**Церковная музыка (доисторический и древний период)**

Православная русская церковь, как и греческая, искони допускала в богослужение только вокальную музыку - пение. Отсюда отсутствие у нас инструментальной церковной музыки. Начало нашего церковного пения, первично - только мелодического, одновременно с началом христианства на Руси. Владимир Равноапостольный, после своего крещения в Корсуни, привез с собой в Киев демественников (т. е. певцов) "от славян" (конечно, - болгар), присланных ему византийскими императором и патриархом. С царицей Анной прибыли в Киев греческие певцы, прозванные "царицыными".

Наше древнейшее церковное пение явилось к нам, таким образом, вполне готовым, и было византийского происхождения. В XI веке греческие певцы-учителя насаждают у нас "изрядное осмогласие" (т. е. систему восьми греческих гласов или напевов, положенных в основу нашего богослужебного пения). Возникают школы пения в Смоленске, Новгороде, во Владимире, а также "крылосы", т. е. певческие хоры в разных городах. Сохранились известия и о "гораздых" (сведущих, опытных) певцах, прославленных современниками за их искусство (может быть, не только певческое, но и композиторское). Церковное пение знали и любили и светские люди: летопись сообщает, что князь Борис пел псалмы перед своей кончиной; князь Михаил Тверской "бе зело любяй церковное пение". Есть указания, что и народ иногда принимал участие в церковном пении, например при перенесении мощей святых Бориса и Глеба. Собор 1274 г. выразил желание, чтобы церковное чтение и пение производилось людьми, особо для того посвященными. В XI и XII веках начинают замечаться у нас и самостоятельные попытки если не композиторства, то по крайней мере "распева" новых текстов на известные уже мелодии, что, во всяком случае, требовало известной сноровки и музыкальности. Стихиры на перенесение мощей святого Николая в Бар-град (1087), Феодосию Печерскому (1095), в честь святых князей Бориса и Глеба (1108), составлены русскими певцами и встречаются уже в древнейших наших певческих книгах XII века. Первоначальные наши нотные книги представляли два текста: греческий и славянский. Последнему отводилось главное место, но греческий текст держался долго, еще в половине XIII века, ввиду плохого знания славянского языка первыми иерархами-греками.



Нередко один клирос пел по-гречески, а другой по-славянски. Нотация наших древних певческих книг состояла из особых знаков, называвшихся знаменами, столпами, позже крюками или крюковыми знаменами и ставившихся прямо над текстом, без всяких линеек, как древнегреческие нотные знаки и средневековые европейские невмы. Это обстоятельство позволяет предполагать генетическую связь между всеми этими родами нотаций. Древнейший вид этой нотации, употреблявшейся с XI и XIII веков в так называемых "кондакарях", носит название "кондакарного знамени"; ключа к его пониманию мы до сих пор не имеем, что лишает нас древнейшего и потому в высшей степени важного в научном отношении исторического материала. Рядом с кондакарным знаменем находим и "столповые" знамена, которые впоследствии совсем вытесняют кондакарную нотацию. Термин "столповое" знамя, по-видимому, происходит оттого, что им изображалось "осмогласное" богослужебное пение, порядок же последования гласов назывался "столпом". И та и другая нотация едва ли определяли точно не только ритмическое значение тонов, но и их относительную высоту: скорее, это были мнемонические знаки, долженствовавшие напоминать певцу мелодию, знание которой приобреталось путем практического обучения в школах, частью исключительно певческих, частью общеобразовательных. Древнейшие памятники "столпового", "знаменного" или "крюкового" пения не восходят дальше XII века ("стихира" 1152 г.). Сохранившийся в этих памятниках "столповой" или "знаменный" распев является самым древним и основным из всех прочих наших церковных распевов (новогреческого, болгарского, киевского, разных местных и т. д.). О. Разумовский ("Церковное пение в России", стр. 155) считает знаменный распев "греко-славянским", образовавшемся из древнегреческого пения в славянских землях и получившим там и свою особую нотацию. Это предположение подтверждается рядом певческих терминов болгарского и греческого происхождения.

По общераспространенному взгляду историков нашего церковного пения, знаменный распев за время с XII по XIV век не изменился существенно ни в мелодическом отношении, ни в способе изображения и виде "знамен". В конце XIV века древнее столповое знамя делается скорописным и менее каллиграфическим, но еще в начале XVI века мелодия его и число самых письменных знаков или знамен остаются те же, как и в XII веке. Изучение знаменного пения совершалось сначала без помощи каких-либо письменных руководств; единственным пособием служили "разводы", т. е. изображения "многостепенных" знамен (где одна фигура изображала несколько нот) с помощью "единостепенных" знамен, появляющихся в конце XIV и начале XV века. Только со второй половины XV века являются настоящие руководства к чтению знамен, в форме особых приложений к разным нотным книгам, преимущественно к ирмологам и стихирарям. В конце XV века начинаются изменения и в самой мелодии знаменного распева, подвергшихся расширению посредством вариации и особых вставных пространных мелодий (так называемые лица и фиты), а частью и искажению, происходившему от упадка школ и вообще духовной культуры Руси под влиянием татарского ига. Меньше пострадала от татар Северная Русь, - и в Новгороде еще в начале XV века были хорошие певцы (новгородские крылошане). Уже в конце XV века, однако, встречаются жалобы архиепископа Геннадия на то, что в Новгороде "подьяки - ребята глупы и озорные; мужики озорные на клиросе поют". Школы того времени ничего не могли сделать для правильной подготовки певцов. К ошибкам и искажениям мелодии, происходившим от невежества, присоединилось еще изменение самого текста знаменных песнопений, вызванное стремлением сохранить самый напев в древнем его виде неприкосновенно. Церковные песнопения распеты были знаменным