

Преображенский А. В.

Культовая музыка в России

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
А11

А11 **А. В. П.**
Культовая музыка в России / Преображенский А. В. – М.: Книга по Требованию, 2023. –
124 с.

ISBN 978-5-519-79485-5

ISBN 978-5-519-79485-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

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 первоизданном 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.

Культовая музыка в России.

I. Русский народ, как и всякий другой активно выступающий в истории народ, пишет свою автобиографию в трех книгах: книге дел, книге слов, и—книге искусств. Все три одинаково важны для того, чтобы узнать характер народа, уяснить себе ход его жизни и развития, и определить его физиономию. Книга дел—его история, книга слов—его литература, стали привычными справочниками для этой цели. Реже пользуются третьей книгой,—книгой искусств, написанной своеобразным символическим языком.

Наша цель — изложить несколько страниц из этой третьей книги, обнимающих собою ту часть русского искусства, которая сформировалась за протекшие века его истории в области музыки, связанной с культом. Если до XVIII в. нет оснований говорить о светской музыке в России, а до XIX в. и о «русской музыке», то о культовой музыке в России следует говорить, имея ввиду ее историю с X по XX век. Народная жизнь древней Руси была так тесно связана с культом, была так глубоко пропитана его воздействием, что искусство в своих высших формах у русского народа могло быть только искусством, вытекавшим из потребностей культа. Если вообще религия не живет обособленной жизнью, а переплетается со всеми видами духовной деятельности и со всеми культурными отношениями, то неудивительно,—так как древняя Русь была насыщена религиозной атмосферой,—что церковь и народность стали как бы нераздельны в ней, и что—следова-

тельно—церковное искусство старой Руси было ее народным искусством.

Следов языческой культовой музыки на Руси история не хранит не только в форме напевов или мелодий, но и в форме каких-либо сведений о их характере, свойстве и музыкальном устройстве. Если музыкальная сторона русской народной песни во всем ее объеме остается мало известной и изученной по отношению к древнейшему периоду жизни русского народа, и если представление о песне опирается только на образцы позднего и ближайшего к нам времени, то отсутствие напевов культовой песни понятно. Язычество продолжало долго жить в быту русского народа, но, как мифология и культ, оно не имело устойчиво сложившихся форм.

Только с принятием Русью христианства культ получает определенные формы, способные к развитию. Они не были созданы русскими, но были заимствованы готовыми и были даже обязательными для новопросвещенных. Принятие христианства по восточному греческому обряду предreshало характер всего культа, в том числе и характер культовой музыки. На первых порах совершителями культовых обрядностей были либо греки, либо славяне, раньше русских принявшие христианство. Поэтому греческое влияние в первые века развития русского церковного быта было неизбежным. Судя по сохранившимся памятникам культовой музыки,—церковного пения, так как восточная церковь допускала только вокальную музыку в церкви,—русские целиком вместе с учением и обрядностью усвоили и греческую систему пения. На месте своего происхождения она представляла собою разработанную художественную систему, сложившуюся при участии выдающихся деятелей впродолжение целого ряда столетий, и потому не было места для возможности объединения ее с первобытным укладом древнерусского языческого культа. В условиях своей дальнейшей жизни на Руси она подверглась соответствующим изменениям и, оторванная от своей

почвы, приобрела здесь особый специфический облик как в отношении своей организации, так и в отношении самых мелодий, напевов.

II. Древнейшей формой русского пения следует признать т. н. пение кондакарное. До известной степени происхождение его загадочно. Нигде вне России не найдено до сих пор подобных кондакарям певческих книг, между тем по целому ряду причин кондакарное пение нельзя считать явившимся впервые на русской, и даже вообще славянской, почве. И в самой России пение это представлено пятью рукописями XI—XIV в., после какового времени оно совершенно не встречается. Изучение содержания этих книг, насколько оно выполнено исследователями, приводит к следующим данным. Текстом кондакарных певческих книг служат далеко не все входящие в состав позднейшего богослужения песнопения, но лишь такие, которые по своему устройству принадлежат особой музыкально-поэтической греческой богослужебной системе, носящей название асматического или песненного последования. Она сложилась в греческой церкви после VI века. В ней отдается преимущество пению пред чтением, а в пении—элементу сложно-мелизматическому пред речитативно-повествовательным. Такой тип богослужения был известен еще в глубокой древности, когда, например, еврейское богослужение как бы все превращалось в музыку и пение при совершении жертв, или когда на первый план выступали особые художественные формы исполнения псалмов попеременными хорами, по стихам, с припевами «аллилуиа» и т. п. В собственно христианской древности ему соответствует, быть может, та форма, которая известна под именем глоссо-лалии, и которая была близка к экстатической форме богослужения, когда звуки и слова приобретают особое значение символов, независимо от словесного смысла их. Этот общий характер мелизматического пения можно находить в пении кондакарном уже при первоначальном ознакомлении с ним, каковым, надо сказать, и ограничи-

