалим» (*Te Deum*) получил широкую известность и в православном мире. На смену Амвросинскому пению пришло более совершенное пение григорианское, которое является окончательным завершением системы западного богослужебного пения.

Термин «Григорианское пение» происходит от имени Григория Великого, папы Римского, занимавшего папский престол с 590 по 604 гг. Средневековая традиция приписывала ему авторство большинства песнопений римской литургии и литургических книг, среди которых самое видное место занимает Антифонарий, имевший такое же значение для Западной Церкви, что октоих Иоанна Дамаскина для Восточной церкви. Используя в богослужебной практике восточный принцип пения на гласы, он также ввел в употребление 4 греческие модуса (или гласа).

Григорианское пение монодийно, хотя в дальнейшем григорианский хорал явился основой ранних форм европейского многоголосия (органума, дисканта). Песнопения подразделяются на силлабические (1—2 тона на слог текста), невматические (от 2 до 4—5 тонов на слог) и мелизматические (неограниченное количество тонов). К первому типу относятся речитативные возгласы, псалмы и большинство антифонов оффиция (лат. *officium* — букв. служба), ко 2-му — преимущественно интроиты (от лат. *introitus* — вступление, начало, вход), коммунио (от лат. *communio* — общность, единение, причастие) и большая часть песнопений ординария мессы (от лат. *mitto* — посылаю, отпускаю), к 3-му — респонсории (от лат. *responsum* — ответ), трактусы (лат. *tractus*, от *traho* — тяну, растягиваю), аллилуйи (греч. — хвалите Бога). В исполнении постоянно сочетаются пение солиста или группы солистов (лат. *schola*) и хоровое пение. Ладово-интонационную основу составляют 8 модусов, которые называются церковными ладами.

Папа Григорий Великий разработал тождественную Восточной Церкви музыкальную систему с четырьмя автентическими и четырьмя плагальными гласами, прибавив к 4-м амвросинским гласам еще четыре гласа. Получилась система осмогласия, имеющая сходство с музыкальной системой Иоанна Дамаскина.

В григорианском осмогласии существовало правило, согласно которому плагальные гласы имели на тониках одинаковые с главными конечные звуки, а автентические — на терциях, между тем,

как главные имели автентические звуки на квинтах. Все остальные лагальные гласы, которые имели увеличенную кварту, или уменьшенную квинту, не нашли практического применения.

Таким образом, григорианское пение, так же как и амвросинское, было построено на греческой музыкальной системе; осмогласие Восточной греческой церкви легло в основу осмогласия Западной церкви.

Пение григорианское было уже не настолько ритмичным как пение амвросинское, мелодия не зависела от долготы или краткости слогов текста, просодия уступила место плавной, равномерной, непрерывной мелодии в нотах, преимущественно равной длительности; музыка имела первостепенное значение и господствовала над текстом. Не случайно григорианское пение в силу своего ритмического строения получило название ровного (*cantus planus*).

Самые древние рукописи григорианского пения, относящиеся к концу VIII в., содержат только тексты песнопений, что свидетельствует о преобладании устной традиции. Первые записи музыки появились в IX веке в виде западной разновидности невменной нотации — «*Nota Romana*». Мелодии строились в основном на центонной технике¹.

Таким образом, к моменту разделения церквей (1054 г.) пение Западной Церкви, как и пение Восточной Церкви, основывалось на единых духовных началах — осмогласии, центонности и невменной письменности. Но несмотря на это внешнее единство и согласие, Западная Церковь, еще задолго до официального разрыва с Восточной Церковью, постепенно вырабатывала свои музыкальные концепции.

Если Восточная Церковь отвергала саму музыкальную практику как несовместимую с учением христианства и с точки зрения музыкальной антропологии рассматривала жизнь человека как пение, а самого человека как инструмент, от правильной настройки которого зависят чистота и правильность мелодии, а следовательно, и раскрывала посредством музыки внутренний, таинственный путь, ведущий к совершенству человека, то западные христиане шли по совершенно иному пути. Для них занятие музыкой не противоречило христианскому учению о пении, несмотря на то, что многие западные исследователи музыки осознали ее языческую основу. Например, Исидор Севильский (VII в.) говорит об этом так: «Музыка есть наука о мелодии, состоящая из разделов о звучании и пении; а имя свое получила от муз, ... муз — дочери Юпитера и Мемории». Тот факт, что музыка есть наука, подтверждает и система средневековых знаний, в состав которой входила музыка. Эта система состояла из двух групп, в первую из которых входили такие науки как грамматика, риторика, логика (*trivium*), во вторую — арифметика, геометрия, астрономия и музыка (*quadrivium*). Отсюда следует, что еще

¹ От греч. «цента» — лоскут. Центонная техника заключается в том, что певец берет готовый материал и соединяет эти лоскуты в новые комбинации.

в период средневековья музыка являлась фактически не искусством, а наукой. Об этом также свидетельствуют многие музыкальные трактаты, среди которых можно выделить, например, «Шесть книг о музыке» блаж. Августина (354—430 гг.), а также «Наставления в музыке» выдающегося философа-неоплатоника Боэция (480—525 гг.), написавшего капитальный труд, в котором изложено античное пифагорейское учение о музыке, о числовой природе музыки, об этосе музыкальных структур и т. д. Эти трактаты стали определяющими для всего западного средневековья, а сам Боэций стал непререкаемым авторитетом в теории музыки. Именно через музыкальные трактаты пифагорейское учение, основывавшееся на имевшем место в дохристианскую эпоху принципе инструментализма и языческого космизма, начало проникать в умы и души многих представителей Западной Церкви. Эта интеллектуальная обработка и подготовка в духе инструментализма привела к тому, что уже в VIII веке в богослужение Западной Церкви начали постепенно вводить орган¹.

Так произошел процесс слияния богослужебного пения и музыки, который в дальнейшем привел к тому, что богослужебная музыка Запада, вместо того, чтобы гармонично развивать духовно-нравственное начало человека, стала усаждать его чувства и страсти, поскольку именно в этом и состоит предназначение всякого инструмента.

Введение органа в богослужение было новшеством, но это новшество явилось возвратом к ветхому созиданию. Это более чем иллюзорное новшество, упраздняющее подлинную новизну новозаветного служения и возвращающее человека к ветхозаветному поклонению «на горе сей и в Иерусалиме»², есть не что иное как попытка «вливать новое вино в старые меха»³. Попытка к слиянию двух понятий — богослужебного пения и музыки — проявилась и в том, что григорианский хорал стал пополняться все более новыми типами песнопений — секвенциями, произшедшими из стремления облегчить запоминание мелодий песнопений, а также юбилеями⁴, кстати, исполнение которых являлось труднейшей задачей в условиях устной традиции, поскольку представляло собой заучивание на память мелодий, в которых на один слог приходился не один, а несколько десятков мелодических звуков. В дальнейшем, с целью облегчения запоминания различного рода юбилеи слово «аллилуйя» заменили на более длинные тексты, причем каждому звуку мелодии соответствовал слог текста.

¹ Одно из первых упоминаний об органе связано с тем, что он был преподнесен в дар королю франков Пиппину императором Константином Копронимом в 757 году, после чего нашел практическое применение в монастырях в качестве школьного инструмента для обучения григорианскому пению. В дальнейшем, несмотря на неоднократные протесты и анафемы, он прочно утвердился в церковной практике Западной Церкви. Ройзман Л., Сов. орг. культура и ее своеобразие, в ст.: Вопросы муз.-исполнит. искусства. М., 1969.

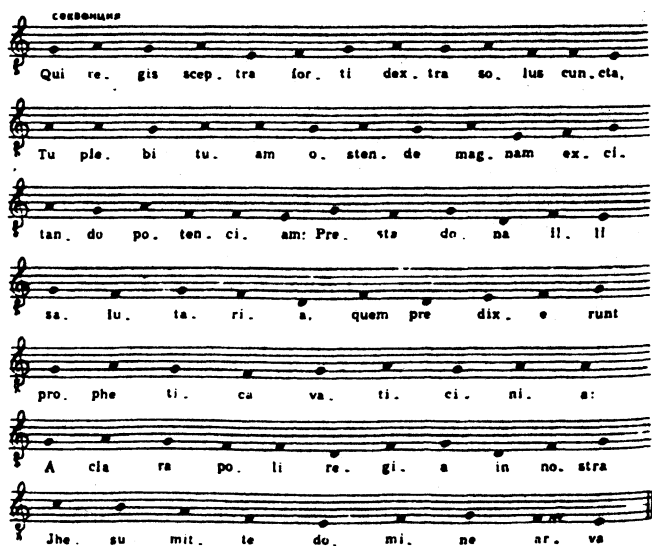
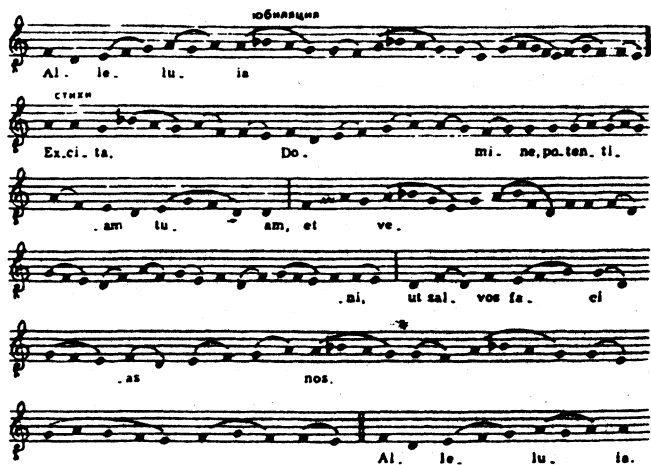
² Евангелие от Иоанна, гл. 4, ст. 21.

³ Евангелие от Матфея, гл. 9, ст. 17.

⁴ Юбилеи — протяжные мелодии мелизматического типа, распевające слово «Аллилуйя».



Аллилуйя со стихом «Benedictus es Domine»



Аллилуйя, стихи и секвенция «Qui regis sceptrum»

Установление формы секвенции приписывается монаху монастыря Сент-Галле Ноткеру Заике (840—912 гг.). Первоначально он заменял юбилейные мелодии новыми текстами, впоследствии же стал использовать только первые слоги мелодий, используя их в качестве образца для дальнейшего свободного мелодического творчества, почему он по праву считается одним из первых композиторов в истории человечества.

Секвенции оказали влияние на развитие светских музыкальных форм — виреле, баллады, рондо. Тридентский собор (1545—1563 гг.) упразднил все секвенции, кроме пяти, в числе которых «Landa Sion Salvatoren» (текст Фомы Аквинского (XIII в.), мелодия Адама из Сен-Виктора (использована в опере и симфонии «Художник Матис» Хиндемита), «Stabat mater dolorosa» Якопона да Тоди (XIII в.), «Diesirae» Фомы Челанского и др. Секвенции обрабатывались многоголосно композиторами разных эпох и направлений.

Наряду с секвенциями появляются и так называемые «тропы» — вставки или серия вставок в канонический григорианский напев, которые разделялись на текстовые и мелодические, т. е. бестекстовые, например, мелизмы в респонсории оффертория¹.

Тропы и секвенции, представляющие собой результат индивидуального композиторского творчества, являлись по существу тем музыкальным новшеством в богослужебном григорианском пении, которое до определенного времени еще удерживалось в рамках церковности, в силу относительной прочности григорианского пения. Но с течением времени в силу нового мелодического мышления постепенно утрачивается связь богослужебного пения с центонным принципом и с пониманием гласа как суммы канонизированных мелодических формул, а, следовательно, глас постепенно приобретает понятие «модуса», или определенного звукоряда с основными и зависящими от них второстепенными звуками, а система осмогласия превращается в систему, состоящую из 8 модусов, или 8 церковных ладов. Эта концепция перехода гласа в лад не могла не повлиять и на развитие нотации вообще, поскольку при помощи невменной нотации, неразрывно связанной с центонной попевочной техникой, невозможно было фиксировать мелодии со свободной модальной или ладовой основой и в связи с этим на Западе стал наблюдаться процесс возвращения нотописания к античным принципам буквенной нотации.

Начиная с IX в. трудами Гунбальда и Германа Контрактуса, а позже и ученого аббата Одо из Ключи были предприняты попытки к изобретению буквенной нотации, сущность которой сводилась к тому, что к 15-ступенной античной системе были подставлены прописные и строчные (в зависимости от октавы) латинские буквы. Но поистине революционный шаг в изобретении и развитии нотации был сделан бенедиктинским монахом Гвидо Аретинским (995—1050 гг.).

¹ Офферторий (от позднелат. *offertorium* — приношение) — песнопение мессы, исполняемое во время приношения даров.

Он изобрел совершенно новый вид нотации — нотолинейную нотацию, правда тогда еще четырехлинейную.

Согласно разработки Гвидо, новая нотация образовалась в результате соединения невм с буквенным нотописанием, посредством проведенных одна над другой линий. А за основу своей системы, т. е. для обозначения звуков диатонической гаммы, он использовал мелодию одного латинского гимна, составленного в честь Иоанна Крестителя, в котором каждый стих начинался со следующего по порядку тона гаммы:

UT queant Laxis
RE sonare tibris
MI ra tuorum
FA muli gestorum
SOLve polluti
LABii reatum
Sancte Johannes.

(Перевод: «Святый Иоанне! Разреши осуждение скверных уст, чтобы рабы твои могли свободно возглашать дивные дела твои»).

До XVI в. использовались лишь 6 слоговых названий, позже было введено 7-е название «Си». С того времени эти сольмизационные слоги стали названиям семи основных звуков восходящей диатонической гаммы.

Принцип линейной нотации обеспечивает фиксирование точной высоты и длительности звука любого произвольного мелодического оборота, что открывало путь к индивидуальному творчеству и субъективному самовыражению. Именно это музыкальное «придумывание» и субъективное сочинительство и становится основной целью европейской музыкальной культуры. В новом композиторском творчестве первостепенное значение отводится уже не духовным, но физическим параметрам мелодии, а сама мелодия уже фактически не является каноническими попевочными формулами и превращается в набор звуков, из которых можно составлять новые произвольные мелодические построения. Так принцип гласа превращается в принцип модуса.

В начале IX века на Западе возникают ранние формы многоголосия. Если проанализировать многоголосие с точки зрения его духовной сущности, то нужно отметить следующее. Как известно, многоголосие — это принцип изложения в музыке, устанавливающий зависимость звуков как в последовательности, так и в одновременности. Образуется многоголосие сочетанием двух или нескольких голосов. Объемность, многомерность звучания (горизонтальное измерение отдельных голосов координируется по вертикали) составляет важное эстетическое качество многоголосной музыки, вызывающей в нашем сознании и какие-то пространственные ощущения. В отличие от многоголосия, одноголосие — это ряд звуков, расположенных во времени, которые образуют некую линию, длящуюся во времени, и вызывающую в нашем сознании ощущение чистой

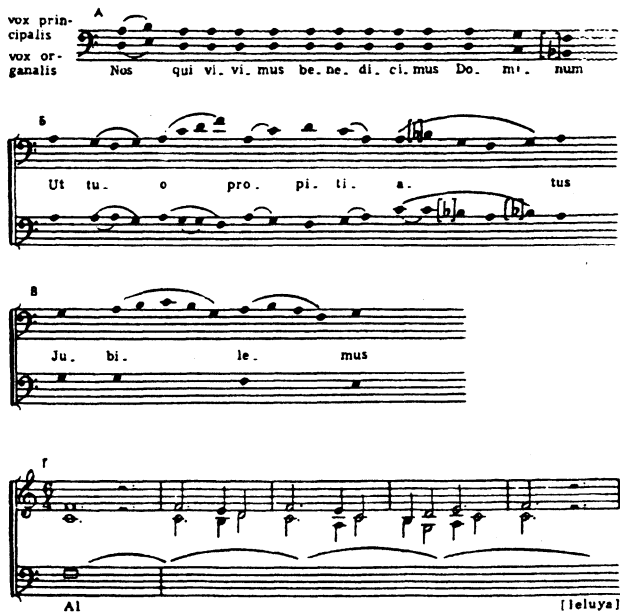
временной длительности, не связанной с какими-либо пространственными ощущениями. Принимая во внимание тот факт, что пространство не мыслится вне материи, вне вещества, и абсолютный вакуум может быть представлен лишь чисто теоретически, одноголосие, или монодия вызывает в нашем сознании представление о некоем нематериальном, духовном процессе, в то время как в многоголосии этот процесс как бы обретает телесность. И если одноголосие представляет собой проявление не душевной, но духовной сущности человека, то многоголосие являет собой уже образ чувственности и душевности. Таким образом, возникновение многоголосия свидетельствует о каких-то нарушениях во внутренней духовной жизни, о стремлении человека не к духовному, но к материальному, земному.

Одной из ранних форм западного многоголосия является органум, или диафония, возникшая в нач. IX в. в Италии. Сущность диафонии заключалась в том, что к канонической григорианской мелодии прибавлялась некая сопровождающая мелодия, исполняющаяся вторым голосом. Григорианский напев, который использовался в одном из голосов органума, назывался *Cantus Firmus*, а (строгого напева), свободный же органирующий голос, первоначально исполнявшийся на органе, имел различные названия в зависимости от рода многоголосного песнопения.

На основе простейшего параллельного органума (IX—X вв.), где мелодия хора дублируется в кварту или квинту, возникают свободный органум (XI — сер. XII вв.) — с использованием противоположного и косвенного моноритмического движения голосов (возможны их перекрещивания), мелизматический (XII в.), где на один звук хора (слог текста) приходится несколько звуков контрапункта, метризованный (конец XII—1-я пол. XIII вв.) — 2-, 3- или 4-голосный с контрапунктирующими хоралу (кантусу) голосами, организованными в системе ритмических модусов (2-й голос органума называется дуплум, 3-й — триплум, 4-й — квадруплум).

Наряду с органумом на Западе начинает развиваться искусство контрапункта, смысл которого заключается в том, что против каждого звука григорианской монодии приписывается новый, присочиненный звук в другом голосе.

Так духовный напев начинает звучать в сопровождении произвольно присочиненных голосов. Именно в этих голосах западная чувственность начинает видеть единственную цель пения, слова молитвы и напев отходят на задний план. Появляются целые мессы, в которых духовный напев, звучащий в одном из голосов, буквально «погребался» под замысловатыми узорами мелодий собственного сочинения, звучащих во всех остальных голосах. Но это было лишь начало. В дальнейшем композиторы начали трансформировать и сам духовный напев при помощи различных контрапунктических приемов. Они пускали его в увеличении, в уменьшении, в обращении и даже расходом. Все это превращало храм в «королевство кривых зеркал» и вот какое впечатление производило на людей: «Старая му-



А. Параллельный органум из трактата «Musica enchiriadis» (кон. IX в.). Б. Свободный органум (английский источник нач. XII в.). В. Мелизматический органум. Рождественский троп к «Benedicamus Domino» (ок. 1100). Г. Метризованный органум. Перотин, триплум «Alleluia» (кон. XII в.)

зыка была совершеннее, праздничнее, понятнее, достойнее, яснее новой... Модернисты искажают и обезображивают дискант, они приводят к полному беспорядку излишними голосами, они прыгают и танцуют в своем противоестественном мире гармоний... В их пении текст полностью потерян...» — писал один парижский ученый в 1340 г. То же чувство выражали и «официальные» документы Церкви. В Авиньонской булле папы Иоанна XXII 1324 года читаем: «Они раздробили готами мелодии, изнежили их дискантами и втиснули в них мирские монеты... они поражали и пьянили слушателей вместо того, чтобы успокоить, они искажали впечатление, мешали благоговению». Но за восстановление язычества на Западе поднялись всерьез, а все подобные высказывания воспринимались как проявление ретроградства и мракобесия. В такой обстановке основная цель богослужебного пения — молитва — превратилась в формальную необходимость, в «дань приличия», отдаваемую Церкви людьми, озабоченными только выражением своих чувственных переживаний. Уже в XV веке появляются мессы, в которых вместо духовного напева начали использовать популярные светские песни, а чуть позже и такие мессы, которые целиком и полностью являлись продуктом свободного творчества. Так субъективный индивидуализм и языческая чувственность, орудиями чего послужили линейная нотация, кон-

Свободный контрапунктирующий голос

2-я тема

3-я тема (BACH)

1-я тема

И. С. Бах. «Искусство фуги»,
 Contrapunctus XV, такты 232–239.
 контрапунктическое соединение
 контрастных тем в завершающей
 части тройной фуги

трапункт и техника композиции, одержали полную победу над духовностью и церковностью. Ветхое восторжествовало над новым, внешнее над внутренним. Но дело шло все дальше и дальше. В XVI веке происходит бурный расцвет чисто инструментальной музыки, музыки абсолютно чувственной, уже никак не связанной ни с богослужением, ни с молитвой, практика которой вызвала к жизни ситуацию концерта. В том же XVI веке во Флоренции была создана первая опера, откровенно возрождающая языческие традиции греческой трагедии. В концерте и в опере, в этих двух ключевых явлениях западной культуры, музыка не только перестала быть богослужебной, но и стала служить началам прямо противоположным. Непременным содержанием почти всех опер является или любовь между мужчиной и женщиной, или бранный подвиг. Одно из знаменитейших сочинений XVII века так и называется: «Воинственные и любовные мадригалы». В первом мадригале этого сочинения прямо говорится, что быть влюбленным или воинственным есть неотъемлемый удел человека, что человек просто не может не быть либо влюбленным, либо воинственным. Но так как без нравственной основы не может быть истинной любви между людьми и не может

[Andante $\text{♩} = 84$] [201]

Со. ез. жа. ют. ся к ней да дн.

Со.

pizz.

бу. ют. ся слав. ны ви. та. зи

все из-за мо. ря.

Н. А. Римский-Корсаков. Песня Венецкого гостя
из 4-й картины оперы «Садко». Основная мелодия
сопровождается контрапунктами в характере музыки XVI в.

быть истинного подвига, то со временем такая безнравственная любовь и подвиг вырождается в грубый секс и насилие. Именно этот секс и насилие являются почти единственным содержанием современного западного искусства, и именно эти состояния и выражаются при помощи мелодических, тонально-гармонических и тембральных средств современной музыки.

В дальнейшем западное церковное певческое искусство, развиваясь в направлениях и стилях светского искусства (барокко, классицизм, романтизм и т. д.), все дальше и дальше отходило от канонических форм богослужений и к началу XVII века совершенно было вытеснено церковной музыкой, написанной по современным светским образцам. Церковные произведения таких великих западных композиторов, как Бах, Бетховен, Моцарт и другие, хотя и писались на богослужебный текст, но практически уже мало чем отличались от их светских сочинений. И дело дошло до того, что одна из самых острых и крайних форм современного музицирования — рок-музыка — используется в современных католических и протестантских богослужениях. Является ли это пределом падения

западного богослужебного пения или есть еще какие-то неизведанные уровни падения — на это может ответить только дальнейший ход истории.

Таким образом, вся история западноевропейской музыки есть история духовного падения, начавшаяся с разделения Церквей и оканчивающаяся на наших глазах судорогами авангардизма и наркотическим экстазом рока и диско.

РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА ОТ ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА ДО XVII ВЕКА

12. РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ (обзорно)

История русского богослужебного пения начинается со времени распространения христианства на Руси еще задолго до крещения русских при св. князе Владимире. Согласно свидетельствам летописцев, весь первоначальный круг церковного пения получен Русью из Византии, но не прямым путем, а через южных славян, возможно, болгар, уже имевших славянский перевод как священного писания, так и богослужебных книг. Впрочем, эти славянские переводы и славянское пение должны были появиться в Киеве еще раньше принятия христианства в 988 году св. князем Владимиром, поскольку его бабка, св. Ольга, как известно, приняла крещение гораздо раньше и имела при себе полный церковный клир, вероятно, из южных славян, поскольку греческий язык ей был едва ли известен. При супруге св. князя Владимира, дочери императора Византии, княгине Анне, в то же время был особый клир греческий, прибывший с ней из Греции (после ее крещения) и называвшийся «царицыным». Таким образом, первые страницы русского богослужебного пения указывают на зависимость его как от пения славянской (болгарской) Церкви, так и от пения Греческой церкви. Заимствованное от греков и славян богослужебное пение, благодаря особой музыкальности и талантливости русского народа, приобретает своеобразные национальные черты и проявляется уже в самом раннем песнотворчестве.

Основным распевом древнерусской монодической музыки является знаменный распев. Свое название он получил от общего наименования использовавшихся для его записи знаков — «знамен» (слав. знамя — певческий нотный знак). Мелодика знаменного распева, отличающаяся плавностью и уравновешенностью волнообразных линий, воплощена в различных художественных образах и параллелях, наиболее ярким примером среди которых являются догматики¹.

¹ Богородичные песнопения, поющиеся на великой вечерне после стихир на «Господи возвах», в которых прославляется Богоматерь и содержится догматическое учение Церкви о неискусомужном рождении Богочеловека Пренепорочной Девой Марией, которая, став матерью, осталась Девой.

Знаменный распев, как высокоразвитое древнерусское искусство, создавалось на протяжении более чем пяти столетий и к началу XVI века достигло своего апогея. В Москве, Новгороде и других городах России к этому времени появились профессиональные певческие школы, в которых обучались мастера знаменного пения. История сохранила до наших дней лишь отдельные имена распевщиков знаменного пения: Федор Крестьянин (XVI в.), Савва и Василий Роговы (XVI в.), Маркелл Безбородый (XVI в.), Иван Нос (XVI в.), Иван Лукошко (XVI в.), Иван Шайдуров (XVII в.), Александр Мезенец (XVII в.), Тихон Макарьевский (XVII в.). На основе попевок знаменного распева возникают новые стили певческого искусства — демественное, путевое, строчное пение.

В XVII веке в связи с тенденцией к упрощению и сокращению мелодии появляются первые авторские распевы (Усольский, Баскаков, Лукошков, Смоленский, Кирилловский, Опекалов), а также т. н. основные распевы Русской Православной Церкви — Киевский, Болгарский, Греческий.

В период с конца XVII по XIX в. включительно, Русская Церковь обогатилась новыми распевами: симоновским, сложившимся в московском Симоновском монастыре, распевом московского Успенского собора, монастырскими распевами, придворными и обычными. Мелодии большинства из них, и особенно позднейших, — упрощенное сокращение мелодий других распевов, своего рода музыкальная компиляция.

К концу XVI века знаменный распев достиг апогея своего развития и уже в начале следующего столетия в связи с появлением и распространением линейной семиографии происходит смена стилей в области церковно-певческого искусства. Очевидно, эта была историческая закономерность, поскольку к этому времени древняя крюковая система нотации существенно изменилась и усложнилась и, таким образом, возникла необходимость в более простой и точной нотации. На смену длительному, более чем полутысячному периоду мелодического унисонного пения по крюкам, приходит развитое, гармоническое, стройное партесное пение. Его родина — Юго-Западная Русь, которая в борьбе с польско-латинской унией и католичеством противопоставила католическому «органному гудению» свои православные «многоголосные составления мусикийские» как одно из средств удержания православных от совращения в латинство. Инициаторами и организаторами их были юго-западные братства, открывавшие школы при православных монастырях с обязательным обучением церковному пению и организовывавшие хоры при церквях. Репертуар этих хоров состоял из местных киевских одноголосных напевов, подвергавшихся специальной хоровой обработке по западноевропейской гармонии. Несмотря на успех новой церковной полифонии, уния теснила православных и многие южнорусские певцы, «не хотя своя христианская веры нарушати», покидали родину и переселялись в Московское государство, принося туда с собой совершенно своеобразное, никогда не слышанное на Руси хоровое партесное пение.

Таким образом, во 2-й половине XVII века партесное пение,

вследствие польского влияния, утверждается и распространяется по всей Руси. Имея поддержку в лице царя Алексея Михайловича, патриарх Никон как убежденный сторонник нового стиля пения действительно заботился о его распространении.

К началу XVIII века складывается русская школа мастеров многоголосного хорового письма, среди виднейших ее представителей — В. П. Титов (1650—1710 гг.), Николай Калашников, Николай Бавыкин, Федор Редриков и др. Высшей формой их творчества явился духовный хоровой концерт, который они создают на основе синтеза мелодии знаменного распева и западной гармонии. Русские композиторы не копируют польско-украинское партесное искусство, а, заимствуя из него все лучшее, создают новый стиль национальной хоровой культуры — русское партесное пение.

Многоголосное церковное пение, будучи введенным в богослужбное употребление с согласия восточных патриархов (1668 г.), хотя и никогда не запрещалось в Православной Церкви на Руси, но не имело высокой музыкальной оценки и представляло собой лишь сколок итальянского католического хорового стиля.

Со 2-й половины XVIII века польское влияние на наше церковное пение уступило свое место итальянскому. По приглашению царского двора руководителем Петербургской Придворной капеллы назначается известный итальянский композитор Франческо Арайя (1709—1770 гг.). После него в должности придворных капельмейстеров служили Бальдассаре Галуппи (1706—1785 гг.), Джузеппе Сартти (1729—1802 гг.) и другие выдающиеся маэстро. Они воспитали целую плеяду русских композиторов, среди которых наибольшую известность получили А. Л. Ведель (1767—1808 гг.), С. Д. Дегтярев (1766—1813 гг.), М. С. Березовский (1745—1777 гг.), С. И. Давыдов (1777—1825 гг.), Д. С. Бортнянский (1751—1825 гг.). Первые русские композиторы, обучаясь у итальянских мастеров пения, используют достижения профессиональной западной музыкальной мысли в духе русской национальной самобытной культуры. Прежде всего это выразилось в соответствии духовно-музыкальных концертов потребностям церковной музыки, возможностям хоровой исполнительской культуры, а также благолепию православных богослужений.

Древнерусская мелодия становится предметом пристального внимания и глубочайшего изучения. Русские композиторы используют ее в качестве исходного материала для дальнейшей гармонической разработки. Новый период в истории гармонического пения в России начинается со времени выдающегося русского композитора Д. С. Бортнянского, который и положил начало этому направлению и его дальнейшему развитию.

В дальнейшем особый интерес к последовательному развитию и углубленному изучению древних мелодий и их гармонизаций проявляли многие русские композиторы-классики: П. И. Турчанинов (1779—1856 гг.), А. Ф. Львов (1798—1870 гг.), М. И. Глинка (1804—1857 гг.), Г. Я. Ломакин (1812—1885 гг.), Н. И. Бахметьев (1807—1891 гг.), Г. Ф. Львовский (1830—1894 гг.), П. И. Чайковский (1840—1893 гг.),

Н. А. Римский-Корсаков (1844—1908 гг.), М. А. Балакирев (1836/37—1910 гг.), А. А. Архангельский (1846—1924 гг.), С. В. Смоленский (1848—1909 гг.), А. Д. Кастальский (1856—1926 гг.), А. Т. Гречанинов (1864—1956 гг.), В. С. Калинников (1870—1927 гг.), С. В. Рахманинов (1873—1943 гг.), П. Г. Чесноков (1877—1944 гг.), А. В. Никольский (1874—1943 гг.) и другие. Таким образом, основной пласт русской духовной классической музыки был написан за последние два столетия.

К началу XX века русская духовная музыкальная культура достигла высокого художественного профессионального уровня и получила широкую известность и популярность не только в России, но и зарубежом.

Среди известных, самых выдающихся хоровых коллективов в то время наибольшей популярностью пользовались два: Петербургская Придворная певческая капелла, преобразованная в 1713 году из хора «Государевых певчих дьяков» и Московский Синодальный хор, преобразованный в 1721 году из «хора Патриарших дьяков», а также Синодальное училище.

Наряду с замечательной школой Петербургской певческой капеллы, к 20-му веку окончательно сформировалось новое, так называемое Московское направление, композиторы которого, продолжая традиции Петербургской школы хорового пения, внесли крупный вклад в создание русской самобытной музыкальной культуры.

Для композиций новой школы характерно: самостоятельное голосоведение всех голосов, параллельные ходы квинтами и октавами, запрещенные западной гармонией, подголосочная и имитационная полифония, несимметричный ритм, стремление в переложениях к сохранению древней мелодии и соответствие текста с его музыкальным изложением. Новое направление — русское по настроению и по манере музыкального письма — это путь, по которому развивается русское Богослужбное пение.

13. ЯЗЫЧЕСТВО И ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Древнерусская христианская церковь, с которой непосредственно связано певческое искусство, была крайне враждебно встречена языческим миром. Поэтому христианство на Руси распространялось довольно медленно. Как известно, за время правления князя Владимира (988—1115 гг.) христианизирована была только половина населения Киевского государства¹, да и то массовое крещение наблюдалось, в основном, в крупных городах. Например, в Новгородской земле были крещены жители Новгорода, Ладоги и Пскова, вся же периферия этой громадной области оставалась языческой.² Аналогичная ситуация наблюдалась и в Киевской области.³ А такие крупные областные центры, как Ростов, Рязань, Суздаль, Муром и др.,

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

² Там же, стр. 209—210.

³ Там же, стр. 175.

оставались языческими до 2-й половины XI века.¹ Неслучайно, в летописи 1037 года о деятельности Ярослава Мудрого (через 49 лет после официального крещения Руси) говорится: «При семь нача вера хрестьяньска плодитися и расширяти»².

Архаичности языческих представлений придерживались и после массового крещения Руси. Так, по свидетельству летописца, когда в Новгороде во время поднятого волхвом мятежа епископ вышел к народу с крестом в руках и предложил сторонникам языческой веры стать на сторону волхва, а последователям новой — около него, то «князь бо Глеб и дружина его идоша и сташа у епископа, а людие вси идоша за волхва»³. История знает немало свидетельств отчаянной борьбы умирающего язычества с христианством. Это и Новгородский мятеж 1071 года, и поволжское восстание смердов в том же году, в котором был убит «попин» Яна Вышатича⁴, и появление в 1071 в Киеве волхва⁵ и т. д.

Так продолжалось, вплоть до XII века, когда язычество окончательно уступило христианству. С этого времени оно практически не встречает сопротивления со стороны язычников. Между тем, по мере активной христианизации русского народа наблюдается некий синкретизм христианских воззрений и церковных обрядов со старым, привычным образом мыслей и бытом. Ярким примером такого двоеверия может служить «Слово о полку Игореве». Автор этого произведения, христианин, понимает прогрессивное значение новой религии и прославляет князя и дружину за их выступление «за христианы на поганые полки», но свои поэтические эпитеты он заимствует из языческих представлений: русский народ — внуки Дажьбога, Боян — внук Велеса, ветры — внуки Стрибога. Смешение понятий сказывается в словах автора «Слова», посылавшего своего героя помолиться «к Богородице Пирогошей». Этот синкретизм, несмотря на проповедь и законодательные меры со стороны церкви против язычества, существовал в течение многих столетий, и нецерковные обычаи и языческие верования уживались с христианским культом. Так, в 1274 Владимирский собор констатировал: «Паки же уведехом бесовьская еще държаше обычая треклятых елин, в божествьных праздники позоры некакы бесовьския творити, с свистаниемъ и с кличемъ и въплемь, съзывающе некы скаредныя пьяница, и бьющися дрьколемъ до самыя смерти, и възимающе от убиваемых порты... И се слышахом: в суботу вечер собираются вкупь мужи и жены и играютъ и пляшуть бестудно, и скверну деють в ноць святого въскресения, яко Дионусов праздникъ празднують нечестивии елини, вкупе мужи и жены, яко и кони вискают и ржуть, и скверну деють»⁶.

¹ Е. Е. Голубинский. История русской церкви, т. 1, первая пол., стр. 198—210.

² Повесть временных лет, ч. 1, стр. 102.

³ Там же, стр. 120.

⁴ Там же, стр. 117.

⁵ Там же, стр. 116.

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

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

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

А о велице дни оклички на радуницы выюнец и всякое в них беснование...

А в великий четверток порану солому палят и кличют мертвых...»¹.

Борьба христианства с язычеством была predetermined постановлением Московского собора: «А скоморохом и гудцом и всяким глумцом запрещали и возбраняли, чтобы в те времена коли родителей поминают, православных хрестыян не смущали и не прельщали теми бесовскими своими играми»². Между тем, те же скоморохи, гудцы и перегудники нередко служили темой для художественного оформления богослужебных книг. Например, в Псковской псалтыри XIII—XIV вв., хранящейся в Государственной Публичной библиотеке, заглавная буква Т оформлена изображением гудца, одетого в русский кафтан. На голове у него шапка, на ногах русские сапоги. Он держит в руках гудок и стоя играет на нем.



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

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

В инициале служебника³ заглавная буква Д оформлена изображением скомороха со всеми атрибутами его мастерства: он одет в шутовский костюм,

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

² Там же, стр. 90.

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

на голове у него вычурный колпак, завершающийся рогами, на которых подвешены вниз головой с открытыми ртами, очевидно, поющие петухи; обут скомо-рох в русские сапоги. Он играет на гусях и пляшет «вприсядку».

В заставке евангелия, датированного 1358 годом, изображен гусяр, также одетый в русский кафтан и сапоги, с вычурным колпаком на голове. Гусяр одновременно играет, поет и пляшет. Над рисунком сделана надпись: «гуди гораздо».

На основании вышеприведенных фактов можно заключить, что в древней Руси существовали теснейшие связи между церковным и народным искусством, несмотря на осуждение последнего официальными церковными властями. И конечно же, певческое искусство могло развиваться только в контакте с народной песней, на основе народного музыкального языка.

В XI веке, когда христианская религия еще недостаточно проникла в народное сознание, степень самостоятельности русского церковного пения, вероятно, была еще не велика. Мастера пения прежде всего осваивали азы византийского певческого искусства. И только в следующем столетии (XVII в.) русское певческое искусство проявляет себя как самобытная национальная культура. Постепенно стали вырабатываться свои особые самостоятельные черты на основе тесных связей с народным творчеством. Любопытно, что с середины XII века входит в употребление ряд певческих сборников с текстами, лишь частично нотированными знаменной нотацией или же вовсе не нотированными, но с указанием гласовой принадлежности песнопений. Полный перечень этих сборников имеется в книге В. М. Металлова «Богослужбное пение русской церкви»¹. В своем труде В. М. Металлов поясняет, что здесь имеется в виду пение



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



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

¹ В. М. Металлов. «Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский», стр. 226.



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

«на подобен», то есть по заученным наизусть византийским напевам¹. По этому поводу существуют и другие мнения. Например, выдающийся ученый в области древнерусского певческого искусства, византийской музыки и гимнографии Н. Д. Успенский высказывает такую мысль, что византийское пение «на подобен» было очень трудным искусством. Дело в том, что певец должен был знать наизусть все мелодии «подобнов», которые исчислялись десятками, и уметь связать мелодии «подобна» с текстом исполняемого песнопения так, чтобы не нарушить характер его стихосложения. Для певца это было не легче, чем исполнять нотированное песнопение. Поэтому в самом византийском пении произведения, которые предназначены для исполнения

«на подобен», были впоследствии нотированы. Для русских мастеров пения исполнение византийских напевов «на подобен» было еще более трудным, т. к. оно требовало перенесения мелодии не на оригинальный текст, а на его перевод. В этом случае необходимо было разметить тексты песнопений на строки соответственно смыслу произведения и с учетом конструкции мелодии «подобна». Но таких разметок в певческих сборниках нет. Иногда встречаются переводные тексты самих «подобнов», также ненотированные. Какой смысл имела запись текстов «подобнов» без мелодий, которые должны были служить образцами для исполнения других, ненотированных песнопений? К тому же, в условиях массового распространения христианства и широкого строительства храмов обеспечение последних в общерусском масштабе квалифицированными певцами, знающими византийское пение и умевшими петь «на подобен», являлось просто невозможным. Поэтому кажется более вероятным, что ненотированные тексты предназначались для свободного их распевания исполнителем соответственно его личному желанию и вкусу, разумеется, в пределах общепринятых канонов церковно-певческого искусства. Таким образом, эти обстоятельства послужили тому, что в церковное пение все более стала проникать русская народная музыка.

