

В. А. БАГАДУРОВ

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Часть III

Учебное пособие

Издание третье, исправленное


ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET
• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- Б 14 Багадуров В. А.** Очерки по истории вокальной педагогики. Часть III : учебное пособие / В. А. Багадуров. — 3-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 352 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-3306-3 (Изд-во «Лань», общий)

ISBN 978-5-8114-3467-1 (Изд-во «Лань», часть 3)

ISBN 978-5-91938-598-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISBN 978-5-91938-627-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», часть 3)

ISMN 979-0-66005-310-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISMN 979-0-66005-330-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», часть 3)

Всеволод Алавердиевич Багадуров (1878–1954) — русский и советский музыковед, вокалист и композитор. Его научные труды и статьи в основном посвящены изучению истории и методики вокального искусства. Настоящее издание, выходящее в трех томах, представляет собой ряд очерков, освещающих методологические особенности различных вокальных школ (Германии, Франции, Италии и др.).

Книга будет интересна профессиональным певцам, студентам и педагогам вокальных факультетов училищ и вузов, а также любителям.

УДК 784
ББК 85.314

- Б 14 Bagadurov V. A.** Essays on the history of vocal pedagogy. Part III : textbook / V. A. Bagadurov. — 3rd edition, revised. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 352 pages. — Text : direct.

Vsevolod Alaverdievich Bagadurov (1878–1954) was a Russian and Soviet musicologist, vocalist and composer. His scientific works and articles are devoted mainly to the study of the history and methodology of vocal art. This edition, published in three volumes, represents a series of essays covering the methodological features of various vocal schools (of Germany, France, Italy, etc.).

The book will be of interest to professional singers, students and teachers of vocal faculties of colleges and high schools, as well as to amateurs.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© В. А. Багадуров, наследники, 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ¹

Задачи автора в III части «Очерков» таковы:

1) выявить и проследить источники, на основе которых развивались в России вокальное искусство и вокальная педагогика;

2) охарактеризовать русскую народную песню, церковное пение и деятельность скоморохов как первоисточники стиля русской вокальной музыки;

3) продемонстрировать художественный и технический рост русского вокального искусства на примере русской труппы, начиная со времени учреждения русского театра до 50-х годов XIX столетия, когда указанная труппа уже определилась и достигла высокого художественного уровня. Для такой цели потребовалось рассмотреть вокальный материал, над которым работала труппа русского театра, то есть выяснить почти за столетие вокальный репертуар императорских и частных театров, программы концертов и охарактеризовать стиль исполняемой вокальной музыки, а также духовных стихов и кантов;

4) при подобных изысканиях необходимо было затронуть вопрос о той среде и тех слоях общества, которые обслуживало вокальное искусство разных видов и выразителем идеологических воззрений которых оно являлось;

5) при рассмотрении репертуара и его исполнения нельзя было обойти и самих исполнителей, поэтому ав-

¹ Книга воспроизводится по изданию: *Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики*. Второе переработанное и дополненное издание. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 1-е издание книги вышло под названием «Очерки по истории вокальной методологии. Часть 3» — *Примеч. изд-ва «Планета музыки»*.

тор в данных «Очерках» дает сжатую характеристику русских певцов и певиц XVIII и отчасти XIX века.

Автор не имел в виду написать историю русской вокальной музыки, но поскольку вокальное искусство и вокальная педагогика тесно связаны с историей оперы, романса и других видов вокальной музыки, то в III часть входит и краткий очерк развития этих форм в России.

Оказалась необходимой довольно продолжительная экскурсия в область церковной музыки и пения. В русской вокальной музыкальной культуре XVIII века церковное пение и музыка являются, как и народная песня, той почвой, на которой выросли вокальная методика и вокальное искусство.

Некоторые подробности, могущие показаться излишними (вроде указания значения крюков или помет, квадратной нотописы или звукоряда церковного пения, аненаек и т. п.), автору кажутся не менее необходимыми для русского певца и вокального педагога, чем сведения о сольмизации, мензуральной нотописы, диминуцию или ачченто, приводимые автором в I части «Очерков».

При обзоре русской вокально-методической литературы автор старался установить как ее преемственность от западноевропейских методических учений, так и самостоятельные черты и дать им оценку с точки зрения современной методики пения.

ГЛАВА I

Никаких методических указаний, касающихся постановки голоса, вокальной техники и исполнения светского пения, мы не встречаем в русской литературе до середины XIX века. Никакого накопления вокально-педагогического опыта, наблюдений и традиций исполнения ко времени появления у нас итальянской оперы (XVIII век) мы не имели. Однако факт исполнения в 1755 году оперы Ф. Арайи «Цефал и Прокрис на либретто Сумарокова русскими исполнителями — налицо. Является вопрос: каким образом исполнители, не обладая, казалось бы, никакой вокальной подготовкой, могли справиться с довольно сложными партиями итальянской оперы *seria* XVIII века? Дело в том, что исполнители были придворными певчими, и только исполнительница партии Прокрис — Елизавета Белоградская, придворная певица — была ученицей своего дяди — бандуриста и певца Тимофея Белоградского. Очевидно, придворные певчие при обучении имели возможность приобрести настолько прочные и правильные вокальные навыки, что исполнение итальянских партий было им доступно. Кроме того, они должны были обладать хорошими голосами с диапазоном, удовлетворяющим требованиям оперы. Единственным для них источником методических указаний могло быть только церковное пение и обучение ему в хорах так называемых государевых певчих дьяков, патриарших и впоследствии синодальных певчих и придворной «капеллии». В самом деле, если мы обратимся к этому источнику первоначального обучения пению, то найдем там множество указаний чисто методического характера, не говоря уже о том, что музыкально-теоретические знания

и музыкальная культура проникли в Русь именно при посредстве церковного пения. Следовательно, нам необходимо остановиться несколько подробнее на некоторых фактах из его истории.

По сведениям летописей, великий князь Владимир привез с собой в Киев из Корсуня митрополита Михаила, епископов, священников и певцов или демествейников, то есть учителей пения или регентов, которые были по происхождению славянами. Кроме того, при княгине Анне, его жене, существовал греческий хор, называвшийся «царицыным», так как она была дочерью византийского императора.

Пение изучалось за отсутствием музыкально грамотных певчих «понаслышке», то есть по слуху. Привезенные из Греции певцы и священнослужители организовали первые певческие школы. Впоследствии при Ярославе I и Мстиславе (в XI и XII веках) появились из Греции новые певцы¹.

Об их прибытии в Россию находим сведения в «Степенной книге»² такого содержания: «Веры ради христоролюбивого Ярослава... приидоша от Царя-града богоподвизаемы трие певцы гречестии с роды своими. От них начат быти в рустей земли ангелоподобное пение, изряднее осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пение».

