**Древнерусская певческая культура и старообрядчество**

Владышевская Т. Ф.

В русской музыкальной медиевистике издавна укоренилось представление о том, что древнерусская церковная музыка — чисто археологический предмет исследования, материал которого сохранился только в певческих рукописях. Действительно, знаменное пение в отличие от народной песни передавалось с большой тщательностью в письменных памятниках, рукописях, начиная от XI в.; при этом большая часть их пока не может быть прочитана. Лишь рукописи второй половины XVII в., снабженные киноварными пометами, поддаются расшифровке, которая тем не менее представляет известную трудность даже для специалистов. Рукописи, безоговорочно прочитанные, относятся уже ближе к концу XVII в.; это двознаменники, дающие первые расшифровки древнерусских песнопений, перевод с крюкового письма на пятилинейную киевскую нотацию (в них песнопения записаны обоими типами нотаций).

Древнерусская профессиональная музыка сохранилась не только в письменных рукописных памятниках, но и в звучащем виде. Подобно фольклору, она составляет одну из важнейших сторон живого наследия русской музыкальной культуры. Носители ее, старообрядцы, бережно охранявшие все традиции и особенности древнерусской музыки, отличались последовательной и принципиальной приверженностью к старине, к сохранению в своей среде древних церковных напевов, обрядов, старинных народных песен. Особенно показателен тот факт, что до сих пор у них сохранилась старинная система крюковой нотации. Это дает возможность современной музыкальной медиевистике изучать средневековую профессиональную музыку не только по певческим рукописям, но и в звучащих образцах, записанных от живых исполнителей.

Со времени раскола на протяжении нескольких веков старообрядцы из поколения в поколение передавали знаменное пение с его нотацией. Эта живая певческая традиция старообрядцев является замечательным звучащим памятником, не менее важным, чем рукописное наследие — служебные певческие рукописи и теоретические руководства. Необходимо при этом напомнить, что ни одна даже очень развитая нотация не может быть адекватна живому исполнению. Особенно это касается крюковой нотации, обобщенной и в значительной мере условной, многое в ней передавалось устным путем от учителя к ученику. Живая певческая практика раскрывает характер исполнения знаменного пения, его ладовые и ритмические особенности, а также жанры, принадлежащие к исключительно устной традиции, не зафиксированной в рукописях, например, чтение нараспев. Пение старообрядцев является единственным источником, сохранившим этот древнейший тип распева.

Еще в начале ХХ в. крупнейший исследователь древнерусской музыки С. В. Смоленский показал, что старообрядцы "не утеряли главнейшие подробности теории знаменного пения и сохранили оттенки его исполнения; у них живы еще по певческим преданиям и многие неписанные в книгах подробности, например, о произношении текста, о высоте тона, об общей скорости исполнения и т. д."1.

Действительно, фонограммы дают много важных сведений об особенностях ритма, темпа, фразировки, артикуляции, нюансировки, произношения звуков. Они помогают изучить также различные фольклоризированные манеры исполнения церковных песнопений, несущих на себе печать непосредственного воздействия народной песни, и многие другие вопросы, связанные с живой певческой практикой.

В одной из своих работ Смоленский написал о том, что у старообрядцев на Севере древние распевы сохранились в том виде, какой они имели несколько веков назад: "Мы узнали, что в тех местах уцелело особо строгое староверие, сохранившее до нас вполне живым, кроме древнего пения, еще очень многое, очень интересное и поучительное. Конечно, нельзя не приветствовать эту живую, простую русскую старину, нельзя русской археологии не почерпнуть из нее теперь все возможное в наше научение и в наставление будущим художникам"2.

Однако древнее пение сохранилось не только у староверов Севера, оно осталось и в других старообрядческих поселениях, где были крепки древние традиции.За несколько столетий старообрядцы расселились в разные районы Алтая, Сибири, Тувы, Казахстана, некоторые уехали за пределы России: в Турцию, Румынию, Польшу, Германию и во многие другие страны. Уже вскоре после раскола, с конца XVII в., не имея главного центра, старообрядчество распалось на различные течения, которые в свою очередь дробились на мелкие согласия, разница между ними бывает едва уловима.

С целью изучения древнерусского пения в певческой практике современных старообрядцев Кабинет народной музыки Московской консерватории и Центральный Совет Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры в течение нескольких лет организовывали экспедиции в старообрядческие поселения различных районов страны, на средства которых я ездила в экспедиции, это и помогло мне создать фонд записей древнерусского пения. На основе этих материалов представилась возможность изучать древние песнопения в звучащих образцах, сравнивать исполнительские традиции различных коллективов, географически иногда очень отдаленных друг от друга. За годы работы в экспедициях были собраны материалы от старообрядцев многих районов, принадлежащих разным толкам и согласиям3.

Все старообрядчество в целом характеризует стремление сохранить "древнее благочестие", и, как следствие этого, его важнейшей чертой стал принципиальный консерватизм, благодаря которому старообрядцы в течение нескольких веков смогли удержать многие ценности культурного наследия Древней Руси. У них сохранилось не только знаменное пение с системой крюковой нотации, но и особое старинное церковнославянское чтение и произношение. Старообрядцы также не утратили древних иконописных традиций, искусства медной пластики и т. д. Они продолжили древнерусские традиции рукописных книг. Не имея своих типографий, потребность в книгах старообрядцы восполняли путем их переписки.

