

Л. Сабанеев

История русской музыки

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Л11

Л11 **Л. Сабанеев**
История русской музыки / Л. Сабанеев – М.: Книга по Требованию, 2013. – 88 с.

ISBN 978-5-458-36806-3

ISBN 978-5-458-36806-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

процессом. Разделить все эти понятия не представляется возможным иначе, как с риском впадения в полную ненаучность.

Назначение и смысл предлагаемого очерка—вовсе не обслуживать интересы специалистов „историков музыки“ и даже не лиц, сколько-нибудь этим вопросом „специально“ интересующихся. Это—*популярное* изложение развития русского звукового искусства, рассматриваемого как органическое следствие ряда общеисторических условий, определяющих *типы чувствования*, из которых рождаются музыкальные организмы, в своем бытии обнаруживающие черты, аналогичные до известной степени биологическим организмам. Оттого я предпочел *сократить* главы, касающиеся *эмбриональных стадий русской музыки*, полный интерес к которым можно предположить только у лиц, специально ими занятых. Тем более, что самая историческая наука далеко не находится в полном благополучии относительно знания этих стадий. Отсутствие специалистов-исследователей, трудность доступа к первоисточникам и материалам до сих пор сохраняют в зачаточном состоянии науку о музыке старой России (прибл. до половины XVIII века), и выводить ее из этого состояния вовсе не в задачах и не в ресурсах настоящей работы. Напротив, более подробно развита *музыка XIX века*, как эпоха наиболее характерная и продуктивная в художественном отношении, а также более близкая к нашему современному звуко-созерцанию.

Историю музыки в России можно расчленить на несколько периодов или эпох, каждому из которых соответствует *особый уклад жизни* и связанная с этим укладом музыка.

Древнейший период соответствует *до-государственному* „племенному“ быту славянской России, когда начинали только намечаться классовые структуры, приблизительно соответствующие *феодалным* группировкам. Общество расчленялось на два класса, из коих один, звероловный или земледельческий, был существенно связан с землей; другой, военный и промышленный, намечал будущую аристократию и имел полуразбойничий, полукупеческий характер. Последний далеко не всегда даже принадлежал к коренному населению и часто являлся пришлым элементом. Экономический уклад жизни соответствовал примитивнейшим формам натурального хозяйства, общение с другими странами и народами было в зачаточном состоянии; психические ресурсы в высшей степени первобытны. Этот период естественно кончается с началом сильного византийского влияния, которое прежде всего выразилось в принятии христианства и в начавшемся с этого времени развитии церковной музыки. Древнейший период характеризуется расцветом старой *народной песни*, в форме которой выражалась музыкальность народа, вообще по своему антро-

пологическому типу относящегося к наиболее музыкально одаренным племенам.

Древний период, начинаясь с водворения византизма (988 г.), оканчивается началом татарского ига. В это время складывается своеобразный русский феодальный строй. Музыка в этот период уже *расслаивается на народную в тесном смысле слова, на музыку высших классов*, создаваемую для их увеселения и прославления, и на *церковную музыку*, которая поддается своеобразному влиянию народной песни, сама в свою очередь влияя на последнюю.

Эпоха татарского ига, или средний период, завершается водворением царизма (Иоанн III). В это время вообще открystalлизовываются некоторые экономические явления, создающие народные группы со своим типом чувствования и своей музыкой. Духовенство, слабое в предыдущем периоде, начинает крепнуть, и церковная музыка в связи с общим пониженным тоном настроения народа как будто начинает доминировать над народной, светской песней.

Поздний средний период политически совпадает с эпохой царей. Окрепшее духовенство решительно об'являет *гонение на народную песню*. Этот период характеризуется борьбой духовного и светского начала в музыке и развитием церковного пения. В это же время, повидимому, складываются народные песни исторического содержания, а также вызванные специфическими условиями царизма песни разбойничьи, тюремные и др.

Новый период начинается, собственно говоря, с Петра I, хотя несколько предваряется уже в царствование его предшественника (Алексея). Он характеризуется *иноземным влиянием*, открытием связи с Европой и насаждением искусственным путем в России „немецкой“ музыки. Одновременно наблюдается падение влияния духовенства и в связи с этим более интенсивное развитие свободной народной музыки светского характера.