распевом еще в то время, когда "ъ" и "ь" произносились если не во всех, то по крайней мере в некоторых положениях в слове. В древнейших памятниках знаменного пения мы находим нередко одинаковое положение на ноты как слогов с гласными "а", "о", "у", "и" и т. д., так и слогов с гласными "ъ" и "ь". Когда в древнерусском языке гласные "ъ" и "ь" совершенно исчезли в открытых слогах, а в закрытых превратились в "о" и "е", ноты знаменной мелодии во многих местах пришлись уже на согласные звуки, вследствие чего некоторые ноты оказывались как бы лишними, ненужными. Чтобы сохранить их в неприкосновенности, на место исчезнувших "ъ" и "ь" подставлены были в тексте гласные "о" и "е", развивавшиеся из этих звуков только в известных, определенных положениях. Переход гласных "ъ" и "ь" в "о" и "е" при указанных условиях произошел уже к XIII веку; между тем в нотных книгах замена "ъ" и "ь" посредством "о" и "е" сказывается лишь в начале XIV века, а изменение текста нотных книг в указанном направлении происходит еще позднее - в конце XIV и начале XV века. Изменение это коснулось только текстов для пения; тексты для чтения ему не подверглись. Отсюда сильная разница между текстами для пения и текстами для чтения, получившая имя "раздельноречия". Образчиком такого "раздельноречия" может служить следующий отрывок: старый текст ("старое истинноречие") - съгрешихомъ, безъзаконовахомъ, не оправдихомъ, предъ тобою, ни съблюдохомъ, ни сътворихомъ, якоже заповеда намъ, но не предажь насъ до конъца отьчьские Боже; новый текст (1515 г., "раздельночтение") - согрешихомо и беззаконовахомо, не оправдихомо, передо тобою, ни соблюдохомо, ни сотворихомо, якоже заповеда намо, но не предаиже насо до конеца отеческыи Боже. Благодаря часто встречающемуся слогу "хомо", в народе такое исполнение богослужебного пения стали звать хомовым пением; отсюда грецизованная форма хомония. В связи с этим явлением в истории одноголосного духовного пения России различаются три периода: 1) старого истинноречия или праворечия (с XI до XIV века), 2) раздельноречия, или хомонии (с XIV века до второй половины XVII века, когда приняты были меры к исправлению текста), и 3) нового истинноречия (со времени исправления текста до сих пор). В начале XVI века мы находим повсеместное нестроение и безурядицу в церковном пении, рядом с усилением хомонии, особенно резко разошедшейся к этому времени с живой разговорной речью и церковным чтением. "Знаменное" письмо к началу XVI века также усложнилось; число крюковых знаков увеличилось (явилось немало новых вариаций уж прежде известных знаков). В тексте являются различные вставки, не имеющие никакого отношения к тексту и вводившиеся только для большего протяжения напева и придания ему вящей торжественности. Таково, например, болгарское слово "хубово" ("красиво, хорошо") или "хабува". Сначала оно писалось в сокращении на полях нотных книг; в начале XV века оно уже выписывается вполне, а в конце XV века и начале XVI века вносится в текст и поется с ним. Подобные вставки назывались "попевками" и встречают себе параллель в греческих "кратиматах", употребительных и доныне у болгар и греков (на Афоне, в Пантелеймоновском монастыре), например, в виде припева "терирем, те терирем, терирем". "Попевки" эти расширялись с течением времени все больше и больше на счет текста, нередко достигая чудовищных размеров (см. С.В. Смоленского , "О собрании русских древнепевческих летописей в Московском Синодальном училище церковного пения", "Русская Музыкальная Газета", 1899). В старообрядческом современном пении сохранилась попевка "аненайка". Наконец, в первой половине XVI века явилось совместное пение на два и три голоса нескольких песнопений с разным текстом, вытекавшее из желания сократить продолжительность службы, не погрешая против устава, требовавшего исполнения всех показанных песнопений. Все эти непорядки церковного пения начинают обращать на себя внимание правительства и высшего духовенства. В 1503 г. издается распоряжение о пополнении "клиросов" опытными певцами из вдовых священников и дьяконов. Была сделана даже неудавшаяся, из-за вражды с Ливонским орденом, попытка выписать из-за границы опытных в церковном пении лиц. Иоанн Грозный, сам большой любитель церковного пения и даже композитор стихир русским святым (хранятся в библиотеке Троице-Сергиевской лавры), обратил внимание Стоглавого собора (1551) на укоренившиеся в церковном пении беспорядки. Собор устранил совместное пение нескольких текстов и положил начало "книжным училищам", где должно было изучаться, между прочим, пение. Благодаря этому явилось много знающих и талантливых мастеров церковного пения, от которых, впрочем, до нас дошли только имена. В разных местах России духовные композиторы полагают на ноты разные еще не "распетые" песнопения. Средоточием этой деятельности служит Москва, где славится хор царя Иоанна Грозного . Новые мелодии получают разные обозначения, отличаясь друг от друга не характером, а большей или меньшей широтой развития известной мелодической основы: "малое знамя, ино знамя, ин распев, ин перевод, большое знамя, большой распев, путь" и т. д. "Малое знамя" отличалось кратким изложением мелодической основы, "ино знамя" представляло уже большую распространенность напева, а "путевой распев" был самым расширенным и цветистым видом знаменной мелодии, в свою очередь представляя известны разновидности: путь "прибыльный", путь "монастырский", "к путю приклад" и т. д. Знаменные мелодии, разнившиеся в частностях, получали названия разных "переводов": средний, большой, новгородский, псковский и т. д. Особое распространение и употребление получили эти "переводы" в XVII веке, после учреждения патриаршества (в 1589 г.), требовавшего большей торжественности служения. При всем своем разнообразии, знаменные мелодии все-таки сохраняли основной характер того или другого церковного гласа, подвергая только его мелодическую основу широкой вариации и расширению. Мелодии, слишком удалявшиеся от этой основы, получали название "произвол". "Произвольным" распевщиком был, например, головщик