Рождественские беседы о духовной музыке

Выпуск 2

Сборник статей по материалам XXVIII Международных Рождественских образовательных чтений

Москва
2020

УДК 78.03
ББК 85.314
Р 62

Синодальный отдел религиозного образования и катехизации,
Патриарший совет по культуре, Министерство образования и науки РФ,
Факультет искусств Московского государственного университета имени
М.В. Ломоносова

Рождественские беседы о духовной музыке

Выпуск 2

Рождественские беседы о духовной музыке. Выпуск 2.
Сборник статей по материалам XXVIII Международных
Рождественских образовательных чтений 2020 года. – М.: ФГБОУ ВО
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»,
2020. – 270 с.: ил.

В сборнике изданы статьи участников конференции «XXVIII Международные Рождественские образовательные чтения», проходившей в Москве в январе 2020 года по благословению патриарха Кирилла. В рамках направления «Церковь и искусство» на факультете искусств МГУ им. М.В. Ломоносова состоялись ежегодные заседания музыкальной секции Чтений, посвященные научным и учебно-воспитательным проблемам современного православного мира. Доклады были разделены на два основных направления: международная конференция «Музыкальная культура православного мира» и круглый стол «Духовно-музыкальное воспитание юношества».

Редакторы-составители: Т.Ф. Владышевская, Л.В. Кондрашкова
Дизайн-макет: Х.М. Замковая

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ БЕСЕДЫ
О ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ

Выпуск 2

Сборник статей по материалам
XXVIII Международных Рождественских
образовательных чтений

Москва 2020

Содержание

От составителя 4

Владышевская Т. Ф.
Памяти протоиерея Александра Агейкина: Второй Международный съезд регентов и певчих Русской Православной Церкви 5

Копировский А.М.
Церковное искусство. Изучение и преподавание (Презентация книги) 9

Садыков Э. Р.
Программирование для музыкантов: перспективы внедрения в музыкальное образование 14

Владышевская Т.Ф.
Древнерусская монодия и ее нотация: семиотика знаменной музыкальной письменности 22

Кондрашкова Л. В.
Ярославская служба Рождеству Христову партесного четырехголосия 50

Павлинова В.П.
Баллада «Забытый» М.П. Мусоргского 90

Кушпилева М.Ю
О выразительной роли квинты в русской духовной музыке: на примере сочинений Павла Чеснокова 95

Киранов В.С.
Некоторые особенности записи церковных звонов и озвучивания православных храмов 102

Медушевский В.В.
Доминанта как откровение и чудо 115

Жданова Т.А.
Значение духовной музыки в воспитании детей и молодежи на примере образовательной и просветительской деятельности Центра творческого развития и музыкально-эстетического образования детей и юношества «Радость» 124

Володина Е.Е.
Курс музыкальной палеографии в структуре высших музыкальных учебных заведений православной и светской направленности 133

Болдышева И.В.
Произнесение богослужебного слова (по следам византийской и древнерусской певческих традиций) 139

Архимандрит Петр (Поляков)
Духовно-нравственная культура как основа регентского служения 157

Пигарь А.Д.
Специфика подбора и изучения репертуара при работе с детским церковным хором 161

Ушакова А.А.
Программа обучения детей музыкальному языку по системе В.В. Кирюшина 165

Манина О.Е.
Музыкальный альбом О. Маниной «По тропинке к Богу детским сердцем» в контексте детской православной музыкальной культуры 173

Владышевская Т.Ф.
О концерте хора инженерных войск «За веру и Отечество» в Храме Христа Спасителя: «Наследие и наследники: музыкальная культура православного мира» 178

Нотное приложение.
Служба Рождеству Христову в четырехголосном партесном изложении по ярославской рукописи XVIII века. Составление партитуры, редакция и нотный набор Л.В. Кондрашковой 183

Фотографии участников конференции и концерта 266

От составителя

Во втором выпуске сборника «Рождественские беседы о духовной музыке» изданы статьи участников конференции «XXVIII Международные Рождественские образовательные чтения», проходившей в Москве в январе 2020 года по благословению патриарха Кирилла. В рамках направления «Церковь и искусство» на факультете искусств МГУ им. М.В. Ломоносова состоялись ежегодные заседания музыкальной секции Чтений, посвященные научным и учебно-воспитательным проблемам современного православного мира. Доклады были разделены на два основных направления: международная конференция «Музыкальная культура православного мира» и круглый стол «Духовно-музыкальное воспитание юношества».

Открывается сборник небольшим эссе в память о безвременно ушедшем протоиерее Александре Агейкине – организаторе двух съездов певчих и регентов, написанным председателем конференции проф. Т.Ф. Владышевской. Следующие 15 статей посвящены различным проблемам изучения, осмысления, преподавания, исполнения, сочинения и звукозаписи духовной музыки, и ее воспитательному значению. В конце сборника опубликована рецензия Т.Ф. Владышевской на концерт хора «За веру и Отечество» под управлением игумена Варнавы (Столбикова), завершивший конференцию исполнением духовных песнопений разных православных народов, а также песен времен Войны и Победы. В приложении впервые опубликованы ноты ярославской рождественской службы по рукописи XVIII века в партесном изложении в редакции Л.В. Кондрашковой.

Т.Ф. Владышевская
E-mail: t_vladyshevskaya@mail.ru

Памяти протоиерея Александра Агейкина: Второй Международный съезд регентов и певчих Русской Православной Церкви[1]

Как вихрь, коронавирусная смерть унесла из жизни многие тысячи людей, и среди них был 49-летний священнослужитель, настоятель Богоявленского Елоховского собора в Москве, протоиерей Александр Агейкин. Он был замечательным священником, знатоком церковного певческого искусства, обладателем редкого по красоте голоса, а также прекрасным организатором. Во многом благодаря его усилиям в октябре 2019 года прошел Второй Международный съезд регентов и певчих Русской Православной Церкви, посвященный памяти церковного композитора П.Г. Чеснокова. На Съезд были приглашены более полутысячи участников со всей России и из-за рубежа. Протоиерей Александр Агейкин разработал программу Съезда – насыщенную и разнообразную, которая состояла из пяти пленарных заседаний, мастер-классов, концертов и репетиций. Достойным завершением Съезда стало участие всех приглашенных в богослужении в Храме Христа Спасителя в качестве сводного хора регентов и певцов всей России. Огромный хор, составленный из более чем 500 участников, прекрасно исполнил песнопения Литургии.

Сам Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл благословил Съезд, выступив с приветствием участникам форума и пожеланием развивать культуру русского церковного пения, как это делал замечательный композитор П.Г. Чесноков.

[1] Настоящая статья помещена здесь вместо запланированной статьи покойного протоиерея Александра Агейкина «Съезды регентов и певчих Русской православной церкви и их значение в воспитании нового поколения музыкально-церковных деятелей».

Программа Съезда была большой и интересной. Я с удовольствием прослушала доклады всех пяти пленарных заседаний. Отмечу тематическую широту выступлений. О византийско-русской певческой традиции рассказывала Ирина Болдышева – руководитель церковно-певческой школы имени Иоанна Дамаскина. Протоиерей и регент Киевского Свято-Троицкого Ионинского монастыря Дмитрий Болгарский сделал доклад на тему «Мистериальная драматургия Православного богослужения», а также провел хоровой мастер-класс.

На Съезде регентов и певчих большое внимание было уделено современной клиросной практике. Регент В.А. Волкова в своем сообщении «Традиция читка в современной практике» обратила внимание на проблему церковного речитатива и псалмодии. Вопросу организации хора посвятили свои сообщения Политова М.А. (Париж), Михайлов К.К. (Рязань), Сейталиев Д.Р. (Астрахань), Осадчая М.В. (Новороссийск). О проблемах современного клироса говорили Толстокулакова А.А. (Новокузнецк), Меньшикова У.В. (Барнаул), Хватова С.И. (Майкоп) и др. Обсуждения докладов и вопросы спикерам касались самых актуальных тем. Регенты делились опытом организации хоров, проблемами издания богослужебных книг и нотной литературы. Во время Съезда проходили творческие встречи с композиторами – авторами духовной музыки. Очень ярким и запоминающимся стал концерт «Объединенного хора Московских храмов», куда вошли Московский Синодальный хор, хор Елоховского собора Москвы и хор храма преподобного Сергия Радонежского в Солнцево (дирижеры А. Пузаков, А. Майоров, В. Волкова).

На Съезд приехало много гостей из-за границы. Они привезли с собой материалы, связанные с хоровым и церковно-певческим делом в их приходах. Священник Кирилл Попов – болгарский композитор и преподаватель Софийской духовной семинарии рассказал о болгарском распеве, который служил духовной и культурной связью между нашими странами. Регент из польского города Люблин сделал доклад о колядках и их роли в жизни православных в Польше. Известный регент из Сан-Франциско Владимир Красовский поделился своим многолетним опытом управления архиерейским хором, а также провел мастер-класс с регентами и певчими – участниками Съезда. Петр Фекула – член Церковно-певческой комиссии в Нью-Йорке в докладе «27-летний опыт Церковно-певческой Русской православной школы за границей» поделился опытом управления церковной школой. С рассказом о роде Кедровых – потомственных певцах и композиторах – выступил Александр Кедров, протодиакон и регент Александро-Невского собора в Париже. Он тоже провел мастер-класс, где познакомил слушателей

с хоровыми сочинениями своего деда Н.Н. Кедрова, после революции уехавшего в Париж, где учредил «Квартет Кедрова». Секретами сохранения певческого голоса поделилась в своем сообщении врач-фониатр, доцент Академии хорового искусства им. Попова Н.В. Оленчик.

На Съезде в полный голос прозвучала древнерусская тема. Здесь говорили о знаменном распеве (Г.Б. Печенкин), о знаменной нотации (И.В. Старикова), о древнем богослужебном уставе (В.Ю. Григорьева). В моем сообщении я рассказала об истории возрождения русской церковно-певческой культуры конца 60 – 70-х гг. и об экспедициях к старообрядцам. В зале Московского энергетического института состоялся концерт «Хора Патриаршего центра древнерусской богослужебной традиции» под руководством Даниила Григорьева. Прозвучали песнопения знаменного и демественного распевов, их исполнение было максимально приближено к древнерусским традициям.

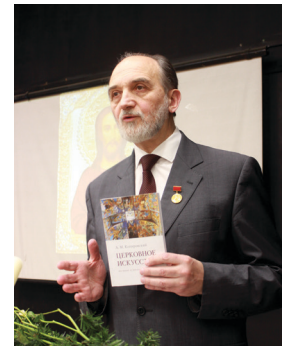
Удивительно, как за три дня программа Съезда смогла вместить столько разнообразных событий. Церковное пение звучало непрерывно: здесь проходили концерты, совершались богослужения, мастер-классы. Участники Съезда обменивались нотами церковной музыки, устраивались встречи, изучались новые, до сих пор неизвестные произведения Кедрова, Константинова. Обо всем, что было сказано и сделано на Съезде, невозможно даже кратко рассказать в одной статье, но кульминацией стала Божественная Литургия в Храме Христа Спасителя 26 октября с участием огромного сводного хора участников Съезда. Репетиция к Божественной Литургии прошла в день приезда участников, 23 октября, в храме священномученицы Татьяны на Большой Никитской. Литургию возглавил архиепископ Амвросий – настоятель Сретенского монастыря, ему сослужили священники, принимавшие участие в Съезде, в том числе и отец Александр. Служба прошла, как говорится, «на одном дыхании». Два огромных клироса, составленных из лучших голосов России, пели увлеченно, с вдохновением. Дирижеры менялись от одного песнопения к другому, всем хотелось поучаствовать в управлении столь мощным хором. По окончании службы хор собрался у амвона для фотографирования.

Вдохновение, с каким проходил Съезд, вызывает восхищение, в нем активно и слаженно участвовали певцы, докладчики, хормейстеры. Чувствовалось, что это всенародное дело, которое одинаково сильно вдохновляет людей разного возраста, социального положения и образования. Однако для того, чтобы запустить такой мотор Съезда, необходима деятельность главного механика, которым и был отец Александр. Он целенаправленно и неотступно занимался организацией, планировал и собирал деньги на поездки, питание, отдых в гостиницах. В конце Съезда о. Александр зачи-

тал принятую резолюцию, в которой выражалась благодарность всем, кто способствовал его проведению, а также рекомендации для дальнейших, будущих съездов. Съезд подчеркнул понимание социальной роли певчих и необходимости их материальной поддержки, рекомендовал проведение работы «по организации летних практических форумов для регентов и певчих на базе какой-либо из семинарий и иных регентских образовательных учреждений». Съезд решил «просить Церковно-общественный совет взять на себя работу по поддержке инициатив в области нотного издательства церковно-певческих музыкальных произведений, работы по формированию и редактированию нотных сборников различного практического назначения».

Окидывая взглядом недавнее прошлое, понимаешь, что Второй съезд стал последним большим делом в жизни отца Александра Агейкина. Перед Великим постом он написал на своей странице в своем фейсбуке: «Ухожу на семь недель», но ушел от нас навеки…. К сообщению о его смерти было приложено видео, в котором отец Александр в сопровождении оркестра пел старинный романс «Ямщик, не гони лошадей, мне некуда больше спешить»… Романс звучал мощно, словно пел его исполин, богатырь, каким по-существу и был отец Александр.

Мы с благодарностью вспоминаем отца Александра, вечная память мудрому и доброму человеку, славному пастырю – служителю Бога и Церкви.



КОПИРОВСКИЙ
АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ
кандидат педагогических наук,
профессор Свято-Филаретовского
православно-христианского
института, лауреат премии имени
митрополита Макария (Булгакова)

Церковное искусство. Изучение и преподавание (Презентация книги)

Имею честь представить вам свою книгу под названием «Церковное искусство. Изучение и преподавание», отмеченную премией памяти митрополита Макария (Булгакова) за 2018-19 гг. в номинации «Учебник или учебное пособие, представляющие вклад в науку»[2]. Книга была написана на материале, собиравшемся в течение почти 30 лет во время моей работы в качестве научного сотрудника Центрального Музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (1979-1990), преподавателя Ленинградской духовной академии и семинарии (1980-1984 гг.), Российского открытого университета (1990-1992 гг.) и Свято-Филаретовского православно-христианского института (с 1992 г. по настоящее время).

Цель этой книги – углубление восприятия и расширение возможностей преподавания «большого» церковного искусства, т.е. архитектуры храмов, их росписей и мозаик, иконописи, скульптуры, церковной утвари и одежды. Церковное искусство не ограничивается вспомогательными функциями при богослужении, поскольку, по определению выдающегося

[2] Копировский А.М. Церковное искусство: Изучение и преподавание. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2016. 232 с.: 16 цв. ил.

православного богослова XX века протоиерея Сергия Булгакова, «соединяет в себе все творческие задания искусства с церковным опытом» [1, 90-91].

Выделение его произведений из океана мирового искусства обусловлено тем, что в течение большей части советского периода истории нашей страны они предлагались учащимся наиболее упрощенно и искаженно, даже если признавались их высокие эстетические качества. Часто игнорировалось духовное содержание этих произведений, они рассматривались лишь как предтечи искусства светского или ставились с ним в один ряд, что приводило к произволу и в трактовке их формы. Но церковное искусство имеет существенные особенности, о которых нужно говорить подробно. Они, хотя бы в малой части, названы и раскрываются в этой книге.

В I главе книги дается понятие языка церковного искусства, не ограниченное набором сакральных символов и знаков, выявляется специфика взаимодействия церковных и светских элементов в нем, которая не вписывается в привычный термин «обмирщение»; здесь же рассматриваются духовные основы, смысл и общее содержание церковного искусства.

Во II главе разбираются процессы появления и развития церковного и светского направлений в науке об искусстве, как в их взаимодействии, так и в противостоянии.

В III главе предложены общие методологические принципы преподавания церковного искусства, сформулированные на основе представления о «синтезе искусств» в христианском храме, и примеры реализации этих принципов – негативные и позитивные – в некоторых учебных курсах.

В IV главе аналитически описан опыт многолетнего преподавания церковного искусства в московском Свято-Филаретовском православно-христианском институте (СФИ): показано, как храмовый «синтез искусств» в своих основных компонентах может стать базой для объемного (144 академических часа) учебного курса; подробно рассмотрены различные варианты экскурсий по храмовым комплексам. Здесь же приводятся результаты изучения курса по анкетам студентов СФИ за ряд лет.

В Заключении, в свете всех предыдущих разделов книги предлагается взглянуть на смысл, цели и перспективы изучения и преподавания церковного искусства в целом.

В Приложение вынесено интервью с автором о принципах и формах проведения творческого семинара в СФИ, когда студенты на основе всего изученного материала создают проекты «Храма XXI века». Затем представлено более 40 таких студенческих проектов, выполненных в период с 1997 по 2016 г.

Почему эта книга, в которой, как вы увидели, нет ни специального раздела, посвященного церковному пению, ни церковной музыке в целом,

представлена здесь, на конференции, посвященной музыкальной культуре православного мира? Ответ во многом содержится в словах учителей Церкви Климента Александрийского (ок. 150-215) и свт. Григория Нисского (335-394). Климент Александрийский, как известно, одним из первых церковных писателей сформулировал положение о единстве музыки (пения) и духовной жизни. Он писал, что христианин, стремящийся к истинному духовному знанию («христианскому гносису»), должен изучать музыку, которая «обусловленным мерою, ритмом и гармонией своих аккордов учит его согласию с самим собою», и призывал открывать «ту гармонию, седалищем которой состоит церковь; я говорю о гармонии, которая царит в законе, пророках, апостолах и евангелии и объединяет их в одно целое» [5, ст. 701, 711]. Это сравнение продолжил свт. Григорий Нисский. Он считал, что мелодия, быть может, «есть не что иное как призыв к более возвышенному образу жизни», и потому она наставляет «тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего немузыкального» [3, т.1, 266 – 267].

К церковной архитектуре, иконописи и прикладному искусству, являющимися основными объектами рассмотрения в моей книге, мысли о музыкальности как основе целостности их произведений, созданных по принципам гармонии, имеет самое непосредственное отношение. Как писал выдающийся философ и историк искусства Г. Зедльмайр, «преобладающее число всех значительных художественных созданий мировой истории представляет собой культовые сооружения и культовые образы» [4, 121]. В художественной форме эти создания доводят до новых поколений откровение о Боге и сотворенном Им прекрасном мире, основа которого – гармония, говорящая о любви Творца к Своему творению. В подвигах святых, угодивших Богу людей, а затем и в символических образах храмового искусства, т.е. в различных формах церковной архитектуры, мозаик и фресок, икон, церковной утвари и богослужебных одежд отражено не просто представление о гармонии как основе мира – эти образы говорят об отчасти уже совершившемся его Преображении.

И значит, без осознания того, что все посвященные Богу и Его Церкви художественные произведения соответствуют аккордам единой божественной симфонии, изучение и преподавание церковного искусства превращается либо в знакомство с набором фактов (символических или исторических), либо в сугубо эмоциональное, «вкусовое» переживание их вне церковного контекста. Поэтому и в преподавании необходимы как поиск новых его форм и содержания, так и изменение его целей, переход от информативно-идеологических и эстетических акцентов к духовным.

Целью же изучения и преподавания церковного искусства в настоящее время является возвращение Церкви ее наследия во всех смыслах этого выражения. Имеется в виду не только передача ей храмов, икон и т.п.,

но и преодоление поверхностного отношения к ним у самих церковных людей, в т.ч. и священнослужителей. Для этого необходимо *их сознательное движение к глубинным пластам церковной художественной культуры, всегда связанных с постановкой вопросов бытия, смысла жизни, поиска в ней ориентиров и подлинных ценностей. В отличие от стремления к поверхностным эффектам восприятия, к развлекательности, оно всегда дает человеку ощущение его неожиданно расширившихся духовных, эмоциональных и интеллектуальных возможностей.*

Представленная здесь книга — попытка сделать шаг в этом направлении. Церковное искусство показано в ней как своего рода «дверь» для вхождения современного человека в область прекрасного. Изложенный в ней опыт, разумеется, не альтернатива классической истории искусства. Но он может, с одной стороны, настроить на ее значительно более глубокое восприятие. А с другой, и это главное, помочь прикоснуться к самой сердцевине искусства, поскольку оно, изначально, и в течение большей части истории человечества, было прямо или косвенно связано с откровением о Боге и служением Ему.

В XX веке, отмеченном чередой локальных и глобальных катастроф (две мировые войны, кровавые революции, внутренние «гражданские» войны и длительные репрессии), неслучайно возник термин «смерть искусства» [8, 127-143]. Он связан с появлением новых принципов и форм искусства, отрицающих традиционное представление о гармонии как «небесной музыке». Как пишет ведущий отечественный исследователь в области эстетики В.В. Бычков, «К концу XX столетия масштабный *пост*-культурный (курсив автора – АК) эксперимент в сфере искусства (...) привел практически к полному отказу от традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств ...» [2 ,513]. Для достойного ответа на этот вызов современности тем, кто, не отрицая возможности поиска во всех областях искусства, стремится выявить наиболее полно его духовную целостность, наличие в нем духовного «центра» [7], предстоит многое сделать. *Проблемы приобщения к церковному искусству пока еще остаются недостаточно изученными, а методы – противоречивыми.* Тем не менее, уже сейчас нужно думать о целях, задачах и формах его изучения и преподавания не только применительно к эпохе «смерти искусства», но также к эпохе, которая идет вслед за ней и, кажется, уже начинает появляться на горизонте.

Литература.

1. Булгаков Сергий, прот. Икона и иконопочитание. Париж, 1930.

2. Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002. – 556 с.

3. Григорий Нисский, свт. [О смысле музыки] // Идеи эстетического воспитания.

Антология в 2 т. М.: Искусство, 1973. Т.1. – 407 с.

4. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., Axioma, 2000. - 272 с.

5. Климент Александрийский. Строматы. Творение учителя Церкви Климента Александрийского. Перевод Н. Корсунского. Ярославль. Типография губернской земской управы, 1892. 944 ст.

6. Копировский А.М. Церковное искусство: Изучение и преподавание. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2016. 232 с. : 16 цв. ил.

7. Копировский А.М. Понятие «центра» в эстетической практике как основа духовного развития личности / Духовное развитие личности: III Рождественские встречи в Психологическом институте: Сборник научных статей. Материалы научно-практической конференции. Москва, 20 января 2017 года / [Сост. и науч. ред. О.Е. Серова, Е.П. Гусева]. М.: Издательство «ОнтоПринт», 2017. С. 113-124.

8. Danto A.C. The End of Art: A philosophical defense, “History and Theory”, 37, 4: 1998, pp. 127-143.

САДЫКОВ
ЭЛЬДАР РАФКАТОВИЧ
аспирант МГУ имени М.В. Ломоносова, композитор, преподаватель музыкальной школы имени Н.К. Метнера

Программирование для музыкантов: перспективы внедрения в музыкальное образование

Музыкальная индустрия давно начала снабжать музыкантов множеством вспомогательных электронных средств для облегчения процесса сочинения музыки и аранжировки. Существуют всевозможные системы автоаккомпанемента, генераторы гармонических последовательностей, арпеджиаторы, секвенсоры, ритм-машины и т. д. Но бывают случаи, когда современному музыканту на любом этапе его творческого пути может понадобиться не только использовать уже существующие музыкальные программы, но и создавать свои собственные. Такую деятельность можно было бы обозначить как музыкальное программирование. В принципе, любой вид программирования включает в себя элементы творческой деятельности. Музыкальное программирование не является исключением, но отличается тем, что призвано решать задачи музыкантов.

Решаемые при помощи музыкального программирования задачи могут быть как художественными, когда при помощи программы создается произведение искусства или его часть, так и техническими, когда работа программы нацелена на облегчение труда музыканта. Нередко эти типы задач сочетаются или перетекают из одного в другой. И художественные, и технические задачи могут находить как творческие, так и шаблонные решения.

При решении любых задач могут использоваться различные инструменты. Для некоторых задач применение определенных инструментов необходимо. Такие инструменты можно назвать определяющими для этих задач. Для других задач использование тех или иных инструментов не является обязательным. Такие инструменты можно назвать опциональными по отношению к этим задачам. При этом один и тот же инструмент может быть определяющим для одной задачи и опциональным для другой. Как и в случае с художественными и техническими задачами, инструменты могут сочетать в себе черты определяющего и опционального типов в отношении одной и той же задачи.

Чтобы прояснить эту классификацию, проанализируем некоторые примеры встречающихся в общей музыкальной практике сочетаний задач и инструментов (не обязательно связанных с музыкальным программированием) с целью разместить их в пространстве схемы, приведенной на рис. 1.

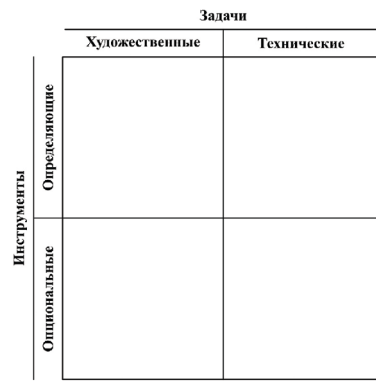


Рисунок 1. Пространство соотношений типов задач и инструментов

1. *Печать партий для участников ансамбля, специализирующегося на классической музыке, при помощи компьютера и принтера (техническая задача / опциональный инструмент).* Для участников такого ансамбля имеет значение только техническая возможность прочесть текст с листа. Ни шрифт, ни материал бумаги, ни состав чернил не имеют существенного значения для исполнения произведения. Они могут лишь немного повлиять на общее настроение исполнителей и тем самым оказать практически неразличимое для слушателя изменение в качестве исполнения. Для печати нотного текста можно использовать принтер, подключенный к компьютеру, но это не обязательно. При достаточном усердии той же степени читаемости можно достичь и при черчении нот от руки. В случае же использования электронного дисплея или игры наизусть необходимость производить печать и вовсе исчезает, не внося

никаких непосредственных изменений в художественный смысл происходящего на сцене.

2. *Исполнение сонаты для фортепиано, написанной в стиле классицизма, на рояле, имеющемся в данном концертном зале (художественная задача / опциональный инструмент).* Нет никаких сомнений в том, что исполнение сонаты в условиях концерта с публикой – это на сто процентов художественная задача. При этом очень редкие пианисты настаивают на использовании одного и того же рояля на всех своих концертах. Это, конечно, в первую очередь связано с практической трудностью транспортировки роялей, но все-таки и в самой культуре исполнения классической инструментальной музыки заложена возможность игры на разных экземплярах, моделях и типах инструментов. При этом никак нельзя утверждать, что слушатель не заметит смену инструмента, но с художественной точки зрения конкретный инструмент – это, скорее, «постоянная величина», которая в большинстве случаев исключается из активного восприятия и критической оценки, так же, как и акустика зала[3], если не приводит в раздражение своим плохим качеством.

3. *Обеспечение электрического звукоусиления на концерте классической музыки при помощи набора микрофонов различных типов (техническая задача / определяющий инструмент).* Наиболее употребительный на сегодняшний день способ звукоусиления на любых концертных мероприятиях предполагает обязательное использование микрофонов. В условиях концерта классической музыки сам факт наличия звукоусиления должен быть практически не заметен. То есть, чем лучше выполнена данная техническая задача, тем в меньшей степени она влияет на художественное впечатление от концерта.

4. *Исполнение электроакустической музыки с использованием контроллера требуемого типа (художественная задача / определяющий инструмент).* Исполнение любой музыки – всегда художественная задача. При исполнении электроакустической музыки нередко используются определенные контроллеры или интерфейсы, которые обозначены композитором в партитуре как обязательные. Если пренебречь указаниями композитора, то поставленная им художественная задача не будет выполнена, это будет уже другое произведение или, по крайней мере, переложение оригинальной версии.

Поскольку результатом музыкального программирования как творческой деятельности всегда является определенный программный «инструмент», направленный на решение той или иной практической задачи, приведенная

[3] Это сравнение удачно еще и потому, что любой акустический музыкальный инструмент сам является физической средой, в которой распространяются звуковые волны.

классификация удобна для систематизации этой деятельности.