Основные течения внутри старообрядчества представлены двумя толками: беспоповцами — старообрядцами, не приемлющими священства, — и поповцами, имеющими священнослужителей4. Это различие касается главным образом ритуальной стороны. У беспоповцев из-за отсутствия иерархии нет литургии, что сыграло свою роль в общей направленности их традиций. Литургическая практика беспоповцев сконцентрирована на службах вечерни и утрени, где пение занимает видное место. Поэтому они более тщательно сохраняют тонкие особенности древнерусской певческой культуры, лингвистические нюансы, особенности произношения.

Старообрядцы-беспоповцы для исследователей представляют особый интерес, так как сохраняют хомонию, традиции раздельноречного пения. Рукописи, которыми пользуются беспоповцы, продолжают традиции певческих книг XV—XVI вв. периода раздельноречия. Их тексты имеют певческую специфику, в них оглашаются твердые и мягкие знаки как в середине, так и в конце слов (это явление иногда также именуется хомонией). Оформление беспоповских рукописей может многое сказать об их происхождении и месте изготовления. Так, например, поморские рукописи, которые были написаны на Выге или в Поморье, отличаются большой изысканностью, они в основном небольшого размера, с витиеватым барочным орнаментом, с изображением цветов, птиц, морошки в теплых густых тонах (зеленый, вишневый с золотом).

Рукописи старообрядцев поповских согласий продолжают певческие традиции второй половины XVII в. Они — истинноречные, в отличие от беспоповских рукописей в них певческий текст не отличается от текстов для чтения, отчего истинноречные певческие тексты в старообрядческой практике стали называться наречным и или пением "на речь"5. В рукописях старообрядцев-поповцев используется кроме киноварных помет также система признaков, изобретенная Александром Мезенцем в середине XVII в.6

В оформлении певческих книг поповских согласий можно выделить одно господствующее направление — гуслицкие рукописи, хотя встречаются и другие, менее самостоятельные типы рукописей, например, поволжские, ветковские, сибирские. Гуслицкие рукописи ярче, крупнее поморских. В их орнаменте искусно сочетаются яркие цвета: красный, желтый и синий, они обильно снабжены колоритными заставками, буквицами. В гуслицких рукописях есть миниатюра, изображающая Иоанна Дамаскина — богослова и гимнографа, создателя системы осмогласия.

При всем многообразии фонозаписей, привезенных из разных районов, за образец исполнительского мастерства можно принять традиции пения старообрядческих общин двух различных толков — беспоповцев Рижской Гребенщиковской общины и поповцев Нижегородской Бугровской (Горьковской) общины, известных по книгам П. И. Мельникова-Печерского, центр которых был в Нижнем Новгороде. Хоры этих общин имеют опытных и грамотных певцов, знающих крюковую нотацию. Обе общины характеризуют старинные традиции, не прерывавшиеся с XVII в. Беспоповцы Рижской общины отражают новгородские традиции, связанные с Соловецким монастырем, имевшим большое влияние в северных районах: в Архангельской области, Поморье. Традиции Нижегородских старообрядцев близки к московским.

Экспедиции в старообрядческие поселения дали огромный и богатейший материал по древнерусскому пению. Были озвучены многие певческие книги: Октоих — воскресные стихиры — песнопения на восемь гласов; из Ирмология — около двухсот ирмосов; многие песнопения из Обихода и Литургии; стихиры двунадесятым и богородичным праздникам и стихиры святым; песнопения разных распевов — демественного, путевого и других. Кроме того, были записаны несколько типов осмогласия: осмогласна псалмодия, осмогласные подобн ы обиходного распева,самогласны из Обихода (простейший вид пения на осмогласные погласицы) и,наконец, жанры, сохраняющиеся только в устной традиции: разные виды распевного чтения из богослужебных книг (литургический речитатив) — Евангелия, Апостола, Псалтыри, поучительных чтений и т. д.

Методы работы с информантами носили различный характер7. В зависимости от уровня образования певцов собиратели ставили перед собой разные цели. Работая с наиболее опытными и образованными певцами рижской Гребенщиковской общины, я постаралась делать и учебно-методические записи, по которым впоследствии можно было бы изучать нотацию и певческие традиции: озвучить азбуку, сделать подборку наиболее употребительных попевок — лиц и фит, производила двойные записи песнопений: со словами и с сольфеджированием этих же песнопений нотами (сольфеджирование крюков нотами по особому — обиходному — звукоряду входит в обучение певцов во всех певческих школах старообрядцев).

Изучение процесса обучения в старообрядческих певческих школах могло бы послужить специальной и очень важной темой исследования, так как оно во многом проливает свет на практику обучения пению в Древней Руси, что в конечном счете отражалось и на исполнительской стороне средневекового певческого искусства. Певец на Руси сызмальства знакомился с мелодиями церковных песнопений; регулярное посещение службы, слушание песнопений, которые периодически повторялись, так подготавливали слух певцов, что когда мальчик становился на клирос, он уже имел в памяти большой запас мелодий и текстов. Практически этим запасом обладал каждый слушатель. Ученик многое знал уже до знакомства с певческими азбуками. Азбуки не играли той решающей роли в образовании певцов (и в частности в старообрядческих школах), которую им обычно приписывают. Их значение — в своеобразном обобщении накопленных знаний и изучении наиболее сложных элементов нотации. Азбуки с наибольшей полнотой отразили характер музыкально-теоретического мышления певцов и теоретиков Древней Руси. Они служили скорее средством для напоминания, чем основным методом руководства к изучению древнерусского пения.