Новейшая эпоха рождается на рубеже XIX века и характеризуется появлением самодовлеющей *художественной музыки русских авторов*, хотя и не избегших сильных влияний Запада, но достаточно самостоятельных в творчестве и в *технике*. В этот период русская музыка быстрыми шагами догоняет западное искусство и даже занимает в Европе одно из первых мест. Эта эпоха дает также ряд блестящих исполнителей и развитие музыкально-специального образования, дающее начало классу профессионалов-музыкантов в России.

Такова общая схема исторического хода музыкальной жизни в России. Однако при изложении более подробном вряд ли практично следовать такой схеме изложения. Дело в том, что три главные отрасли музыкального искусства, музыка *народная*, музыка *церковная* и музыка „культурная“, в своем развитии

обнаруживают чрезвычайную *самостоятельность*. Хотя народная песня влияла и на церковную музыку и на музыку XIX века— „культурную“, но это влияние не слишком существенно и, главное, нисколько не мешало чрезвычайно четкому разграничению всех этих трех линий. Ничего подобного той спаянности, которая была между культурной и церковной музыкой на Западе, не наблюдается. Русская культурная музыка ни в какой степени *не есть следствие церковной*, и эта характерная для России черта находит свое историческое объяснение в *исключительной культурной косности русского духовенства* и в строгих тисках византийских канонов, замкнувших церковную музыку в специфическую область, из которой не было никакого хода в иные области.

Исходя из этого, представляется более естественным изучать эти три линии русского музыкального творчества *порознь*. Народная песня имеет свою замкнутую историю, церковная музыка—свою и культурная—свою очень кратковременную, но чрезвычайно блестящую, которая в сущности и составляет истинный художественный центр русской музыкальной культуры.

Народное творчество.

Генезис Раньше, чем говорить об *истории* народного песни. песенного творчества, не лишне сказать несколько слов о *самом понятии и процессе* этого творчества. В настоящее время должно быть оставлено распространенное ранее мнение о процессе возникновения народной песни путем какого-то непонятного „мистического“ коллективного творчества в недрах отвлеченного понятия „народа“. Ясно, что такое интимное проявление, как акт песенного творчества, по существу *индивидуально* и что все народные песни, бесспорно, имеют каждая *своего автора*, отличающегося от всякого „композитора“ только тем, что имя его не сохранилось в потомстве (или сохранилось в легендарной форме, не внушающей чувства достоверности). Народное творчество есть на деле одна из форм *анонимного, дилетантского* творчества и обладает всеми свойствами, характерными для дилетанта-творца. *Отсутствие интереса к имени автора* есть одно из таких характерных свойств дилетантской среды *). Другим не менее характерным свойством является стремление к *подражательности*, вернее — малый интерес к тому, чтобы создаваемая песня была особо *оригинальной*, по типу непохожей на все предыдущие. Напротив, большая *традиционность*, преемственность в приемах и в технике, желание даже создавать прямое *подобие* уже созданному есть не менее типичное свойство, обуславливающее *малый темп эволюции стиля* в песне. Наконец, одним из любопытных свойств является естественная и неминуемая *изменчивость напева*, который, не будучи *записан*, передается только со слуха и по памяти и подвергается при этом неминуемым *импровизационным изменениям*, нередко очень удаляющим репродукцию от прототипа.

Количество „творящих“ песни лиц в России при ее сравнительно . большой чисто-„антропологической“, расовой музыкальности должно быть сравнительно весьма велико. Но самый *импульс творчества нового напева*, как всегда, у дилетанта

*) И сейчас можно в дилетантских кругах встретить лиц, помнящих разные произведения культурной музыки, но не знающих автора и не желающих его знать.