Троице-Сергиевской лавры Логгин (умер в 1635 г.), о котором архимандрит Дионисий говорит, что он "знамя пению полагает как хочет". В XVII веке явились у нас и другие распевы (греческий, болгарский, киевский), которые, однако, не были в состоянии вытеснить знаменный. Знаменный распев сохранился и до нашего времени, как в древних крюковых рукописях, так и в печатных линейных нотных книгах, издающихся Синодом с 1772 г. Он представляет три главных вида: распространенный, или большой, отличающийся особой пространностью и цветистостью мелодии и употребляемый по большим праздникам; средний, или обычный большой, менее пространный и цветистый, употребляемый по воскресным дням; малый, состоящий из сжатых и кратких напевов, употребляемых вне торжественного богослужения. Первый вид представлен сборником "Праздники нотного пения", обычный большой - Октоихом, а малый - "самогласными" стихирами и подобными Октоиха. Малый распев сложился у нас к концу XVI века и представляется частью сокращением, частью коренным изменением мелодий большого распева, с сохранением, однако, его основного лада и законов строения. Средний распев имеет более древнее начало (см. Вознесенский , "О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой и малый знаменный распев", выпуск I, издание 2, Рига, 1890; выпуск II: "Нотные приложения", Рига, 1889). Кроме главных видов знаменного распева, у нас существовали и другие полные местные распевы, родственные знаменному: южнорусский распев, московского большого Успенского собора и др. Развитие и усложнение знаменной мелодии отозвалось и на знаменной нотации. В XVI веке, особенно в конце его, и в начале XVII века, число знаменных знаков сильно увеличилось, и они получили различное изображение и звуковое значение. Разные "мастера" пытаются применить особые "пометы" (писавшиеся киноварью) или "подметные буквы" для точного указания высоты звука, но только новгородцу Ивану Акимовичу Шайдурову удалось (в конце XVI века) дать такую систему "красных" помет, которая получила всеобщее признание и употребление; она была изложена им в особой "грамматике". Здесь впервые излагается учение о "триестествогласии", или трезвучии, даются правила гармонии и указываются пределы для мелодических скачков голоса (не более чем на кварту). В XVI веке входит в употребление особая нотация и для демественного распева, явившегося у нас еще при Ярославе. Знаки этой нотации взяты из знаменной, но им придано другое значение и комбинации. Демественный распев отличался большей свободой и разнообразием, чем знаменный, так как не был связан системой восьми "гласов". В конце XVI века демественное пение употреблялось иногда, в торжественных случаях, и в церковной службе (величания, праздничные стихиры, многолетия и т. п.). Во второй половине XVII века оно вывелось из церковной службы, а в домашнем быту было заменено пением "псальм". Во второй половине XVI века явилась еще одна новая нотация - так называемое казанское знамя (в честь взятия Казани), изобретенное певчими дьяками Иоанна Грозного и представлявшее собой смесь знаков знаменной нотации с знаками демественной. Впоследствии оно стало употребляться наравне с знаменной системой. В начале XVII века появляются руководства для изучения и той и другой системы, как, например, "Книга, глаголемая кокизы (примеры, парадигмы), сиречь ключ столповому и казанскому знамени". Существовали и другие нотации, не получившие большого распространения - знамя путевое, буквенная нотация и др. Знаменная нотация второй половины XVII века значительно разнится от древнейшей во внешнем отношении: почерк письма становится более каллиграфическим и изящным, сравнительно с более скорописным. Последняя реформа, которой подверглась знаменная или крюковая нотация - приспособление ее к печатанию типографским способом. Реформа эта совпала с исправлением "хомового" текста нотных книг "на речь", т. е. сближением певшегося текста с формами живой речи и церковного чтения. Непорядки церковного пения все еще продолжали держаться. Совместное пение и чтение в два, три, четыре, "а инде в пять и шесть" голосов вызывало осуждение патриархов Гермогена и Иоасафа . Частные попытки устранить "хомонию" начинаются еще в начале XVII века. В нотных книгах времен Михаила Федоровича можно встретить отметки: "на речь" или "до тех мест справил" и т. д. Но попытки эти велись неумело, каждым "мастером" по своему собственному почину и на свой собственный лад, что еще более портило дело. К старым неурядицам присоединилась еще и недобросовестность "мастеров" пения, учивших "пети по перепорченным и не с прилежанием, дабы кто от учеников их не был гораздее их". Среди самих иерархов тоже было немалое "разногласие". Когда Никон стал у себя в Новгородской митрополии править певческие тексты "на речь", он встретил противодействие патриарха Иосифа . В 1668 г. учреждена была комиссия из шести человек, во главе которой стал справщик московского Печатного двора, известный знаток крюкового пения, старец Александр Мезенец . Комиссия собрала древние ноты рукописи за 400 и более лет и по ним выправила "на речь" хомовые певческие книги. Чтобы окончательно закрепить результаты работ комиссии, решено было отпечатать правленые книги крюковой нотацией. Решение это встретилось с технической типографской трудностью печатанья рядом черных тушевых знамен и красных киноварных помет, введенных Шайдуровым. Пришлось пожертвовать последними, заменив их черными же тушевыми "призначными пометками" или "признаками". Все уже было готово, осуществить составленный план не удалось вследствие возникшего спора о преимуществах киноварных пометок и черных признаков, а также упразднявшего и те и другие быстрого распространения пятилинейной нотной системы (с квадратными нотами), заимствованной нами из Юго-Западной Руси (так называемое "киевское знамя"). Особенности крюковой или безлинейной нотации, в ее окончательно сложившемся к концу XVII века виде, изложены в "Азбуке знаменного пения" ("Извещение о согласнейших пометах") старца Александра Мезенца (издал С.