Характерно само содержание азбук. Человек, не владевший к началу обучения определенными певческими навыками, вряд ли смог бы научиться по ним петь. Азбуки состояли из нескольких разделов, дифференцирующих различные степени сложности знаков. Самые сложные из них — фиты, зашифрованные различными сочетаниями крюковых знаков, — помещали в конце. Они содержали в себе довольно развернутые музыкальные построения. Фиты называли знаками "тайнозамкненными" (то есть замыкающими в себе тайну), которые в азбуках "разводили" (расшифровывали) более простыми знаками, содержащими от одного до трех звуков. Специфика азбук заключалась в том, что во всех их разделах как простые знаки, так и сложные (лица, фиты) одинаково были изложены безлинейной нотацией. Работа с такими азбуками предполагала предварительные знания, приобретенные устным путем. В них входило знакомство с важнейшими песнопениями разных певческих стилей, которые ученик усваивал из клиросной практики.

Об этом говорится и в исследовании И. Гарднера и Э. Кошмидера: "Задачи учителя заключались лишь в том, чтобы систематизировать наличный материал и продемонстрировать учащемуся взаимосвязь тонов с певческими знаками. Для ученика знаки были не исходным пунктом изучения мелодий, а своеобразной зацепкой памяти, средством узнавания известных мелодических оборотов в нотации"8.

Певческие азбуки с обилием в них фит и попевок рассматривались певцами скорее как справочники, чем как источники изучения знаменного пения. Изучение шло по служебным книгам, певческим рукописям, с тем чтобы усвоенное можно было бы сразу применить на практике.

Таким образом, обучение знаменному пению у старообрядцев начинается не с азбук, а с практического освоения простейшего осмогласия: простых напевов самогласнов и подобнов на восемь гласов из певческой книги Обиход. Эти обиходные самогласны и подобны состоят из нескольких строк — попевок, на основе которых распевали довольно пространные тексты. Имея родственное мелодическое строение, самогласны отличаются от подобнов лишь формой, более сжатой в первом случае (в самогласнах — от двух до четырех мелодических строк) и развернутой во втором (подобны состоят из пяти, шести, девяти, одиннадцати, тринадцати строк; встречаются и более свободные по форме подобны — бесстрочны). В певческой практике Древней Руси огромное число песнопений распевали на подобны, которые в рукописях можно проследить вплоть до XI—XII вв. Эти простые напевы быстро усваивались певцами.

Пока ученик не располагал достаточными знаниями и навыками простейшего осмогласия — самогласнами и подобнами обиходного распева, — он не мог приступать к изучению знамен. Каждый начинающий ученик уже знал обиходные самогласны и подобны, и поэтому основным предметом обучения в школах было осмогласие столпового знаменного распева. Система обучения в певческих школах охватывала полный цикл песнопений годичного круга — как наиболее сложные знаменный, демественный распевы, так и простейшие самогласны и подобны, вплоть до чтения нараспев.

Процесс обучения мне довелось проходить у старообрядцев-скрытников, которые были большими знатоками и жили как отшельники. Начинался он с Ирмология. Методологически это было вполне оправданно, так как из всех песнопений знаменного распева ирмосы наиболее компактны, небольшой и отточенной формы. Это жанр миниатюры, который вобрал в себя все основные попевки, лица и фиты осмогласия знаменного распева. Ирмологий разделен на восемь частей по числу гласов, в каждом гласе — несколько десятков ирмосов. Ученик начинает изучение знаменного распева с ирмосов первого гласа, на них усваивается связь знамен с конкретным звучанием, с их высотным и ритмическим значением. Поэтому на изучение ирмосов первого гласа уходило времени больше, чем на прочие гласы. Первый ирмос "Твоя победительная десница" подолгу проучивается по определенно установившемуся методу: сначала медленно, с текстом, затем в разных темпах и с названием нот. Изучение каждого ирмоса проходило поэтапно, по небольшим фразам, соседние фразы затем связывались вместе, и, наконец, пропевался ирмос целиком много раз в разных темпах, с названием нот и с текстом. Изучив несколько ирмосов, их пропевают то подряд, то порознь; этот процесс продолжается до тех пор, пока ирмосы не усвоятся почти наизусть. Поэтому не случайно почти все старообрядческие певцы прекрасно знают ирмосы и поют их на память. Многие из певцов знают наизусть также стихиры Октоиха и Праздников.

Время изучения каждого гласа знаменного распева зависит от количества тайнозамкненных" знаков — лиц и фит, развитых мелодических построений, зашифрованных специальными знаками, которые обычно заучивали наизусть. Эти знаки в наибольшей мере связаны с устной традицией знаменной нотации. Для освоения каждого гласа нужно запомнить графическое изображение этих знаков и их мелодическое значение. Поэтому гласы, обильно наполненные фитами, изучаются дольше; так, например, на второй, шестой и восьмой гласы уходит времени больше, чем на третий или седьмой. В целом Ирмологий проходят около полугода, после чего приступают к другим певческим книгам — Октоиху, Обиходу, Праздникам, которые также входили в систему полной программы певческих школ.

Методикой школьного певческого обучения, возможно, объясняется и строение большинства азбук, где каждый глас начинается строками из Ирмология, затем следуют строки из Октоиха.