вается все наше понимание его, за отсутствием каких-бы то ни было средств его расшифровки. Главнейшими особенностями кондакарного изложения, по сохранившимся памятникам, являются: 1—наличность ряда музыкальных знаков для пения отдельных слогов с повторением гласных звуков под каждым знаком; 2—вставные звуки между этими гласными, как напр. х, в, н, у, отчего иногда получаются продолжительные вставки, вроде следующих: хаво-уаиаавоуа, хивоуи, вуохохо, хаха, неуе, нее и т. д.; 3—присутствие музыкальных формул, не связанных с текстом, как неагие, анагия, нана, неанес и т. д., особенно в слове «аллилуиа» достигающих большой сложности; 4—знаки и буквы среди текста, к нему не относящиеся, т. н. мартирии, понимаемые обыкновенно как показатели лада; 5—изложение напева посредством двоякого рода знаков, из которых одни близко напоминают хирономические знаки, т. е. знаки, воспроизводящие графически движение руки для указания мелодических оборотов, а другие—более простые по начертанию, значение которых точно неизвестно.

Но главной формой, получившей в дальнейшем прочное и устойчивое положение, была другая система, которую можно назвать стихирарной. Исходным началом и прототипом для нее служила также большая литургическая древность. Правда, если иметь ввиду еврейское богослужение, в нем формы как бы еще слиты вместе, господствует известный синкретизм. И только в христианском культе византийского средневековья вырабатываются позднейшие формы культа. Основная форма—стихира—в сущности была полным подражанием ветхозаветному псалму, но с большим эпическим спокойствием в изложении, с преобладанием повествовательного элемента и с небольшими молитвенными—лирическими отступлениями. В полном соответствии формировался и музыкальный элемент, отходя от необыкновенно сложной, даже—быть может—намеренно сложной, ткани к более простой, от сложной мелизматической формы—к певучей мелодии, и даже тому,

что мы называем речитативом, чтению нараспев. На первом месте здесь был уже не звук, а слово. В основу стихиры была положена строфная форма—с одной стороны, отсутствие мелизмов—с другой, и заключение, как припев—с третьей. Местами, в видах особой выразительности, удерживалось и мелизматическое изложение, особенно в иллюстрации тех слов, которые говорили о тайне, имели высший смысл в песнопении. У нас в России эта система возобладала и лежит в основе всего русского церковного пения не только прошлых времен.

Древнейшей ее формой является т. н. знаменный распев. Этот термин образовался на Руси, но «знамя» и «знаменный» есть не что иное, как буквальный перевод греческого *σημεῖον*, т.-е. знак, образ, начертание. У греков этим словом назывались те знаки, которыми были записаны напевы; поэтому смысл наименования ясен: русские называли знаменным распевом записанные особыми знаками богослужебные песнопения. От древних времен этот термин перешел во всеобщее употребление. Попытка заменить его русским словом «столповое» пение, или столповой распев, в смысле главного основного распева, примененного к «столпам» осмогласника, (т.-е. чередованию в богослужении восьми гласов), оказалась непрочной и не привилась.

Книги русского знаменного распева имеются на лицо от XII века, а самые распевы в позднейшем нотной линейной изложении занимают среди всех прочих напевов первенствующее по древности значение. Знаменная семейнография стала единственным способом записи для всякого рода напевов церковных, и употребляется даже до сих пор в церковном пении у старообрядцев-беспоповцев.