В. Смоленский, Казань, 1888, с обширным и ценным введением). Крюковая нотация держится еще у единоверцев, беспоповцев и поповцев. В православной церкви она почти совсем вытеснена пятилинейной квадратной (киевской) и круглой (европейской) нотацией. Возвращение к ее употреблению, как мечтают некоторые энтузиасты-археологи, едва ли осуществимо. Пятилинейная квадратная нотация введена у нас впервые Никоном в бытность его архиепископом Новгородским (первые линейные рукописи, 1652 г., сохраняются в библиотеке, основанного Никоном Воскресенского, или Новоиерусалимского монастыря). Сделавшись патриархом, он всячески старался распространить ее в России. Рядом с линейной нотацией нередко употребляли и крюковую, часто даже одну над другой. Бороться с линейной нотацией крюковая, однако, не могла: простота и определенность первой давали ей громадное преимущество. При Петре Великом она получила полное господство. Напротив, крюковая нотация начинает приходить в забвение, так что уже в конце XVII века являются ключи к безлинейным нотам, истолкованным линейными, как например "Сказание о нотном гласобежании и о литерных знаменных пометах и о знамени нотном", монаха Тихона Макарьевского, бывшего до 1691 г. келарем патриарха Адриана (полные экземпляры рукописи - в библиотеках Московской и Санкт-Петербургской Духовных Академий). Из других, кроме знаменного, получивших общее употребление осмогласных полных распевов особое значение имеют киевский, греческий и болгарский. Первый образовался из знаменного распева в Галиции и на Волыни, еще до соединения Юго-Западной Руси с Северо-Восточной, и обработан гармонически главным образом православными юго-западными братствами в конце XVI века и начале XVII века. Он черпал также материалы из распевов греческого, южнорусского и болгарского. В Москве киевский распев сделался известен около середины XVII века, и оттуда распространился по всей России. По количеству песнопений, распетых им, он следует за знаменным, и до сих пор в большом употреблении. Киевские напевы кратки, просты и удобоисполнимы во всякого рода богослужении (см. Вознесенский, "Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. I. Киевский распев", Киев, 1888). Греческий распев занесен в Россию из Греции во второй половине XVI века и в первой половине XVII века, частью через южных славян и юго-западные братства, сносившиеся с греками, частью прямо из греческих нотных книг, собиравшихся Никоном, и от греческих выходцев и певцов, попадавших в Москву вместе с восточными патриархами. В конце XVII века греческий распев, вместе с киевским, получил у нас всеобщее употребление. Изображались мелодии греческого распева частью нашей крюковой нотацией, частью линейной киевской, и нотированы были, очевидно, уже у нас в Москве, вероятно - непосредственно с голоса греческих певцов. Греческий распев применен главным образом к пению тропарей и кондаков, частью ирмосов воскресных, а также и вообще к торжественному праздничному пению (пасхальному и др.). Он пользовался любовью Петра Великого, который принимал личное участие в исполнении греческих напевов. Систематических сборников песнопений греческого распева нет; напевы его рассеяны в разных крюковых и линейных рукописях XVII и XVIII веков, а впоследствии - в разных печатных нотных книгах (Синодальном "Обиходе" с 1772 г., "Ирмологе" и др.). При заимствовании греческие подлинные напевы подвергались и упрощению, и переделке, сообразно с привычками, приемами, вкусами и музыкальными знаниями наших певцов (см. Вознесенский, "Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. III. Греческий распев в России", Киев, 1893). Болгарский распев не имеет ничего общего с настоящим древнеболгарским распевом; он принесен в Москву певцами юго-западных братств и другими переселенцами из юго-западной Руси, где он становится известен лишь в XVII веке. У нас он довольно скоро распространился и в некоторых местах получил широкое употребление, особенного в хоровом клиросном пении. У одногласных клиросных певцов он не привился и скоро был вытеснен греческим распевом. Своим довольно искусственным построением и характером мелодии, пространной и с оригинальными оборотами (может быть, родственными народной славянской песне), болгарский распев резко отличается от других наших распевов и хотя и основан на системе византийского осмогласия, но не представляет ближайшего сходства с византийскими гласовыми напевами. Характерной особенностью его является симметричность ритма и такта, укладывающихся почти всегда в 4/4 размер, а также и ясно проглядывающая местами гармоническая основа мелодии, указывающая на влияние западной европейской гармонизации, вполне возможное на юго-западе России. Этими сторонами он близко напоминает поздние сербско-болгарские напевы, изданные Корнилием Станковичем. Сходные с болгарскими напевы были отмечены Барским в начале XVIII века на Афоне. Болгарский распев нередко именуется распевом Киево-Печерской лавры, киевским или южнорусским. Весьма вероятно, что наша редакция болгарского распева настолько же упрощена и изменена, как и употребительная у нас редакция так называемого греческого распева; по крайней мере, афонское праздничное пение болгарских монахов отличается еще большей искусственностью и цветистостью. Записан был болгарский распев на юго-западе России киевской линейной нотацией, вероятно - прямо с голоса афонских и болгарских выходцев, а потом переводился у нас и на крюковые знамена. Кроме старых рукописей, имеющихся в частных библиотеках, источником для изучения болгарского распева служат юго-западные линейные ирмологи XVII и начала XVIII века, где он встречается рядом с греческим и киевским распевами. В "Обиходе" Синодального издания имеются лишь немногие напевы этого распева. Болгарский распев представляет два вида: пространный и цветистый недельный, т. е. воскресный, и более простой, близкий к речитативу дневный, т. е. будничный. Вообще песнопений этого распева в современном церковном употреблении осталось очень немного; образчиком может служить песнопение "Благообразный Иосиф", имеющееся в прекрасной гармонизации Е.