Живое исполнение древних песнопений старообрядцами вносит коррективы в понимание их ладовых и ритмических особенностей. Так, например, ритмические комбинации, основанные на сочетании трехчетвертной длительности и одной четверти, такие, как закрытая статья, расшифровываются в живом исполнении с характерным форшлагом, подчеркивающим относительно сильную долю. Установившаяся традиция расшифровывать закрытую статью таким образом неточна.

Старообрядцы всех согласий всегда исполняют ее с подчеркиванием относительно сильной третьей доли. Некоторые исполнители к относительно сильной третьей доле присоединяют еще сверху или снизу краткий форшлаг, что придает ей особую ритмическую упругость. Система киноварных помет, предназначенная для указания высотных соотношений в крюках, здесь выполняет также и ритмическую роль. Во многих рукописях закрытая статья имеет две киноварные пометы.

Первая из них (м — фа) указывает на высоту, с которой начинается знамя, вторая (р — ровно) — на повторение этого же звука, а не следующего за ним. Кажется, уместнее было бы отметить понижение на (ми) статьи. Однако в данном случае первая киноварная помета статьи указывает на высоту верхнего ее звука, вторая — на метрический акцент.

Эти, казалось бы, незначительные, ритмические тонкости очень важны для исполнения, так как ритм в древних распевах играет первостепенную роль; основными качествами церковного пения были точность и твердость ритма. Певцы и хоры во многом оценивались по умению петь ровно, поэтому лучшие из них отличаются большой ритмической точностью, выдержанностью темпа, которые сохраняются на протяжении всего песнопения; итмический стержень ощущается и в очень распевных мелодических построениях.

Чувство ритма воспитывалось у певцов с самого начала образования. Ему уделялось немало внимания в процессе обучения певцов старообрядческих школ. С целью воспитать твердость ритма во многих школах существовал особый прием: длинные мелодические построения типа фитных разводов учили распевать с акцентированием каждого звука при помощи слога га (в быту этот прием называли "гагаканьем") или йотированной гласной е, выделяя йот в начале каждого звука ("ееканье"). После многократного исполнения песнопения с утрированно подчеркнутым ритмом, жестким темпом, достигнув четкости, певцы добивались "гладкости" при помощи легатного, связного пения. Вследствие многократного повторения такими способами пение становилось слитным и ритмичным.

Как пример для самопроверки хора в одной из старообрядческих азбук описывается упражнение, которым проверялась устойчивость и ритмичность исполнения. Хор певцов, начав песнопение, затем делился пополам и, продолжая петь, расходился на такое расстояние, чтобы не слышать друг друга. Через определенное время (в азбуке указывается полчаса) обе части хора объединялись, при этом голоса их должны были слиться так, будто хор не расходился вовсе. Этот пример может дать представление о той точности и ритмичности, которой стремились достичь хоры.

На принципе ровного пения основывается и построение старообрядческих хоров.Во время пения певцы хоров беспоповских общин (преимущественно) стоят ровными рядами, почти не видя друг друга, поют без дирижера. Высокая организованность и слитность хора достигается только благодаря умению ритмично петь и слушать друг друга. В этих хорах есть главное лицо — головщик (в каждом хоре — по одному головщику и его помощнику — подголовщику), но головщик — это не регент, не дирижер, а самый опытный певец, обычно бас; он запевает несколько первых слов, иногда всего один слог, вслед за ним подхватывает хор. Таким образом, головщик сразу определяет темп песнопения, высоту и характер его звучания.

В соответствии с древнерусскими певческими традициями старообрядческие хоры поют в унисон или в октаву. Лучшие хоры, как правило, строго придерживаются унисонного исполнения песнопений9. Однако пение точно в унисон также является огромным достижением и результатом большого труда и высокой певческой культуры. Те старообрядческие хоры, певцы которых не прошли обучения в школах и не знают крюкового пения, чаще не выдерживают унисон, приукрашивают основной напев подголосками10.

Музыкальная культура старообрядцев никогда еще не была предметом столь пристального специального изучения, хотя к ней обращались исследователи XIX в. Исследование ее приносит массу чрезвычайно важных сведений не только по вопросам древнерусского певческого, но и изобразительного искусства. Именно от старообрядцев началось увлечение древнерусской иконой, которая была забыта. Особенно интересный и богатый материал черпают от них лингвисты в вопросах древнерусского произношения и русской исторической фонетики, где работа со звучащим словом так же важна, как в музыкальной медиевистике — с фонограммами. Отношение к языку у старообрядцев отличается такой же бережностью, как и к музыке. Б. А. Успенский11 в своих работах отмечает, что многие разногласия староверов были связаны с языком, так как главной причиной раскола была активная переработка и новый перевод богослужебных книг, предпринятый в годы патриаршества Никона (1652—1666). Изучая особенности произношения церковнославянского языка у старообрядцев наиболее консервативных толков, Успенский пришел к выводу, что в древности существовала особая система произношения гласных и согласных звуков, свойственнаяименно богослужебному церковному произношению и названная исследователем архаической системой церковнославянского произношения12, или "литургическим произношением"13.

Древность этой системы доказывается тем, что система литургического произношения является общей для различных беспоповских согласий: федосеевских, филипповских, поморских. Кроме этих согласий, где система представлена в наиболее полном виде, ее элементы наблюдались исследователем у старообрядцев-скрытников, у старообрядцев-поповцев, у старопоморцев Новосибирска, представляющих собой остаток Выговского общежительства, у казаков-некрасовцев. Если учесть, что эта система произношения является общей для столь различных старообрядческих толков (каждый из которых строго придерживался собственной обрядности и относительно мало сообщался с другими толками), не остается сомнения в том, что литургическое произношение существовало как сложившаяся система в России, во всяком случае, уже ко времени раскола. "Система произношения в различных общинах, в том числе географически друг от друга весьма удаленных и не сообщающихся, характеризуется в общем значительным единообразием, которое, что особенно показательно, охватывает не только принятую систему чтения графически запечатленного текста, но даже и случаи отступления произношения"14.