III. Так как тексты богослужебных песнопений создавались не в России, а были плодом поэтического творчества византийских «песнотворцев», то корни этого искусства следует искать в Византии. Весь материал богослужебных песнопений, вошедший в наши книги, представляет собою результат пышного расцвета этого творчества за

его блестящий период до X века. На месте своего происхождения этот поэтический материал неизбежно облекался немедленно-же, если не под пером одного и того же автора, в форму музыкально-певческую, ибо это было «песно-пение», гимно-графия. Здесь гимн, как хвала, не мог оставаться исключительно в оболочке слова, не доходя до завершения в мелодии, песне. Такой характер творчества в конце концов приводил к тому, что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, какая была положена в основу словесного. Поэтому напр., лежавший в основе конструкции псалмов словесный параллелизм целиком отражался и в музыкальной форме, так должно было быть и в христианских стихирах. Элементом необходимого контраста выступали дополнительные части в виде запевов, припевов, вводных и заключительных частей. Таким образом создавалась художественная оболочка словесной и музыкальной стороны песнопения. Проследить ее в тексте не трудно; что-же касается самого напева, то и в нем вполне возможно это сделать, но не путем прочтения музыкальных знаков (так как они остаются до сих пор не вполне понятными для древнейшей эпохи), а путем сравнения самых начертаний. Насколько форма эта существенна для русского богослужебного пения на протяжении всей его истории, насколько она глубоко заложена в существо самого напева, подтверждается тем несомненным фактом, что напевы и формы одних и тех-же песнопений в изложении XII и XIX века обнаруживают нередко полную тождественность.

Написанные уже не греческими песнотворцами песнопения, явившиеся на Руси и здесь изложенные знаменным распевом, следуют вполне его основным формам. Это подтверждается теми службами русским святым, которые в значительном количестве внесены в певческие книги в XII и XIII веках. Таковы певческие изложения служб князьям Борису и Глебу (перенесение мощей в 1072 г.), Феодосию Печерскому (1108) и др.

Одним из неопровержимых выводов отсюда следует то, что в отношении, по крайней мере, формы (не только текста, но и напева,—а это и представляет для нас существенное значение), русские песнотворцы не создали ничего нового, целиком заимствовав ее у греческих песнотворцев. Если-же это так, то в значительной степени определяется взгляд и на музыкальное изложение, которое, по обычаю эпохи, составляло с текстом органическое целое. Но каково же происхождение русской семейографии, или той нотописи, тех знаков, крюков, которыми записаны церковные напевы древнейшей эпохи? В каком отношении они стоят к знакам греческих певческих книг того же времени? Те или другие ответы на этот вопрос приобретают принципиальное значение, как решающий момент в вопросе о происхождении самого русского церковного пения. Если кондакарная система не имеет для себя полного прототипа в сохранившихся памятниках греческого пения, то в отношении системы знаменной история счастливее. Памятники этой системы для той эпохи XI—XIV в., когда могло происходить, и действительно происходило, тесное взаимодействие русской церкви с греческой в области богослужения, многочисленны, и открывают полную возможность сравнительного изучения. Поэтому есть возможность опереться на ряд исследований. Однако всем им недостает надобной определенности и окончательных выводов. Знаки музыкального письма признаются по существу заимствованными, но разработанными для русских напевов здесь, у нас в России. Степень заимствования и размеры переработки, однако, остаются невыясненными. Были попытки даже отрицать заимствование и считать знаменное письмо вполне русским. Но соображения, лежащие в основе такого утверждения, мало имеют дела с самой технической стороной письма, а заимствуются всего более из области общекультурного и национального обихода русской истории. Более близкое знакомство с материалом приводит к заключению, что знаменная нотация древнеславянских

певческих книг есть нотация греческая, с незначительными изменениями приспособленная для распевания славянского текста. Греческая нотация была заимствована славянами для записи греческих-же церковных напевов, а не каких-либо самостоятельных или оригинальных мелодий. Это приспособление и эти изменения являются в нашем пении, как остатки той работы над греческими напевами, которая была проделана над ними первоначально не в России, а в тех славянских землях, которые раньше России приняли христианство по греческому обряду, т.-е. главным образом в Болгарии. Древняя Русь приняла греческое богослужение и обрядность в готовом, сложившемся во всех своих подробностях, виде, и пение богослужбных песнопений на славянском языке перешло к ней от соседних славян. Но как происходило у последних усвоение греческих элементов, и какие фазисы развития прошло оно прежде, чем достигло древней Руси, все это остается невыясненным в русской исторической науке. Поэтому отделить элемент славянский от чисто русского в области напевов невозможно.

Еще меньше значения имеют попытки некоторых исследователей утверждать, что наши напевы заимствованы с греко-сирийского востока, а не из Византии; меньше — потому, что разграничение собственно певческих элементов Византии и греко-сирийского востока само по себе требует точного обоснования, какого недостает современной науке вообще, и используемым этими исследователями доводам в частности.