¹ В. М. Металлов. «Богослужбное пение русской церкви. Период домонгольский», стр. 249—250.

14. ОБ ИСТОКАХ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

Объединение восточнославянских народов привело к образованию мощного государства со столицей в Киеве, по своим размерам и значению занимавшего одно из первых мест в Европе. «Есть что-то изумительное и загадочное в том процессе, который привел к созданию Древнерусского государства со столицей в Киеве. Восточные славяне точно внезапно выходят на арену мировой истории и создают великое и могущественное государство»¹.

Становление Киевской Руси относится к IX веку, а уже в X—XI веках Киевская Русь превращается в могущественное и обширное государство.

Рубеж X—XI веков — особый период в истории Русского государства, который характеризуется быстрым развитием искусства во всех его направлениях. Этот стремительный взлет связан не только с процессом формирования единого государства, но и с расширением связей молодого русского государства со странами Востока, главным образом Византией, и с Западом.

Киевская Русь на рубеже X—XI веков вступает в новую стадию развития. Неизбежным становится активное влияние зрелой византийской, греческой культуры. Византия в X веке переживает свой высокий подъем. Она оказывает сильное воздействие на молодую, расцветающую культуру Киевской Руси.

Принятие христианства св. кн. Владимиром и крещение Киева в 988 году (так же, как крещение Ольги в 955 году) имело большое политическое значение. Оно явилось свидетельством византийско-русских государственных контактов и новой культурной ориентации народа. Благодаря этому Киевская Русь приняла новую систему ценностей, свойственную византийскому миру.

Древняя Русь, как известно, получила свое богослужбное пение вместе с христианством от Восточной Церкви в конце X века. Св. кн. Владимир по возвращении из Корсуня привез с собой «первого митрополита Михаила и иных епископов, иереев и певцов», эти певцы по своему происхождению были славяне и присланы к св. кн. Владимиру царем и патриархом. При супруге св. Владимира, дочери императора Византии, кн. Анне, в то же время был особый клир греческий, прибывший вместе с ней из Греции и называвшийся «Царицыным».

Таким образом, восприемницей русского богослужбного пения явилась как византийская греческая церковь, так и болгарская. Это в значительной степени предредило дальнейшие судьбы русского церковного пения, с самого начала направленного в то русло, по которому пение шло и развивалось на христианском Востоке. Это же обстоятельство послужило тому, что Русская Церковь в деле богослужбного пения унаследовала те традиции этого искусства, какие были созданы предшествующим тысячелетием общецерковной жизни и истории.

¹ Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968, с. 187.

Искусство Киевской Руси связано с постижением высоких образцов византийского канона, послужившего отправной точкой в развитии древнерусского профессионального искусства. Образцы византийской музыки легли в основу творчества русских мастеров, которые вместе с тем не просто копировали оригинал, а творчески его перерабатывали. Приглашенные из Византии музыканты обучали русских музыке, знакомили их с техникой музыкальной письменности и пения.

Слава Киева — одного из самых богатых и больших городов Европы XI—XII веков — отвечала значению этого города — «матери городов», столицы огромной и сильной державы. С великокняжеской династией считали выгодным породниться владыки многих государств, непосредственно даже не граничивших с Киевской Русью.

В центре Киева сооружается большой храм — Десятинная церковь, где пели два хора. Естественно предположить, что этот огромный храм, так же как и другие подобные ему церкви Киева, Новгорода, Чернигова, должен был иметь обученных певцов, пение которых соответствовало бы его величественной монументальной архитектуре. Все это привело к необходимости обучать певцов, расширять книжное дело, обзаводиться книгами (в то время рукописными), по которым можно было бы научиться пению.

Обучение искусству пения совершалось путем певческого предания, традиции и понаслышке. Это достигалось при помощи певческих школ, которые издавна в значительном количестве учреждались на Руси. Успеху обучения пению много содействовала врожденная в русском народе его особенная музыкальность и певучесть. Первые учителя пения, после болгар, были греки. Ученики греков — демественники — сами обучали тому же и других. Из древнейших певческих хоров (клиросов) были особенно известны: Киевский, Новгородский, Московский и другие. Некоторые из них пользовались большой славой и получали от современников название «пресветлых», как, например, клирос Ростовский.

Прогрессивную роль в то время выполняли многие монастыри, оказывая большую помощь в просвещении, книжном и певческом деле. В них образовывались училища, в которых обучали чтению, пению, находились скриптории, где переписывали книги. Первым русским монастырем был Киево-Печерский монастырь, основанный Антонием и Феодосием Печерским в 1055 году. В этом монастыре была написана первая русская летопись¹.

Феодосий Печерский как основатель этого крупного монастыря имел непосредственное отношение к устройству церковного пения. В его поучениях неоднократно говорится о характере пения — «добролепном», «слаженном», «добročинном». Церковное пение под руководством «старейшего», по словам Феодосия, должно напоминать пение ангелов — «ангелоподобное» пение.

Нотные книги, первоначально, были частью на греческом языке, частью на славянском. Но славянский текст был господствующим.

¹ Повесть временных лет.

щим. Греческий текст изображался славянскими буквами и поддерживался в русском пении и богослужении первыми иерархами-греками, мало знавшими славянскую речь.

От того древнейшего времени в практике Православной Русской Церкви осталось пение при современном архиерейском служении — «Кирие Элейсон», «Ис полла эти деспота» и «Аксиос». Музыкальная одаренность русского народа успела уже на первых порах проявить себя в богослужебном пении. Так, стихиры русским святым — Феодосию Печерскому (1095 г.), св. кн. Борису и Глебу (1072 г.) и в память торжества перенесения мощей св. Николая в город Бар (1087 г.) составлены уже русскими песнотворцами и находятся в самых древнейших нотных богослужебных книгах (XII в.)¹.

Певческие книги первых веков Русской Церкви, т. н. «Кондакари», заключавшие в себе преимущественно кондаки в порядке церковного года, были известны с конца XI в. Текст этих рукописей — древнеславянский, но иногда встречаются отдельные греческие термины. Музыкальное содержание кондакарей совершенно неизвестно, т. к. музыкальные знаки до настоящего времени не могут быть еще прочитаны. Кондаки совершенно исчезли из певческой практики уже с XIV века.

Огромное значение для формирования и развития русской культуры имела переводная литература с греческого языка. Быстрому распространению греческих и, в частности, певческих книг способствовала предварительная работа по переводам книг южнославянских переводчиков — болгар, македонцев — носителей славянского языка. Русские служебные и певческие книги этого времени, написанные церковнославянским языком, почти не отличаются от южнославянских. Это первое южнославянское влияние на Руси способствовало быстрому освоению византийских традиций.

Недавние исследования историков позволили установить, что в XI—XIII веках в обращении на территории Руси находилось около 140 тысяч книг, несколько сот наименований². Показатель, свидетельствующий о весьма высоком по тем временам уровне грамотности в государстве, чье население, как полагают, не превышало 7 миллионов человек. Среди этих книг большой процент приходился на музыкально-певческие книги. С течением времени на Руси увеличилось количество певческих книг и число людей, владевших музыкальной грамотой.

Каждое поколение вносило нечто свое, новое; в древнерусских рукописях отразились пути развития русского профессионального певческого искусства и вся история русской средневековой музыки, ее распевов, нотаций, творчество средневековых композиторов-распевщиков. Русская музыкальная медиэвистика (от латинского *medius* — средний) — наука о русском музыкальном искусстве средневековья — опирается на исследование этих рукописей.

¹ «История русской церкви» преосв. Макарий, т. II, стр. 251.

² Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XIII вв. Л., 1976, с. 14.

Древние музыкальные рукописи, сохранившиеся начиная от рубежа XI—XIII веков, красочно свидетельствуют об истории русской музыки эпохи средневековья. Эти рукописи дают прочный фундамент истории русской музыки древнего периода. Однако работа с ними вызывает немало трудностей, поскольку большинство из них не датировано, не имеет указаний на место создания рукописей и не расшифровано. Особенно сложна в этом отношении работа с наиболее древними рукописями, которые не поддаются расшифровке. Эти задачи по атрибуции рукописей, их расшифровке стоят перед одной из исторических дисциплин, называемой палеографией (от греческих слов «палайос» — древний и «графо» — пишу), которая занимается исследованием памятников древней музыкальной письменности.

15. ОСНОВНЫЕ ПЕРИОДЫ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

Возникновение русской духовной музыки во многом обязано становлению русского монашества, поскольку именно духовная деятельность насельников первого на Руси Киево-Печерского монастыря во главе с их родоначальниками Антонием и Феодосием, явилась основанием для рождения духовной музыки как особой дисциплины, учащей согласованию движений голоса с движением души. Духовная музыка как выражение монашеского подвига, не может быть осознана вне истории русского монашества. Именно поэтому вся история русской духовной музыки в контексте с историей русского монашества может быть разделена на три периода:

1. от Крещения Руси и становления монашества до монгольского нашествия (XI—XIII вв.);
2. от монгольского нашествия (XIII в.) по XVII в. («Московский период»);
3. от XVII века по настоящее время.

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД продолжается с XI по XIII век. Основным материалом для изучения духовной музыки этого времени являются певческие рукописи, общее число которых не превышает четырех десятков. Отличительной особенностью этих рукописей является то, что в мелодическом отношении они остаются для нас неизвестны, так как ранние формы русского невменного письма, как и знаменного, так и кондакарного, не поддаются расшифровке. Однако можно констатировать тот факт, что именно в этот период были заложены и достаточно развиты фундаментальные принципы русской певческой письменности, попевочной техники и осмогласия. Изучение этого материала предполагает наличие какого-то общерусского центра, где вырабатывались различные формы знаменной нотации и создавались первые ее образцы, распространявшиеся впоследствии по всей Руси. Очевидно, таким центром была Киево-Печерская Лавра или Киевский Софийский собор. Немалое количество рукописей

этого периода с явными признаками новгородского происхождения приводит к мысли, что подобным центром мог быть и Новгород. Однако, где бы не находились эти древнерусские центры, везде непосредственными создателями певческих памятников были люди монашеские. Таковы, например, киево-печерский игумен Стефан и новгородский иеродиакон Кирик. Таковы и те переписчики, которые стали известны, благодаря своим подписям на певческих рукописях.

Отличительной чертой первого периода является наличие так называемых песенных последований — «песенной вечерни» и «песенной утрени», в которых все исполнялось певчески и ничего не читалось.

Татаро-монгольское нашествие, сопровождавшееся катастрофическими опустошениями русских земель, в значительной степени приостановило духовно-культурное развитие Руси. Но уже в XIV веке появляются признаки вновь наступающего подъема и оживления. Центром этого возрождения Руси становится Москва, поэтому и весь период развития русской духовности и культуры XIV—XVII вв. можно назвать «московским». Однако по своему внутреннему смыслу этот процесс выходит за рамки местно-московского или даже общерусского значения и обретает смысл вселенского, космического явления, поскольку Москва постепенно становится центром православного мира, средоточием самого духа православия и хранительницей его.

Возрождение монашества, осуществляемое в XIV веке целым рядом русских подвижников во главе с преподобным Сергием Радонежским, и монастырская реформа с переходом на общежительный устав, предложенная св. Алексием, митрополитом московским, изменила не только внешний облик Руси путем монастырской колонизации слабо освоенных районов Севера, Заволжья, Костромы, не только выковала победу на Куликовском поле, но изменила весь внутренний строй русского человека, что впоследствии привело к смене устава и замене Студийского Устава, привезенного с Афона преп. Антонием и Феодосием, Уставом Иерусалимским, принятым в XV в. Изменение устава привело к изменению конкретного мелодического состава песнопений, т. е. к реформе духовной музыки. Центрами певческой реформы XV века являлись Кирилло-Белозерский монастырь и, в первую очередь, Троице-Сергиева Лавра.

Именно в XV веке знаменный распев преобразуется в единую мелодическую систему, призванную организовывать неким сакральным ритмом и освящать собой внутреннюю жизнь человека. Именно в это время окончательно формируются принципы крюкового письма, систематизируется попевоный фонд, выкристаллизовываются типы певческих книг и, наконец, стабилизируются мелодические формы конкретных песнопений. К тому же XV веку относится возникновение путевого и демеявенного распева, а несколько позже и большого знаменного. Эти распевы, представляя собой образцы мелизматического пения, предназначенного для особых праздничных служб, подчинялись строгой регламентации, образуя собой некую

сверхсистему или чин распевов. Сущность этого чина заключалась в воссоздании священного вселенского православного ритма бытия и освящении этим сакральным ритмом бытия каждой отдельной души. Грандиозность задачи, решенной русской певческой системой в этот период, не знает себе равных, поскольку ни одна музыкальная система не поднималась до проблем такого уровня. Осуществить такое можно было только в духовном центре православного мира, которым начала себя осознавать Москва к середине второго тысячелетия.

Для ВТОРОГО ПЕРИОДА характерно возникновение особо торжественных богослужебных чинопоследований с элементами театрализации, яркими примерами которых могут служить «Пешное действо» и «Шествие на осляти», причем такой чин, как «Шествие на осляти», мог осуществляться только при участии царя или патриарха. Кстати, самое активное участие царей в деле духовной музыки составляет отличительную черту Московского периода. Например, Иоанн Грозный не только пел на клиросе, но и сам составил и распел две дошедшие до нас службы. Профессиональное певческое воспитание получил царь Алексей Михайлович, царь Феодор составлял песнопения, царица София переписывала богослужебные певческие книги, а Петр I выпевал труднейшие эксцелентированные басы партесных песнопений, находясь в Соловецком монастыре в качестве паломника.

Начало ТРЕТЬЕГО ПЕРИОДА истории русской духовной музыки осуществлялось и подготавливалось постепенно на протяжении XVII века, однако, именно начиная с XVIII века можно говорить о полном перерождении духовной музыки. Упразднение патриаршества на Руси Петром I и перенесение столицы из Москвы в Петербург, приведшее к некоей раскоординации концепции «Москва — третий Рим», повлекло за собой разрушение «чина распевов» как единой мелодической системы. К тому же, гонение, воздвигнутое на лучших представителей православия при Анне Ивановне, Бироне и Екатерине II, а также закрытие большей части монастырей, окончательно подорвали основы русской певческой системы, что привело к почти полному ее забвению. Распев, как мелодический чин, порожденный чином монашеской жизни, просто не мог найти опоры для своего существования в создавшихся условиях. Тон начинают задавать итальянские капельмейстеры: Арайя, Галуппи, Сартти и другие, в то время как русские композиторы начинают обучаться в Италии.

Однако, третий период, ознаменовавшийся поначалу упадком русской духовной музыки и торжеством западной музыки, хранил в себе совсем иные тенденции. Уже к середине XVIII века трудами двух выдающихся личностей — Паисия Величковского и Нила Сорского — было положено начало духовному возрождению. Их ученики и последователи возобновляют монашество на Соловках, Валааме, в Александро-Невской Лавре и во многих других монастырях Руси.

Возрождение русского монашества явилось возрождением как принципа распева, так и основ русской духовной музыки. Именно

в это время формируются такие местные распевы, как Соловецкий, Балаамский, Киево-Печерский, нотные издания которых выходят в начале XX века. В то же время появляются и неполные монастырские напевы — Оптиной пустыни, Глинской пустыни и другие. Но вся сложность и противоречивость третьего периода заключалась в игнорировании духовного возрождения со стороны всех тех, в чьих руках находились судьбы духовной музыки. Таким образом, введение принципа концерта в современной певческой практике определило дальнейшее развитие русской духовной музыки.

16. ИСТОРИЯ ТЕКСТА НОТНЫХ БОГОСЛУЖЕБНЫХ КНИГ

Ученый исследователь и первый историк русского церковного пения Дмитрий Васильевич Разумовский (1818—1889 гг.) на основании древних рукописей выделил три вида певческих текстов, а вместе с тем и три периода: старое истинноречие, раздельноречие (или хомония) и новое истинноречие.

Первый период включает в себя четыре века — с XI по XIV. Сохранившиеся до нашего времени рукописи, написанные на пергаменте, с достоверностью говорят, что церковное пение стало быстро распространяться среди христиан-славян. Как известно, в этот период были организованы школы пения как частные, так и общественные, в которых обучались не только греки, но и русские. Стали создаваться при церквях хоры: Киевский, Новгородский, Владимирский, Московский, пользующиеся большой славой, а Ростовский хор назван даже «пресветлым».

Период этот назван «истинноречным» потому, что в нотных рукописях текст нисколько не отличался от остальных богослужебных книг и при пении произносился правильно, так, как написано: «было пето такоже, якоже глаголем речь» (Евфосин). Полугласные или редуцированные гласные «ь» и «ѣ», как в тексте читаемом, так и в тексте поемом имели одинаковое, свойственное им произношение, почему в нотированных богослужебных книгах над ними ставились отдельные невменные знаки, распевające эти полугласные звуки, как гласные. Так, в «стихираре» 1157 г. слово «дньсь» имеет над собой три крюковых знака, по одному над каждой полугласной буквой «ь». Таким образом, полное совпадение читаемого и поемого текста является сущностью истинноречия.

Второй период церковного пения начинается XV веком. Он назван «раздельноречием», потому что произошло разделение речи и перемена в славянском тексте богослужебных песнопений. Перемена заключалась не в изменении мысли текста, а в замене полугласных букв гласными. Замена произошла потому, что наши предки сталкивались с трудностями произношения полугласных букв и исполнения нотного знака, стоящего над ними: например, слово «дньсь» писалось так: «дньсь» и над ним три нотных знака, поэтому и было определено все три мягкие знаки произносить как «е», в результате

чего получалось слово «денесе». Таким же образом образовалось слово «Сопасо» — Спас, «согрешихомо», «беззаконновахомо»; частица «хомо» очень часто стала встречаться в песнопениях; вероятно, от нее и все пение стало называться «хомонией».

Например, запричастный стих «в память вечную будет праведник» читался так: «Во памя ахабува ахате хе хе бувее вечную охо бу бува, ебудете праведе енихи ко хо бу бу ва». А «Радуйтесь праведнии о Господе» — «Радуйте хе хе буве хеся ха ха бува епрахабува еведе не охо госпode охобу бува, еприхабува, еведе не охо госпode, охо бубува».

Таким образом, текст нотных книг был изменен и, так сказать, принесен в жертву мелодии. Наши предки никогда бы не согласились на такую жертву, не соответствующую назначению Богослужебного пения, если бы последствия ее были предусмотрены; но дело в том, что все зло «раздельноречия» развивалось незаметно и постепенно: в начале XIV века оно встречалось лишь изредка только в некоторых нотных книгах, в начале XV века проявилось в большей степени, в конце XV века оно уже изумляло современников, а сначала XVI века стало господствующим пением всей Русской церкви. Сами иерархи писали нотные книги раздельноречно.

Причиной этого зла был упадок школьного обучения. Хотя в XV веке и было немало частных школ, но эти школы были без правильной постановки. Певец или мастер брал ученика и обучал его чтению, письму и пению у себя в доме, не отдавая никому отчета и ни перед кем не отвечая за успехи своего ученика. Новгородский архиепископ Геннадий говорит об ученике таких школ, что «когда от мастера отойдет, ничего не умеет, только бредет по книге, а церковного постатия (благочиния) ничего не знает». Тот же архипастырь называет таких учителей «мужиками невежами» и говорит, что они у учеников «только речь портят».

Были среди них и такие учителя, которые как только замечали, что ученик хорошо понимает, начинали учить его неправильно, как бы из зависти, чтобы не затмилась слава учителя...

Со времени Стоглавого собора (1551 г.) начинается борьба с нестроениями в церковном пении. Царь Иоанн Грозный открыто перед иерархами изложил все недостатки в церковном благочинии. Он заявил и «о пении нестройном», и «о многогласии», т. е. одновременном произношении разных молитвословий всеми членами причта; он указал как на причину этого явления — на недостаток школ. Собор сделал два распоряжения: 1-е — прежнее протяжное, раздельноречное пение сократить и заменить его, по возможности, чтением; 2-е — предписал всем священнослужителям открывать в домах училища: «и в городе, и на посаде, и по волостям, в которых бы учились их дети грамоте, письму, церковному пению и чтению наложному».

По замечанию Стоглавого собора школы для пения учредились быстро и повсеместно, причем возобновились и старые. Особенно славными школами из всех были школы новгородские и московские.

Знаменитыми учениками, а потом и «мастерами» (учителями пения) из новгородской школы XVI века были: Иван Шайдуров,

братья Роговы, Савва и Василий из Карелии, Стефан Гольш, Иван Лукошко и др.

Представителями московских школ были: протопоп Сильвестр, головщик Троице-Сергиевой Лавры Логтин и др.

В XVI веке по всей Руси создаются церковные хоры. Летописи XVI века упоминают о наиболее выдающихся из них. Это «хор Государевых певчих дьяков» и «хор патриарших дьяков». Они принимали участие, главным образом, на торжественных службах в присутствии царя, при патриаршем служении, причем разделялись на два клироса и при пении в храме всегда облачались в стихари.

Труды певцов конца XVI и начала XVII века были очень многочисленны и разнообразны. Ни в предшествующее, ни в последующее время не написано было так много и таких объемистых книг, как в это время. Они являются авторами таких нотных книг, как псалтирь, стихирь, славники, величания, полные празднества святым — от сентября до августа. В это время составлена книга «Всенощное бдение» — родоначальник нашего нотного обихода.

Несмотря на такую деятельность выдающихся мастеров пения, прежнее зло — раздельноречие, так глубоко внедрившееся в церковное пение, еще господствовало на Руси; «великое неисправление», по свидетельству патриарха Гермогена, все еще было сильно. И так как исправление нотных книг, предпринимаемое отдельными частными лицами, не имели большого успеха, то в половине XVII века решено было принять более строгие меры. По указу царя Алексея Михайловича в 1655 году была создана комиссия дидаскалов, цель которой — «предел учинити пению», сделать его истинноречным, «равночинным, доброгласным».

Занятия этой комиссии были прерваны появившейся в Москве моровой язвой, и в связи с этим в 1668 году царь Алексей Михайлович, по совету и с благословения патриарха Иосифа, составил новую комиссию из 6 человек, во главе которой стал знаменитый автор «Азбуки крюкового пения» старец Александр Мезенец. Он просмотрел и сравнил рукописи «за 400 лет и вяшше» и соответственно с ними исправил нотные книги.

Труды этой комиссии увенчались полным успехом: текст нотных книг был исправлен на «истинноречный». Это исправленное нотное пение и составляет третий период в истории русского церковного пения (с половины XVII века).

Начало третьего периода в истории церковного пения совпадает с важным явлением в области пения: с заменой «крюковой» системы системой «линейной». Смена стилей пения произошла довольно быстро и была принята почти всеми певцами весьма решительно по причине сравнительной простоты, ясности и наглядности линейной системы по отношению к крюковой системе. Вначале простая, состоящая всего из нескольких «знамен», крюковая система к XVII веку настолько усложнилась и настолько стала разнообразна, а вследствие плохих переписчиков настолько запутана и неясна, что приводила в затруднение даже профессиональных певцов.



Первое изданіе нотныхъ одногласныхъ книгъ,
1772 г.

Для того, чтобы правильно петь по крюковым нотам, нужно было знать до 600 крюковых знаков: около 114 лиц, более 115 фит¹, множество киноварных помет, признаков, разводов и др. безлинейных начертаний, что было весьма затруднительно. Неудивительно поэтому, что появившаяся линейная система стала завоевывать все больше и больше сторонников. Новгородский архиепископ Никон первый оценил достоинство новой системы и прилагал старания о ее распространении сначала в Новгороде, а затем, когда стал патриархом, и по всей Руси.

Между тем члены второй комиссии, исправляя тексты нотных книг, реши-

ли напечатать свои рукописи старым крюковым способом. Когда же выяснилось, что немыслимо печатать сразу два цвета — черный (знамена) и красный (киноварные пометы), то справщики во главе с Александром Мезенцем избрали вместо красных помет черные признаки на тех же черных знаменах. Типография активно занялась приготовлением всего необходимого для печатания безлинейных нот знаменного распева, но печатание нотных книг стало невозможным по причине сильного разногласия между сторонниками безлинейного письма и нового линейного. В конце XVII века безлинейное письмо совершенно вышло из употребления и по всей Руси было введено новое нотное-линейное.

Примирителем двух направлений (безлинейного и линейного) был современник Петра Великого Тихон Макарьевский. Ничего не изменяя, но свято соблюдая дело Мезенца, Макарьевский после усердных стараний успешно завершил перевод знаменного письма на линейное, которое вошло впоследствии в наши печатные нотные издания.

¹ Лицо — это такое безлинейное начертание, состоящее из группы крюковых знаков, которое, не изменяясь по внешнему виду, исполняется различно в зависимости от гласа и места в песнопении — в начале, в середине или в конце. Фита — это такая группа крюковых знаков, которая имеет в середине начертания этой буквы ф, — она обозначает известное украшение мелодии.

Таким образом, появились нотные книги с двойным написанием: над одной строкой текста писали по две строки нот — линейные и безлинейные. В 1772 году вышли в свет новые печатные книги: Ирмолог, Обиход, Октоих и Праздники.

В печатные книги вошло, по существу, все дело Мезенца: все, что он исправил и воссоздал в области нашего древнего пения, и что после него со знамен переведено на линейную семиографию посредством труда Макарьевского, — все это без изменения нашло место в печатных книгах по инициативе Ивана Бышковского.

«Мы имеем то, — говорит князь Одоевский о синодальных изданиях, — чем не может похвалиться ни один из европейских народов, — Священное песнопение в том самом виде, в каком употребляли его наши предки, по крайней мере, за 700 лет».

Однако, не суждено было таким долгим и трудным путем исправленному, восстановленному и печатно изданному в одногласном (мелодическом) виде церковному пению расцвести и украшать наше богослужение: оно было оставлено в тени, а вместо него появилось пение партесное, многоголосное, выросшее и окрепшее на Руси под несомненным иностранным влиянием.

17. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Древнерусскую профессиональную музыку записывали знаками безлинейной невменной нотации. Это знаковое, или знаменное письмо имело немало разновидностей. На протяжении XI—XVII веков возникали и исчезали нотации, сменяя друг друга, и лишь одна из них — столбовая знаменная неизменно развивалась на протяжении всего древнерусского периода с XI до XVII века. С изучением разнообразных форм средневековой музыкальной письменности связана особая наука, называемая «семиографией».

Ни восточная, ни западноевропейская музыкальные культуры не знали такого разнообразия форм безлинейных нотаций — знаменная, кондакарная, экфонетическая, демественная, путевая и др., каждая из которых для того или иного распева была самодостаточна и связывалась с определенным музыкальным стилем. Среди средневековых безлинейных нотаций есть и такие, которые еще не прочитаны. Расшифровка памятников средневековья до сих пор остается одной из наиболее важных и сложных задач русской музыкальной медиэвистики.

Русские певческие нотации, появившиеся в Киевской Руси, ведут свое происхождение от нотаций Византии, но они не просто копировали их. На византийской основе русские распевщики создали нечто национально-своеобразное. Например, в основу древнеславянской азбуки — кириллицы, как известно, было положено греко-византийское торжественное уставное письмо (унциал) с частичными изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка.

Особенностью развития древнерусской музыкальной письменности явилось изначальное сочетание трех различных видов нотаций: экфонетической, знаменной и кондакарной.

В XV—XVI веках процесс развития приводит ко многим изменениям в знаменной нотации и к появлению в XVI веке новых распевов с новыми нотациями — путевой и демественной.

Каждая из этих безлинейных нотаций, существовавших с XI до XVII века, отражала лишь один музыкальный стиль, один из распевов древнерусской монодии. Средствами одной невменной системы выражалась интонационная и ритмическая сфера одного только распева. Выходя за пределы определенного музыкального стиля, прежняя нотация переставала удовлетворять нормам нового музыкального языка; формирование нового распева влекло за собой создание новых форм записи, новых знаков и переосмысление старых.

Любая древнерусская нотация обладала определенным алфавитом музыкальных знаков, аналогично буквам алфавита. Связь этих знаков образует мелодию, фразу, подобно тому как буквы складываются в слова, а слова в предложения. Средневековые нотации имеют идеографический характер — знак заключает в себе идею, он наполнен содержанием: им может быть выражена попевка, музыкальный оборот или один звук; связь знаков образует определенные музыкальные формулы.

К наиболее простым относится экфонетическая нотация, предназначенная для псалмодического чтения нараспев священных книг —

Некоторые знаки экфонетической нотации

Русское название	Начертание	Греческое название
Стрела		Оксея
Палка		Барейя
—		Сирматике
Крест (крыж)		Телейя
Запятая		Апостроф
Змицца		Гипокризис
Параклит		Параклитике
Крюк		Кремасте

Евангелия, Апостола, Пророчеств. Она была внетоновой. Ее знаки лишь приблизительно фиксировали мелодическую линию псалмодии, указывая на повышение или понижение голоса (например, оксейя и барейя), фигурацию типа группетто (сирматике), мелодическое кадансирование и остановку (телеяя).

Эпоха раннего средневековья с X по XIV век связана с двумя головными распевками — знаменным и кондакарным, по своему характеру и значению противопоставленными друг другу. Знаменный распев определил строгий и эпически величественный характер русской музыки средневековья.

Кондакарный распев был связан с торжественным пе-

ЗНАКИ ЗНАМЕННОЙ НОТАЦИИ

Одноступенные знамена

Равные целой		Равные половинной		
Крюк с оттяжкой		Крюк		
Параклит с оттяжкой		Параклит		
Статья простая		Стопица		
Статья мрачная		Палка		
Статья светлая		Запятая		
Крыж			Равные четвертной	
Статья с запятой			Крюк с отсеккой	
Запятая с крыжом			Параклит с отсеккой	
Стрела простая			Стопица с отсеккой	
Статья с крыжом			Палка с отсеккой	
Рог	Запятая с отсеккой			
Челюстка				
Статья с запятой и крыжом				

Двуступенные знамена нисходящие

			
Сложития		Статья закрытая малая	
Стопица с очком		Статья мрачная с облачком	
Чашка		Стрела простая с облачком	
Подчашие		Статья закрытая средняя	
Параклит с подверткой		Статья светлая с облачком	
Крюк с подверткой			
Палка с подверткой			
			
Параклит с подчашием		Статья закрытая средняя с тихой пометой	
Крюк с подчашием			
Статья простая с подверткой			

Двухступенные знамена восходящие

Голубчик борзый	Голубчик тихий
Скаменца	Скаменца тихая
Переводка	Переводка тихая
Статья светлая с сорочей ножкой и зевком	Стрела крыжевая с борзой пометой
Стрела простая с сорочей ножкой и зевком	

многоступенные знамена

Два в челну		Статья со змецей	
Сложития с залятою		Палка воздернутая	
Стрела поводная		Стрела-поездная	
Стрела громная		Дербица	
Стрела тихая			
Хамило			

ПОПЕВКИ

Название	Начертание	Развод
Мережа средняя		
Перевязки или кавычки 2-го и 6-го гласа		
Кулизма 8-го гласа		
Хамила 1-го гласа		
Паук 1-го гласа		
Колесо 8-го гласа		
Дербица 1-го гласа		

нием наиболее важных и торжественных песнопений и отличался украшенностью, распевностью мелодики. Кондакарное пение исчезло в XIV веке. В XV—XVI веках формируются новые распевы — путевой и демественный.

Столповая знаменная нотация представляет собой совокупность знаков трех категорий: основные знаки знаменной нотации — алфавит — это простые знаки: одно-, двух- и многоступенные; другая разновидность — попевки — относительно краткие мелодические формулы, записанные теми же простыми знаками, но часто с элементами тайнозаписи (тайнозамкненности); в попевках часто простые знаки приобретают новое значение; наиболее сложной разновидностью знаков являются фиты и лица — обширные мелодические построения, целиком зашифрованные. Азбуки их называют «строки мудрые», «тайнозамкненные».

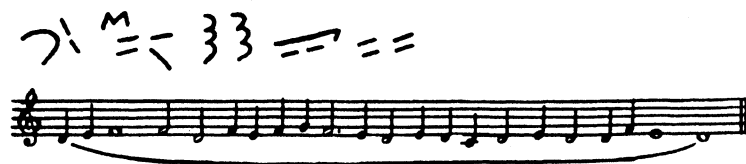
Чтобы освоить знаменную нотацию, певцам приходилось проходить выучку в специальных певческих школах под руководством опытных учителей.

ЛИЦА

Царский конец 5, 8-го гласов

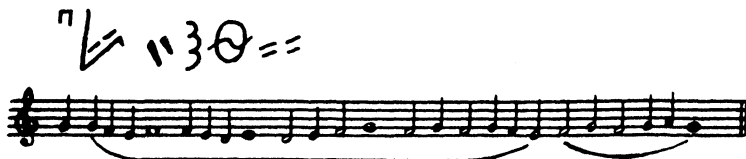


Лица 6-го гласа



ФИТА

Красная (2, 5-й глас)



Вместо примитивных азбук — перечислений XV века в XVI веке создаются обширные азбуки со сводами всех попевок и фит, являющиеся своего рода словарем осмогласия знаменного распева и справочниками по его нотированию.

На основе знаменной нотации в XVI веке возникают путевая и демественная. С помощью этих нотаций записывали песнопения путевого и демественного распевов. Песнопения знаменной нотации от XI вплоть до первой половины XVII века не расшифрованы. Знаменная нотация поддается точной расшифровке лишь с середины XVII века, там, где есть киноварные, или шайдуровы пометы, изобретенные новгородским распевщиком Иваном Шайдуровым для уточнения высоты крюков.

Большой оригинальностью отличается кондакарная нотация. Судя по записям в кондакарных рукописях XI—XIV веков, пение кондаков было очень распевным. На один слог в нем приходится до десяти и более знаков. Музыкальная стихия в кондакарном пении преобладала над словесным текстом, обладала самостоятельной художественной значимостью.

Пение кондаков было сольным. Народ или хор подпевал окончания кондаков — рефрены. Такой тип пения называется респонсорным, в отличие от антифонного, где противопоставлялись два хора. Он нашел прекрасное художественное воплощение в иконографии Покрова Богородицы.

18. ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ — ОСНОВА ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

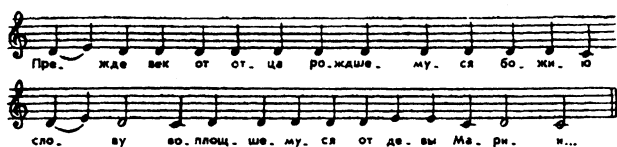
Знаменный распев — это основной распев древнерусской монодической музыки XI—XVII веков. Как известно, богослужебное пение на Руси возникло именно как знаменное пение. И если другие распевы появлялись и исчезали, сменяя друг друга, то лишь один из них — знаменный распев — неизменно развивался на протяжении всей истории русской музыки с XI века вплоть до нашего времени.

Свое название знаменный распев получил от общего наименования использовавшихся для его записи знаков — крюков или знамен.

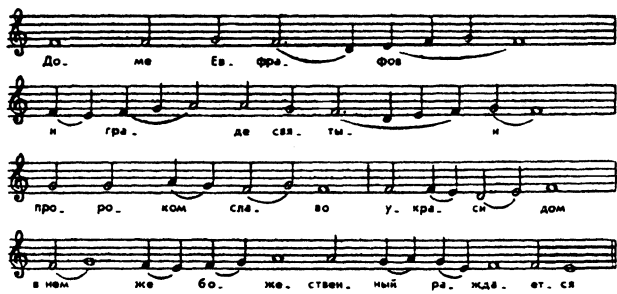
Знаменным распевом пели тысячи песнопений годового цикла различных праздников. В процессе развития возникло четыре типа знаменного распева. Основа знаменного пения — **столповой** знаменный распев. Он имеет богатейший фонд мелодий-попевок, связь и последовательность которых подчиняется определенным правилам. Разнообразна ритмика столпового знаменного распева. Им распеты основные певческие книги — Ирмологий, Октоих, Триодь, Обиход, Праздники. Особой торжественностью отличались песнопения **большого** знаменного распева, созданного распевщиками XVI — начала XVII века. Среди его создателей — распевщик Федор Крестьянин, Савва Рогов и его ученики. Большой знаменный распев отличают

Наименование	Нижний звук согласия (без признаков)	Средний звук согласия (признак слева или в середине)	Верхний звук согласия (признак справа или вверху)
ПАРАКЛИТ			
КРЮК			
СТОПИЦА			
ПАЛКА			
СТАТЬЯ ПРОСТАЯ			
„ МРАЧНАЯ			
„ СВЕТЛАЯ			
СТРЕЛА МРАЧНАЯ			
„ ГРОМОСВЕТЛАЯ			
ЗМЕИЦА			
ПОДЧАШЕ			
ДВА В ЧЕЛНУ			
КЛЮЧ			
ЧЕЛЮСТКА			
ЗАПЯТАЯ			
СКАМЕИЦА			

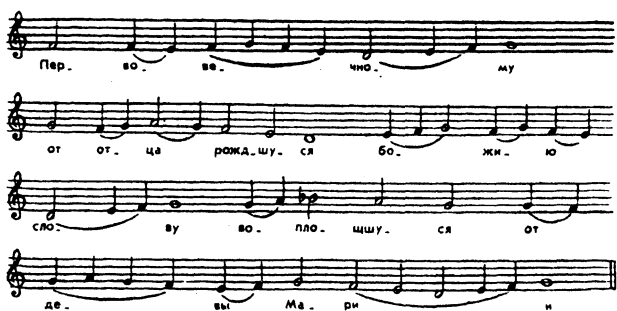
широкая внутрислоговая распевность, свободная изменчивость мелодического рисунка, т.е. чередование поступенного движения и скачков. Особенно часто использовались строгие речитативные будничные напевы **малого** знаменного и родственное с ним пение «**на подобен**» **старого** знаменного распева, сохранявшиеся почти неизменным с XI века.



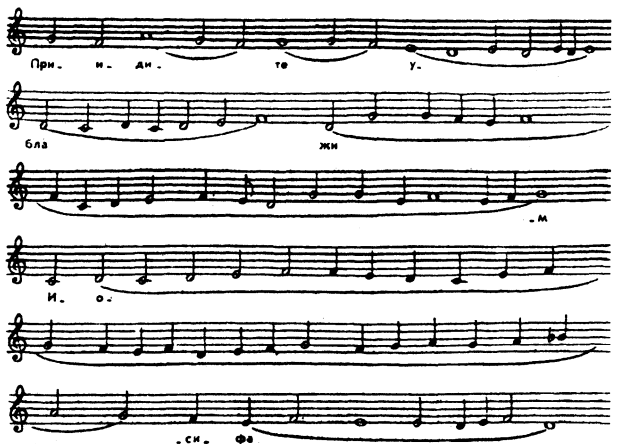
Малый знаменный распев, глас 2-й



Подобен на 5 строк старого знаменного распева, глас 2-й



Столповой знаменный распев, глас 2-й



Большой знаменный распев, глас 5-й

В основу первого и второго типа положен принцип комбинирования, варьирования и соединения попевок, третьего и четвертого — построчное изложение; песнопения делятся на мелодические строки по определенным образцам. В древнерусской монодии, как и в григорианском пении, существуют три стили распева: **силлабический** (одному звуку соответствует один слог) — в малом знаменном и подобнах; **невматический** (внутрислоговой распев составляют два — три звука — обычное число звуков в невмах) — в столповом; **мелизматический** (распевностью превышающий четыре звука на один слог) — в большом знаменном распеве.