Вопросы раздельноречия, хомонии в древнерусской музыке непосредственно связаны с системой литургического произношения, именно певческие тексты в наибольшей степени удержали все ее основные свойства. "Сохранению редуцированных (звуков. — Т. В.) могла способствовать общая просодическая установка церковнославянского чтения, выражающаяся в малой разнице между ударными и безударными слогами, и тем самым частичном сохранении тенденции к открытым слогам. В пении произношение редуцированных (прежде всего конечных) слышится особенно отчетливо"15. Записи чтения старообрядцев, сделанные нами в экспедициях у исполнителей беспоповских общин, полностью сохраняют систему литургического произношения16.

Старообрядцы, придерживающиеся в чтении старинного литургического произношения, и в пении, как правило, сохраняют особое, архаическое интонирование. Оно связано с неуказанными в рукописях интонационными отклонениями от обиходного звукоряда; их регулярность может быть выражена целостной системой, которую мы назовем системой архаического интонирования. Как и система литургического произношения, она сохранилась в основном у старообрядцев-беспоповцев: поморцев, федосеевцев, скрытников, частично эта система сохранена у старообрядцев поповских согласий.

Наиболее последовательное применение системы архаического интонирования обиходного звукоряда можно проследить на примерах песнопений третьего гласа. Сами старообрядцы, даже наиболее грамотные певцы, исполняя песнопения этого гласа, не различают особенностей его интонирования. Впитав с детства эти напевы, их ладовые особенности, они почти не замечают этих отклонений, которые передаются устным путем. Один очень опытный певец, Л. С. Михайлов из Риги, учитель и знаток знаменного пения, знающий певческие традиции разных согласий, отметил: "Третий глас у старообрядцев-беспоповцев имеет свою специфику: песнопения этого гласа исполняются более мягко. Эта традиция передается устно из поколения в поколение". В действительности при исполнении песнопений в третьем гласе в верхнем, тресветлом согласии вместо си-бемоль часто исполняется си-бекар и в соответствии с этим повышается фа. Таким образом, здесь наряду со звуками обычного обиходного звукоряда вводятся дополнительные звуки, расширяющие его, и если их систематизировать, то они составят еще один обиходный звукоряд, расположенный выше основного.

Во многих песнопениях, особенно третьего гласа, кроме звуков основного обиходного звукоряда часто встречаются фа-диез либо си-бекар, в некоторых попевках си-бекар — фа, иногда как опевающий тон — до-диез.

Стихира Покрову Богородицы третьего гласа "Наста днесь, пресветлый праздник", исполненная старообрядцами-поморцами из Рижской Гребенщиковской общины, дает представление об использовании системы архаического интонирования17.

При первом же рассмотрении напева стихиры обращает на себя внимание то, что все ладовые отклонения в песнопении связаны с определенными попевками, а не со звукорядом в целом. При этом есть такие попевки, которые не выходят за пределы основного звукоряда, другие целиком переключаются на верхний звукоряд, в них появляется фадиез и сибекар. Часть попевок использует расширенный звукоряд и по ходу с верхнего звукоряда уходит на нижний. Такого типа попевкой и начинается стихира.

Следующая за ней попевка пригласка, иначе — кизапереметная — наоборот, переключается из верхнего в нижний. Она два раза встречается в стихире на словах "пресветелыи празденико" и "ото чиста сердеца". Звук фа здесь использован в разных функциях: в начале — как вспомогательный звук, в конце — как опевание.

Часто звуки фа или до, находясь в положении нижнего вспомогательного тона, повышаются. Такое повышение является одной из наиболее постоянных интонаций, принятых в системе архаического интонирования.

Такие полутоновые вспомогательные звуки свойственны не только третьему гласу, они встречаются во всех гласах осмогласия столпового знаменного распева, в самогласнах и подобнах. Особенно часто полутоновые опевания встречаются в конце песнопений или их законченных разделов. При этом звук, взятый в разных положениях, в виде проходящего и вспомогательного, обыкновенно обыгрывается в натуральном виде и альтерированном, как, например, вмалойдвоечельной фите — самом распевном, мелодическом обороте стихиры (на словах "верою" и "твоему").

Попевка кулизма, встречающаяся в песнопении дважды (на словах "Честенаго твоего покрова" и "Богородицу исповедающая"), целиком интонируется в верхнем звукоряде.

Другим проявлением архаической системы интонирования является понижение звукоряда. В знаменных песнопениях иногда встречаются транспозиции небольших отрывков песнопений на тон вниз, причем эта транспозиция касается только напева; в крюках в момент транспозиции ставится лишь условный знак — крыж (крест), который означает, что с этого места напев должен быть транспонирован. Такие транспозиции впервые были мною замечены в фите хабува и некоторых других во время записей в экспедиции у латвийских староверов. Приведем ее в двух вариантах в виде фонограммы и сравним ее с записью в рукописи второй половины XVII в.18.