Протоиерей Лисицин³ разъясняет цитату следующим образом: «Они ввели в России изысканное, а не простое осмогласие, вероятно, асматическое пение с фиоритурами

¹ Скопец Мануил — «певец гораздый» — обучал людей пению в Смоленске; демественник Лука — владимирские хоры, получившие название «Луциной чади». Известны имена таких учителей пения в Киеве, Новгороде, Владимире и Перемышле. Постепенно развивалось и музыкальное образование, так как уже в XI в. известны духовные сочинения, переписанные русскими певцами («Майская Минея» новгородца Путяты) и вновь положенные на текст мелодии.

² «Степенная книга» XVI в. представляет сводку летописных и хронографических сведений, в которой они сведены в более или менее стройную систему. Целью составления «Степенной книги» было установление генеалогии княжеских родов «по степеням».

³ «Музыкальный современник», 1917, № 7–8.

и другими украшениями, далее ангелоподобное (то есть, вероятно, антифонное пение в октаву) по подобию ликов ангельских, отвечающих один другому, и трисоставное «сладкогласование». Под трисоставностью протоиерей Лисицин понимает не только трехсоставный звукоряд трехоктавной византийской системы, но усматривает трисоставность в том, что греческое пение заключало в себе три рода пения: попадический, стихирарный и ирмологический.

Существуют и другие толкования указанной цитаты (см. *Разумовский*. Церковное пение в России. С. 97). Во всяком случае, русская церковь переняла от греков восемь гласов, основанных на четырех автентических и четырех плагальных ладах¹. Эти гласы приведены в строгую систему Иоанном Дамаскиным. Вместе с напевами из греческой церкви перешла к нам и безлинейная нотопись. Как известно, греческая нотопись состояла в изображении нот прописными буквами алфавита. Древнерусская крюковая или знаменная и столповая нотопись, сохранив отчасти следы алфавитной семейнографии, ввела в употребление и ряд других обозначений. Они развились благодаря скорописи (тахиграфии), которая сокращала и изменяла нотопись и дополняла ее знаками другого характера («невмы» западноевропейской нотописы и «крюки» восточной церкви).

Таким образом нотопись древнего церковного пения на Руси была безлинейной, то есть в ней не существовало линеек и обозначения нот, а повышение и понижение голоса в мелодии и длительность звука указывались особыми знаками, которые помещались над текстом. Знаки назывались крюками (вероятно, вследствие сходства их с последними) или «знаменами» и «столпами»; от слова знамя (знак) и произошло название знаменного письма, а затем и знаменного роспева, древнейшего из русских церковных роспевов².

¹ Автентические — *ре, ми, фа, соль*; плагальные — *ля, си, до, ре*.

² См. *Разумовский Д.* Богослужбное пение православной греко-русской церкви. М., 1886.

Знамена или знаки обозначали не только высоту (относительную) и продолжительность звука, но, что особенно для нас важно, часто и способ исполнения. Мы не будем вдаваться в подробности русской семейографии (учения о музыкальных нотописных знаках), укажем только на несколько обозначений, имевших характер знаков исполнения не только музыкального, но и вокально-методического. Так, одно из знамен скамеица или голубчик борзый одинаково обозначали две четверти в восходящем движении, но в скамеице надо было петь грудным звуком, а в голубчике — гортанным. Это, несомненно, указание на регистры (*vox pectoris*, *vox guttoris*¹ западноевропейской терминологии). Крюк и стопица означали белую ноту, но крюк требовал большей полноты и твердости звука, чем стопица, то есть указывал на большую твердость атаки и более прочную опору!



Киноварные буквенные пометы (красного цвета), видоизменявшие значение знамен, были степенные², то есть такие, которые указывали на вьюоту (степень) звука, и указательные, обозначавшие способ вокального исполнения³. Они настолько любопытны, что их следует привести полностью:

p «Идеже стоит рцы (то есть буква *p*) — равногласие сказуется, тут пой ровным голосом».

¹ *Vox pectoris* — грудной, *vox guttoris* — гортанный голос.

² Степенные пометы писались под знаменем и состояли из согласных — *Г* (гораздо низко пой), *Н* (низко), *С* (средним голосом), *М* (мрачно), *П* (повыше мрачно), *В* (высоко).

³ *Металлов*. Русская семейография, 1912.

к «Идеже стоит к а к о (то есть буква к) — и то знамя качается» (двукратное повторение большой секунды).

т «Идеже стоит т в е р д о (буква т) — и то знамя тихо поется или тихо ударить».

б «Идеже стоит б у к и (буква б) — обрящутся написаны и то знамя б о р з о петь повелевается (скоро)».

з «Идеже стоит з е м л я (буква з) — и то з а к и н у т и указывается», то есть добавить в восходящем порядке две четверти.

Буква з (задержка, зевок) указывала на задержку длительности ноты на четверть или восьмую и имела смысл нынешнего *tenuto*.

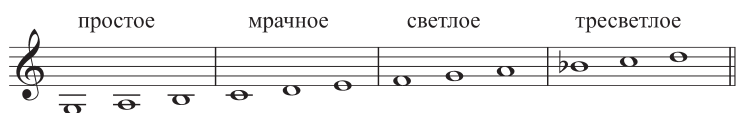
у «Идеже стоит у и то знамя ударяется, в пении скоро бежать осьмушками».

ло «Идеже стоит л ю д и (буква л) или люди с оном (буква о), то знамя ломается»: делается скачок (на интервал), главным образом, терцию вверх.

Основным звукорядом древней церковной музыки был звукоряд от *g* малой октавы до *b* первой с добавлением c^2 и d^2 . Знаменная нотопись устанавливала посредством различных «знамен», «крюков» или «столпов» высоту, длительность, последовательность тонов и различные мелодические мотивы исполняемого напева.

Для такой цели весь звукоряд был разбит на четыре с о г л а с и я, располагавшиеся следующим образом:

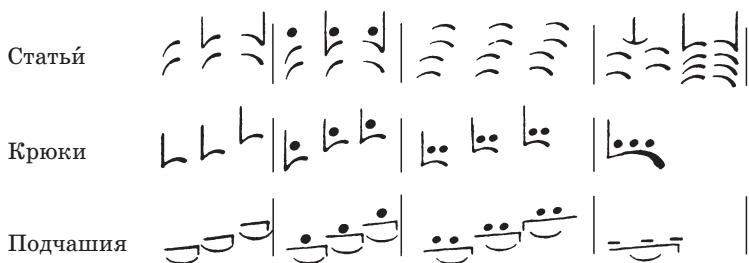
Согласия:



↘Г ↘Н Ц Г Н С М П П^х М и т. д. киноварные степенные пометы
или
↘ГН

[+ — крыжик (крестик); х) — старинное В]

согласиям соответствовали разные «крюки», «статьи», «подчашия» и т. п., а именно:



Знамена обозначали или одну ноту, или две горе — то есть с постепенным движением в верх, или долу — вниз (двугласостепенные), три (тригласостепенные) и четыре ноты (четырегласостепенные) и получали при этом различные, очень характерные названия¹. Образец русской семейографии см. приложение 1.