С. Азеева (см. Вознесенский, "Осмигласные распевы и т. д. II. Болгарский распев", Киев, 1891). Все три последних распева отвергаются нашими старообрядцами как иноверные и еретические новшества патриарха Никона. Кроме перечисленных распевов, у нас употреблялись и употребляются множество разных других неосмогласных и неполных распевов, ведущих свое начало из XVI, XVII и даже XVIII веков. Они образуют самостоятельные группы мелодий, которые, однако, по своей отрывочности не могут дать ясного представления о распевах, к которым они принадлежали. Некоторые из них носят названия по применению их в богослужении (перенос постный, агиос надгробный и т. д.), другие - по особенностям напева, как, например, Аллилуйа скок, Святый Боже волынка зовома (и теперь в церквах можно слышать, например, Отче наш "с птичкой") и т. д., третьи - по имени их творцов или местностей, где они употреблялись (например, распев Григория Цамвлаха, митрополита Киевского; см. о нем, как о композиторе, Филарет, "Обзор русской духовной литературы", стр. 128 - 30) (см. Разумовский, "Церковное пение в России", II, 189). К распевам позднейшего происхождения, не положенным на старые знаменные ноты и потому носящим название незнаменных, принадлежит ряд обычных напевов, не представляющих стройной самостоятельной системы, но являющихся смесью разных распевов. Строение их мелодий - большей частью упрощенное и сокращенное, в зависимости от способа усвоения этих напевов (большей частью устного, по памяти и наслышке, без помощи нотации, которой они подверглись в сравнительно недавнее время) и их назначения для обычного клиросного пения. К обычным распевам принадлежат: 1) петербургский придворный (в "Обиходах", гармонизированных Львовым и Бахметевым ); 2) московский обычный (в "Круге церковных песнопений обычного напева Московской епархии"); 3) киевский обычный (в "Круге обычного православного церковного пения", собранном священником Д. Абламским). Многое в истории перечисленных распевов и их взаимном отношении представляется неясным или совсем темным. Труды наших лучших музыкальных археологов, - князя Одоевского , Сахарова , Ундольского , Потулова , отца Разумовского, отца Вознесенского, Ю. Арнольда , С. Смоленского, отца Металлова и др., - только частные исследования и этюды, иногда собрания довольно сырого и неполного материала; даже взятые в совокупности, они не дают полной и всесторонней истории нашей древней церковной музыки. Памятники этой отрасли нашего искусства только теперь начинают приводиться в порядок и известность. Многое безвозвратно погибло, частью от легкомысленного и невежественного отношения к родной старине, частью во время гонений, воздвигавшихся на наших старообрядцев; многое разбросано по частным рукам и разным захолустьям, но уже и того, что в настоящее время собрано (например, в библиотеке московского Синодального училища церковного пения) достаточно, чтобы, при надлежащей научной обработке, осветить неясные вопросы и дать историку русской музыки массу новых фактических данных. Собрание московского Синодального училища (см. "Краткое предварительное сообщение" о нем господина Смоленского, в "Русской Музыкальной Газете" 1899 г.) особенно богато массой "обиходных" знаменных напевов (из которых в "Пространный Синодальный обиход" попала только весьма незначительная часть), певческими сборниками самого разнообразного содержания, рукописями так называемых "трезвонов", т. е. праздничных служб разным святым местным и общим (одногласным и хоровым) и более всего "партесными" композициями конца XVII и начала XVIII века, очень важными в историческом отношении. Начало у нас гармонического или партесного пения относится к XVII веку. Родиной его была Юго-Западная Русь, где его вызвало к жизни западноевропейское влияние. Борьба с унией и католичеством, со стороны которых был перевес не только физической, но и культурной силы, заставляла противодействовать им теми же средствами, какие употребляли они для привлечения на свою сторону православных. Отсюда, между прочим, юго-западное партесное пение, которое противополагалось "органному гудению" католического ритуала. Полноте и гармоничности католической органной музыки православная церковь могла противопоставить только "многоголосные составления мусикийские". Православные юго-западные братства начинают заводить при монастырях школы, где учили и церковному пению. Ученики этих школ, вместе с любителями пения, образуют при православных церквах хоры. Отсутствие в церковном уставе прямого запрещения многоголосной музыки и разрешительные грамоты греческих патриархов позволили братским хорам воспринять западноевропейскую гармоническую систему и применить ее к хоровой обработке местных ("киевских") и заимствованных от греков или южных славян одноголосных напевов. В то же время юго-западные певцы поддерживали оживленные сношения с южными славянами, румынами и афонскими славянскими монастырями, как хранилищами истинного православия. После Брестской унии (1596) эти сношения особенно усилились. Очевидное влияние афонского монастырского пения обнаруживают юго-западные линейные ирмологи XVII - XVIII веков, содержащие в себе такие песнопения, распетые болгарским напевом, которые поются только в афонских монастырях и посвящены афонским местным храмовым праздникам. Из соединения западных и греко-славянских элементов (сохранившегося, быть может, в традиционной гармонизации местных напевов, например, напевов Киево-Печерской лавры, записанных и изданных господином Малашкиным ), а частью и из прямой пересадки западного хорового стиля на почву Юго-Западной Руси, возникло, вероятно, еще в конце XVI века и несомненно к началу XVII века, юго-западное "партесное" пение на 4, 6 и 8 голосов. Гербиний, посетивший Киев в XVII веке (описание его путешествия издано в Иене, в 1675 г.), пишет, что "греко-россияне гораздо святее и величественнее прославляют Бога, чем римляне", ибо у первых священные песнопения "ежедневно возглашаются в храмах с припеванием народа, на языке родном, по правилам музыкального