Напев фиты в фонограмме ничем не отличается от ее изложения в рукописи (квартовая транспонировка в расчет не принимается, так как по цефаутному ключу она обозначает то же). Обращает на себя внимание секундовая транспонировка, которая кратковременно отклоняет движение мелодии от обиходного звукоряда, в котором написано все песнопение. В обоих примерах в середине фиты имеется транспонировка небольшого отрывка на тон вниз (отмечена квадратной скобкой). Начало ее зафиксировано в знаменах: у крюка с пометой p выставлен крыж (крест), означающий понижение, в данном случае на тон. Следующий отрывок из четырех звуков транспонируется на тон и в фонограмме, и в двознаменнике, в то время как крюки не указывают дальнейшей транспонировки, а лишь предполагают ее в соответствии с ранее проставленным крыжом. В некоторых песнопениях транспонировка этой фиты с указанного места продолжается до ее конца, например, в фите хабува, записанной в той же рукописи несколько раньше (л. 136 об.).

Такие транспонировки часто встречаются, особенно в фитах второго, шестого и восьмого гласов. Очень многие двознаменники второй половины XVII — начала XVIII в. фиксируют нотами и крюками эти отклонения на тон вниз от основного обиходного звукоряда, что свидетельствует о давней традиции этих транспонировок. Обилие рукописей, имеющих подобные отклонения, говорит об их большой распространенности19.

Таким образом, встречное изучение существующей певческой практики и рукописного музыкального наследия Древней Руси дает возможность исследовать спорные вопросы с различных сторон, на разных уровнях.

Все указанные ладовые отклонения не являются случайностью или местной традицией. Одни и те же песнопения, записанные в разных районах у старообрядцев разных согласий, не сообщающихся между собой не только в силу географической отдаленности, но и обрядовых различий, имеют одинаковые синхронные отклонения. Это подтверждает наше предположение о том, что архаическая система интонирования существовала в древнерусской певческой практике.

Те же отклонения были обнаружены в фонограмме записи вильнюсских старообрядцев, сделанной Эрвином Кошмидером20. В ирмосе третьего гласа "Иже воды древле" 21 попевка кулизма на словах "и разделиже море...", киза переметная на словах "се бого наше" исполнены с архаическими признаками интонирования обиходного звукоряда, с фа-диезом и си-бекаром; как вспомогательный затрагивается даже соль диез.

Этот пример Э. Кошмидер сравнил со старыми старообрядческими рукописями. Те отклонения, которые отличают фонограмму от расшифровки, он отнес к устной традиции, "напевке". Петь "по напевке" у старообрядцев означает исполнение церковных песнопений напевами, отражающими свои, местные традиции, обыкновенно слегка отличающиеся от написанного в певческих книгах; эти отступления передаются устным путем. Однако природа таких явлений различна. Пение "по напевке" принадлежит к традициям местным, выработанным практикой той или иной общины, особенности которой подчас не совпадают с напевами, принятыми хором другой общины, иногда находящейся совсем рядом, в соседнем селе. Архаическое интонирование — это определенная система, связанная с четко выработанными ладовыми отклонениями в строго ограниченном круге попевок, которая прослеживается нами в ряде других общин, не сообщающихся между собой не только в силу географической отдаленности, но и различной обрядности. Наиболее последовательно система архаического интонирования сохраняется у старообрядцев-беспоповцев, особо твердо придерживающихся древнерусских певческих традиций, сохраняющих раздельноречие (хомонию).

Ладовые особенности интонирования не были отражены в большинстве древнерусских певческих азбук, и в частности в "Азбуке" Александра Мезенца, где обиходный звукоряд представлен в виде традиционного двенадцатиступенного звукоряда.

Это, вероятно, объясняется не тем, что указанные ладовые особенности оказались слишком староверческими, часто меняющимися, которые было трудно обобщить теоретикам того времени, а принадлежностью этих ладовых отклонений преимущественно к третьему гласу и отдельным фитам: для всех прочих гласов оставался в силе основной, обиходный звукоряд, данный в "Азбуке" Мезенца как единственный.

Введение сложных дополнительных обозначений, отражающих какие - либо частные отклонения от этого звукоряда, не дало бы возможности Мезенцу выработать такую четкую и стройную систему признaков, изобретенную им на основе двенадцати киноварных помет и системы западноевропейских гексахордов прежде всего в целях облегчения издания певческих рукописей, так как печатание крюков в два цвета — черным и красным — представляло известную трудность для полиграфической техники того времени.

Среди теоретических трудов XVII в. особенной полнотой отличается "Сказание о зарембах"22. Для него характерна наибольшая полнота и отчетливость теоретических понятий, отразивших музыкальную практику своего времени. "Сказание" отличается от "Азбуки" Мезенца своей трактовкой звукоряда церковных песнопений, где он изложен следующим рядом киноварных помет, или заремб.

Этот звукоряд представляет собой часть обиходного звукоряда с той же внутренней организацией по согласиям. Однако верхнее тресветлое согласие в нем отличается от звукоряда "Азбуки" Мезенца: кроме одной первой пометы IIг здесь добавлена еще дополнительная помета ˙м. Принято предположение, что обе эти пометы равнозначны, в рукописи о них сказано, что ˙м поют против IIг.