не очень велик. Люди из народа предпочитают воспроизводить, вариировать уже существующие напевы, и сравнительно немного тех, кто создает или пытается создать мотивы заново. Обычно же песни возникают в процессе импровизационных вариаций, постепенно отдаляющих копии от оригинала. Этот процесс, в связи с несомненным инстинктивно производимым исполнителями отбором лучшего, дает генезису песни черты чрезвычайного сходства с происхождением организмов путем естественного подбора. Может быть высказана не лишенная правдоподобия гипотеза, что все песни в сущности произошли путем таких постепенных уклонений (с „выживанием“ всех лучших в этом смысле достижений) от немногих эмоциональных первичных типов (напр., типы: „протяжный“, „плясовой“, „хороводный“ и проч.).

Что касается до самого воплощения песни, то песенное творчество в своем облике явно зависит:

1) *От типа чувствования того круга* (класса, группы), который является „потребителем“ (слушателем, исполнителем) песни. Этот же тип, как я уже говорил, есть функция антропологического типа народа (племени) и жизненно-экономических условий его бытия,

2) *От техники звукоизвлечения*, возможной и принятой в данное время в данной группе, что тоже стоит в связи с экономическими условиями группы.

Творец народной песни (как и дилетант) неминуемо *работает на вкус* потребляющей его искусства массы и в соответствии с исполнительскими ресурсами последней. Творить „для потомства“, что принято в позднюю „профессиональную“ эпоху музыки, когда выделились два класса профессионалов-музыкантов и когда изобретена была запись звуков, в те времена было бесплодным занятием, ибо эти песни „будущего“ не могли дожить, при отсутствии вкуса к ним у современников, даже до завтрашнего дня.

Ясно, что раз меняются антропологические, экономические условия, созидающие жизнь, меняется тип чувствования,—меняется и *стиль песни*. Прежняя отмирает, заменяясь новыми формами, иногда более отвечающими иным вкусам *вариантами*, иногда, быть может, совсем новыми элементами. Не мешает отметить очень важный фактор *непосредственного влияния инородных музыкальных элементов* на песню, непосредственное (со слуха) усвоение песен *иноплеменников*, случайно услышанных, иногда даже *культурной музыки* стран, с которыми так или иначе народ приходит в соприкосновение. Эти уже культурные произведения, претворяясь в психике воспринимающего их творца-дилетанта и приспособляясь к технике народа, дают начало новым народным песням, при чем присущая песне всегдашняя традиционность часто придает и им тот общий колорит и стиль, который свойственен данному народу.

Из всего сказанного следует, что народная песня есть в высшей степени *сборное* и *составное* явление, подчиненное специфическим условиям возникновения и развития, придающим ей, при условии сравнительной *полной изоляции* данного народа от других, известный устойчивый типовой характер, „народный стиль“, возникающий из явлений традиционности, подражания, свойственного дилетантскому звуко созерцанию, и из общего типа эмоции, порожденной общностью быта, наподобие того, как возникают специфические „островные“ виды в мире животных и растений—порождение длительной изоляции и фактора наследственности, которую тут заменяет „традиция и подражание“. Но стоит *изоляции нарушить* свою строгость, и немедленно влияния иных типов, иных звуко созерцаний проникают, деформируя песню, что лишь до известной степени парализуется обычной традиционной замкнутостью первобытных народов в себе и нелюбовью их к „иноземному“, что имело, несомненно, место и в России.

Несомненно, что первичные импульсы дилетантского „народного“ творчества очень разнообразны и неприводимы к немногим основным. Но можно среди них выделить важнейшие, обычные, наиболее частые. Основным трем типам психического состояния: мысли (думе), рассказу (сказке) и действию (пляске) соответствовали три главные типа песен: *песни-думы* (лирические), *песни-сказки* (былины), *песня-пляска*, что соответствует (в грубых чертах) лирике, эпосу и драме. В первом из них играет большую роль интонационный элемент (напевность), в третьем—ритмический, во втором—слияние того и другого. Не подлежит сомнению, что в самом возникновении *напева* слова в своем звуковом очертании, развившемся до пения, играли роль наравне с естественным эмоциональным значением поющего звука, как выражением чувствования, как „междометием“, омузыкаленным и охудожествленным, еще и *мнемонические* свойства напева, облегчающие запоминание *слов*, и чисто-акустическое значение, так как звук пропетый более *слышен*, чем сказанный, и это могло заставить говорить нараспев в целях *большой слышимости* при большой аудитории, несомненно, имевшей место в те времена.