Все четыре сочетания типов задач и инструментов могут встречаться в музыкальном программировании в равной мере. При этом важно учитывать, что отнесение задачи или инструмента к тому или иному типу не является оценочным суждением. Технические задачи ничем не хуже художественных, а определяющие инструменты ничем не лучше опциональных – это лишь вопрос классификации. Тем не менее в музыке, как и в других видах искусства, существует тенденция уделять основное внимание художественным задачам и определяющим их инструментам, поскольку именно эти типы задач и инструментов существенны при анализе произведения искусства.

Ввиду этой тенденции происходит постоянный процесс обновления и переосмысления художественной культуры. Задачи, прежде считавшиеся техническими, в новаторских произведениях искусства могут приобретать статус художественных, а те инструменты, использование которых раньше не было обязательным для выполнения тех или иных задач, становятся основой для новых художественных концепций и приобретают значение определяющих. Возможны и обратные переходы, когда музыкант отходит в художественных задачах от фиксации на одном инструменте и включает его в более широкую область допустимых опциональных инструментов. В этом случае определяющим инструментом становится не конкретный инструмент, а целый класс инструментов (примеры – алеаторическая и интуитивная музыка). Может оказаться и так, что задача перестает быть художественной, а перетекает в область технических функций (например, фоновая, прикладная музыка).

Кроме того, задачи и инструменты настолько неразрывно связаны друг с другом, что в некоторых случаях могут практически полностью отождествляться, тогда сам инструмент становится своеобразной скульптурой, которая не определена временными рамками звучания, а предназначена для произвольного взаимодействия или созерцания со стороны реципиента. Художественной задачей в этом случае автоматически становится сам инструмент, как это происходит, например, в живописи (если считать «инструментом» картину). Такие произведения чаще можно встретить на выставках современного искусства, чем в концертных залах.

Обозначенные выше свойства задач и инструментов относятся к музыкальному программированию так же, как и ко всем остальным видам деятельности в музыкальной практике. И если другие виды деятельности (производство музыкальных инструментов и музыкального оборудования, музыкальное издательское дело, музыкальное продюсирование, сочинение, аранжировка, концертное исполнительство, оформление концертных залов и т.д.) чаще всего имеют разработанные схемы обучения и соответствующие учебные курсы в большинстве специализированных учебных заведений, то для музыкального программирования это пока не осуществлено.

Между тем, обучение музыкальному программированию на всех этапах классического музыкального образования имеет смысл по следующим причинам:

1. Самостоятельное программирование делает необходимой глубокую проработку обучающимися тех областей знаний, которые затрагивает функционал создаваемых ими программ.

2. При самостоятельном программировании возможна более гибкая настройка функций, необходимых для конкретных задач;

3. Объединение таких дисциплин, как элементарная теория музыки, гармония, программирование и математика делает учебный процесс в большей степени интердисциплинарным, что способствует созданию целостного представления о мире и многократно усиливает эффективность обучения по каждой из дисциплин;

4. Самостоятельное программирование обеспечивает развитие творческого мышления, навыков постановки и решения задач;

5. Музыкальное программирование естественным образом вдохновляет на новаторство в музыкальном творчестве, поскольку предоставляет практически неограниченные возможности по разработке новых способов художественной коммуникации.

Рассмотрим конкретный пример применения музыкального программирования в создании инструмента, отвечающего определенной задаче. Возьмем **калькулятор частот, соответствующих нотам на фортепианной клавиатуре**. Существует множество возможных сценариев, при которых может понадобиться рассчитать частоту, соответствующую определенной клавише фортепиано в выбранной темперации. К ним относятся создание и настройка электронных (в т. ч. виртуальных) и акустических музыкальных инструментов, исследования в области музыкальной акустики, музыкальная педагогика и др.

Техническая задача: рассчитать частоту, соответствующую номеру MIDI-ноты.

Опциональный инструмент: программа, которая после ввода пользователем номера MIDI-ноты (0-127) показывает частоту, соответствующую введенному номеру MIDI-ноты в равномерно темперированном строе со стандартной высотой ля[1] 440 Гц.

Создаваемый в данном случае при помощи музыкального программирования инструмент (узкоспециализированный калькулятор) является опциональным, поскольку данную техническую задачу можно выполнить и на бумаге путем применения простой математической формулы. Программа лишь ускоряет и делает более удобным выполнение этой операции. Кроме того,

полученная программа может быть использована как составная часть более сложной программы.

В целях максимального образовательного эффекта учащемуся предлагается произвести вывод формулы самостоятельно под руководством преподавателя. При этом предполагается следующая последовательность рассуждений.

Хотя на клавиатуре фортепиано обычно размещается всего 88 клавиш, в стандарте MIDI (Musical Instrument Digital Interface) из-за технических особенностей работы цифровой техники удобно фиксировать 128 различных нот или клавиш, пронумерованных от 0 до 127. Номер MIDI-ноты, соответствующий клавише фортепиано «ля» первой октавы, равен 69. Частота этой ноты равна 440 Гц. Для того, чтобы рассчитать частоту ноты октавой выше или ниже от заданной, нужно умножить или разделить частоту заданной ноты на два. Следовательно, для ноты ля второй октавы с номером 81 (69 + 12) частота будет равна 880 Гц (440 х 2), а для ноты ля малой октавы с номером 57 (69 – 12) частота будет равна 220 Гц (440 : 2).

Чтобы узнать частоту ноты, составляющей произвольный интервал вверх или вниз с заданной, нужно умножить или разделить соответствующую ей частоту на два столько раз, сколько октав содержится в данном интервале. Например, если требуется перенести заданную ноту на две октавы вверх, то соответствующую ей частоту нужно умножить на два два раза:

$$440 \cdot 2 \cdot 2 = 1760 \text{ (Гц)} \quad (1)$$

Для переноса ноты на пять октав вниз следует разделить соответствующую ей частоту на два пять раз:

$$400 : 2 : 2 : 2 : 2 : 2 = 13{,}75 \text{ (Гц)} \quad (2)$$

Для более краткой записи подобных выражений в арифметике используется понятие степени. При этом количество умножений на два (что в данном случае равно количеству октав, на которое переносится нота) будет записано в показатель степени. Следовательно, выражение (1) можно переписать следующим образом:

$$440 \cdot 2 \cdot 2 = 440 \cdot 2^2 = 1760 \text{ (Гц)} \quad (3)$$

Выражение (2) можно переписать следующим образом:

$$440 : 2 : 2 : 2 : 2 : 2 = 440 : (2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2) = 440 : 2^5 = 17{,}5 \text{ (Гц)} \quad (4)$$

Кроме того, использование степени делает возможным расчет интервалов, составляющих дробное число октав. Например, интервал чистая квинта в равномерно темперированном строе составляет семь полутонов, а один полутон, в свою очередь, составляет одну двенадцатую октавы. То есть, чтобы перенести ноту на квинту вверх или вниз, нужно соответственно

умножить или разделить её частоту на два в степени семь двенадцатых:

$$440 \cdot 2^{\frac{7}{12}} \approx 659{,}26\ (\text{Гц}); \quad (5)$$

$$440 : 2^{\frac{7}{12}} \approx 293{,}66\ (\text{Гц}). \quad (6)$$

Для еще большего обобщения расчета удобно избавиться от операции деления в выражении (6). Для этого перед показателем степени достаточно поставить знак “минус”:

$$440 \cdot 2^{-\frac{7}{12}} \approx 293{,}66\ (\text{Гц}). \quad (7)$$

Это представление не только лаконично по записи (все изменения происходят в числителе показателя степени, а вся остальная часть выражения остается неизменной), но и крайне интуитивно для восприятия музыкантом: при отрицательном значении показателя степени звук перемещается вниз на определенное количество полутонов по высоте, а при положительном – вверх (совершенно так же, как на нотном стане и клавиатуре фортепиано).

Теперь в выражениях (6) и (7) достаточно обозначить числитель показателя степени через n, чтобы окончательно вывести формулу расчета частоты, соответствующей клавише фортепиано, находящейся на расстоянии ***n*** полутонов от опорной частоты 440 Гц:

$$f = 440 \cdot 2^{\frac{n}{12}}, \quad (8)$$

где n – целое число.

Если воспользоваться этой формулой в нынешнем виде, то клавише под номером ***n=0*** будет соответствовать частота 440 Гц. Но по задаче необходимо, чтобы этой частоте соответствовала клавиша под номером 69. Для этого в формуле (8) достаточно отнять от числителя показателя степени число 69:

$$f = 440 \cdot 2^{\frac{n-69}{12}}, \quad (9)$$

где n – целое число от 0 до 127.

Программирование сводится к вводу пользователем значения n и выводу на экран результата применения формулы (9). Ввод и вывод значения, а также применение любой арифметической формулы в конкретном языке программирования являются тривиальными задачами, которые описаны во всех учебниках по программированию для начинающих. Вот как может выглядеть эта программа на языке программирования для музыкантов Cycling ’74 Max:

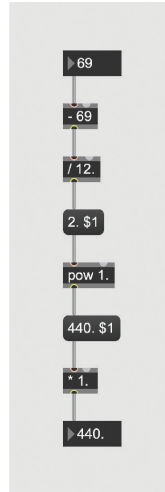


Рисунок 2. Пример программы на языке Cycling '74 Max

Приведенный пример – лишь начало возможной цепи программ, которые могут служить самым различным целям в музыкальной практике. Возможность создавать собственные музыкальные программы различной сложности – это неоспоримое преимущество для любого музыканта. Рассмотренный педагогический сценарий показывает, насколько взаимосвязаны между собой могут быть различные дисциплины, традиционно изучаемые отдельно.

Педагогический эффект от объединения дисциплин в синтетические, интердисциплинарные курсы может быть колоссален. Мотивация при изучении таких курсов естественным образом возрастает, поскольку учащийся легче выстраивает логические связи с интересующими его в данный момент областями знания.

Литература.

1. Boulanger, Richard. The Audio Programming Book, The MIT Press, 2010, 889 p.

2. Edstrom, Brent. Arduino for Musicians: A Complete Guide to Arduino and Teensy Microcontrollers, Oxford University Press, 2016, 456 p.

3. Kidde, Geoffrey. Learning Music Theory with Logic, Max, and Finale, Routledge, 2020, 238 p.

4. Loy, Gareth. Musimathics: The Mathematical Foundations of Music, The MIT Press, 2011, 504 p.

5. Lyon, Eric. Designing Audio Objects for Max/MSP and Pd (Computer Music and Digital Audio), A-R Editions Inc., 2012, 340

ВЛАДЫШЕВСКАЯ
ТАТЬЯНА ФЕОДОСЬЕВНА
доктор искусствоведения,
профессор МГУ имени М.В.
Ломоносова (факультет искусств)

Древнерусская монодия и ее нотация: семиотика знаменной музыкальной письменности[4]

Древнерусское пение было монодическим, одноголосным. Все голоса в нем сливались воедино, это единение символизировало единство сердец и веры. Во время литургии перед Евхаристией священник возглашает: «И даждь нам едиными усты и единым сердцем славити и воспевати …». Монодия и выражает единство, пение в один голос, унисонно, единение голосов и сердец молящихся. Знаменный распев был таким монодическим распевом, который объединял все голоса и сердца людей, музыкальным языком русского Средневековья. Свое название он получил от способа записи с помощью знаков знаменной нотации. Знаменами записывали все песнопения знаменного распева, все праздники годового круга и все основные певческие книги – Октоих, Минеи, Праздники, Триодь и Ирмологий. Ст.В. Смоленский относит знаменный распев к одному из самых глубоких видов древнерусского народного творчества, которое имеет две стороны – внутреннюю и внешнюю. «Внутренние качества древнерусских песнопений – суть несравненная красота, своеобразный склад изложения, точность и ум этих песнопений. Внешняя сторона песнопений есть его своеобразная нотация, без знания которой частности построения и исполнения этого пения почти недоступны. Знаменная нотация, выработанная исключительно для русского церковного пения, объясняет его вполне, точно, строго. Как она непригодна

[4] Исследование выполнено в рамках проекта Российского фонда фундаментальных исследований № 20-012-00386\20

для записи всякого иного пения, так и всякая другая нотация недостаточна для изложения древнерусских церковных напевов» [23, С.4].

Истоком древнерусской музыкальной письменности послужила византийская семиография, впоследствии переработанная древнерусскими теоретиками. Музыкальный язык древнерусских песнопений основывался на интонировании слов и фразировке певческих текстов, а знаменная нотация нотировала их, осмысливая певческие тексты в семиотическом ключе.

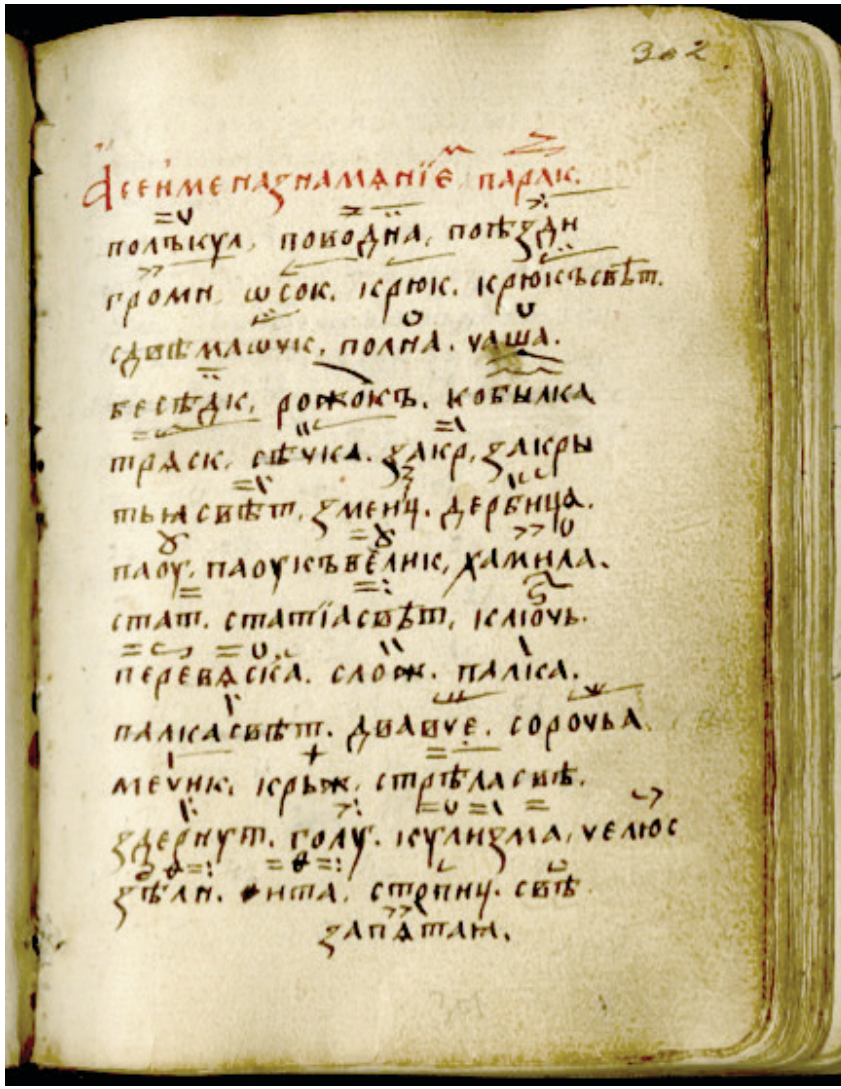
Древнерусская знаменная нотация является одной из самых древних семиотических систем. Знаками, знаменами или крюками записывали мелодии древнерусских песнопений знаменного распева. Само название нотации говорит о ее знаковой, семиотической природе: «знаменная» происходит от славянского «знамя» – знак. Характерно, что древнерусские теоретики средства записи музыкальных звуков назвали знаменами, знаками, знаменным письмом, обобщая в этом понятии средства музыкальной записи и священные знаки, наделяя их и практическим, и богословским смыслом. Знаки музыкальной письменности были для них священны, и потому их тщательно берегли. Система невменных, безлинейных знаков в эпоху Средневековья распространилась по всему христианскому миру на Востоке и Западе. На Руси она появилась вместе с крещением Руси, но письменные памятники, певческие рукописи дошли до нас лишь от конца XI – XII в. За семь веков своего развития на Руси знаменная нотация трансформировалась и приобрела свои национальные особенности. Знаки знаменной нотации относятся к знакам профессионального пользования, они предназначались только для певцов[5] [12, 173; 13, 15-35]. Действительно, обладателями знаний и знатоками знаменной нотации были древнерусские церковные певчие, переписчики певческих рукописей, руководители церковных хоров – головщики, учителя и теоретики – дидаскалы, которые в совершенстве знали знаки знаменной нотации, в том числе «тайнозамкненные», знаки тайные, недоступные непосвященным людям. Именно наиболее сведующие дидаскалы стремились усовершенствовать систему записи. Среди них были гениальные теоретики и реформаторы знаменной нотации: инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор, новгородец Иван Шайдур, создатель степенных помет старец Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря Александр Мезенец.

Чарлз Пирс [19, 45] – основатель науки семиотики, указывает на двойственную природу знака: любой знак имеет форму и содержание. Знаки знаменной нотации, кроме этих двух признаков, их формы – графики и их

[4] «Знаки профессионального пользования, – как отмечает А.П. Лободанов – знаки, создаваемые специально обученной группой лиц, профессионалами-мастерами своего дела; не профессионалы лишь воспринимают такие знаки (например музыку, хореографию, живопись и т.д.), поскольку без определенной подготовки не умеют создавать их».

содержания – музыкального наполнения, имеют третий признак – название. Поскольку это были знаки профессионального использования, существовало сообщество профессионалов, дававших названия знакам в практических целях, для обучения певцов. Графическое изображение знаков (форма) и их музыкальное содержание (расшифровка) составляют музыкальную сущность знаков. Однако из-за сложности и обилия знамен древнерусские теоретики создали также название для каждого знака и каждой знаковой формулы – устойчивой группы знаков. Профессиональное использование знаков знаменной нотации требовало тонкой разработки знаковой системы, теории знаменного письма и их названий. Знаки создавались на основе мелодических фигур, фразировки, интонировании слов, волнообразности строения фраз в речи, ударений и смысловых акцентов текста. Слово, звук и знак в знаменных песнопениях неотделимы друг от друга, как дух, душа и тело.

Первые письменные памятники теоретической мысли на Руси появились только в XV в., но в них уже есть определенная сложившаяся в систему Азбука – перечисление знаков. Одна из таких Азбук была найдена М.В. Бражниковым в певческой рукописи XV в. из собрания Кирилло-Белозерского монастыря. Она занимает всего лишь одну страницу рукописного текста, в ней перечислен ряд знаков знаменной нотации, которые сопровождаются подписью их названий, сверху написано название: «А се имена знамением» (илл. № 1).



Илл. №1 – «А се имена знамением». Певческая рукопись XV в.
РНБ. Кир.-Бел., 9 / 1086, 30-е годы XV века, л.302

Приведем начертания и названия знаков в последовательности, представленной в Азбуке «А се имена знамением» (илл. 2):

No	
1	парак(лит)
2	полъкул(изма)
3	(стрела) поводна(я)
4	(стрела) поездн(ая)
5	(стрела) громн(ая)
6	осок(а)
7	крюк
8	крюкъ светл(ый)
9	с двема очк(ами)
10	полна(я чаша)
11	чаша
12	беседк(а) (скамеица)
13	рожокъ
14	кобылка
15	тряск(а)
16	сечка
17	(статья) закр(ытая)
18	(статья) закрытъіа свет(лая)
19	змеиц(а)
20	дербица
21	паук
22	паук велик(ий)
23	хамила
24	стат(ья)
25	статїа свет(лая)
26	ключь
27	перевя(ска)
28	слож(ития)
29	палка
30	палка свет(лая)
31	два в че(лну)
32	сорочья (ножка)
33	мечик
34	крьж
35	стрела све(тлая)
36	(палка в)здернут(ая)
37	голу(бчик борзый)
38	кулизма
39	челюс(тка)
40	зелн(ая) (фита)
41	фита
42	стопиц(а)
43	(стопица) све(тлая)
44	запятаıѧ

Илл. №2. Начертания и названия знаков
из Азбуки «А се имена знамениям»

Этот минимальный набор знаков XV века не отражает всего многообразия используемых знаков, попевок, и фит, на практике их было значительно больше. Список знаков постепенно расширялся, в Азбуках появились новые разделы: свод попевок – кокизник, и свод фит – фитник, которые стали своеобразным словарем осмогласия знаменного распева и справочником. К таким руководствам относится «Ключ знаменной» инока Христофора (1604 г.) [5]. Большинство названий знаков древнерусские, но есть знаки византийского происхождения: параклит (1), кулизма (39), фита (41).

Чарлз Пирс [19] делит знаки на три категории: иконические знаки, знаки-индексы и знаки-символы. Знаки знаменной нотации имеют те же три типа знаков.

Иконические знаки знаменной нотации – это те, в которых форма и название совпадают, а музыкальное выражение приравнено к содержанию. Среди знаков знаменной нотации такие знаки весьма распространены, например, знак крюк, начертание и название которого соответствуют друг другу. Крюк – это древнерусское слово, в древнерусских текстах встречающееся еще в начале XIV в. Как название певческого знака слово крюк присутствует в самых ранних Азбуках. Н.Д. Успенский [27, 114] связывает происхождение названия «крюк»с греческим словом «хрексо» – «ударяю по струнам, издаю звук», отсюда же происходит название знака греческой нотации «кремасте», являющегося прототипом крюка. Крюк занимает важное положение среди других знаков, он стоит обычно на ударном слоге. От названия этого главного знака нотации в XVII веке распространилось второе название знаменной нотации – крюковая нотация[6]. То же можно сказать о знаке «паук», Н.Д. Успенский относит этот знак к греческому слову «пауо», что значит «смягчаю, привожу к концу», паук ставится в конце закругленных фраз, а его начертание имеет форму паука.

Начертания и названия иконических знаков весьма остроумны и изобретательны, их имена явно связаны с народной жизнью и бытом: «крюк» изображается как крючок, угол которого в разные века то более тупой, то острый, «стопица» – как стопа ноги, а ряд стопиц, обозначающий псалмодию, выдержанную на одном тоне, внешне выглядит как ноги бегущего человечка. «Запятая» (греческий апостроф) изображается как синтаксический знак запятой, «крыж» – знак завершения, конца, выглядит как крест, венчающий собой храм или надгробье. Знак «статья» изображается в виде параллельных черточек и означает остановку движения в конце фразы, а «стрела»

[6] В XVII веке крюками называли также тайнопись, которая использовалась в тайной переписке; она обязательно имела ключ, открывающий тайный код. Не имея ключа, невозможно было прочесть тайнопись. В этом смысле «крюки» упоминаются в деле Хованского. В XX веке эстрадные музыканты-самоучки «лабухи» ноты также называли крюками. Собираясь на вечеринку, музыканты спрашивали друг друга: «а ты крюки знаешь»? Для многих из них ноты были так же непонятны, как и крюки.

устремлена вверх и изображается как стрела с оперением или колчаном, «скамеица» напоминает скамеечку, в рукописи на илл. 1 она названа «беседкой» (скамейка – место для беседы), а «сложитья» состоит из двух сложенных вместе ромбов. «Голубчик борзый» словно голубь, расправивший свои крылья в полете, «паук» напоминает изображение паука: круглая головка, а по бокам торчат две лапки. Знак «два в челну» изображает то ли кораблик с мачтами, то ли челн, в котором плывут двое. «Сорочья ножка» напоминает след сороки на снегу. «Челюстка» похожа на готовые сомкнуться челюсти, а «ключ»– на вставленный в отверстие замка ключ. «Змиица» выглядит как ползущая и извивающаяся змейка. «Чаша», «чаша полная», «подчашие» - все эти разновидности знака связаны со священным сосудом – чашей для причастия, в том числе с чашей, покрытой покровцом (подчашие). «Мечик» напоминает меч с рукоятью, а знак «труба» поднят вверх, как труба, возвещающая о дне Страшного Суда на фреске Андрея Рублева.

В разные века форма знаков видоизменялась. В рукописях XVII века начертания большинства знаков знаменной нотации заострились, например, форма знаков «паук» и «два в челну» превратилась из закругленной в треугольную. Это связано с изменением способа заточки пера. Когда перо для написания крюков стали затачивать наискось, стало невозможно изобразить круглый знак, поскольку косые линии стали жирными, а прямые, перпендикулярные – тонкими.

Знаки движения и покоя. Особый характер имели знаки, выражающие движение и покой, мелодическое восхождение и нисхождение. Так как музыка является искусством, развивающимся во времени, то и в мелодиях знаменного распева движение меняется покоем, мелодическое восхождение – нисхождением. Музыкальная синтактика отражает эти этапы музыкального развития. Певческие знаки выражают движение и покой, что также показано и в названиях знаков. Так, знак «статья» обозначает остановку и ставится в конце фразы. «Крыж» – крест – тоже остановка в конце раздела или всего песнопения. Знак «стопица» – от глагола ступать, изображает движение, часто ровное речитирование, псалмодию. «Ряд стопиц – просто говорити» сказано в толковании знаков, это речитатив в темпе псалмодии или размеренного движения в темпе скорости среднего человеческого шага. Ряд стопиц обычно располагается группой внутри строки с пометой «Р» («равно») – знака, указывающего на ровное движение мелодии, речитацию на звуке одной высоты. Таким образом, остановка мелодического движения отмечается статьей (от слова «стоять»), а равномерное движение передается рядом стопиц (от слова «ступать»).

С движением вверх связаны «полетные» знаки – «голубчик борзый» и «голубчик тихий». Их изображение напоминает голубей с распростертыми крыльями. У знаков «ползучих», типа «паука» и «змиицы», внешний вид приближен

к их названию. Знак «хамила» отражает мелодию извивающегося и изменчивого характера. «Хамила» – знак греческого происхождения, обозначающий на греческом языке нечто изменчивое, переменчивое, что соответствует ее мелодическому значению. В Азбуках-толкованиях даны такие объяснения способов исполнения попевок и знаков: «ступити», «двигнути», «толкнуть», «тряхнути», «потрясти», «поторгнути», «поиграти», «подернути», «выгнути», «гаркнуть», «покудрити», «вывертити» и др.

В знаменной нотации существуют также пометы, отражающие темп пропевания звуков: это «тихо» в значении медленно, и «борзо» в значении быстро. Соответствующие пометы «т» и «б» проставляются возле знаков и указывают на их быстрое или медленное исполнение. Например, ритм знака «стрела», связанного с устремленным движением к верхнему звуку, может исполняться по-разному в зависимости от наличия помет «т» и «б». В переводе со славянского стрела имеет значение удара, и в песнопениях она нередко ставится на ударных слогах текста, также, как и знак крюк. Ритм стрелы меняется, из-за пометы борзой (стрела с борзой пометой) она будет иметь ритм «две четверти и половинная», а из-за пометы тихой (стрела с тихой пометой) все звуки будут длинными (две половинные и целая). Одна из фит называется «скороводная» (иногда сковородная) и исполняется скоро, быстрым движением.

Одноступенные знаки знаменной нотации (см. илл.3) – это иконические знаки, обозначающие разную длительность и высоту. Крюк, параклит, стопица, палка, запятая – вот знаки, равные половинной. Длительность, равная целой, отражается в знаках с оттяжкой: точкой справа, оттягивающей, продлевающей длительность знака до целой. К знакам целой относятся: крюк с оттяжкой, параклит с оттяжкой, статья простая, статья мрачная, статья светлая, запятая с крыжом, стрела простая, статья с крыжом, рог (или крыж), челюстка, статья с запятой и крыжом. Знаки, равные четверти – это знаки с отсекой (короткой чертой справа): крюк с отсекой, параклит с отсекой, стопица с отсекой, палка с отсекой и запятая с отсекой. Все эти знаки снабжаются знаками высотности – степенными, киноварными или шайдуровыми пометами, вошедшими в употребление в начале XVII в. Знаки выражали не только ритм, но и высоту (крюк мрачный, крюк светлый, тресветлый). Место знака связывалось с его положением внутри песнопения: статья – остановка в конце фразы или строки, крыж –завершение всего песнопения. Один звук графически мог выражаться в виде одного простого знака или составного (статья, статья с крыжом, статья с запятой и крыжом).