М. В. Бражников считает, что "обе они одинаково соответствуют звуку си-бемоль первой октавы и в певческих рукописях часто применяются одновременно"23. Тем не менее остается неясным, с какой целью автору "Сказания" понадобилось в стройную структуру звукоряда ввести дополнительную, практически абсолютно ненужную помету. И что значит "мрачно с хохлом" против "гораздо высоко", обязательно ли это их звуковысотное соответствие, для обозначения которого могли быть использованы другие, более точные слова. Несомненно, наличие двух разных помет указывает на два звука с различным высотным значением: одна из помет, вероятно, соответствует традиционному си-бемолю, другая — си-бекару. Обращает на себя внимание также и то, что в "Сказании" постоянно говорится о "сходстве", то есть о соответствии второй и третьей ступеней каждого согласия: наш сходится с покоем, а точка с веди (ре—соль, ми—ля), но почему-то ни разу не сказано о связи первых ступеней согласий. На основании симметричности обиходного звукоряда и соответствия ступеней согласий с их квартовой взаимосвязью так естественно было бы продолжить или даже начать со сходства первых ступеней согласий: до—фа. Но автор нигде не упоминает об этом сходстве.

Особенное внимание в "Сказании" уделено третьему гласу. Все, что касается исполнения, особенностей его интонирования, выделено киноварью; вероятно, для автора это составляло очень важный объект описания, на который он старался обратить внимание читателей. "А в третьем гласе мыслете с точкой ˙м против ведей с глаголем IIг. Да в том же третьем гласе, где в котором стихе или строке ни прилучатся пометки точка или веди II и обе пометки поются везде единогласно и единострунно. Да в том же третьем гласе во многих местах пишется подъем светлой сиреч покой с точкой п˙ и та пометка поется высоко, выше покоя простова и выше ведей простых"24. Эти указания явно свидетельствуют о более высоком интонировании в третьем гласе, особенно в верхнем регистре звукоряда. Далее в практической части "Сказания" в примерах "Подлинник ирмосов", где приведены лишь строки ирмосов, не полностью снабженные крюковой нотацией, только в раздел третьего гласа внесены дополнительные комментарии к некоторым попевкам: "Над светлою статьею и над полукулизмою пометка стоит мыслете. А пели преж сего старыя мастеры и нынешния поют тое строкув веди, а не в мыслете"25. Автор "Сказания" знает старые традиции и указывает на интонационные отклонения в попевках третьего гласа, которые, вероятно, сохранились к тому времени не всюду. Но все\_таки и нынешние, как и старые, певцы полукулизму исполняют со своеобразными интонационными отклонениями "в веди, а не в мыслете". Исходя из этого, можно предположить, что такого рода особенности интонирования были свойственны и более древнему периоду, чем вторая половина XVII в., когда и было написано "Сказание". Вероятно, знаменные песнопения, будучи переведенными на киевскую нотацию, уже в двознаменниках конца XVII в. утеряли те ладовые оттенки, которые сумели устным путем сохранить старообрядцы. Перевод напевов со знаменной нотации, в которой исключительно велика была сила устной традиции, на не вполне усовершенствованную пятилинейную нотацию неизбежно должен был сгладить те особенности, которые не поддавались точной фиксации в условиях киевской пятилинейной нотации.

\* \* \*

Изучение певческих традиций старообрядцев дает огромный материал, еще не до конца оцененный многими исследователями. Некоторые до сих пор подвергают сомнению подлинность этого ценнейшего материала, не подкрепляя свои доводы никакими научными данными. Работа с самими носителями древнерусской певческой культуры для медиевистов не менее важна, чем собирательская работа для фольклористов. Наряду с древнерусскими певческими рукописями эти записи являются важным источником для изучения средневековой музыки. Они раскрывают те стороны музыкальной практики Древней Руси, которые не могут быть изучены по рукописям. Неоценимую пользу эти записи также оказывают в исследовании всего того, что связано с устной традицией в церковной музыке. Певческая практика старообрядцев открывает некоторые новые стороны церковной музыки, до сих пор никогда не изучавшиеся, например жанр распевного чтения (литургический речитатив), являющийся исключительно устной традицией в древнерусской музыкальной системе. Прочность данных этих исследований подтверждается синхронностью показаний, привезенных из разных мест, географически отдаленных друг от друга, от разных информантов, не сообщающихся между собой.

Сноски:

1. Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1901. С. 41.

2.. Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковнопевческой археологии. СПб., 1904. С. 26.

3. В фонотеке Московской консерватории хранятся записи пения старообрядцев странников Архангельской области и Поморья, поморцев и федосеевцев, проживающих в Прибалтике — в Латвии, Литве и Эстонии, старообрядцев Белокриницкой иерархиив Поволжье, казаков некрасовцев Краснодарского края и Ставрополья, старообрядцев Московской области и других.

4. Оба направления имеют по нескольку согласий, например, к беспоповскому толку относятся поморцы, федосеевцы, филипповцы, странники, или скрытники, и другие. К поповцам — все старообрядцы, приемлющие священство, старообрядцы Белокриницкой иерархии, беглопоповцы.

5. Среди беспоповцев есть такие, которые поют "на речь", и те, кто поют "наонно". Споры о наречном и раздельноречном пении у старообрядцев начались очень давно, они еще живы и по сей день, результатом чего явились отколовшиеся беспоповские общины, поющие "на речь", особенно в Прибалтике.

6. Система признaков, введенная Александром Мезенцем в его "Извещении о согласнейших пометах" (1668), была предназначена преимущественно для удобства печати, однако она прочно удержалась в рукописях, поскольку признaки в некоторой степени дополняют киноварные пометы и посвоему усовершенствуют крюковую нотацию. Система признaков наряду с самими крюками и киноварными пометами являлась еще одной дополнительной системой знаков, поясняющей высотные соотношения звуков в пределах согласий.