Знаменная нотация древнейших русских певческих книг есть нотация греческая, но с течением времени наблюдается переход византийской нотации в совершенно русские крюки или знамена. Уже к концу домонгольского периода, то есть к началу XII века, русский шрифт обретает своеобразие. Число рукописей домонгольского и монгольского периодов весьма незначительно. Как звучали напевы того времени неизвестно, так как нотные знаки того времени также не расшифрованы. Текст певческих книг только славянский. Греческие слова или тексты встречаются редко, по-видимому они исчезли, когда иерархия стала исключительно русской. Нам неизвестны мелодии раннего периода, но имеются сведения о существовании церковно-певческих школ, конечно, не в смысле учебных заведений, а как частное обучение у мастера-певца. Церковный певец, стоявший на клиросе, имел учеников, вот они и составляли школу пения. Церковные власти всячески заботились о развитии богослужебного певческого искусства. Неслучайно, после свержения татарского ига с развитием русской государственности, количество рукописей, а потом и книг по церковному пению резко увеличилось и измерялось сотнями, в то время как количество рукописей до XV века измерялось единицами и десятками.

В книгах с XV века содержится вся крюковая азбука, что уже дает возможность читать их достаточно свободно. Однако, точного и полного перевода с крюков XV века на ноты пока не сделано, и эта работа еще предстоит русским археологам. Пособия для изучения русских знамен нет. Сами певчие, пользовавшиеся в то время крюками, очевидно, руководствовались певческим преданием, передаваемым из поколения в поколение, и знакомились с крюками лишь практически. Только с XV века в певчих рукописях появились небольшие азбуки с изображением отдельных крюков и их обычных названий. Высота звука, изображаемого крюком, определялась посредством разделения крюков на три области, называемые мрачной, светлой и тресветлой. Условность изображения была велика, так как большинство крюков обозначали не отдельные звуки сами по себе, а всегда в соединении с другими, причем число звуков на одном слог иногда было очень значительно, особенно в так называемых фитах. Фиты обозначали условно целые музыкальные фразы. Каждая фита имела свое название, как например: фита мрачная, фита кудрявая, фита перевязка и т. д. Насколько беспомощными, с современной

точки зрения являются объяснения крюков, можно убедиться из примеров: «Крюк простой возгласить мало выше строки. Мрачный — мало простого выше возгласить. Стрелу светлую — подержав, подернуть вверх дважды. Голубчик малой — гаркнуть из гортани. Запятую из низка взять. Дербицу — подроби гласом кверху». Как высоту, так и длительность звука крюки указывали лишь приблизительно: «Две стопы мерыю в гласовнем скоробежании противо крюка единого. Два же крюка мерыю противо крюка единого с оттяжкою», — так говорится даже в позднейших «толкованиях знамени».

Мастера знаменного пения, обладавшие ярким художественным воображением, стремились с помощью звуков рисовать картины, подобно кисти живописца. Имевшимися в их распоряжении мелодическими средствами, они создают ярко воздействующие художественные образы. Знаменный распев перерастает из псалмодического пения в широко развитую кантилену, приобретая значение высоко развитого искусства.

Эта эпоха на Руси ознаменовалась выработкой своего художественного стиля и методики певческого мастерства, основанных на широкой распевности мелодий и вариационной разработки мотивов.

Знаменный распев послужил источником путевого распева и демественного распева; развитие знаков знаменной нотации лежит в основе путевой и демественной нотации. Мелодии знаменного распева использовались в многоголосном строчном пении, партесном пении (3- и 4-голосной гармонизации). В 1772 году Синодальной типографией были изданы нотно-линейные одноголосные певческие книги с песнопениями знаменного и других распевов, послужившие основой для обработок и гармонизаций XIX—XX вв. К гармонизации знаменного распева обращались М. И. Глинка, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский; новые принципы обработки знаменного распева, найденные А. Д. Кастальским и основанные на русско-народном многоголосии, оказали влияние на творчество П. Г. Чеснокова, А. В. Никольского, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова (Литургия, Всенощное бдение и др.). Знаменный распев в одноголосном варианте сохранился сегодня у старообрядцев.

19. СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЯЗЫК МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА

Период феодальной раздробленности характеризовался ростом реалистических тенденций в области русской литературы и живописи. Эти тенденции нашли отражение и в певческом искусстве, наиболее ярким выражением которого является знаменный распев. Ему не свойственна песенная периодичность, танцевальная упругость, маршевая поступательность и все то, что может вызвать телесно-мышечные ассоциации. Глубокая связь слова и напева характеризует песнопения знаменного распева. Мелодия рождается из слова, несущая

щего в себе содержание, смысл. Она комментирует текст, членит его структуру, выделяя и акцентируя важнейшие слова. Этому же способствует и знаменная нотация, знаки которой гибко отражают не только мелодию, ее ритм, высоту и движение, но и слово, различая ударные и безударные слоги, акценты, начала и концы фраз.

Знаменная нотация была наполнена особой семантикой и даже символическим смыслом, «тайнозамкненностью» знаков. Например, знак греческой буквы фита — это и музыкальный знак, и символ Бога (феос), и Троицы, параклит (в переводе с греческого — утешитель) начинает песнопение, символизирует Святой Дух, а крыж, крест — главный христианский символ — знак покоя и завершения.

Мелодика шедевров знаменного распева отличается не только глубокой эмоциональной выразительностью, но нередко рисует определенные художественные образы и картины. Характерно, что русские мастера пения в этот период охотно избирают предметом музыкальной обработки поэтические произведения выдающегося византийского гимнографа Иоанна Дамаскина, отличающиеся яркой поэтической образностью и богатством художественной фантазии.

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



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



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



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



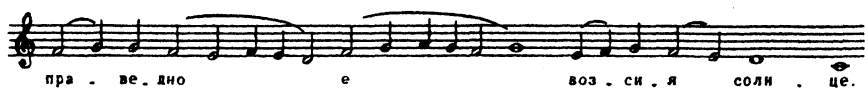
Образ Девы Марии, родившей Христа, наш художник дает в теплой, светлой мелодии, которая интонационно близка попевке «благодати пришедши»:



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



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



Подобные же иллюстративные приемы встречаются в догматике 5-го гласа. Здесь при упоминании в тексте о Чермном море в музыке появляется мелодия с волнообразным контуром движения. Особенно характерна «укачивающая» попевка на слове «мори»¹.



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



¹ Интересно, что такого рода «укачивающие» мотивы позднее использовал Н. А. Римский-Корсаков в опере «Садко» при изображении подводного царства, а также в сопровождении арии Варяжского гостя.

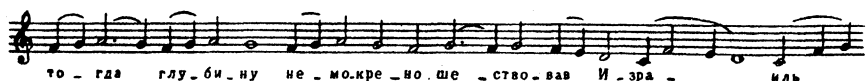
Далее в тексте проводится параллель между Моисеем, разделяющим море пополам, и архангелом Гавриилом, благовествующим Деве Марии о рождении от Нее Христа. Образ Моисея мастер рисует мелодической фазой волевого характера, заканчивающейся восходящей «трихордной» интонацией:



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



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



Образ Девы Марии распевщик соединяет с теплой лирической мелодией:



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



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



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



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



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



Этот анализ мелодий догматиков говорит о ярком художественном воображении творцов, стремившихся с помощью звуков рисовать картины, подобно кисти искусного живописца. Имевшимися в их распоряжении мелодическими средствами они создают ярко воздействующие художественные образы. Таким образом, знаменный распев перерастает из псалмодического пения в широко развитую кантилену, приобретая значение высокоразвитого искусства, которое характеризуется выработкой своего художественного стиля пения и методики певческого мастерства, основанных на широкой распевности мелодий и вариационной разработке мотивов.

20. РУССКОЕ ДРЕВНЕЕ МНОГОГОЛОСИЕ

Когда именно появилось многоголосное пение в Древней Руси достоверно неизвестно. Согласно предположению выдающегося русского музыковеда прошлого столетия В. М. Беляева, многоголосное пение возникло еще в XII—XIII вв., но особенного развития не получило. Первое упоминание о строчном многоголосном пении появилось в Чиновнике Новгородского Софийского собора, в котором излагается порядок богослужения в 40-х годах XVI века.

Многоголосие русских мастеров пения во всех его видах — от простейшего ленточного до путевого — было мелодическим по своей сущности. Поэтому, чем многообразнее была горизонталь многоголосия, тем сложнее становилась его вертикаль.

Русское древнее многоголосие имеет свои особенности, которые заключаются в том, что диссонансы возникают свободно, без предварительной подготовки, они не имеют разрешения, иногда следуют друг за другом, нередко чередуются с консонансами. Бывает, что одна и та же музыкальная фраза, повторяясь несколько раз в варьированном варианте, дается то в консонантном, то в диссонантном звучании.

Использование одновременного звучания секунд, кварт, малых септим опирается на мелодический склад многоголосия, где самостоятельность каждого голоса вызывает свободное применение диссонансов. Очень широко в варьированном виде используются в многоголосии секунды, которые можно встретить и при параллельном движении голосов, как в восходящем, так и в нисходящем направлении.

Обильное использование напряженно звучащих диссонансов придавало многоголосным песнопениям своеобразный колорит, гармонирующий с чинностью церковной службы, строгой архитектурой и суровой живописью храмов.

Гармония для мастеров пения Московской Руси не была осознанным явлением. Понимание гармонических функций и значение отдельных тонов звукоряда у них отсутствовало. Гармония была довольно несовершенна и неясна.

В XVII веке церковные хоры, до этого бывшие исключительно мужскими, стали уступать место смешанным (мужчины и мальчики), в состав которых входили дисканты, альты, теноры и басы.

21. КОНДАКАРНОЕ ПЕНИЕ

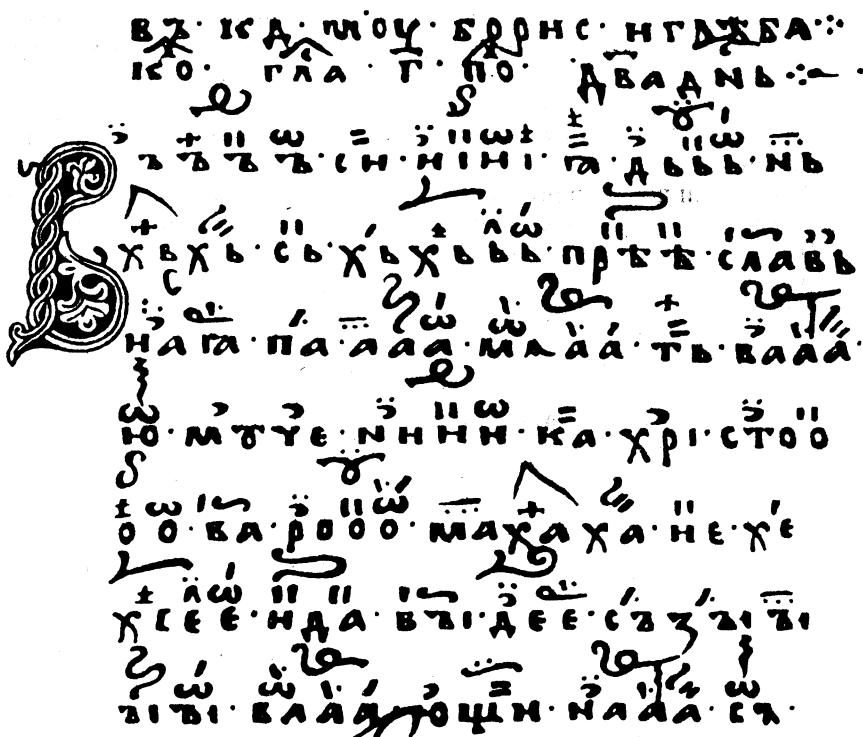
Кондакарное пение — это мелизматическое пение византийского происхождения, применявшееся в Древней Руси с конца XI в. до XIV в. включительно.

Наряду со знаменной нотацией в Киевской Руси существовала еще кондакарная нотация, которая отличалась большой оригинальностью, особым складом письма и стилем пения. Репертуар кондакарного пения включал кондаки, стихи из псалмов и припевы к ним, записан в певческих книгах-кондакарях, где находились кон-

даки в порядке церковного года. Текст этих рукописей — древнеславянский, но иногда встречаются отдельные греческие термины. Пение кондаков было сольным. Народ или хор подпевал окончания кондаков — рефрены. Такой тип пения называется респонсорным, в отличие от антифонного, где противопоставлялись два хора.

Судя по записям в кондакарных рукописях XI—XIV веков, пение кондаков было очень распевным. На один слог в нем приходится до десяти и более знаков. Музыкальная стихия в кондакарном пении преобладала над словесным текстом, обладала самостоятельной художественной значимостью.

В кондаках сохранялась греческая традиция буквенных вставок. На растянутых слогах применялись добавочные слоговые вставки, которые назывались аненайками и хабувами. Слоги не, на, ни, хе, ху, хи, ха добавляли в текст. Эти слоги акцентировали ритмику в распевных разделах песнопения. Кондакарная нотация необычайно сложна. Загадочна ее конструкция: над текстом располагаются не один, а сразу два ряда знаков, в нижнем ряду мелкие знаки, отчасти сходные с экфонетической и с палеовизантийской нотацией,



Кондак Борису и Глебу из Благовещенского кондакаря начала XII в.
Опубликован в книге Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство»
(М., 1971)

в верхнем ряду большие, крупные знаки, обозначающие жестикуляцию, которой широко пользовались в средневековые дирижеры-демественники, в силу несовершенной нотации, когда надо было показать сложный мелодический оборот, не поддающийся записи обычными невмами.

Оригинальная нотация кондакарного пения, как и ранние образцы знаменного письма, не поддается расшифровке. Однако изучение кондакарий со стороны их содержания, начертания знаков позволяет иметь определенное представление о стиле кондакарного пения. Особый интерес представляет «благовещенский кондакар» (начало XII в.), ознакомление с которым приводит к выводу о его византийской первооснове и о тенденции Киевской Руси к активному насаждению византийского пения во всех его элементах, вплоть до приемов исполнительства.

Особенности кондакарного пения:

- 1) часть знаков кондакарной нотации по начертанию близка к знаменной;
- 2) кондакарные песнопения, как и знаменные, были подчинены системе осмогласия;
- 3) наличие знаков второй строки, над нижней строкой знаков, которые служили для обозначения (показа рукой) сложных ходов голоса, не поддававшихся записи обычными невмами.

Отсюда следует, что кондакарные напевы, похожие на знаменные, отличались от них широким использованием мелодических украшений.

В Византии кондакарное пение считалось вершиной певческого искусства и с особой торжественностью исполнялось за богослужением.

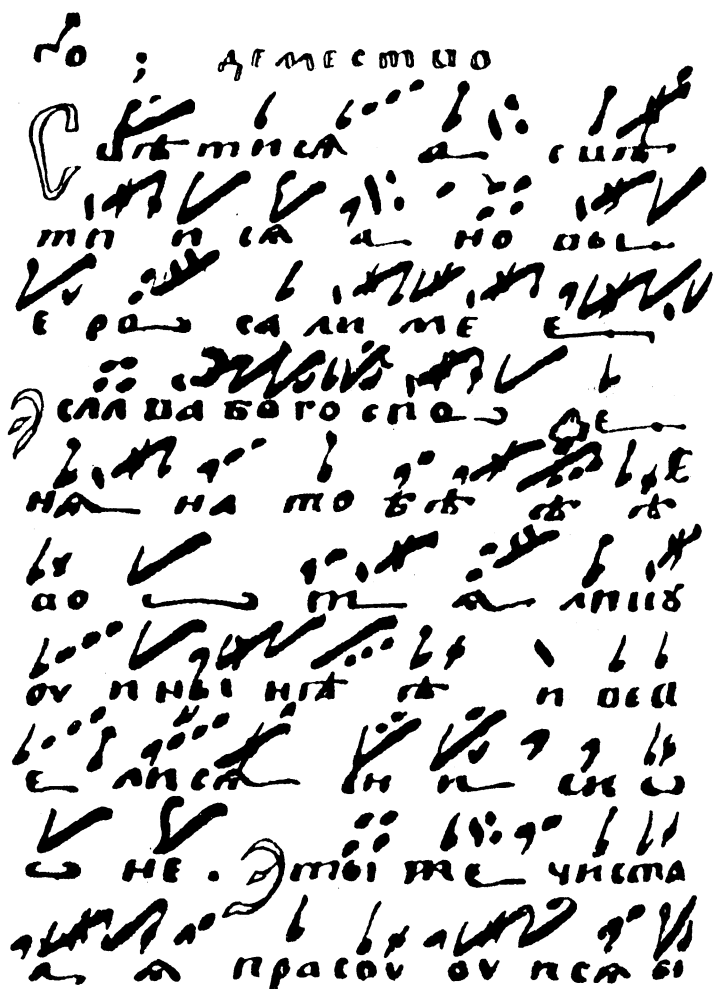
В Киевской Руси кондакарное пение, с его вычурными мелодическими украшениями, чуждыми русскому пению, лишенное спокойной и величавой певучести, не получило широкого распространения и совершенно вышло из певческой практики уже с XIV века.

22. ДЕМЕСТВЕННЫЙ РАСПЕВ

Демественный распев — это ранняя форма русского многоголосия, одно из стилевых направлений древнерусского певческого искусства. Первые упоминания о демественном распеве можно найти в Воскресенской Летописи 1441 года.

Термин «демественное» по-разному толкуется исследователями: одни считают, что «демественное» — это «мастерское», «искусное»; другие считают, что «демественное» пение было домашнее пение, не богослужбное, а потом оно было перенесено в храм; третьи (прот. Василий Металлов) — что деместники были не церковные мастера пения, а мирские, поэтому они были свободны в своем творчестве от установленных норм знаменного пения. Следует решать вопрос о «демественном» пении, исходя не из значения термина «демественное», а из музыкального анализа демественных мелодий,

который показывает, что демественный распев в части приемов изложения не отличается от знаменного. Обоим распевам свойствен единый прием построчного изложения напева, т. е. все произведение делится на ряд мелодических строк. Но демественный распев отличается от знаменного использованием новых попевок с большей широтой распева, обилием мелизматических украшений, разнообразием ритмического рисунка, тяготеющего к пунктирным фигурам, более частым применением мелодических скачков. Все это придает мелодизму демественного распева характер широкой, яркой и впечатляющей кантилены, почему демественное пение и называется «красным», т. е. красивым, роскошным, великолепным.



Канон Пасхи. Фрагмент ирмоса демественного распева

Демественный распев получил распространение в XVI—XVII вв., в том числе в многоголосии (3- или 4-голосие); в четырехголосном демественном многоголосии один из голосов назывался демеством.

Первоначально демественный распев записывался знаменной (столповой) нотацией; во 2-й половине XVI в. на ее основе была создана демественная нотация, использующая элементы знаменной нотации, но в более усложненном виде. В демественной нотации не применялась тайнозамкненность.

Отличительным признаком, по которому демественный распев можно отличить от других, это неподчиненность гласовой системе (даже тексты выбирались негласовые), значительно большая распевность, свежесть и яркость мелодий и оригинальность, т. е. свобода от кононизированности попевок знаменного распева.

Благодаря особой торжественности демественного пения, высокому мастерству певцов-исполнителей, оно заняло достойное место в праздничном архиерейском и патриаршем богослужении и в придворном быту московских царей.

23. ПУТЕВОЙ РАСПЕВ

Путевой распев — певческий стиль, распространенный в древнерусской музыкальной культуре наряду со знаменным и демественным распевами.

Термин «путь» (отсюда прилагательное «путевой») появляется в памятниках певческого искусства Московской Руси со времени Ивана Грозного, т. е. в конце XV в. Он встречается в записях как многоголосного, так и одноголосного пения. В строчном пении путем назывался один из мелодических голосов, обычно средний, который и исполнял основную мелодию.

Главные особенности путевого распева — это построчное изложение мелодии, мотивы строк, основанные на вариационной разработке, и применение синкоп, усиливающих динамику и напряженность мелодического развития.

Первоначально путевой распев записывался знаменной нотацией («путь столповой») и играл второстепенную роль по сравнению со знаменным распевом. В середине 80-х гг. XVI в. возникла оригинальная путевая нотация («путь путевого»), с которой сосуществовала и знаменная.

Репертуар путевого распева совпадал с репертуаром знаменного распева. В конце XVI века путевой распев стал самостоятельной, развитой ветвью знаменного мелодизма. Путевая попевка — это усложненный интонационно-ритмический вариант знаменной попевки за счет увеличения количества нот, образующих попевку и за счет усложнения ритмического рисунка. Для путевого ритмики было характерно сочетание синкопированных мелких длительностей с длинными, выдержанными нотами, что создавало впечатление особой торжественности.

Мелодику путевого распева образует совокупность канонических

мелодических формул, подчиненных системе осмогласия. Вершина развития путевого распева — конец XVI — 1-я пол. XVII вв. В начале XVII в. были созданы первые путевые музыкальные азбуки, возникла специфическая терминология, определяющая принадлежность песнопений путевого распева («путь», «путной», «путем»). Во второй половине XVII в. путевой распев начал выходить из употребления. Незначительное количество путевых напевов, записанных «путем столповых», сохранилось в старообрядческих рукописях XVIII—XX вв.

Пример трехголосного путевого пения «Елицы во Христа креститесь...»:

Верх

Путь

Низ

Е . ли . цы во Хри . ста кре .

сти . сте . ся во

Хри . ста о . бле ко . сте

ся а . дя . лу и . я

Рукопись конца XVII—XVIII в. ГПБ, Q. I. № 875, л. 49 и об.

24. СТРОЧНОЕ ПЕНИЕ

Строчное пение — это род многоголосного пения в древнерусской церковной музыке. Время его возникновения в Древней Руси точно неизвестно. В. М. Металлов относил строчное пение к XVII веку и связывал его с появлением в Москве украинских певцов¹. Согласно концепции В. М. Беляева, многоголосное пение возникло еще в XII—XIII веках². Первое упоминание о строчном (многоголосном) пении появляется в Чиновнике Новгородского Софийского собора, который излагает порядок богослужения в 40-х годах XVI в.

Строчное пение не получило теоретического развития, руководства по композиции неизвестны. Один из основоположников русской медиевистики князь Владимир Федорович Одоевский писал об этом пении: «Между ними (голосами) нет никакого гармонического сопряжения: здесь явно отдельные голоса и никакое человеческое ухо не может вынести целого ряда секунд, что здесь на каждом шагу».

А между тем, строчное пение было крайне любимо, почитаемо и ценимо русскими людьми в XVI—XVII веках, о чем свидетельствует хотя бы огромное количество строчных партитур.

Строчное пение возникло на основе русского народного песенного многоголосия, и практика народного хорового пения определила собой построение и состав строчной партитуры. Гетерофонно-гармоническая фактура изложения строчного пения была очень близка линейно-вариантным формам народного многоголосия.

В строчном пении, также как и в других распевах, не было гармонической вертикали, функциональных тяготений, что придавало ему характер статичности и монолитности. Все голоса строчной партитуры являются мелодическими. Начинаясь с унисона всех голосов, строчная ткань как бы расслаивалась в некие многоголосные созвучия. Строчное пение нужно понимать как лучи одного солнца.

Существует несколько видов строчного пения: демественное строчное, путевое строчное, знаменное строчное, в зависимости от способа их написания. Есть 2-х, 3-х, реже 4-х голосное строчное пение. Голос, ведущий основную мелодию, обозначался в партитуре словом «путь», а его исполнители назывались «путниками» (надо отметить, что «путь» строчного пения представлял собой мелодию обычного знаменного, а не путевого распева). Средний голос — «путь» — всегда выделялся в партитуре красным, остальные — черным цветом. В строчном пении путников было в несколько раз больше, чем остальных голосов, поскольку они вели основную мелодию. Мелодия, лежащая выше пути, обозначалась словом «верх», а мелодия, лежащая ниже — «низ»; соответственно этому исполнители их назывались «вершниками» и «нижниками». В четырехголосном изложении

¹ В. М. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, стр. 80—81.

² В. М. Беляев. Музыка. «История культуры Древней Руси», т. 2, стр. 508.

прибавлялась еще мелодия, называвшаяся «демеством», а ее исполнители именовались «демественниками», возможно потому, что эту мелодию исполняли сами руководители хоров — domestiки, или демественники. Названия хоровых голосов, таким образом, определялись положением той или иной мелодии в партитуре и ее значением в хоре.

Партии отдельных голосов строчной партитуры ограничивались объемом квинты или сексты и редко достигали октавы. Это делало доступным для большинства певцов исполнение любой строки партитуры. Поэтому отдельные партии самостоятельно не расписывались, все певцы пели по партитуре. Развитие строчного пения, основанного на принципах народного хорового исполнительства, шло по пути постепенного усложнения — от двухголосия к трехголосию и затем к четырехголосию. Существующие записи строчного пения позволяют установить в общих чертах основные этапы развития этого вида певческого искусства. Пример простейшего двухголосия XVI в.:

Верх

Ниж

На ре-це Ва-в-лон-сте-и ту-се-до-хо-мо и пла-ка-хом-ся по-мя-ну-ши Си-о-на А-д-ди-лу в-я

Основная мелодия здесь изложена во втором голосе, первому же поручается контрапунктирование. Это наиболее ранний вид двухголосия, где контрапунктирующий голос еще не обладает свободой и самостоятельностью движения; «тяжеловесные» унисоны на целых нотах, появляющиеся часто в середине мотивов, и внезапно прекращающиеся контрапунктирование, а также и «наполнение» контра-

пункта на основную мелодию являются следствием далеко не созревшего полифонического мастерства.

Дальнейшим шагом в развитии строчного пения было введение «ленточного» голосоведения. Свойственный народному многоголосию прием «расщепления» унисона в терцию или другой консонирующий интервал широко использовался мастерами строчного пения.

Образец ленточного двухголосия, где расщепленные голоса движутся в основном параллельными терциями:

Соп. *Сла-ва от-цу и сы-ну и свя-то-му ду-ху*

Альто *и ны-не и при-сно и во-ве-ки во-ком а-минь*

Пример ленточного двухголосия, при котором голоса движутся квинтами:

Соп. *При-и-ди-те, по-кло-ним-ся и при-па-дем-ко Хри-сту*

Альто *Спа-си нас сы-не бо-жий воо-кре-сый из мерт-вых по-ю-щ-и-я ти Ал-ли-луй-я*

Оба примера в какой-то степени напоминают средневековый западный органум: тот же принцип параллельности движения, тот же спокойный, ровный характер музыки. Однако в ленточном голосоведении мастеров строчного пения есть свои особенности. Прежде всего это отсутствие строгого постоянства в интервальном соотно-

шении голосов, характерное для органума. Русские мастера довольно часто отступают от параллельного движения, что вызывает появление новых интервалов в вертикали.

В народном хоровом пении встречаются приемы, очнь близкие к приведенным образцам строчного многогоосия: голоса, начав петь в унисон, затем расходятся в терцию, а иногда образуют и трезвучие, затем снова возвращаются к унисону, чтобы потом опять разойтись, и т. д.



Мастера строчного пения включили эти приемы народного многоголосия в рамки стилистических норм церковной музыки. Они ограничили возможности голосоведения объемом церковного звуко-ряда с присущим ему низким регистром. Свободе движения голосо-в, которая свойственна народной песне, они противопоставили плавное, поступенное движение. К тому же пространность текстов многих церковных песнопений, псалмодический характер их одно-голосного исполнения обусловили малую подвижность голосов и в многоголосном пении.

Все это вместе взятое придает ранним видам строчного пения свойственный вообще церковной музыке спокойный, бестемперамент-ный характер, свойственный раннезападной полифонической цер-ковной музыке.

В дальнейшем усложнение полифонической ткани строчного пения происходило на основе таких приемов русского народного многого-лосия, как варьирование мотивов, образование вторы и подголосков.

Полифония трехголосных строчных произведений обычно созда-валась таким образом, что верх и путь двигались терциями, нижний же голос являлся контрапунктирующим.

Верх

Ниж

И - же - хе - ру - ви

мы

таи

но об - ра - зу



Встречаются и такие трехстрочные композиции, где верхний голос не составляет вторы к основной мелодии, а контрапунктирует ей так же, как и нижний. При этом движение параллельными терциями, а частично квартами и квинтами, поддерживается в одной из пар голосов: оно появляется то в верхних голосах, то в нижних, то в крайних. Примером такого трехголосного склада является «Достойно есть»:

Верх

Путь

Низ

Дос . той . мо . есть . и . ко . во .

мо . ти . ну . бла . жи . ти . тя .

бо . го . ро . ди . шу . при . сно . бла . жи .

му ю и пре-же по-ро-ч-ну-ю

и ма-те-рь бо-га ма-

ше-го

В трехголосном складе, где каждый из голосов проявлял самостоятельность движения, связанную с образованием у него особых попевок, строчное пение достигло апогея своего развития.

В музыкальных сборниках XVII века встречаются иногда и четырехголосные произведения. Пример четырехголосной стихиры на «Господи воззвах» в праздник Рождества Христова:

Верх

Путь

Низ

Демество

Го-спо-ду И-и-су - су рожд-



В четырехголосных партитурах строчного пения основная мелодия обозначалась термином «демество» и писалась в нижней строке партитуры. Как в отношении нотации, так и по своему ладо-интонационному строению демество было знаменным и не имело ничего общего с культивировавшимся в XVI—XVII столетиях демественным распевом.

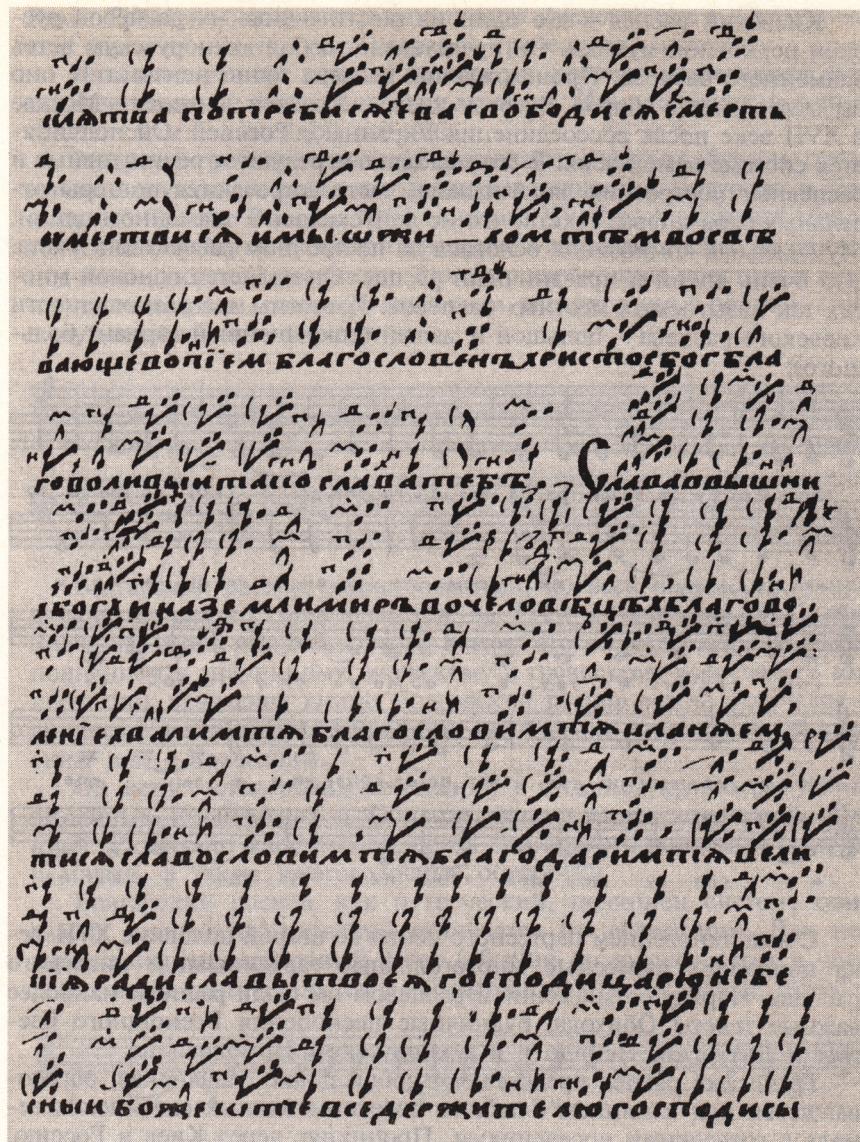
В строчном четырехголосии в силу ограниченности церковного звукоряда голоса не могли развивать свое движение. Часто это приводило к перекрещиванию голосов. Появление в вертикали трезвучий и их обращений создавало впечатление, что голоса стоят на месте. Это делало четырехголосное пение неподвижным, однообразным и обрекало его на бесперспективность. Поэтому четырехголосный склад не получил широкого развития в рамках строчного пения; количество сохранившихся до нашего времени партитур сравнительно невелико.

25. ОСНОВНЫЕ И МЕСТНЫЕ РАСПЕВЫ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

В конце XVI века развитие знаменного распева достигло своего апогея. В это время активизируется творчество русских распевщиков. Особенно получает развитие так называемое «мастеропение». Распевщик Маркелл Безбородый составил «Псалтирь» со стихирами и славниками новым святым. Ученик Саввы Рогова Иван Нос распел постную и цветную Триоди, Богородичны, а также стихиры и славники многим святым. В то же время появляется книга «Всенощное бдение» и «Трезвон» — нотная книга, в которой содержатся песнопения на малые праздники.

Развитие знаменного распева вызвало появление новых стилей пения — путевого и демественного, отличавшихся большим колоритом мелодического рисунка.

Во второй половине XVII века наблюдается стремление к сокра-



Трехголосная партитура строчного пения.
Рукопись XVII в. ГПБ, Софийское собрание, № 182, л. 267

щению и упрощению мелодии, что вызвало появление малого знаменного распева, киевского, греческого и болгарского.

Малый знаменный распев есть сокращение большого знаменного распева, предназначенного для будничных служб. По своему мелодическому строению он ничем не отличается от большого знаменного.

Киевский распев — это один из шести основных распевов русской церковной музыки. Он представляет собой южнорусскую ветвь знаменного распева. Происхождение распева точно неизвестно, оно вызывает немало споров. Впервые киевский распев появился в Москве в XVII веке после воссоединения Украины с Россией. Он подчиняется системе осмогласия. В его мелодике чередуются речитативные и распевные построения, вокализация, часто встречаются повторы отдельных слов и фраз текста, что не допускалось в знаменном пении. Музыкальная композиция основана на построчном распевании текста. Это очень яркий и праздничный распев. Он является основой многих так называемых местных распевов. Известны две разновидности киевского распева — большой и малый (сокращенный вариант большого):



С возникновением партесного пения во второй половине XVII века появились партесные многоголосные гармонизации киевского распева. Наряду со знаменным распевом им были распеты наиболее важные тексты Обихода, будничные песнопения Всенощного бдения и Литургии. Немало и в южнорусском Ирмологионе.

Греческий распев представляет собой пение славянское, образовавшееся под влиянием близкого соседства южных славянских земель с греческими поселениями. Проникнув через Киев в Россию, он нашел здесь своего главного покровителя — патриарха Никона, который проводил реформу богослужения под знаком унификации с греческим. В 1656 году по приглашению царя Алексея Михайловича в Москву прибыл иеродиакон Мелетий, который обучал греческому пению царских и патриарших певчих. В это же время в Москве учреждается «Славяно-Греко-Латинское училище», где преподают греки.

Вообще, название «греческий» связано с оживлением отношений с греческой Церковью в силу концепции «Москва — третий

Рим». Греческое становится синонимом превосходного. Отсюда новый стиль пения получил название греческого распева.

Наиболее ранние записи греческого распева встречаются преимущественно в обиходе и южнорусских Ирмологионах в записи столповой и 5-линейной нотации.

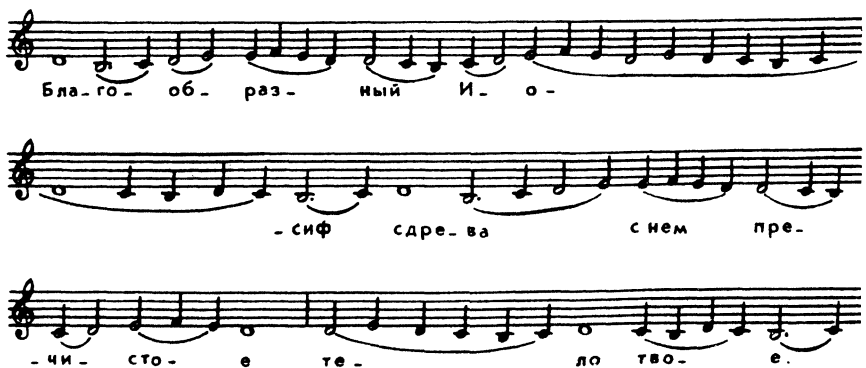
Репертуар греческого распева составляют, главным образом, праздничные службы, а также всedневные песнопения Литургии и Всенощного бдения. В конце XVII — начале XVIII вв. появились многоголосные обработки греческого распева. Греческий распев полностью подчинен системе осмогласия. Для него характерны простота и лаконичность мелодии, симметричный ритм, варьированные повторы строк в музыкальной композиции:



Болгарский распев, заимствованный, по всей видимости, у придунайских славян, стал известен на Руси с середины XVII века. Значение этого распева состоит в том, что он является как бы дополнением к знаменному, киевскому и греческому распевам. В южнорусских певческих книгах болгарский распев всегда отличался от других, а в великорусских книгах он нередко смешивался с киевским или с греческим.

Он встречается преимущественно в западно-украинских нотных линейных Ирмологиях и Обиходе, записывается столповой нотацией. Различают две разновидности болгарского распева — большой и малый, а также многоголосные обработки.

Болгарский распев, как и греческий, подчинен системе осмогласия, однако существенно отличается от знаменного. Для него характерны симметричный ритм (обычно он укладывается в четырехдольный размер), напевная и выразительная мелодика, преобла-



дание размеренного произнесения слогов текста, а также большой внутрислоговой распев.

Наряду с киевским, греческим и болгарским распевами в русском певческом искусстве XVII века появляется немало авторских распевов, песнопений местной традиции, распространяются многочисленные распевы местного происхождения, которые связаны либо с названием города или монастыря (Тихвинский, Соловецкий, Новгородский, Смоленский, Ярославский, Кирилловский и т. д.), либо с именем известного распевщика (Никодимов, Герасимовский и др.).

26. ДРЕВНЕРУССКИЕ ПЕВЧЕСКИЕ ШКОЛЫ

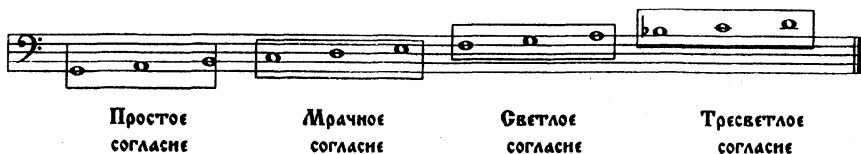
Согласно постановлению Московского Стоглавого собора (1551 г.) духовенство Московского государства было обязано организовывать у себя на дому певческие школы с целью обучения в них детей. Учреждение школ во всех городах государства способствовало поднятию певческой культуры и созданию профессиональных певческих кадров. Наряду с организацией народных школ Иваном Грозным была учреждена высшая школа певческого искусства. При церковном дворе был организован хор, называвшийся, впоследствии, хором московского Патриархата. Этому примеру подражало высшее духовенство, а также монастыри, устраивая на своей территории отдельные хоры, которые выполняли не только исполнительскую миссию, но и просветительскую.

В Новгороде в середине XVI века существовала своя школа пения, во главе которой стояли видные и признанные мастера: Маркелл Безбородый, Савва и Василий Роговы, Феодор Крестьянин, Стефан Гольш, Иван Шайдуров и др. Некоторые из них впоследствии работали в Москве при дворе Грозного.

Выдающиеся русские мастера пения создали свою самобытную национальную музыкальную культуру, отличающуюся от Византийской и Западноевропейской. Если в основе Византийской и Западноевропейской музыкальной теории лежала система октавных ладов, то русские мастера пения использовали единый звукоряд, состоящий из двенадцати звуков. Звукоряд делился на четыре равные группы звуков, называемые согласиями.