Так называемые фиты, которых насчитывалось до ста, и фитные лица (до 300) представляли: первые — комбинации различных крюковых знаков со змейцами, а вторые и с фитами. Эти комбинации назывались еще кокизами или полевками; они представляли короткий вокальный мотив, исполняемый различно (в зависимости от названия) как в мелодическом, так и в ритмическом отношении (например, возвод, возгласка, воздержка, вознос, восклицание, завивец, закидка, началка, колесо, огибка, перевивка, подъем, подъезд, пригласка, скачок, упылка, ясница и т. д.) и представляли вокализационные пассажи² (см. приложение 2).

Данные термины обозначали различные вокальные украшения (может быть, фиоритуры, мелизмы) и манеру исполнения (трель, portamento, группетто, мордент), а некоторые указывали и на тембр голоса (унылка, ясница).

Ненены, фафаки, хабувы и аненайки — греческие и болгарские вставки в мелодию — имели то же значение, как и попевки, и представляли также особые вокализационные пассажи.

¹ Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях, 1901.

² Металлов, *ibid.*

Из них чрезвычайно любопытны так называемые аненайки, добавлявшиеся к тексту некоторых песнопений. Слово «аненайка» произошло от созвучного произношения греческих вставок най-на, не-не, най-ка, которые мы находим в середине слова или между словами текста. Вставки давали певцу возможность вокализировать на различные гласные, главным образом на *a* и *e*, иногда чрезвычайно продолжительно: так, в многолетии царю Алексею Михайловичу аненайки исполнялись полторы-две минуты (см. приложение 2).

Древнейшие аненайки встречаются в припеве «аллилуйя» уже в XI и XII веках. Несомненно, что подобное явление, аналогично с так называемыми юбилицями (ликованиями), практиковавшимися в католическом церковном пении еще до X века при пении аллилуйя. Этот обычай ведет свое происхождение от восточной греческой церкви; в русской церкви он продержался до XVIII века.

Безлинейная нотопись впоследствии была заменена пятилинейной системой с квадратными нотами, однако был значительный период, когда обе системы существовали одновременно (так называемая безлинейно-линейная нотопись). Квадратные ноты изображались следующим образом:

Квадратные ноты

C - fa - ut
цефалтный ключ

целые ноты с точкой половинные ноты с точкой

Альтовый ключ

четверти с точкой восьмые целые ноты

В переводе на круглые ноты в альтовом ключе

До XVI века в церковном пении господствовало «древнее истинноречие», когда нотные знаки точно соответствовали церковно-славянскому тексту песнопений. Но в древнеславянском языке, кроме гласных букв, имелись полугласные *ѣ* и *ь*, имевшие определенное, не известное нам произношение. Знамена и крюки, ставившиеся над гласными буквами текста, ставились также и над полугласными *ѣ* и *ь*. Когда утратилось правильное произношение полугласных, то, чтобы сохранить неизменным древний напев, *ѣ* заменяли буквой *о*, а мягкий знак — буквой *е*¹.

Таким образом, из слов древнеславянского языка получился текст, искаженный до неузнаваемости, часто не имеющий никакого смысла. Обыкновенно в качестве примера приводится слово *днесь*, которое писалось в церковно-славянском языке *дъньсь* и над каждым мягким знаком стояло знамя; впоследствии слово это стали петь «денесе», то есть совершенно его искажая: точно так же первое лицо множественного числа прошедшего времени, имевшее окончание *хом* (согрешихом, беззаконновахом), стало петься «согрешихомо», «беззаконновахомо» — отсюда и произошло название *хомовое* или «раздельно-речное» пение.

В начале XV века в Новгороде существовали еще знаменитые певцы при Софийском соборе: из них известен Наум клирошанин. В Пскове и Москве также были распространены частные школы пения. Однако к концу XV века повсюду наблюдается упадок церковного пения; на клиросах пели «мужики озорные», а поддьяки были «ребята глупые»; да и существовавшие школы, по-видимому, стали качественно ниже. Епископ Геннадий новгородский называет учителей

¹ С. Смоленский (см. «О древнерусских певческих нотациях», 1901) отрицает замену *ѣ* и *ь* через *о* и *е*. По его мнению, хомония развилась под влиянием развития самого языка и в частности местных выговоров, а также от расположения длительности нот в мелодии и ее метра, то есть в одних случаях замена происходила, а в других нет.

«мужиками-невежами» и говорит, что они «портят речь» своих учеников. Под «порчей речи» разумелось обучение раздельноречному пению, или хомонии.

Благодаря продолжительности церковных служб, еще более растягиваемых при раздельноречном пении, возник обычай петь в два и три голоса сразу по несколько песнопений и одновременно читать на клиросе, так что «утреня или вечерня на части разобрана, вдруг от многих поется и две или три молитвы вдруг же от многих певчих и чтецов совершаются» («Духовный регламент»). Стоглавый собор констатирует такое «бесчиние» в церковных службах. Иван Грозный на соборе в 1551 году также отметил нестройное пение и «многогласие». Результатом указаний были распоряжения Собора о возможном сокращении служб и учреждении при церквях училищ грамоты, письма и церковного пения под руководством причта. Последняя мера оказалась чрезвычайно плодотворной. В Новгороде и Москве ученики таких школ сделались известными певцами, а также учителями и реформаторами церковного пения.

Знаменитыми учителями пения — «мастерами» — в Новгороде были: Иван Шайдуров (изобретатель киноварных помет), Савва и Василий Роговы из Карелии. Хор при Софийском соборе славился на всю Россию. Ученик С. Рогова — Стефан Голыш распространил обучение пению в Усолье (Пермский край) при содействии Строгановых.

Ученик С. Голыша Иван Лукошков прославился как один из лучших певцов своего времени. Из других учеников С. Рогова известен Иван Нос и Федор Христианин¹.

В Москве завел школу протопоп Сильвестр, известный сподвижник Ивана Грозного, в Троице-Сергиевском

¹ В конце XVI века появилось множество новых роспевов. На один стих существовало от 5 до 10 разных роспевов. Слава мастеров пения определялась количеством роспевов, которые он знал. Инок Ефросин говорил о современных певцах: «Ин хвалится Лукошковым учением, ин ведает Баскаков перевод, ин — Усольский, ин — Христианинов».

монастыре — уставщик Логгин. К началу XVII века намечается организация «певчих дьяков и поддьяков» у старших лиц церковной иерархии; церковные певцы считались на службе, признавались «служилыми людьми», получали жилую площадь, продовольственные пайки и одежду.

Хор царских певчих дьяков и поддьяков образовался еще раньше, при Василии III.

Мы останавливаемся на подробностях, так как патриарший хор впоследствии дал начало синодальному хору, который в начале XX века по технике и художественности исполнения являлся едва ли не первым хором в Европе и имел громадное музыкально-культурное значение. Что касается хора государева, то из него в XVIII веке образовалась певческая капелла, которая, как увидим ниже, сыграла громадную роль в музыкальной жизни России.