7. Как сбор материалов, так и расшифровку фонозаписей на ноты производил автор настоящей статьи.

8. Gardner J., Koschmieder E. Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift.

T. 1. Text. München, 1963. S. XXVII.

9. Ровным, твердым унисоном исполняют песнопения старообрядцы Прибалтики (Риги, Каунаса, Вильнюса), Причудского края, Поволжья (Нижнего Новгорода, Костромы).

10. Такое "украшенное" пение свойственно южным районам: старообрядческим общинам Молдавии, Ставрополья, Краснодарского края (у некрасовцев) и др.

11. См.: Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения: (Из истории литургического произношения в России). М., 1968; Успенский Б. А. Книжное произношение в России: Дисс. М., 1972.

12. Важнейшим признаком этой системы является произношение редуцированных звуков, полугласных, оставшихся от древнерусского истинноречия (XI—XIV вв.), которые в хомовом или раздельноречном пении сохранились как полнозвучные гласные. Редуцированные звуки в чтении совершенно ясно слышны при произнесении таких слов, как солнце (солнэцэ) или сердце (сэрдэцэ). В чтении старообрядцев четко различаются ять и е, первую из двух букв они читают мягко, как звук е, вторую — открыто и твердо, как э. В зависимости от этих букв изменяется произношение окружающих их согласных звуков, многие из которых смягчаются. Буква г всегда произносится глухо, как фрикативное г. В церковнославянском языке не было "аканья", оглушения звонких согласных на конце слов. К этому можно добавить и ряд другихпризнаков, подробно описанных в работах Б. А. Успенского.

13. Термин "литургический" автор употребляет в широком его понимании, как относящийся вообще к церковному богослужению, а не к собственно литургии. Эта оговорка тем более необходима, что литургии как таковой нет у сохранивших данное произношение старообрядцевбеспоповцев.

14. Успенский Б. А. Книжное произношение в России: Дисс. (гл. 2, с. 7). "Сама ситуация — сохранение на протяжении веков особого культового (литургического) произношения — не может считаться уникальной. Достаточно сослаться на сохраняющуюся до сих пор самаритянскую традицию чтения Библии, на традицию чтения ведического санскрита у индийских брахманов или чтения Авесты у зороастрийских священнослужителей (парсийских дастуров), на эфиопское традиционное произношение и т. п. — причем во всех этих случаях сохраняемое произношение является архаическим и дает ценный материал для исторического языкознания" (там же, Введение, с. 34).

15. Успенский Б. А. Архаическая система церковнославянского произношения. С. 39.

16. Признаки этой системы сохраняются в чтении рижских, каунасских, причудских, сибирских, архангельских, поморских, московских (Преображенского кладбища) старообрядцев.

17. Эта стихира была исполненастарообрядцами по певческой книге "Трезвоны" (рукопись хранится в Рижской Гребенщиковской общине). Верхняя, крюковая строка примера выписана из этой рукописи, под ней находится фонограмма этого песнопения, сделанная с магнитофонной записи.

18. Первый вариант примера — исполнение фиты головщиком Рижской Гребенщиковской общины Л. С. Михайловым, который спел ее по старообрядческой певческой азбуке начала XIX в. (Азбука хранится у И. И. Никитина, г. Каунас.) Второй вариант изложен по двознаменной рукописи второй половины XVII в. из собрания РНБ (ф. 304, № 450, л. 153).

19. В статье А. Конотопа "К вопросу расшифровки певческих нотолинейных памятников XVII в." (Советская музыка, 1973, № 7) автор касается распева фиты хабува. Он считает упомянутые транспонировки "совершенно неестественными", не свойственными стилю знаменного пения, связанными с позднейшими влияниями. Свои доводы автор не подкрепляет источниками; материал, на который он опирается, пытаясь доказать свои положения, относится преимущественно ко второй половине XVIII в. либо автор адресуется к азбукам, составленным исследователями XIX в., не принимавшими во внимание подобные транспонировки. Вместе с тем А. Конотоп игнорирует множество чрезвычайно ценных двознаменных и нотолинейных рукописей XVII—XVIII вв., имеющих подобные транспонировки, напримep двознаменные рукописи второй половины XVII в. — "Праздники", хранящиеся в Государственном Историческом музее (Синодальное певческое собрание, № 41), или "Ключ Тихона Макарьевского" (Рукописный отдел РНБ, ф. 379, № 2).

20. Koschmieder E. Teoria i praktyka Rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji staroobrzędowców Wileńskich. Ateneum Wilenskie. Rocznik X. Wilno, 1935. S. 302. [Кошмидep Э. Теория и практика русского невменного пения на основании традиций вильнюсских старообрядцев. Сборник 10. Вильно, 1935. С. 302.]

21. Ирмос был записан Э. Кошмидером от вильнюсского певца П. М. Антонова. Верхняя строка примера — фонограмма, нижняя — расшифровка рукописи.

22. Рукопись хранится в Государственном Историческом музее (Синодальное певческое собрание, № 219). Анализ "Сказания о зарембах" см.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 298—307. Термин "зарембы" в "Сказании" заменяет слово "пометы". Вероятно, он происходит от польского слова "заремба", что значит "зарубка".

23. Бражников М. В. Указ. соч. С. 304.

24. Сказание о зарембах // ГИМ. Синодальное певческое собрание. № 219. Л. 375—375 об.

25. Там же. Л. 382.