Каждое согласие носило название: простое, мрачное, светлое и тресветлое. В каждое согласие входило три звука, называемые степенями (или ступенями), которые находились друг от друга на расстоянии одного тона. Согласия отделялись одно от другого полутоном.

Весь звукоряд представлял собой:



Развитие и обогащение Богослужебного пения способствовало усовершенствованию певческих азбук для чтения нотаций.

В XVI веке Новгородский мастер Иван Шайдуров теоретически разработал систему русских церковных ладов — согласий и на этой основе ввел киноварные (красные) пометы, т. е. знаки, которые указывали точную высоту того или иного знамени.

Шайдуров берет три согласия больших терций: мрачное, светлое, тресветлое и перестраивает звукоряд по согласиям кварт.

Взяв за основу построения согласий тон — СОЛЬ, он от него строит чистую кварту вниз, это дает РЕ, и чистую кварту вверх — это дает ДО.

Эти три тона Шайдуров считает основными в звукоряде. Далее он строит кварты вниз и вверх от ФА и получает внизу ДО, а вверх — СИ-БЕМОЛЬ, и от ЛЯ получает МИ и РЕ. Построенные таким образом шесть кварт в пределах звукоряда, Шайдуров считал созвучными.

Девятиступенный звукоряд от ДО малой октавы до РЕ первой октавы составляет сплошное созвучие терций и чистых кварт.

В певческих пособиях это изображалось в виде одного большого квадрата, разделенного на девять малых квадратов:

СИ бемоль	ДО	РЕ
ФА	СОЛЬ	ЛЯ
ДО	РЕ	МИ

Нижний ряд большого квадрата по горизонтали дает мрачное согласие, средний ряд — светлое согласие, верхний ряд — тресветлое согласие.

По вертикали левый ряд дает кварты ДО — ФА и ФА — СИ-БЕМОЛЬ. Средний ряд — кварты РЕ — СОЛЬ и СОЛЬ — ДО и правый ряд — кварты МИ — ЛЯ и ЛЯ — РЕ. Выходить вверх за пределы заключенного в квадрат звукоряда не разрешалось. В случаях необходимости разрешалось выходить за пределы кварты вниз, в область «простого согласия», в составе звуков большой октавы СОЛЬ — ЛЯ — СИ. Это согласие образует такое же терцово-квартовое соотношение.

Таким образом, весь звукоряд представлял собой следующее: распространив понятие «согласие» с терцией на чистые кварты, и, указав

расположение и тех, и других в звукоряде, Шайдуров тем самым теоретически обосновал всю древнерусскую музыкальную систему, построенную на терцовых и квартowych ладах, как стройное, строго последовательное и совершенное явление.

В трудах Шайдурова древнерусский звукоряд получил вид стройной и завершенной музыкальной системы. Это обстоятельство способствовало успешному переходу от знаменной нотации к пятилинейной. Без этого теоретического обоснования древнерусской музыкальной системы усвоение пятилинейной нотации во второй половине XVII века было бы намного труднее.

ГАРМОНИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ В РОССИИ

27. НАЧАЛО ПАРТЕСНОГО ПЕНИЯ

В середине XVII века крюковая система уступает место линейной семиографии. К этому времени крюковая система достигла своего апогея. Для того, чтобы правильно петь, певец должен в совершенстве знать до 600 крюковых знаков, около 114 лиц, более 115 фит, а также множество киноварных помет, признаков, разводов и т. п.

Развитие певческого искусства требовало более легкой нотации, поэтому линейная семиография приобретала все больше и больше сторонников. Благодаря активной деятельности патриарха Никона, линейное письмо к концу XVII века становится господствующим, окончательно вытеснив прежнюю крюковую систему.

Первые «переводы» песнопений знаменного распева с крюковой на киевскую нотацию были осуществлены трудами русского музыкального теоретика Тихона Макарьевского¹, составившего руководство для изучения «киевского знамени» — «Ключ разумения» и «Сказание о нотном гласобежании». Эти труды объяснили певцам новую систему нотации, подготовив почву к дальнейшему развитию русской музыкальной теории. «Ключ разумения» Тихона Макарьевского начинается изображением ключа, символизирующего познание премудрости.

Силлабические вирши, размещенные вокруг ключа, предваряют этот труд:

Ключ сей разумения
Отъемлет дверь затмения,
Отверзает смысл ищущим,
Утверждает ум пишущим:
Явно творит закрытая,
Все черплите об фитая.

¹ Тихон Макарьевский занимал высокое положение при дворе царя Феодора Алексеевича (1676—1682 гг.). К этому времени и относится создание им «Ключа», призванного объяснить знаменную нотацию с помощью нотной линейной и наоборот. Двоезнаменные рукописи обладают особой ценностью как первые расшифровки знаменного пения, созданные в XVII веке носителями этой культуры.

«Ключ», отверзая «смысл ищущим», открывает «тайносокровенные» знания средневековой мудрости. Именно о строках мудрых, закрытых, о фитах, составляющих часть средневековой музыкальной науки, предназначенной только для посвященных, идет речь в виршах. Ключ разъясняет смысл фитного пения, делая тайные знания явными.

Смена стилей в области певческого искусства является исторической закономерностью. Субъективной причиной являлось то, что чрезмерная распевность знаменной мелодии настолько удлиняла богослужение, что породила такие уродливые явления, как:

многоголосие — одновременное пение, чтение, произношение возгласов в два, три и более голоса;

хомония — вставка в слова певческого текста несуществующих гласных, например, вместо «венцы» — «венецы», вместо «грехом» — «грехомо»;

внесение в текст в различных комбинациях неизвестного значения слов «хабува» и «аненайка», например: «В память вечную будет праведник» — пелось: «Во памя ахабуве ахате, хе хе бевее вечную охобу буве...» и т.д. Особенно понижался текст песнопений демественного распева, мелодии которого отличались широкой распевностью.

Эти нестроения в области певческого искусства являлись характерными признаками перехода к новой форме развития русского песнетворчества.

К тому же в Московском государстве наступал период больших перемен в общественной и культурной жизни и в искусство, таким образом, стали проникать новые формы.

На смену длительному, более чем полутысячелетнему, периоду господства мелодического крюкового пения приходит развитое гармоническое партесное многоголосие. В это время на западе оно было в полном своем развитии.

Партесное пение стало проникать из юго-западных районов России, где особенно сильно было польское влияние ввиду возникновения унии. Католичество использовало все доступные средства к распространению унии. Торжественное богослужбное пение и школьное образование являлись сильнейшими средствами к совращению православных в униатство.

Южнорусская Церковь, защищая Православие от католического влияния, вынуждена была бороться равносильным оружием. Так, православные юго-западные братства начали учреждать при монастырях профессиональные школы, а при церквях монастырей — певческие хоры из учеников тех же школ и любителей пения. Стройное, торжественное, благоговейное пение братских хоров должно было противостоять сладким звукам католических органов. Поэтому православные братства воспользовались всеми теми данными в области певческого искусства, которые были выработаны к тому времени западной музыкальной наукой, и которые могли найти себе применение в православном богослужении, не нарушая церковного устава и традиции. Искусному гармоническому, многоголосному католи-

ческому пению братства противопоставили такое же искусное гармоническое православное пение.

Таким образом, партесное пение было введено в богослужебную практику и быстро утвердилось в южнорусской Церкви.

Одновременно партесное пение проникает и в Великую Русь, вследствие появления в Москве множества южнорусских певцов, бежавших с родины от притеснения унии, и уже в середине XVII века утверждается и распространяется по всей Руси.

28. ПОЛЬСКОЕ И ИТАЛЬЯНСКОЕ ВЛИЯНИЕ НА РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Проникшее в Россию польское влияние дало «жизнь» партесному пению с его вычурными, кудреватыми, шумными концертами, мало соответствующими богослужебному церковному вкусу.

Первоначально хоровое искусство насаждалось вне храма под именем «польского художества» в виде множества «псалмов», «кантов», «виршей» и «концертов», распевавшихся на три голоса. Во второй половине XVII века эта музыка была уже столь употребительна в Москве, что ей посвящали свои силы такие видные люди, как, например, Симеон Полоцкий. Это пение весьма нравилось русским людям. Царь Алексей Михайлович неоднократно вызывал из Киева в Москву певчих и учителей партесного пения. Впоследствии под покровительством архиереев повсеместно стали организовываться певческие, церковные или архиерейские хоры.

Патриарх Никон первый по достоинству оценил новое пение и всячески способствовал его развитию и распространению. Еще во время своего епископства в Новгороде он вводил там вместе с линейной системой многоголосное партесное пение, а вступив на патриарший престол, стал действовать еще активнее по отношению к распространению партесного пения.

Произведения южнорусских певчих и их учеников первоначально представляли трех- и четырехголосные переложения песнопений знаменного, киевского, болгарского и греческого распева. Но ревностных польских композиторов не удовлетворяли древние распевы, очевидно, потому, что они мало им были знакомы, а поэтому и мало их ценили. Вследствие этого увлечение «польским художеством» направлялось не в сторону гармонизации древних распевов, а пошло по пути самостоятельного, свободного творчества, которое удивляло современников новизной гармонического изложения и приемов исполнения.

Историки-исследователи русской церковной музыки своеобразно высказываются по поводу нового музыкального направления. «Вот где начало ложного направления в области русского церковного пения; вот когда впервые появилась мысль «о сочинении музыки для церкви»; вот где начало принесения в церковь всякого музыкального «пустомыслия» — под именем концертов и всяких композиций; вот откуда ведет начало так называемая «певческая музыка»,

которая до сих пор, как вредный нарост, уродует и искажает благолепие и величественную, строгую простоту нашего церковного пения», — говорит выдающийся исследователь основ нашего пения Степан Васильевич Смоленский.

Одновременно с распространением в России юго-западного и местного партесного пения появились и теоретические руководства. Самым лучшим, по тому времени, было руководство Николая Дилецкого «Идеи грамматики мусикийской» (в 1679 г. переведенной на славянский язык).

Н. П. Дилецкий — киевлянин по происхождению, но образование получил польское в г. Вильне; там же он изучил и польскую музыку.

Содержание «Грамматики» чрезвычайно обширно. Она предназначалась для широкого круга читателей: для певцов в ней даны самые необходимые, элементарные сведения по теории музыки; для учителей, руководителей хоров — методические указания — способ обучения детей пению; но основу ее составляют разделы, предназначавшиеся для композиторов, которым предлагаются правила композиции, гармонии, контрапункта. «Мусикийская грамматика» Дилецкого представляет собой род пособия по обучению музыкальной грамоте, столь необходимого в России XVII века, и практического руководства по композиции.

Мысль о роли музыки среди прочих наук и искусств была новой для Руси XVII века. В работе Дилецкого уже определяется взгляд на музыку как на искусство возвышенное, философское. «Мусикия — вторая философия и грамматика» — в этом высказывании сторонника партесного пения Иоанна Коренева, изложившего свои музыкально-эстетические воззрения в предисловии к «Грамматике» Николая Дилецкого, находит отклик средневековая западноевропейская теория семи свободных искусств, которая получила большое распространение в России во второй половине XVII века. В ней музыка стояла в одном ряду с грамматикой, диалектикой, риторикой, арифметикой, геометрией и астрономией.

«Мусийская грамматика» Дилецкого — это замечательный музыкально-теоретический трактат XVII века, совершивший наиболее решительный поворот в музыкальном сознании современников. Он дал массу принципиально новых сведений, касающихся вопросов элементарной теории: понятия о тональности, метре, ритме, ладах, ключах и ключевых знаках, сольмизационной системе. В трактате есть правила гармонии, контрапункта и композиции. Дилецкий знаком с системой темперированного строя и хроматическим звукорядом, он вводит в практику квинтовый круг, затрагивает и понятие энгармонизма. Правда, многие сведения здесь излагаются в очень сложной, запутанной форме из-за смешанного украинско-русского языка и сольмизационной трактовки нот.

В основе партесного многоголосного пения лежал четырехголосный склад с определенной функцией каждого голоса. Простейшим видом партесных песнопений были гармонизации мелодий знаменного распева.

Наивысшего развития стиль партесного многоголосия достиг в торжественных праздничных произведениях на слова псалмов Давида, называвшихся концертами. Мелодика партесного концерта полностью освободилась от связи со знаменным распевом. Партесные концерты были рассчитаны на исполнение большим по составу хором и отличались пышностью и эффективностью звучания. Они создавались часто для шести-, восьми- или двенадцатиголосного хора, а иногда и для нескольких хоров.

Партесные песнопения стали записываться особого вида пятилинейной нотацией, называемой **Киевским знаменем**, с нотами квадратной формы, постепенно вытеснив старую систему крюковой письменности.

В партесных концертах конца XVII века проявляется высокий уровень профессионального мастерства и, в частности, хорошее владение полифонической техникой. Русские композиторы этого времени, соприкоснувшись с партесным пением, заимствовали из него пятилинейную нотацию, основы гармонии и более совершенный склад хоровой партитуры, не копировали польско-украинское партесное искусство. Принимая основы гармонии, они сохранили принцип мелодического развития и предпочли русские приемы полифонического письма — подголосок. В поисках новых красок звучания смешанного хора русские композиторы усложняли партитуру, приближая ее к симфоническому оркестровому звучанию, но при этом сохраняли черты русского народного многоголосия: несимметричный ритм, широкую распевность мелодии, связь музыки с церковным текстом. Московские «певчие дьяки» и композиторы Николай Бавыкин, Степан Беляев, Василий Виноградов, Николай Калашников, Иван Леонтьев, Федор Редриков, Василий Титов являются прямыми наследниками предшествующих поколений мастеров знаменного пения. Они создали замечательные образцы партесного многоголосия — новый стиль национальной хоровой культуры, русское партесное пение.

Характерным образцом партесного многоголосия является двенадцатиголосный концерт В. Титова «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему», выдержанный в торжественном характере.

Одновременно с развитием и распространением на Руси партесного пения получили широкое применение в домашнем быту, на домашних праздниках и собраниях издавна утвердившиеся на Руси **духовные стихи** различных напевов. Выдающиеся церковные деятели, такие как св. Димитрий Ростовский, Лазарь Баранович Черниговский и др., составляли духовные стихи и канты. Царь Алексей Михайлович любил такого рода пение и охотно покровительствовал ему. По смерти Алексея Михайловича (1676 г.) в царствование Федора Алексеевича, стали распространяться в Великороссии польские духовные стихи, псалмы и канты, а также целые собрания псалмов (Псалтирь) в стихотворном и партесном изложении, которые и послужили подготовительной ступенью для увлечения русского общества «польским мусикийским художеством», «партесами» и «концертами».

Однако русско-польское партесное и концертное пение просуществовало недолго: только до конца царствования Петра Великого (1725 г.), который и сам нередко принимал участие в нем.

В XVIII веке, когда через окно, прорубленное в Европу Петром Великим, широким потоком полился в Россию свет западной науки и культуры, тогда наши русские родные напевы были практически забыты, уступив место сладкозвучной итальянской музыке.

С XVIII века русская духовная музыка поддается итальянскому влиянию. Со времени Петра Великого вместе с западной цивилизацией стала проникать в Россию и западная светская музыка. Императрица Анна Ивановна для полноты блеска своего двора, не уступавшего в пышности лучшим европейским дворам, в 1735 г. пригласила, в качестве придворного капельмейстера, с целой оперной итальянской труппой, известного композитора-итальянца Франческо Арайя, который на протяжении 25 лет руководил придворной музыкой и пением. Влияние итальянской музыки на русских певцов за этот период времени определилось в известной степени: с одной стороны, благодаря вообще прирожденной музыкальности и восприимчивости русского человека, а с другой — потому, что иногда из-за недостатка оперных певцов-итальянцев для участия в опере приглашались русские церковные придворные певцы, и, нужно сказать, что, исполняя итальянское пение, они настолько его усвоили, что не уступали даже природным итальянцам.

После Арайя придворным капельмейстером был Галуппи (с 1764 г.), известный в Италии как «отец итальянской комической оперы»; затем долгое время был Сартти (до 1801 года). Занимаясь оперной музыкой, они в то же время писали и духовные пьесы, особенно «концерты». «Блестяще даровитые и отлично ученые итальянцы увлекли всех своими произведениями, вполне новыми тогда в наших храмах, эффектно-звучными, чувствительно-мелодичными, изложенными во всей силе тогдашнего мастерства писать для голоса» (С. В. Смоленский).

Духовные концерты этих авторов были украшены ариозными солами, смелыми пассажами, трелями и форшлагами, блестели внешней музыкальной стороной с одновременной скудностью внутреннего музыкального смысла, скудностью религиозной идеи, одушевляющей музыку, и редким отсутствием необходимого соответствия текста с музыкой (прот. В. Металлов).

Ни одно духовно-музыкальное произведение иностранных капельмейстеров не признавалось в свое время, не признается и сейчас произведением истинно художественным, классическим в музыкальном смысле. Ни одно также произведение их не оказывается совершенным и назидательным в церковном смысле, потому что в каждом музыкальном произведении музыка преобладала над текстом и часто не выражала его мысли (Д. В. Разумовский).

Не понимая основного характера и существенных условий нашего богослужебного пения, итальянцы старались сказать в нем последнее слово современного им вокально-оперного искусства, и все столичные церковные хоры заполнили чуждой нам изысканной

музыкой, нередко не соответствовавшей по ритмике тексту, и часто давали музыки больше, чем этого требует текст, а это вызывало необходимость растягивать и повторять слова текста.

Церковному пению в России пришлось испытать от итальянцев столь сильное влияние, что даже теперь, почти через 200 лет, приходится серьезно считаться с сочувствием этому чуждому нам пению, утвердившемуся у нас своими же русскими людьми. До сих пор замечается неослабное пристрастие как исполнителей, так и особенно приученных ими слушателей к дешевой «певческой музыке» итальянского пошиба, которая часто в произведениях регентов-самоучек полна безобразного крика, всякой нелепости и самой недопустимой безграмотности; замечается косность исполнителей и слушателей, иногда изумительная и досадная (С. В. Смоленский).

Под влиянием итальянских сочинений наши клиросы превратились в какие-то концертные эстрады, на которых вскоре стало возможным столь многое, что в настоящее время даже странно и предположить, что подобные сочинения могли когда-либо слышаться в православных храмах (С. В. Смоленский). Развязность композиторов дошла до того, что мелодиями для церковных православных песнопений стали служить оперные арии. Так, ария жреца из оперы «Весталка» была приложена к священным словам «Тебе поем, Тебе благословим», а «Херувимская» выкрикивалась из оперы Вебера «Волшебный стрелок» (Д. В. Разумовский).

Гласовое пение (стихиры, тропари и пр.) пока, быть может, еще и не испытало их влияния, но зато песнопения «Слава, Единородный», «Херувимская», все пение после Символа веры до освящения Даров и пр. в сильной степени испытали итальянское влияние.

Столичное увлечение итальянской музыкой при поддержке представителей петербургской интеллигенции, обладавших большими поместьями во всех концах нашего отечества, распространилось по всей России. Чтобы скрасить однообразие летнего уединения после веселой петербургской жизни, они начали заводить у себя в поместьях домашние театры, в которых все амплуа занимались крепостными людьми; любили также организовывать и хоры. Капельмейстеры и регенты, также из крепостных, были зачастую полными невежами в том деле, в котором обязывал их барин. И вот такие-то музыкальные «корифеи», не имеющие ни знаний, ни необходимого материала для того, чтобы достойно подражать столице, делали неумелой рукой всевозможные упрощения в сочинениях петербургских маэстро, а иногда без всякого смущения, желая угодить своему господину, делали обработку современных тому времени песен и романсов для церковных нужд. В то время услышать в церкви какой-нибудь слащавый романс, положенный на богослужебный текст, было случаем самым обыкновенным (А. И. Пузыревский). Дело дошло до того, что в церквях «слушатели» забывались и аплодировали. (В. Ф. Одоевский).

Более чем полувековое господство итальянской музыки в России по меньшей мере на полтора века затормозило развитие русской

духовной музыки, лишило ее самобытности, привило ей элементы слащавости и пряности, чуждые ее природе и противоречащие ее целям и характеру.

До сих пор итальянские тенденции мешают как следует оценить оригинально-прекрасное, выросшее и окрепшее наше древнее русское музыкально-церковное искусство.

Говоря об отрицательных сторонах произведений авторов-итальянцев в области церковного пения, справедливо заметить тот факт, что влияние итальянцев на русских музыкантов в некоторой степени было благотворно.

Оно выразилось, с одной стороны, в значительном подъеме обще-музыкального развития и соответственном тому расширении музыкального кругозора и утончению музыкального вкуса русского общества, в общем музыкальном его прогрессе, с другой — в пробуждении и подъеме русского, духовно-музыкального творчества, в быстром росте и развитии самобытных русских народных творческих сил и талантов, ставших потом во главе истории всего последующего духовно-музыкального развития русского народа (прот. В. Металлов).

Первые русские композиторы церковной музыки, непосредственные ученики Галуппи и Сарти, — Ведель, Дехтерев, Давыдов, Березовский — явились самыми видными представителями и преемниками итальянской школы музыки и пения. Различие между ними лишь в том, что влияние на них учителей-итальянцев и итальянской музыки в отношении самобытности их духовно-музыкального творчества было неодинаково. Ближе к музыкальной школе итальянцев-композиторов по характеру, направлению и приемам своего творчества были Ведель, Дехтерев и Давыдов. Произведения же Березовского менее зависели от итальянской музыки и во многих отношениях самостоятельны и самобытны; они являют собой существенный поворот в развитии духовно-музыкального творчества в духе и направлении более национальном.

29. Д. С. БОРТНЯНСКИЙ — ОСНОВОПОЛОЖНИК ГАРМОНИЧЕСКОГО ПЕНИЯ В РОССИИ

Новый период в истории гармонического пения в России начинается со времени Дмитрия Степановича Бортнянского. Духовно-музыкальное творчество с этого времени постепенно освобождается от музыкальных традиций итальянской школы, от рутинных приемов композиции и излюбленных мотивов общемузыкального итальянского пошиба, не изыскивает внешних музыкальных эффектов, искусственного блеска внешней показной стороны произведений, в ущерб их внутреннему содержанию и достоинству, но выставляет на первый план священный текст, молитвенное содержание священных песнопений, по смыслу располагая музыкальный материал. Духовная музыка этого периода по своему характеру большей частью проста, доступна и понятна каждому, по впечатлению, производи-

мому ею, благотворна и умирительна, по своим художественным достоинствам вполне гармонирует с религиозным настроением души человека и достойна восторга, и, наконец, по своему направлению и мелодическим особенностям более национальна, чем музыка предшествующего периода. Концертная музыка этого периода отступает на второй план. Композиторы пишут духовно-музыкальные произведения, соответствующие богослужебному пению, голосовым средствам обыкновенных певческих хоров и благолепию церковных служб. Древняя церковная мелодия, вследствие утратившегося интереса к иноземной музыке и значительно развившегося и окрепшего национального самосознания русского общества, становится предметом пристального внимания и глубокого изучения выдающимися композиторами для гармонической ее разработки. Начало этому новому направлению и многостороннему дальнейшему его развитию в истории гармонического пения положил Бортнянский.

Дмитрий Степанович Бортнянский родился в Глуховском уезде Черниговской губернии в 1751 г. Семи лет за свой прекрасный голос он был взят в придворную певческую капеллу и занимался теорией музыки под руководством Бальдассаре Галуппи. Но когда Галуппи уехал из России, Бортнянского также командировали за границу в Италию, где он оставался более 10 лет, приобретая там даже некоторую известность в качестве оперного композитора. В 1779 году он был вызван на Родину, где вскоре был сделан придворным капельмейстером, а с 1796 года он первый получил звание директора Придворной певческой капеллы и оставался на этой должности до самой смерти, почти 30 лет.

Бортнянский занимает особое место в ряду русских композиторов второй половины XVIII века благодаря разносторонности и широте своей музыкальной творческой деятельности. Он работал в самых различных жанрах русской музыки и в каждом из них оставил произведения, не потерявшие своей художественной ценности и в наши дни.

Бортнянский писал в стиле умеренно-итальянском. В его произведениях замечен поворот в развитии духовно-музыкального творчества в духе и направлении более национальном. Вступив в должность директора придворной Капеллы, он осознал крайности изысканно-виртуозного и сентиментального направления итальянской школы, осознал всю тщетность в нашем церковном пении западной музыки и решил упростить наше церковное пение, приурочив его к гармонизации древних напевов или, по крайней мере, к подражанию этим напевам.

Обратив внимание на оставленные одnogолосные древние церковные напевы, изданные печатно Св. Синодом в 1772 году, он занялся их переложением и первый пришел к мысли о необходимости создания новой гармонии, которая бы вытекала из мелодического склада древних напевов и могла бы точно передать их характер.

Он пишет знаменный «проект», в котором предлагает отпечатать наши древние напевы крюковыми нотами (как более выражающи-

ми их дух), тщательное изучение которых указало бы законы новой гармонии и было бы самым прочным основанием контрапункта (т. е. гармонического изложения) отечественного. «Древнее пение, являясь неисчерпаемым источником для создания новейшего пения, возродило бы подавленный иноземным влиянием отечественный гений, и от возрождения его явился бы свой собственный, музыкальный мир» (слова проекта).

К сожалению, проект Бортнянского был оставлен без внимания по причине общего увлечения итальянским пением, к которому и сам Бортнянский был неравнодушен.

Проповедуя новое направление в противовес «итальянщине», он в то же время сам, под давлением окружающего, не имел смелости отойти от итальянsmани в своих сочинениях: в них иногда очень ясно слышно влияние Галуппи.

Бортнянский — автор множества духовно-музыкальных сочинений, из которых некоторые — классические. Большая часть его херувимских, особенно №№ 5, 6 и 7, по своим художественным достоинствам вне всякого сомнения (прот. В. Металлов).

Знаменитый композитор и дирижер Гектор Берлиоз так отзывался о произведениях Бортнянского: «Все произведения Бортнянского 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 гармоний».

Эти восторженные отзывы находят свое отражение и сейчас в той популярности, которой пользуются его произведения по всей православной России.

Кроме своих сочинений Бортнянский дорог для отечественной Церкви как гармонизатор древних мелодий: **он первый сделал шаг в сторону наших забытых древних церковных напевов**; он создал эпоху в нашем церковном пении, создал целую школу со своим направлением и нашел очень многих подражателей. И хотя в его переложениях допущены сокращения и изменения древней мелодии, они настолько умирительно просты и глубоки по содержанию (например, «Под твою милость», «Приидите, ублажим Иосифа», «Помощник и покровитель» и др.), что надолго переживут все его оригинальные сочинения. Своими переложениями Бортнянский положил начало национальной гармонической церковной музыке, хотя, к сожалению, и не сделал (вследствие известных обстоятельств) всего намеченного им в своем проекте для воссоздания отечественного церковного пения.

30. ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО ПЕНИЯ

С конца XVIII века вплоть до нашего времени, русская духовная музыка развивается в направлении все более серьезного и углубленного изучения древних мелодий и их гармонизации. Выдающиеся

композиторы XVIII—XX веков, прославившиеся в области духовной музыки, внесли каждый по мере своих сил и таланта неоценимый вклад в дело созидания нашей национальной русской музыки. Почин Бортнянского в переложении древней церковной мелодии не остался без внимания. Его последовательно развивали и углубляли такие видные русские композиторы, как прот. П. И. Турчанинов, А. Ф. Львов, М. И. Глинка, Г. Я. Ломакин, Н. И. Бахметьев, Г. Ф. Львовский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. Балакирев, А. А. Архангельский, С. В. Смоленский, А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, Вик. Калинин, П. Г. Чесноков, С. В. Рахманинов и другие.

Преемник Бортнянского по должности директора Капеллы Ф. П. Львов был убежденным сторонником восстановления древнего пения, и по его инициативе был привлечен к этому делу протоиерей П. Турчанинов, весьма успешно выполнявший задачу гармонизации древних русских напевов. Учителем пения в Капеллу был приглашен М. И. Глинка, которого государь Николай I «просил, чтобы он не делал из певчих «итальянцев», но Глинке не суждено было сделать для церковного пения то, что он сделал для светской музыки, и через два года он ушел из Капеллы.

Известно, что Капелла занимала исключительное положение как единственное учреждение, определявшее в известной степени характерный тип церковного пения всей России. Она, безусловно, являлась важнейшим образовательно-просветительским центром и готовила вполне профессиональных специалистов в области церковного пения. Более того, только Капелла занималась в то время изданием хоровой литературы.

Ф. П. Львов не был композитором и не мог направить дело церковного пения по какому-нибудь новому пути. С назначением нового директора Капеллы, его сына — А. Ф. Львова, этот новый путь определился. Но этот путь не был путем возвращения к русскому пению.

Подобно «итальянцу» Бортнянскому, Львов получил прозвище «немца» от таких русских деятелей, как Глинка, князь Одоевский и др. Львов был выдающимся скрипачом-виртуозом и пользовался успехом в Европе и как композитор.

На русское церковное пение он смотрел глазами своего учителя-немца, т. е. с точки зрения немецкой гармонии. Но применить немецкую гармонию к русским церковным напевам невозможно, а поэтому Львов изменял подлинные напевы там, где они не поддавались гармонии немецкого хора. Способ гармонизации Львова был им использован на протяжении полного круга песнопений знаменного распева. Но его предложения были далеко не совершенны, и поэтому предавались забвению.

Заместивший Львова Бахметьев оказался еще более неудачливым, чем Львов. Экскурсы в область церковного пения делались также такими крупными композиторами, как Чайковский, Римский-Корсаков, Балакирев и другие, но эти попытки были кратки и не сопровождались глубоким изучением предмета.

Среди сугубо церковных композиторов можно назвать целый ряд весьма выдающихся личностей, таких как Архангельский, Ломакин, Есаулов, Потулов, Воротников, Фатеев, Никольский, Аллеманов, Смирнов, Софронов, не внесших, однако, существенно нового в нашу церковную музыку.

В начале XX века, наконец, выдвинулось несколько композиторов, которые ближе всех приблизились к целям, поставленным перед Церковным пением еще в начале XIX века.

Эти цели:

а) уйти от итальянской и немецкой рутины, проникшей в наши церковные песнопения;

б) насколько возможно, приблизиться к народному духу;

в) воскресить старину.

Настала пора настоящей художественной реставрации древних напевов. С этой задачей блестяще справились выдающиеся композиторы — Кастальский, Чесноков, Рахманинов, Гречанинов и другие. Они внесли много нового в наше хоровое церковное пение и своими удачными, а иногда и чисто художественными переложениями и сочинениями выработали строго-церковный стиль гармонизации церковных песнопений.

Существенные признаки строго-церковного стиля это:

1) **подлинная церковная мелодия** древних распевов, в целости и неизменно по отношению к оригиналу, богослужебным нотным книгам, сохраняемая в одном из голосов, чаще всего в сопрано, как наиболее свободном и подвижном;

2) **диатонический строй основной мелодии**, исключая всякий хроматизм при ее гармонизации как в ней самой, так и в сопровождающих ее в гармонии голосах;

3) **самостоятельное ведение** сопровождающих мелодию голосов в ритме и движении напева основной мелодии;

4) **простейшие** и, главным образом, трезвучные сочетания тонов звукоряда с их первыми и реже — в каденции, со вторыми их обращениями;

5) **текст** гармонических построений, наравне с мелодией, должен быть удерживаем без изменений, без повторений, с одновременным произношением его всеми участвующими в пении голосами (прот. В. Металлов).

Отвечая всем требованиям строгого стиля, произведения вышеупомянутых авторов дают нам гармонию простую, художественную, звучную, но не крикливую, приятно-мелодичную, но серьезную, без сентиментализма и пряностей; они позволяют надеяться на окончательное торжество нашего самостоятельного творчества в области церковной музыки.

«Так закончилось,— говорит С. В. Смоленский,— почти двухвековое шатание русской певческой мысли общим признанием глубочайшего содержания и высокой красоты наших древних церковных напевов».

31. ПРИДВОРНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА. ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА

Придворная певческая капелла — старейший русский хоровой профессиональный коллектив. Ведет начало от основанного в 1479 году в Москве мужского хора так называемых Государевых певчих дьяков (с середины XVII века в составе хора также и мальчики), в 1713 году переведен в Петербург и переименован в Императорскую Придворную певческую капеллу. В 1740—1844 гг. при капелле периодически работали инструментальные, а с 1846 — дирижерские (регентские) классы, преобразованные в 1858 году в музыкальную школу.



Певчий Придворной певческой
капеллы.
С портрета неизвестного
художника

В начале XIX века Придворная певческая капелла достигла значительного развития и совершенства. Только ей было присвоено монопольное право издания духовно-музыкальной литературы, которая была обязательна для исполнения в церквях всей России. Обучение регентов и деятельность всех хоров находилась под наблюдением капеллы. Певцы придворной капеллы, собранные с разных уголков России, приносили с собой знание местных церковных напевов, которые, впоследствии, сложились в одно целое и образовали собой т. н. «придворный напев», издание которого рассылалось по всей России.

Первый опыт издания придворного напева для общего употребления был сделан во время управления капеллой Бортнянским. Первоначально была издана литургия обиходного придворного напева в переложении Грибовича. В 1830 г. придворной капеллой была издана двухголосная литографированная книга «Круг простого церковного пения». Эта книга, хотя и названа «кругом», но не включала в себя полного состава песнопений годичного цикла.

В середине XIX в. под руководством директора капеллы А. Ф. Львова, трудами П. Воротникова и Г. Ломакина была издана «Первая гармонизация всего церковного круга богослужебных песнопений». Имея свои пробелы в переложениях — отсутствие национального элемента, однообразие гармонических приемов и др., — в свое время они представляли собой значительное явление.

В 1869 г. издание «Гармонизация церковного круга» под редакцией директора капеллы Н. Бахметьева было пересмотрено, изменено и дополнено и в таком виде остается неизменным и сегодня. В настоя-

щее время в церковной практике «Обиход Бахметьева» получил большое распространение, особенно в северо-западных и южных областях. В Москве, центральных и многих других областях нашей страны исполняется «обиход Киевского распева». Оба обихода имеют одну и ту же основу — малый Киевский распев, являющийся, в свою очередь, украинским вариантом знаменного распева. А отличаются они лишь мелодией второго голоса и заключительными попевками отдельных мелодических строк.

К началу XX века в церковном пении сформировалось два направления — **московское**, во главе которого стоял **Синодальный хор** и Синодальное училище, и **петербургское**, центром которого была **Приворная капелла**.

Петербургское направление представляли такие композиторы, как Н. Римский-Корсаков, М. Балакирев, А. Архангельский, Л. Львов, Г. Львовский и др. В произведениях этих авторов при общих принципиальных позициях московского направления следует отметить меньшую требовательность к сохранению подлинной мелодии, использование симметричного ритма и приемов западноевропейской гармонизации, а, следовательно, и меньшую национальную самобытность.

32. СИНОДАЛЬНЫЙ ХОР И СИНОДАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА

Синодальный хор — профессиональный хоровой коллектив, существовавший в Москве с 1721 по 1918 гг. Преобразованный из «Хора патриарших дяков» во главе с директором С. Смоленским, регентом В. Орловым и композитором А. Кастальским, он вводит в свой репертуар исполнение древних распевов, изложенных в современной форме. Главное назначение Синодального хора — пение в Большом Успенском Кремлевском соборе, где свято соблюдалось предание старины: выполнение церковного устава, знаменный распев и проч., — что отразилось на характере исполнения хора. Первоклассное исполнение хором современных по тому времени переложений выдающихся русских композиторов под руководством регента В. С. Орлова предопределило ему большую популярность, привлекло внимание музыкантов России и в известной степени повлияло на ход развития русского церковного пения, создав новое московское направление.

Основоположителем этого направления является П. И. Чайковский, который, переложив древние распевы песнопений «Всенощной», поставил задачу «...возвратить нашей церкви тот строй богослужебного пения, который искони составлял ее драгоценное состояние».

При Синодальном хоре с 1886 по 1918 гг. существовало Синодальное училище церковного пения. Это среднее специальное музыкальное заведение имело подготовительный класс и два отделения:

певческое (1—5 классы) для обучения малолетних певчих Синодального хора и регентское (6—9 классы) — для старших воспитанников. Развитию училища и совершенствованию учебного процесса способствовал С. В. Смоленский, который являлся директором этого заведения с 1889 по 1901 гг.

Получившие прекрасное образование в Синодальном училище и регентском классе музыканты направлялись руководителями церковных хоров и преподавателями пения в учебные заведения всей России. Это обстоятельство оказало огромное влияние на состояние церковно-хорового дела и способствовало тому, что к началу XX века русское церковное пение достигло высокого художественно-профессионального уровня и стало широко известно и популярно за границей.

Как отмечалось ранее, наряду с **петербургским** направлением, существовало **московское** музыкальное направление. Оно представлялось выдающимися композиторами: С. Смоленским, А. Кастальским, А. Гречаниновым, П. Чайковским, А. Никольским, В. Калинниковым, М. Ипполитовым-Ивановым, С. Рахманиновым и другими.

Сочинения композиторов новой школы, отличаясь от сочинений петербургской, которой не чужды имитационные формы — наследие западного контрапункта — имеют свою национальную особенность изложения, которым характеризуются древнецерковные напевы и народная песня. В переложениях основным является использование и сохранение подлинной церковной мелодии, широко применяются: диатонический строй, самостоятельное голосоведение всех голосов, использование подголосочной полифонии, присущее только лишь русской музыкальной культуре, свободный ритм и понятный гармонический язык, вполне соответствующий древней мелодии, а также запрещенные западной гармонией параллельные ходы октавами и квинтами, что является чисто русским музыкальным явлением. В своих оригинальных сочинениях представители московского направления стремятся к созданию мелодии, близкой по характеру к русским обиходным распевам. Построение музыкальных фраз находится в теснейшей связи с богослужебным текстом.

33. ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО ОТ ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

К началу XX века духовная музыка в России достигла большого расцвета. Практически во всех русских православных храмах были организованы достаточно квалифицированные церковные хоры. Наиболее выдающиеся из них — Придворная певческая капелла, Московский Синодальный хор, хор А. Архангельского (в Петербурге), хор И. Юхова (в Москве), капелла Ф. Иванова (в Москве) и др.

Придворная певческая капелла является одним из самых старейших русских хоров. Во второй половине XV века в Москве возник хор «Государевы певчие дьяки». Организованный из самых лучших пев-

цов России, хор выполнял функцию обеспечения церковных служб, а также участвовал в церковных дворцовых праздниках и торжествах. В 1713 г. он был переведен из Москвы в Петербург и преобразован в придворных хор. В XVIII столетии значительное место в деятельности хора занимает светская музыка. Хор стал принимать активное участие в итальянских операх, успешно соревнуясь с лучшими итальянскими певцами. В 1763 году хор был переименован в Императорскую Придворную певческую капеллу. Главным капелмейстером, а позже и директором капеллы, был назначен Д. С. Бортнянский, благодаря которому значительно вырос ее авторитет. Был увлечен количественный состав хора, отменено участие хора в оперных спектаклях и вся деятельность капеллы была сосредоточена на церковной музыке.

После Бортнянского во главе капеллы был А. Львов. С 1837 г. по 1840 г. ее руководителем был великий русский композитор М. И. Глинка, который заложил в капелле основы созданной им русской вокальной школы, что имело огромное значение для творческого облика хора, подверженного ранее итальянскому влиянию.

С 1883 по 1893 гг. руководителями капеллы были русские композиторы Н. Римский-Корсаков и М. Балакирев, годы деятельности которых были годами ее расцвета.