В процессе возникновения песенного творчества надо отличать еще и то, что *психология автора* песни несколько разнится от психологии воспринимающей среды. Автор напева чаще всего *лиричен* в своей психологии, т.-е. выражает звуком эмоцию *своего внутреннего мира*. Тон чувствования песенного автора чаще всего совпадает с *тоном экспрессии песни* (учитывая, конечно, самый уровень звуко созерцания и зависимость экспрессии от него). Тон чувствования слушателя (потребителя) оказывается иногда совпадающим с тоном „любимой“ песни, но нередко является как бы *дополнением* к нему. Спрос на песню данного настроения часто обусловлен именно тем, что в тоне чувсто-

вания слушателя *не хватает* именно данного настроения. Чем слушатель (потребитель) менее творчески активен, тем более это дополнение требуется. В первобытных стадиях, по всем вероятиям, слушатель всегда настолько активен творчески, что в такого рода „дополнении“ не нуждается, и психология воспринимающего приближается к психологии автора.

Самое *представление об экспрессии*, другими словами, самое *звукосозерцание*, меняется в зависимости от изменяющихся условий. Именно в дилетантском, народном творчестве на звукосозерцание сильнейшим образом воздействуют разные *привходящие обстоятельства*, разные *привычные ассоциации*, в роде текста, слов песни, ритуальных подробностей, настроение которых *переносится и на самые звуки*, а потом традиционно сживается с ними, так что уже и без слов эти звуки кажутся адекватными этим настроениям. Не лишено вероятия, что вообще в музыке лишь очень незначительная часть эмоций связана с самой звуковой материей *органически*, а огромная часть является навязанной разными высшими, исторически наслоившимися и традиционно-подкрепленными ассоциациями, которые способны к очень различным временным изменениям в течение исторического процесса. Уже из этого вытекает неосновательность распространенного и общепринятого метода перенесения ощущаемой нами теперь (при нашем звукосозерцании) эмоции от песни на нее самое и заключение об ее „настроении“ или эмоции в стародавние времена. Одна и та же песня на нас может действовать теперь совершенно иначе, чем на наших предков много веков назад, и вызывать совершенно иные эмоции.

Древней- *Древнейшая эпоха* не оставила нам никаких решающих памятников народного творчества. Сохранившиеся песни со следами (в тексте) *языческого обрядового действия*, что могло бы служить указанием на их языческое происхождение, в своей чисто-звуковой стороне вряд ли смогли донести до нашего времени в неприкосновенности свои напевы чрез все влияния в течение тысячелетия. Таким образом мы не в праве *ничего сказать о музыке* этих песен, но мы в праве предположить, что они даже вовсе не похожи на современные. Достоверно только передаваемое историками сведение о наблюдавшейся и в то время большой музыкальности славян и о большом значении музыки в их жизненном обиходе, в религии, быте и обрядах.

Тот факт, что древнейшие славяне вовсе не были земледельцами в массе, а скорее звероловами, должен указывать на иной *тип чувствования*, чем у позднего русского крестьянина-земледельца. В то время между высшим классом (князьями) и народом, быть может, существовало даже этнографическое различие, не говоря об экономическом (ср., напр., легенду о

„призвании варягов“). Влияние *скандинавских напевов во всяком случае нельзя не допустить*, принимая во внимание, что торговый путь князей-разбойников шел от севера к Царюграду, и косвенным доказательством того служат черты сходства мелоса юго-славян (украинцев, в особенности поляков) с норвежскими напевами и ритмами. Напротив, *влияние юга (Византии) более нежеле проблематично*, что хорошо связывается с теократическим гонением там на светскую музыку. Что касается до типа старорусской песни, как ее вообще характеризуют, с ее строгим *диатонизмом, ладовым строением, ритмической гетерометричностью*, то эти свойства сложились в более позднюю эпоху и едва ли без содействия народов севера (финнов и финских племен, быть может, даже монголов), что и обусловило сильное различие мелоса велико- и средне-русского от польского, украинского и других южных и западно-славянских ветвей его.