искусства. В самой приятности и звучности гармонии слушается раздельно дискант, альт, тенор и бас". Если киево-печерская традиционная гармонизация местных напевов, обличающая несомненно западное влияние, есть пережиток еще со времен Гербиния, сохранившийся в неприкосновенности, то приходится признать, что чистота и правильность голосоведения в юго-западных партесных произведениях оставляли желать очень многого. Вообще партесные произведения Юго-Западной Руси не дошли до нас. Даже в вышеупомянутом собрании московского Синодального училища юго-западные партесы представлены очень скудно (о церковном пении Юго-Западной Руси см. исследование отца И. Вознесенского, "Церковное пение Юго-Западной Руси по ирмологам XVII и XVIII веков. Выпуск I: Состав, свойства и достоинства напевов, помещенных в юго-западных ирмологах", 2 издание, Москва, 1898; выпуск II: "Сравнительное обозрение церковных песнопений и напева старой Юго-Западной Руси", Москва, 1898; выпуск III: "Ирмолог Гавриила Головни 1752 г.", - а также "Круг церковных песнопений по напеву Киево-Печерской лавры, на 4 голоса", Л.Д. Малашкина, Москва, 1898). Из Юго-Западной Руси партесное пение перешло и в Московскую. Раньше здесь имелось только так называемое "строчное" и "троестрочное" безлинейное пение, упоминаемое уже во второй половине XVI века. Мнение о существовании у нас еще в XI веке демественного пения с зародышами гармонии высказано было Сахаровым ("О русском церковном пении", "Журнал Министерства Народного Просвещения", 1849), но источники этого мнения неизвестны, и в статье Сахарова, который не получил настоящего музыкального образования, вообще немало ошибок. "Строчное" наше пение писалось сначала казанским знаменем (см. выше), в виде партитуры (на 2, 3, 4 строки разного цвета) над текстом. Трехстрочное пение "единым гласом (тоникой) наченшеся слагалось в триех степенях (терция) и пятых (квинта), тем же и гласов имело три: низ, путь, верх, свой койждо глас имущий и во едино согласующий". В зависимости от названий "трех гласов" певцы такого хора назывались: вершники, нижники, путники. При четырехстрочном пении к этим голосам прибавлялись еще демественники. Опытный певец мог спеть каждый из названных четырех голосов. Движение мелодии совершалось во всех голосах в пределах одного и того же диатонического звукоряда. Гармония, вследствие употребления одних мужских голосов, имела очень тесное расположение. Основная, обыкновенно знаменная мелодия ("Cantus firmus") находилась в среднем и нижнем голосе; остальные голоса только сопровождали ее. Гармония строчного пения, как свидетельствуют Шайдуров и позднейшие теоретики, Тихон Макарьевский и Александр Мезенец, основывались на "триестествогласии", т. е. чистом трезвучии в разных положениях и обращениях (примеры строчного пения см. у Разумовского, "Церковное пение в России", 215 - 218). Гармоническая сторона этого пения представляет, с современной точки зрения, частые неправильности и ошибки; в троестрочных демественниках встречались запрещенные последовательности квинт, октав и даже секунд. Может быть, слух современников чувствовал эти недостатки, что и сказалось в отрицательных их отзывах об этом пении, представлявшем-де собой "несогласное трехгласие, шум и звук издающее, и токмо несведущим благо мнится, сведущим же неисправлено быти разумеется", так как в нем "подоболепного гласу несть, несть и чину гласовного (т. е. заменялся осмогласный напев), ничтоже есть в нем согласно". Другим, однако, эта примитивная гармония нравилась, и они называли ее "мусикийским, красногласным составлением, премудрейшим и спорейшим". Строчное пение держалось на клиросах до начала XVIII века, но затем, по-видимому, очень скоро пришло в забвение, как это видно из отзыва о нем Бортянского (неизданная рукопись о троестрочном пении в Императорской Публичной Библиотеке), свидетельствующего, что "рукописи онаго еще существуют, но производить онаго и самые хорошие старообрядческие знатоки не могут". В конце XVII века строчное пение начинает перелагаться на линейную нотацию. Замечательное собрание демественных партитур на два, три и четыре голоса (не старше первой половины XVII века) имеется в библиотеке московского Синодального училища. Материал этот еще не тронут научным исследованием; самое чтение этих партитур крайне трудно. Трудно также определить, имеется ли какая-нибудь связь между этими зачатками гармонического пения и позднейшим настоящим "партесным" пением, явившимся у нас впервые в Новгороде под покровительством Никона. Поморец Андрей Денисов , называющий его "партесным и многоусугубленным", сообщает, что патриарх Иосиф был недоволен этим нововведением и запрещал его ("О хомовом пении", Псков, 1879, страница 63). Партесное польское пение латинской церкви исполнялось еще раньше в Москве в польском костеле; его слышал патриарх Гермоген, отозвавшийся о нем так: "слышати латинского пения не могу". Сделавшись патриархом, Никон также решительно повел реформу церковного пения, как и других сторон нашего церковного устройства. Он пользовался при этом покровительством царя Алексея Михайловича , в 1652 г., приказавшего править текст песнопения и вызвать из Киева певчих, сведущих в "строчном" партесном пении. Другие южнорусские певчие сами отправлялись в Московское государство, "не хотя своея христианские веры порушити от польского гонения". Партесное пение продолжало встречать осуждение приверженцев старины, находивших, что "теперь поют многие стихи ни по-гречески, ни по-славянски, согласием органным". После удаления Никона, собор 1666 - 67 г. постановил "церковное все Божие славословие, чинно и немятежно и единогласно и гласовное пение пети на речь". Тем не менее в том же году, 7 марта, патриаршие певчие исполняют на обоих клиросах трехстрочную "Взбранной воеводе". В последней четверти XVII века мы имеем уже в Москве собственных теоретиков и композиторов партесного пения. Таковы были диакон Иоанникий Коренев , автор теоретического трактата "Мусикия", дополненного в 1681 г. юго-западным теоретиком Н.