Старец Александр Мезенец в своей Азбуке знаменного пения (1668 г.) предложил свою систематизацию знаков знаменной нотации. Он классифицировал знаки по количеству ступеней (ступаний) и характеру движения: одноступенные, двухступенные, горе (вверх), низу (вниз), многоступенные,

гласовоспятные, то есть знаки с движением в разные стороны (см. илл. №3, 4, 5, 6).

Знаки знаменной нотации

Одноступенные знамена

Равные целой		Равные половинной	
Крюк с оттяжкой		Крюк	
Параклит с оттяжкой		Параклит	
Статья простая		Стопица	
Статья мрачная		Палка	
Статья светлая		Запятая	
Крыж			
Статья с запятой.		Равные четвертной	
Запятая с крыжом			
Стрела простая		Крюк с отсекой	
Статья с крыжом		Параклит с отсекой	
Рог		Стопица с отсекой	
Челюстка		Палка с отсекой	
Статья с запятой и крыжом		Запятая с отсекой	

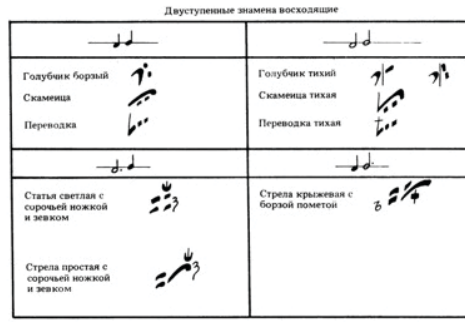
Илл. №3. Одноступенные знамена

Одноступенные знаки, равные целой, можно изобразить 13-ю способами, половинной и четвертью – пятью способами. Часто знаки имеют разную графику, но одинаковую расшифровку. Такое многообразие способов записи связано с разной функцией знаков и их значением внутри текста песнопения: одни ставили на ударных, другие на безударных слогах, или акцентах, в древнейших рукописях с помощью этих знаков выражалась высота звучания.

Двухступенные знаки многообразны. Они фиксируют нисходящее и восходящее движение, бывают оригинальными или производными от одноступенных знаков (см. илл. №4).

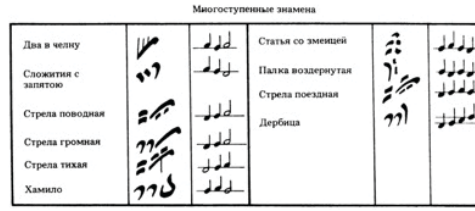
Илл. №4. Нисходящие знамена

Знаки, нисходящие «долу» (две четверти вниз), изображаются семью способами. Двухступенные производные знаки образуются путем прибавления к одноступенному знаку «очка» или «подвертки»: параклит с подверткой, крюк с подверткой, палка с подверткой, стопица с очком. Двухступенные оригинальные знаков – это сложития, чашка, подчашие. Нисходящий пунктир (три четверти к одной) передается пятью разными статьями (закрытыми или с облачком). Медленный (тихий) пунктир – статьей с тихой пометой.

Знаки восходящие – «двухступенные горе» (две четверти вверх) – передавались тремя способами: голубчиком борзым, скамеицей и переводкой. Медленные восходящие ходы из двух половинных нот («тихие горе») записывались тихими знаками: теми же знаками, но с добавлением тихой пометы (илл. №5).

Илл. №4. Нисходящие знамена

Восходящий пунктирный ритм передается двумя знаками – статьей и стрелой

простой, с присоединением сорочьей ножки и зевка. Восходящая синкопа передается крыжевой стрелой с борзой пометой.

Многоступенные знаки составляют особую группу, это знаки, которые расшифровываются в три и четыре «ступания», они бывают восходящие, волнообразные, воспятогласные, в прямом и обратном движении, а также трелевидные (с качкой) (см. илл. №6).

Илл. №4. Нисходящие знамена

Священные толкования знаков. Знаки знаменной нотации рассматривались также как священные знаки. Толкование их как священных знаков встречаются в рукописях XVII в. Оно указывало на священную символику и божественный смысл знаков. Автор толкования «Имена знамен, како кое зовется и что толкуется» [17, 155] в каждом знаке знаменной нотации выявляет их нравственный или духовный смысл, свидетельствующий об их священной значимости:

«Параклит - *послание Святого Духа на апостолы*

Крюк - *крепкое ума блюдение от зол*

Змиица - *земныя славы и суеты мира сего отбегание*

Кулизма - *ко всем человеком любовь нелицемерная*

Голубчик - *гордости и всякия неправды изничтожение*

Стопица - *со смиренномудрием и кротостию премудрость стяжати*

Челюстка - *злочестивых заграждение и сокрушение*

Ключ - *ключ спасению се есть не осуждати никого*

Два вчелну - *двоемыслию отложение*

Фита - *философия истины пребывание*»[7].

В этом толковании используется мнемонический прием. Толкование каждого знака всякий раз начинается с той буквы, которой начинается сам

[7] Цитируется по рукописи 2-й четверти XVII века РГБ. Ф.210. л. 87-88об

знак: фита – философия, параклит – послание, что помогало запоминанию знаков и их толкований, так же как в изучении азбучных букв церковно-славянского языка: А – Аз; Б – Буки, В – Веди, Г – Глаголь, Д – Добро, Е – Есть, Ж – Живете, З – Зело и т.д.

Как видно из текста толкования, автор объясняет знаки, усматривая в них нравственный и богословский смысл. По существу, толкование знаков служит духовным назиданием певцам. В этом духе трактуется знак стопица, как стяжание Премудрости Божией с помощью смиренномудрия и кротости. Другие знаки толкуются в морально- этическом и духовно-спасительном смысле, призывая к отрицанию грехов, пороков и наставляя в стремлении к добру: «отбегание» земной славы и суеты мира (змиица), «изничтожение» гордости и неправды (голубчик), «заграждение» и «сокрушение» злочестивых (челюстка), «отложение» двоемыслия (два в челну), не осуждение никого и сохранение ума от зла (крюк), а также ко всем людям любовь нелицемерная (кулизма).

Три основных знака накрепко связаны со священной символикой, это параклит, фита и крыж. В переводе с греческого «параклит» переводится как утешитель, это имя Святого Духа. Параклит – это также знак благословенного начала, с которого начинается всякое дело, в том числе песнопения, первым знаком в которых нередко стоит параклит.

Толкование певческого знака «фита» связано с греческой буквой Фита: в греческом языке с этой буквы начинается слово Бог – Феос (Θεός). Фиты являются особыми священными знаками, строками мудрыми и «тайнозамкненными». В «Толковании» фита трактуется как пребывание в философии истины.

Теологическое толкование знаков свидетельствует о понимании певческих знаков как поистине священных, по значимости стоящих не только на одном уровне со словом, но даже превосходящих его. Лишь отношением к знаменам как к священным знакам можно объяснить появление раздельноречия, хомонии в певческих книгах XIV – сер. XVII веков. Хомония стремилась сохранить певческие знаки на тех же местах, где в древних песнопениях находились еры – полугласные звуки, многие из которых со временем исчезли. Музыкальные знаки, стоящие над ерами, оказались важнее изменившегося звучания слов, ради сохранения древних знаков в певческих рукописях с XV в. изменили текст песнопений. Певческие знаки, стоящие прежде на еръ и ерь, в XV в. в ударных позициях огласились: они превратились в «о» и «е»; либо вообще пали, исчезли в безударных слогах. Певческие тексты стали раздельноречными, или хомонийными (согреши**хомо**, беззаконнова**хомо**). Это и является главным доказательством приоритета в певческих книгах знаков над буквами.

Знаки–символы. Знак-символ в семиотике является «знаком объекта на основании соглашения». К знакам–символам относятся уже упомянутые фита, параклит и крыж, последний располагался в конце песнопений, или на грани крупных разделов формы песнопений. Знаки-символы в знаменной нотации связаны с христианскими символами и атрибутами христианского богослужения. Большую роль в музыкальной системе знаков играл символ креста и эмблематика Христа. С.С. Аверинцев отмечает важную роль монограммы Христа в эпоху раннего средневековья [1, 323]. Раннехристианская эмблема Христа состоит из объединенных начальных букв имени Иисуса Христа — «I» и «Хр», по обе стороны от которых находятся первая и последняя буквы греческого алфавита — альфа и омега, олицетворяющие Христа как начала и конца всего сущего: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1, 8). С этой монограммой связаны разные знаки музыкальной письменности, например, знак «крыж», или «крест».

Среди знаков знаменной нотации есть такие, которые отражают символику священных предметов, употребляемых при богослужении, к ним относится чаша. Характерна символика знака «чаша». Начертание этого знака имеет форму чаши и восходит к форме церковной чаши — священному сосуду, употребляемому во время Литургии. На иконе Ветхозаветной Троицы Андрея Рублева три ангела сидят у престола, на котором стоит жертвенная чаша с агнцем. Графическое изображение чаши как знака знаменной нотации имеет три начертания: 1) «чаша», или «чаша» простая, 2) «чаша полная» с точкой внутри;·. Выражение «полная чаша» используется как метафора полнокровной жизни. 3) Третье начертание – «подчашие» – это чаша под покровцом (см. илл. №4). Прообразом этого знака также служил священный литургический предмет – покровец. Сочетание покровца с чашей графически выражено в символическом музыкальном знаке «подчашие».

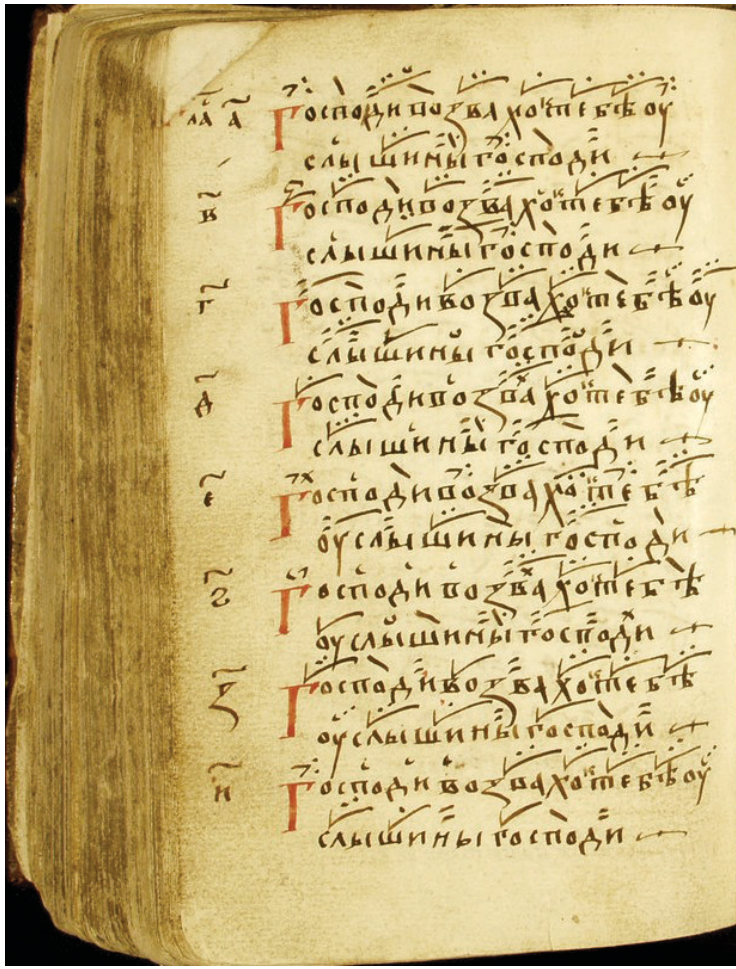
Некоторые знаки древнерусской знаменной нотации связаны с символикой Троицы, это уже упомянутый знак «фиты» – буквы греческого алфавита, обозначающей цифру «девять», которая является священным числом. Этой буквой начинается греческое слово «Θеос» — Бог. Таким образом, фита является символом Троицы и имени Бога. Знак фиты, окруженный разными знаками, входит в фитные формулы – фиты, обозначавшие различные мелодические напевы. Певцы выучивали их наизусть, учась в певческих школах. Фиты заключали в себе порой весьма протяженные мелодии, мелизматические украшения напевов. Для изучения фит их собирали в специальные сборники – Фитники. В Азбуках знаменного пения фиты именуют знаками «тайнозамкненными», «строками мудрыми». Знание фит — это особая премудрость, сакральное знание, которым владели лишь образованные, посвященные певцы. Соединяясь в графические формулы с другими знаками, фиты образовывали фитные формулы, где обычно среди знаков присутствует и знак «змиица», которая представляла собой утроенную запятую

по вертикали. К символическим знакам, связанным с Троицей, относится и греческий знак параклит – утешитель, которым именуют Святой Дух.

Символичны и другие древнерусские понятия, например, деление звуков на мрачные и светлые: музыкальная окраска звуков и регистров именовались «мрак» и «свет». Звуки церковного обиходного звукоряда разделены на разные согласия - простое, мрачное, светлое и тресветлое. В этом противопоставлении низких и высоких звуков отражена антитеза мрака и света. Понимание звуков как светлых и мрачных проявляется в названиях семейственных знаков: крюк «простой», «мрачный», «светлый», «тресветлый». Во всех гласах встречаются фиты светлая и мрачная. Свет и мрак связаны с высотой: низкие звуки звукоряда связываются с мрачными тонами, высокие — со светлыми и тресветлыми, еще более светлыми красками.

Осмогласие и мегазнаки. Большая часть древнерусских песнопений исполнялась осмогласно, на один или несколько гласов знаменного распева. Осмогласие (от славянского осмь – восемь) – это 8 гласов знаменного распева, которые составляют певческий канон Древней Руси. Его определяли многие признаки: мужское унисонное одноголосное пение, плавная мелодика песнопений, развивающаяся в пределах обиходного диатонического звукоряда, и, наконец, знаменная нотация – пение по знаменам, по крюкам, которыми записывали осмогласие знаменного распева. Каждый из восьми гласов построен по общим правилам, но имеет индивидуальные черты, основанные на системе попевок. Техника комбинирования и варьирования попевок в знаменном распеве была основательно разработана. Каждый глас отличался индивидуальным мелодическим обликом, и в то же время обладал принадлежностью к единой мелодической системе, так как мелодика знаменного распева опиралась на речевые интонации, состав каждого гласа формировали гласовые попевки, лица и фиты, создающие его индивидуальный мелодический рисунок.

Гласы обозначаются славянскими цифрами, от буквы А до буквы И, они и являются мегазнаками знаменной нотации, ключевыми знаками, регулирующими звучание попевок в соответствии с гласом, а также тех лиц и фит, которые одинаковы по написанию, но различны по звучанию в каждом из гласов [18]. Например, в осмогласных псалмодических запевах на восемь гласов «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя» из рукописи XV века Троице-Сергиевского собрания перед каждым из восьми гласов стоит славянская цифра, указывающая номер гласа (см. илл. №7).



Илл. № 7. Воззвахи на 8 гласов. Рукопись XV в.
РГБ. Ф 304/ I. № 409, л. 313 об..

Знаки-индексы (попевки). Три типа знаков, выделенных Ч. Пирсом, соответствуют трем ступеням семиозиса: знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы. В предыдущем разделе были рассмотрены иконические знаки. В системе знаменной нотации существует также другой тип знаков: знаки-индексы (лат. index – указатель, список), мелодические формулы, попевки, которые составляют сборники по всем восьми гласам знаменного распева. Попевки составляют основную часть музыкального материала

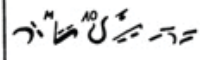
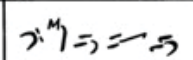
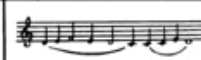
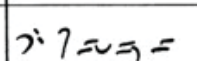
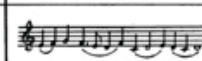
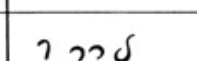
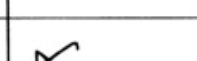
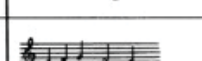
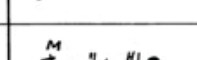
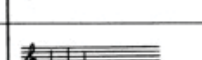
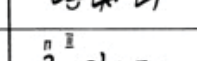
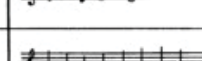
знаменного распева. В Азбуках знаменной нотации попевки излагаются отдельными списками, которые служат указателями гласовых попевок. Собранные в группы, в списки-индексы, они составляют мелодическую основу каждого гласа.

Попевки – это мелодико-графические формулы знаменной нотации, из которых складывается вся ткань знаменных песнопений. Подобно словам в словаре, попевки собраны по определенной системе в словарь попевок – кокизник. Строение попевок напоминает строение слов: основой попевки в знаменном распеве является главный мотив – корень попевки, часто он записывается последовательностью из трех знаков. К корню могут быть добавлены справа и слева разные интонации-частицы, вступительные и заключительные, которые подобны приставке, суффиксу и окончанию в словах. Еще один термин знаменного распева – строка. Песнопение делилось на строки. В строках заключаются попевки.

Одним из первых списков попевок–индексов был сборник «Имена попевкам», записанный иноком Христофором в «Ключе разумения» (1604 г.)[8]. Он представлен как продолжение Азбуки-перечисления. Начертания попевок в нем подтекстованы их названиями. Терминология в названиях попевок была в основном древнерусская, лишь некоторые попевки соответствовали византийскому осмогласию автентичного и плагального гласов, и имели греческое название, например «хамила», «кулизма» в 1-м и 5-м, 2-м и 6-м гласах. Имена попевок часто связаны с характером движения: например, «перевязки» или «кавычки», «качалкы», «дербица» (от слова дробить), «колесо» – оно имеет круглый триольный ритм, «ключ», «кудри», попевка «паук», «подъем», «скачек», «перевивка», «переволока», «перегибка», «переметка», «перехват», «повертка» и др. Некоторые попевки представлены несколькими разновидностями - «скочок меншой», «скочок средний», «скочок болшой» (см. илл. 8).

[8] РНБ. Кирилло-Белозерское собрание, № 665/922. Л. 1001. Опубликовано М.В. Бражниковым и Г.А. Никишовым [5].

ПОПЕВКИ

Название	Начертание	Развод
Мережа средняя		
Перевязки или кавычки 2-го и 6-го гласа		
Кулизма 8-го гласа		
Хамила 1-го гласа		
Паук 1-го гласа		
Колесо 8-го гласа		
Дербица 1-го гласа		

Илл. №8. Попевки знаменного распева

Одна из самых распространенных попевок – кулизма. Она имеет несколько вариантов – «кулизма средняя», «кулизма нижняя», «кулизма скамейная». Кулизма средняя встречается во всех гласах и расшифровывается в каждом гласе по-своему, при том, что начертание ее во всех гласах одинаковое. Кулизма средняя состоит из корня –трех статей (статьи с подверткой, статьи закрытой и статьи простой); корню предшествует приставка в виде двух знаков: голубчика борзого и палки (см. илл. 8, 3-я строка).

Попевки различаются по функциям: начальные, срединные развивающего и конечного типа. За многими попевками закрепились яркие, образные названия, необходимость которых, по-видимому, была обусловлена педагогической практикой. Мелодические формулы (попевки) знаменного распева гибко следуют структуре текста, их мелодика точно отражает его строение, динамику, кульминации, концовки. Мелодия песнопения способствует большему осмыслению текста, с которым она тесно спаяна.

Попевки в песнопении нередко объединяются по контрасту: плавные с размеренным ритмом перемежаются с асимметричными и пунктирными, речитативные – с распевными. Все попевки естественно соединяются со словами, соответствуя начальному, срединному и завершающему типу развития. Они то рифмуются, то контрастируют, то соединяются попарно по принципу

нарастания, усиливая эмоциональное воздействие. В. Металлов в «Осмогласии знаменного роспева» [14] выделил в каждом гласе около 70 – 80 попевок, составляющих мелодическую основу гласов.

Модификации попевок на примере «долинки». Тонкая аналитическая работа древнерусских теоретиков и распевщиков видна в графической разработке попевок, в их вариативности и связанной с ними богатой и системной терминологии, которая отражает все структурные особенности попевок. Из детальности проработки видно, насколько значим в знаменном распеве был каждый изгиб мелодии, каждая добавленная нота, каждый новый ритм и новый ход. Это особенно ясно при рассмотрении группы родственных попевок, например, попевки 1-го и 5-го гласа «долинка», имеющей множество вариантов, отмеченных в азбуках.

Долинка – одна из самых распространенных попевок знаменного распева, функция которой – развитие мелодического движения внутри песнопения. Семейство долинок весьма многочисленно, и каждое видоизменение попевки отмечено и специальным знаком нотации, и особым термином. Долинка бывает меньшей, большой и полной. Свое название попевка получила от славянского «дол» – низ, «сход долу» обозначает движение вниз. Мелодия долинки ниспадает к нижнему звуку обиходного звукоряда, к звуку Соль, она звучит уверенно, мажорно.

Долинка, как и большая часть прочих попевок, имеет основу – корень, к которому присоединяются приставка и окончание. **Приставка** у долинки имеет два варианта: с голубчиком борзым и с голубчиком борзым и ломкой (вариант приставки с терцовым скачком). **Корень** попевки содержит три обязательных знака – полукулизму малую, стрелу громную и статью простую. К полукулизме в корне часто добавляются указательные пометы: ударка, качка, а также борзая помета. Ударка, создающая начальное движение восьмыми, придает долинке активный характер. Качка, наоборот, смягчает звучание попевки. Долинка с качкой имеет покачивающееся, колеблющееся движение (не случайно в одном из вариантов она называется колыбелькой). В долинке меньшей 5-го гласа, называемой также хорисой, при полукулизме стоит помета борзо, которая в данном случае создает синкопированный ритм. С **окончанием** долинки связаны все основные изменения попевки: в конце могут быть добавлены другие попевки паук и подъем: они присоединяются к долинке меньшей; паук и хамила присоединяются к концу долинки большой и полной. Все варианты окончаний вторгаются в мелодический облик долинки, нарушая ее мерное нисхождение. Они подобны внезапной модуляции или прерванному обороту в классической гармонии: предпоследний звук внезапно терцией вверх переходит в хамилу с ее синкопированным шестидольником, или вдруг переметнется вверх в долинке переметной 1-го гласа и меньшей с подъемом 5-го гласа, или проползет

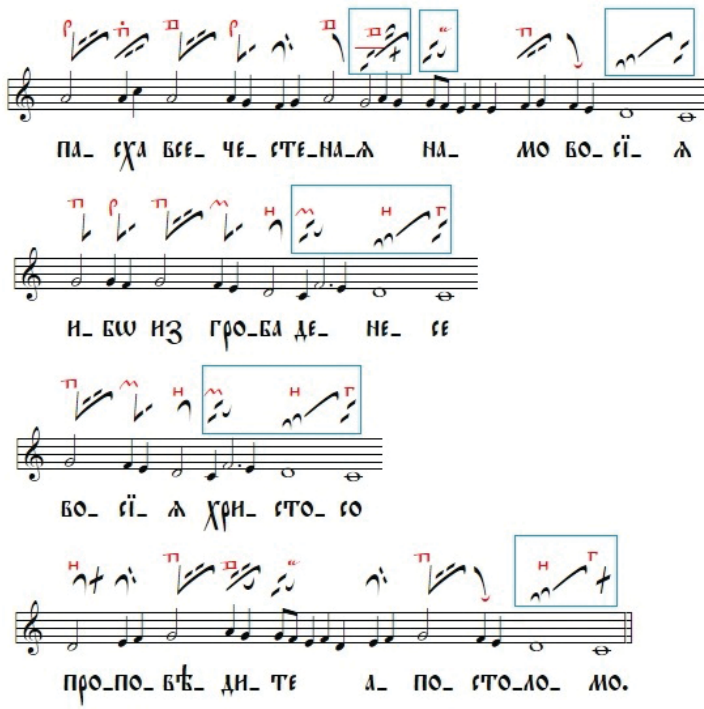
пауком в большой долинке 5-го гласа.

Попевку долинка можно встретить в некоторых рукописях под другим названием «полог», а в соединении с хамилой она называется «полог на хамилу».

В 4-м и 7-м гласах долинка тоже встречается, но в сокращенном виде, и потому называется «недоводной», что свидетельствует о незавершенности этой попевки в данных гласах, в ней присутствует лишь один из элементов графики долинки – полукулизма малая с ударкой.

В различных рукописях долинка в песнопениях может быть записана квартой выше обычного уровня и завершаться не в простом согласии нотой Соль, а в мрачном согласии нотой До. Это типично для двознаменных рукописей. Напомним, что квартовая транспозиция не меняет ладовый облик гласов и попевок знаменного распева и считается обычным явлением. Так, в последней из пасхальных стихир 5-го гласа «Пасха красная» на словах «Пасха всечестная нам воссия» используется долинка большая, исполняемая в светлом и мрачном согласиях. Она начинается стрелой мрачно-тихой с протягненным облачком (выделено на илл. 9). Помимо этого, в данной стихире есть и другие модификации долинки – меньшая и средняя, которые появляются на словах «из гроба днесь» и «воссия Христос». В конце песнопения на словах «проповедите апостолом» встречается попевка «подкладец», которая по своей мелодии близка к семейству долинок. Наибольшее сходство между ними наблюдается в каденционных знаках, завершающих эти попевки – стреле громной и статье (см. илл. №9)[9].

[9] Использованы материалы сайта http://znamen.ru/Give.php?ruk=4803&id=pas4 .



Илл. №9. Разновидности попевки долинка
в пасхальной стихире 5-го гласа «Пасха красная»

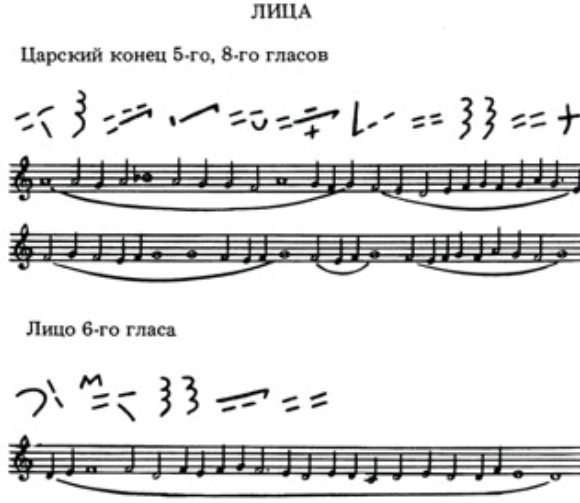
На примере попевки долинка видно активное развитие попевок в песнопениях знаменного распева. Здесь проявляется знаковый семиозис и музыкальная синтактика, связанная характерными структурами и организацией знаменного распева, связью знаков и их взаимодействием в рамках знаменного распева.

Таким образом, попевки знаменного осмогласия имеют свою формульную графику, мелодику и терминологию. Графика попевок связана с их изменчивой мелодикой. Названия видоизмененных попевок также менялись, как было показано на примере долинки.

Попевки, или кокизы, представляют собой интонации или законченные мелодические формулы, которые по гласам собирались в сборники – кокизники, подобные словам в словарях, как указатели, индексы. Попевки были строительным материалом, формообразующими единицами, из которых древнерусские распевщики складывали богослужебные песнопения. На этом

основывался центон-принцип – древний мозаичный принцип мелодического комбинирования попевок в песнопениях. Искусством этого типа композиции владели распевщики – древнерусские мастера пения и композиции. Попевочный принцип организации мелодического материала был основой знаменного распева и всей системы древнерусского осмогласия. Распевщики, создавая песнопения, выбирали попевки из гласового индекса попевок и фит, на их основе формируя музыкальную композицию песнопений.

Лица и фиты – «тайнозамкненные» знаки-символы. Знаменный распев имеет преимущественно невматическое строение: на один слог приходится 2–3 звука, за исключением лиц и фит, которые обладают большой распевностью и мелизматичны. Термин «лицо» имеет два значения: 1) с ним связано понятие тайнозамкненности, зашифрованности знаменной нотациии, 2) лицо – это конкретный знак. В первом значении термин «лицо» используется в обобщенно, обозначая «внешний вид» какой-либо тайнозамкненной мелодической формулы на письме [4, 69]. В рукописях можно встретить выражение «лицо фиты», которое означает вид графической формулы фиты без ее развода и расшифровки. С помощью лица зашифровывается длительный мелодический оборот. Лицо – это как бы личина, маска, иероглиф знака или группы знаков – графической формулы. Второе значение термина связано с конкретным знаком – лицом в виде трех запятых, поставленных друг на друга по вертикали.