Несмотря на все принятые меры, в XVII веке опять началось «великое неисправление» в церковно-певческом мире. Патриарх Гермоген по этому поводу замечает: «Вселися в церковном пении великое неисправление... церковного пения не исправляют и говорят де голоса в два, три и в четыре, а инде в пять и в шесть, и то нашего христианского закона чуже».

Культурный уровень церковных певцов был очень низок: они с «леностью и нерадением» исправляли свои обязанности, бранились между собой, не подчинялись церковной дисциплине и обычаям.

Любопытно, что церковные певцы «поносили» друг друга и похвалялись один перед другим, говоря: «аз есмь Шайдуров ученик», «а ин похваляется Лукошковым учением», а ученики уставщика Логгина «где ни сойдутся, тут и бранятся».

В то же время благодаря неточной переписке нотных книг неопытными и невежественными певчими в них вкралось множество ошибок как в нотах, так и в тексте. Этому немало способствовала «хомония», благодаря ко-

торой текст искажался до неузнаваемости. Благодаря той же хомонии появились в тексте неправильные ударения и затруднялось обучение пению, так как существовало множество нотных стихов с испорченным текстом и неправильной нотацией. Кроме того, в XVII веке в строгую мелодию церковного распева вторгается импровизация вокальных украшений, которые вводили в него головщики, уставщики хоров и распевщики новых напевов. Особенно отличался в этом отношении упомянутый выше головщик Троице-Сергиевской лавры Логгин, который, вместо стоящей над словом «статьи» (крюка), спел однажды импровизированную фиоритуру, за что и получил выговор.

Упомянутые выше хебувы и аненайки (или ананейки) — болгарские и греческие вставки в текст песнопения, на которых певец вокализировал, не считаясь ни с мелодией, ни с текстом, — вносили также невероятный сумбур в церковное пение. При таком положении невольно назревал вопрос о необходимости исправления книг «на речь», то есть по новым текстам.

Музыкальное творчество в России, зародившись в области церковной музыки на основе старинных распевов, успело достигнуть некоторого успеха в смысле развития многоголосия. Мы знаем, что уже в XVI веке появились двух- и трехголосные сочинения, написанные в контрапунктическом стиле (строчная безлинейная нотопись).

В половине XVI века певчие государевы дьяки при сочинении к уставному распеву второй голос и составили к нему новую нотацию, которая была названа казанским знаменем; изобретателем знамени считается Василий Ротов и упомянутые выше ученики его брата Саввы. К исполнению нового стиля церковного пения было составлено руководство¹, известное под названием «Кюкизы, сиречь ключ к казанскому знамени»; мы приводим здесь образец трехголосного контрапункта:

5.

Верх

Путь
Cantus - firmus

Низ

о - бе - си - хо - мо ор - га - - ны

о - бе - си - хо - мо ор - га - - ны

2 ноты 2 ноты 3 ноты

на - ша А - ли -

на - ша А - ли -

3 ноты 3 ноты 2 ноты 3 ноты

3 ноты 3 ноты

В примере встречается контрапункт нота против ноты, две ноты, три в четыре ноты против ноты «пути» или *cantus-firmus*, но слова произносятся одновременно. Это пример хомового пения.

Проф. С. Смоленский утверждает, что такой «русский контрапункт» представляет самостоятельную «додумку» певчих, дьяков. По-видимому, оно так и есть, так как техническая слабость данных сочинений доказывает, что богатейшие образцы западноевропейского контрапункта были незнакомы этим безвестным русским композиторам. Вспомним, что примеры относятся к XVI веку, когда в Европе полифонический стиль в вокальной музыке

достиг величайшего расцвета (Палеетрина, Орландо Лассо, Габриэли). Русские попытки не идут в своих достижениях дальше трехголосного, довольно неуклюжего склада. Но и этим начинаниям не суждено было развиваться далее, так как в XVII веке старинное церковное пение подвергается под влиянием вторжения с запада и юга «концертного пения» коренному изменению и искажению и утрачивает свой самобытный характер. Прежде всего новое церковное пение становится «партесным» (от *partes* — пение по партиям), многоголосным; унисонный и одноголосный склад старинного церковного пения заменяется гармоническим аккордовым, вводятся различные вокальные вольности — вроде соло разных голосов, «эксцеллентования» в басовой партии и «выходок» в теноре. Образцы, по которым создавалось новое направление, шли к нам из Польши через вторые и третьи руки. Успешному распространению нового пения немало способствовали неурядицы и разногласия, возникшие в церковно-певческом мире, описанные нами выше. Таким образом, «никоновские новшества» коснулись не только текста, но и самой сущности церковного пения, то есть его склада и роспевов.

Старинные роспевы — со всеми прежними традициями исполнения и выработанной к концу XVI века самостоятельной контрапунктической техникой — должны были уступить место новым течениям и удалиться на окраины государства в старообрядческие скиты.

Голоса в период строчного пения назывались по партиям. Так, в хоре *были*: *демественники*, которые исполняли четвертую строку, а также умели петь и все строки вместе; *вершники*, исполнявшие верхнюю строку; *нижники* — нижнюю и *путники* — среднюю, в которой находилась основная мелодия («путь», то есть *cantus-firmus*); руководителем хора был *устващик* — по большей части баритон. Как видно из перечисления обязанностей отдельных голосов, *демественники* стояли выше других по вокальной технике

и музыкальному образованию, так как они умели исполнять все четыре партии в демественном пении¹.

В последней четверти XVII века, когда партесное пение² почти совершенно вытеснило строчное пение, голоса получили свои названия, взятые из западноевропейской практики: басисты, тенористы, альтисты и дискантисты.

В партесном пении мелодия находилась, как в западноевропейской вокальной полифонической музыке, в теноре, представляя таким образом *santus-firmus*. Первая и вторая партии обычно повторяли ее в сексту и в терцию; 4-я партия — басовая — очень часто была украшена колоратурами (экцеллентование). Таким образом, можно заключить, что контрапунктический склад этих песнопений не был строгим, так как ходы терциями и секстами в строгом стиле не допускались: с другой стороны, украшения в басу указывают на известные вокальные вольности, которые, по-видимому, были занесены в духовное пение из современного западноевропейского светского многоголосного пения. Почему украшения применялись в басу³, а не в верхнем голосе, остается также невыясненным. В практике западноевропейской музыки такие украшения, наоборот, применялись в верхнем голосе и воспрещались басу. С другой стороны, мнение,

¹ Д. Разумовский. Государевы певчие дьяки XVII в.

Термин «демественники», «деместик» или «доместик» от греческого *domesticos*, по мнению протоиерея Лисицина, значит не певчий, а регент, или «головщик клироса» («Музыкальный современник», 1917, № 7–8). Демественное пение (демество) развилось в XVII в. Оно отличалось от строгого уставного пения знаменного роспева некоторой вольностью голосоведения, торжественностью, своеобразным напевом, часто приближающимся к народной песне, и применялось в церквях в большие праздники при архиерейских службах и в домашней жизни. Имелась особая демественная азбука (см. Д. Разумовский, *ibid.*; см. также Д. Разумовский. «Церковное пение в России». Москва, 1867).