Придворная певческая капелла, являясь образцовым хоровым коллективом, стала руководительницей русского пения. В 1918 году была преобразована в Народную академию, а в 1922 г. — в Государственную академическую капеллу и как церковный хор прекратила свое существование.

Аналогичным центром хоровой культуры в Москве был **Синодальный хор**. Свое происхождение он вел от хора «патриарших дьяков и поддьяков», а в 1721 году получил название Синодального хора.

До конца XIX века Синодальный хор находился на уровне многих других церковных хоров России и в значительной степени отличался от Придворной капеллы. В конце 80-х годов XIX в. к руководству хором и организованным ранее при нем хоровым училищем пришли выдающиеся музыканты, резко изменившие уровень обоих учреждений. Это — замечательный музыкант и талантливый дирижер В. С. Орлов (1856—1907 гг.), крупный ученый и музыкант С. В. Смоленский (директор училища) и крупный композитор и ученый А. Д. Кастальский (помощник руководителя хора). Благодаря их деятельности значительно поднялся образовательный, исполнительский и художественный уровень хора и училища. Хор воспитывался в традициях русской народной песенности: был возобновлен старинный знаменный распев, свободный от итальянского влияния.

В репертуар хора входили образцовые произведения русских классиков — Чайковского, Танеева, Римского-Корсакова, Кастальского, Чеснокова, Вик. Калинникова, Рахманинова и др. Состав хора и его исполнение находились на исключительно высоком уровне. Стиль исполнения Синодального хора, в отличие от Придворной капеллы и других хоров, раскрывал качества, свойственные русской церков-

ной музыке. Высокий церковно-художественный вкус, глубокая содержательность, безупречное техническое мастерство, мягкое звучание прекрасных голосов, безукоризненная дикция, необычайная гибкость были отличительными чертами исполнительного облика Синодального хора. Совершенство исполнения было результатом блестящего состава хора, хорошей постановки учебной работы и деятельности выдающихся хоровых дирижеров, стоявших во главе его.

После смерти Орлова в 1907 году во главе хора стали выдающиеся русские дирижеры Н. И. Данилин (1878—1945 гг.) и Н. С. Голованов (1891—1953 гг.). Исполнительскому облику хора в этот период была свойственна еще большая душевность, характерная русская распевность и тончайшее мастерство.

В 1911 году состоящая концертная поездка хора во главе с Н. Данилиным за границу — в Польшу, Италию, Австрию и Германию, которая явилась подлинным триумфом русского хорового церковного пения. Выдающиеся зарубежные музыканты безоговорочно признали превосходство Синодального хора над всеми хорами Европы.

В Синодальном хоре и училище получила воспитание блестящая плеяда дирижеров, композиторов и хоровых деятелей.

В 1918 году с ликвидацией Синодального училища прекратил также свое существование Синодальный хор.

Среди частных русских церковных хоров одним из лучших был хор известного церковного композитора и хорового дирижера **Александра Андреевича Архангельского** (1846—1924 гг.), который первый ввел в состав церковного хора женские голоса, вместо детских голосов мальчиков. До этого времени все церковные хоры, также как и светские, состояли из мальчиков и мужчин.

Хор исполнял лучшие произведения таких композиторов-классиков, как Римский-Корсаков, Чайковский, Вик. Калинников, Ипполитов-Иванов, Гречанинов, Чесноков и др.

Исключительная гибкость в темпе, ритме, динамике и музыкальность в нюансировке были характерными чертами творческого облика хора. Архангельский известен не только как дирижер созданного им хора, но и как церковный композитор. Он написал большое количество духовно-музыкальных произведений и сделал много переложений песнопений знаменного распева. Произведения Архангельского отличаются необыкновенной мягкостью, задушевностью и молитвенностью. Его «Милость Мира», концерты «Господи, услыши», «Внуши, Боже, молитву мою» и др. вошли в золотой фонд русских духовно-музыкальных произведений.

А. Архангельский умер 16 ноября 1924 года и похоронен в **Александро-Невской лавре** (в Петербурге). Со смертью руководителя хор прекратил свое существование.

В начале XX века в Москве была широко известна хоровая капелла, состоящая из 100 мальчиков и 100 мужчин, организованная крупным дирижером и композитором **Ф. А. Ивановым**.

Основной деятельностью капеллы было пение во многих московских церквях. Во время отъезда Московского Синодального хора

за границу (1911 г.) капелла под управлением Иванова заменяла его на службах в Успенском Кремлевском соборе.

Другим замечательным и очень популярным в Москве был хор под управлением И. И. Юхова (1870—1942 гг.). Его хор принимал участие в службах многих московских храмов. Сравнительно небольшим составом (30 человек) он исполнял духовно-музыкальные произведения крупной формы. Хор Юхова выступал на различных сценах с духовными концертами и сделал записи духовной музыки.

В 1919 году коллектив был преобразован в «Первый государственный хор» и стал исполнять исключительно светскую музыку.

С восстановлением патриаршества в России (с 1917 г.) русское церковное пение развивается по пути большей церковности и сохранения древних распевов и мелодий. Русское церковное пение в это время практически освободилось от западного иностранного влияния.

Духовная музыка этого периода отличается самобытностью, национальным характером мелодии, гармонии и ритма.

Многочисленные церковные хоры, имеющиеся почти в каждой русской православной церкви, исполняют за богослужением произведения русских церковных классиков.

Выражающими состояние русского церковного пения в XX столетии были три самых крупных и известных хора: Патриарший хор (Москва), Кафедральный хор в Одессе и хор Скорбященской церкви в Москве.

Патриарший хор Богоявленского Патриаршего собора, состоящий из 36 человек, под руководством В. С. Комарова исполнял главным образом переложения киевского распева и некоторые произведения Кастальского, Чайковского, Архангельского, Шведова, Чеснокова и др., а также произведения малоизвестных авторов. Характерной исполнительской чертой хора является форсирование, ровное звучание с подчеркнутым ритмом и незначительной нюансировкой.

Кафедральный хор в Одессе в составе 50 человек, которым с 1948 г. руководил выдающийся дирижер К. К. Пигров (1876—1963 гг.) отличался необыкновенной музыкальностью, мягкостью и стройностью звучания, которое было в основном очень тихое и легкое, при отсутствии какой-либо формы.

Хор исполнял в основном классическую духовную музыку, а также произведения современных церковных композиторов. С уходом руководителя хор постепенно утратил свои музыкальные художественные особенности.

Хор Скорбященской церкви в Москве существовал с 1948 года, приобрел большую популярность и известность не только на родине, но и за рубежом. Хором в составе 35 человек руководил талантливейший и опытнейший дирижер Николай Васильевич Матвеев. Он на протяжении 60 лет был регентом сначала в г. Загорске (ныне Сергиев Посад), затем на ст. Тарасовка под Москвой, а в течение последних 39 лет, т. е. с 1948 по 1987 гг. он являлся бессменным руководителем скорбящего хора в Москве, что на Б. Ордынке.

Как свидетельствуют хорошо знавшие Н. В. Матвеева музыканты, в том числе и автор настоящей книги Н. Г. Трубин, который на протяжении более трех лет являлся его хормейстером, гениальность Матвеева заключалась в том, что, когда он управлял хором, ноты практически не нужны были певцам, настолько были пластичны его руки, движения и понятен его взгляд, что казалось, он парит в воздухе. Матвеев самоотверженно, без остатка сил отдавал себя музыке, он боролся за каждое слово, за каждый звук, за каждый нюанс.

Например, при репетиционной подготовке хора к записи, коллектив при первом знакомстве с нотами с листа читал любые партитуры, а в течение многих десятков репетиций оттачивались строй, ансамбль и средства художественной выразительности.

— В церковном пении,— говорит Н. В. Матвеев,— в первую очередь важен текст, и уже потом музыкальное оформление. А помогла ему выработать свою точку зрения на церковное пение... архитектура (Н. Матвеев, кроме института Гнесиных закончил еще Архитектурный институт).

«Дело в том, что в архитектуре и пении разные средства выразительности: в пении — звук, в архитектуре — камень. И, тем не менее, и в том, и в другом искусстве можно достичь одинакового эффекта воздействия на душу. Это и подсказало мне, что выразительность пения надо искать не в форме, а в содержании исполняемых песнопений» (Н. Матвеев).

Ежегодно в даты смерти великих русских композиторов П. Чайковского и С. Рахманинова хором исполнялись «Литургия», песнопения которой положены на музыку Чайковского, и песнопения «Всенощного бдения» сочинения Рахманинова. Скорбященский хор — первый и единственный исполнитель «Всенощной» Рахманинова за богослужением, т. к. это произведение со временем его сочинения раньше исполнялось только Синодальным хором и то в духовном концерте. Исполнение «Литургии» Чайковского и «Всенощной» Рахманинова происходило всегда в переполненном храме при большом стечении народа, главным образом, музыкантов Москвы и других городов, специально приезжавших помолиться и услышать за богослужением замечательные, всемирно известные произведения великих русских композиторов — Чайковского и Рахманинова.

Основная направленность Скорбященского хора — это исполнение церковных классических произведений русских композиторов: Бортянского, Турчанинова, Львова, Львовского, Чайковского, Кастальского, Вик. Калинникова, Гречанинова, Чеснокова, Архангельского, Рахманинова и других.

Со смертью руководителя хора коллектив был реорганизован.

34. РУССКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕОРЕТИКИ И ПИСАТЕЛИ О ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ

Основы теории и истории русской церковной музыки были разработаны кн. В. Ф. Одоевским и протоиереем Д. В. Разумовским. Позже к ним примкнул целый ряд исследователей: Ю. К. Арнольд, И. И. Вознесенский, С. В. Смоленский, свящ. В. М. Металлов, А. В. Преображенский и др.

Князь Владимир Федорович Одоевский (1804—1869 гг.) был одним из образованнейших русских людей своего времени, литературные произведения которого в 30—40-х годах пользовались большой известностью и популярностью.

Окончив курс в московском Благородном Пансионе, он долгое время служил в Петербурге на различных должностях. В 30-х и 40-х годах дом кн. Одоевского в Петербурге был местом, где встречались почти все представители литературного и музыкального мира. Его советами и руководством пользовались все выдающиеся в этой области деятели того времени: Глинка, Ломакин, Потулов, Ундольский, протоиерей



Кн. В. Ф. Одоевский

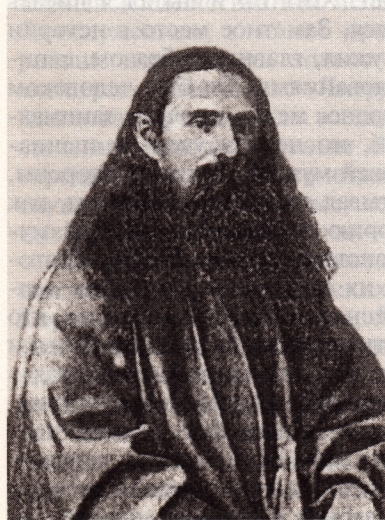
Разумовский, позднее Кашперов и др., поскольку князь усердно занимался музыкой с самых ранних лет. Хотя он и пытался писать музыку, как композитор он не состоялся. Заметное место в истории русской музыки князь Одоевский заслужил, главным образом, своими музыкально-теоретическими исследованиями. Он был человеком всесторонне образованным и очень усердно, между прочим, занимался естественными науками и физикой, но не как ученый специалист, а как человек, увлекающийся поэзией музыки. С другой стороны, самозабвенно любя музыку, он разрабатывал ее, главным образом, как науку. Хорошо изучив теорию и историю западноевропейской музыки, он обратил свое внимание на систему средневековых диатонических церковных ладов и отметил их сходство с древними церковными мелодиями и народными песнями. Он был первым, кто исследовал и анализировал особенности старинной русской музыки как церковной, так и светской, и хотя не писал никаких капитальных трудов в этой области, а ограничивался небольшими статьями, опубликованными в различных журналах, может быть назван первым русским теоретиком, поскольку он применил методы западноевропейского музыкального знания к исследованию древней русской мелодии и эта заслуга не должна быть забыта в истории музыки. Он был также и первым серьезным критиком в России, т. к. его статьи

о «Жизни за царя», написанные по случаю постановки этой оперы, в 1837 году, говорят о замечательной для того времени критической проницательности и понимании сущности музыки Глинки. Он же навел Глинку, во время его последнего прибытия в Петербурге, на мысль заняться старинной русской церковной музыкой и познакомил его с теорией западных церковных ладов, до того времени мало известных Глинке. Это обстоятельство, между прочим, и побудило Глинку отправиться в 1856 году в Берлин, чтобы ознакомиться на практике с помощью Дэна с системой церковных ладов. Князь Одоевский познакомил и Серова, тогда только начинавшего свою карьеру музыкального критика, с теорией использования церковных ладов в русской музыке, впоследствии подробнее разработанной Серовым в его статьях.

В начале 60-х годов кн. Одоевский переехал в Москву, поступил на службу в сенат. Затем он принял активнейшее участие в работе Русского Музыкального общества, уже открывшего свою деятельность в Москве, и продолжал интересоваться им, как и открывшейся впоследствии Московской консерваторией, до самой смерти.

Познакомившись с протоиереем Дмитрием Васильевичем Разумовским, занимавшимся тогда историей русской церковной музыки, он отнесся к этому труду с самым горячим сочувствием и восторженно приветствовал в 1867 году появление в печати «Истории церковного пения в России», в окончательной редакции которого и сам принимал непосредственное участие.

Хотя князь В. Ф. Одоевский и принадлежал к числу дилетантов в музыке, но, в то же время, его можно назвать первым русским ученым в области исследования музыки, трудами которого воспользовались все последующие русские музыкальные теоретики и композиторы.



Протоиерей Димитрий Васильевич Разумовский (1818—1889 гг.) происходил из духовного звания, окончил в 1843 году курс Киевской духовной академии и был назначен преподавателем Вифанской семинарии. В 1850 году, приняв сан священника, назначен настоятелем церкви св. Георгия в Москве, что на Всполье, где он и остался до самой смерти. Он с раннего возраста посвятил свою жизнь исследованию русского церковного пения и собрал замечательную библиотеку старинных крюковых рукописей. С открытием Московской консерватории в 1866 г. был приглашен в качестве профессора возглавить кафедру

Прот. Д. В. Разумовский

истории церковного пения в России, которую занимал до конца жизни.

В 1867 году появился его капитальный труд «Церковное пение в России». Этот труд принес автору весьма большую известность и авторитет в кругу ученых и положил начало научной разработке вопросов истории русского церковного пения. Кроме того, им написано еще несколько статей по этому вопросу, напечатанных в различных изданиях ученых обществ. В последние годы жизни он редактировал издание Общества любителей древней письменности «Круг древнего церковного пения знаменного распева».

Заслуга протоиерея Д. В. Разумовского неосцинима, его труды составляют эпоху в истории церковного пения. Например, по поводу научной статьи Разумовского «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения» Одоевский говорит: «Сей превосходный труд, основанный на источниках донные не только непочатых, но почти неизвестных, должен отныне служить исходным пунктом для всякого сколько-либо дельного сочинения по сей части»¹.

Как историк прот. Разумовский дает многие ценные исторические сведения в области церковного пения; как археолог, он открывает и объясняет совершенно новую для исследователя область крюковой семиографии, в ее первоисточниках, грамотно составленную для понимания крюкового письма, открывая тем самым доступ к древним отечественным церковным напевам всякому интересующемуся этим предметом. Поэтому и заслуга Разумовского не менее велика для православной отечественной церкви в богослужебном смысле, как и для историко-археологической науки — в научном.

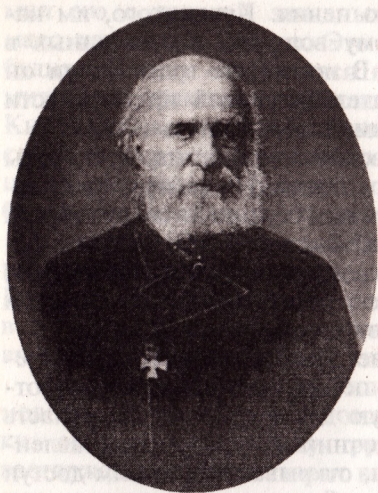
Ученые труды Разумовского были вполне оценены и ему было присвоено звание почетного члена ученых обществ и учреждений; за труд же «Церковное пение в России» Археологическим обществом была присуждена ему серебряная медаль.

Протоиерей Д. В. Разумовский принимал всегда активное участие на археологических съездах по вопросам церковного пения. По поручению высшей духовной власти он редактировал напечатанные в московской Синодальной типографии богослужебные нотные книги, сверяя их с древнейшими крюковыми рукописями; редактировал также изданный обществом Любителей Древней Письменности крюковой «Круг древнего церковного пения знаменного распева» в шести томах; около 25 лет занимал должность профессора истории церковного пения в Московской консерватории, кроме того, принимал самое активное участие в вопросе о введении церковного пения в круг обязательных дисциплин в духовных учебных заведениях и при составлении учебной программы этого предмета.

Не обладая специальным музыкальным образованием, прот. Разумовский иногда ошибался, высказывая мнения, недостаточно проверенные и обоснованные, или такие, которые с развитием музыкальной науки теряют свое значение, но приобретенный опыт и

¹ «К вопросу о древнерусском песнопении». М., 1864, стр. 17.

исследования, сделанные им в области крюкового пения, и знания имеют для науки непреходящее значение, равно как незабвенны будут и его труды для отечественной церкви по восстановлению, развитию и распространению древнего богослужебного пения.



Ю. К. Арнольд

Юрий Карлович Арнольд (1811—1898 гг.) посвятил всю свою долгую жизнь музыкальной деятельности в различных ее областях теоретических и практических.

В молодые годы он занимался композицией, но это не принесло ему славы и известности. Успех сопутствовал Арнольду в его литературно-музыкальной деятельности, писавшего и в немецких журналах, и в русских, а также выпустившего несколько теоретических сочинений на русском языке. В 1892 году им были изданы «Воспоминания» в трех частях, включающие почти шестидесятилетний период, начиная с тридцатых годов XIX века. В них есть много интересного, но они не всегда точны и достоверны и требуют проверки. Важнейшие из его теоретических сочинений относятся к гармонизации старинной русской церковной музыки, хотя они не имеют большой ценности. Арнольд в своих положениях ссылался на авторитет древнегреческих и византийских теоретиков, но древнегреческие писатели ничего не знали о гармонии, а византийские теоретики были несамостоятельны в своих работах. Наиболее выдающийся из них, Бриенний (XIII—XIV вв.) был потомком бельгийца, пришедшего в Византию в связи с Крестовыми походами. По мнению авторитетных исследователей, Бриенний, главным образом, был для византийской музыкальной литературы популяризатором музыкальной науки Западной Европы и поэтому его учение о многоголосной музыке не имеет большой ценности для науки.

Сущность трудов Арнольда, кроме некоторых сообщений древнегреческих писателей о древнегреческих ладах, известных по весьма многим сочинениям, сводится к сообщению элементарных сведений о правилах гармонии так называемого строгого стиля.

В области церковного пения, по техническому анализу древних напевов, знаменного, киевского, греческого и болгарского, немало потрудились протоиерей **Иван Иванович Вознесенский** (1838—1910 гг.). Он получил духовное образование сначала в Костромской семинарии, а затем в Московской духовной академии, по окончании которой был рукоположен в сан священника и направлен в город Кострому.

Им было издано несколько серьезных сочинений, главным образом, по истории русского церковного пения, а также «О пении в православных церквях греческого Востока». Сочинения прот. Вознесенского дважды были удостоены полной Макариевской премии. Они относятся, главным образом, к внешней стороне истории богослужебных песнопений, почти не затрагивая сущности их развития, основанной на техническом анализе. Кроме того, им сделано переложение на 4 голоса «Круга обычных напевов православной русской церкви».

В области исследования крюкового пения и крюковой семиографии, путем сравнительного анализа и сопоставления крюковых рукописей разных веков, от XII и до XVIII века, потрудился **Степан Васильевич Смоленский** (1848—1909 гг.), бывший директор Синодального хора и училища церковного пения в Москве, а затем управляющий Придворной певческой капеллой.

Музыкой С. В. Смоленский увлекся с самого детства и серьезно стал проявлять интерес к изучению древнего церковного пения по крюковым рукописям, так называемой «Соловецкой» библиотеки, находящейся в Казанской духовной академии.

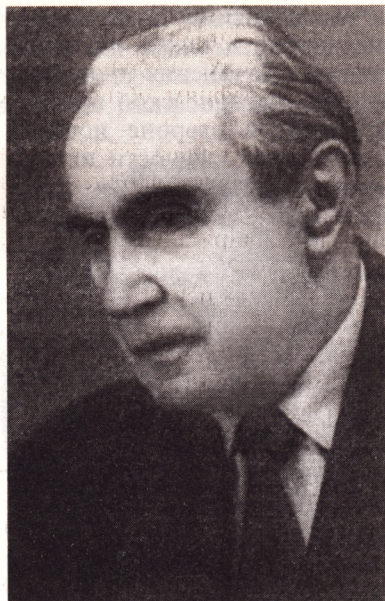
Им изданы «Курс хорового церковного пения», опубликованный в нескольких изданиях и заключающий в себе сведения об элементарной теории музыки и гармонии, о постановке хора и управлении им, и «Азбука знаменного пения старца А. Мезенца», редакция которого с примечаниями составляет самостоятельный научный труд и, кроме того, печатал много статей музыкально-исторического содержания в различных периодических изданиях и сборниках.

С. В. Смоленский активно участвовал в редактировании богослужебных нотных книг — изданий Св. Синода и в преобразовании Синодального училища церковного пения в специальное церковно-певческое заведение, где молодые певцы могли бы получать всестороннее музыкальное и церковно-певческое образование для последующей работы в качестве регентов церковных хоров и учителей церковного пения, главным образом, в духовно-учебных заведениях.

Протоиерей Василий Михайлович Металлов (1862—1926 гг.), окончив курс Московской духовной академии, до 1894 года был преподавателем церковного пения в семинарии, а затем преподавателем Синодального училища в Москве. С 1901 года он занимает должность профессора истории церковного пения в Московской консерватории и фунда-



Прот. В. М. Металлов



А. В. Преображенский

ментально занимается изучением древнего русского церковного пения, его историей и теорией.

Им издано несколько сочинений, относящихся к истории древней церковной музыки и, между прочим, «Строгий стиль гармонии». Издано также множество его переложений с древних распевов.

Антонин Викторович Преображенский (1870—1929 гг.) — русский историк музыки. Окончил курс Казанской духовной академии. В 1898—1902 гг. был преподавателем Синодального училища в Москве, а затем петербургской Придворной певческой капеллы. С 1920 г. профессор Российского института истории искусств и Ленинградской консерватории.

Основная сфера научных интересов — русско-византийские музыкальные связи и русская музыкальная культура XVII в.

Им издан в 1897 году «Словарь русского церковного пения», а также он является автором многих статей, помещенных в различных периодических изданиях, в частности, статьи по церковной музыке в русском издании «Музыкального словаря» Римана.

35. ДУХОВНАЯ МУЗЫКА И СОВРЕМЕННАЯ ПОП-МУЗЫКА

«Ничто так сильно не меняет нравы и обычаи людей, как музыка».

Джу Шин (Shu Ching, 6 столетие до Р. Хр.)

История имеет немало свидетельств об этом. Например, как повествует Библейская история, когда иудейский царь Саул буйствовал, то придворные вызвали во дворец отрока Давида, чтобы он играл на гуслях для царя. Нежные и мелодичные звуки успокаивали Саула, и он опять становился нормальным человеком. Так еще в глубокой древности люди знали, что нежные мелодии благотворно влияют на настроение человека. Современная музыка вроде рок-н-ролла, особенно в стиле «тяжелого металла», производит на слушателей противоположное действие: дотоле спокойных людей она приводит в состояние буйности, ажиотажа и злобы.

Рок-н-ролл появился немногим более полувека тому назад. За этот период это направление в музыке развивалось все больше в

сторону страстности. David Gergen так характеризует эту эволюцию: «Разницу между вчерашней рок-музыкой и сегодняшней можно уподобить скачку от моделей в купальных костюмах, помещаемых в журнале «Иллюстрированный спорт», к фотографиям обнаженных женщин в порнографическом журнале...»¹.

Сегодня увлечение рок-музыкой стало своего рода всемирным движением, насчитывавшим сотни миллионов последователей. Для современной молодежи рок-музыка и ее более «буйный» вариант «тяжелый металл» стали стилем жизни, где поощряется распутство, употребление наркотиков, буйство и нигилизм.

Музыка, как одна из самих вдохновенных форм искусства, оказывает огромное воздействие на человека. Своим ритмом, мелодией, гармонией звуков, динамикой, разнообразием звуков, колоритов и нюансов музыка передает бесконечную гамму чувств и настроений. Ее сила заключается в том, что, минуя разум, она прямо проникает в душу, в подсознание и создает определенное настроение человека. Соответственно своему содержанию музыка может вызывать в человеке самые возвышенные и благородные чувства, содействовать, например, молитвенному настроению, или, напротив, может вызвать самые порочные и темные желания.

Мелодичный музыкальный аккомпанемент с самых незапамятных времен сопровождал молитву и богослужение². Живший за тысячу лет до Р. Хр. царь Давид, обладавший выдающимся поэтическим талантом, сочинял вдохновенные псалмы-молитвы, сопровождая их игрой на гуслях («псалтыри»). Став впоследствии царем в Израиле, Давид ввел в богослужение пение псалмов и учредил при Иерусалимском храме должности регулярных певцов и музыкантов. Пользуясь большим успехом, псалмы Давида стали неотъемлемой частью как ветхозаветного, так позже и христианского богослужения. В обработке, главным образом, русских церковных композиторов многие псалмы Давида и по сей день украшают богослужения.

Священное Писание поощряет спокойное, молитвенно-настраивающее пение. Так, например, апостол Иаков советует: «Злостраждет ли кто из вас, пусть молится. Весел ли кто, пусть поет псалмы»³. Подобный совет мы читаем у апостола Павла: «Назидайте себя псалмами и славословиями и песнями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу»⁴.

Другой философ Платон (427—347 до Р. Хр.) считал, что Бог вложил в человека расположение создавать и сочетать звуки не как попало и случайно, но в подражание гармонии духовного мира⁵. Аристотель (384—322 до Р. Хр.) отметил значение музыки в деле образования молодежи. В своей «Политике» он писал, что «влияние музыки настолько велико, что разные ее формы и жанры можно

¹ USA Today, окт. 11. 1985 г.

² Быт. 4,21; Исх. 32,18; Суд. 11,34; Екк. 2,8.

³ Иак. 5,13.

⁴ Еф. 5,19; Кол. 3,16.

⁵ Ion. 534 D, E, Republic.

классифицировать соответственно их влиянию на характер человека».

Музыковед VI века М. S. Bothius писал: «Музыка — это часть нашего естества. Она способна или облагораживать, или действовать разлагающе на наше поведение»¹. А. W. Toseg заметил: «Если ты любишь и слушаешь неправильную музыку, твоя внутренняя жизнь зачахнет и умрет»².

Современные медицинские эксперименты установили факт благотворного влияния спокойной классической музыки на процесс выздоровления человека. Об этом пишет, например, Dr. Clyde I. Nash хирург больницы св. Луки в Кливленде, штат Охайо. Другой врач Dr. Matheu H. M. Lee директор Rush Rehabilitation Institute Нью-Йоркского университетского медицинского центра говорил: «Мы имеем возможность подтвердить благотворное влияние музыки в устранении осложнений во время болезни, в укреплении здоровья пациентов и в сокращении срока их больничного пребывания». Конечно, «музыка не магическое средство,— говорит музыкальный терапевт из Кливленда Defonia Lane,— но как в больнице, так и дома она является мощным средством лечения молодых и престарелых»³.

Dr. Howard Hansen, бывший директор Истмонской музыкальной школы, комментировал в Американском журнале психиатрии⁴: «Музыка — это особенно трудноуловимое искусство, обладающее неисчислимыми эмоциональными коннотациями. Она состоит из многих элементов, и в соответствии с их пропорцией она может успокаивать или ободрять, облагораживать или вульгаризировать, располагать к медитации или буйству. Она — мощная сила как для добра, так и для зла»⁵.

Музыка — это не только развлечение, но в известной степени и «проповедь». Она неизменно выражает мировоззрение композитора и может быть сильным оружием как добра, так и зла. И хотя каждый вправе придерживаться своих личных вкусов при выборе музыки, однако, нельзя терять здравого смысла в объективной оценке музыкальных произведений. Всегда нужно различать благое от порочного как в музыке, так и в кино, в искусстве и литературе. Во всех этих отраслях искусства часто наблюдается тенденция к слиянию доброго и злого, и внутренний голос совести должен всегда подсказать, где следует провести черту между этими взаимоисключающими понятиями.

¹ De Institutione Musica.

² The Closing of the American Mind. New York: Simon and Schuster, 1987, с. 68—81.

³ Смотри статью «Music's Surprising Power to Heal», в журнале Reader's Digest авр. 1992 г., которая приводит другие документальные данные о пользе спокойной музыки. Несколько лет тому назад в американских журналах писали об экспериментах влияния музыки на растения. Было установлено, что спокойная музыка содействует росту и развитию некоторых кустов и цветов, а от буйной музыки они чахнут. В Германии стали употреблять спокойную музыку во время дойки коров. Эти эксперименты говорят о том, что не только люди реагируют на музыку.

⁴ Том 99, стр. 317.

⁵ USA Today, 11 окт., 1985.

Современные композиторы рок-музыки согласны, что их музыка имеет огромную силу¹. Так, например, Frank Zappa в журнале Life писал: «Способы, которыми влияет музыка на чувства человека, многочисленны и неуловимы... Громкие звуки и яркий меняющийся свет сегодняшней музыки являются мощным средством индоктринации»². Slash, ведущий гитарист в группе «Guns N'Roses», заявляет: «Я вижу, что это очень серьезно: моя музыка направляет жизнь людей, которых я совсем не знаю. Действительно страшно то, что я обладаю такой огромной силой»³.

Hal Ziegler, один из первых пропагандистов рок-музыки, писал еще в 50-х годах: «Я понял, что эта музыка проникает в молодежь потому, что ее ритм совпадает с ритмом в их организме. Я знал, что никто и ничто не сможет вышибить эту музыку из них... Они будут ее носить в себе всю свою жизнь»⁴.

Родителям нельзя пренебрегать огромным влиянием рок-музыки на их детей. В период молодости и юности формируется система ценностей человека. Психологи, специализировавшиеся в области влияния музыки на человека, неоднократно высказывали свои опасения по поводу рок-музыки. Наблюдения известного психолога John Carras показали, что люди «очень восприимчивы ко всему сказанному в песне. И путем насыщения чувств музыка может вызывать в слушателе то возбуждение, то меланхолию.

Каждый раз, когда сознание перегружено, люди будут воспринимать все, что внушается им в это время, потому что утратили самозащиту. Люди покидают концерты в крайне восприимчивом состоянии. Музыка свойственно ослаблять мышление и создавать настроение. И тогда внешние впечатления легко ассимилируются»⁵.

Влияние некоторых форм рок-н-ролла настолько серьезно, что законы во многих штатах США требуют, чтобы на обложках потенциально вредных альбомов и видеолент была авторитетная оценка их содержания⁶. Более 19-ти других штатов серьезно обсуждают законопроекты с требованием установления соответствующих предупреждений потребителям. Общества типа National Teachers Association, American Academy of Pediatrics и US Surgeon General выразили тревогу по поводу отрицательного влияния некоторых современных песен. Так, при обсуждении законопроектов по этому вопросу были установлены следующие факты.

1. С самого возникновения кино-звуковой индустрии мелодии, слова и картины (как в отдельности, так особенно вместе) имели

¹ Большинство фактов и ссылок, приведенных дальше, почерпнуты из книги «The facts on Rock Music», John Ankerberg and Weldon, Harvest House Publishers, Eugene, Oregon, USA, 1992.

² Life magazine, 28 June, 1968.

³ Eric Homberg. The Hell's Bells Study guide, Gainesville, FI Reel, 1990.

⁴ Life, 28 June, 1968.

⁵ Alln Bloom, «The Closing of the American Mind», New York: Simon and Schuster, 1987, p. 68—81.

⁶ Howard C. Nielson, member of Congress, Letter from the 19.04.1990.

глубокое влияние и на общество, и на отдельных людей — как в положительном, так и в отрицательном направлении.

2. Некоторые типы музыки и видеофильмов путем внушения способствуют воздействию на человека недостойных чувств, из которых происходят пагубные желания и поступки: оправдания и поощрения насилия, вандализма, насилования, убийства, злоупотребления наркотиками, самоубийства, человеческих жертвоприношений, деградации женщины, детей и человеческой расы, зверства, садизма, мазохизма и других извращений.

3. Подобный аморальный материал большей частью направлен на молодежь в годы ее повышенной восприимчивости.

4. Этот материал почти повсеместно доступен, независимо от возраста, когда есть деньги¹.

Кроме психологов, врачи также озабочены негативным влиянием рок-музыки на молодежь. Исследование, приведенное в «*Journal of the Medical Association*»², заключило: «С раннего возраста юноши должны начать вырабатывать стандарты своего поведения и согласовывать их со стандартами взрослых... В этом контексте музыка — мощный стимул в жизни юношей — пошла в сомнительном направлении. Слова некоторых песен, насыщенные безнравственным и буйным содержанием, входят в открытый конфликт с наставлениями взрослого поколения относительно воздержания и разумного поведения... Доктора должны учитывать значение музыки в жизни молодежи и использовать музыкальные вкусы молодых людей в качестве показателей их эмоционального и умственного здоровья»³.

В книге «*The Closing of the American Mind*» известный социолог Allan Bloom выразил беспокойство по поводу влияния рок-музыки на детей, юношество и студентов. Доктор Блум утверждает, что молодежь, которая имеет незрелые представления насчет секса, не может нормально развиваться. Напротив, рок-музыка насильно бомбардирует их проповедью взрослого секса и даже извращений, подталкивая их к извращенному половому поведению. И это усваивают они тогда, когда их понятия о любви, ответственности и взаимной заботе супругов находятся еще в стадии развития. По мнению Блума, рок-музыка в американской культуре подрывает родительский авторитет в деле морального воспитания детей⁴.

Один специалист по школам, имевший большой опыт в работе с трудными подростками, утверждает: «В течение моего многолетнего руководства (counseling) молодыми людьми я постоянно сталкиваюсь с проблемой влияния на них музыки. В поступках молодых людей я неоднократно наблюдал отражение аморального поведения их музыкальных кумиров. Молодые люди обнаруживали свою пол-

¹ Copy of legislative proposal, 101st Congress, 2nd Session, with concurrent resolution attached by Howard C. Nielson, member of Congress.

² 22 sept., 1989.

³ Elizabeth F. Brown and William Hendee, «Adolescents and Their Music: Insights into the Health of Adolescents», *Journal of the American Association*, 22/29 sept., 1989, p. 1659.

⁴ Bloom, «Closing of the American Mind», p. 73—76.

ную преданность им в употреблении их специфических выражений, и в надписях на книгах названий их песен, и в украшении своих спален их фотографиями, и слушанием в автомобилях их громкой музыки, и в одежде, которую они одевали¹.

Поучительно познакомиться с документальными данными, собранными в серии интервью MTV «Rockumentary» с ведущими группами рок-музыки. Здесь со всей очевидностью можно наблюдать саморазрушительный образ жизни ведущих лидеров рока — употребление наркотиками, половую распущенность, алкоголизм, нигилизм, гедонизм, бунтарство, анархизм и увлечение оккультизмом. Так, например, 3-го августа 1991-го года музыканты группы «Motley Crue» признались в своем распущенном поведении, которое стало обычным для них. Их жизнь скатилась на такой скотоподобный уровень, что они в конце концов со всей очевидностью поняли, что им надо выбрать одно из двух: или изменить свой образ жизни, или готовиться к смерти... К сожалению, далеко не все это понимают, и саморазрушительный образ жизни звезд пока продолжает заражать молодежь.

Как бы человек в принципе не относился к рок-музыке, он не может отрицать факта доминирующего влияния такой музыки на мировоззрение и поступки молодежи. Видеорок, их концерты и журналы — это мощная проповедь, которую жадно впитывает молодежь.

Нельзя не сказать и о фактах отрицательного влияния рок-музыки на чувства и поведение современной молодежи.

Факты показывают, что рок-музыка стимулирует половую распущенность. Согласно журналу «US News and World Report» от 19-го марта 1990-го года, в данное время существует 19 рок-групп, названных именами половых органов, 8 — связаны с абортom, 10 групп — в честь разных половых актов, а 8 включают в свое название ругательные матерные слова.

Современная рок-музыка насыщена элементами внебрачного совокупления, супружеской измены, садизма и мазохизма, гомосексуализма, изнасилованием и некрофилией. Нередко рок-песни поощряют совершать секс с кем хочется.

Например, песни Marvin Gaye — «Sexual Healing», Queens — «Body Language», George Michael — «I want your sex», Madonna — «Chemical Reaction», White Snake — «Still of the night», композиции Prince и бесконечное количество подобных им проповедуют одно: половую распущенность. Очевидно, что в произведениях большинства композиторов рок-н-ролла распутство приукрашено и преподносится как нечто привлекательное.

Параллельно с этим происходит полная деградация понятий: женщина, мать, девушка, невеста. Все они становятся объектами безудержной животной половой страсти. Например, песни «Eat Me Alive» (Ешь меня живьем) и «Judas Priest» (Иуда — священник) воспевают

¹ In Media Update, nov./dec., 1989, p. 2—3.

половой экстаз, в который приходит извращенец, когда с револьвером заставляет других выполнять его желания¹.

Allan Bloom прав, когда утверждает, что «в основном рок-музыка содержит лишь один варварский призыв: жаждать секса. Здесь не любовь, а животная половая страсть, самая примитивная и необузданная... Пользуясь авторитетом законной развлекательной индустрии, рок-музыка преподносит детям на серебряном блюде именно то, против чего предупреждали их родители и объясняли, что это для них преждевременно... Молодые люди сознают, что рок-музыка имеет ритм полового общения... Никогда в прошлом не существовало искусства, направленного так явно на совращение молодежи. Слова песен, то прямо, то косвенно описывают акты удовлетворения половых желаний и преподносят эти акты как совершенно естественные и законные для них. И это преподносится юношам, которые еще не приобрели самых элементарных понятий о любви, браке и семье. Эта музыка влияет на молодых больше, чем открытая порнография. Молодые люди больше не нуждаются в наблюдении за тем, как ведут себя взрослые. Теперь они в состоянии сами все это перепробовать. Отныне активная половая жизнь — область молодежи. Им нужно одно — поощрение»².

Как уже говорилось выше, рок-музыка негативно влияет не только на чувства, но и на поведение молодежи в целом.

Концерт группы «Guns N'Roses», состоявшийся 2-го июля 1991-го года в городе Сент-Луис штата Миссури, закончился ужасным разгулом 2500 рассвирепевших молодых людей, в результате чего пострадало 60 человек. Журнал «Rolling Stone» сообщил, что участники этого концерта «пришли в неистовое состояние, бросая бутылки, уничтожая сиденья, разрывая кусты, поджигая и ломая музыкальные инструменты»... Погром продолжался более часа, пока не прибыл отряд особой полиции и навел порядок³. Подобное буйство является далеко не единственным случаем. Неистовства на рок-концертах иногда приводят к убийствам.

В городе Джеферсон-Тауншип, штата Нью-Джерси, юноша Фома Силливан заколол ножом свою мать Бетти Анн в подвале их дома. Затем он поджег диван с целью сжечь дом и таким образом убить своего отца и младшего брата и, выбежав из дома, покончил самоубийством, вскрыв себе вены на руках. Всю неделю до этого преступления Фома напевал рок-песенку о крови и убийстве матери. Позже полиция выяснила, что Фома был талантливым студентом, отличным спортсменом и состоял в скаутах. Он стал как-то увлекаться музыкой «тяжелого металла». До совершения преступления он поведал своим друзьям, что сатана явился ему и велел убить свою семью.