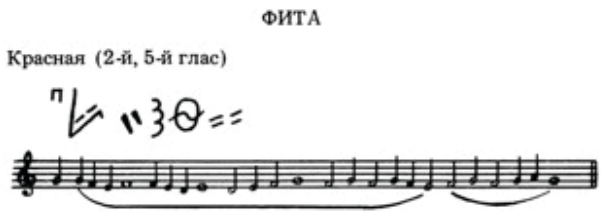
Лица составляли сборник, это была группа графических и мелодических формул, имеющих в своем составе знак лица. Собранные в сборники, лица, как и попевки, располагались по гласам. Лица являются конкретными тайнозамкненными музыкально-графическими формулами, среди знаков которых присутствовал знак лица, часто повторенный дважды в виде параллельных змеек. Например, лицо «царский конец» обычно используется в завершении песнопений 5-го и 8-го гласов, в графической формуле этого лица змиица встречается дважды: первый раз одинарная, второй раз двойная (илл. №10, знаки 2, 9, 10). Второй пример - лицо 6 гласа, которое тоже имеет в начертании параллельные змиицы.

Илл. №10. Лица знаменного распева.

Понятие «лицевое письмо» в широком смысле использовалось в отношении всякой тайнозамкненности, присутствующей в знаменном распеве: в попевках, лицах, фитах. Лицевым начертанием является любая устойчивая графическая формула, знаки которой не расшифровываются, исходя из их обычного азбучного значения. В каждом конкретном лице простейшие знамена в их неповторимом сочетании рассматриваются по-новому. Таким образом, лица необходимо было заучивать на память, причем это относится как к их начертаниям, так и к музыкальному содержанию. Для облегчения процесса заучивания, для удобства певцов лицевые начертания нередко разводили более простыми азбучными знаками. В старообрядческих певческих школах понятие «лицо» употребляется как в узком, так и в широком смысле слова. Иногда в старообрядческих азбуках лица именуются ласково «личики».

Лица могли совмещаться со сводом попевок, входить в кокизники либо в сборники фит – фитники. Лица по своей протяженности приближаются к фитам. Одним из признаков лица может служить отсутствие около знамен киноварных помет.

Фита Ѳ – это священный знак знаменной нотации. Его можно сравнить с титло, которое ставилось над священными словами. Задача фиты – сокращать запись больших мелодических формул в песнопении. В церковно-славянских текстах титла тоже сокращают священные слова, которые пишутся под этим знаком, например, в слове Богъ под титлом сокращается буква о (Бг҃ъ).

Таким образом, титло указывает на священный смысл слов, над которыми оно стоит, и одновременно служит знаком его сокращения, аббревиатурой. Фита также отмечает важные, сакральные места песнопения, а также сокращает запись мелодических формул фит.

Фиты имеют названия, и могут использоваться в нескольких гласах, например, фита «красная» используется во 2-м и 5-м гласах. Ее формула содержит пять знаков: крюк светлый, сложития, лицо, фиту и статью светлую. Каждый из знаков можно было бы расшифровать отдельно (за исключением фиты), но здесь все пять знаков являются единой формулой и расшифровываются, исходя из общей мелодико-графической фитной формулы (см. илл. №11).

Илл. №10. Лица знаменного распева.

Александр Мезенец в своей Азбуке знаменного пения, написанной в 1668 году, приводит 14 таблиц сокращенных формул лиц и фит, и их разводы, называемые называет «строки мудрыя». Он впервые стал их рассматривать в исторической перспективе, сравнивая по рукописям разных веков [24, С. 22].

Знаками–символами в знаменной нотации являлись лица и фиты, это были специальные графические начертания, за которыми скрывались развитые, продолжительные мелодические обороты. Специфика этих начертаний заключалась в том, что обычные 1, 2, 3-степенные знамена теряли в них свое привычное певческое значение и превращались в некий род тайнописи, связанной с устной практикой. Мелодический смысл знаков мог быть усвоен только по памяти, хотя существовали и фитники, в которых лица и фиты записывались в виде тайнозамкненной формулы и разводом «дробным знаменем». Лица и фиты в древнерусской теории получили название «тайнозамкненных знаков». Это означало, что в лицах и фитах было «замкненна», замкнута особая мелодия. Условием для образованных певцов было знание названия фит, их формул и мелодического развода. Фит в каждом гласе было много, и заучивание их требовало много времени. Знание фит и лиц на память помогало ориентироваться в ходе служебного гласового пения, а справочниками служили фитники и кокизники.

Знаменная нотация была способна существовать только в условиях живой устной традиции. В рукописях лица и фиты определялись как «сокровенные»

или «мудрые строки», а также как «узлы». Название «узел» свидетельствовало о сложности узлового момента, связанного с применением фит. Красочным примером тому является стихира 6-го гласа на Воздвижение Креста Господня «Четвероконечный мир днесь освящается» из рукописи 1152 г. Синодального собрания ГИМ.

В песнопении прославляется Крест Господень, которым освящаются все концы мира: север, юг, восток, запад. Крест возвышается, как «рог вернаго» над «вражьим рогом». Кульминацией стихиры служит фраза, обращенная к Богу: «велий.еси, Господи», в ней заключены узловые музыкальные моменты, выделенные двумя фитами, подчеркивающими значение этих слов. Завершается песнопение прославлением Бога на словах «слава Тебе» (см. илл. №12).

Илл. №12. ГИМ. Певческая рукопись Синодального собрания 1152 г.
Стихира на Воздвижение «Четвероконечный мир»

Структура знаменных песнопений определяется строением текста, синтаксисом и набором знаковых средств – знамен, попевок, лиц и фит, из которых складывается музыкальная ткань песнопения. В левом верхнем углу под титлом находится славянская цифра 6 (S), указывающая на глас песнопения. Это мегазнак, определяющий мелодику гласовых попевок, таких, как кулизма, паук. В этом песнопении XII века использованы почти все знаки, содержащиеся в Азбуке-перечислении начала XV в. (см. илл. №1).

Каждая строка стихиры отделена точками. Первая строка «Четвероконьцьныи миръ» завершается хамилой (№23 Азбуки-перечисления), в ней также использован крюк светлый (№8) и змиица (№19). Вторая строка «дьньсь освящаеться» завершается кулизмой (№38). Третья – заканчивается словом «кресту», над которым располагаются крюк светлый, статья и палка светлая. Четвертая строка «Христе Боже нашь» завершается статьей (№24). Выделяется важная пятая фраза на словах «и рогъ верьнаго», которая нотирована змиицей, хамилой и фитой (№19, 23 и 41). Фита, как уже было сказано, подчеркивает наиболее важные слова. Шестая фраза «съвъзвышаеться кънязя нашего» завершается кулизмой. Седьмая строка «на томъ вражиим сокрушенном рогом» заканчивается тремя статьями. Восьмая строка – главная, это восклицание, кульминация, призывание Бога: «велии еси, Господи» («велик ты, Господь!»). Все три слова отделены друг от друга точками и нотированы сложными знаками и фитами: на первом слове параклит и паук великий (1, 22), на втором фита, и на третьем еще одна фита «хабува», последних двух нет в списке знаков XV в. После кульминации идет завершение «и дивнъ въ делехъ твоихъ, слава Тебе», нотированное разными азбучными знаками: полкулизма, стопица, голубчик борзый, крюк простой, стопица, крюк светлый, чаша, голубчик борзый, скамеица. Завершается песнопение крыжом (№34), который обычно и ставят в конце песнопения, как символ окончания и вечности.

Глубокая связь слова и напева характеризует песнопения знаменного распева. Мелодия рождается из слова, несущего в себе смысл. Она комментирует текст, членит его структуру, распределяя попевки и речитативы, акцентируя важнейшие слова. Знаки знаменной нотация гибко отражают мелодию, ее ритм, высоту и движение, отмечая ударные и безударные слоги, начала и концы фраз, развитие, акценты и смысловые центры песнопения.

Знаменная нотация – эта профессиональная музыкальная семиотическая система – многолетний плод интеллектуальной работы русских певцов и музыкантов-теоретиков многих столетий. Раскол русской церкви был прямым ответом на изменение культурного кода России, произошедшего в конце XVII в. Перемены, произошедшие на Руси в это время, разрушили многие древнерусские культурные ценности. Эти перемены отозвались в жизни народа того времени. Старообрядцы, глубоко ценившие отечественную культуру, чтобы сохранить древнерусское наследие, были вынуждены бежать в Сибирь, на Алтай, к западным границам России, где притеснения властей было меньше. Они уносили с собой древние традиции и знания, певческие книги, сохранили и знаменную нотацию, и певческую культуру. Автор этой статьи во время своих экспедиций в 1969 - 1972 годах в эти старообрядческие районы сделала много магнитофонных записей пения старообрядцев, собрав коллекцию фонозаписей, которая сейчас хранится в фоноархивах Московской консерватории и Музея имени Андрея Рублева.

Эти материалы помогают изучать древнерусскую певческую культуру.

В ответ на наступающую на Русь новую западную культуру Александр Мезенец пишет свою Азбуку знаменного пения. В ней он излагает свое понимание семиотики знаменной нотации, дает важные сведения «О таинственных лицах и скрытом знамени, о розводах и попевках и о тонкостех их, которые лица и знамя и розводы и попевки во всех осмии гласех како поются и како дробятся и како поставляются, и в колико степеней к высоте или к низу во гласовом бежании движутся и воспятогласятся». В конце первой части «Азбуки» Александр Мезенец утверждает, что знаменная нотация во многом превосходит нотолинейное письмо, и потому: «Нам же великороссиянам, иже ведущим тайноводительствуемого сего знамени гласы, и в нем многоразличных лиц и их розводов меру, и силу, и всякую дробь, и тонкость, никакая надлежит в сем нотном знамени нужда» [24, л.7].

Традиции древнерусской певческой культуры очень богаты, музыкальный язык знаменного распева сочетает в себе певучесть и декламационность. Музыкальное строение песнопений основывается на мелодическом интонировании речи. Его интонации волнообразные, а смысловые акценты текста часто подчеркнуты особыми знаками – лицами и фитами. Благодаря связи слова и напева был создан музыкальный язык песнопений – знаменный распев, который был ознаменован знаменной - знаковой нотацией. Певческие знаки знаменной нотации выражают знаковый семиозис, подобный языку текста песнопений: иконические знаки, знаки-индексы – мелодико-графические формулы, попевки подобны словам, знаки-символы – лица и фиты соответствуют идиоматическим выражениям. В песнопениях разделяются на строки, выполняющие синтаксическую роль в песнопениях. Формообразующую роль играет строение попевок знаменного распева, оно близко к строению слов: корень, который часто состоит из трех знаков, к нему присоединяются приставки и окончания, которые видоизменяют попевку, образуя разнообразные мелодические модификации, таким образом связывающие всю ткань песнопения, так формируется весь текст. Чтобы легче было запоминать, древнерусские теоретики снабдили названиями не только главные знаки, самые простые, но и попевки, лица и фиты, их терминология часто носит простонародный характер, в то же время она отражает характерные признаки их мелодического строения. Фитами – развернутыми музыкальными формулами, распевщики подчеркивали наиболее значимые моменты текста, как это было показано в стихире-догматике «Царь небесный».

Стройная и логичная структура знаменной нотации является сложной музыкально-семиотической системой, предназначенной для записи древнерусских песнопений и их исполнения профессиональными певцами. До сих пор она во многих своих частях еще не расшифрована,

многие древние музыкальные памятники требуют большого внимания со стороны ученых, а отдельные ее элементы являются давним камнем преткновения в исследовании музыкальной культуры Древней Руси.

Литература.

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

2. Аверинцев С.С. Символика раннего Средневековья: К постановке вопроса // Семиотика и художественное творчество. М., 1977.

3. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.

4. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного роспева. Л., 1984.

5. Бражников М.В., Никишов Г.А. Ключ знаменный инока Христофора // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 9. М.: Музыка, 1983.

6. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство древней Руси. М., 1993.

7. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М., 2006.

8. Владышевская Т.Ф. Азбучные знаки знаменной нотации и их семиотические истоки // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 1. М., 1990. Составитель Т. Владышевская.

9. Вознесенский И.И. Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. Вып.1. Киевский роспев. Киев, 1891; вып. 2. Болгарский роспев. Киев, 1891; вып. 3. Греческий роспев. Киев, 1893.

10. Гарднер И.А. Богослужебное пение русской православной церкви. Ч.1, 2. Московская духовная академия. Сергиев Посад.1998.

11. Келдыш Ю.В. История русской музыки в десяти томах: Древняя Русь 11-17 веков. Т. 1. М., 1983.

12. Лободанов А.П. Основы семиотики. Семиотика искусства. М., Издательство Московского университета, 2007. С.173.

13. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М., Издательство Московского университета, 2013 С. 15 – 35.

14. Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева. М.,1899.

15. Металлов В.М. Азбука крюкового пения. М., 1899.

16. Металлов В.М. Русская семиография. М., 1912.

17. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков / Составление текстов, перевод и общая вступительная статья А.И. Рогова. М., 1973.

18. Моррис Ч.У. Значение и означивание: знаки и действия // Семиотика. М.: Радуга, 1983.

19. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков. СПб., 2000.

20. Разумовский Д.В. Церковное пение в России. Вып.1. м., 1867; вып.2 М., 1868; вып.3. М., 1869.

21. Разумовский Д.В. О знаменном роспеве: Круг церковного знаменного пения. ОЛДП. Спб., 1884.

22. Разумовский Д.В. Богослужебное пение православной греко-российской церкви. М., 1886.

23. Смоленский Ст. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888.

24. Успенский Б.А. Семиотика искусства М.: Языки русской культуры, 1995.

25. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М.,1971.

26. Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики / Пер. с франц. // Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977.

27. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIIIвека. Т. 1. М-Л., 1928.

28. Smolenskij St. Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotation. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 80. München, 1976.

КОНДРАШКОВА
ЛАДА ВАДИМОВНА
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник музея
им. Андрея Рублева

Ярославская служба Рождеству Христову партесного четырехголосия

Настоящая статья является результатом работы над ярославскими партесными партитурами середины – второй половины XVIII века, начатой еще в 2011 году. Доклад о четырехголосной партесной гармонизации Рождественской службы был прочитан на Рождественских чтениях 2012 года, а в 2020 году мое сообщение на Чтениях было посвящено ярославским шедеврам на примере восьмиголосного Трисвятого и трехголосного концерта «Странное Рождество». Ряд ярославских песнопений в моей редакции давно вошли в репертуар известных исполнительских коллективов. Ансамбль «Узорика» под управлением Варвары Котовой записал четырехголосную знаменную рождественскую стихиру «Что Ти принесем» и трехголосный концерт «Странное Рождество», 8-голосное «Трисвятое надгробное» исполняется на концертах ансамбля «Сирин» под управлением Андрея Котова, «Ex Libris» под управлением Даниила Саяпина, «Херсонес» под управлением Марии Кондрашковой. В репертуарном сборнике ансамбля «Сирин» мною опубликованы ноты некоторых песнопений анонимных ярославских мастеров: две четырехголосные обработки рождественских песнопений по рукописи ГИМ. Син. певч. 872, принадлежавшей Ярославской городской церкви вмч. Димитрия Солунского – стихира «Ликуют ангели» знаменного распева и Величание греческого распева, уже упомянутое восьмиголосное Трисвятое из рукописи Петропавловской Ярославской церкви, что на берегу Волги (Син. певч. 1062), два трехголосных песнопения концертного склада

из рукописи Ярославской Сретенской церкви (Син. певч. 1045) – полиелей «Хвалите Имя Господне» и богородичен «Под Твое благоутробие» [1, с.109-115, 127-136, 144-145].

Ярославская партесная школа была открыта уже в наше время профессором Н.Ю. Плотниковой на основе изучения Синодального певческого собрания ГИМ, затем ярославские певческие рукописи были найдены ею и в других архивах (см. список литературы, [10], [11], [12], [13], [14], [15]). В настоящее время известно около 100 комплектов ярославских рукописей (с учетом партий-поголосников – около 500), Плотникова приводит описание 69 певческих комплектов из 15 различных церквей этого города, предназначенных для разных хоровых составов[10]. Большинство ярославских рукописей создано в середине – 2-й половине XVIII века, представляя собой зрелый и поздний стиль барокко в русской церковной музыке. Оба вида партесного многоголосия (постоянное – обработки распевов, и концертное – переменное) представлены в рукописях одинаково полно. Особо характерна для позднего барокко многохорность, наивысшим выражением которой является именно Ярославская школа. Кроме небольших трех- и четырехголосных хоровых составов, широко распространено восьмиголосие, а также известны сочинения для 5, 12, 16, 24 и даже 48 голосов. Одной из важных тенденций Ярославской партесной школы XVIII века является создание композиций постоянного многоголосия на свободный первоисточник. Для них распевщики сочиняли мелодии, стилизованные под греческий и знаменный распевы, и помещали их в партию первого тенора, где традиционно находился распев-первоисточник. В большинстве восьмиголосных обработок стилизованного «греческого» распева преобладают кадансы на мажорном трезвучии на басу «до», хотя наиболее интересны как раз более редкие песнопения с опорой на минорные трезвучия.

Мною подготовлена к изданию служба Рождеству Христову в стиле постоянного партесного многоголосия по рукописи Ярославской городской церкви св. великомученика Димитрия Солунского (ГИМ. Синодальное певческое собрание, №872 а-г, 8⁰), 1766 года[11]. Служба опубликована в Приложении к настоящему сборнику. Ярославская рождественская служба представляет

---

[10] См. [15], с. 151-159, 267-275. Приложение №9. Певческие рукописи Ярославских храмов. Краткое описание.

[11] В томе 872 б (альт) на пустом листе в начале рукописи, не входящем в тетрадь с нотами, стоит дата 1766 черными чернилами, и еще несколько слов скорописью «1766 июля 25 дня». В партии тенора на задней крышке запись: «Сия книга певчая града Ярославля церкви святаго великомученика Димитрия Селунскаго праз[д]ники во весь год». Н.Ю. Плотникова в статье «К проблеме региональных традиций в партесном стиле» указывает, что гармонизации рукописи 872 «созданы не ранее 50-х годов XVIII века и представляют поздний этап эволюции этого вида партесного стиля» [13, 483].

собой гармонизацию стихир знаменного распева с включением двух песнопений греческого распева – второго варианта славника на «Господи, воззвах» и величания. Микроциклы[12] на «Господи, воззвах» и на литии распеты полностью, на стиховне и на хвалитех – сокращены.

Ярославская служба Рождеству Христову является одним из множества вариантов гармонизации первоисточника знаменного распева, бытовавших в разных регионах России начиная с конца XVII века. Н.Ю. Плотниковой обнаружено 14 разных четырехголосных гармонизаций знаменных служб певческой книги Праздники, дошедшей до нас в 32 списках (количество списков может быть увеличено при обнаружении новых источников). Описываемые исследовательницей рукописи датируются 1696-1766 годами, но по ним могли петь и несколько десятилетий спустя [10, с.5, 11]. Ярославская редакция – одна из самых поздних, она пока известна в одном списке. Трудно сказать, была ли она создана именно в Димитриево-Солунском храме или в другом певческом центре Ярославля, и кем именно. Хотя до нас не дошли имена певчих мастеров, но дошли их сочинения – свидетельства незаурядного таланта и веры.

Рукопись Син. певч. 872 представляет собой комплект из четырех томов, по содержанию это Праздники. Каждый хоровой голос записан в отдельной книге-партии, в разных ключах «до»: дискант в сопрановом (дискантовом) ключе, альт и тенор – в альтовом, бас – в теноровом. В издании песнопения представлены в виде партитуры в скрипичном и басовом ключах, с разбивкой на фразы и лигами в соответствии с подтекстовкой. Случайные знаки, взятые в скобки, принадлежат редактору. Рукопись в относительно хорошей сохранности, партии в картонном переплете, обтянутом коричневой кожей с тиснением, носят на себе следы регулярного использования во время богослужения. Хуже других сохранилась партия тенора, в которой записан основной голос, содержащий мелодию распева. В этом томе (872 в) сильно разбитый переплет, отличающийся к тому же по цвету и тиснению от других книг комплекта. Он значительно больше других потрепан, многие листы выпадают, а 1-й лист утерян. Возможно, том тенора с канонической мелодией распева бывал в ходу чаще других, ведь по нему можно спеть праздничную службу одноголосно даже в том случае, когда нет полного состава хора. Не исключено, что он был переплетен раньше или позже других томов, хотя по почерку все партии одинаковы.

Как уже говорилось, большинство песнопений имеют в основе мелодию знаменного распева, хорошо узнаваемого по типичным попевкам и фитам. Кроме того, в каждую праздничную службу включены по паре песнопений с распевом другого рода: так, величания во всех Праздниках не знаменные,

[12] Понятие «микроцикл» используется в медиевистике по отношению к группам стихир на «Господи, воззвах», на литии, на стиховне и на хвалитех.

в некоторых случаях они имеют надписание «греческое». В службе Богоявлению – единственной из всех Праздников – греческим распевом также изложено песнопение по 50-м псалме «Всяческая днесь».

Все службы включает в себя одну стихиру – Славу на «Господи, воззвах» – распетую дважды: знаменным и греческим распевом. Греческим славникам предшествует нотированный запев «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь». Славники знаменного распева не имеют такого запева. Греческий вариант песнопения чаще всего следует сразу после знаменного, как стихира «Августу единоначальствующу» в Рождественской службе (№5 и 6 нотного приложения). В тех случаях, когда текст воззвашной стихиры-славника используется в службе несколько раз, ее второй, «греческий» вариант выписывается в другом месте, чаще в конце праздника. Так, стихира «Днесь иже на разумных престолех» Рождеству Богородицы открывает микроцикл на «Господи, воззвах» и заканчивает его, первый раз она изложена знаменным распевом, а второй раз, в конце микроцикла, в качестве славника на «Господи, воззвах» – распета греческим распевом. Славник «Послан бысть с небесе» на Благовещение греческого распева выписан в конце всей службы. Стихира «Днесь благодать Святаго Духа» на Вход в Иерусалим распевается в службе трижды – в начале микроцикла на «Господи, воззвах», в конце его, как славник, и как Слава на стиховне. В настоящей рукописи она имеет соответственно три разных распева – знаменный краткий, открывающий службу, знаменный пространный с большим количеством фит в конце раздела «Господи, воззвах» и греческий. Стихира «Недр Отеческих» на Вознесение второй раз, греческим распевом, записана в конце службы с указанием «на стиховне». Стихира «Приидите людие» на Пятидесятницу греческого распева помещена в составе Троицкой вечерни как Слава на стиховне.

Кроме знаменного и греческого распевов, в рукописи один раз встречается «опекаловский» распев: это «Трисвятое» на целовании в службе Воздвижению.

Рождественская служба в Ярославской рукописи №872 включает в себя 20 номеров. В жанровом отношении это в основном стихиры, к которым добавлено Величание и «Всяческая днесь» (песнопение по 50-м псалме, замещающее обычное «Молитвами Богородицы»). По сравнению с остальными праздниками, Рождество имеет среднее количество песнопений, их количество в других службах варьируется от 10 до 23 (больше всего в Богоявлении с водоосвящением). Как и во всех других праздничных службах, рождественский микроцикл стихир на «Господи, воззвах» выписан полностью, без сокращения. Рождественская служба имеет также целиком распетую литию, что встречается не всегда. Стиховные же и хвалитные циклы стихир сокращены, как и во всей рукописи, представлены только славники. В этих

Праздниках не содержатся дополнительные песнопения других жанров, которые иногда можно встретить в других рукописх (тропарь с кондаком, ирмосы канона, задостойник, припевы на 9-й песни канона).

Ярославская Рождественская служба из церкви вмч. Димитрия Солунского является прекрасным образцом зрелого партесного стиля. 20 песнопений службы составляют продолжительный музыкальный цикл, чистое время звучания которого составляет около часа. Основным гласом службы является 2-й – в нем написан весь микроцикл на «Господи, воззвах», 1-я стихира на стиховне «Велие и преславное чудо», им же завершается служба – это «И ныне» на хвалитех «Днесь Христос в Вифлееме».

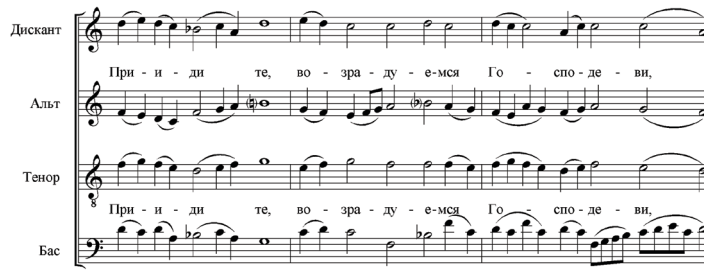
В настоящей статье мы поставили задачу выяснить, существуют ли способы организации рождественских песнопений в крупный цикл, и какие именно. Нас особенно интересовало, можно ли говорить о некоем условном тональном плане службы, учитывая специфику существования тональности в барочной музыке. Поскольку рождественские стихиры знаменного распева написаны в определенных гласах: родственных парных 1-м и 5-м, 2-м и 6-м, а также в 4-м, то понятно, что в службе будут представлены попевки и фиты разного рода. На мелодическую специфику устойчивых оборотов каждого гласа накладывается вертикальная составляющая – гармонизация теми или иными аккордами в определенной фактуре, выполненная ярославским мастером (или мастерами). Сочетание знаменной мелодики с выбранной вертикалью и хоровой фактурой, существующей в условиях барочной модальной тональности, образует специфический комплекс звучания, который интересно исследовать с разных точек зрения. Можно говорить о смене тональных центров на протяжении цикла, о начальной и конечной опоре песнопения, о каденционном плане каждой стихиры. Некоторые попевки и фиты повторяются на протяжении службы в сходной гармонизации, образуя определенную систему мелодических и текстовых повторений, перекличек между частями цикла. Особо выделяются стихиры с мутациями в распеве, они имеют соответственно более разнообразный тональный план. Все эти аспекты проанализированы нами далее.

В каждом из двадцати песнопений выявлены кадансы фраз и проанализированы все мелодические формулы знаменного распева. Для этого нами использовались пособия *В.М. Металлова [8], С.П. Кравченко [6], М.В. Бражникова [2], Е. Григорьева [4], И.Е. Лозовой [7] и другие*. Приводимые в тексте нотные примеры не показывают всего разнообразия попевок и фит знаменного распева, однако указанные подтекстовки мелодических формул позволяют найти их в нотном приложении к сборнику.

№1. Первая стихира на «Господи, воззвах» «Приидите, возрадуемся» написана во 2-м гласе. Для 2-го гласа знаменного распева характерно использование тетрахорда «ре-ми-фа-соль», который первоначально экспонируется

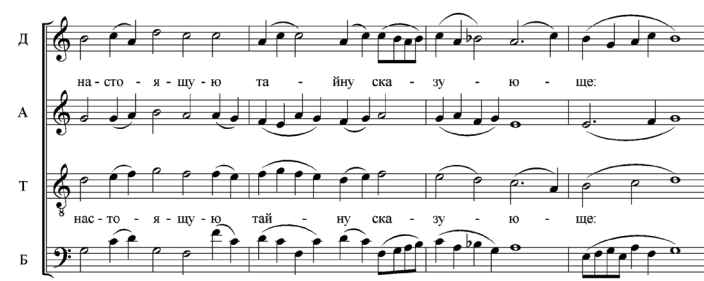
с опорой на верхний звук «соль», а в конце фразы мелодическая волна опускается к конечному устою «ре», как это можно видеть в первой фразе стихиры «Приидите, возрадуемся» в партии тенора (пример 1). Окончание на ниспадающем секундовом ходе «ми-ре», где устой «ре» оказывается на условно слабом времени, характерно для попевки Повертка. В первой стихире она используется в начале на слове «Господеви», а также далее, на словах «и еже не бе прият».