² Партесное пение — многоголосное хоровое пение по нотным партиям (*лат.* — *partes*¹). В русском церковном пении оно противопоставляется не только одноголосному (унисонному или в октаву) пению, существовавшему в древней Руси, но также строчному (при безлинейной нотации) и демественному.

³ Это так называемое экцеллентование от латинского *excellent*. Оно представляло род цветистого контрапункта в басовой партии (см. приложение 2) и, следовательно, давало простор для вокализации.

что склад песнопений по большей части был простейшим в контрапунктическом отношении, то есть контрапунктом ноты против ноты с редкими отступлениями в некоторых частях сочинения, коренным образом неправильно.

В статье князя Одоевского¹ по этому поводу говорится, что главная цель нашего пения — отчетливо выговорить (выговаривать?) слова: «В нем не слова подчиняются мелодии, а мелодия словам до такой степени, что где оканчивается смысл слов, там оканчивается и музыкальная фраза. Допускается несколько нот на один слог, но никакое повторение слов не допускается... Цветистый контрапункт, как равно задержания и синкопы невозможны, ибо от них смещались бы слова... Все певцы хора должны одновременно выговаривать слова: следовательно, возможен лишь контрапункт ноты против ноты». Утверждение князя Одоевского не подтверждается образцами старинного русского контрапункта. Так, в песнопениях² «На реце вавилонстей» и «На верби их посреде ее», принадлежащих к образцам русской контрапунктической музыки (конец XVI века), мы встречаем повсюду две, три и даже четыре ноты против ноты, но слова произносятся вместе:

6.

Контрапунктирующий голос

Путь cantus - firmus

се - до - - хо - мо

p. *gr.*

¹ Труды Первого археологического съезда в Москве 1869 г.

² Примеры взяты из статьи С. Смоленского «Значение XVII в. и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого «простого напева». «Музыкальная старина». Вып. V, СПб., 1911.

ба.

Ал-ли-лу - и - я

gr.

2 ноты 2 ноты 3 ноты

3 ноты

Наиболее древними руководствами церковного пения являются «Азбука знаменного пения» (1668) старца А. Мезенца¹ и «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого² (1679); последняя работа включает в себе часть IV, в которой говорится об искусстве пения («яже творити пения»). Назначение пения — воздействовать на душу человека.

В своей работе Н. Дилецкий говорит: «Мусикия зовется гречески, латински же кантус, словенски же пение, еже сердца человеческие возбуждает или до увеселения или до жалости». «Мусикия есть совершенное учение пения и пений составление». «Письма или словеса мусикийския, тья суть основанием пения, есть семь напиауются же латииокисице: *a. b. c. d. e. f. g.* Словенски же знамения: *a* — ля, *ре*; *b* — ми; *c* — фа; *ут*; *d* — соль, *ре*; *e* — ля, *ми*; *f* — ф; *g* — соль, *ут*».

Искусный певец должен был уметь разбираться в старинных «абецадло»³ и «табулятурах», а если он их не понимает, то «он есть невежда — певец несовершенный». Названия голосов сопровождаются любопытными замечаниями. «Бас, альтембас или бас высокий (*греч.* — греф, *лат.* — эксцеллент, в российском же народе — «кры-

¹ Смоленский С. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888. Азбука представляет руководство к изучению семейнографии знаменного пения.

² Металлов. Старинный трактат по теории музыки 1679 г., составленный киевлянином Николаем Дилецким. СПб., 1898.

³ Название старинной музыкальной азбуки (*a, в, с*, то есть, *a, бэ, цэ*).

жак»). Бас именуется иже гречески басис, словенски же основание, понеже пение на нем утверждается».

«Дышкант — есть сложенная д и с — итальянски, латински же бис, словенски же дважды, иже вторую октаву поет теноровую или альтовую, и к а н т у с, паки латински, словенски же пение, альт иже есть латински альтус, словенски же высший». Дисканты и альты разделяются на высокие и низкие. Наконец, тенор «иже именуется середина, сему же есть вина, что содержит средние ноты промежду баса и альта, но обаче приключением бывает, что тенор поет выше альта и ниже баса», т. е. указывает на перекрещивание голосов — явление обычное в полифонической музыке.

Различные стили вокальной музыки описываются следующим образом:

1. Концерт — «гласа со гласом борение, когда борются с собою не в противоточии (то есть в контрапункте. — В. Б.), токмо в нотах, речах».

2. Правило «микста» — словенски смешанного пения позволяет соединять для большей красоты пения «восшествия» и «нисшествия», то есть мелодические ходы вверх и вниз.

3. Правило фундаментальное (основательное), когда бас содержит свое *си* основание, «прочие же гласы с собою в концерту борются», то есть, вероятно, имеется в виду органнй пункт.

4. Регуля контрария — когда пение печальное перелagается на веселое или наоборот, то есть делается модуляция из минора в мажор.

5. Эзгордия — уменьшение длительности нот мелодии, амплификация — расширение длительности их.

6. Правило «дудальное» — «сие есть, когда бас во своем *си* времени стоит или основании, протчии же гласы концертируются».

7. Хоральное — «когда хор по хоре поет, красно перелagается через едину «павзу» разумей едино молчание тактовое».

Вообще же «правило естественное» предписывает, чтобы пение соответствовало смыслу текста (возшедый на небеса — мелодия вверх: сниде на землю — вниз), так же и в смысле веселого и печального характера. Веселое пение (мажорный лад. — *В. Б.*) — *ут — ми — соль*, печальное (минорный лад. — *В. Б.*) — *ре — фа — ля*. Пение должно соответствовать ударениям текста и правилам грамматики. Это — указания на необходимость правильной декламации в пении.

Чтение от пения отличается тем, что ему «возможно быть шептанием, пению же нет». К певцу предъявляются требования изучать лучшие образцы; он должен быть не только исполнителем написанных нот, но и «творцом пения» — «якоже ритор не чтяще книг не будет глаголения творцом». По-видимому, под творчеством пения подразумевается умение не только петь «написанные ноты», но и импровизировать к ним мелкие украшения и, может быть, диминуции.

Одним из горячих сторонников партесного пения был Иоанн Коренев, написавший также «Мусикию», вошедшую в состав учебника Н. Дилецкого в качестве вступления. Может быть, ему принадлежит и редакция русского текста. И. Коренев определяет «Мусикию» как «согласное художество и преизящное разделение» — вторая философия и грамматика. Он различает вокальную и инструментальную музыку, за которой признает «право науки философской и грамматической» — для XVII века чрезвычайно прогрессивный взгляд. Обе работы Коренева и Дилецкого надо считать первыми русскими сочинениями по вокальному искусству и теоретическими трактатами по композиции партесного пения.