П. Дилецким ; иеромонах Тихон Макарьевский, написавший упомянутый выше "ключ", вторая часть которого, озаглавленная "Первое учение мусикийских согласий" (изданная в 1877 г. Обществом любителей древней письменности, № VI) или "мусикийское учение", также вероятно принадлежит Дилецкому (см. Металлов, "Старинный трактат по теории музыки, составленный киевлянином Николаем Дилецким", в "Русской Музыкальной Газете", 1897, № 12); Василий Титов, государев певчий дьяк, положивший на музыку стихотворный псалтырь Симеона Полоцкого , шестиголосную службу и большое многолетие, исполняемое и теперь, - и др. Дилецкий, почитатель и последователь польских композиторов, перевел (1679) с польского "на словенский диалект" свою "Идею грамматики мусикийской", представляющую сокращение более раннего его труда "Грамматика пения мусикийского" (Смоленск, 1677). "Грамматика" эта была единственным русским учебником теории композиции в конце XVII и большей части XVIII века. Дилецкий был также композитором многоголосых церковных произведений. От его земляков Коледны, Заславского, Заюшевича и других осталась громадная масса хоровых сочинений. В библиотеке московского Синодального училища в конце 1898 г. было зарегистрировано: 3-голосных сочинений - 258 концертов и 6 полных литургий; 4-голосных, только из 3-х сборников (а всех их 15) - 579 №; 8-голосных - 84 концерта и 14 полных литургий; 16-голосных - 9 концертов; 12 богослужебных песнопений и 1 литургия; 24-голосных - 16 концертов, литургий 2 и отдельных богослужебных песнопений 6. Особенно любимое сочетание голосов - три хора по 4 голоса или 12 голосов (33 полных литургии и 477 концертов). Сомнительно, чтобы среди этого моря многоголосных композиций нашлось много произведений, обладающих серьезными художественными достоинствами; но в некоторых их них, по свидетельству г. Смоленского, проглядывает несомненный талант и хорошая школа. Рядом отмечается вычурность мелодии, крикливость, бессодержательность имитаций, служащих, по-видимому, только предлогом для щегольства сложностью техники. Наиболее обыкновенный тип четырехголосной гармонизации древних распевов этого времени представляет основной напев в теноре, позже и в альте; прочие голоса давали к нему самую простую гармонию, причем бас иногда выделывал быстрые и замысловатые ходы, носившие заимствованные из латино-польской терминологии название "эксцеллентования" (excellenter canere). Иногда это "эксцеллентование" приводило к соединению совсем не сродных гармоний, имея, таким образом, чисто механический характер. Церковная мелодия иногда передавалась и верхними голосами в секстах (любимый прием Бортнянского и других итальянствующих наших церковных композиторов) или средними в терциях. В диатонической мелодии церковного напева и ее сопровождении иногда являлись хроматические ходы, нарушавшие диатонический характер. В голосовании не редкостью были запретные последовательности квинт и октав. Бас, вследствие игривости своей, не имел иногда гармонического веса, а церковный cantus firmus среднего голоса заглушал верхними голосами, так что на средний голос приходилось ставить больше певчих. В этом виде неоднократно были гармонизированы почти все русские певчие книги и почти все обиходные киевские и греческие напевы, а также написана наибольшая часть четырехголосных сочинений на тексты всенощной и литургии, часть которых уцелела до сих пор в исполнении. Изучение этих произведений может раскрыть происхождение разных местных анонимных церковных композиций (херувимских, "Милость мира" и т. д.), носящих названия вроде "Старо-Симоновской", "Ипатьевской", "Московской" и т. д. Многие из них носят разные оригинальные прозвища (по особенностям напева), в роде "херувимская веселого распева" (или умилительная), с "выходками", "птица", "труба", "валторна", "с чердака", "слеза", "с переговоркой", "с отменой", "струг" и т. п. Прозвища эти до некоторой степени напоминают вычурные названия напевов у немецких мейстерзингеров. - Вся масса музыкальных произведений переписывается особыми переписчиками, имена которых в некоторых случаях дошли до нас. О слабой их подготовке свидетельствуют многочисленные ошибки, нередко искажающие произведение. Обозначения оттенков и тактовые черты еще отсутствуют. Замечательным образчиком перенесения выработавшегося партесного стиля на светскую музыку является "мирская песня, написанная на 8 гласов крюками и киноварными пометками", о которой см. статью князя Одоевского в "Трудах Археологического Съезда в Москве" (1871). При царе Федоре Алексеевиче начинают распространяться польские духовные стихи, канты и псалмы, вытеснившие, мало-помалу, старое демественное пение. В описанном виде партесное и концертное пение это перешло из XVII века в XVIII и продолжало держаться до конца царствования Петра Великого, который сам певал в хоре (басовую, а иногда и теноровую партии). В половине XVIII веке вместо юго-западных теоретиков и учителей начинают заступать приезжие итальянцы, и наше партесное пение оттесняется на задний план концертными композициями итальянских маэстро и их русских последователей. Переход был тем менее чувствителен, что польский многоголосный стиль был отпрыском и сколком итальянского католического хорового стиля. Оживление нашего церковного пения, изображенное выше, вызвало возникновение многочисленных хоров. Епископы, митрополиты, монастыри, многие церкви, держали свои хоры. Особенно славились царские и патриаршие (впоследствии Синодальные) певчие (см. Певчие и Государевы певчие дьяки). Литература по истории древнего церковного пения (кроме цитированного выше и общих сочинений): Артамонов (умер 1756 г.). "О хомовом пении" (в "Трудах Киевской Духовной Академии", 1876; отдельно Киев и Псков); Евгений Болховитинов , "Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении и особенно о пении Российской церкви" (Воронеж, 1799; 2-е изд., Санкт-Петербург, 1804; переп. в "Русской Музыкальной Газете", 1897, июль - август); его же, "О русском церковном пении" ("Отечественные Записки", 1821 и "Странник", 1871, том IV, с биографией Евгения): Н. Горчаков, "Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства", с 2 гравированными фигурами старинных певческих нот (Москва, 1808); О.