Пример 1. Первая фраза первой стихиры
с окончанием на попевке Повертка 2 гласа



Уже во второй фразе стихиры «настоящую тайну сказующе» звукоряд распева расширяется вниз на кварту за счет опевания устоя «ре» звуками, прилегающими снизу. Интересно, что используется та же попевка Повертка с нижним продолжением-опеванием, которое обычно называют в азбуках Стезей (пример 2). Заключительное «ре» гармонизуется мажорным трезвучием на басу «соль». Такое же окончание используется и далее, в третьей фразе «пламенное оружие плещи дает», сходный по гармоническому решению оборот также видим во фразе «от негоже произгнан бых преслушания ради» (попевка Переволока с продолжением Стезею).

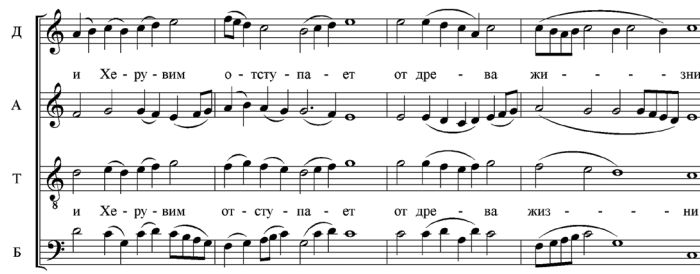
Пример 2. Вторая фраза стихиры с кадансом
на Стезе с нижним опеванием устоя «ре»



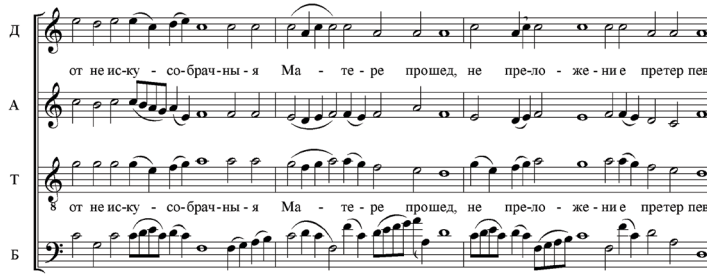
На устое «ре» в виде целой ноты завершаются и другие фразы («неизменный образ Отечь» – окончание как в попевке Возраз) и попевки (Кавычки – «образ присносущия его»), где заключительный аккорд – это мажорное трезвучие на басу «ре», в котором выписывается отсутствовавший ранее знак фа-диез. Минорным трезвучием на басу «ре», гармонизующим устой «ре», завершаются также попевки Площадка («зрак раба приемлет», «Тому возопиим»), Опочинка («от неискусобрачныя Матере пришед»), Муга («не преложение претерпев»), продолжительная фита Красная в конце стихиры на словах «Рождейся от Девы, Боже». Вторая фита стихиры Тихая на словах «и аз» непродолжительна, с кадансом на «фа», гармонизованным мажорным трезвучием на басу «фа».

Ряд фраз оканчивается на попевке Кулизма скамейная с заключительным устоем «до», гармонизующимся тоникой До мажора («средостение градежа разрушися», «и херувим отступает от древа жизни», «бывших тварей», «человеколюбия ради») (пример 3).

Пример 3. Попевка Кулизма скамейная
с заключительным устоем «до» (C-dur)



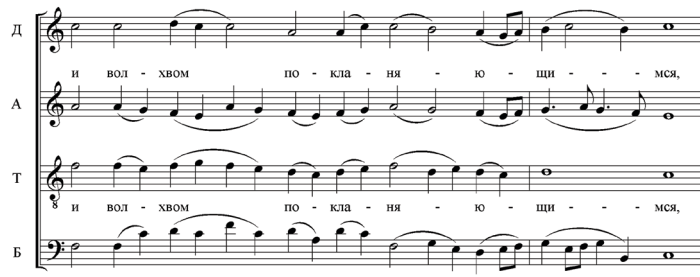
В процессе развития стихиры звукоряд распева расширяется вверх до звуков «ля» и «си-бемоль» первой октавы. Впервые выход в верхний регистр происходит на словах «райския пищи причащаюся», на выразительной попевке Колыбцы или Кичиги, которая не имеет остановки в кадансовой зоне, но сразу переходит в следующую фразу. Расширение мелодического дыхания распева приводит к утверждению явно слышимой опоры на квинту «ля-ре» в нисходящем движении. Это особо заметно в середине стихиры, начиная со слов «от неискусобрачныя Матере прошед», в попевках Опочинка и Муга, а также в повторяющейся ближе к концу попевке Колыбцы на словах «Бог сый истинен». В попевках Опочинка и Муга верхнее «ля» гармонизуется мажорным трезвучием на басу «фа» с перекрещиванием тенора и альта, а каданс на целой «ре» с гармонизацией минорным трезвучием на басу «ре» создает островок паралелльно-переменного лада F-d (пример 4).

Пример 4. Попевки Опочинка и Муга в середине стихиры
с опорой распева на квинту «ля-ре»

В заключительной фите Красной также затрагивается верхний звук «ля», а появляющееся в этом мелодическом отрывке мажорное трезвучие на басу «фа» в сочетании с завершающим ее минорным трезвучием на басу «ре» перекликается с гармонизацией попевок Опочинка и Муга в предыдущем примере. Таким образом, главный устой стихиры – это «ре», второй по распространенности каданс – «до», но завершается она неожиданно – попевкой Вознос конечный и устоем «фа», гармонизованным мажорным трезвучием на том же басу. Заключительный каданс соотносится на расстоянии с окончанием фиты Тихой из первой половины стихиры.

№2. Вторая стихира на «Господи, воззвах» «Господу Иисусу рождшуся», 2-го гласа, продолжает линию первой стихиры. В ней используется ряд уже знакомых попевок. Это, прежде всего, начало песнопения с попевки Подъем в объеме кварты, от «ре» к «соль». Однако во второй стихире распев сразу же имеет более широкий диапазон квинты «ре-ля» и сексты «ре-си-бемоль», «завоеванный» продолжительным развитием первой стихиры. Звук «ля» появляется на втором слове текста, в попевке Опочинка, а верхнее «си-бемоль» - во второй фразе, в попевке Колыбцы трясогласные на словах «от Святыя Девы». Знакомы по первой стихире и следующие далее попевки – Повертка («просветишася всяческая»), Кавычки («пастырем бо свиряющим», «Ирод мятешася»), Переволока («ангелом воспевающим»). Большинство этих оборотов завершаются кадансом в тоне «ре», гармонизованном минорным или подменяющим его мажорным трезвучием на басу «ре». Альтернативный каданс в тоне «до», хорошо представленный в первой стихире, в настоящем песнопении тоже встречается, но однократно, в кадансе новой попевки – Мережи полной («и волхвом покланяющимся»). Красиво мелодизированные верхние голоса и окончание на тонике До мажора подчеркивают центральное положение попевки в стихире (пример 5)[13].

[13] Встретившаяся в басу нота «Си» большой октавы – это самый низкий звук во всей

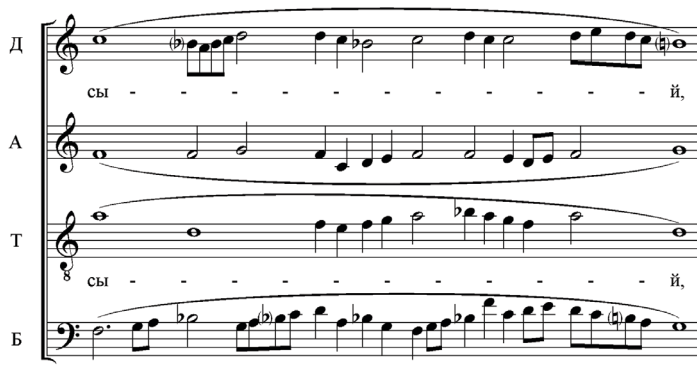
Пример 5. Попевка Мережа полная



Однако завершается стихира в более высоком регистре. Две предпоследние фразы имеют каданс в тоне «g1», гармонизованном мажорным трезвучием на басу «соль» («яко Бог / во плоти явися», фита Поездная + попевка Подъем большой), а последняя фраза – в тоне «f1» с гармонизацией мажорным трезвучием на басу «фа» («Спас душ наших», попевка Вознос конечный). Таким образом, мы видим сходную с первой стихирой логику кадансов с преобладанием «ре» и завершением в «фа». Из нового – появление каданса «соль», гармонизованного мажорным трезвучием на басу «соль», что логично продолжает развитие начального оборота с подъемом на кварту от «ре» к «соль». Высокий каданс «соль» делает завершение стихиры «Господу Иисусу» на попевке Вознос конечный и мажорном трезвучии на басу «фа» более ожидаемым, чем в первой стихире.

№3. Третья стихира на «Господи, воззвах» «Царство Твое», 2-го гласа, расцвечена большим количеством фит, во второй половине три разных фиты распеваются пять раз, следуя друг за другом каскадом, одна за другой. Это и уже знакомая по первой стихире фита Красная (дважды, на словах «образ славы Отчия», «возсиявый от Девы Боже»), и новые фиты – Мрачная (дважды, на словах «просветил еси», «и прежде сый») и Светлая (на слове «сый»). Распев фиты Светлой очень красив, напоминает лирическую народную песню. Она начинается и завершается широким квинтовым скачком вниз «ля-ре», затрагивается опеванием и верхнее «си-бемоль», обобщая мелодическое содержание разных попевок второго гласа с опорой на квинту «ре-ля». Однако четырехголосная гармонизация нивелирует ре-минорное наклонение, явно чувствующееся в мелодике фиты, автор обработки подчеркивает целые мажорными трезвучиями на басах F, B и G (пример 6).

службе. Обычно бас не пускается ниже «до» малой октавы. Поэтому вряд ли можно предположить, что имелся в виду нормативный в других случаях ход баса на октаву вниз g-G в кадансе.

Пример 6. Фита Светлая из стихиры «Царство Твое»

Из попевок в третьей стихире используются уже знакомые: Подъем полный с окончанием на целой «соль» («от Духа Святаго», «свет от света»), попевки с заключительным тоном «ре» Переволока («пришествие»), Мережа со стезею («всех веков»), попевка типа Возраз («вочеловечивыйся», «сияние»), Кавычки («хвалит Тя»); попевки с заключительным устоем «до» Мережа («во всяком роде и роде»), Кулизма скамейная («Христе Боже»). В этой стихире по-прежнему чаще всего встречается окончание фраз (попевок и фит) на тоне «ре», который гармонизуется по-разному, минорным или подменяющим его мажорным трезвучием на басу «ре», мажорным трезвучием на басу «соль». Устой «до», гармонизованный тоникой До мажора, в кадансах также представлен. Три фразы завершаются Подъемом с кадансом на целой «соль», с разной гармонизацией (минорным и мажорным трезвучием на басу «соль», мажорным трезвучием на басу «до»). Как и в предыдущих стихирах, здесь есть и каданс в тоне «фа», гармонизованный мажорным трезвучием на басу Фа, завершающий два проведения фиты Мрачной и всю стихиру в попевке Вознос конечный. Из новых попевок отметим Пригласку с тряскою в начале фразы «Отчее сияние», ее ритм с нисходящими восьмыми перекликается с аналогичными фигурами в начале распева фиты Красной.

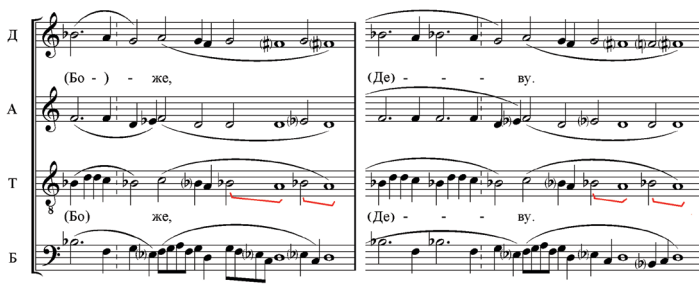
Таким образом, три первых знаменных стихиры рождественской службы написаны в большом обиходном ладу Фа. В партесной гармонизации его окраска колеблется в зависимости от наличия или отсутствия звука «си-бемоль1» между Фа ионийским (в 1-й стихире) и Фа лидийским (2-я и 3-я стихиры) ладом.

№4. Четвертая стихира на «Господи, воззвах» **«Что Тебе принесем»**, 2-го гласа, является первой музыкальной кульминацией службы. Во многих

отношениях она стоит особняком по сравнению с тремя предыдущими стихирами. В ней впервые появляется мутация на тон вниз в распеве фит Кобыла и Полукобылие, что разнообразит ладовый облик второго гласа. В плане попевочного строения стихира также особенная, в ней четырежды используется не встречавшийся ранее устойчивый оборот – лицо Стрельно-статейное[14], и новая попевка – Скачек больший с характерной сбивкой ритма с двухдольного на трехдольный. Завершается стихира иначе, чем предыдущие – лицом Царь-конец и мажорным трезвучием на басу «ре». Таким образом, «Что Тебе принесем» отличается от других стихир микроцикла конечным тоном и ладом в целом.

Не только в заключительном кадансе, но и в середине песнопения преобладает модальный устой «ре» с гармонизацией минорным или мажорным трезвучием на том же басу, им завершаются 15 из 11 музыкальных фраз. Еще две фразы с фитами, модулирующими в нижележащий обиходный звукоряд и одновременно опускающимися в простое согласие, завершаются тоном «ля» (малой октавы по записи), который гармонизуется так же.

Характерный для фитных кадансов полутоновый, условно называемый нами фригийским нисходящий оборот «b-a», повторенный дважды, гармонизуется по-разному. В фите Полукобылие звучат параллельные трезвучия с полутоновым сдвигом, бас опирается на звуки es-d («иже прежде век, Боже», пример 7). В кадансе протяженной фиты Кобыла («Мы же – Матерь Деву») рядом сопоставлены трезвучия в терцовом соотношении, на басу «си-бемоль» и «ре».

Пример 7. Кадансы фит с мутацией – Полукобылия и Кобылы

Возникает вопрос, каким трезвучием, мажорным или минорным, нормативно должны завершаться подобные обороты, встречающиеся в гармонизациях регулярно и на разной высоте. В рукописи в данной стихире в партии дисканта не стоит знак фа-диез, но мы не можем утверждать,

[14] Название указано в старообрядческой Азбуке Е. Григорьева [4, С.261, №65-68].

что он не исполнялся, поскольку в кадансах могла проявляться барочная акциденция (не выписывание общеизвестных случайных знаков). В других рождественских стихирах заключительное трезвучие фригийских оборотов мажорное (см. примеры 9, 20), что к тому же звучит логично для современных исполнителей. Если принять, что фа-диез все же исполнялся, как в нашей редакции партитуры, то в дисканте возникает хроматический ход fis-f-fis для избегания увеличенного трезвучия (пример 7, второй образец), что выглядит несколько странным.

Возможно, гармонизация фригийского оборота терцовым сопоставлением двух трезвучий на басу D-B-D может служить признаком относительно более позднего времени создания партесной обработки, как в исследуемой рукописи (середина – вторая половина XVIII в.). В более ранней рукописи конца XVII – нач. XVIII в. (ГИМ. Син. певч. 757, из Нило-Столобенской пустыни) подобные обороты с мутацией гармонизованы проще, либо параллельными трезвучиями с опорой баса на звуки D-Es-D, либо последованием аккордов D-g6-D (см. примеры в [5], с. 23, 53, 65, 78, 86). Отметим, что проблема случайных знаков в кадансах партесных гармонизаций пока далека от разрешения.

Кроме кадансов на «ре» и «ля», в стихире дважды используется каданс на «до» (гармонизован тоникой До мажора), завершающий знакомую по предыдущим стихирам попевку Кулизма скамейная.

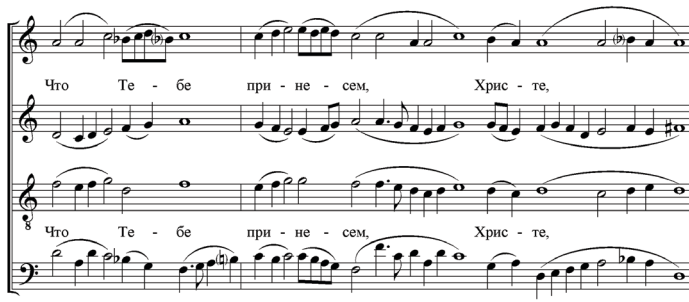
Стихира состоит из двух неравнозначных половин. В первой половине стихиры пропевается основное количество текста, мы видим небольшие фразы, начинающиеся силлабически и заканчивающиеся попевками или лицевыми оборотами, не слишком продолжительными. Во второй половине стихиры один за другим распеваются три сложных и продолжительных мелизматических формулы – две фиты с мутацией и лицо Царь-конец, составляя мелодическую и эмоциональную кульминацию песнопения. Важно, что кульминация начинается со слов «Мы же – Матерь Деву», подчеркивая Рождение Предвечного Богомладенца от земной женщины, соединяя Господский праздник с богородичной темой, небесное – с земным. Усиление степени распевности к концу песнопения за счет протяженных фит и лица сближает настоящую стихиру с предыдущей, «Царство Твое».

Первая половина стихиры состоит из 12 фраз, завершающихся четырьмя разными попевками: лицом Стрельно-статейным («Что Тебе принесем Христе», «благодарение Тебе приносит», «Ангели пение», «Небеса звезду»), попевкой или лицом Площадка с одинаковым кадансом, но подводами разной степени сложности («яко явился еси на земли», «каяждо бо», «волсви дары», «земля вертеп»), попевкой Скачок больший («яко человек нас ради», пастырие чудо») и Кулизмой скамейной («от Тебе бывших тварей», «пустыня ясли»). Приведем пример первой фразы стихиры с лицом Стрельно-статейным и кадансом

на основном устое «ре», гармонизованным мажорным трезвучием на басу «ре» (пример 8).

Повторение одних и тех же попевок с преимущественной опорой на устой «ре» могло бы показаться механическим, но этого не происходит за счет разнообразия подводов. Так, все 4 подвода к лицу Стрельно-статейное мелодически отличаются друг от друга, самый красивый и продолжительный – на тексте «небеса звезду». Повторение попевочного материала связано с приемом перечисления в тексте песнопения («Ангели пение, небеса звезду, волсви дары, пастырие чудо, земля вертеп, пустыня ясли»), накопление мелодической вариантности подводов попевок выливается в кульминацию на словах «Мы же – Матерь Деву». Некоторое однообразие конечных устоев фраз стихиры «Что Тебе принесем» компенсируется второй, мелизматической частью, где впервые в службе происходит мутация звукоряда и распев опускается к низкому устою на звуке «ля».

Пример 8. Лицо Стрельно-статейное в завершении первой фразы 4-й стихиры



Славник 2-го гласа «Августу единоначальствующу» представлен в двух вариантах изложения: с мелодией знаменного и греческого распева в теноре. Руководитель хора мог самостоятельно выбрать один из двух вариантов песнопения.

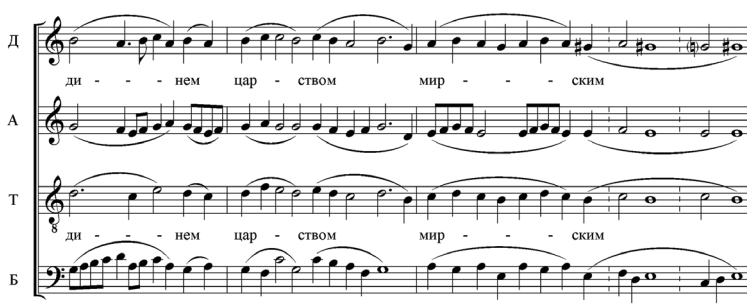
№5. «Августу единоначальствующу» знаменного распева[15], глас 2, во многом продолжает линию развития, намеченную в первых трех стихирах на «Господи, воззвах». Это прежде всего касается системы ладовых опор – преобладают кадансы фраз в тоне «ре», изредка разнообразясь кадансами на звуке «до» (трижды) и единичными кадансами на других звуках

[15] В некоторых рукописях настоящая знаменная версия славника «Августу» имеет подзаголовок «Ин роспев. Большой», например, во втором варианте стихиры из рукописи Праздников XVII века, ГПНТБ СО РАН, Q.III.42, л.92об.-93 об., опубликованной на сайте znamen.ru. В других рукописях этот вариант называется просто «Ин роспев» (РГБ. Ф. 304/ I, №450, л.125) или «переводне» (РГБ. Ф. 304/ I, №451, л.33).

(«си» в Большой кулизме, «соль» в лице Вивацея), но завершается стихира попевкой Вознос конечный в тоне «фа». Напомним, что эта попевка заканчивала также первую, вторую и третью стихиры. Мутаций в «Августу» нет, фитные распевы достаточно протяженные и все заканчиваются в тоне «ре». Это фиты Красная («от Чистыя»), уже встречавшаяся в первой и третьей стихире; «Око сердца» («именем Божества») и Двоечельная («Бога нашего»). Последняя фита самая продолжительная, ее положение в конце стихиры и широкий объем звукоряда с достижением кульминации на звуке «си-бемоль1» придают ей свойства обобщения, коды. Следующие за фитой фразы «Велия Твоя милость, / Господи, слава Тебе», завершаются высокими кадансами «соль» (лицо Вивацея) и «фа» (Вознос конечный).

Таким образом, в стихире достаточно много мелизматических распевов. Это три протяженные фиты и ряд непродолжительных лиц, сходных с попевками: площадка с кадансом на «ре» («написахомся вернии»), лицо Вивацея на словах «велия Твоя милость» (этот же распев, записанный со знаком фиты, называется фитой Мирной) и ранее не встречавшаяся Большая кулизма («под единем царством мирским»). Последняя завершается повторенным фригийским оборотом, как в фитах с мутацией из стихиры «Что Тебе принесем». В Большой кулизме мутация отсутствует, при этом гармонизация окончания совпадает с фитой Кобыла, но на тон выше (пример 9; сравни с примером 7). В рукописи в дисканте выставлен знак «соль-диез» оба раза.

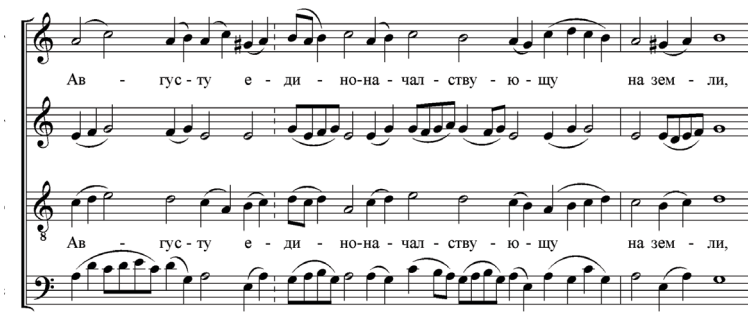
Пример 9. Лицо Большая кулизма на текст «под единем царством мирским»



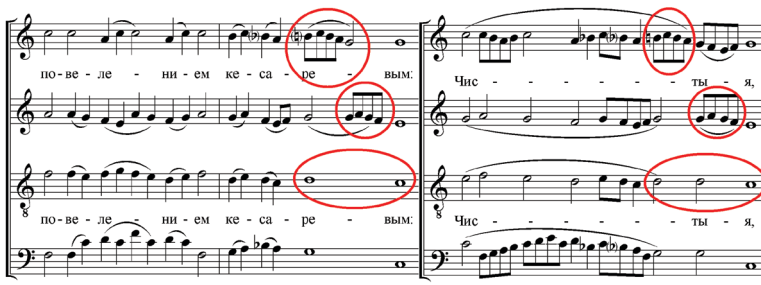
Попевки славника «Августу» в большинстве уже встречались в предыдущих стихирах. Это Повертка («и во едино владычество Божества») и Переволока в ее вариантах двоечельная («упразднися») и закрытая («написашася людие»), Кавычки (на практически одинаковый текст в начале и конце стихиры «и Тебе, вочеловечшуся», «Тебе вочеловечшагося»), Скачек средний («многобожие идолов»); а также попевки с кадансом на «до» Кулизма скамейная («человеком преста», «гради быша») и Мережа («повелением кесаревым»).

Встречается также знакомая попевка Колыбцы трясогласные в высоком регистре («языцы вероваша»). Из новых попевок отметим Храбрицу в нижнем регистре, конечный тон «ре» которой гармонизован мажорным трезвучием на басу Соль (пример 10), а также Накидку на слове «многоначалие». Мы видим, что в настоящей стихире используется гораздо больше устойчивых мелодических формул, чем в предыдущих песнопениях. Это касается в основном попевок и лиц. Постепенно второй глас знаменного распева открывается перед нами во всем своем мелодическом разнообразии.

Из-за особенностей гармонизации распева в начале стихиры мы чувствуем опору не на «ре», а скорее на ля минор (он подчеркивается периодически появляющимся в дисканте случайным соль-диезом, как это видно в примере 10), который сменяется До ионийским в конце второй фразы на словах «человеком преста», в гармонизации попевки Кулизма скамейная.

Пример 10. Первая фраза славника «Августу» с попевкой Храбрица

№6. Во втором варианте славника **«Августу единоначальствующу» греческого распева** кадансы на трезвучии До мажора преобладают. Из 11 больших фраз, считая запев «Слава…, и ныне…, аминь», им завершаются 8, при этом в распеве звучит чаще всего тон «до» или, реже, «ми». Кадансы в серединах фраз в основном такие же, в теноре при этом обычно стоит «ми», реже «до». Один раз встретился серединный каданс, где «ми» распева гармонизовано минорным трезвучием на басу ля («и Тебе вочеловечшуся»). В запеве к стихире серединный каданс – на «до» («и Святому Духу»), а заключительный – на «ре», гармонизованном мажорным трезвучием на басу Ре («аминь»). Этот каданс встретился в стихире один раз, он явно является отсылкой к преобладающему в предыдущих песнопениях знаменного распева тональному центру «ре». В двух предпоследних фразах стихиры трижды появляется каданс на условной субдоминанте – фа-мажорном трезвучии («именем Божества, / Тебе вочеловечшагося Бога / нашего/»).

Кадансы на трезвучии С греческого славника по гармонизации оказываются сходны с окончаниями «до» знаменных попевок 2-го гласа Кулизма скамейная (см. пример 3), Мережа (см. пример 5). Приведем пример сравнения кадансов на «до» попевки Мережа из знаменного варианта стихиры «Августу» (на слова «повелением кесаревым») и из греческого (на слова «от Чистыя»).

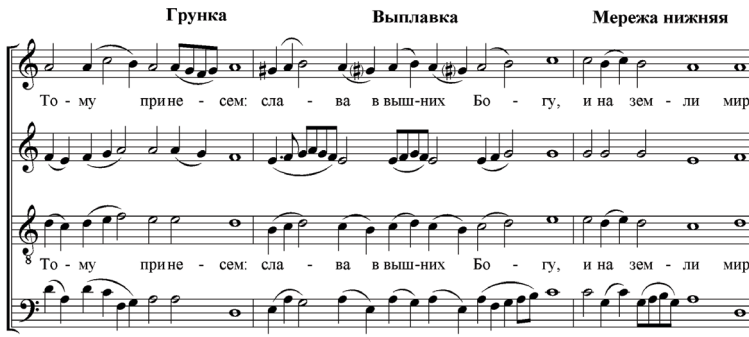
Пример 11. Сходные кадансы знаменной Мережи и греческого распева

Заключительные целые тенора «ре-до» гармонизуются трезвучиями, соотносящимися по типу доминанта-тоника. В дисканте и альте мелодические фигурации восьмыми перекликаются друг с другом, во втором случае дискант еще более мелодизирован.

Славник греческого распева является связующим звеном с циклом литийных стихир, написанным преимущественно в 1-м (четыре первые стихиры) и 5-м гласе (славник) знаменного распева. У этих нечетных родственных между собой гласов иная ладовая структура, чем во втором гласе. Половина фраз оканчивается на так называемом «укосненном» согласии тенора («соль-фа-ми») с остановкой на звуке «ми». Тон речитации – тоже «ми», и он чаще всего гармонизуется мажорным трезвучием на басу «до». Другая половина фраз оканчивается на «ре», гармонизуемом мажорным или минорным трезвучием на басу «ре». Так, 1-я литийная стихира «Небо и земля» кончается минорным трезвучием на басу «ре», а 2-я и 4-я – мажорным.