¹ John Ankerber and John Weldon, «The facts on rock music», Harvest House Publishing House, Oregon, 1992, p. 13—14.

² Bloom, «Closing of the American Mind», p. 73—74.

³ «Rolling Stone», 22 aug., 1992, p. 15.

Разные формы насилия все больше пестрят в рок-музыке. Так, например, в песне «Я убиваю детей» хора «Dead Kennedy», мы слышим: «Я убиваю детей. Я люблюсь, когда они умирают. Я убиваю, чтобы заставить плакать их матерей. Я давлю их под колесами моего автомобиля и с удовольствием слушаю крики их. Я кормлю их отравленными конфетами и порчу их праздник Халлоуин. Я убиваю детей, ударяя их головой об двери. Я убиваю детей и с нетерпением жду, чтоб добраться до вашего.» В альбоме «Hell Awaits» оркестра «Slayer» слышен призыв: «Без всякой видимой причины, просто убивай и снова убивай. Даже если ты переживешь мои зверские порезы, я буду тебя преследовать до конца».

На пластинке «Iron Maiden» герой песен — человек, убивающий с огромным наслаждением. А как известно, песня пластинки «АС/ДС», озаглавленная «Night Prowler» («Ночной хищник») вдохновляла убийцу Richard Ramirez убить около 30-ти человек. В этой песне есть такие слова: «Никто тебя не предупредит, никто не крикнет «тревога!» — пока ты не почувствуешь, что стальное лезвие торчит из твоей спины. Я — хищник, охотящийся за тобой».

Исследования ученых показали, что из 700 самых популярных песен «тяжелого металла» 50% говорят об убийстве, 35% о сатанизме и 7% о самоубийстве. Профессор лирики Нью-Йоркского университета Sheila убеждена, что «необходимо обратить самое серьезное внимание на содержание популярных песен и учесть не только, к чему они призывают общество, но в особенности те результаты, которые эти призывы приносят»¹. Национальный Совет Церквей опубликовал исследование, из которого видно, что возрастающее агрессивное поведение молодежи является прямым результатом буйного содержания современных фильмов и музыки².

Параллельно с внешней агрессивностью разрушительное настроение может оказаться направленным против самого слушателя музыки. Некоторые композиторы рок-музыки проповедуют самоубийство — иногда намеками, а иногда прямо. Так, например, композитор Ozzy Osbourne в песне «Suicide Solution» говорит: «Самоубийство — это единственный путь к освобождению». В песне «Suicide's Alternative» поется: «Мне надоела жизнь — она несносна. Я подавлен и устал — никому до меня нет дела. Я противен сам себе — не хочу жить. Надоела жизнь — пора умереть. Самоубийство — это выход». «Пожертвуй жизнью и соверши самоубийство. Сделав это во имя сатаны, ты станешь бессмертным, как и он!» — так поется в одной из песенок, посвященной Люциферу группе «тяжелого металла».

Исследования психолога Dr. Hannelore Wass, признанного специалиста в области процесса умирания, показывают, что хотя только 17% молодежи слушают музыку с явно разрушительным содержанием, среди юных преступников количество слушающих такую музыку достигает 40%. Кроме того, почти половина опрошенных

¹ USA Today, 11 oct., 1985, p. 10.

² Там же, 11 oct., 1985.

лиц признала возможность, что подобные песни могут действительно склонить к самоубийству неуравновешенных или подавленных печалью молодых людей. В результате подробного опроса молодых людей Dr. Wass заключил, что очень важно родителям следить за тем, что слушают их дети, и обращать внимание на проявление ими каких-либо ненормальных симптомов¹.

Подобные исследования побудили общество National Education Association заключить, что около 6000 самоубийств юношей в год вызваны влиянием нигилистской и фаталистической музыки². Известный психиатр из города Палм-Спрингс, штат Калифорния, Dr. Morton Kurlan, пациент которого John McCollun после слушания пластинки Ozzy Osbourne покончил с собой, заявил: «Несомненно, что садо-мазохизм, кровь и насилие приносят большой доход фабрикантам пластинок и видеофильмов рок-музыки. Однако эти произведения способны столкнуть в пропасть эмоционально неуравновешенного молодого человека³. Как известно, миллионы современных молодых страдают внутренним разладом.

Здесь следует учитывать, что отчужденное, нигилистическое и разрушительное содержание музыки стиля рок отражает фактическое настроение и жизнь звезд рока. Например, биография Pink Floyd «Saucerful of Secrets», написанная двумя руководителями этого ансамбля, приводит яркие примеры личных трагедий в жизни тех, кто одобряет эксцессы⁴.

Названия некоторых групп «тяжелого металла», известного еще под именем «металл смерти», говорят о прославлении смерти и разрушения. Вот примеры: Blessed Death, Carnivore, Coroner, Destruction, Mace, Malice, Overkill, Rotten Corpse, Sacrifice, Violence и так далее⁵.

Журнал Американского медицинского общества пишет: «Разрушительное и сексуальное содержание видеорока смущает многих. Одно из исследований показало, что среди 200 просмотренных видеофильмов, насилие преобладало в 57%, а сексуальные сцены — в 75%... Половина женщин, игравших свои роли в этих фильмах, были одеты вызывающе... Есть основание видеть прямую связь между разрушительным содержанием телефильмов и последующим агрессивным поведением молодежи». В этой же статье приведены примеры, говорящие о том, что зверские убийства были совершены в результате очарования музыкой «тяжелого металла». Причем иногда преступления были совершены сразу после просмотра фильмов видеорока. Доктор и его помощники видят отрицательное влияние подобных фильмов и музыки на взаимоотношения между людьми в современном обществе⁶.

¹ Wass, et. al., «Adolescents, Interest», стр. 186, было опрошено 700 молодых лиц. Темы: убийства, самоубийства и сатанизм.

² Information for Parents, Music Resource Center, Nashville, TN, 1990.

³ Artour Lyons, «Satan Wants you», New York: Mysterious Press, 1988, p. 171.

⁴ Cf. The 1991 Elton John interview with David Erost.

⁵ Cf. Dae hart, «Heavy Metal Madness», Media Update, July/Aug., 1989, p. 5.

⁶ Brown and Hendee, Adolescents and Their Music, p. 1661—1662; Wass, et. al., «Adolescents' Interest», King, «Heavy Metal Music».

Психиатр из штата Теннесси заявил на Сенатской комиссии, что «тяжелый металл» является ядом для неоперившихся молодых людей, а также для людей, злоупотребляющих возбуждающими средствами. «Эта музыка подобна добавлению бензина в пламя, которое горит ненавистью и озлобленностью», — сказал доктор Павел Кинг, профессор-ассистент клиники детской психиатрии при Теннессийском университете. По словам доктора Кинга, 80% его молодых пациентов слушали ежедневно музыку «тяжелого металла».

Как известно, кроме секса и насилия, рок-музыка содействует злоупотреблению наркотиками. Еще в 1969-м году журнал «Times» (от 26 сент.) комментировал, что «композиторы рок-музыки употребляют наркотики часто и открыто, и их произведения насыщены намеками на наркотики.» Одно из исследований в Post Graduate Medicine сделало следующее заключение:

«Факты подтверждают, что рок-музыка, как правило, стимулирует употребление наркотиков, неразборчивую сексуальную связь и буйное поведение»¹.

И несмотря на то, что злоупотребление наркотиками представляет такую большую проблему в современном обществе, рок-музыка продолжает поощрять их употребление. Общественным деятелям пора понять, что рок-музыка несет значительную долю вины в современной наркомании.

Помимо всего прочего, в рок-музыке можно усматривать и пагубное ее воздействие на религиозное настроение молодежи.

По некоторым названиям и фразам рок-музыки заметно, что она имеет какие-то общие элементы с религией. Такая музыка, например, признает высшую силу, управляющую миром. Однако, быстро становится очевидным, что здесь воспевается не Высшее Доброе Существо и даже не слепая «судьба» языческих поэтов, а нечто или некто мрачный и жестокий.

На периферии основного русла рок-музыки есть группы, например, с крайне антихристианским уклоном. Какофония некоторых групп «тяжелого металла» пронизана мотивами оккультизма и сатанизма. Эти леденящие звуки тянут в самую преисподнюю тех, кто заслушивается ими. Вот некоторые примеры применения ритуалов черных месс. Во время концерта группы «Gwart» один из участников на сцене отрезал изображение человеческой головы от чучела и сделал нечто подобное кроплению кровью на зрителей концерта. Затем участники группы черпали кровь убитого и, мазав ею свои лица и тела, пили ее. Затем члены оркестра приводили животных на сцену и вырывали из них кишки.

Еще в 1966-м году John Lennon хвастался, что христианство уйдет и что группа «Beatles» будет более популярна, чем Христос². Пропуская его дальнейшие надругательства над Христом. Как известно,

¹ King, «Heavy Metal music», cf. Wass, et. al., «adolescents Interest», p. 82.

² John Lennon, «A Spaniard in the Works», New York; Simon and Schuster, 1965, p. 14.

он трагически погиб в декабре 1980 года. «Рок всегда был дьявольской музыкой», — заявил в 1976 г. Давид Бови, который является одной из самых больших звезд рока.

По свидетельству журнала «Spin» (январь 1991, ст. 29), певец Danzing в произведениях вроде «Am I Demon», «Mother» и других подобных превозносит оккультные ритуалы и духовную анархию. В одном из богохульных видеофильмов женщина, стоящая у подножия креста, оглядывается наверх и вместо Христа видит изображение демона, свисающего с креста с распростертыми руками. Очевидно, цель этой сцены — внушить зрителю отрицательное восприятие крестного знамения.

Известно, что рок-музыка с самого начала своего появления была бунтарской и ополчилась против авторитета родителей и общества. Теперь же некоторые из новых групп рока открыто начали призывать к отвержению традиционных нравственных принципов. В одном из ранних интервью «Rolling Stones» David Crosby из группы «Crosby, Stills and Nash» комментировал: «Я решил, что самым важным будет скосить их детей. Здесь я не говорю о физическом похищении. Я имею в виду переменить их шкалу ценностей, что фактически выведет их из того мира, в котором живут их родители»¹.

Paul Kanter из журнала «Jessorson Starship» признается: «Цель нашей музыки — увеличить брешь между поколениями, разобщить детей с их родителями»². Mick Jagger из журнала «Rolling Stone» отметил: «Не существует безвредной, ориентированной на семью роковой песни»³. John Cougar говорит откровенно: «Я ругаюсь и проклинаю (в моих песнях) потому, что это неприемлемо обществу. Я ненавижу все то, что считается нужным или принятым. Вот почему я отвергаю школы, правительства и церкви»⁴.

Nikki Sixx из группы «Motley Crue» замечает: «Поначалу мы не предполагали стать примером для кого-либо. Но так как мы все же были восприняты как пример, то теперь мы стараемся дать нашим поклонникам то, во что они могут верить. Некоторые подумали, что наш концерт «Shout at the Devil» воспевал сатану. Но это не так. Он был направлен к ниспровержению всякого авторитета — будь то родители, учителя или начальники. Это, по-моему, отличный совет. Однако я уверен, что любой родитель увидит в этом предательство»⁵.

В рок-н-ролл и «тяжелом металле» есть сильное влияние оккультизма. Очень способный композитор Cyril Scot изучал теософию с целью применения оккультизма в музыке. По его словам, обе написанные им книги: «The Influence of music on History and Morals» and «Music: Its Secret Influence through the Ages» — были составлены

¹ «Rolling Stone», vol. 1, p. 410.

² In Tingelhoff, Documentation of Expose, p. 4.

³ Там же, стр. 5.

⁴ Там же, стр. 6.

⁵ «Rock Beat», 1987, p. 41.

по вдохновению от того же духа, который некогда вещал через мадам Блаватскую (основательницу теософского движения в дореволюционной России). В своей второй книге Scot сообщает, что дух, его вдохновлявший, «особенно интересовался эволюцией западной музыки... Он считал полезным, чтобы студенты оккультизма всех направлений больше ценили музыку как силу, содействующую успеху оккультизма. Scot считает, что перед людьми, посвященными в тайны спиритизма, лежит великая задача в области развития музыки (стр. 199). В чем же заключается эта задача? — В том, чтобы использовать музыку в качестве оккультного медиума, через которого можно вызывать в слушателях нужные психические состояния, психические способности для установления контакта с миром духов. По словам Scot, музыка должна быть направлена к тому, чтобы привести людей к более тесному контакту с *devas* (духами).

...Мы вступаем в эпоху «нового века (New Age). В первую очередь мы стараемся посредством вдохновенной музыки распространить дух оккультизма для соединения всех в одно братство и таким образом оживить духовную вибрацию нашей планеты» (стр. 200—204).

Жанр этой «вдохновенной музыки» может быть найден в местных магазинах музыкальных пластинок. Некоторые композиции песен «нового века» дышат спиритизмом и направлены к созданию оккультной атмосферы. Композиторы музыки «новый век» утверждают, что их мелодии содействуют медитации (в индуистском смысле), развивают психическую силу и преобразуют сознание, ведут к астральному путешествию и производят изменения в личности.

Многие из пользующихся успехом звезд рок-музыки занимались не только оккультизмом, но и сатанизмом. Стараясь описать свои собственные «вдохновенные» процессы John Lennon объяснил: «Это состояние подобно одержимости, вроде психоза или состояния медиума». Yoko Ono о группе «Beatles» сказала, что «они были подобны медиумам. Они не сознавали, что делали, но утверждали, что она (эта музыка) проходила сквозь них». Mark Storace, певец в рок-группе «тяжелого металла», в своем интервью журналу, «Circus» сказал: «Вы не можете это точно объяснить, но можете сказать только, что оно подобно таинственной энергии, которая из метафизического измерения втекает в ваше тело. Оно очень подобно состоянию медиума». Little Richard испытывал подобные состояния и указал на сатану, как на своего вдохновителя: «Мною руководила и мне приказывала иная сила. То была сила тьмы... в которую многие люди даже не верят. Этой силой был сам сатана». Jim Morrison (написавший «The Doors») называл духов, которые время от времени овладевали им the lords (властелины). В их честь он составлял поэтические сочинения.

Изобретательность популярной звезды рока Joni Mitchell приходила к ней от духа-руководителя по имени Art. Она так сильно зависела от этого духа, что, когда он призывал ее, никакая сила не могла ее остановить. Частые воздействия подобных духов на композиторов пока выходят далеко за пределы случайных единичных

случаев. Fayne Pridgon, бывшая подруга суперзвезды Hendrix, сказала, что «он всегда говорил, что дьявол или что-то похожее обитало в нем, так что он не имел никакого контроля над собой... Песни сами собой лились из него»¹.

Многие другие звезды рока занимались оккультизмом и описывают свои произведения в терминах то одержимости, то транса². Известно, что теперь большое количество музыкантов проявляет интерес к оккультизму, колдовству, а, иногда, даже сатанизму. Имена некоторых групп «черного металла» имеют отношение к оккультному. Так, например: Coven, Dark Angel, Demon, Infernal Majesty, Possessed, Satan и подобные³.

Ozzy Osbourne однажды заметил: «По-видимому, я никогда не знал наперед, что надо сочинять. Я предпочитаю делать то, что духи внушают мне. Так у меня всегда есть возможность обвинить кого-то другого»⁴. Будучи ведущим певцом на концерте «Black Sabbath» в Канаде Osbourne торжественно призвал сатану. «Иногда я чувствую себя каким-то медиумом внешней силы», — объяснял Osbourne⁵. Группа «Black Sabbath» призывает Люцифера на своих концертах⁶.

В «Master of Reality» они поют, что он «господин этого мира» и «современный исповедник».

Согласно интервью Peter Criss, ведущего ударника группы KISS⁷, данного журналу Rolling Stones: «Я так же верю в сатану, как верю в Бога.

Ведь можно обращаться к любому из них для достижения поставленной цели»⁸. Другого гитариста спросили: «Откуда вы черпаете силу для такой игры?» «Наверное, снизу, — ответил он. — Там наверху рок-н-ролла нет!»

Участники группы «Iron Maiden» признаются, что они занимаются оккультизмом, включая колдовство.⁹ Один из концертов этой группы в Портланде штата Орегон был открыт словами: «Добро пожаловать в святилище сатаны!»

Описывая концерт Van Halen, David Lee Roth заметил: «Свою душу я отдам им. Это именно то, что я собираюсь сделать. Когда человек достигает такой высоты, то он готов с мольбой припасть к демонским богам»¹⁰.

Гитарист группы «Motley Crue» Mick Mars откровенно описывает

¹ Dave Hunt, America: «The Sorcerer's New Apprentica», Eugene, OR: Harvest House, 1988, p. 239—240.

² Larson, «Larson's Book of Rock», p. 125—135; Hunt, America: «The Sorcerer's New Apprentica», p. 245—246.

³ «Detailes for Men», July, 1991, p. 100—101.

⁴ Faces magazine, nov., 1983, p. 24.

⁵ Tingelhoff, «Documentation of Expose», p. 21.

⁶ Там же.

⁷ Можно наивно подумать, что название «KISS» говорит о поцелуе; на самом же деле это акроним: «Короли на службе сатане».

⁸ Rolling Stone, 12 January, 1978.

⁹ Cream Metal, sept., 1982.

¹⁰ Rock, apr., 1.

свою группу как демоническую. Он о своем концерте «Shout at the Devil» говорил:

«На сцене мы пользуемся пентаграммами с острием, торчащим вниз, черепами, изображениями головы рогатого козла, перевернутыми крестами и другими символами сатанизма... Я всегда флиртовал с дьяволом»¹. Между прочим, любители музыки «тяжелого металла» нередко носят на себе амулеты с символами, перечисленными выше. Название zoso обозначает трехголового пса, сторожащего у ворот ада, слово NATAS — это имя сатаны, написанное наоборот, изображение 11 согну — с выдвинутым указательным пальцем и мизинцем, является символом сатаны.

Итак, с самых древних времен музыка, как правило, выражала самые возвышенные и благородные чувства композитора. Она умиротворяла, радовала и даже способствовала молитвенному настроению слушателей. Музыка, как и поэзия, всегда отражала нечто возвышенное, «не от мира сего», творческий дар.

Духовно чуткий человек не может не видеть пагубного влияния современной музыки, телевидения и кинофильмов, увлечения восточным мистицизмом, трансцендентальной медитацией, йогой, растущей популярности спиритизма, астрологии и экстрасенских форм лечения и прочего антинаучного суррогата. Щупальца подобной «дешевой» индустрии проникают все глубже в жизнь современных людей.

Дети и подростки являются главными «потребителями» современной буйной музыки. Конечно, большинство из них не вникают в значения слов и намеков в музыке, которой они увлекаются. Их разум еще не развит достаточно, чтобы понять сексуальные иносказания, разные термины извращений и оккультные намеки в таких песнях. Также не доходит до их сознания сатанинская символика этой музыки. Они лишь жаждут сильных стимулов, чего-то нового и увлекательного, и возбуждающие ритмы рок-музыки созвучны животным инстинктам их естества.

Согласно заключению представителей American Academy of Pediatrics (AAP), большинство произведений современной рок-музыки и рок-видео угрожает психическому здоровью детей и подростков в большей мере, чем несколько лет тому назад болезнь полиомиелита. Представители AAP высказывают мнение, что продолжительное слушание музыки «тяжелого металла» может духовно изуродовать молодого человека и оставить неизгладимые шрамы в его психике. Хуже всего то, что рок-музыка и «тяжелый металл» стали еще проводниками антигуманных и антинравственных идей.

Проблема современной «буйной» музыки вскрывает более глубокие недуги современного общества. Возможно, что призывы рок-песен привлекают молодежь потому, что она не нашла в жизни возвышенных ориентиров и не верит в идеалы взрослого поколения. Этой музыкой подростки выражают протест против своих родителей, в которых они разочарованы.

¹ Heavy Metal Times, may, 1983.

С этой точки зрения родители должны серьезно взвесить, насколько уклад в их семье соответствует общепринятым нравственным принципам. Конечно, влияние окружающей среды очень сильно, и родители часто оказываются беспомощными противостоять ему. Однако нельзя отчаиваться. Надо открыто беседовать с детьми о современных проблемах и открывать глаза на то, что угрожает их здоровью.

«Когда со мной случается, что меня трогает больше пение, нежели то, что поется, то я признаюсь, что я тяжело согрешаю, и тогда желал бы я не слышать поющего».

(Блаженный Августин «Исповедь»)

36. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ

О высоком достоинстве музыки и пения вообще и о их благотворном влиянии на людей много говорят и философы, и музыканты всех времен, блюстители нравов народных и воспитатели юношества. По общему и согласному их мнению эти искусства, прежде всего, расширяют круг наших познаний, а вместе и область нашего бытия. Занятие ими открывает нам целый мир звуков, мир новый, обширный, прекрасный, радостный, благоустроенный, в котором и водворяет нас как его членов. Оно затем развивает наш вкус к прекрасному, облагораживает и утончает наше чувство и возвышает наши желания над обыденными или низкими, недостойными человека привязанностями, ибо кто в чем упражняется, тот к тому чаще всего обращает и свои мысли и чувства, к тому приобретает навык и склонность. А что выше навыка и склонности к чувству духовному и к достойному его выражению в искусстве! Развивая свои духовные способности, поющий, посредством тщательного, совместного их выражения словами и звуками, развивает и совершенствует и те высшие телесные свои орудия, которыми мы отличаемся от животных, — это органы голоса, речи и музыкального слуха, и тем более возвышается над прочей земной тварью. Музыка, особенно пение, настолько близки нашему духу, что служат лучшим и утонченнейшим средством для выражения нашего чувства. Ими раскрываются — лучше, чем словом, чертами лица и жестами — самые глубокие душевные состояния, самые благороднейшие и возвышенные чувства, нередко не находящие в языке человеческом соответственных себе слов и выражений. Пением мы выражаем восторг нашего духа, успокаиваем тревожное чувство, прогоняем скуку, услаждаем и сокращаем часы досуга, выражаем грусть о минувшем благе и надежду на будущее. Пение облегчает тяжесть труда, сглаживает бедность

и скорбь, приводит нас в радость и восторг, веселит юношество, оживляет старость. Примеров тому есть бесчисленное множество и в окружающей нас среде, и в истории.

«Пение,— говорит греческий монах-ученый Евфимий Зигабен,— имеет огромное влияние на склад характера человека, на его изменение и упорядочение».

Поэтому-то у древних народов музыка и пение имели важное значение в деле воспитания юношества и непременно входили в круг наук, преподаваемых в школах. В руках же правителей народных музыка и пение были вспомогательными средствами для достижения политических и социальных целей.

Так же смотрели на пение и музыку в средние века. Карл великий (768—814 гг.), желая смягчить грубые нравы своего народа, ввел общенародное пение в церквях Галлии и Германии и дозволил в них употребление органа. Но и современные нам педагоги вполне признают благотворное воздействие музыки и пения на смягчение чувств.

Но предмет нашей беседы есть собственно духовная музыка, которая и по содержанию песнопений, и по мотивам, и по воздействию на людей гораздо выше, достойнее и благороднее любой светской музыки и пения.

Основанием для введения пения в христианской церкви служит то **духовное наслаждение**, которое получают от него люди без различия пола, возраста и состояния.

Духовная музыка, по отзывам христианских писателей, то наполняет душу небесным восторгом, то вызывает слезы умиления.

Она возвышает нашу мысль над всем земным, примиряет с самим собой и окружающими, облегчает наши скорби, согревает наше сердце.

Однако же духовная музыка не есть цель церковных собраний, или средство к спасению, как мечтательно думали еретики Вардесан и Армоний, а есть только вспомогательное средство для привлечения христиан к еще более высоким благам и для руководства их благогодатными средствами ко спасению.

Какова же должна быть духовная музыка или церковное пение?

75-е правило VI-го Вселенского собора говорит: «Желаем, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика, и не вводили ничего несообразного и несвойственного церкви: но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное. Ибо священное слово поучало сынов израилевых быти благоговейными» (Лев. 15, 31).

О церковном пении это правило предписывает следующее. Во-первых, не следует позволять разнузданные крики («бесчинные вопли») при пении, т. е. прибегать к искусственному выкрикиванию в храме. Это рекомендовано было христианам всегда, с самых первых веков истории Церкви.

Во-вторых, разнузданные крики, искусственные выкрики не совместимы с духом Церкви и не соответствуют ей. Отцы и учителя Церкви всегда боролись с этим.

«Душевное», то есть эстетическое пение проникло к нам, в течение двух последних столетий, под влиянием нахлынувших в Россию итальянских певцов, и наше церковное пение с тех пор стало зависимо от него.

Многие выдающиеся наши архипастыри глубоко скорбели об этом. Особенно красноречиво по этому поводу высказывался Арсений, архиепископ Новгородский: «Церковные певцы вообразили себя артистами и стали думать, что своим, чуждым богослужебному характеру, пением делают услугу Господу. Вместо исполнения, например, Херувимской песни в строгих тонах, берут для нее свободные мелодии. И это в то время, когда священнослужитель готовится к совершению таинства св. Евхаристии. И не думаем мы, какую ответственность несем за эту профанацию богослужения своим пением...

Древнее церковное наше пение, выражавшее благочестивый дух русского народа, забыто и заменено измышлениями нового, чуждого духу нашего народа, пения. Забыто, что клирос — не эстрада для актеров и что в церкви должно быть все свято».

В результате такого забвения истинно-церковного пения мы видим, что даже и гласового пения не знают, да им и не интересуются. На литургии часто не могут должным образом пропеть тропари, а вместо причастного стиха преподносят «слушателям», к тому времени собравшимся в храме, «красивое пение», настоящий оперный «концерт» (между прочим, словосочетание «духовный концерт» прочно вошло в церковный обиход!).

Желание не искренно помолиться, а блеснуть своим искусством, нередко приводит к очень нежелательным явлениям: есть хоры, в которые для улучшения профессионального исполнения концертного пения, приглашаются за вознаграждение певцы, далекие от церкви, или даже из иноверцев. По апостольским же правилам иноверцы не имеют права даже присутствовать на литургии верных.

Церковь — не концерт и не театр, а молитвенное собрание верных: могут ли принимать участие в молитве «единими усты и единым сердцем» люди, не принадлежащие к Православной Церкви? Только утрата богослужебного и живого чувства истинной церковности способна приводить к подобным явлениям.

Нужно попутно отметить не только забвение истинно-церковного пения, но и многие вольности церковных хоров. Примеров таких вольностей множество: начать с того, что регенты зачастую исполняют за богослужением собственные композиции, без надлежащего одобрения высшей церковной власти, в силу чего богослужение становится делом личного произвола.

Нельзя обойти молчанием и вопрос о церковной дисциплине, о благочинии певчих на клиросе.

Певчие у нас в большинстве случаев считают, что их назначение не молиться, а исполнять певческую работу, во время которой можно вести себя довольно свободно, допуская житейские разговоры, непристойные шутки и даже смех в такой степени, что священник вынужден задерживать очередной возглас.

Бывают и такие кощунственные случаи, когда какой-нибудь клирошанин читает газету, воспользовавшись перерывом в пении при чтении Апостола или даже Евангелия. А частенько — и выходят из храма покурить. Казалось бы, в церковный хор должны идти люди, не только желающие попеть, но и дорожащие Церковью и чтящие ее святость.

Внятное и выразительное чтение и пение на клиросе является в наших храмах большой редкостью. По этому поводу уместно привести поучение св. Иоанна Кронштадтского: «Душевное спокойствие и сладость, чувствуемые нами в храме, при стройном пении и внятном чтении чтеца и священнослужителей, есть задаток нам той бесконечной сладости, которую будут ощущать в себе вечно созерцающие неизреченную доброту Лица Божия». Надо ревновать о стройном пении и внятном чтении. («Моя жизнь во Христе», т. II).

Всенощное бдение, так ярко выделяющее Православную Церковь на тусклом фоне инославных вероисповеданий и так дивно соединяющее нас с первыми веками христианства, раскрывает перед нами все торжество, всю духовную красоту и величие празднуемого события. А между тем во время всенощных бдений храмы пустуют, во время чтения Шестопсалмия молящиеся (и певчие) выходят из храма или ведут праздные разговоры, сидя на стульях, что категорически запрещает церковный устав.

Большинство наших церковно-певческих хоров пользуется репертуаром пьес чисто итальянского пошиба (особенно из рукописей литературы), даже не подозревая о возрождении нашего церковно-певческого искусства на почве строгой церковности. Причину такого застоя нужно видеть, с одной стороны, в общем сочувствии, которым до сих пор пользуется чуждое нам итальянское пение в кругу нашей «интеллигенции», а с другой — в крайнем невежестве большинства наших исполнителей церковного искусства, которые без зазрения совести в одной, например, «Всенощной» поют пьесы совершенно противоположных направлений; так, наряду с произведениями Архангельского, Львовского, Азеева и др. ставят «Ныне отпускаеши» — серенаду для тенора с хором, а за Литургией преподносят и «лодочку», и «птичку», и «качалку» (херувимские).

Исполнители всей этой недостойной храма «литературы» и увлекающиеся ею, наверно, отстали в своем развитии на целых два века; живительное влияние нового музыкального направления, очевидно, не коснулось их; они стоят в стороне от общего прогрессивного развития возвратившегося церковно-певческого искусства и со своими рутинными взглядами доживают последние дни, являя собой лишь слабые отголоски далекой поработенной старины.

Подводя итоги сказанному, следует заметить, что успех певческая деятельность хора во многом зависит от взаимного согласия и объединения церковного клира, от правильно воспитанного вкуса в духе церковности при подборе репертуара и от строгой церковной дисциплины, соответствующей своему высокому назначению.

И при удачном сочетании этих условий святая идея пения «еди-

ними устами и единением сердцем» будет вполне возможна к осуществлению в **каждом** хоре певцов, если они сами считают свое занятие (не на словах, а на деле) **не ремеслом** лишь, дающим пропитание, но великим и боговдохновенным искусством.

Духовная музыка, как и прочее церковное искусство: иконы, архитектура или убранство православных храмов, своим исполнением должна вызывать благоговейные чувства у молящихся. Она должна способствовать обузданию страстей, душевному успокоению и искренней сердечной молитве. В отличие от светского пения она должна быть лишена какой-либо эффектности, действующей эмоционально на молящихся, рассеивающей их внимание и отвлекающей ум от молитвы.

Выдающийся церковный композитор А. Д. Кастальский писал: «Хотелось бы иметь такую музыку, которую нигде, кроме храма, нельзя услышать, которая так же отличалась бы от светской музыки, как богослужебные одежды от светских костюмов» («Моя музыкальная карьера», в журнале «Музыкальный современник», Петроград, 1915 г.).

Справедливо заметить, что в настоящее время идея возрождения русской духовной музыки и церковности, в целом, становится все более актуальной. Сегодня духовной музыке уделяется большое внимание со стороны настоятелей храмов и епархиальных архиереев, которые руководствуются указаниями Патриарха. Более того, выпускники духовных школ и регентских классов при них, получая духовно-музыкальные знания и воспитанные в лучших церковно-хоровых традициях, укрепляют и развивают духовно-музыкальную культуру в православных храмах великой Руси.

37. РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА КАК ЖИВОТВОРНАЯ СВЯЗЬ ВРЕМЕН

«Годиться славою предков не только можно, но и должно...», — с восклицанием говорит А. С. Пушкин о том поистине уникальном и необозримом наследии, которым мы обладаем сегодня. Сколько прекрасной, возвышенной музыки унаследовано нами, и вместе с тем сколько еще непростительных «белых» пятен в обширной и богатейшей истории отечественной культуры, в нашей родовой музыкальной памяти!

«Гордиться славою предков...». Но какова эта слава? Что мы знаем о ней? Что реально наследуем и от чего по неразумию своему отказываемся? Все эти вопрошения — не что иное, как диалог с прошлым, с предшествующими поколениями, ибо только так, а не из незнания, запрещения и огульного отрицания родится гордая своей родословной человеческая личность, родится сознание своего места в ряду прошедших и грядущих поколений.

Не случайно, духовная музыка, — этот прекрасный пласт общехоровой национальной культуры, — пользуется сегодня большой по-

пулярностью среди любителей классической музыки. Аналога российскому концертно-хоровому стилю в мире не существует. Так, выразительностью сложной хоровой фактуры изложения и изобретательностью голосоведения концертов Бортнянского, например, восхищался один из самых «оркестровых» композиторов Европы Гектор Берлиоз.

В духовной музыке находит отражение идея живой связи времен, преемственности поколений, когда произведения глубокой старины, как прекрасные памятники национальной музыкальной культуры, гармонично сочетаются с сочинениями наших современников. Но дело не столько в ее более чем тысячелетнем возрасте, сколько в высоком строе мыслей и чувств, в ее открытости, в ее направленности на единение людей.

Происходя от греко-византийской культуры, славянская духовная музыка слилась с музыкой народной и родила уникальный по своей самобытности и силе выражения синтез. В этой музыке отразились и национальный характер славян, и их мирозерцание, их человеческие отношения и природа, нелегкая судьба народа и его удивительно поэтичная душа. Может быть, поэтому в этой музыке иной, чем в музыке католической, характер движения. Это скорее движение внутреннее, чем внешнее, как бы динамика внутри статики. Кстати, тем же она отличается и от музыки светской, которая, как известно, имеет свои специфические особенности, свои аспекты — фабульный, идейный и эмоциональный. И главное в светской музыке — это красота, это прекрасное, без которых не мыслится настоящее искусство. Но это состояние, или красота выражается в ней через воплощенный музыкальный чувственный образ в каких-либо душевных состояниях, переживаниях, но не в духовном состоянии, как происходит в музыке духовной.

Русская духовная музыка является своеобразным нравственным кодексом, формирующим духовные, возвышенные стремления человека. Она призывает его к высшему идеалу — преодолению нравственной слабости, борьбе и противостоянию искушениям жизни, возникающим на страдном пути к высокой цели.

«Доверять божественной природе человека», «взывать к своей душе» — это ли не главное, что дает нам хоровая музыка прошлого, если исполнители, конечно, не просто воспроизводят нотный текст, но живут ею, говорят и размышляют на языке предков о нашей современной жизни. Вот тогда-то и возникает животворная связь времен, в которой сходятся воедино и гордость прошлым и новая глубина в осмыслении современности.

Часть II

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

РУССКИЕ ПЕСНОТВОРЦЫ-РАСПЕВЩИКИ XVI—XVII вв.

О первых русских композиторах знаменного распева сохранилось очень мало сведений. Известны лишь немногие имена.

Савва и Василий Роговы — новгородские мастера пения середины XVI в., братья родом из Карелии. Основоположники школы московских певцов и распевщиков. Савва Рогов известен как знаменитый педагог, воспитавший таких музыкальных деятелей, как Федор Крестьянин, Иван Нос, Стефан Голыш. Василий Рогов (в монашестве Варлаам) был певцом и композитором знаменных и демественных мелодий; с 1589 г. — Ростовский митрополит. Он «зело горазд быть пети, быть распевщик и творец». Сохранилась его стихира «Взыде Бог в воскликновении».

Федор Крестьянин (гг. рождения и смерти неизвестны) — русский распевщик XVI века. Родом из Москвы. Ученик Саввы Рогова. Некоторое время находился при царе Иване Грозном в Александровской слободе. Основатель крупнейшей школы знаменного пения (один из создателей большого знаменного распева). Им распеты большим знаменным распевом 11 евангельских стихир. О «Московском пении», связывая его с именем Крестьянина, писал А. Мезенец в «Извещении о согласнейших пометах» (1668 г.). В 1955 г. в Усть-Цильме В. И. Малышевым найдена рукопись «стихиры евангельские. Большое знамя...».

Иван Нос — также ученик Саввы Рогова, занимался композицией, распел евангельские стихиры, а также Постную и Цветную триоди.

Стефан Голыш — третий ученик Саввы Рогова. Он являлся учителем первой певческой школы в северо-восточной России, имел своих учеников, например, Исаию, который написал и распространил много знаменных сочинений.

Маркелл Безбородый — распевщик, в 1557 г. переселился из Новгорода в Москву, распел псалтырь и канон св. Никите, архиепископу Новгородскому.

Иван Трофимович Лукошко (? — ок. 1621 г.) — русский распевщик. Ученик Стефана Голыша. В иночестве Исаия — архимандрит Владимирского Рождественского монастыря.

Баскаков — известный распевщик многих песнопений знаменного распева. Царский духовник протопоп Сильвестр, известный под названием «всемога», — мастер московской школы пения.

Логгин (+ 1635 г.) по прозвищу Корова — распевщик Троице-Сергиевой Лавры, который имел много учеников. Он славился тем, что один и тот же мелодический текст распевал на пять, на шесть и даже на семнадцать вариантов.

Христофор (? — ок. 1628 г.) — русский музыкальный теоретик, монах Кирилло-Белозерского монастыря. Составитель одного из полных ранних музыкально-теоретических руководств по знаменному пению — «Ключ знаменный» (1604 г.).

Иван Акимович Шайдунов (гг. рождения и смерти неизвестны) — русский распевщик знаменного пения 1-й пол. XVII в., музыкальный теоретик. Был певчим дяком в Новгороде, затем работал в Москве. Знаток знаменного пения, он ввел ряд нововведений в знаменную нотацию: разработал систему русских церковных ладов-согласий, на основе чего установил киноварные пометы — знаки, указывающие точную высоту того или иного знамени. Способствовал переходу знаменной нотации к 5-линейной.

Александр Мезенец (в миру Стремоухов) (гг. рождения и смерти неизвестны) — русский музыкальный теоретик XVII в., монах Саввинского монастыря в Звенигороде, во 2-й половине XVII в. — справщик московского Печатного Двора. Выступал против замены знаменной нотации пятилинейной, защищая крюки. Наиболее полно изложил теорию знаменного распева в труде «Извещение о согласнейших пометах» (1668 г.). Это единственный труд, представляющий огромный интерес для исследования знаменного пения, знаменной нотации и их истории, сохраняя значение современного учебника знаменного пения, несмотря на свой трехсотлетний возраст. Несколько позже, этот труд с весьма ценными примечаниями издан С. В. Смоленским под названием «Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца». Казань, 1888 года. А. Мезенец возглавлял комиссию дидакалов по исправлению певческих книг на истинноречие. Ввел для удобства дополнительные обозначения при знаменах, т. н. при-знаки (изложил эту систему в «извещениях...»).

Тихон Макарьевский — монах Макарьевского Желтоводского монастыря и патриарший казначей, жил в Москве во 2-й половине XVII века. Его знаменитый труд «Ключ разумения», т. н. «двоезнаменник», т. е. свод безлинейных нот с линейными — певческие книги, написанные одновременно крюками и линейными нотами. Этот труд помогает усвоить значение знамен XVII века, поскольку Тихон Макарьевский был хорошо знаком с теорией музыки как старой, так и новой.

КОМПОЗИТОРЫ ПАРТЕСНОГО ПЕНИЯ

Дилецкий Николай Павлович (ок. 1630 — ок. 1680 гг.) — украинский музыкальный теоретик, композитор, педагог. Автор трактата «Идея грамматики мусикийской», в которой наиболее полно изложил композиционные основы партесного пения, истолковал выразительные возможности музыки в духе теории аффектов. Этот фундаментальный музыкально-теоретический труд стал основным руководством к изучению теории музыки и композиции на протяжении нескольких десятков лет. Известно несколько редакций этого труда, изданных на различных языках — польском (1675 г., Вильно, утерян), церковно-славянском (1677 г., Смоленск), русском (1679 г., 1681 г. переиздан С. В. Смоленским, СПб., 1910 г.), украинском (1723 г., Петербург; изд. Коренева, 1970 г.). Рукописные и печатные экземпляры трактата Дилецкого находятся в различных библиотеках в Москве и Санкт-Петербурге. Под влиянием музыкального творчества Дилецкого, работавшего в 70-х гг. XVII в. в Москве, сложилась композиторская школа многоголосного церковного пения.