Из дальнейших руководств по пению следует упомянуть «Азбуку» придворного певчего Г. Головина, разрешенную в 1766 году Синодом к напечатанию. «Усердствуя нотному печатному пению», как пишет автор, он «в общую пользу сочинил ко изъяснению тех нот нотного пения азбуки и к партесному пению зачатки, дабы

обучающемуся юношеству вразумительнее было узнавать тех нот имена, через что в голосе понятное основание приходит».

В 1652 году была собрана комиссия из 14 опытных певцов для исправления нотных книг «на речь», то есть согласования нотного текста с печатным. Комиссия не успела закончить своей работы.

В 1667 году состоялся собор, который узаконил пение «на речь», то есть вновь установил истинноречие, которое, в отличие от «древнего истинноречия», следует называть новым или никоновским.

В то же время была созвана новая комиссия, в которую вошли старец А. Мезенец, певчий патриарший дьяк Федор Константинов, ярославец Кондратий Илларионов, Григорий Нос из Вологды и Фаддей Никитин из Усоляя.

Комиссия составила истинноречный Ирмологий знаменного роспева по никоновскому тексту, но вместо красных шайдуровских помет были поставлены черные и, кроме того, текст был снабжен «признаками»¹ А. Мезенца.

Все работы имели предметом формальную сторону пения и отчасти лишь касались его методики. Исправление книг «на речь» внесло в церковное пение более точную де к л а м а ц и ю текста, искаженную ранее при хомонии. Несомненно, что вместе с тем и передача текста много выиграла от исправления, так как произношение слов, во-первых, сделалось одинаковым во всех случаях, а во-вторых, оно было установлено в определенных местах напева, так что слоги стали произноситься одновременно и понятность исполняемого текста также выиграла. Таким образом явилась возможность позаботиться

¹ Причина появления черных «признаков» вместо красных помет заключалась в несовершенстве техники тогдашнего печатания — не умели печатать в два цвета. Протоиерей Лисицин («Музыкальный современник», 1917, № 7–8) указывает, что киноварные пометы не представляют древнерусского изобретения, так как в собрании епископа Порфирия в № 372, хранящемся в Публичной библиотеке в Ленинграде, в отрывках стихирара 1350 г. уже имеются киноварные пометы — прообразы шайдуровских.

о выработке ясной и отчетливой дикции, что всегда было предметом заботы в церковном пении — наряду с другими требованиями, которые к нему предъявлялись.

Указания на динамическую, техническую и эстетическую сторону исполнения существовали уже в XVI веке. Требовалось петь «разумно», не нарушать словесных ударений и знаков препинания. Мелодия должна была соответствовать характеру исполняемого текста и носить строгий, «важный» и умирительный характер.

Певец должен был искусно владеть голосом и сохранять естественные его пределы (повидимому, не выходить из рамок естественной силы?). Еще VI Вселенский собор (787) предписывал, чтобы поющие «не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика» (Цаккони, «Очерки», ч. I, с. 106), вели строгую нормальную жизнь (гигиена и режим певца. — В. Б.), что является самым надежным средством к сохранению голоса в надлежащем порядке и чистоте.

Тихое и тихогласное пение (*p* и *pp*) должно быть слышно всем: певцу следует петь кротким и тихим голосом; петь велегласно — в полный голос (*f*) и высочайшим голосом (*ff*) можно также, но не доводя голос до крика. В первом правиле, по-видимому, имеется в виду опертое piano: Петь косо — значило петь *lento*, *sostenuto*, но, однако, так, чтобы медленность исполнения не утомляли певца и слушателя. Имело ли *sostenuto* значение опоры звука, как в итальянской вокальной терминологии, точно установить нельзя.

Наиболее ценным документом последующего времени в методическом отношении была инструкция капеллы 1836 года, которая давала несколько важных методических указаний.

«Добрая метода требует, чтобы певчие все и каждый как в простом, так и в нотном пении произносили сколь возможно чище и явственнее слова...» «Запрещалось» произносить слова сквозь зубы, в нос», указывалось на

недопустимость произношения «провинциального или местного из других губерний»¹. «Добрый вкус требует, по мнению капеллы, избегать двух крайностей: излишней утонченности, приличной театру, и грубого крика, к которому особенно склонны богатые» (то есть, по-видимому, различные богатые покровители хоров, любители хорошего пения). «Доброта голосов, согласие их между собой, равновесие в силе, верность в тоне, простота», чистое, открытое, благородное произношение слов — вот совершенство, до которого следует доводить хор.

Данная инструкция, за исключением специальных требований церковного характера, может служить до сих пор руководством для хорового исполнения.

Мы видели, что первые вокально-методические указания имеются в руководствах к церковному пению и даже в самой семейографии древнего крюкового пения — крюках, пометах, фитах и т. д. Практика церковного пения выработала для руководства певцов ряд правил, касающихся динамики, диапазона, произношения. Наконец, стиль тогдашнего церковного пения, характерный для всех основных роспевов, требовал от певцов определенных вокальных навыков.

Медленность темпов, плавность и длительность музыкальных фраз, построенных, главным образом, на средних нотах диапазона, пение преимущественно «тихогласное», редко возвышающееся до «велегласного» и «пения высочайшим голосом», — таков был характер песнопений. Этот стиль приучал певца с детского возраста к длительному и спокойному дыханию, к умению выдерживать звук в определенном тембре, владеть *p* и *f* и динамикой звука, не допуская крика, и выработывал у него опору голоса на дыхании, без которой пение *legato*, *lento* и *sostenuto* было бы невыполнимо.

Отметим далее, что пение в унисон и октаву, когда несколько однородных голосов в каждой группе во

¹ Цаккони. Очерки. Ч. I, с. 106, и Бернгард. Ч. II, с. 66.

время исполнения всей церковной службы — и притом в течение ряда лет — поют одни и те же звуки, должно было механически настраивать голоса на правильное и свободное звучание. Действие такого пения аналогично действию современного аппарата — гармонического вибратора, возбуждающего в гортани содружественные колебания. А так как хор, как известно, был составлен из лучших голосов, набранных со всей страны, то в образцах правильного звучания не было недостатка.

Одним из важнейших требований было ясное произношение, причем слоги произносились одновременно. В. Одоевский в приведенной выше цитате вполне правильно замечает, что главная цель нашего пения — отчетливо выговаривать слова — таким образом попутно вырабатывалась хорошая дикция.

В церковных песнопениях с древнейших времен применялась и вокализация; не говоря о том, что в песнопениях на каждый слог приходилось обычно по несколько нот, в «аненайках», «хебувах» и фитах длительная вокализация преобладала над пением с текстом (см. приложение 2), поэтому певец приобретал некоторую гибкость и подвижность голоса. Впоследствии «эксцеллентование» у басов и «выходки»¹ у теноров и дискантов давали новый материал для вокализации. Таким образом, исходя из приведенных соображений, нельзя не прийти к заключению, что в церковном пении певец приобретал все важнейшие вокальные навыки; если добавить, что большинство из певцов обладало выдающимся вокальным материалом, то становится понятным, почему некоторые из них, вероятно лучшие, могли с успехом исполнять итальянские оперы и даже соперничать с итальянскими певцами.