№7. В 1-й стихире микроцикла на литии **«Небо и земля»** используются следующие попевки 1-го гласа с кадансом на «ре»: Рафатка («возвеселятся»), три попевки с одинаковым окончанием на двух целых «ми-ре»: Пастела («духовно торжествуют»), Грунка («Тому принесем») и Колчанец («от работы вражия»); Колесо или Шибок большой с характерным для него сбоем двухдольного ритма на трехдольный («прияша Того», «чаяние языков»), а также сходные друг с другом попевки Кулизма скамейная («чудо проповедают») и Кимза («дары приносят», «недостойными устнами»), а также Мережа нижняя с окончанием целыми длительностями «до-ре» («во тьме и сени седящим»,

«и на земли мир»). Упомянем также Хамилу («рождейся от Девы»).

Приведем фрагмент стихиры на текст рождественской ангельской песни «ангельски Тому принесем: слава в вышних Богу и на земли мир», где друг друга сменяют попевки Грунка, Выплавка и Мережа нижняя (см. пример 12).

Пример 12. Попевки Грунка, Выплавка и Мережа нижняя 1-го гласа

Другая группа попевок имеет каданс на «ми», всегда гармонизуемый здесь мажорным трезвучием на басу «до», за исключением первой фразы «небо и земля» (минорное трезвучие на басу «ля»). Это попевки Пригласка («небо и земля», «во плоти явися», «пришед спасе нас), Перехват («ангелы и человецы»), Перегиб («волсви от восток», «ангельски») и Выплавка («слава в вышних Богу»), представленная в примере 12.

В первой стихире на литии «Небо и земля» текст распет по большей части силлабически. Из мелизматических оборотов присутствует только одна относительно непродолжительная фита Поводная с кадансом на «ми» («мы же»), примерно в третьей четверти формы.

№8. Эта же фита пропевается в следующей, второй стихире на литии **«Небо и земля днесь совокупишися»** (глас 1), на тексте «днесь Бог»[16]. Вторая стихира непродолжительна и во многом сходна с первой. В ней мы видим те же попевки, в кадансах которых чередуются тон «ре», гармонизованный минорным

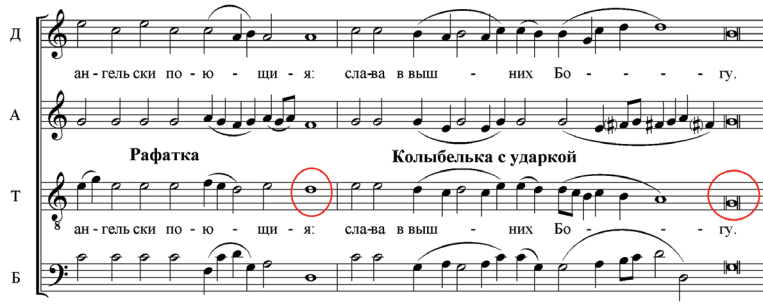
[16] Расположение фиты Поводной в партесной обработке на словах «днесь Бог» соответствует истинноречному варианту двознаменных Праздников РГБ. Ф. 304/ I. №450. Л.128, 80-х годов XVII в. Другие списки стихиры, опубликованные на портале Znamen.ru, распевают настоящую фиту на слово «днесь» (ГПНТБ СО РАН Q.III.42, XVII в.), а слово «Бог» приходится уже на начало следующей фразы. В раздельноречных списках (в поморском списке ГПНТБ СО РАН Q.I.10, и в стихираре XVI- начала XVII в. ГПНТБ СО РАН Q.I.15) в стихире присутствует повторение фиты Поводной на еще одном слове «днесь», во фразе «денесе видимо есте».

или подменяющим его иногда мажорным трезвучием на басу «ре», и «ми», обычно гармонизованный мажорным трезвучием на басу «до». Так же, как и в первой стихире, в начале каданс «ми» гармонизуется иначе, минорным трезвучием на басу «ля», дважды («Небо и земля днесь / совокупишася»). Таким образом, у первых двух стихир на литии одинаковы не только инципиты, но и начальные попевки – Пригласка большая, включая гармонию каданса. Пригласка во второй стихире всего три раза («небо и землся днесь», «и мы славословяще», «пришествие Твое»). Другие попевки с кадансом «ми» – Перехват («совокупишася») и Выплавка («слава в вышних Богу»). Попевки с кадансом «ре» также все уже знакомы по первой стихире: Колчанец («рождшуся Христу»), Грунка («возопиим Ему», «Спасе наш слава Тебе»), Хамила («на землю прииде»), Кимза («и человек на небеса взыде»), Рафатка («днесь видим есть плотию»), Кулизма скамейная («человека ради»), Мережа нижняя («и на земли мир»). По сравнению с первой стихирой попевок меньше (отсутствует, например, Колесо), но и текст короче.

Во второй литийной стихире в заключительной части формы используется фактически музыкальная цитата из первой стихиры, не совсем точная, но узнаваемая. Это отрывок на текст ангельского славословия «возопиим Ему: / слава в вышних Богу, / и на земли мир», сходный с предыдущим примером 12. Чередуются те же попевки в близкой гармонизации: Грунка, Выплавка и Мережа нижняя, лишь в конце минорное трезвучие на басу «ре» меняется на мажорное. Завершаются эти стихиры также одинаково: очень близкими попевками Колчанец и Грунка, но во второй стихире, опять же, последнее трезвучие мажорное. Совпадение начального и конечного разделов формы позволяет рассматривать обе стихиры «Небо и земля днесь» как подобные друг другу, как варианты одной модели большей и меньшей протяженности.

№9. Третья стихира на литии **«Слава в вышних Богу»** (глас 1) сильно отличается от двух предыдущих кадансовым планом и составом попевок. Она краткая, не содержит фит. Наряду с уже знакомыми Приглаской полной («от бесплодных днесь», «и смиренныя возвыси») и ее кратким вариантом Возмером («возсия бо»), Выплавкой («благоволившему быти»), Хамилой (начальное «слава в вышних Богу»), Мережой нижней («свет омраченным») и Рафаткой («ангельски поющия»), в стихире появляются новые попевки, кадансирующие в нижнем регистре распева – на звуках «соль» и «ля» малой октавы. Это попевки Колыбелька («в Вифлееме слышу», заключительное «слава в выщних Богу») и Кулизма средняя («ныне Дева небес ширши»). Завершается стихира Колыбелькой с кадансом на самой низкой ноте обиходного звукоряда – «соль», гармонизованной мажорным трезвучием без квинтового тона на басу «соль» (пример 13). Таким образом, в кадансах 3-й стихиры чередуются тоны «ре» (гармонизованные либо мажорным трезвучием на басу «соль», либо минорным трезвучием на басу «ре»),

«ми» (гармонизован мажорным трезвучием на басу «до») и нижние «ля» (гармонизован трезвучием на том же басу) и «соль» (гармонизован трезвучием на басу «соль»).

Пример 13. Попевки 1-го гласа Рафатка с кадансом «ре» и Колыбелька с низким кадансом «соль» в стихире на литии «Слава в вышних Богу»

№10. Четвертая стихира на литии **«По образу и по подобию»** продолжает линию третьей стихиры. Она также непродолжительна и не содержит фит. Наряду с попевками, завершающимися в тоне «ре» и «ми», в ней встретился низкий каданс на «соль», но завершается стихира более традиционно для этого микроцикла: так же, как первые две, на звуке «ре», гармонизованном мажорным трезвучием на басу «ре».

В стихире используются следующие попевки:

1) с кадансом на «ми»: Удра («по образу») и ее более краткий вариант Перемет («и вселися»), Таганец большой («и по подобию»), Пригласка малая («неизменно»);

2) с кадансом на «ре»: Пастела («истлевша преступлением»), ее варианты Колчанец («во утробу девственную») и Ометка малая («слава явлению Твоему», а также искаженный вариант попевки на словах «видев Иисус»), а также Кулизма скамейная дважды, она же завершает стихиру («Адама обновит зовуща», «избавителю мой Боже»);

3) попевка с низким кадансом «соль», та же, что в конце предыдущей третьей стихиры – Колыбелька с ударкой («приклонив небеса сниде»).

В начале стихиры две первые попевки Удра и Таганец с кадансом на «ми» гармонизуются вместо уже ставшего привычным мажорного трезвучия на басу «до» минорным трезвучием на басу «ля», как в начале первой и второй стихир. Кадансы на «ре» гармонизуются минорным или мажорным трезвучием

на басу «ре», а один раз – мажорным трезвучием на басу «соль» (Ометка малая). Внутри стихиры можно отметить движение от минорных кадансов к преобладанию мажорных во второй половине.

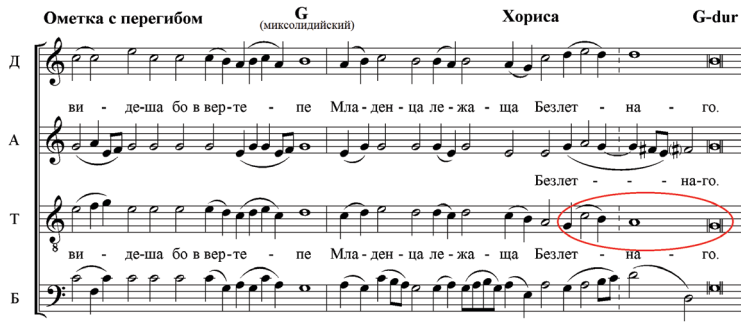
№11. Пятая стихира на литии – это славник **«Волсви персидстии»** 5-го гласа. В партесной рукописи распев записан от звука «ми», так же, как и в двознаменнике РГБ. Ф.304/I. №450, л.130об., а в крюковом тесте степенные пометы стоят квартой выше, как обычно в песнопениях 5-го гласа.

Славник «Волсви персидстии» продолжает линию, идущую от 3-й литийной стихиры, утверждая в кадансах новый тональный центр – Соль мажор (а также Соль миксолидийский). Эта гармония преобладает в окончаниях фраз и завершает славник (как и 3-ю стихиру). В песнопении вовсе отсутствуют кадансы на тонике До мажора, часто встречавшиеся в качестве второго тонального центра в микроциклах на «Господи, воззвах» и на литии. Основной каданс на тоне «ре», до этого количественно преобладавший, уходит на вторую роль, появляясь только трижды (сравни с Соль мажором – 8 раз). Дважды используется каданс на «ля», гармонизованный минорным трезвучием на басу «ля», в попевке Кулизма средняя 1-го и 5-го гласа, которая также уже встречалась в 3-й стихире на литии.

Славник на литии относится к ряду стихир, насыщенных мелизматическими оборотами, продолжительными фитами, начатому в микроцикле на «Господи, воззвах»: №1 «Приидите, возрадуемся», №3 «Царство Твое», №4 «Что Тебе принесем», №5 «Августу» и №11 «Волсви персидстии». Последняя стихира является второй кульминацией по мелодической и ладовой сложности фит, в ней, как и в стихире «Что Тебе принесем», используется мутация звукоряда, находящаяся в одной из самых продолжительных фит 5-го гласа Хабуве, на тексте «в Вифлеем». Фита Хабува с мутацией стоит в центре песнопения, маркируя собой текст «в Вифлеем» – то есть цель путешествия волхвов из Персиды. Кроме Хабувы, в стихире дважды проводится фита с красивым распевом в объеме октавы – Душеполезная или Пятогласная 5-го гласа. Она появляется сначала на тексте «от светлыя звезды», предваряя и указывая на цель путешествия волхвов – Вифлеем, а затем пропевается уже после Хабувы, на текст «и смирну». Таким образом, фиты выстраивают уравновешенную композицию стихиры, напоминающую путешествие с определенной целью, мелизматическую вершину в центре стихиры с подъемом на нее и спуском. На пути туда волхвов ведет звезда (фита Пятогласная на текст «от светлыя звезды»), по достижению цели в Вифлееме им открылось чудесное видение (мутация в распеве фиты Хабува), увидев рождение Богомладенца, они принесли Ему дары – злато, ладан и смирну, после чего отправились в обратный путь (фита Пятогласная на словах «и смирну»). Отметим, что такая композиция уникальна и не встречается в других стихирах службы.

В славнике используются в основном оригинальные попевки 5-го гласа,

из совпадающих с 1-м гласом – только Кулизма средняя с низким окончанием на «ля». Ометка или практически не отличимый от нее вариант Рожек («волсви персидстии», «на земли рождшагося», «злато и ливан»), а также Ометка с перегибом («видеша бо в вертепе») кадансируют в тоне «ре», гармонизованном тоникой миксолидийского Соль мажора. Попевка Хориса (вариант Долинки) с ее характерным квартовым отскоком от нижнего звука в ритме четверть-половинка-четверть опускается к нижайшему звуку обиходного звукоряда «соль», напоминая Колыбельку 1-го гласа своим кадансом, гармонизованным неполным соль-мажорным трезвучием (без квинты). Она проводится 4 раза («познаше яве», «Царя небеснаго», «дары носяще избранныя», «Младенца лежаща безлетнаго») (пример 14, сравни с примером 13). Попевки чередуются друг с другом и перемежают собой фиты. Именно попевки, за исключением Кулизмы средней, создают своеобразие тонального плана стихиры, утверждая многочисленные кадансы на трезвучии Соль мажора. Фиты же, наоборот, кадансируют в традиционном для службы тональном центре «ре», два проведения Душеполезной фиты завершаются минорным трезвучием на басу «ре», а Хабува имеет каданс на низком звуке «ля», гармонизованном мажорным трезвучием на басу «ре».

Пример 14. Попевки Ометка с перегибом и Хориса
в окончании славника 5-го гласа «Волсви персидстии»

Таким образом, во второй половине Литии, начиная с третьей стихиры «Слава в вышних Богу», появляются попевки Мережа средняя, Колыбелька, Хориса, опускающиеся в нижний регистр обиходного звукоряда. При переходе от окончания этих фраз к началу следующих возникают широкие скачки, что придает распеву дополнительную энергию движения. В славнике 5-го гласа второй раз за службу появляется фита с мутацией – Хабува. В партесной гармонизации микроцикла на литии появляется второй тональный центр, сосуществующий с основным тональным центром «ре» – это Соль мажор, завершающий 3-ю стихиру и славник.

№12. Стихира «И ныне» на Литии **«Ликуют ангели»** 6-го гласа возвращает нас в ладовую сферу начала службы и родственного 2-го гласа, где преобладают кадансы в тоне «ре», гармонизованные трезвучиями на басу «ре». В этой стихире происходит замыкание круга, в основном используются знакомые мелодические обороты. 9 фраз кадансирует в тоне «ре», и только две фразы – в тоне «до», гармонизованном мажорным трезвучием на басу «до», других окончаний нет.

В «Ликуют ангели» особое значение приобретает острый, сбивчатый ритм попевок Скачек средний, который ассоциируется с радостной игрой («играет же вся тварь», «яко всякое»), Мережи с поддержкой («ликуют ангели вси», «Спаса Господа») и заключительной Кулизмы средней («Христос во веки»). Скачек и Мережа с поддержкой завершаются минорным трезвучием на басу «ре», а последняя Кулизма – мажорным трезвучием на том же басу, так же, как и два проведения фиты четных гласов «Око сердца» («на небеси», «в Вифлееме»). Эта фита уже встречалась нам в славнике 2-го гласа «Августу» (впрочем, как и Скачек средний), ее повторение в последнем песнопении литии создает арку с первым микроциклом службы на «Господи, воззвах».

Кроме перечисленных, в «Ликуют ангели» проходит хорошо знакомая по началу службы попевка Кулизма скамейная 2-го и 6-го гласа («и радуются человецы днесь», «лесть идольская преста»), ее каданс на мажорном трезвучии с басом «до» создает необходимый контраст преобладающему ладовому устою «ре». Также используются уже встречавшиеся в стихирах на «Господи, воззвах» попевки Переволока («рождшагося ради») и Повертка закрытая («и царствует»).

Начиная с этого момента службы, со стихиры «И ныне» на литии, повествовательный тон Евангельского рассказа о Рождестве Христове сменяется сугубым праздничным ликованием.

№13. В таком же ключе – игра, торжество, написана 1-я стихира на стиховне **«Велие и преславное чудо»** 2-го гласа. Поскольку микроцикл на стиховне отделен от литии другими частями Вечерни, то настоящая стихира возвращает нас в то же состояние праздника, на котором завершилась лития. В ней проводятся хорошо знакомые попевки с кадансовыми тонами «ре» и «до», завершается стихира мажорным трезвучием на басу «ре». Фиты и попевки с уходом в низкий регистр отсутствуют.

Перечислим попевки с кадансом «ре»: Повертка («и мы с ними вопием»), Переволока («Слово воплощается») и Переволока закрытая («и преславное чудо»), Кавычки («совершися днесь», «не отлучается»), Скачек средний («Дева раждает»), Накидка («ангели»), Мережа с поддержкой (и на земли мир»). Среди них большинство – с характерным, острым ритмом, с акцентами на относительно слабом времени, что придает стихире легкость и праздничность.

Тон «ре» гармонизуется мажорным или минорным трезвучием на басу «ре» или «соль». Тон «до», завершающий попевку Кулизма скамейная («и утроба не истлевает», «с пастырьми славят»), гармонизуется мажорным трезвучием на басу «до».

Можно сказать, что в ладовом отношении две последние стихиры – заключительная на литии «Ликуют ангели» и первая на стиховне «Велие и преславное чудо» – возвращают течение службы к исходной точке, к преобладанию тонального устоя «ре». Однако стихиры первого микроцикла на «Господи, воззвах» имеют более разнообразный кадансовый план, чем две указанные из середины службы, где присутствуют только два заключительных тона «ре» и «до», гармонизованных трезвучиями на басу «ре», «соль» или «до», с преобладанием мажорной окраски.

Две следующие стихиры на стиховне распеты в 4-м гласе – это славник «Веселися Иерусалиме», и «И ныне», «В вертеп вселился еси». 4-й глас имеет своеобразный попевочный облик с семью разнообразными кадансовыми тонами g, c1, d1, e1, f1, g1, a1, как это указано в попевочном словаре И.Е. Лозовой [7, 48-52], и все эти кадансы есть в указанных песнопениях рождественской службы. В гармонизации заключительных устоев явно преобладают мажорные трезвучия на басу «соль», «фа», «до», а завершаются обе стихиры ставшим уже привычным для службы кадансом в тоне «ре», гармонизованном мажорным трезвучием на таком же басу.

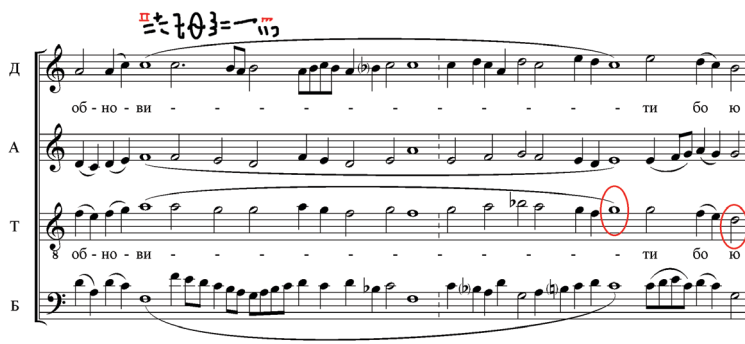
№14. Славник на стиховне **«Веселися Иерусалиме»** 4-го гласа продолжителен по тексту, содержание которого – это прославление Рождества, выливающееся в сугубое заключительное ликование в последнем разделе стихиры со слов «да ликовствует убо вся тварь…», где в венок разнообразных попевок вплетается фита Светлозельная.

Начинается стихира сходным образом с первой стихирой на «Господи, воззвах», в распеве – тот же тетрахорд «ре-соль», кадансовый тон «ре» гармонизуется мажорным трезвучием на басу «соль». Это попевка Возгласка («веселися Иерусалиме»). Но далее начинает преобладать каданс на «фа», который всегда в этой стихире гармонизуется мажорным трезвучием на том же басу. Так завершаются попевки Кимза с подверткой («любящии Сиона»), Подвертка («змий упразднися», «глубина богатства», «убо вся тварь»), похожая на нее Ясница («днесь временный», «миру всему»), Завивец возводной («и рождеством девство»), а также краткая фита без названия на слоге-восклицании «о!» [2. С.209, фита №418].

Наряду с окончанием на трезвучии «фа» используется каданс на «до», гармонизованный мажорным трезвучием на басу «до», в попевке Дряби в трех ее разновидностях: Дряби большие («осуждения Адамова», «и премудрости, и разума Божия», «Богородицы ради»), средние («и да играет»), малые

(«печатствует»). Мажорные трезвучия в кадансах изредка перемежаются минорными, это каданс на «ре», гармонизованный минорным трезвучием на том же басу в попевках Пастела большая («рай нам отверзеся», «яко исходатаивши смерть всей плоти»), Кулизма скамейная («юже бе прельсти первее»), Кимза («яже в печалех болезни»). В завершении стихиры еще раз используется Кулизма скамейная с заключительным мажорным трезвучием на басу «ре» («и спасти души наша»). Кроме того, в некоторых попевках финальный тон «ре» гармонизуется мажорным трезвучием на басу «соль»: в Осоке малой («ныне узре Содетелеву», «пленицы греховныя») и в Дербице большой («греховный сосуд»).

Красивая фита Светлозельная в кодовом разделе стихиры («обновити бо ю») имеет как бы двойной каданс (пример 15).

Пример 15. Фита Светлозельная из стихиры
4 гласа «Веселися Иеросалиме»

Сначала распев останавливается на целой «соль» в высоком регистре (гармонизованной мажорным трезвучием на басу «до»), а затем последние слоги распеваются в виде краткого нисходящего окончания к звуку «ре» (половинная), гармонизованному мажорным трезвучием на басу «соль». Интересно, что данная фита употребляется с разными вариантами окончания в песнопениях 2-го и 4-го гласов, такой вариант, как в рождественской стихире, после последнего знака стрелы простой в начертании обозначается добавлением знака сложитья с запятой.

В стихире дважды встречается кадансовый тон «ми»: в попевке Пригласка переметная или Киза («раждается из Нея») он гармонизован мажорным трезвучием на басу «до», а в попевке Кулизма с перехватом в коде стихиры («прииде Христос») – квинтой в октаве на басу «ля», здесь это неполное трезвучие в предпоследнем кадансе фактически становится в положение доминанты к заключительному тональному устою «ре» песнопения,

гармонизованному мажорным трезвучием на басу «ре».

В знаменном первоисточнике встречаются несколько кадансов в крайне низком и высоком регистрах. Это нижайшая нота обиходного звукоряда «соль малой октавы» в попевке Долинка («бывшую Матерь», «разреши пеленами»), и «соль» октавой выше, в окончании попевки Возносец полный (на словах «всесовершенный Бог», «и младенства ради», «Евины врачует»). Кадансы на верхнем и нижнем «соль» гармонизуются мажорными трезвучиями на басу «соль» либо «до». Попевка Переметка («да ликовствует») завершается высоким заключительным тоном «ля1», гармонизованным минорным трезвучием на басу «ре». Отметим, что попевки с очень низкими или высокими кадансами сгруппированы ближе к концу стихиры, там же находится кульминация песнопения на фитном распеве.

В целом стихира содержит большое количество разнообразных мелодических формул (16 попевок и 2 фиты) с самыми разными кадансами, в гармонизации которых преобладают мажорные трезвучия. Часто употребляются относительно высокие кадансовые тоны f1, g1, a1, которые способствуют ощущению высокой прозрачной фактуры. Отметим, что кадансы в тоне «фа» гармонизуются без перекрещивания голосов, а более высокие ноты тенора (g1, a1, b1 в кодовом разделе) – с перекрещиванием между тенором и альтом. Самый низкий каданс «соль» малой октавы («разреши пеленами») гармонизуется большой терцией «соль-си», при подходе к этому устою ясно слышна доминантовая функция предшествующего мажорного трезвучия на басу «ре» с задержанием в альте к терцовому тону fis, с перекрещиванием тенора и баса.

№15. Стихира 4-го гласа **«В вертеп вселился еси»** (И ныне, на стиховне) является образцом песнопения мелизматического типа. В распеве используются только мелизматические обороты – 6 разных фит и 2 лица, и совсем нет знакомых попевок системы осмогласия.

Большинство мелодических формул имеет сходный кадансовый оборот, общий для ряда фит и лица Стрельно-статейного («исполнися проповедь», «человеколюбче»), встречавшегося ранее в 4-й стихире на «Господи, воззвах» (см. пример 8). Этот оборот завершается тоном «ре», гармонизующимся мажорным или минорным трезвучием на том же басу. Завершается стихира продолжительным вариантом лица Стрельно-статейное с заключительным мажорным трезвучием. Такой же кадансовый оборот мы видим в фитах Умильна[17] («ясли Тя», «и ангельския»), Переводочна («и волсви», [2,

[17] Бражников указывает ее употребление в 1, 2, 4, 5 и 6-м гласах и дает еще два названия «чудесная» и «иудейская», а также два варианта распева – более длинный и покороче (см. [2], с.177, №351). Григорьев приводит ее в 4-м гласе без названия, с такими же словами «и ясли Тя» (см. [4], с.278, №72), а во 2-м гласе у него практически такой распев с другим начертанием и другим началом называется «Умильна» ([4], с.272, №17).

№409]), в распеве на словах «пророческая» и в лице на текст «восприяша» [4, 80, лицо 4-го гласа].

Также на «ре» завершается фита Зилотна на слове «поклонишася»[18], и оборот на слове «дивляхуся» с повторением звука «до» четвертями со сменой слога, наподобие попевки Кавычки (не встречающейся в 4-м гласе).

Дважды проводится фита Мрачная 4-го гласа[19], на словах «Христе Боже», «и глаголюще», завершающаяся кадансом на «фа», гармонизованном мажорным трезвучием на басу «фа».

Есть еще две фиты, в которых нет остановки на целой длительности в кадансе. Это фита на слове «силы», сходная с Тихой 2-го, 4-го и 6-го гласов [2, 417, 352, 482]. Обычно она завершается на целой «фа», но в данной стихире целая заменяется нисходящим ходом «фа-ми-ре», гармонии же меняются каждую четверть, создавая скользящий переход к следующей фразе. Фита Хотева («едине») завершается переводкой, вынесенной даже в начертание, и тоже не имеет кадансовой остановки (см. [2], №396). Таким же типом каданса без остановки заканчивается первая фраза стихиры. В ней обыгрывается сначала исходный для службы тетрахорд «ре-соль», а потом распевается знак Паук («еси») с двумя половинными нотами в конце «фа-ми».

Кроме устойчивых и относительно устойчивых формул, в стихире есть свободно распетая строка «слава схождению Твоему» с нетипичными для песнопения кадансами на «ми» (мажорное трезвучие на басу «до» в гармонии) и высоком «ля» (мажорное трезвучие на басу «фа»). Они вносят разнообразие в гармонический облик стихиры, где явно преобладает устой «ре» с гармонизацией трезвучием на басу «ре», с вкраплениями заключительных кадансов на трезвучии F.

Таким образом, в настоящей стихире достигнута кульминация мелизматической сложности, приближающаяся к большому распеву, но в ладовом отношении стихиру можно назвать скорее однообразной, она написана в малом обиходном ладу «ре».

№16. Величание греческого распева (распев не указан в рукописи) начинается и завершается мажорным трезвучием на басу «до». Кадансы фраз на звуках «до» или «ми» чаще всего гармонизуются этим трезвучием, лишь

---

[18] Название Зилотна есть у Бражникова ([2], №410) и В. Металлова ([8], глас 4, №7), Бражников приводит фиту Зилотна на такой же текст «поклонишася». Но распев, представленный в партесной стихире, ближе к другой фите – «Светлая» или «Трисолнечная ([2], №412, 411), она отличается от нашего варианта началом. Впрочем, Бражников также указывает вариантность начала.

[19] С фитой Мрачной 2-го гласа, которую мы видели в стихире №3, фиту 4-го гласа, кроме названия, объединяет еще и одинаковое протяженное окончание с кадансом на «фа».