Титов Василий Поликарпович (1650—1710 гг.) — русский композитор, государев певчий дьяк, один из первых мастеров русского партесного пения. Служил в Москве. Автор многочисленных партесных концертов, в т. ч. «Рцы нам ныне» (в честь победы под Полтавой). Наиболее ярким образцом партесного многоголосия является двенадцатиголосный концерт «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему». Написал музыку к «Псалтыри рифмованной» Симеона Полоцкого (после 1682 г.) и к его сборнику «Месяцеслов». Творческое наследие Титова позволяет судить о широте и многогранности его дарования.

Федор Редриков (гг. рождения и смерти неизвестны) — регент, композитор 1-й половины XVIII в. Один из мастеров партесного концерта. Автор 8 церковных служб, духовных концертов (в т. ч. 12-голосных) и др.

КОМПОЗИТОРЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Азеев Евстафий Степанович (1851—1918 гг.) — русский хоровой дирижер, композитор. Родился в Киеве, с 10-летнего возраста поступил в Придворную певческую капеллу, стал регентом и преподавателем. Впоследствии был назначен хормейстером Мариинского театра, где участвовал в первых постановках различных опер («Псковитянка», «Майская ночь» и др.). Н. А. Римский-Корсаков высоко ценил его деятельность.

Азееву принадлежат духовные произведения, гармонизации церковных напевов, которые проникнуты глубоким пониманием русского церковного стиля, и в которых он стремился воспроизвести русское народное многоголосие. Им написана аранжировка и редакция разных авторов на литургии и всенощном бдении, литургии Преждеосвященных даров, отдельные песнопения Великого поста и Пасхи и множество концертов. Лучшими произведениями являются «Свете тихий», «Милость мира» и «О Тебе радуется» (на литургии Василия Великого, греческого распева), концерт «Хвалите Господа с небес» и другие.

Произведения Азеева отличаются преобладающим характером построения с значительным превосходством мелодического сопоставления и движения голосов над гармоническим и нередким употреблением прерванных каденций. Применение имитации мешает ясному пониманию смысла выпеваемого текста и значения отдельных его слов.

Архангельский Александр Андреевич (1846—1924 гг.) — русский хоровой дирижер, композитор, педагог, общественный деятель. Заслуженный артист Республики (1921 г.). Первые музыкальные основы получил в Пензенском духовном училище, затем окончил Пензенскую духовную семинарию. В 1872 г. сдал экстерном экзамены в Придворной певческой капелле и получил диплом регента. С 1873 г. руководил Петербургским церковным хором, в том числе известным хором Шереметьева. В 1880 году организовал смешанный хор, с которым концертировал в Петербурге, России и за границей.

А. Архангельский впервые в истории русского хорового певческого искусства ввел женские голоса, вместо детских голосов мальчиков (1884—1887 гг.). До этого времени все церковные и светские хоры состояли из мальчиков и мужчин. Хор отличался редким мастер-



Е. С. Азеев



А. А. Архангельский

ством, большим и разнообразным репертуаром. Его исполнению были свойственны: техническое мастерство, мягкость в соединении со звучностью, тонкая музыкальность. Хор выступал и в светских концертах, исполняя народные песни (в обработке Архангельского), произведения русских и зарубежных авторов, а также произведения крупной формы с оркестром — «Высокая месса» Баха, «Торжественная месса» и «9-я симфония» Бетховена, «Реквием» Моцарта, Верди, «Колокола» Рахманинова и другие.

А. Архангельский был организатором благотворительного общества в Петербурге.

Хор Архангельского исполнял лучшие произведения Римского-Корсакова, Чайковского, Виктора Калинникова, Гречанинова, Ипполитова-Иванова, Чеснокова и других.

Архангельский известен не только как дирижер созданного им хора, но и как церковный композитор. Он написал большое количество духовно-музыкальных произведений и сделал много переложений и гармонизаций мелодий знаменного распева.

Произведения Архангельского отличаются необыкновенной легкостью, задушевностью и молитвенностью. Его «Милость мира», концерты «Господи, услыши», «Внуши, Боже, молитву мою» и целый ряд других произведений, в частности «Всенощная», исполняются многими православными церковными хорами как у нас в России, так и за рубежом.

В советское время хор Архангельского был переименован в Государственный Академический хор; последнее его выступление под управлением А. А. Архангельского состоялось в декабре 1921 года. С 1922 года Архангельский работал в Праге, где и умер 16 ноября 1924 года. Похоронен он в Ленинграде в Александро-Невской лавре.

Бахметьев Николай Иванович (1807—1891 гг.) — русский композитор, скрипач, музыкальный деятель.

Родился в 1807 году в Саратовской губернии в семье помещика. Свои музыкальные дарования Бахметьев обнаружил весьма рано и в 12-летнем возрасте хорошо играл на скрипке, обучаясь теории музыки и игре на скрипке у крупных немецких музыкантов Бема, Швейнке и Шрейнура. Имел в своем имении собственный оркестр и хор из крепостных, ставил оперы и давал концерты.

В 1861 году был назначен директором певческой капеллы, вместо заболевшего Львова, и оставался на этой должности до 1883 года.

Как композитор Бахметьев известен составлением обихода церковного пения, который получил широкое распространение. Кроме того, он написал 29 причастных стихов, 17 разных песнопений из литургии и Великого поста и 10 концертов (7 двухорных и 3 четырехголосных).

Отличительной чертой его творчества является то, что он, как и Львов, более свободно относился к тексту песнопений, широко использовал диссонансы, увеличенные и энгармонические аккорды, а также эффекты внезапной модуляции, чем импонировал нестрогим ценителям церковного пения.

Умер Н. И. Бахметьев в 1891 году.



Н. И. Бахметьев

Березовский Максим Созонтович (1745—1777 гг.) — русский композитор, родился в городе Глухове Черниговской губернии; образование получил в Киевской духовной академии. За свой прекрасный голос, при императрице Елизавете Петровне, он был взят в Придворную певческую капеллу и обучался теории музыки у Иопписи. В 1765 году Березовский был отправлен для усовершенствования в музыке в Италию, где и закончил свое образование под руководством известного теоретика профессора Мартини Старшего, в Болонье. За свой талант и выдающиеся музыкальные сочинения Березовский был избран почетным членом многих музыкальных академий в Италии; в Болонской академии его имя было вы-



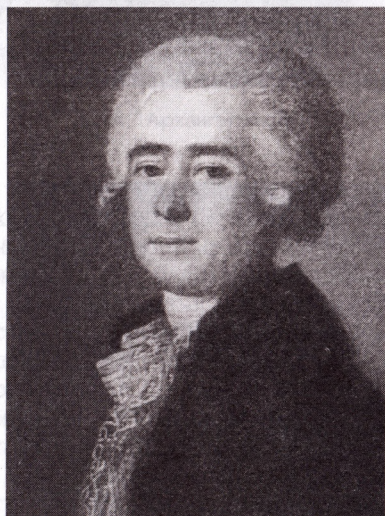
М. С. Березовский

резано золотыми буквами на мраморной доске. Желая потрудиться на благо Родины, Березовский, пренебрегая всеми заграничными почестями, в 1774 году возвратился в Петербург. Но здесь, к несчастью, ждала его иная судьба. Получив ничтожное место в капелле, пресле-

дуемый кознями и завистью врагов, обремененный недугами и нуждою, Березовский покончил жизнь самоубийством.

Как мастер хорового письма, Березовский, наряду с Бортнянским, создал новый классический тип русского хорового концерта. Он написал 21 музыкально-духовное сочинение. Лучшие из них — «Верую» и концерт «Не отвержи мене во время старости» — отличаются выразительностью и драматичностью. Последний концерт, по словам Разумовского, считается произведением классическим.

Произведения Березовского менее зависимы от итальянской музыки и во многих отношениях самостоятельны и самобытны; они являют собой новый виток развития духовно-музыкального русского творчества в духе и направлении более национальном. Свобода и самостоятельность голосоведения, художественное единство, соподчинение музыки тексту и замечательная техника в мелодической разработке — таковы отличительные особенности духовно-музыкальных произведений Березовского.



Д. С. Бортнянский

Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825 гг.) — русский композитор, дирижер, педагог.

Родился в 1751 году в городе Глухове Черниговской области. Обладая с детства прекрасным голосом, 7-летним мальчиком он был взят в Придворную певческую капеллу и обучался теории музыки под руководством Галуппи. С 1769 по 1779 г. Бортнянский находился в Италии, продолжая музыкальное образование. В это время Бортнянский как певец участвовал в оперных спектаклях и концертах. Там им были написаны хоровые сочинения, две оперы и несколько ораторий. По возвращении в Петербург в 1779 году, он вскоре был назначен капельмейстером капеллы и ему было присвоено звание композитора При-

дворной певческой капеллы. С 1796 года до самой смерти он занимал должность директора капеллы.

С именем Бортнянского связан новый этап в деятельности капеллы. Бортнянский проводит целый ряд мероприятий, которые содействовали организационному укреплению и художественному росту хора. Он обратил внимание на качественный состав хора, который состоял из лучших голосов России, и, будучи великолепным знатоком вокального и хорового искусства, довел хор до высокого совершенства исполнения.

Произведения Бортнянского являют собой новый этап в исто-

рии русского церковного пения, отличаясь сдержанностью, умеренностью в применении внешних музыкальных эффектов, близостью к тексту церковных песнопений.

Знаменитый композитор и дирижер Гектор Берлиоз в своем отзыве о произведениях Бортнянского писал: «Все произведения Бортнянского проникнуты истинным религиозным чувством, которое заставляет впасть 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...». А бывший директор капеллы Ф. П. Львов так оценивает его духовно-музыкальное творчество: «Все музыкальные сочинения Бортнянского весьма близко изображают слово и дух молитвы. Бортнянский сливает хор в одно господствующее чувство, в одну господствующую мысль и заключает обыкновенно песнь свою общим единодушием в молитве».

Эти восторженные отзывы ближайших по времени Бортнянскому музыкальных деятелей находят свое оправдание и ныне в той известности, какой пользуются его произведения по всей православной России.

Бортнянским написано более 100 духовно-музыкальных произведений, из них 35 четырехголосных концертов, трехголосная литургия, песнопения из литургии четырехголосной, 10 двухорных концертов, 14 номеров «Тебе, Бога, хвалим», песнопения из служб Великого поста и другие. Большая часть концертов Бортнянского выразительна по своей музыке, художественна по обработке и изящна по голосоведению. Концерт «Скажи ми, Господи, кончину мою» по своим музыкально-художественным достоинствам признан классическим произведением.

Произведения Бортнянского «Достойно есть», «Отче наш», «Хвалите Господа с небес», херувимские, особенно № 7, которые до сих пор исполняются многими православными церковными хорами не только в России, но и в зарубежных церквях, по своим художественным достоинствам превосходны.

Бортнянскому принадлежит почин разработки древних напевов нашего церковного песнопения. Он предполагал сделать для церковного пения больше, чем ему удалось это осуществить на практике. Его желанием было издать древние мелодии в их подлинном виде, в крюках, и тогда уже разрабатывать их гармонически. Но в своих работах по переложению древних мелодий Бортнянский ограничился общемузыкальной системой гармонии и не сохранил мелодию в целом, а брал из нее только существенные ее звуки, поэтому новосозданная им мелодия была довольно своеобразна и нередко весьма отдаленно напоминала собой оригинал.

Ближе всего к оригиналу написаны Бортнянским «Единородный Сыне», «Чертог Твой», «Ангел вопияше». Ирмосы «Помощник и Покровитель» в переложении Бортнянского скорее подходят к напеву обычному, чем к обиходной мелодии знаменного распева.

Бортнянский и сам не видел в своих переложениях восстановленного древнего церковного пения и понимал, что время для этого еще не наступило. Важнейшим средством для подобного восстановления он считал редактирование древнего русского пения посредством отпечатания его крюками. Этим вопросом он занимался в особом своем труде — «Проект об отпечатании Русского крюкового пения».

Умер Д. С. Бортнянский 28 сентября (ст. с.) 1825 года в Петербурге.

Ведель Артемий Лукьянович (1770—1808 гг.) — украинский композитор, хоровой дирижер, певец, обладавший очень красивым тенором. Учился в Киевской духовной академии, затем у Санти, пел в архиерейском хоре, управлял капеллой у генерал-губернатора Еропкина в Москве, был регентом в Киеве и Харькове. Автор духовных сочинений. Его лучшие концерты — «Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь», «Доколе, Господи, забудеши мя до конца», «Услыши, Господи, глас мой», «На реках Вавилонских» и «Покаяния отверзи ми двери» в переложении для смешанного хора, которые исполняются до настоящего времени многими церковными хорами.

В духовно-музыкальных сочинениях Веделя, как непосредственного преемника итальянской школы, преобладает элемент мелодический, ариозный, где поочередно блещут красотой отдельные голосовые партии и хоры, в ущерб гармонической полноте. Ведель, как человек глубоко религиозный, имел духовную потребность выразить самые сокровенные движения души, стремился согласовать музыку с текстом, его религиозному молитвенному содержанию старался найти выразительные музыкальные средства.

Протоиерей Виноградов Михаил Александрович (1810—1888 гг.) происходил из духовного звания и образование получил в Рязанской духовной семинарии. Еще в раннем детстве почувствовал призвание к музыке и пению, он самостоятельно начал изучать музыку по современным теоретическим руководствам и посредством чтения хоровых партитур. Находясь на должности помощника регента, а затем и регента архиерейского хора, Виноградов, во время поездок архиепископа в Петербург, имел возможность встречаться там с современными выдающимися композиторами духовной музыки. Он был близко знаком с Турчаниновым и Львовым, что сильно повлияло на его духовно-музыкальное творчество.

Протоиерею Виноградову принадлежат 37 духовно-музыкальных произведений, в том числе 11 переложений различных стихир и догматиков.

Лучшие сочинения Виноградова — «Милость мира», «Херувимские» (до-мажор и соль-минор), «Взбранной воеводе», «Хвалите имя Господне» и другие. Переложения все написаны просто, понятно и художественно; лучшие из них — «О Тебе радуется» и «Богоначальным мановением».

«Слушая музыку Виноградова,— говорит один из почитателей его таланта,— мы признаем, что эта наша церковная музыка, к которой мы привыкли и которую слышим с детства, мы видим в ней преемственность предания Церкви. И так как эта музыка возвышает душу, способствует молитвенному настроению, то мы признаем за ней неоспоримое право существования, видим в ней прочные зачатки дальнейшего усовершенствования»¹.

Протоиерей Виноградов, в своих позднейших переложениях в музыкальном творчестве склоняется к диатоническому роду музыки, чем и отдает предпочтение современному направлению духовно-музыкального творчества, характеризуемого решительным поворотом в сторону самобытного, народного и строго церковного его развития.

До сих пор я еще никогда не изучал настоящей церковной музыки, а потому и не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками... Здесь у меня цель — цель высокая, а может быть и полезная; во всяком случае цель, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ли я цели? Это другое дело. Стремлюсь к ней постоянно, хотя и не быстро...

М. И. Глинка

Глинка Михаил Иванович (1804—1857 гг.) — великий русский композитор, родоначальник русской музыкальной школы. Его часто называют «Пушкиным русской музыки». В этом определении заключен глубокий смысл. Подобно тому, как Пушкин открыл своим творчеством классическую эпоху русской литературы, Глинка стал основоположником русской классической музыки. Как и Пушкин, он подытожил лучшие достижения своих предшественников и в то же время поднялся на новую, гораздо более высокую ступень. С этого времени русская музыка прочно заняла одно из ведущих мест в мировой музыкальной культуре.



М. И. Глинка

М. И. Глинка родился 20 мая (по с. с.) 1804 года в селе Новоспаском Ельнинского уезда, Смоленской губернии. Глинка был потомком старинного польского рода, один из представителей которых в XVII столетии, с переходом Смоленска под власть России, принял

¹ «Православное обозрение», 1885 г., январь, 201—204.

русское подданство и православие, а к началу XIX столетия род Глинки был уже совершенно русские — в нем уже давно угасли все традиции старинной Польши. Будущий знаменитый композитор по своей родословной принадлежал к этому роду, т.к. его мать была тоже урожденная Глинка.

В семье мальчик был окружен любовью и лаской. Он отличался мягкостью, кротостью и вместе с тем живой впечатлительностью и любознательностью. Жадно впитывал он красоту русской природы, знакомился с жизнью русских крестьян. Уже в эти годы зародилась в нем любовь к народу, которую он пронес через всю жизнь.

У Глинки рано обнаружилось влечение к музыке. Со временем под влиянием игры крепостного оркестра, принадлежавшего его дяде, оно перешло в настоящую страсть. «Музыка — душа моя!» — произнес однажды десятилетний мальчик, охваченный впечатлениями от игры крепостных музыкантов. Особенно нравились ему русские народные песни, глубоко запавшие в его душу. «Может быть, — писал позднее композитор, — эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку.

Увлеченный оркестром, маленький Глинка пробовал самоучкой играть на скрипке и флейте. Примерно одиннадцати лет он начал серьезно заниматься игрой на фортепиано, а затем — на скрипке. В то же время изучал иностранные языки, литературу и историю, с упоением читал географические книги (интерес к дальним странам, любовь к путешествиям сохранились у него на всю жизнь), учился рисовать — и во всем проявлял прекрасные способности. В зрелые годы Глинка отличался высокой культурой и обширными знаниями в разных областях. В частности, он владел восемью языками (в том числе итальянским, испанским, персидским).

Юные годы Глинки прошли в Петербурге. Благоприятно отразились на формировании мировоззрения композитора занятия в Благородном пансионе при Главном педагогическом институте (1818—1822 гг.), где его педагогами были известные прогрессивно мыслящие ученые А. П. Куницын, К. И. Арсеньев, А. И. Галич, а воспитателем — В. К. Кюхельбекер.

Музыкальное дарование Глинки быстро созревало под воздействием художественной среды Петербурга. В студенческие годы он часто посещал театр, знакомился с операми В. А. Моцарта, Л. Керубини, Д. Россини, брал уроки игры на скрипке у Ф. Бема, на фортепиано — у Д. Филда, а затем более систематично у Ш. Майера (главный педагог юного Глинки). В 1824 г. Глинка поступил на службу в канцелярию Совета путей сообщения. Но главным его занятием становится музыка. К 20-м годам относятся первые творческие опыты: камерные сочинения (2 струнных квартета, соната для альта и фортепиано), неоконченная симфония РЕ-мажор и другие произведения для оркестра; ряд фортепианных пьес, в т. ч. циклы вариаций. Особенно ярко проявилось дарование Глинки в жанре романса. Глубина поэтического настроения и совершенство формы отличают

лучшие его романсы раннего периода — «Не искушай», «Бедный певец», «Грузинская песня».

Огромное значение имело для Глинки знакомство с крупнейшими поэтами и писателями — А. С. Пушкиным, В. А. Жуковским, А. А. Дельвигом, В. Ф. Одоевским, в общении с которыми формировались его творческие принципы, эстетические взгляды. Молодой композитор постоянно совершенствовал свое мастерство, изучал оперную и симфоническую литературу, много работал с домашним оркестром как дирижер (в Новоспасском).

В 1830—1834 гг. Глинка посетил Италию, Австрию и Германию. Он впитывал яркие впечатления, знакомился с музыкальной жизнью крупнейших центров Европы, а также с известными музыкантами — Г. Берлиозом, Ф. Мендельсоном, В. Беллини, Г. Доницетти, увлекся итальянской романтической оперой. Но вскоре восхищение красотой итальянского мелоса уступило место другим стремлениям: «...я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски».

В 1833—1834 гг. в Берлине Глинка серьезно занимался гармонией и контрапунктом под руководством З. Дена, с помощью которого он систематизировал теоретические знания, совершенствовал технику полифонического письма.

Мысль «связать фугу западную с условиями нашей музыки узам законного брака» побудило Глинку к пристальному изучению древнерусских мелодий знаменного распева, в которых он видел основу русской полифонии.

Эстетические истоки главных тенденций развития русской духовной музыки XIX века можно найти в творчестве Глинки. Раскрывая его историческую роль в отечественном хоровом искусстве, не будет преувеличением сказать: Бортиянский завершил предшествующую эпоху, Глинка открыл новую.

Разумеется, глинковское наследие в строго культовых жанрах количественно несоизмеримо с его музыкой для оперного театра, симфонического оркестра и камерных ансамблей. Им написано только пять сочинений на духовную тематику, из них первые два — «Божесил» и «С небеси услыши» (1828 г.) — на неканонические тексты. Вскоре после премьеры «Жизни за царя» и назначения на должность капельмейстера придворного хора композитор создал «Херувимскую», вызвавшую ревнивое недовольство А. Ф. Львова. И лишь 20 лет спустя он вновь вернулся к церковным песнопениям в «Ектении первой» и молитве «Да исправится». Все эти опусы при его жизни не имели широкой известности. Глинка отказывался их публиковать, благородно уклоняясь от демонстративного разрыва отношений с директором капеллы.

Однако влияние Глинки на духовное творчество композиторов последующих поколений было очень сильным. Оно выражалось преимущественно в освоении и инициативном воплощении различными мастерами всего строя глинковской музыки.

Обнародование в посмертном издании 1878—1879 гг. пяти уже

указанных произведений композитора привлекло пристальное внимание кучкистов и Чайковского. Передача религиозного чувства через сдержанно романсовые интонации была в данном случае одинаково близка и Глинке, и Чайковскому. Наконец, отмечая преемственность русской классической традиции, нужно напомнить о двадцатилетней дружбе Глинки с Г. Я. Ломакиным, сочинившим в этот период несколько десятков церковных хоров, а также и о том факте, что мысли великого композитора о русском церковном пении были чутко восприняты В. Ф. Одоевским, зафиксированы В. В. Стасовым.

Высочайшим достижением культурного творчества Глинки, да и всей русской духовной музыки второй четверти XIX века остается его «Херувимская песнь». Звучание шестиголосного смешанного хора композитор уподобляет мощному и безукоризненно выровненному в регистровом отношении органу.

По воспоминаниям Стасова в середине 1850-х годов Глинка уже «дав России национальную оперу... захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий. Он чувствовал в себе и вкус и призвание к такому колоссальному труду, и хотя сознавал всю трудность работы, но решался поднять ее на свои плечи. С лета 1855 года эта мысль не покидала его, он требовал источников и руководств для изучения этих тонов... Между тем приготавливал материалы для своих будущих работ, выписывал из «Обихода» церковного мелодии, интересовавшие его, которые он желал положить на настоящую церковную гармонию, и сделал несколько попыток гармонизации их, сообразно со своими новыми идеями. Таким образом, он положил на три голоса: ектению обедни и «Да исправится», которые и были исполнены с большим успехом в великий пост 1856 года монашествующей братией Сергиевской пустыни (близ Петербурга)»¹.

Творчество М. И. Глинки дало могучий толчок развитию русской национальной музыкальной культуры. Его наследниками являются все крупные композиторы XIX века. Идеи композитора воздействуют не только на отечественную музыкальную культуру: его искусство не перестает привлекать музыкантов всего мира.

Умер великий композитор 3 февраля 1857 года в Берлине. Его прах был вскоре перевезен в Петербург и похоронен на кладбище Александро-Невской лавры, где затем был воздвигнут памятник.

Смерть Глинки вызвала глубокую печаль в самых широких кругах русского общества. В том же году Стасов издал большой очерк о жизни и творчестве композитора. Несколько позднее ценные работы о Глинке создали А. Н. Серов и известный русский музыкальный критик Г. А. Ларош, который назвал его «самым классическим, самым строгим и чистым среди композиторов XIX века».

Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956 гг.) — русский композитор, пианист, педагог, профессор Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества.

¹ Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х томах, т. 1. М., 1952, с. 518.

Родился 13 октября 1864 г. в Москве. Учился сначала в Московской консерватории, где окончил курс по классу фортепиано в 1830 году, а затем поступил в Петербургскую, где прошел курс композиции по классу Римского-Корсакова. Работал в Музыкальной школе Гнесиных в Москве, затем руководил детским хором в школе Т. Д. Беркман. С 1910 года выступал в концертах сначала в качестве аккомпаниатора, затем как дирижер и пианист, работал с детскими хорами.

С 1922 года жил за границей (с 1925 г. — в Париже, с 1939 г. — в США). Умер 4 января 1956 года в Америке.



А. Т. Гречанинов

В творческом наследии выделяются камерно-вокальные и хоровые жанры. Гречанинов написал свыше 200 романсов, оперы «Добрыня Никитич», «Сестра Беатриса», «Женитьба», 3 детских оперы, кантаты, 6 симфоний, ансамбли, сонаты, циклы хоров, музыку к трагедиям «Царь Федор», «Смерть Иоанна Грозного», «Снегурочка». Существенное место в его творчестве занимает духовная музыка, в которой он стремился возродить стиль старинного русского пения и в то же время обогатить хоровую Фактуру. Его духовные сочинения: 4 литургии, одна из них для одного голоса с сопровождением фортепиано; песнопения «Всенощной» и целый ряд других хоров, в т. ч. «Сугубая ектения» для баса с хором и органом, а также песнопения Страстной седмицы.

Лучшие его произведения, вошедшие в золотой фонд русского церковно-музыкального творчества — «К Богородице прилежно», «Хвалите имя Господне», «Единородный сыне», «Внуши, Боже, молитву мою», «Херувимская песнь» и многие другие.

Давыдов Степан Иванович (1777—1825 гг.) — русский композитор, дирижер. Ученик Дж. Сарты. В детстве пел в Придворной певческой капелле. Был капельмейстером театральной школы в Петербурге, театра Шереметьевых, московских казенных театров.

Среди сочинений: музыка 3-й и 4-й частей и 6 дополнительных номеров к 1-й части оперной тетралогии «Днепровская русалка» (1805 и 1807 гг., Петербург); балеты «Увенчанная благодать» и «Жертвоприношение благодарности» (1801—1802 гг., Петербург), музыка к трагедиям, патриотические дивертисменты, песни.

Из духовных сочинений известны: 13 концертов и полная литургия, отличающаяся внешним блеском, звучностью, нередко широкой гармонией и быстрой модуляцией. В его произведениях недостаточно свободы и самостоятельности голосоведения. В мелодическом

отношении его сочинения находятся в зависимости от музыкального стиля итальянской школы, отражающегося в превосходстве сольного пения над гармоническим.

Дехтерев Степан Аникиевич (1766—1813 гг.) — русский композитор, дирижер, певец. Ученик А. Сапиенцы и Дж. Сартти. Крепостной графа Н. П. Шереметьева, выступал на сцене его театра как певец (тенор) и драматический актер. В конце жизни получил вольную. Среди сочинений выделяется оратория «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» (1811 г.), духовная музыка. Его произведения мелодичны, музыкальны и проникнуты искренним чувством. Перевел на русский язык труд В. Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки...» (СПб, 1805 г.).

Зиновьев Василий Николаевич (г. р. неизвестен, умер в 1925 г.) — священник города Ярославля, дирижер церковного хора, композитор и педагог. Преподавал пение в семинарии.

Произведения Зиновьева широко известны и распространены в Русской Православной церкви. Его знаменитое «С нами Бог» исполняется почти во всех русских церквях, в которых есть хороший певческий состав.

Им написано большое количество песнопений на духовную тематику, характерной чертой которых является простота, лиричность, строгость и молитвенность.

Наиболее известные произведения: «Великое славословие», «Благослови, душе моя, Господа» (на Литургии), «Милость мира», «Искупил ны еси от клятвы законныя» (для мужского хора). Кроме того, им написано пособие для начинающего регента.



Ф. А. Иванов

Иванов Федор Алексеевич (1853—1919 гг.) — известный в Москве регент церковных хоров, композитор и педагог. Руководил одной из наиболее крупных церковных капелл, состоящей из 100 мальчиков. Он написал много духовной музыки, которая повсеместно звучит во многих храмах России. Наиболее известные произведения: «Милость мира», «Хвалите имя Господне», «Не рыдай Мене Мати».

Сочинения Ф. А. Иванова, основанные на лучших образцах духовной музыки начала XX века, отличаются распевностью, мелодичностью, а также строгостью и молитвенной настроенностью.

Извеков Георгий (год рождения неизвестен, умер в 40-х годах XX века) — священник Московской епархии, занимался композиторской деятельностью в области духовной музыки.

Его духовная музыка особенно отличается строгостью, глубоким проникновением в священный текст песнопений, необыкновенной музыкальностью, напевностью, мелодичностью, и в то же время большой оригинальностью.

Лучшие произведения Извекова — «Хвалите имя Господне», ирмосы 6 гласа «Яко по суху путешествовав Израиль»; они являются золотым фондом сокровищницы русской духовной музыки. Кроме того, очень известным является его произведение «Тебе подобает песнь Богу».

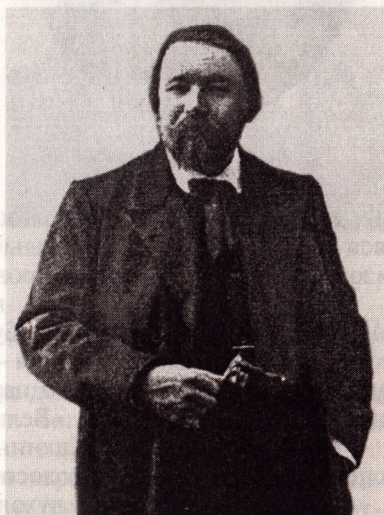
Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859—1935 гг.) — русский композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель.

Родился 7 ноября 1859 года в Гатчине. Получив домашнее воспитание, он поступил в Петербургскую консерваторию, которую и окончил по классу композиции Римского-Корсакова. Был директором Московской консерватории (1906—1922 гг.), дирижером Русского хорового общества (1895—1901 гг.), московских оперных театров (1899—1906 гг.), Большого театра (с 1925 г.).

Кроме светских произведений (опер, симфоний, романсов) он написал немало духовной музыки: Всенощную, Литургию, отдельные песнопения из Великого поста и ряд других.

Наибольшей известностью пользуется песнопение на Литургии «Благослови, душе моя, Господа», которое исполняется практически всеми церковными хорами, а также Херувимская песнь и другие.

В своем творчестве М. М. Ипполитов-Иванов продолжал и развивал классическое направление православной духовной музыки. По характеру сочинений он примыкает скорее к Чайковскому, хотя иногда проявляются черты, напоминающие Римского-Корсакова.



М. М. Ипполитов-Иванов

Калинников Виктор Сергеевич (1870—1927 гг.) — русский композитор, дирижер, педагог и музыкальный деятель. Происходил из семьи духовенства. Учился в Орловской духовной семинарии, продолжил образование в Московском музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, которое окончил с серебряной медалью со званием свободного художника.



В. С. Калинин

По окончании училища работал преподавателем оркестрового класса, затем находился на должности инспектора, позже профессора по контракту и теоретическим предметам.

С 1889 по 1901 г. был заведующим музыкальной частью и дирижером оркестра Московского художественного театра.

С 1903 года работает дирижером и преподавателем гармонии в Синодальном училище, а также является членом «Наблюдательного совета».

С 1923 года — профессор хоровой Академии, несколько позже — профессор Московской консерватории по теоретическим дисциплинам.

Композиторская деятельность В. Калинникова, сформировавшаяся под влиянием Синодального хора и училища, являет собой «золотой фонд» русской хоровой классики.

Кроме светской музыки, написанной на тексты А. Пушкина, А. Кольцова, А. Толстого, И. Бунина, всеобщей известностью пользуются его духовные сочинения — это «Херувимская песнь», «Милость мира», «Святый Боже», «Во царствии Твоем», «Хвалите имя Господне», «От юности моя», «Величит душа моя Господа» и другие.

В своем творчестве Калинин ярко представил национальную специфику русской подголосочной полифонии и гармонии.

В произведениях на духовную тематику композитор воплотил черты, характерные древнерусскому церковному пению: мелодия всегда следует за текстом, не теряя самостоятельной выразительности; музыкальный язык — ярко национальный; использование русской подголосочной полифонии; использование переменного мажора — минора, переменных и смешанных размеров; чисто русское свойство «пустоты», т. е. отсутствие в тоническом трезвучии терцового тона и обилие плаговых оборотов и каденций; голосоведение плавное, поступательное; применение параллельных октав, квинт и трезвучий.

Творчество В. С. Калинникова, его хоровое мастерство являются поистине классическим наследием русской духовной музыки.

Кастальский Александр Дмитриевич (1856—1926 гг.) — виднейший деятель хоровой культуры, композитор, дирижер, фольклорист, педагог, музыкально-общественный деятель, а также крупный ученый-исследователь русского народного песенного творчества, родоначальник нового направления в русской духовной музыке.

Сын московского протоиерея, профессора богословия о. Димитрия Кастальского, родился в Москве 18 ноября 1856 года.

По окончании курса гимназии поступил в Московскую консерваторию, которую окончил по классу композиции в 1882 году. С 1887 г. — преподаватель фортепиано и теории музыки в Московском Синодальном училище. В 1891 году назначен помощником регента Синодального хора. В 1903 г. — регент Синодального хора. С 1910 года — директор Синодального училища и хора. С 1918 г. — ректор Московской Народной хоровой академии. С 1923 г. — профессор Московской консерватории и декан хорового факультета.

Вся сознательная жизнь и деятельность композитора были связаны с Московским Синодальным училищем и хором, который в Москве являлся центром хоровой культуры, подобно Придворной певческой капелле в Петербурге.

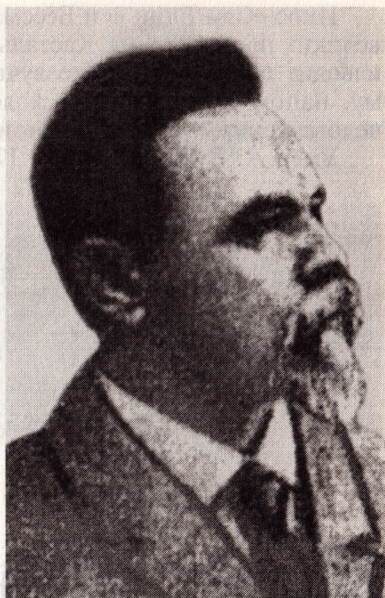
Кастальский велик в произведениях для хора, звучность которых поражает разнообразием светотеней и богатством красок, сочной гармонией и свежестью тембров.

Кастальский как никто чувствовал характерные свойства древних распевов, особенно знаменного, и умел передавать их, соответственно меняя стиль мелодии и гармонии.

Выдающейся стороной искусства Кастальского является область хорового колорита. В ней композитор достигает вершин художественного мастерства.

По гениальности использования хоровых голосов он не имел себе равных. Его отличная инструментовка — виртуозна. Его хор звучит не только полно, ровно и красиво, но все оттенки текста он мастерски умел подчеркнуть в том или ином регистре.

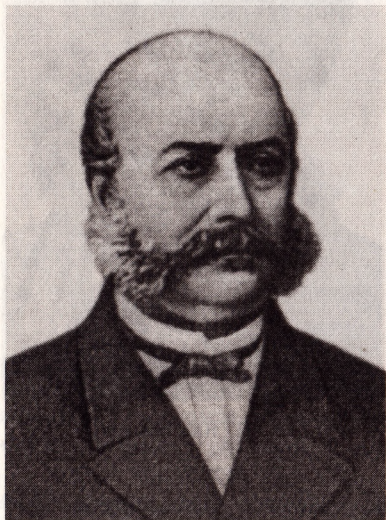
Среди композиторов конца XIX — начала XX вв. А. Д. Кастальский — один из талантливейших по своей гениальности и техническому мастерству. Им написано более 400 произведений для хора, наиболее известные из которых: «Обиход церковного пения» (Всенощная и Литургия), «С нами Бог», «Многолетие», «Херувимская» (Владимирская, Старо-Симоновская, Сербская), «Блажен муж», «Свете тихий», «Хвалите Имя Господне», «Великое славословие» знаменного распева, «Сам Един еси Бессмертный» и многие другие.



А. Д. Кастальский

Икос «Сам Един еси Бессмертный» из панихиды — одно из самых великих произведений Кастальского. Потрясающее впечатление производит подъемная полнозвучная часть перед финалом, по-видимому, напоминающая превосходство бессмертной души над бранным человеческим телом и земной суетой.

Умер А. Д. Кастальский 17 декабря 1926 г.



Г. Я. Ломакин

Ломакин Гавриил Якимович (1812—1885 гг.) — русский хоровой дирижер, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель.

Родился 6 апреля 1912 года в Курской губернии. Сын крепостного крестьянина. Служил у графа Д. Н. Шереметьева, отпущен им на волю в 1838 году. Отличаясь с детства редкой музыкальностью и страстной любовью к музыке, он восемнадцатилетним юношей был назначен учителем пения в капелле, в которой воспитывался. Заслуга Ломакина в том, что он первый ввел в хоре настоящее профессионально-музыкальное обучение.

В 1848 году Ломакин был приглашен в Придворную певческую капеллу в качестве главного учителя пения, а с 1861 года он возглавил хоровую капеллу Шереметьева. Здесь наиболее ярко раскрылся его талант как хорового дирижера и педагога.

Ломакин (совместно с М. А. Балакиревым) является основателем бесплатной музыкальной школы, в которой он был первым директором и преподавателем хорового класса.

Сочинения и переложения Ломакина составляют переходный период от прежней итальянизированной церковной музыки к более строгому, соответствующему духу церковной музыки, стилю. Многие из его церковных сочинений до сих пор пользуются известностью.

Из духовно-музыкальных сочинений Ломакина изданы: Литургия обиходного напева, Всенощная знаменного распева и 63 различных песнопения.

Наряду с композиторской деятельностью Ломакин занимался еще и исследовательской работой. Им написаны: «Краткая метода пения» и «Руководство к обучению пения в народных школах». Второй труд являет собой одну из первых попыток систематизации основных вопросов обучения нотной грамоте и пению.

Г. Я. Ломакин и его капелла — это часть русской хоровой культуры, одна из блестящих его страниц.

Умер Г. Я. Ломакин 21 мая 1885 года.

Львов Алексей Федорович (1799—1870 гг.) — композитор, дирижер, скрипач, музыкальный деятель.

Родился 25 мая 1799 года в г. Ревеле, сын бывшего директора Придворной капеллы, происходил из дворянского рода.

Начальное музыкальное образование Львов получил дома под руководством отца, затем в 1818 году окончил институт путей сообщения. Сначала он был известен как виртуоз-скрипач; написанный же им в 1833 году народный гимн «Боже, Царя храни» сделал его имя известным по всей России.

В 1836 году Львов был назначен директором Придворной певческой капеллы. С этого времени начинают появляться его первые духовно-музыкальные сочинения и переложения. Львов задался целью упорядочить церковное пение. Совместно с Ломакиным и Воротниковым Львов редактирует и издает полный круг обиходных песнопений, который отличается простотой и доступностью. Его собственные сочинения не вошли в полный круг песнопений, а печатались отдельно с другими его композициями.

Львов своим авторитетом и профессиональным мастерством высоко поднял уровень певческой капеллы как высшего церковно-певческого учреждения.

Как композитор духовной музыки Львов положил начало новому направлению гармонического пения, выдвинув на первый план священный текст и подчинив его музыке. Он также первый ввел несимметричный ритм, о чем изложено в его теоретическом трактате «О свободном или несимметричном ритме».

Духовная музыка Львова изобилует богатством и разнообразием гармонии, свободой и красотой модуляций и художественной обработкой при стремлении сделать акцент на содержании песнопений.

Его лучшие сочинения: «Херувимская песнь №1», «Достойно есть № 2», «Вечери Твоя тайныя», «Взбранной Воеводе» и др.