Текст певческих книг только — славянский. Присутствие греческих текстов и отдельных слов весьма незначительно. Понятно, что преобладание в составе иерархии в первые времена русской церкви греков должно было иметь своим последствием введение богослужения на греческом языке. Но, очевидно, это было случайным явлением, исчезнувшим, когда иерархия стала исключительно русской. Впрочем, были и другие основания для введения греческих текстов в славянское пение: они вводились как намеренное сви-

детельство близкой связи между церковью греческой и русской, связи, которая тогда сознавалась ярко и определенно.

Особенностью певческого текста, отразившеюся в дальнейшей истории пения было т. н. истинноречие, явление собственно фонетическое, но получившее в нашем пении характер специально певческий. Оно связано с тем известным историческим фазисом в развитии русского языка, когда его глухие звуки *ѣ* и *ь*, имевшие ранее полугласное произношение, стали терять таковое, и формировали, поэтому, совершенно иные, — по количеству слогов — слова, перемещения акцентов, сжатие или расширение гласных, — группировки звуковых элементов языка. И в то время, как подобное явление шло своим естественным порядком и безболезненно переживалось в русской устной и письменной речи, оно оказалось чрезвычайно трудным для усвоения в области певческой и вызвало здесь ряд таких явлений, которые в конце концов привели даже к несомненно уродливым формам.

В древнейших певческих памятниках господствует еще полное истинноречие, гласные и полугласные в пении произносятся так же, как и в речи. Поэтому согласная с *ѣ* или с *ь* составляет в том и другом случае особый слог, для распевания которого необходимы один или несколько ему только предназначенных звуков. Слово *дньсь* (современное *днесь*) имело над собою по числу слогов не менее трех музыкальных знаков для пения, Постепенное превращение его в односложное *днесь* должно было бы иметь своим конечным результатом или то, что все три знака распеваются на один этот слог *днесь*, и тогда была бы целиком сохранена принадлежащая ему мелодия, напев, или — эти три знака заменяются одним, двумя — и тогда предстояло какое-то изменение напева. Русские певцы не пошли ни по тому, ни по другому пути: они нашли третий, когда в угоду напеву и старому произношению стали распевать это слово трехсложно как *дэнэсэ*. Правда, подобное превращение одних

звуков в другие имело место и в речи, но лишь в ограниченном числе случаев, когда этот переход был обставлен соответствующими фонетическими условиями, и язык не страдал сам по себе нисколько. Правда и то, что первоначально эти вторичные звуки *о* вместо *ѡ*, и *е* вместо *ѣ*, были еще очень близки по характеру произношения к своим основным, но разница быстро исчезла и привела к оригинальнейшему явлению — раздельноречию. И если XIV—XV вв. были до известной степени умеренны в таком пренебрежении фонетикой, то XVI и XVII вв. дошли до изумительных крайностей. Правда, однако, и то, что русская народная песня, оказавшаяся перед лицом той-же необходимости перерождения полугласных, нисколько не пострадала и нашла вполне приемлемый, хотя и своеобразный, исход. «Древние глухие вовсе не так далеко остались за нами, как думают некоторые. Никто меня не убедит, что я не слышал в нынешней песне явственных слогов *тѣ*, *зѣ*, — за решотъ-ками за желе-зъ-ными. Равно никому я не поверю, что теперь нельзя услышать Курск при односложном Курск. А между тем нас отделяет от XIV в. полтысячелетия» — говорит Потебня.

Слова: «песнь победную принесем, людие» в правописании XI—XII века имела форму: «пѣснь побѣдноую принестьмъ людие», в книгах-же раздельноречных пелась уже в XVI в. так: «песне победеную принесемо людие». Таким образом, естественное развитие языка обойдено было в пении. И насколько это явление было серьезным, показывает тот факт, что еще и в наше время русские старобрядцы-беспоповцы поют не иначе, как раздельноречно, «на он», как они говорят. Это могло случиться потому, что певческие деятели разных веков, и даже лучшие из них, не стояли на такой высоте развития и образования, чтобы ввести нормальные формы произношения в свое пение. Текст был принесен в жертву напеву, его букве, традиции. По уровню развития певцы едва ли выделялись из общей массы, от которой для XV—XVI вв. требовать