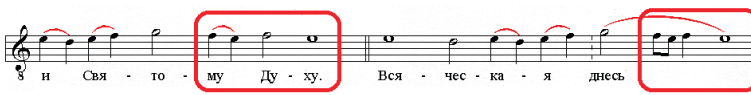
в некоторых случаях оно для разнообразия заменяется минорным на басу «ля» («величаем Тя», «нас ради»).

Отметим, что в рукописи Син. певч. 872 все праздничные величания не знаменные, и у многих стоит ремарка «греческое». Но при этом все они мелодически разные, не совпадают ни кадансы, ни отдельные обороты. Это обращает на себя внимание, поскольку известно, что величания знаменного или путевого распевов все построены по одной модели.

№17. «Всяческая днесь» – песнопение, заменяющее на праздничной Утрени обычное «Молитвами апостолов», исполняется дважды – после «Славы» и после «И ныне». Второй раз в тексте изменяется окончание – вместо «от Девы» поется «в Вифлееме». В рукописях обычно выписывается один раз, иногда имеется второй вариант окончания. Чаще всего для этого песнопения указывается 2-й глас, но не в данном случае. Несмотря на краткость, песнопение весьма интересно и содержит ряд ярких попевок 1-го гласа знаменного распева. И действительно, в рукописи середины XVII века (ГПНТБ СО РАН, Q.I.6, л.124об., интернет-ресурс znamen.ru) опубликован вариант этого песнопения с указанием на 1-й глас, который можно соотнести с тенором партесной обработки.

Обращает на себя внимание унисонное начало «Славы» с октавы «ре-ре» на протяжении двух четвертей, которое затем сменяется рядом трезвучий: минорным на басу «ре», мажорным на басу «си-бемоль» и мажорным на басу «соль», такой необычный терцовый ряд является «авторской» гармонизацией речитации тенора на звуке «ре».

В распеве используются попевки с фригийским полутоновым окончанием на «ми» (пример 16). В начале, на словах «и Святому Духу» мы видим нормативный вариант запева (и погласицы) 1-го гласа, который более всего соответствует попевке Рожек светлый. Второй раз тот же полутоновый мелодический ход выписан с ритмическим сжатием, что является одним из способов варьирования знаменных попевок при использовании в партесной обработке. Кадансовые тоны «ми» гармонизованы по-разному: минорным трезвучием на басу «ля» и мажорным на басу «до».

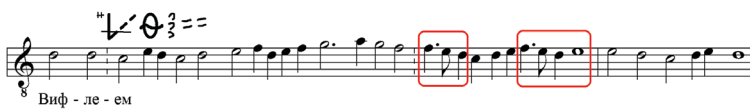
Пример 16. Тенор из «Всяческая днесь», варианты попевки Рожек светлый

В песнопении дважды проводится попевка Колесо («исполняются», «от Девы»), ее окончание на двух целых «ми-ре» гармонизуется квинтой в октаве на басу «ля» и трезвучием на басу «ре», минором или мажорным

в конце песнопения. Эти гармонии соотносятся как D-T. На слове «исполняются» Колесу предшествует нетипичная доступка с пунктирным ритмом, отсутствующая в знаменном аналоге, которая часто используется в распевах знаменных и путевых фит. Так, в следующей стихире по 50-м псалме (6-го гласа), исполняющейся в одном блоке с «Всяческая днесь», единственная фита на слове «Вифлеем» обыгрывает эту ритмическую фигуру (см. пример 17). Вкрапление пунктирного ритма, предвосхищающее фиту 6-го гласа, призвано украсить теноровую партию «Всяческая днесь», сделать ее более праздничной. Кроме кадансов на «ми» и «ре», в песнопении есть низкий каданс «ля» (в гармонии минорное трезвучие на басу «ля»), завершающий фразу «Христу родщемуся». Здесь в распеве мы видим мелодический оборот, совпадающий с концом Кулизмы средней 1-го и 5-го гласа («до-ре-до-си-ля»).

«Всяческая днесь» возвращает нас к ладовой сфере стихир на литии 1-го и 5-го гласов, с кадансами на «ми», «ре» и низком «ля». Заключительный каданс утверждает основной тональный центр службы «ре» в мажорной гармонизации.

№18. Стихира по 50-м псалме **«Слава в вышних Богу»** 6-го гласа открывает последнюю часть рождественской службы, где возвращается исходная ладовая сфера 2-го и 6-го гласов со знакомыми попевками и фитами.

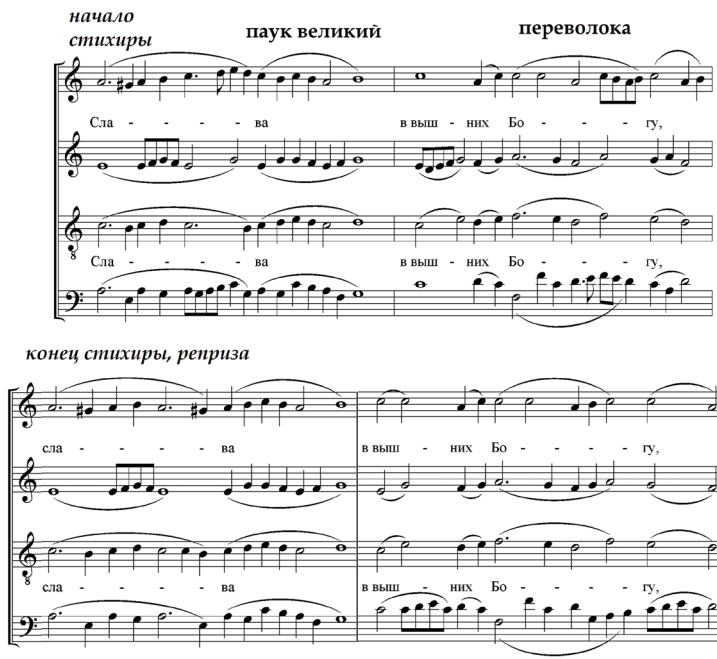
В стихире проводится одна фита «Око сердца» на слове «Вифлеем» (пример 17), ее распев уже звучал в службе в двух песнопениях: в славнике 2-го гласа на «Господи, воззвах» «Августу единоначальствующу» и в «И ныне» на литии 6-го гласа «Ликуют ангели» (в том числе один раз на аналогичном тексте «в Вифлееме»). Можно сказать, что распев этой фиты является микрорефреном, пронизывающим группы стихир родственных 2-го и 6-го гласов, стоящие в разных местах Всенощной: в начале на «Господи, воззвах», в середине – на литии, и во второй половине службы, на Утрене – по 50-м псалме.

Пример 17. Распев фиты «Око сердца» четных гласов

В стихире преобладают кадансы на «ре», гармонизованные в основном трезвучиями на басу «ре», и лишь в одной попевке Паук великий этот каданс гармонизуется мажорным трезвучием на басу «соль». По одному разу встречаются другие окончания, на «до» (мажорное трезвучие на басу «до») в попевке Кулизма скамейная («присно со Отцем») и высокий каданс на «соль» (мажорное трезвучие на басу «соль») в попевке Подъем средний («Седящаго»). Так что налицо преобладание опоры на «ре». Кроме Паука великого, в стихире нет новых мелодических формул, используются хорошо знакомые

Переволока («в вышних Богу», «и на земли мир», «рожденнаго»), Скачек средний («днесь восприемлет», «днесь ангели»), Перевязки или Кавычки недоводные («боголепно славословят») и Кулизма средняя, завершающая стихиру на тонике «ре» («благоволение», мажорное трезвучие).

Особенностью стихиры является форма с обрамлением одинаковым музыкальным материалом на одинаковый, достаточно продолжительный текст ангельского славословия (Лука 2: 14): «Слава в вышних Богу, и на земли мир», в завершении стихиры он продлевается заключительной фразой «в человецех благоволение». Этот текст распевается попевками Паук великий и Переволока, последняя повторяется два раза подряд, а в конце песнопения к ним прибавляется Кулизма средняя. Таким образом, форму стихиры можно назвать трехчастной репризной. Интересно, что ярославский мастер не стремится дать точную репризу, ограничиваясь лишь начальной точкой (пример 18).

В средней части преимущественно используются другие мелодические формулы – фита, Скачек средний, Подъем, Кулизма скамейная, Перевязки или Кавычки. Объединяет всю стихиру попевка Переволока, присутствующая во всех частях формы. Переволока и Скачек имеют неглубокие кадансы на половинной длительности «ре», что создает эффект текучести и легкости. А повторение ангельского славословия на узнаваемом музыкальном материале в репризе придает стихире архитектоническую стройность и симметричность. Репризность, в столь явном виде редко встречающаяся в знаменном распеве, выделяет стихиру по 50-м псалме как некий особый, сакральный момент совершения таинства Рождества, чудесного вхождения в наш мир иной Реальности.

Пример 18. Гармонизация попевок Паук великий и Переволока
в начале и конце стихиры «Слава в вышних Богу» 6 гласа

№19. Слава на хвалитех **«Егда время»**, глас 6-й – это мелизматическая кульминация цикла, где наряду с попевками распевается множество лиц и фит, в том числе с мутацией.

В стихире в основном используются мелодические формулы с кадансовым тоном «ре», гармонизованным минорным или мажорным трезвучием на басу «ре». Это попевки Переволока недоводная закрытая («егда время»), Перевязки или кавычки («еже на землю»), Площадка («первое написание», «вечнаго бо», «яко Богу»), Скачек больший («повеление», «безначальное»), Накидка («от кесаря возгласися»), Пригласка заводная («паче именнаго даннословия») и заключительная Кулизма средняя, конечная («и Спасу душ наших»). Все они уже встречались в службе в стихирах 2-го и 6-го гласов, за исключением Пригласки заводной, которая более характерна для 8-го гласа. Две из пяти фит – Красная и Двоечельная или Затвор («и мы») также кадансируют на «ре». При этом фита Красная 2-го и 6-го гласов пропевается в стихире трижды («человеков», «обновися», «богословие»). Ее троекратное использование в заключительном хвалитном микроцикле службы

перекликается с первым на «Господи, воззвах», где мы ее слышали в 1-й, 3-й и 5-й стихирах.

Также встречаются мажорные кадансы в тоне «до» (в гармонии мажорное трезвучие на том же басу) – в попевке Кулизма скамейная («пришествия Твоего», «написати имена»), и в тоне «фа» (в гармонии мажорное трезвучие басу «фа») – в окончании двух фит: краткой фиты без названия на словах «сего ради» и фиты Полукрасной на слове «богатство». Фита Полукрасная сходна с первой половиной распева фиты Красной, но короче нее и с иным завершением. Полукрасная и Красная фиты следуют друг за другом без перерыва во фразе «православнаго богатства богословие» и образуют мелизматический узел из двух построений со сходными началами и разными кадансами.

Кроме того, в стихире используются более низкий кадансовый оборот на «усеченном согласии», который мы условно называем фригийским, им завершается лицо Большая кулизма (дважды повторенный ход «до-си, до-си») и фита Спускная «ин приступ» («таковое»). Заключительный фрагмент фиты выписан в звукоряде с мутацией на тон вниз, из-за чего полутоновое фригийское окончание смещается на высоту «си-бемоль-ля». Отметим, что Большая кулизма проводится дважды, и в двух мелодических вариантах. Обычно в песнопении можно видеть либо тот, либо другой вариант. Более редкий вариант Большой кулизмы, который следует в партесной обработке первым («вселенней бысть»), находим, например, в рукописи РГБ ф.304/I №451 л.39-40[20]. Второй вариант распева, на словах «Рождеству Твоему», встречается чаще, например, в Праздниках РГБ ф.304/I №450 л.143-144.

Таким образом, лицо Большая кулизма рифмует две фразы с противоположным смыслом, сопоставляющие власть царя земного – кесаря, повелевшего переписать имена своих подданных, и Царя Небесного, рождества Которого ожидали верующие:

> «Егда время еже на землю пришествия Твоего,
> первое написание вселенней бысть;
> тогда восхотел еси человеков написати имена,
> верующих Рождеству Твоему, … »

На первый взгляд, сходный мелодический материал распевает контрастные по смыслу фразы. Однако при более глубоком анализе становится ясно, что это противопоставление смыслов здесь снято, поскольку Творец приходит в мир, также желая «пересчитать» тех, кто уверует в Его пришествие. Семантика рифмы синтагм «вселенней бысть» и «Рождеству Твоему» построена на снятой, нейтрализованной антитезе, что подчеркивается использованием

[20] Отметим, что в Азбуке Е. Григорьева этот вариант отсутствует [4, 255].

сходного интонационного материала, усиливающего этот прием[21].

Интересно проследить, как в стихире чередуются мелодические формулы. В первой части сменяют друг друга попевки Переволока недоводная закрытая, Кавычки, Площадка и Большая кулизма. Затем первый раз появляется фита Красная, после нее Кулизма скамейная и вновь Большая кулизма, завершающая экспозиционный раздел на словах «Рождеству Твоему». Вторая часть стихиры оказывается намного длиннее из-за использования множества мелизматических распевов, которые следуют парами, образуя три кульминационные зоны песнопения. Между кульминациями проходят две группы попевок. Так, вторая часть начинается со следующих подряд друг за другом двух фит: краткой без названия и фиты Спускной «ин приступ» с мутацией («сего ради / таковое»). Затем пропевается группа попевок: Скачек больший, Накидка, Площадка и опять Скачек больший («повеление / от кесаря возгласися / вечнаго бо / Твоего Царствия безначальное»). Как и в первой части, здесь одинаковые попевки (Скачки) озвучивают противопоставленные по смыслу фразы о повелении кесаря и безначальном Царстве Божием[22]. Мы видим прием антитезы, усиленной музыкальным повтором.

Далее следуют две продолжительные фиты: Красная и Двоечельная («Рождеством Твои обновися: / тем Тебе приносим и мы»). Формально фита Двоечельная начинает заключительный раздел стихиры – нравственное приложение, но певческое наполнение продолжительными распевами размывает здесь границу формы. Краткой «передышкой» между двумя кульминациями служит попевка Пригласка заводная («паче именнаго даннословия»). Последний мелизматический узел сплетен из фит Полукрасной и Красной («православнаго богатства / богословие»). Завершается стихира попевками Площадка и Кулизма конечная («яко Богу / и Спасу душ наших»).

Таким образом, стихира написана в малом обиходном ладу «ре», в гармонизации кадансов преобладают трезвучия на басу «ре», заключительная

---

[21] Благодарю за консультацию Марину Сергеевну Егорову, кандидата филологических наук, доцента кафедры Древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории.

[22] Отметим, что в этом месте текст стихиры имеет две значительно различающиеся редакции: печатную и рукописную. В печатном Синодальном издании Праздников 1888 г. (л. 49 об.) читается текст: «вечнаго бо / Твоего Царствия / безначальное / Рождеством Твоим обновися». Он распет Площадкой, двумя Скачками большими подряд и усеченной фитой Красной, от которой осталось начало и окончание. В одноголосных рукописях здесь обычно представлена другая версия текста: «вечному бо Твоему Царствию пришедшу обновитися», распетая Площадкой, Скачком большим и фитой Красной. В ярославской партесной обработке новый, печатный текст сочетается с каноничным вариантом распева Площадкой, Скачком большим и фитой Красной, выписанной полностью. Этот вариант следует признать более удачным, чем в издании.

гармония – мажорное трезвучие «ре»; разнообразят тональный план кадансы в «до» и «фа», гармонизованные мажорными трезвучиями на соответствующих басах. Особую группу составляют фригийские завершения Большой кулизмы (тон «си», гармонизован мажорным трезвучием на басу «ми») и фиты Спускной «ин приступ» (тон «ля», гармонизован мажорным трезвучием на басу «ре»). Указанная фита содержит мутацию на тон вниз, что является наибольшим ладовым «событием» стихиры.

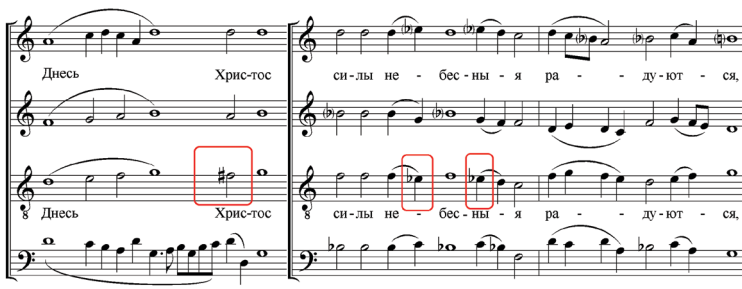
Мелизматические распевы преобладают во второй половине формы, где фиты следуют парами. Всего используется 5 разных фит, которые проводятся 7 раз. Также пропевается множество попевок и лиц. В тексте противопоставляется идея власти земного и Небесного Царя, что в распеве парадоксально подчеркивается использованием одинаковых мелодических формул.

№20. И ныне на хвалитех **«Днесь Христос»**, 2-го гласа – последняя стихира в службе, замыкающая круг и обобщающая ладовое развитие всего певческого цикла на новом уровне. Как и стихира «Господу Иисусу» (2-я на «Господи, воззвах»), «Днесь Христос» начинается неторопливым восходящим ходом тенора на кварту «ре-соль», первый аккорд – минорное трезвучие на басу «ре», а завершается кадансом на «фа» (в гармонии мажорное трезвучие на том же басу) попевки Вознос конечный. Такое типичное для 2-го гласа завершение использовалось в 1, 2, 3 и 5-й стихирах на «Господи, воззвах», а здесь, в «И ныне на хвалитех», явно является реминисценцией начала службы. При этом «Днесь Христос» не похожа ни на одну из предшествующих стихир и удивительна своей ладовой переменностью (мутациями) и гармонизацией.

В начале песнопения, на втором же слове текста в распеве появляется звук «фа-диез» (на слове «Христос»), гармонизованный как вводный тон к соль-мажору (пример 19). Этот единственный во всей службе случайный диез тенора не является «вольностью» в обращении с первоисточником, как можно подумать, но фиксирует практику изменений звукоряда XVII века, перешедшую затем в партесные гармонизации. Мутации обычно находятся в определенных местах фитных и лицевых мелодических формул и довольно продолжительны. Но иногда они возникают в середине рядовых строк песнопения на короткое время, даже на один звук. Такую систему ладовых отклонений, выраженных с помощью случайных знаков в нотном варианте фиксации, исследователи называют «системой архаического интонирования» [3]. «Днесь Христос» является одним из ярких примеров использования мутации не только на тон вниз, но и вверх, в том числе в троестрочии[23].

[23] Троестрочие, основанное на путевом распеве, унаследовало мутации из знаменного распева вместе со всем комплексом мелодических формул осмогласия. О мутация в троестрочной стихире «Днесь Христос» см.: Кондрашкова Л.В. Троестрочная рождественская стихира “Днесь Христос в Вифлееме” // Вестник ПСТГУ.

Н.В. Мосягина указывает на другую, севернорусскую гармонизацию настоящей стихиры из рукописи Архангельского собрания, где также используются мутации на тон вниз, в том числе такие, которых нет в нашей ярославской обработке[24]. Можно назвать и другие одноголосные списки, где «Днесь Христос» содержит множественные мутации[25]. Разные варианты стихиры могут содержать разное количество мутаций, в обе стороны или только вниз, их может быть больше или меньше, в зависимости от местной традиции и возможностей певцов, но они обязательно присутствуют в «И ныне на хвалитех» Рождественской службы.

Пример 19. Случайные знаки – диез и бемоли,
в теноре стихиры «Днесь Христос»

Кроме начального фрагмента, случайный знак «ми-бемоль» появляется в начале средней части стихиры на словах «силы небесныя» (см. пример 19). Эта фраза заканчивается попевкой Подъем большой (Корица), а мутации подвергается доступка к ней. Аналогичная доступка, но без мутации предшествует в других местах попевкам Храбрица и Вознос конечный.

Мутация на тон вниз завершает фиту Спускную на словах «мы же». Этот же характерный каданс встречался в первом микроцикле службы, в стихире «Что Тебе принесем» (см. пример 7) в фитах Кобыла и Полукобылие, а также в предыдущей стихире – Славе на хвалитех «Егда время», в фите Спускной

Сер. V. М., 2012. Вып. 3(9). – С. 173 – 190; Кондрашкова Л.В. Раннее русское строчное многоголосие, т.1. М., 2013. С. 263-268.

[24] См.: [15]. Шифр рукописи БАН, Арх. певч. 75. По сведениям, приводимым Н.Ю. Плотниковой [10, с.19], редакция Праздников в Арх. певч. 75 совпадает с рукописью ГИМ. Син. певч. 1342, вложенной в Антониев Сийский монастырь в 1736 году.

[25] РГБ ф.379 №93 л.334-335об., украинский Ирмологион на линейных нотах конца XVII - начала XVIII века; РГБ. Ф.379 №70 л.63об., Праздники конца XVII - начала XVIII века, в знаменной нотации используются оба вида сипавых помет – двойная СМ и крыжевые «П с крыжом», «М с крыжом»; РГБ. Ф.304/I №451, л.39-39об., Праздники нотолинейные первой трети XVIII в.

«ин приступ» (она отличается от фиты из настоящей стихиры только начальным фрагментом). Отметим, что в «Днесь Христос» фита проводится в высоком регистре, квартой выше, чем в остальных указанных случаях, соответственно, заключительный отрывок с мутацией также оказывается квартой выше (полутоновый ход «ми-бемоль - ре»). Со стихирой «Что Тебе принесем» соотносится и текст фиты Спускной – «мы же»; в начале службы текст «мы же – Матерь Деву» в кульминационном распеве фиты Кобыла указывал на Богородицу, источник нашего спасения и дар, принесенный от лица всего человечества Новорожденному Богомладенцу. В конце службы текст заключительного раздела последней стихиры «мы же / непрестанно вопием: / слава в вышних Богу, / и на земли мир, / в человецех благоволение» подытоживает праздник кульминационным мелизматическим распевом фиты Спускной, переходящим в ангельское славословие.

Таким образом, заключительная стихира службы через мутацию в фите на полутоновом фригийском кадансе образует арку со стихирой №4 «Что Тебе принесем» на «Господи, воззвах», со Славой на литии 5-го гласа «Волсви персидстии» (№11), где мутация в фите Хабуве указывала нам на место Рождества – Вифлеем, и с фитой из славника «Егда время» на текст «таковое» («повеление от кесаря возгласися»). В крупном масштабе организации всего цикла службы мутации отмечают особенно значимые «небесные» события в земной истории: Рождество Христово от Девы (стихира «Что Тебе принесем»), в Вифлееме (стихира «Волсви персидстии»), прославляемое от людей и ангелов (стихира «Днесь Христос»). Эта связь протягивается между началом службы (микроцикл на «Господи, воззвах»), серединой (на литии) и концом (на хвалитех). В более мелком масштабе, на уровне микроцикла на хвалитех, мутация в двух последних стихирах – в «Славе» и в «И ныне», выполненная на одинаковом музыкальном материале, противопоставляет земное бытие «под властью кесаря» и вечную жизнь с Богом. Таким образом, здесь мы видим расширительное применение того же приема антитезы, который мы видели в стихире «Егда время» (там одинаковыми попевками рифмовались строки текста с противопоставленным значением), распространенного на два следующих друг за другом песнопения, на их самые яркие моменты продолжительных мутаций в фитах.

Кроме оборотов с мутацией, в стихире используются следующие попевки и лица: а) Подъем половинными длительностями с остановкой на целой в объеме кварты, от «ре» к «соль», он проводится трижды, два раза в начале на слове «днесь» и в конце второй части на слове «пастырие», каданс «соль» гармонизуется мажорным трезвучием на басу «соль»; б) Подъем большой в более быстром ритме четвертями («радуются»), также с кадансом «соль» (мажорное трезвучие на басу «соль»); в) Храбрица («веселится», «Рожденному дивятся») с кадансом на «соль», гармонизованным мажорным или минорным трезвучием на басу «соль»; г) лицо Вивацея в заключительном разделе

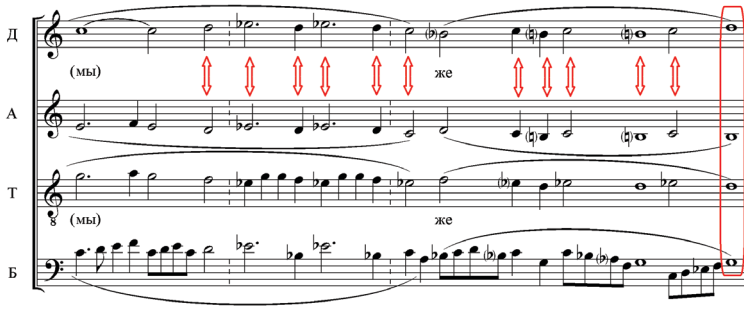
стихиры, дважды («непрестанно вопием», «и на земли мир»), каданс на «соль» гармонизован оба раза мажорным трезвучием на басу «до»; г) попевка Колыбцы («раждается от Девы»), связывающая первую и вторую фразы, д) сходные друг с другом Опочинка («Безначальный начинается») и Муга («волсви Владыце дары приносят») с кадансом на «ре», гармонизованным в одном случае минорным, а в другом случае мажорным трезвучием на басу «ре»; е) Мережа нижняя с пауком большим («и Слово воплощается»), имеет каданс «фа» (мажорное трезвучие на том же басу); ж) заключительный Вознос конечный с кадансом «фа» (мажорное трезвучие на том же басу); з) попевка без названия на фразе «Слава в вышних Богу» с кадансом «до», гармонизованным минорным трезвучием на басу «ля».

В стихире явно преобладают кадансы «соль» в гармонизации мажорными трезвучиями на басах «соль» или «до» (в конце формы), основной устой службы «ре» представлен двумя попевками Опочинка и Муга, фита Спускная также кадансирует на «ре», но гармонизованном мажорным трезвучием на басу «соль». Каданс «фа» представлен двумя заключительными попевками – Возносом конечным и Пауком большим, завершающим первую часть стихиры, также сюда примыкает распев слова «земля» с остановкой на целой «ля» (в гармонии мажорное трезвучие на басу «фа»).

Можно сказать, что последняя стихира службы размыкает «тональный план» цикла с его преобладающими кадансами на «ре», характерными для ладовой сферы 2-го и 6-го гласов. Представленный в начале службы микроциклом на «Господи, воззвах», в середине службы стихирой «И ныне» на литии и началом стиховны, он продолжается стихирой по 50-м псалме и завершается Славой на хвалитех. «И ныне» на хвалитех «Днесь Христос», начавшись с ре-минорного трезвучия, имеет столько разных ладовых опор, столь пестрый ладо-тональный колорит, что выделить ее главный устой оказывается весьма сложно. Преобладание кадансов, гармонизованных мажорным трезвучием на басу «соль», соседствует в стихире с уходами в бемольную сферу местных тональных устоев B-dur (начало фразы «силы небесные») и даже Es-dur (окончание фиты с мутацией), в конце же устойчиво звучит C-dur («непрестанно вопием»), но «побеждает» заключительный большой обиходный лад «фа», который в гармонизации звучит как лидийский мажор из-за постоянно появляющегося «си-бекара».

Из особо красивых мест стихиры отметим перегармонизацию начального Подъема во второй фразе стихиры («днесь»), а также октавные удвоения между дискантом и альтом в окончании с мутацией фиты Спускной, завершающейся мажорным трезвучием на басу «соль» (пример 20). Этот аккорд звучит здесь как подготовленный «доминантовый предыкт» к сияющему до-мажору следующего далее лица Вивацея на словах «непрестанно вопием», воспринимающемуся как радостная кульминация всей стихиры.

Пример 20. Октавные удвоения в гармонизации фиты Спускной



В Рождественской службе ярославские мастера, следуя за гласовой структурой знаменного распева, нащупывают приемы объединения стихир в крупную циклическую форму. Памятуя, что тональность в то время как таковая еще не сформировалась, все же можно говорить о количественно преобладающем устое службы – «ре», связанном со стихирами 2-го и 6-го гласов. На устое «ре», гармонизованном мажорным или минорным трезвучием на басу «ре», завершаются 11 песнопений службы разных гласов. Однако пять стихир 2-го гласа (№1, 2, 3, 5, 20) завершаются устоем «фа», гармонизованным мажорным трезвучием на том же басу, что определяет их лад как Фа лидийский. Таким образом, объединению в цикл способствует начало и завершение службы в одинаковой ладо-тональности Фа лидийскй.