Конечно, переключение с церковной музыки на исполнение итальянской оперы произошло с помощью

¹ «Выходки» — старинный русский певческий термин, обозначающий импровизированные украшения, вставлявшиеся певцами в исполняемое произведение. Например, существовала «Херувимская веселого роспева с выходками». Затем этот термин был перенесен в оперное пение.

итальянских маэстро, руководивших исполнением опер, и, вероятно, благодаря продолжительной работе с певчими силами самой капеллы.

ГЛАВА II

Мы видели, что одним из источников развития кантилены в русской вокальной школе было старинное церковное пение с его (унисонной или октавной) протяжной, медленной мелодией. При помощи различных украшений, русских «выходок», попевок, фит, аненаек и других приемов орнаментики мы получили кантилену вокализационного типа, исполнение которой подготовило наших певцов — сначала государевых певчих дьяков, затем певчих придворной «капеллии» — к освоению кантилены любого стиля.

Другим, более древним источником кантилены была народная «протяжная» песня, уже в своей мелодической фактуре заключающая элементы вокализации. Этот источник кантилены, несомненно, более древний, чем церковное пение, которому в глубокую старину, до крещения Руси, предшествовало совершенно неизвестное нам культовое языческое пение. Следы последнего остались в народной песне, главным образом обрядовой, в которой часто встречаются имена Дида, Лады, Леля, Коляды, которых считали за языческих богов, или названия священных предметов (бел-горюч камень, конь-камень, дуб, солнце, горы).

К сожалению, мы не имеем образцов древнейшего языческого культового пения, чтобы подтвердить наше мнение о его певучести, кантиленности, но, по свидетельству Н. Лопатина и В. Прокунина¹, даже в современном исполнении некоторых обрядовых и бытовых песен «ясно выступает некоторая таинственность и спокойная

¹ Русские народные песни. М., 1889.

строгость и торжественность, присущая стариннейшим нашим песням... и даже некоторая грозность, которая придавалась певцами ее исполнению». В некоторых из них прямо говорится о жертвоприношении и рисуется картина подобного обряда. Такова, например, песня (колядная) «За рекою, за быстрою»¹. В «языческих» операх Н. Римского-Корсакова мы найдем множество образцов подобных обрядовых и ритуальных песен. Например, сюда относятся в «Младе»: моление Радегасту во 2-м действии, праздник Купель (хоровая песня об огне), поклонение лесу, озеру, богу Купале, сцена шабаша; в «Снегурочке» — почти все хоры: «Свет и сила бог Ярило», «А мы просо сеяли», проводы Масленицы, сцена в заповедном лесу; в «Майской ночи» — хор «А мы просо сеяли» (в другой обработке), русалочки песни. У А. Серова в «Рогнеде» идоложертвенный хор.

По-видимому, чем-то средним, переходным от кантилены к речитативу (в современном представлении) было исполнение великокняжеских певцов и сказителей, славивших князей на пирах и праздниках.

Теперь, когда вокальный характер части старинных памятников народной поэзии, таких как «Слово о полку Игореве» (XII век) или даже позднейшее «Слово о Задонщине» (XIV век), в котором воспевается Куликовская битва, можно считать доказанным, «вещий Боян» представляется нам как певец импровизатор и композитор, который то распевает свою песню протяжно, то переходит в определенных местах к речитативно-былинному повествованию и снова возвращается к кантилене. Сопровождение пения аккомпанементом гуслей подтверждается самим текстом «Слова о полку Игореве»:

Боян же, братья, не десять соколов на стаю лебедей пускает —
Десятирицу вещей перстов на живые струны вскладает
И струны сами князю славу рокотали!²

¹ Финдейзен. История русской музыки. Т. I. Вып. 1. С. 37.

² Слово о полку Игореве. Советский писатель, 1945.

и в «Задонщине»:

То бо вещей Боян, воскладая свои златые персты на живые
струны
Пояше славу русским князьям...
Восхваляя их песнями и гусленными буйными словесы.

Таким образом, певцы-гуслиары — «гудьцы» — того времени были, несомненно, профессиональными певцами. Целый ряд летописных свидетельств подтверждает прославление их песнями князей, возвращавшихся с победами над врагом, между прочим, и Александра Невского при возвращении его после Ледового побоища.

Установив такую точку зрения на исполнение певцов-рапсодов при княжеских дворах, мы уже можем предположить, что современные былины (музыкальные записи которых в позднейшее время довольно многочисленны), исполняемые сказителями (Рябинин, Федосова) в определенном декламационном стиле, по своему исполнению являются отголоском старинных традиций далекого прошлого.

В былинах, в особенности киевского цикла, по-видимому, вокальный стиль был более плавный, темпы были медленны; он вращался в пределах напевно-декламационного сказительского склада:

7. "Былина о Вольге и Микуле"



Жил Свя-то-слав де-вя - но - сто лет, жил Свя-то-слав, да пе-ре-



ста - вил - ся. Ос-та - ва-лось от не-го ча-до ма - ло - е,



мо - ло-дой Воль-га Свя - то - сла - во - вич.

7а. "Садко, богатый гость"

По слав-ной ма - туш - ке Вол - ге ре - ке,
а гу - лял Сад - ко мо - ло - дец тут две-над - цать лет,
ни - ка - кой над со - бой прыть-и, скор-би Садко не ви - дал.

Новгородские былины в сборнике Кирши Данилова о Василии Буслаеве, о Садко и Терентьице уже заключают в себе элементы более живого, бодрого песнетворчества, приближающегося к скоморошьям песням полуплясового характера:

8. "Гость Терентьице"

В сто - льном Но - во - го - ро - де
бы - ло ву - ли - це во Юрь - ев - ской,
в сло - бо - де бы - ло Те - рень - ев - ской,
а и жил был бо - га - той гость,
а по и - ме - ни Те - рень - и - ще

Былина о ласковом князе Владимире и о Чуриле Пленковиче «Благословите, братцы, старину сказать» — более певучего напевного характера:

9.

Бла - го - сло - ви - те, брат - цы, ста - ри - ну ска - зать,



Также и одна из «Архангельских былин» А. Григорьева — о Василии Буслаевиче носит напевно-декламационный характер, равно как и былины о Вольге и Микеле:



Таким образом, в русском старинном светском пении певцов, гуляров, сказителей и впоследствии скоморохов (впрочем, Садко и Васька Буслаев и отчасти Добрыня были сами скоморохами) мы находим истоки декламационного и речитативного стиля, а в пении скоморохов с их шуточными плясовыми песнями быстрого темпа (нечто подобное будущим частушкам) — своеобразное русское *parlando*¹.

В «плачах» и причитаниях разного рода, бытовавших долгое время в народе, мы также встречаемся с образцами речитативного и частично кантиленного стиля.