Кроме того, Львов написал 4 концерта крупной формы, а также свои замечательные переложения: «Благослови, душе моя, Господа» (греческого распева), «Взбранной Воеводе» и «Да исправится молитва моя» (киевского распева).

Из композиций на светскую тематику известны его три оперы (в т. ч. опера «Бианка»), хоры, кантаты и др., которые большого успеха не имели.

В 1861 году Львов по болезни оставил капеллу и прекратил вообще занятия музыкой.

Умер А. Ф. Львов 16 декабря 1870 года.



А. Ф. Львов



Г. Ф. Львовский

Львовский Григорий Федорович (1830—1894 гг.) — композитор, дирижер. Родился в 1830 г. в Бессарабии. Он воспитывался в Кишиневской духовной семинарии, после чего поступил в Придворную певческую капеллу, где получил должность регента.

В 1854 г. был назначен регентом Кишиневского архиерейского хора, в 1856 г. был приглашен регентом в Александро-Невскую лавру, а с 1858 г. — регент митрополичьего хора. В 1888 г. по состоянию здоровья оставил занимаемую должность. Умер 18 октября 1894 г.

Г. Львовский написал большое количество произведений на духовную тематику. Лучшие из них — предначинательный псалом (греческого распева), «Дева днесь» (болгарского распева), «Да исправится» (греческого распева), «Ныне силы»,

«Милость мира», и особенно «Херувимская песнь», которая до настоящего времени исполняется многими хорами.

Как композитор Львовский известен переложениями древних напевов, а также своими оригинальными сочинениями.

Особенности переложений Львовского: сохранение подлинных церковных напевов и неприкосновенность священного текста, диатонический строй, применение проходящих и вспомогательных аккордов, задержания и другие приемы, придающие голосоведению свободу и разнообразие. Эти приемы гармонизации древних напевов являются итогом фундаментального их изучения. Сам Львовский так характеризует основные положения своих работ: «Наши гласовые и другие древние церковные песнопения имеют в своем основании не общемузыкальные гаммы (мажорные и минорные), а древние греческие лады, или древние тональности; гармонизация этих мелодий по общемузыкальным правилам хотя и возможна, но при соблюдении означенных правил мелодия, по необходимости, должна терпеть изменения и терять свой естественный характер, — почему и гармоническое сочетание древних песнопений, ввиду желания сохранить их в целости и неприкосновенности, должно совершаться при иных условиях. Знакомство с древними тональностями заставило меня часто и подолгу вдумываться в свойство и характер наших церковных песнопений и навело на мысль применить к их гармонизации правила строгого стиля: ставя мелодию в верхнем голосе, я считаю для себя правилом, чтобы мелодия, при гармоническом сочетании, была ясна и в своем развитии свобода, избегая при этом

параллелизма и разных модуляций, т. к. все эти обшечмузыкальные штрихи не только затемняют мелодию, но изменяют сам характер песнопений»¹.

Таким образом, переложения Г. Ф. Львовского в своем строении представляют собой развитой, сложный контрапункт со свободным голосоведением и в этом смысле являются дальнейшей ступенью развития русского духовно-музыкального творчества.

Никольский Александр Васильевич (1874—1943 гг.) — композитор, хоровой дирижер, педагог, музыкальный деятель, блестящий теоретик, знаток русской народной песни.

Первоначальное образование получил в Пензенской духовной семинарии, продолжил его в Московском Синодальном училище, где сдал экзамены экстерном. Затем учился композиции в Московской консерватории у С. И. Танеева, по окончании которой занимался педагогической работой — сначала в Синодальном училище, затем в различных музыкальных училищах Москвы и, наконец, в Московской консерватории, где он был до самой смерти (1943 г.) единственным и бессменным руководителем курсов народной песни, хоровой литературы и аранжировки. Кроме того, он был одним из основателей дирижерско-хорового образования в Московской консерватории.

А. В. Никольский — автор многих хоровых, симфонических и других произведений. Всего им написано более 400 произведений. Также он является автором и целого ряда научных работ и исследований: «Голос и слух хорового певца», «Энциклопедия школьного пения в практических примерах с текстом и без него», «Общие теоретические вопросы хорового пения — светского и церковного», статьи о русских музыкантах и прочие.

Из духовной музыки наиболее известны его произведения: «Ныне отпускаеши», «Совет преевечный», «Отче наш» (альт соло с хором), «Хвалите имя Господне», пасхальный канон «Воскресения день».

Его духовные композиции отличаются необыкновенной величавостью, полнотой и насыщенностью звучания; автор часто использует подлинные обиходные мелодии, а его собственные оригинальные произведения очень мелодичны и близки к древнерусским церковным распевам.



А. В. Никольский

¹ Из письма к автору от 24 октября 1893 г.



Н. М. Потулов

Потулов Николай Михайлович (1810—1873 гг.) — русский деятель в области церковной музыки, знаток и исследователь русского церковного пения. Родился в 1810 году в Потуловке, ныне Мокшанский район Пензенской области. Музыкальное образование получил в школе при Синодальном хоре.

Н. М. Потулов на протяжении многих лет фундаментально изучал по подлинным старинным рукописям древние церковные мелодии. Его переложения представляют собой как бы осуществление заветных мыслей и планов В. Ф. Одоевского¹. В своих переложениях он использовал основную мелодию в древнейшем подлинном виде и прилагал к ней гармонию диатоническую, в простейших звуко combina-

ниях трезвучий большого и малого и их первых обращениях. Стиль вырабатывался таким образом весьма строгий, суровый и возвышенный, даже строже и проще, чем строгий стиль западной церковной музыки, которая являлась для него образцом.

«Подобное положение церковной мелодии, — говорит Д. В. Разумовский, — в смысле церковного пения, чрезвычайно возвышенно и содержит в себе немало признаков своего жизненного значения в России. Церковная мелодия, столько привычная слуху православного народа русского, в переложениях Потулова остается неизменною и всегда ясною». А известный любитель и исследователь церковного пения князь В. Одоевский дает такую характеристику переложениям Потулова: «Труд добросовестный, священно-художественный — труд многотрудный, ибо немалая была решимость в работе столь огромной, механически тяжелой, отречься от удобств, представляемых для гармонизации музыкою светскою, отречься от желания увлечь слушателей оперным эффектом и выдержать по всей работе строгий, трезвый характер нашего церковного песнопения, со всеми его стеснительными для нынешнего композитора условиями».

В переложениях Потулова почти все ноты являются самостоятельными составными частями аккорда, в его трезвучном виде с первым обращением. При строго и узко понятой аккордовой гармонии, без проходящих нот, эти произведения бедны в отношении гармонического материала и не лишены недостатков с художественной стороны, в отношении плавности, свободы и красоты голосоведения (В. Металлов).

¹ В. Ф. Одоевский. «К вопросу о древнерусском песнопении», 1864, с. 257.

Д. В. Разумовский использовал некоторые из переложений Потулова в виде образца в своей книге «Церковное пение в России».

В 1864 году Синодальный хор исполнил в целом ряде служб почти все гармонизации Потулова, и эти службы приветствовались тогда как начало нового периода русской духовной музыки.

Среди известных теоретических трудов Н. М. Потулова можно выделить:

«Сборник церковных песнопений» (вып. 1—4, М., 1876—1898 гг.), в котором отражены теоретические положения В. Ф. Одоевского о применении техники западно-европейского строгого стиля к обработке обиходных мелодий;

«Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви» (М., 1873, 1898 гг.) — нотная хрестоматия, содержащая также некоторые сведения о характере церковного пения.

Кроме того, Н. М. Потулов написал литургию Иоанна Златоустого, Василия Великого, Преждеосвященных даров, а также отдельные песнопения св. Четыредесятницы (на утрени, часах, вечерни, повечерии) и Страстной седмицы.

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943 гг.) — гениальный русский композитор, дирижер, пианист. Родился 2 апреля 1873 г. в г. Семенове Новгородской губернии в семье военнослужащего, происходившего из древнего русского дворянского рода.

Семья Рахманинова отличалась музыкальностью. Его дед Аркадий Александрович Рахманинов (1808—1881 гг.) — пианист-любитель, автор салонных романсов. Очень музыкальна была мать композитора, которая сама начала учить игре на фортепиано сына, обнаружившего уже в четырехлетнем возрасте большие способности.

В 1882 году девятилетний Рахманинов поступает в Петербургскую консерваторию, а в 1885 году он переводится в Московскую консерваторию, которую в 1891 году блестяще оканчивает как пианист. В следующем году оканчивает ту же консерваторию по классу композиции, представив в качестве дипломной работы оперу «Алеко» на сюжет пушкинской поэмы «Цыганы», за что получил большую золотую медаль, и его имя было занесено золотыми буквами на мраморную доску.

По окончании консерватории начинается его полuveковая ком-



С. В. Рахманинов

позиторская и как пианиста и дирижера концертно-артистическая деятельность.

Великолепное пианистическое дарование Рахманинова проявляется в полном блеске и получает признание как на Родине, так и за рубежом. Рахманинов становится любимцем русской общественности, тепло встретившей его как композитора.

Дирижерская деятельность началась в частном оперном театре Мамонтова, а с 1904 г. Рахманинов в Большом театре дирижирует бессмертными произведениями русской классической оперы. 89 выступлений Рахманинова за дирижерским пультом Большого театра были праздниками русской музыки. Деятельность Рахманинова была необычайно многогранной как композитора, пианиста и дирижера. Его имя пользовалось мировым признанием и славой.

В конце 1917 года Рахманинов покинул пределы Родины, которую ему больше не суждено было увидеть. Он вместе с семьей выехал в концертную поездку в Швецию, оттуда в Англию, а затем в другие страны, оспаривавшие друг у друга честь принимать знаменитого русского музыканта.

Рахманинов, живя за рубежом, гастролирует по Западной Европе и Америке, выступая в качестве пианиста, не имеющего себе равных по масштабу дарований и мастерству, и в качестве замечательного дирижера.

Рахманинов до самой смерти оставался русским человеком не только по происхождению, но и по строю мыслей и чувств. Патриотические чувства его особенно проявились во время Отечественной войны. Он уже в первые месяцы войны перевел в «Фонд помощи Советскому Союзу» крупные суммы, собранные им во время концертных выступлений.

В феврале 1943 года во время концертной поездки по США у Рахманинова начались сильнейшие приступы смертельной болезни. 28 марта 1943 года великий композитор скончался в Лос-Анджелесе, в Калифорнии, от молниеносной формы рака.

Весть о смерти С. В. Рахманинова потрясла весь мир и острой болью отозвалась в сердцах русского народа. Прах Сергея Васильевича Рахманинова покоится на кладбище Кенсико, недалеко от Нью-Йорка.

Замечательный композитор, величайший пианист и один из лучших дирижеров своего времени, Рахманинов был достойным преемником славных традиций русской музыкальной классики, которую он обогатил своим творчеством и исполнительской деятельностью, отмеченной национальными чертами русской музыки — глубиной, правдивостью и высоким мастерством.

Эти черты свойственны музыке Рахманинова, создавшего значительные произведения почти во всех музыкальных жанрах. Его оперы, кантаты, симфонии, симфонические поэмы, фортепианные концерты, сонаты, прелюдии, этюды, хоры, романсы, его духовные сочинения — «В молитвах неусыпающую», песнопения Литургии и всемирно известная «Всенощная» — все это принадлежит к числу выдающихся достиже-

ний музыкального искусства, в историю которого вошло имя Рахманинова как одного из блистательных русских мастеров нашей эпохи.

Главное в творчестве Рахманинова заключалось в выражении внутреннего строя духовной жизни, в стремлении всегда выразить с предельной полнотой и яркостью красоту душевного переживания, поэтому ведущим и определяющим началом в его музыке является мелодия.

Широкая распевность мелодики Рахманинова коренится в древнерусских распевах и проявляется как в общих приемах мелодического развития, так и в ряде особенностей интонационного строения — преобладание диатоники, т. е. ладового строения.

Большим своеобразием Рахманинова отличается ритм, который является не только организующим началом музыки, но, зачастую, приобретает и самостоятельное значение.

Все эти характерные черты творчества Рахманинова в полной мере проявились в его знаменитой «Всенощной».

Гениальный художник-патриот Сергей Васильевич Рахманинов стремился к истокам древнерусской народной национальной музыкальной культуры и нашел их в обильной сокровищнице древних церковных мелодий, сохранившихся в виде знаменного, киевского, демественного, московского успенского собора и других распевов. Красота и свежесть интонаций распевов, их ладовое строение и свободный ритм, глубина текстов церковных песнопений, необычайные образы и настроения, а также художественная задача — создание полифонического произведения в стиле «а капелла» увлекли Рахманинова и излились в его «Всенощном бдении». Это произведение, прежде всего, философского склада. Глубокое проникновение в текст песнопений определило и средства музыкальной выразительности.

Песнопения «Всенощной» основаны на русской подголосочной полифонии, зародившейся еще в недрах знаменного распева и представляющей своеобразное неповторимое явление мировой музыки, пресущее только русской музыкальной культуре.

Русская подголосочная полифония — это многоголосие, где основная мелодия в своем развитии обрастает подголосками и попевами, представляющими собой самостоятельные и равноправные варианты основной мелодии.

Как и всякое глубокое, большое произведение искусств или в области живописи, или в области литературы, или архитектуры, или симфонической музыки сразу не воспринимается во всем своем содержании, а требует созерцания и некоторого времени, чтобы впитать в себя и понять красоту и чувства, заложенные в произведении, так и «Всенощное бдение» Рахманинова, как произведение строгое, монументальное, сразу трудно воспринимается и требует напряженного внимания.

Песнопения «Всенощного бдения» довольно трудны для исполнения ввиду наличия полифонической формы, ладового строения и сложности мелодической линии, проходящей в каждой хоровой партии. Для исполнения необходим большой состав хора.

Это произведение написано Рахманиновым в январе — феврале 1913 г. для Синодального хора и посвящено памяти известного церковного композитора и общественного деятеля Степана Васильевича Смоленского.

Первое исполнение «Всенощного бдения» состоялось 10 марта 1915 г. в Москве, в зале Благородного собрания. Исполнял Синодальный хор под управлением Николая Михайловича Данилина, затем, по просьбе публики, в течение марта — апреля того же года «Всенощная» исполнялась еще несколько раз.

Затем это произведение исполнялось государственным хором 12 и 14 февраля 1926 г. в Большом зале Московской консерватории.

С 1957 по 1987 г., в день памяти великого русского композитора, «Всенощное бдение» Рахманинова ежегодно, в конце марта, исполнялось под управлением Николая Васильевича Матвеева в храме «Всех Скорбящих Радосте», что на Большой Ордынке в Москве.

«Всенощное бдение» состоит из 15 песнопений:

1. Приидите поклонимся;
2. Благослови, душе моя, Господа (греческого распева);
3. Блажен муж;
4. Свете тихий (киевского распева);
5. Ныне отпускаеши (киевского распева);
6. Богородице Дево, радуйся;
7. Шестопсалмие;
8. Хвалите имя Господне (знаменного распева);
9. Благословен еси Господи (знаменного распева);
10. Воскресение Христово видевше;
11. Величит душа моя Господа;
12. Великое славословие (знаменного распева);
13. Днесь спасение миру бысть (знаменного распева);
14. Воскрес из гроба (знаменного распева);
15. Взбранной воеводе (греческого распева).

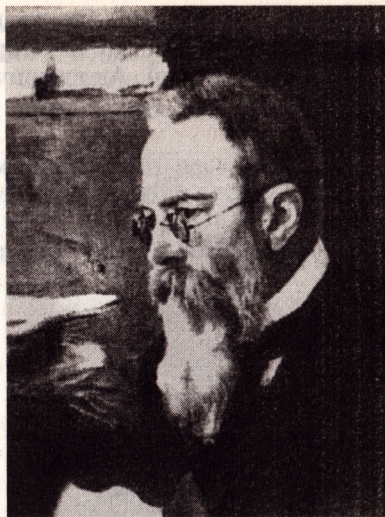
«Всенощная» — это замечательное произведение, в своем роде, совершенное. Не надо знать пение Православной Церкви, чтобы почувствовать художественность, выразительность и поэзию этой музыки», — так писал в своих воспоминаниях о Рахманинове Оссовский Александр Васильевич — советский музыковед, профессор Ленинградской консерватории.

В заключение необходимо сказать, что «Всенощное бдение» — это одно из замечательных явлений русского музыкального искусства, стоящее в одном ряду с мировыми произведениями хоровой литературы, а С. В. Рахманинов вошел в историю русской музыкальной культуры как гениальный музыкант, достойно продолживший традиции отечественной классики, умноживший ее славу и величие.

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1909 гг.) — русский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, дирижер.

Родился 6 марта 1844 года в г. Тихвине Новгородской губернии. Он начал обучаться игре на фортепиано с 6-летнего возраста, равно

как и сочинять музыку. Свое воспитание Римский-Корсаков получил в морском училище, по окончании которого в 1862 году был выпущен морским офицером. В 1861 году стал членом Балакиревского кружка, оказавшего решающее воздействие на формирование личности и эстетических взглядов композитора. Под влиянием и руководством М. А. Балакирева были созданы его 1-я симфония «Сербская фантазия», ряд романсов и несколько оркестровых произведений, которые сразу выявили выдающиеся творческие дарования композитора.



Н. А. Римский-Корсаков

В 1871 г. Римский-Корсаков — профессор Петербургской консерватории и одновременно продолжает работать в области композиторского творчества, обращая на себя внимание самобытностью своей музыки, русским складом таланта и блестящей, в высшей степени, колоритной инструментовкой. Эти характерные особенности дарования Римского-Корсакова проявляются и во всех дальнейших его произведениях, особенно в его операх. Композитором написано 15 опер, 3 симфонии, большое количество романсов, симфонических и хоровых произведений и др. Им составлен замечательный сборник «100 русских народных песен» (1877 г.), учебник гармонии.

Состоя на службе в Придворной капелле, Римский-Корсаков написал довольно много и церковной музыки, в которой он пытался создать своеобразную русскую народную гармонию. Например, в его Литургии преобладает диатоническая гармония, натуральный минор, преимущественно в простейших трезвучных аккордах, в стиле контрапунктическом и с каденциями в духе народного творчества.

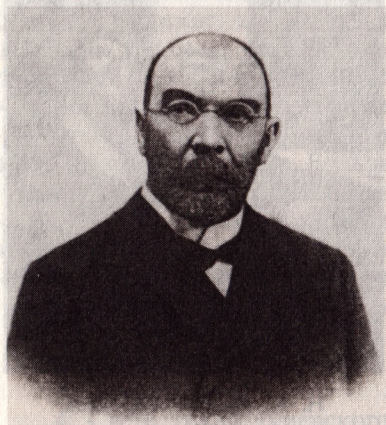
Вследствие значительного самостоятельного развития ходов отдельных голосов и введения в музыку некоторой имитации, автор допускает повторение, неодновременное произношение слов текста и вступление голосов.

Кроме того, Римский-Корсаков активно участвовал в работах по гармонизации песнопений древних распевов, в которых отражается тот же характер церковно-народного творчества, как и в переложениях капеллы. Ему принадлежат переложения: «Херувимская», «Да молчит всякая плоть» (киевский распев), «Хвалите имя Господне», «Чертог твой», «Се жених» (киевский распев), «На реках Вавилонских» и др.

Как композитор Римский-Корсаков — крупная величина русской музыкальной школы и замечательный оперный композитор современности.

менной ему Европы. Он пользуется громадной популярностью не только на Родине, но и за границей.

Умер Николай Андреевич Римский-Корсаков в 1909 году в Петербурге.



С. В. Смоленский

Смоленский Степан Васильевич (1848—1909 гг.) — русский историк музыки, палеограф, хоровой дирижер, педагог. Родился 20 сентября 1848 года в г. Казани, где окончил юридический и филологический факультеты университета. Музыкальное образование он также получил в Казани. Работая преподавателем Казанской учительской иногородческой семинарии, Смоленский имел тесный контакт со старообрядцами, и, видимо, поэтому он серьезно увлекся изучением древнего церковного пения по крюковым рукописям так называемой «Соловецкой» библиотеки, находящейся в Казанской духовной академии.

В 1887 году Смоленский издал курс хорового церковного пения, заключающий в себе краткое изложение элементарной теории музыки, гармонии и практические сведения для регентов о постановке и управлении хоров. Также он издал краткое описание древнего знаменного ирмолога. В 1888 году вышел в свет и его капитальный труд «Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца», сочинение, увенчанное Макарьевской премией, наглядно объясняющее основы крюковой семиографии.

В 1889 году Смоленский был назначен на должность директора Синодального училища и Синодального хора, а вместе с тем и профессора Московской консерватории по кафедре истории церковного пения, которую он занимал до 1901 года.

Находясь в течение 12 лет на должности директора Синодального училища, Смоленский принимал активное участие в редактировании богослужебных нотных книг и преобразовании Синодального училища церковного пения в заведение специально церковно-певческое с 9-годовалным курсом обучения, где молодые певцы могли бы получать прекрасное музыкальное и церковно-певческое образование для занятия должностей регентов и учителей церковного пения. Кроме того, Смоленский основал при Синодальном училище уникальную библиотеку древних нотных рукописей, состоящую из нескольких тысяч томов. С 1901 года Смоленский — управляющий Придворной певческой капеллы.

Смоленский написал очень много церковных песнопений. Он положил на мужские голоса последование молебнов, панихиды,

всенощной и литургии сокращенных распевов: знаменного, киевского и греческого. Его гармонизация очень проста и естественна, имеет художественную значимость. Собственные сочинения Смоленского отличаются оригинальной музыкальностью и написаны с большим художественным вкусом.

Наиболее известные его произведения — это великая и сугубая ектении, исполняемые всеми церковными хорами, и стихиры Пасхи «Да воскреснет Бог».

Умер С. В. Смоленский 2 августа 1909 года.

Соколов Николай Александрович (1859—1922 гг.) — русский композитор, музыкальный теоретик, педагог.

Родился 14 марта 1859 года в Петербурге. Общее образование получил в гимназии, а музыкальное — в Петербургской консерватории, которую окончил в 1885 году по классу теории композиции Иогансена и Римского-Корсакова. С 1886 года являлся преподавателем гармонии в регентском классе при Придворной певческой капелле, а с 1896 г. вел классы по теории музыки и гармонии в Петербургской консерватории.

Он написал более 100 светских музыкальных произведений. Из его сочинений для оркестра известны: две серенады, «Эллегия» и музыка к «Зимней сказке» Шекспира, написанная для Александрийского театра, балет «Дикие лебеди», три смычковых квартета, различные пьесы для скрипки и виолончели с фортепиано, несколько хоров для женских и мужских голосов и много романсов.

В области церковной музыки им написано много разных хоровых произведений, из которых наиболее известны «Милость мира», «Ныне отпускаеши» (соло тенор) и др. Кроме того, у него есть переложения произведений Бортнянского и др. для мужского хора.

Турчанинов Петр Иванович (1779—1856 гг.) — русский композитор, регент. Он был сыном дворянина Киевской губернии, родился в 1779 г. в Киеве и восьми лет поступил в народное училище, где и получил свое первоначальное музыкальное образование. За свой прекрасный голос был взят в военный хор генерала Леванидова. Потомки, проездом через Киев слушая хор Леванидова, были восхищены голосом Турчанинова и взяли его в Петербург. Свое музыкальное образование Турчанинов продолжил у Сарты, а закончил у Веделя.



Н. А. Соколов



Прот. П. И. Турчанинов

Турчанинов был регентом разных церковных хоров. В 1803 г. он принял священный сан. В 1804 г. занял место регента Митрополичьего хора. В 1827 г. был приглашен на должность учителя пения Придворной капеллы.

Умер П. И. Турчанинов на 78-м году жизни в 1856 г.

Турчанинов написал массу переложений, из которых весьма многие пользуются широкой известностью, считаются любимыми в певческой клиросной практике. Его «херувимские», «застойники», а также песнопения

Страстной седмицы, содержащие обиходную мелодию, по своей гармонии трогательны, благоговеины, звучны и очень удобны для исполнения.

«Значение переложений Турчанинова огромно. Отличаясь корректностью в письме, Турчанинов вложил в переложения всю свою теплую душу, угадал в древних напевах их грустную, умильную русскую нотку и присвоил им те простые гармонические сопровождения, которые выработались сами собою у незараженных итальянчиной простых певцов Киевской Печерской Лавры» (Смоленский).

Лучшие произведения Турчанинова, которые исполняются за богослужением во всех русских православных храмах, — это «застойники» на двенадцатые праздники, херувимская песнь № 5 и большинство песнопений из служб Страстной седмицы. Из них особенно замечательны: трипеснец «К Тебе утреннюю», «Вечери Твоея тайная», стихира «Тебе одевающегося», тропарь «Благообразный Иосиф», ирмосы «Волною морскою», «Да молчит всякая плоть», трио «Да исправится молитва моя» и «Воскреси, Боже, суди земли», а также воскресные тропари — «Днесь спасение» и «Воскрес из гроба».

Чайковский Петр Ильич (1840—1893 гг.) — гениальный русский композитор, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель. Родился 7 мая 1840 г. в г. Воткинске Вятской губернии. Отец композитора — горный инженер. Семья Чайковских была не из музыкальных, и только мать немного пела и играла на фортепиано. Феноменальный слух и отличная музыкальная память проявились в мальчике очень рано. Получив от матери элементарные понятия о музыке, Чайковский уже пяти лет абсолютно точно подбирал на фортепиано слышанную им в механической записи музыку Моцарта, Россини, Беллини. С восьми лет он серьезно стал заниматься музыкой у профессиональных педагогов.

С переездом семьи Чайковских в Петербург он в 1862 году оканчивает здесь училище правоведения, затем поступает в Петербургскую консерваторию, которую оканчивает в 1865 году с серебряной ме-

далью. Вскоре он становится профессором Московской консерватории (в 1856 г.), где преподает гармонию. Он составил первый русский учебник гармонии. Наряду с преподаванием Чайковский начинает интенсивно заниматься композицией. В 1879 году он оставляет консерваторию и, имея известность композитора, посвящает себя исключительно композиторской деятельности.

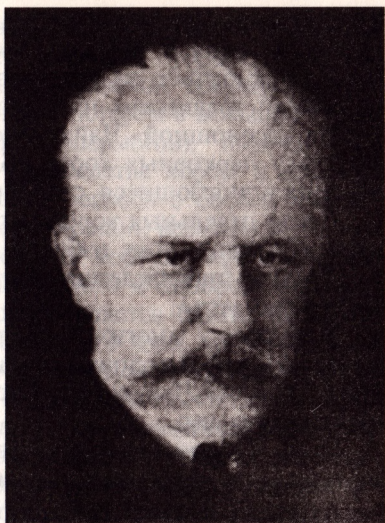
Творчество Чайковского глубоко национальное, это одна из вершин мирового реалистического музыкального искусства. Крупнейший симфонист, гениальный музыкальный драматург и лирик, Чайковский создал замечательные произведения в самых различных родах музыки. В его музыке глубина идейного замысла и богатство переживаний сочетаются с задушевностью, правдивостью выражения, простотой и доступностью музыкального языка.

Чайковский написал большое количество музыкальных произведений разных жанров: 11 опер, 6 симфоний, симфонические программные произведения, балеты, кантаты, концерты, инструментальные произведения, хоровые, вокальные, более 100 романсов и др.

Из хоровых произведений на духовную тематику Чайковский написал всю «Литургию Иоанна Златоуста» (1878 г.), «Всенощное бдение» (1891 г.), «Ангел вопияше» (1891 г.) и девять отдельных церковных песнопений (1884 г.).

Духовная музыка Чайковского являет собой попытки создать самостоятельную русскую музыку, главным образом, на основании собственного строя русских народных песен и на началах строгого контрапункта и своеобразной русской народной гармонии.

«Всенощное бдение», озаглавленное автором «Опыт гармонизации богослужебных песнопений», написано весьма оригинально и в строгом стиле. «Литургия» и «Всенощная», составленные с употреблением мелодического минора, в стиле довольно свободном, гармоническом, рассчитаны на большие певческие голосовые средства. В своих духовно-музыкальных произведениях Чайковский предполагал «способствовать к отрезвлению» церковного пения «от чуждых элементов, глубоко вкоренившихся в него вследствие деятельности итальянцев прошлого века и их учеников». Соответственно с этим и цель своих трудов Чайковский указывал в следующем: «В «Литургии», — говорит он, — я совершенно подчинился своему собственному артистическому побуждению. «Всенощная» же будет попыткой возвратить нашей Церкви ее собственность, насильно от нее



П. И. Чайковский

отторгнутую. При этом я старался избегать крайностей, т. е. вовсе не задавался смелой мыслью воссоздать древний способ церковного пения и выбиться из пут европеизма, но и не подчинялся установившимся традициям итальянизирования наших напевов».

Из «Всенощной» Чайковского прочно вошли в исполнительскую практику церковных хоров «Блажен муж» и «Хвалите имя Господне», заканчивающиеся своеобразной фугой на слова «Аллилуйя».

Среди отдельных хоровых произведений часто исполняются концерт «Блажени, яже избрал», а также «Ангел вопияше».

Лучшие произведения «Литургии» — это «Херувимская песнь» и «Достойно есть».

В практику многих наиболее крупных церковных хоров прочно вошел обычай в годовщину смерти великого русского композитора Петра Ильича Чайковского исполнять полностью всю «Литургию», написанную им.

П. И. Чайковский умер 7 ноября 1893 г. в Петербурге и похоронен на кладбище Александро-Невской Лавры.



П. Г. Чесноков

Чесноков Павел Григорьевич

(1877—1944 гг.) — одна из крупнейших фигур русской хоровой культуры первой половины XX века, разносторонний хоровой деятель — композитор, дирижер, педагог. Родился 25 октября 1877 г. под Москвой в семье церковного регента. С пятилетнего возраста началось его певческое воспитание в церковном хоре, где его отец был регентом. Благодаря выдающимся музыкальным способностям и отличному певческому голосу, в 7 лет он поступил в Московское Синодальное училище, которое окончил в 1895 году с золотой медалью. Его композиторская деятельность началась еще в Синодальном училище под руководством блестящего педагога и музыканта С. В. Смоленского. Стремление

к музыкальному творчеству сблизило Чеснокова и с выдающимся профессором по композиции и теории С. И. Танеевым, у которого он занимался в течение четырех лет. В 1913 г., будучи уже известным композитором и дирижером, он поступил в Московскую консерваторию, которую закончил в 1917 г. по классу свободного сочинения с серебряной медалью.

В 1980 г. он становится профессором Московской консерватории, где работает до самой смерти. В консерватории Чесноков вел созданный им курс хороведения, хоровой класс, специальное дирижирован-

ние, сольфеджио. В то же время широко развернулась его профессиональная исполнительская деятельность. Чесноков, управляя церковным хором, одновременно руководил Московской государственной академической капеллой, затем работал хормейстером в Большом театре и далее возглавлял капеллу Московской Филармонии. Чесноков был исключительным мастером в области руководства хором в капелле, где его необыкновенное дарование развертывалось с особой силой.

Как композитор Чесноков пользуется широкой, всемирной известностью. Им написано множество церковных хоровых произведений, а также светских произведений для смешанного и однородного хора.

Как церковный композитор, Чесноков является одним из самых известных и популярных. Нет такого церковного хора, который бы не исполнял произведения Чеснокова. Его произведения большей частью звучные, с ясной декламацией текста и изобразительностью музыки, с широкой обработкой церковных мелодий с преобладанием народного характера. Его переложения знаменного или другого распева становятся не обычным гармоническим сопровождением мелодии, а скорее художественной реставрацией, дающей понять все красоты подлинника.

Золотой фонд церковных музыкальных произведений Чеснокова составляют: «Благослови, душе моя, Господа» (греческого распева), «Блажен муж», «Свете тихий» (киевского распева), «Хвалите ими Господне» (знаменного распева), «Величит душа моя Господа», «Великое славословие» (знаменного распева), «Благослови» (на Литургии), «Во царствии Твоем», «Херувимская» (обиходного распева), Литургия №2, панихида № 2 и особенно «Вечная память», пасхальные песнопения и «Ангел вопияше», ектения (соло бас), «Да исправится молитва моя» и многие другие.

В 1940 г. вышла его книга «Хор и управление им», которая представляет собой своеобразную энциклопедию хоровой работы и бесспорно является лучшим трудом в этой области.

Умер П. Г. Чесноков 11 марта 1944 года в Москве. Он занимает почетное место в числе замечательных русских музыкантов-хоровиков, поскольку вся его жизнь была посвящена служению русскому церковно-хоровому искусству.

Фатеев Василий Александрович (1873—1942 гг.) — дирижер, композитор, педагог.

Родился в 1873 году в Киеве. Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции.

Вся его творческая деятельность протекала в Ленинграде в качестве дирижера церковных хоров, преподавателя пения и теории музыки. Одновременно он занимался сочинениями духовной музыки. Написал немало церковных песнопений, наиболее известные из которых: «О тебе радуется», «Свете тихий», «Милость мира» № 5, «Хвалите имя Господне», а также целый ряд обработок и гармонизации мелодий знаменного распева.

По своему направлению В. А. Фатеев принадлежал к композиторам так называемой Петербургской певческой школы.

Список рекомендуемой литературы

1. Александр Мезенец. Азбука знаменного пения. Казань: Изд. С. Смоленского, 1888.
2. Аллеманов Д., прот. Курс истории русского церковного пения. М., 1911.
3. Античная музыкальная эстетика. Памятники музыкальной эстетической мысли. Вступ. Статья А. Ф. Лосева. М., 1960.
4. Античные мыслители об искусстве. М., 1938.
5. Антология мировой философии. Т. 1-П, М., 1969.
6. Аристотель. О душе. М., 1937.
7. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.
8. Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
9. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
10. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.
11. Бражников М. В. Памятники знаменного распева. Л., 1974.
12. Бражников М. В. Пути развития знаменного распева. Л., 1949.
13. Бортнянский Д. С. Проект о напечатании древнего русского крюкового пения. Общество Любителей Древней Письменности. СПб., 1878.— Прилож. 3.
14. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
15. Вознесенский И., прот. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
16. Гарднер И. А. Проблема древнерусского демественного церковного пения и его безлинейной нотации. Мюнхен, 1967.
17. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Вып. 1—4. Рига, 1898.
18. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. Публикация, перевод и исслед. В. Протопопова. М., 1979.
19. Забелин Н. Домашний быт русских царей в XVI—XVII вв. Ч. 1—2. 1915.
20. Зиновьев В., прот. Исторические сведения о церковном пении. М., 1916.
21. Зиновьев В., прот. История церковного пения. Вып. 2. Ярославль. 2001.

22. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. М., 1985.
23. Ильинский А. Биографии композиторов IV-XX вв. М., 1904.
24. История русской музыки в 10-ти т./Под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. И. Кандинского. М., 1987.
25. История русского искусства. В 13 т. М., 1959.
26. История русской музыки. Т. 1. Древняя Русь XI—XVII вв. М., 1983.
27. Келдыш Ю. В. История русской музыки, т. 1. М., 1947.
28. Киприан Керн., архим. Литургика. М., 1997.
29. Лисицин М., прот. О новом направлении в русской церковной музыке. М., 1909.
30. Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962.
31. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М., 1994.
32. Матвеев Н. В. Хоровое пение. М., 1998.
33. Металлов В., прот. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1900.
34. Металлов В., прот. Азбука крюкового пения. М., 1899.
35. Металлов В., прот. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
36. Металлов В., прот. Русская семиография. М., 1913.
37. Музыкальная культура древнего мира: Сб. статей. Л., 1937.
38. Музыкальные инструменты мира. Минск, 2001.
39. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
40. Никольский А. В. Краткий очерк истории церковного пения в период I—X вв. П., 1916.
41. Одоевский В. Ф. К вопросу о древнерусском песнопении.— День, 1864. № 17.
42. Очерки по истории русской музыки (1790—1825 гг.). Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л., 1956.
43. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991.
44. Преображенский А. Культовая музыка в России. Л., 1924.
45. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. СПб., 1910.
46. Птица К. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. М., 1970.
47. Разумовский Д., прот. Церковное пение в России. М., 1867—1869.
48. Разумовский Д., прот. Богослужебное пение православной греко-русской церкви. М., 1886.
49. Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII века: Хрестоматия/Сост. и исслед. Н. Д. Успенского. Л., 1971.
50. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901.
51. Толковая Библия, или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета с иллюстрациями. Издание приемников А. П. Лопухина. Петербург, 1904—1913.
52. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

53. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968.
54. Успенский Н. Лады русского севера. М., 1973.
55. Федор Крестьянин. Стихиры/Публикация, расшифровка, исследование и коммент. М. В. Бражникова. М., 1974.
56. Филарет (Гумилевский), архиеп. Исторический обзор песнопевцев и песнопений Греческой Церкви. 2-е изд.— Чернигов, 1864.
57. Хрестоматия по истории древнего востока. М., 1963.

Николай Григорьевич ТРУБИН

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА

Редактор **А. Максименков**

Технический редактор **В. Федоров**

Компьютерная верстка **Л. Коростылева**

53. Успенский Н. Образцы древнерусского литературного искусства. Л., 1968.
54. Успенский Н. Даты русского севера. М., 1973.
55. Федор Крестыинович Силхиря/Публикация, классификация, исследование и комментарии М. В. Бондаренко. М., 1974.
56. Филарет (Гумилевский), архиеп. Исторический обзор путешествия и посещения Голландии Петром 2-м им. — Чернигов, 1864.
57. Хрестоматия по истории древнего востока. М., 1963.

Редактор А. Макашова
Технический редактор В. Федорова
Компьютерная верстка Л. Макашова

Лицензия издательства: серия ИД № 05743 от 03.09.2001 г.
Министерства РФ по делам печати, телевидения
и средств массовых коммуникаций

Сдано в набор 02.08.2004 г. Подписано к печати 10.08.2004 г.
Формат 60 × 90^{1/16}. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная № 1.
Объем 14,5 п. л. Тираж 5000 экземпляров. Заказ № 4136. Цена договорная.

Смоленское областное книжное издательство «Смядынь»,
214000, г. Смоленск, ул. Большая Советская, 12/1.

ФГУП ордена «Знак Почета» Смоленская областная
типография им. В. И. Смирнова,
214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.
Тел.: 38-46-20, 38-01-60, 38-46-05.

ISBN 5-87210-125-2



9 785872 101253

Лигров:

- 1) Чистота интонации - краеугольный камень, на котором зиждется искусство хорового пения
- 2) Воспитание голоса певца путем систематических занятий в подаче культурного звука на правильном дыхании.
- 3) Развитие подвижности и гибкости голоса с использованием примеров из художественной хоровой литературы.
- 4) Выработка техники произношения текста в разных ритмах и темпах.
- 5) Воспитание слуха певцов в преодолении трудностей гармонического и полифонического порядка.
- 6) Воспитание художественного вкуса певцов путем слушания хоровой музыки в отличном исполнении.

На вопрос - "как Вы добиваетесь такой тонкой выразительности в хоровом пении?", он отвечал: "Я работаю над интонацией, а остальное приходит само".

Пока потребность чистоты пения не превратится в постоянное сознательное стремление каждого певца и коллектива в целом, подкрепленное умением свободно преодолеть интонационные трудности, овладение хором сложностями интонационного порядка будет тяжелым и чаще всего недолговременным трудом, а великие достижения случайными и не прочными.

Поскольку чистота интонации является наименее прочным свойством певческого процесса, требующим постоянного слухового надзора, внимания и старания певцов, прочие стороны в создании хоровой звучности (ансамбль, звуковые краски, дикция) формируются и совершенствуются в работе с хором в неразрывном и постоянном сочетании их с совершенствованием интонации. Тем более что каждая из них влияет на хоровой строй (позиция звука, произношение слова, дыхание и прочее). Именно поэтому Лигров считает, что хоровое произведение готово к исполнению тогда, когда завершена работа по его выстраиванию.