И. Львов, "О пении в России" (Санкт-Петербург, 1834); И. Горчаков, "Об уставном и партесном церковном пении в России" ("Москвитянин", 1841, часть V.); В. Ундольский, "Замечания по истории церковного пения в России" ("Чтения Общества Истории и Древностей Российских", Москва, 1846, № 3 и отдельно); А.Ф. Львов, "О свободном или несимметричном ритме" (Санкт-Петербург, 1858); prince N. Joussoupoff, "Histori de la musique en Russie. I. Musique sacree, suivie d'un choix de morceaux de chants d'eglise anciens et modernes" (Петербург, 1862); В. Стасов, "Что такое прекрасное демественное пение" ("Известия Императорского Археологического Общества", 1863, том V); "О влиянии юго-западных братств на церковное пение в России" ("Православный Собеседник", 1864, сентябрь); П. Бессонов, "Судьба нотных певческих книг" ("Православное Обозрение", 1864, № 5, 6); А. Ряжский, "О происхождении русского церковного пения" ("Православное Обозрение", 1866, № 9, 10, 11); О. Разумовский, "О нотных безлинейных рукописях церковного знаменитого пения" ("Чтения в Обществе любителей духовного просвещения", 1863, книга I); его же, "Об основных началах богослужебного пения православной Греко-Российской церкви" ("Сборник на 1866 г.", издание Общества древнерусского искусства); его же, "Церковно-русское пение" ("Труды I Археологического Съезда в Москве", Москва, 1871); его же, "Церковное пение в России" (I - III, Москва, 1867 - 69); его же, "Исследование о знаменном пении" (предисловие к "Кругу древнего церковного пения знаменного распева", издано 1884 г., Обществом любителей древней письменности); его же, "Богослужебное пение православной Греко-Российской церкви. I. Теория и практика церковного пения" (Москва, 1886); князь В.Ф. Одоевский, "К вопросу о древнерусском песнопении" (газета "День", 1864, № 17 и отдельно, Москва, 1864); его же, "О пении в приходских церквах" (исторические сведения о нашем церковном песнопении, "Домашняя Беседа", 1866, выпуск XXVI и отдельно); его же, "Опыты в пределах погласицы древнерусских тетрахордов" (Москва, 1869); его же, "Краткие заметки о характеристике русского церковного православного пения" ("Труды I Археологического Съезда В Москве", Москва, 1871); его же, "Письма о древнерусской музыке" ("Искусство", 1883, № 17); его же, "Об исконной великорусской музыке" (о крюковой нотации и т. д.) - предисловие к выпуску 5, часть II "Калик перехожих" Бессонова (1861 - 64); П.М. Потулов, "Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви" (Москва, 1872, 1874, 1875, 1884, несколько изданий); П.М. Воротников , "Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно-русской мелодии" ("Труды I Археологического Съезда в Москве", 1871, том II, 474); В. Комаров , "Две публичных лекции о древнем церковном пении" ("Православное Обозрение", 1873, книга I, 3); Ю. Арнольд, "О теоретических основаниях древнерусского церковного и народного пения" (в "Православном Обозрении", 1873, апрель); его же, "Древние церковные гласы" ("Православное Обозрение", 1878, 3); его же, "Теория древнерусского церковного и народного пения, на основании автентических трактатов и акустического анализа. Выпуск I. Теория православного церковного пения вообще по учению эллинских и византийских писателей" (Москва, 1880, приложение к "Православному Обозрению" и отдельно); его же, "Гармонизация древнерусского церковного пения" (Москва, 1886); "Древнерусский церковный напев и придворная капелла" ("Древняя и Новая Россия", 1877, т. I) De Castro, "Methodus cantus Ecclesiastici Graeco-Slavici" (Рим, 1881; русский перевод И. Вознесенского, Москва, 1899); Орловский , "Краткий очерк истории духовного одноголосного пения в России" (Харьков, 1884); Смоленский, "Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей соловецкой библиотеки и азбуки певчей Александра Мезенца" ("Православный Собеседник", 1887, февраль); его же, "Краткое описание древнего (XI - XII век) знаменного ирмолога, принадлежащего Воскресенскому, "Новый Иерусалим" именуемому, монастырю" (Казань, 1887); его же (без имени автора), "Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 г." (Москва, 1895); Коневский, "Краткая история церковного пения в церкви Вселенской и мелодичного пения в церкви русской" (Нижний Новгород, 1888; 2-е изд., Москва, 1897); его же, "История гармонического пения в русской церкви с прибавлением кратких сведений об организации певчих хоров" (Нижний Новгород, 1888; 2-е изд., Москва, 1897); монах Иннокентий, "Древнерусское знаменное пение и о разумном его исполнении" (Санкт-Петербург, 1890); Вознесенский, "Образцы осмогласия распевов Киевского, Болгарского и Греческого" (Рига, 1893, IV выпуск к цитированным выше отдельным выпускам о названных распевах); Покровский, "Знаменный распев (большой)" (Новгород, 1887); его же, "Церковное осмогласие и его теоретическое основание" (Новгород, 1897); А. Преображенский , "По церковному пению. Указатель книг, брошюр и журнальных статей" (1793 - 1896 г., Екатеринослав, 1897). Исторических памятников у нас издано очень немного. Можно указать лишь на издания Общества любителей древней письменности, где находим следующие факсимильные издания: за 1877 г., № XV - "Сборник с лицевыми изображениями и с крюковыми пометами: "На реках Вавилонских""; за тот же год, № VI - "Музыкальный теоретический трактат", принадлежащий, вероятно, Дилецкому: "Мудрость четвертая: мусика"; за 1880 г., т. LI - "Знамения осмогласного пения с литерными пометами и линейными нотами", иначе "Мусикийское учение"; изданное в 1884 г. под ред. о. Разумовского "Круг древнего церковного пения знаменного распева" (3 тома). В протоколах этого общества (протокол 25 апреля 1878 г.) напечатаны также, приписываемый Бортянскому, "Проект об отпечатании древнего российского крюкового пения" и докладная записка князя П.П. Вяземского "О русских рукописях по древней музыке" (см. также "Отчет о деятельности Общества любителей древней письменности за 1878 г.").