Образцами причитаний, воплей могут служить многие фрагменты из русской оперной литературы, начиная с «Ивана Сусанина». Таковы, например: романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки», причитания и оплакивание Людмилы в последнем действии оперы «Руслан и Людмила», причитания Милитрисы в опере «Сказка о царе Салтане» («В девках сижено, горе

¹ Пение «говорком».

мыкано»), хоровые эпизоды из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» («Ой, беда идет, люди»), оплакивание смерти Додона народом в опере «Сказка о золотом петушке», жалобы Купавы («Голубушки-подружки») из оперы «Снегурочка», плач Ярославны в опере «Князь Игорь», причитание Февронии о гибели княжича Всеволода «Ах ты, милый жених мой, надежа» в опере «Сказание о невидимом граде Китеже» и многие другие.

Источники речитатива, кроме того, находятся в церковном чтении и возгласах священнослужителей. Именно чтение на распев¹ богослужебных текстов подтверждается не только вековой церковной практикой, но и особой нотацией, указывающей на повышения и понижения голоса (замедления и остановки) и устанавливавшей, таким образом, определенную мелодическую и ритмическую линию, которую нужно соблюдать при чтении. Нотация называлась экфонетической², в переводе на церковно-славянский язык «велегласной», то есть очень громкой. Этот обычай был установлен уже восточной церковью и перешел к нам из Греции, по-видимому, одновременно с принятием Русью христианского вероучения. Наиболее полно нотация приводится в евангелии XI века (апракос), от которого сохранилось лишь два пергаментных листа, известных под названием «Куприяновских», а также в знаменитом памятнике церковной старины — Остромировом евангелии (также XI век). В «Куприяновских листах» имеется около 12 знаков, которые помещаются над строкой текста или под нею или же на одном уровне с текстом. Знаки экфонетической нотации не следует смешивать с древнейшей славянской семейграфической нотацией знаменной или крюковой, хотя часть ее знаков вошла и в номенклатуру вокальной нотации знаменного распева. Для «ас наиболее интересны надстрочные знаки, например, два

¹ См. I часть «Очерков». С. 143, также: *Финдейзен*. История русской музыки. Т. I. Вып. 1. С. 81.

² Греческое *exfoneo* — восклицая.

вида кр ю к о в — простой (кота вниз) и светлый (нота вверх), параклит — начальная половинная нота во всех гласах, стрела, означавшая понижение голоса, двойная палка — две нисходящие четвертные ноты, полуста-
тьи — целая нота и т. д.¹

В результате чтения и возглашения по таким знакам получалось нечто вроде псалмодии западноевропейской церкви, которая в европейской музыке, как известно, была одним из источников речитатива, будучи затем перенесена в светскую музыку. Некоторое среднее положение по стилю занимают духовные стихи.

В русской музыке гораздо труднее проследить дальнейшее развитие этой своеобразной мелодии и процесс проникновения ее в светскую музыку. Пока можно довольствоваться, хотя и с большой вероятностью, лишь предположениями, что подобного рода псалмодические речитативы и диалоги входили в музыкальную часть сначала различных церковных драм и «действ» (например, школьные драмы Дмитрия Ростовского, «Пещное», или «Действо в неделю Вайи» (Вербную неделю), «Шествие на осляти»).

Самые песнопения, певшиеся при этом, по своему мелодическому рисунку были близки к псалмодической мелодии. Точно так же мелодии из «Артаисерксова действия» (песни Эсфири и Амарфала) и других «действ», ставившихся при Алексее Михайловиче и Петре I, своим складом сильно отзываются церковной мелодией псалмодического характера.

Попытки создания самобытного русского речитатива были заглушены вторжением в русскую музыку образцов итальянской интермедии и оперы в XVIII веке, а в зародившейся у нас опере-водевиле речитатив был заменен диалогом. В итальянских операх Бортнянского, Березовского и Скокова, а также в оратории Дегтярева

¹ Здесь несомненно есть аналогия с акцентусом и концентусом литургических драм, которые устанавливали и высоту звука для декламации текста и регулировали строение мелодии (см. I часть «Очерков». С. 143).

«Освобожденная Москва» имели место речитативы европейского стиля. Наиболее ранним образцом речитатива в русской опере является речитатив в опере Пашкевича «Скупой» (1782). Мы находим здесь монолог Скрыгина, в котором речитатив, вопреки обыкновению, занимает преобладающее место в сцене вместо диалога, например:

11.

При - шло те - бе о, Скры - гин, до - за -
ре - зу, бе - да у - жа - сна - я, бе - да со всех сто -
рон, и нет мне о - бо - рон. Ког - да б у - ви - дел я во сне

Во всем монологе скупого (текст Княжнина) речитатив чередуется с *sostenuto*, *adagio*, и заключается *allegro* характера буффо. Речитатив большей частью сухой, но есть много фраз, поддержанных аккомпанементом, в котором или проводятся темы в басу или же имеется гармоническое сопровождение с нехитрой фигурацией. В целом сцена заслуживает внимания как образец раннего речитатива в русской опере-водевиле.

Таким образом, в отношении речитатива и декламационного стиха приходится прийти к заключению, что оба они, имея, несомненно, зачатки в русском народном (былинном и бытовом) пении, вошли в русскую оперную музыку не путем естественного эволюционного развития из образцов народного творчества, а сначала в виде подражания образцам западноевропейского стиля.

Дальнейшее развитие речитатива в русской опере у М. Глинки, отчасти А. Серова и в особенности у А. Дар-

гомыжского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Бородина и М. Мусоргского доказывает, что национальные черты не пропали бесследно для русской музыки, но, напротив, были как бы воссозданы нашими композиторами и приобрели в ней самостоятельные оригинальные черты в виде, главным образом, так называемого былинного сказа, мелодического речитатива, бытового речитатива, использовавшего интонации русской песни и бытовой речи.

И как раз именно А. Даргомыжскому и М. Мусоргскому принадлежит крупнейшая заслуга создания дальнейшего развития и художественного оформления речитативного стиля.

ГЛАВА III

На декламационном стиле следует остановиться несколько подробнее. В истории музыки понятия декламационного стиля и речитатива обычно отождествляются. Это, разумеется, большая неточность. Речитатив относится к декламационному стилю как его разновидность, но не всякий декламационный стиль является речитативом. Если мы обратимся к определению речитатива крупными методистами, то найдем там следующие формулировки: «Речитатив есть свободная музыкальная декламация и, следовательно, движется за течением речи, то есть ее ударениями, просодией, знаками препинания». Сухой речитатив (в особенности говорком) по своему характеру — силлабичный. Речитатив с сопровождением мог быть также свободным (то есть неразмеченным или размеренным). Таким образом, определение речитатива довольно расплывчато. По нашему определению, речитатив есть музыкальный рассказ (от *recitare* — рассказывать), в котором центр тяжести находится в тексте, в декламации, выговоре. С речитативом можно делать опыты, внося в него речевые интонации. Из таких