Более реальных элементов мы знаем о *типе и содержании музыкального творчества той эпохи*. Прежде всего мы видим там *культовые песни, связанные с языческими действиями* (следы их сохранились в виде „колядок“, „русальных дней“, „радониц“, „купальских песен“ и т. п.), очевидно, обусловленные спросом на них, как на принадлежности культа, и песни, возникшие явно при дворе князей и имеющие целью развлечение и величание этих последних. Повидимому, выделение класса *музыкантов-профессионалов* уже произошло в то время, и летописи сохраняют нам легендарные имена тогдашних „придворных композиторов“ в роде „Баяна“ и др. Несомненно, что эти явления ближе стоят по генезису даже к *примитивному дилетантскому культурному искусству*, чем к чисто-народному. Созданные на потребу правителей, эти песни только *потом*, впитавшись в народные массы и ставши предметом их потребления и обихода, стали народными в настоящем смысле слова.

Таким образом возникали *былины*, некогда распевавшиеся с сопровождением инструмента или произносимые нараспев (вернее последнее). Это—типичные произведения заказного придворного искусства, нередко отличающиеся характерной для этого рода творчества небрежностью в самой технике композиции (в данном случае словесной, ибо звуков не сохранилось).

Инструменты той эпохи, о которых сохранились и сведения и *изображения*, дают основание предполагать уже сравнительно довольно развитую в то время *технику исполнения* и, повидимому, *какой-то гармонический стиль* сопровождения. Из них наиболее древним инструментом являются семиструнные „гусли“ — инструмент, излюбленный певцами и „сказителями“. Общий тип музыкальной техники и инструментария того времени тоже заставляет предполагать влияние Севера („скальдов“ и т. п.), но влияние ослабленное и отраженное.

Песня древне-го периода (X—XIII в.). *В древнем* периоде (с византийского влияния), отмеченном сильнейшим экономическим засильем Константинополя, выступает на сцену новый фактор—византийское церковное пение. Этот, видимо, весьма чуждый первоначально русскому музыкальному сознанию элемент был довольно скоро претворен по-своему и возымел сильное влияние на народное творчество. Влияние это, впрочем, было не столько музыкальным, сколько *сюжетным*: народная песня заражается религиозным духом и мифом, аскетическими тенденциями. В сущности это произошло не так скоро. Первоначальная quasi-православная Русь была не очень предана новой религии, но сильная византийская религиозная пропаганда делала свое дело. Опять-таки и тут спрос рождал предложение. При дворах византизированных помещиков-князей требовался религиозно-православный дух, вызвавший целую музыкальную литературу, которая только *потом* уже стала народной. Настоящее свое развитие „духовные стихи“—род свободной композиции на религиозные темы—получили значительно позднее—в эпоху татарского ига, когда разоренная страна была особенно склонна подпасть влиянию аскетически-христианских настроений.

Влияние татар. Эпоху „татарского ига“ принято считать обычно эпохой всеобщего угнетения и упадка и, кроме того, господства какой-то „низшей“ культуры. Едва ли это, однако, так, ибо явившиеся с Востока монголы, хотя и не являлись центральными фигурами великих исторических событий в Азии, а составили как бы „второй сорт“ монголов, все же в смысле государственности, науки и даже искусства были, несомненно, гораздо выше исконного русского населения. Вряд ли народная песня в это время могла вполне освободиться от влияний песнетворчества завоевателей, и то количество татаризмов, которое вошло в обиход русского *языка*, может служить приблизительным указанием на то, как, по всей вероятности, изменилась и самая напевность русской песни в эту эпоху, особенно если принять во внимание, что традиционализм и нелюбовь к иноземному в равной, а, может быть, и в *большей* мере составляли препятствие для проникновения в обиход речи новшеств и неологизмов, чем по отношению к песне. В нее с тех именно пор вошли некоторые плохо до сих пор осознанные *элементы ориентализма*. Некоторым ослаблением этого предполагаемого влияния могло служить разве то обстоятельство, что „татары“ не являлись чересчур музыкальным народом. Что касается до самых песен, сюжетно связанных с татарским нашествием, довольно многочисленных, то они вряд ли современны самому „игу“ и возникли значительно позднее, когда самое „иго“ стало уже легендой.