В службе прослеживаются черты пятичастной рондальности, где в качестве рефрена выступают 2-й и 6-й гласы со своими мелодическими формулами и ладовыми особенностями. В качестве первого эпизода можно рассматривать литийные стихиры в 1-м и 5-м гласах, там меняется состав попевок и добавляются ладовые опоры. В качестве второго и третьего по важности устоя после основного «ре» появляются мажорные трезвучия на басу «до», в качестве гармонизации каданса на звуке «ми», и «соль», на нижайшем «соль» звукоряда (3-я стихира на литии, Слава 5-го гласа). Последняя стихира на литии – «И ныне» 6-го гласа – возвращает нас в ладовую сферу с преобладанием кадансов на «ре», являющуюся рефреном службы. Сюда же примыкает первая стихира на стиховне 2-го гласа (№13).

Рефрен	Стихиры на «Господи, воззвах» №1-5, глас 2-й
1 эпизод	Стихиры на литии №7-11, гласы 1-й и 5-й
Рефрен	И ныне на литии, №12, глас 6-й, 1-я стих. на стиховне №13, глас 2-й

2 эпизод	Стихиры на стиховне №14-15, глас 4-й
Рефрен	Стихира по 50-м пс. + Слава + И ныне на хвалитех, №18-20, гласы 6-й и 2-й

Две стихиры на «Славу, и ныне» на стиховне 4-го гласа (№14-15) можно рассматривать как второй эпизод крупной рондообразной формы, отличающийся своеобразием мелодических формул данного гласа. Наряду с опорой и конечным тоном «ре», активно используют мажорное трезвучие на басу «фа» в качестве гармонизации каданса на «фа».

Третьим возвращением основной ладовой сферы (рефреном крупной формы) являются стихиры 6-го и 2-го гласов Утрени: по 50-м псалме и на хвалитех. В славнике «Егда время» достигается кульминация всего цикла мелизматического рода. В «И ныне» на хвалитех 2-го гласа обобщается ладовое разнообразие службы, наряду с мутациями используются различные кадансы, в гармонии присутствуют аккорды как диезной сферы, так и бемольной, а завершается стихира в лидийском Фа, характерном для начала службы.

Для исполнения этих партесных гармонизаций требовались певцы высокого класса, составляющие друг с другом согласованный тембровый ансамбль. Удивительно, сколь высокого профессионального уровня достигали малолетние певчие – мальчики, исполнявшие партии альтов и дискантов. Отметим возрастание мелодической роли верхнего голоса, характерное для зрелого барокко середины и второй половины XVIII века. Например, в стихире «Что Тебе принесем», на словах «от Тебе бывших тварей» в кульминации важную роль играет перекличка дисканта и альта, сменяющаяся далее на слове «приносит» красивым ходом баса в октаву с дискантом. Ярославский мастер нередко использует прием октавного параллелизма, подчеркивая мелодическую линию либо самого распева, либо контрапункта к нему. Замечательная находка – начало литийных стихир «Небо и земля днесь» (№8) и «Волсви персидстии» (№11) с октавного удвоения дисканта и баса. Хоть оно и непродолжительно, но звучит очень выразительно, особенно в славнике «Волсви персидстии», где в унисон звучат целых три партии – бас, тенор и дискант. Виртуозное эксцелентование баса выделяется в обеих обработках греческого распева – в «Августу единоначальствующу» и в Величании. Бас должен был обладать высокой вокальной техникой, подвижностью и иметь широкий певческий диапазон. По записи партия баса содержит в себе почти две октавы – от ноты «си-бемоль» большой октавы до «ля» первой (!) октавы.

Сохранившиеся в архивах рукописные памятники партесного стиля принадлежали не только одной Димитриево-Солунской церкви Ярославля, но и многим другим храмам и монастырям этого города. Сами факты создания партитур на 48 голосов и найденные записи из 15 разных храмов города

свидетельствуют, что Ярославская партесная школа представляла собой богатую самобытную певческую культуру, охватывавшую широкие слои населения. Благодаря настоящей нотной публикации мы можем приобщиться к традиции празднования Рождества Христова нашими предками.

Литература.

1. Богослужебные песнопения XVI – XVIII веков и духовные стихи из репертуара ансамбля «Сирин» / сост. Андрей Котов, Лада Кондрашкова, Полина Терентьева, Даниил Саяпин, Валентина Георгиевская. – М.: Издательство «Спорт и Культура - 2000», 2016.

2. Бражников М.В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.

3. Владышевская Т.Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства. В сб.: Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М., 1976. С. 40–61.

4. Григорьев Е. Пособие по изучению церковнаго пения и чтения. Изд. 2-е. Рига, Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001.

5. Кондрашкова Л.В. Стихиры Евангельские. Сборник. Вст. ст., публикация [ноты], ред. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. – 90 с.

6. Кравченко С.П. Фиты знаменного роспева: (на материале певческой книги «Праздники»): Дис. … канд. искусствоведения. Л., 1981.

7. Лозовая И.Е. Столповой знаменный распев (2-я половина XV-XVII вв.). Формульная структура. М., 2015.

8. Металлов В.М., прот. Осмогласие знаменного роспева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М., 1899

9. Мосягина Н.В. «Странные голоса» в партесных гармонизациях знаменного распева // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. М., 2016. С.180-185.

10. Плотникова Н.Ю. Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов (на материале стихиры «Совет превечный» из Службы Благовещения Пресвятой Богородице): Исследование и публикация. М., 2005.

11. Плотникова Н.Ю. Партесные рукописи XVIII в. из Синодального певческого собрания // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та. V. Музыкальное искусство христианского мира. Вып. 1 (3). М., 2008. С. 97-120.

12. Плотникова Н.Ю., Гатовская Е.Е. Партесный концерт XVIII века (на примере рукописных памятников г. Ярославля) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. М., 2009. Вып. 1 (4). С. 90–106.

13. Плотникова Н.Ю. К проблеме региональных традиций в партесном стиле (на материале ярославских рукописей из Синодального певческого собрания ГИМ) // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика. Серия Гимнология. Вып.6. М., 2011, с. 480-489.

14. Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. Дисс. … докт. искус. М., 2013.

15. Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория / Монография. М., ГИИ, 2015.

Использованы материалы сайтов Znamen.ru http://znamen.ru/zf.php?prg1 и рукописного отдела библиотеки Троице-Сергиевой Лавры (совместно с ОР РГБ): https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-i/ , https://lib-fond.ru/lib-rgb/379/

ПАВЛИНОВА
ВАРВАРА ПЕТРОВНА
кандидат искусствоведения,
доцент Кафедры истории русской
музыки МГК им. П.И. Чайковского

Баллада «Забытый» М.П. Мусоргского

Трагическая баллада Модеста Петровича Мусоргского «Забытый» на слова Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова – сверстница первых песен цикла «Без солнца» и замысла «Картинок с выставки». Баллада была сочинена, как установила А.А. Орлова, в мае 1974 года.

В этом сочинении композитор впервые центром своего внимания делает тему одинокой смерти, получившую здесь исключительно сильное выражение, притом реалистически картинное, пластичное, с бытовой иллюстративной конкретикой – в предвестие будущих «Песен и плясок смерти». Только в отличие от них баллада очень лаконична.

Импульсом к ее созданию стало впечатление от одноименного полотна В.В. Верещагина, показанного на персональной выставке художника. Картина изображала тело убитого русского солдата, забытое на поле боя среди выжженной солнцем среднеазиатской степи, где оно стало добычей воронов и стервятников. Появление этой композиции было актом гражданского мужества, протестом художника против неоправданных жертв, возносимых на алтарь расширявшейся империи. Разразился скандал. Художника обвинили в клевете на честь русского оружия. В результате сильного давления автору пришлось, спустя две недели после вернисажа, снять с экспозиции три полотна и уничтожить. Среди этих трех была и картина «Забытый». По мотиву опального полотна Мусоргский сочинил вокальную миниатюру

и этим продлил его художественную жизнь. Не изменив названия, он заявлял о своей солидарности с живописцем, совершил акт, можно сказать, гражданского и человеческого вызова.

Та весна в жизни Мусоргского была насыщена живописными впечатлениями, особенно задевшими его воображение. В феврале – грандиозная посмертная выставка работ В.А. Гартмана, в марте – персональная выставка Верещагина. Композитор, в кругу друзей которого всегда были художники, относился к изобразительному искусству не просто с вниманием. Обладавший исключительным даром к созданию зримых музыкальных образов, Мусоргский был убежден в родственности музыки и изобразительных искусств. А шире - в глубинном единстве всех искусств вообще. В июле 1872 года он писал В.В. Стасову: «... границы искусства в сторону - я им верю только очень относительно, п[отому] ч[то] границы искусства в религии художника равняются застою. Что из того, что чьи-то великолепные мозги не додумались; ну, а другие чьи-то мозги думали и додумались - где же здесь границы? А относительно - да! звуки не могут быть резцом, кистью; ну, конечно, как у всякого лучшего есть свое слабое и наоборот - это и дети знают» [3, 137].

1874 год открыл новый этап реализации эстетических интуиций Мусоргского. Возник ряд сочинений, написанных композитором по поводу конкретных произведений изобразительного искусства, как бы в диалоге с их авторами. Но насколько же он возвысил затронутые художниками темы! Так было в случае со стилистически пестрым содержанием выставки Гартмана. То же претерпел и живописный прообраз Верещагина. Один из эпизодов реалистической военной хроники художника-репортера (картина входила в туркестанскую серию) стал поводом для эстетического обобщения колоссальной силы, поднятого над сколько-нибудь определенной исторической привязкой.

Трагизм героической гибели воина на поле брани, его одиночество перед лицом смерти — вот центральная идея баллады. Ее основной музыкальный образ являет собой плотный сплав героического и трагического начал, выраженных с равной интенсивностью. Низкий регистр, тональность ми-бемоль минор, суровые октавные дублировки вместе с чеканно лапидарной маршевостью – в музыке слышны отголоски воинственного «Царя Саула»[26]. Но траурная остинатность, трагическая пластика мелодики (с лишенной разрешения IV высокой ступенью), крайний аскетизм гармонического оформления и отсутствие действия облекают музыкальный образ статикой смерти. А иллюстративная конкретика в виде резких диссонансов на словах о воронье, выполняющем свою санитарную работу, привносит в музыкальную картину эффект жесткого реализма — то, что должно было

[26] «Царь Саул» («Песнь Саула перед боем» — сл. Д. Байрона в пер. П. Козлова) — одно из ранних вокальных сочинений Мусоргского, вошедшее в состав цикла «Юные годы».

заставить слушателя содрогнуться. Но не только. Включение на этих словах высокого регистра (вплоть до Фа третьей октавы) наделяет картину эффектом раздвинутого пространства, соотносимым со степным простором живописной композиции Верещагина.

Идея уподобить вокальное сочинение живописному полотну спровоцировала очень смелое художественное решение: композитор по-новому трактует хорошо известный, важный для эпохи романтизма жанр баллады. Вопреки традиции (баллада предполагала развернутое повествование о драматических событиях с трагическим их исходом), песню открывает свершившаяся развязка. Здесь не находится места ни действию, ни повествованию. Лаконичная композиция баллады Мусоргского (контрастная двухчастная форма) являет собой простое сочленение двух эмоционально полярных музыкальных иллюстраций: трагическому образу забытого на поле битвы героя противопоставлена (сразу, без перехода) идиллия мирной сельской жизни («Далёко там, в краю родном, мать кормит сына под окном»). Особую художественную объемность второй части баллады сообщает образное расслоение ее фортепианной партии по вертикали – прием для вокальной музыки совершенно новый. В верхнем слое, главном, звучит крестьянский напев с чертами колыбельной – это область идиллии. Одновременно фоновый басовый пласт продолжает говорить о трагическом (остинато с семантикой траурного шествия и единым для всей баллады жестким пунктирным ритмом). Столь свойственное Мусоргскому совмещение несовместимого здесь, кажется, достигает крайней формы. Композитор соединяет (и линейно, и в одновременности) конец жизни и ее начало, смерть и рождение, колыбельную и траурный марш. Воображение слушателя в результате вполне компенсирует отсутствующее повествование, «дорисовывая» не только предшествующую судьбу убитого героя, но и новую жизненную драму – обрушившуюся на молодую семью трагедию вдовства и сиротства… Пожалуй, никогда еще ценность человеческой жизни в ее абсолютном выражении (вне каких-либо сословных или личностных преференций) не получала в искусстве столь рельефное и сильное воплощение. А достигнуто это именно иллюстративностью музыки при минимизации более естественного для нее (и для жанра баллады) повествовательного компонента.

Интересны некоторые штрихи истории создания баллады. Ее сочинение, как признано исследователями, относится, к середине мая 1874 года. В мае – начале июня была написана большая часть номеров цикла «Без солнца», на последней странице обложки которого сделан рукой автора набросок первых трех тактов баллады. Орлова в «Летописи жизни и творчества М.П. Мусоргского» указывает на обнаруженную в черновой тетради Голенищева-Кутузова в виде вклейки рукопись стихотворения Н.В. Щербачева[27] с на-

[27] Щербачев Николай Владимирович (1953, С.-Петербург – 1922, Пантен близ Парижа) – пианист и композитор, ученик Ф. Листа, в 1870-е годы принадлежал к окружению

званием «”Забытый”. Память картины В. Верещагина». Рукопись содержит остро ироничные замечания Мусоргского и его же рукой проставленную дату написания, как самих стихов, так и замечаний на «стихокропательство господина де-Щербачева»: «Учинено и то и другое 15 мая 74 г.» [6, 391-392]. Этот поэтический опыт, не удовлетворивший композитора, мог возникнуть под впечатлением сочинявшегося Мусоргским музыкального материала. По крайней мере, очевидно, что стихотворный текст Голенищева-Кутузова был создан позже, отражая уже сложившуюся музыкальную концепцию.

И еще о теме сиротства и об опережающей время художественной смелости русского композитора-реалиста. Спустя более полувека, в условиях музыкального экспрессионизма мы встречаемся с очень сильным решением трагической развязки в опере А. Берга «Воццек». Оперу завершает детская сцена, главное лицо которой — маленький сын погибших героев драмы, беззаботно играющий с соседскими детьми. Показать трагизм смерти сквозь наивный взгляд осиротевшего ребенка, не ведающего о катастрофичности происшедшего в его жизни поворота, — так проявил себя максимализм экспрессионистического раскрытия темы. Но нельзя забывать, что первый и решительный шаг в этом направлении был сделан Мусоргским в миниатюрной и остро трагической балладе «Забытый».

Как ни удивительно, баллада получила цензурное разрешение (вместе с циклом «Без солнца», 23 ноября 1874 года), была быстро опубликована В.В. Бесселем и поступила в продажу уже в январе 1875 года. В декабре 1878 года на одной из музыкальных встреч в доме П.А. Наумова, у которого тогда жил Мусоргский, балладу впервые услышал Верещагин. «”Забытый” – текст и музыка ему очень по душе, даже глубже: он высказывал, что местами его охватывало нервное чувство» [3, 242], – писал автор Голенищеву-Кутузову. При жизни композитора баллада вошла в концертный репертуар, по крайней мере, двух певцов: Б.Б. Корсова (он первым публично исполнил ее в зале Петербургской консерватории 15 марта 1879 года) и Д.М. Леоновой. Обоим певцам аккомпанировал Модест Петрович.

Мусоргский не раз и сам лично исполнял «Забытого» на домашних музыкальных вечерах. Дочь Д.В. Стасова, Варвара Дмитриевна Комарова, оставившая ценнейшие воспоминания о своем детском общении с Модестом Петровичем, пишет и о том, «как Мусоргский пел <…> «Сиротку», «Забытого» и «Трепак» и как мы, прижавшись в уголку, потихоньку плакали, стыдясь своих слез перед большими» [2, 113].

«Могучей кучки».

Литература.

1. Головинский Г.Л., Сабинина М.Д. Модест Петрович Мусоргский. М., 1998, 733 с.

2. Комарова В.Д. Из детских воспоминаний о великих людях. Мусоргский // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С.109 – 132.

3. Мусоргский М.П. Литературное наследие, т.1. Письма. Биографические материалы и документы. М., 1973, 340 с.

4. Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах / Сост. и общая ред. Е.М. Левашева. М., 1989, 256 с.

5. Орлова А.А. Мусоргский в Петербурге. Л. 1974, 240 с.

6. Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963, 702 с.

КУШПИЛЕВА
МАРИНА ЮРЬЕВНА
кандидат искусствоведения, доцент,
регент Омского Митрополичьего
хора Успенского кафедрального
собора

О выразительной роли квинты в русской духовной музыке: на примере сочинений Павла Чеснокова

Русская духовная музыка – это уникальный вид музыкального искусства, ставящий своей задачей не передачу чувств и эмоций, а отражение в звуках, расшифровку божественных истин. Она очищает, облагораживает, воспитывает не только слушателей, но и самих исполнителей. Самобытность и неповторимость православных песнопений неоспорима, в их трактовке можно бесконечно находить все новые и новые грани.

Церковное пение зиждется на особых художественных законах и не может оцениваться только с музыкальной точки зрения. В. Мартынов в «Истории богослужебного пения» говорит об особом отношении на Руси к пению и о противопоставлении его «музыке», под которой понималось все мирское музыкальное искусство [4]. Несомненно, воздействие духовной музыки усиливалось ее включенностью в ритуал, в само церковное пространство с его особой храмовой акустикой, где человека окружают иконы и фрески, свечи и лампады, где пахнет ладаном; все это объединялось в едином стремлении приблизить человека к Богу.

Среди комплексов музыкальных выразительных средств русской духовной музыки, на наш взгляд, особенно заметно выделяется интонация квинты. Квинта – это многоуровневый символ: музыкальный, акустический, архитектонический, эмоциональный, смысловой.

Архитектоника квинты созвучна храмовой архитектуре. Многие русские храмы имеют в основании крест, образованный пересекающимися прямыми линиями (рис. 1).

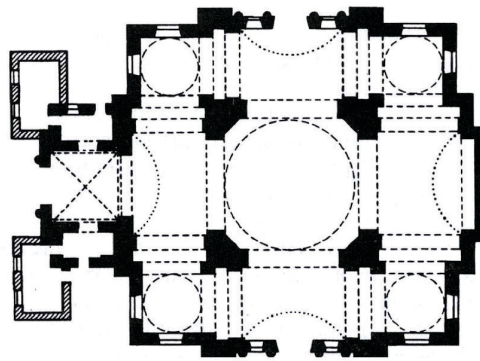


Рисунок 1

Гипотетически можно «накрыть» такой храм одним куполом. Квинта – тоже дуга, сфера, которая соединяет музыкальную ткань в единое целое. Квинта – это душа русской духовной музыки. Квинта – это не просто гармонический или мелодический интервал, это купол, собор, покров, это сфера. Квинта устойчива, она не требует разрешения. Каждый из ее тонов самостоятелен, а вместе они являют собой настоящий консонанс, устойчивый интервал. Если в этот «дуэт» добавить терцовый тон – то возникнет напряжение, сомнение и противостояние между мажором и минором, между светом и тьмой.

Квинта – бесконечна, как просторы Руси, как вневременные мелодии знаменного распева. Квинта – это интервал, который не имеет «пола». Интервал-абсолют, инь и янь, символ гармонии бытия. Пустота квинты – это ее наполненность, она как зеркало, отражающее того, кто в него смотрится. Подобно лотмановскому «тексту», она ведет себя как некий живой организм, находящийся в обратной связи со слушателем и обучающий этого слушателя [3].

В противоположность квинте выступает самый знаковый интервал европейской культуры – малая секста. На рубеже позднего Возрождения и Барокко в европейской музыке формируется целый комплекс музыкально-риторических фигур, среди которых именно exlamatio – восходящая малая секста – становится «законодательницей моды». В этом восклицании слышны надлом, страсть, любовь, страдание. Позвольте высказать мнению, в этом интервале слышится женское начало европейской классической музыки: это жалоба,

стон, мелодрама с ее капризностью и некоторой истеричностью. Секста детерминирована тоникой и ладом, она зависима и настоятельно стремится «свернуться» в тонику, сжаться в точку.

Квинта лишена плаксиво-сентиментальной окраски малой сексты. Исконная природа русской музыки, народной и духовной – это квинта. Поэтому духовная музыка лишена той эмоциональной яркости, которая свойственна светским произведениям. Первыми отцами церкви заложены основы церковного пения: «К музыке должно прибегать для украшения и образования нравов. Должна быть отвергнута музыка чрезмерная, надламливающая душу, вдающаяся в разнообразие, то плачущая, то неудержимая и страстная, то неистовая и безумная… Мелодии мы должны выбирать проникнутые бесстрастностью и целомудрием; мелодии же, разнеживающие и расслабляющие душу, не могут гармонировать с нашим мужественным и великодушным образом мыслей и расположений» [5, 113]. Однако после проникновения на русскую почву партесного пения интонации малой сексты постепенно проникают и в русскую песенность: ее можно заметить в поздних, особенно городских песнях, таких, как «Ой, да ты калинушка», «Что не ветер ветку клонит».

Для подтверждения нашей гипотезы были отобраны те сочинения, которые и по сей день звучат в богослужебной практике. Интонационная близость исконному русскому мелодизму – один из значимых факторов популярности этих произведений. Они лишены излишней сентиментальности и чувственности, но при этом с первых нот мелодия пленяет своей чистой красотой. Кроме того, как регент-практик могу отметить тесситурное и вокальное удобство названных партитур. Они хорошо звучат как в исполнении большого профессионального хора, так и небольшим смешанным составом.

Павел Григорьевич Чесноков (1877-1944), чье наследие насчитывает более пятисот сочинений, по праву считается одним из ярчайших авторов русской духовной музыки. Другим критерием для пристального внимания к его творчеству послужил тот факт, что с детства и до последних дней Чесноков был тесно связан с богослужебной практикой, пел на клиросе, а затем стал регентом большого хора. Чесноков сочетает в себе две важнейшие составляющие церковного композитора: с одной стороны, он воцерковленный, глубоко верующий человек, а с другой – блестящий профессионал, получивший композиторское образование в Московской консерватории. Трудно сказать, какая из двух составляющих является определяющей.

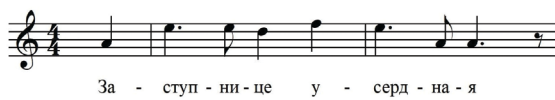
Чесноков входит в число композиторов Московской школы, ведущей свое начало от директора Синодального училища С. В. Смоленского (1848-1909). Композиторы этого направления ставили своей целью восстановление и сохранение древнерусской певческой традиции, создание русского национального стиля пения в противовес общеевропейскому стилю церковной музыки

Петербургской школы.

Чесноков был талантливым композитором и искренним, глубоким человеком. Скромный и непритязательный в жизни, он всего себя отдавал призванию духовного композитора и регента. «Творить хорошую церковную музыку могут только таланты и то – при наличии способности проникать духом богослужебных текстов и особым колоритом самих церковных служб», – считал еще один представитель московской школы А. Кастальский [1, 241]. Чесноков никогда не поддавался соблазну сочинять ради демонстрации авторского мастерства, но всегда следовал за своим музыкальным чутьём. Он тонко удерживал равновесие между отражением в музыке Слова Божьего и своей интерпретацией канонического слова. Соотношение авторского и «генетически русского» находятся у Павла Григорьевича в гармонии.

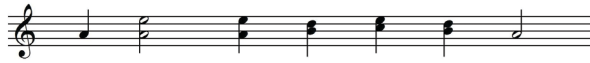
Чесноков писал как канонические богослужебные циклы – Литургию, Всенощную, так и духовные концерты. Он трепетно относился к интонации священного слова молитвы. Изучая духовные сочинения Чеснокова, можно заметить особую роль мелодической чистой квинты, которую композитор часто использует в своих произведениях.

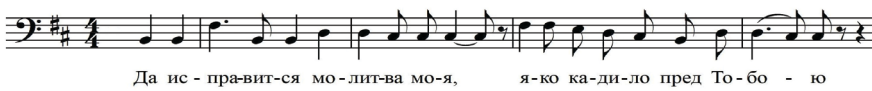
Остановимся подробнее на конкретных проявлениях этого знака.

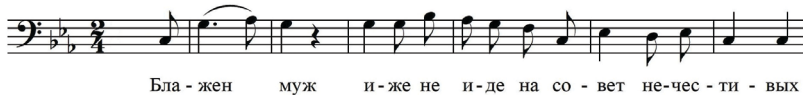
1. Восходящая квинта. Яркий пример – начало концерта «Заступнице усердная» (прим. 1).

Пример 1

Восходящая интонация мелодической квинты уравновешивается возвращением в исходный тон. Графически это можно изобразить как купол, покров; в музыкальной интонации обращения к Богородице слышатся восхищение, любовь, просьба с надеждой, не переходящая в требование; поклон без раболепства. В подавляющем большинстве примеров квинта оформляется ритмически затактом, в минорном ладовом наклонении, но без подчеркнутого тяготения вводного тона к первой ступени, этот минор светел и чист. В богородичных песнопениях квинтовый символ чаще всего звучит в исполнении сопрано, что оправдано с точки зрения тембровой драматургии. Чесноков, практически не прибегая в своих хорах к традиционной европейской имитационной полифонии (фуга, фугато), насыщает хоровую ткань многослойностью и демонстрирует великолепное умение оперировать хоровыми и сольными тембрами.

Аналогичной квинтовой ритмо-интонационной формулой озвучены

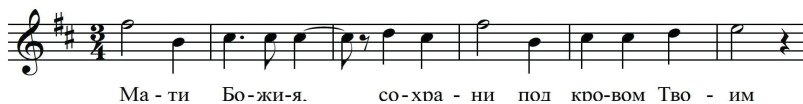
Богородичные ирмосы в Катавасии 4-го гласа «Отверзу уста моя» в гармонизации Чеснокова (прим. 2).

Пример 2

Когда восходящая квинта звучит в песнопениях иного эмоционального склада, она часто поручается солирующему мужскому голосу, нередко низкому. Таково обращение к Богу-Отцу в песнопении «Да исправится молитва моя (прим. 3).

Пример 3

В сурово-нравоучительных интонациях первого псалма «Блажен муж» знаковая интонация поручена солирующему басу (прим. 4).

Пример 4

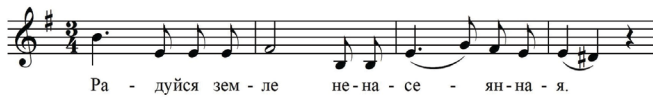
Во всех приведенных примерах квинта – это зачин, который «прорастает» вверх начальным восходящим мелодическим скачком, но с возвращением к исходной точке, будь то краткий мотив в один такт, или целое предложение.

2. Нисходящая квинта. Этот символ чаще применяется в богородичных песнопениях, которые несут в себе отпечаток мольбы, но не плача. Ярким примером нисходящей квинты является хор «Мати Божия» (прим. 5).

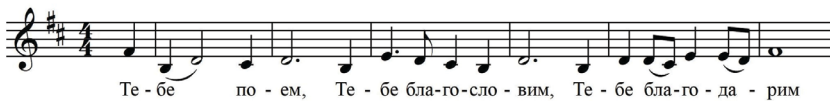


Пример 5

И снова мы видим развертывание квинты в мелодическую фразу, которая графически напоминает купол, но на этот раз перевернутый. И снова мы слышим минорное наклонение в этом поклоне-просьбе.

Нисходящая квинта выступает у Чеснокова и символом радости, как в концерте на Благовещение, где звучит целая квинтовая последовательность (прим. 6).

Пример 6

На этот раз квинтовый скачок вниз продолжается вторым нисходящим квинтовым ходом, в совокупности мелодия достигает диапазона октавы, и лишь затем движение сменяется на восходящее, возвращаясь в тонику. Мелодику Чеснокова отличает предельная чуткость к словесной интонации, претворенная в гибкой пластике мелодической линии.

Еще одним примером минорной квинты в нисходящем движении служит удивительно красивая мелодия песнопения евхаристического канона «Тебе поем» из «Милости мира» (прим. 7).

Пример 7

И снова налицо все характерные признаки мелодики Чеснокова: квинтовый затакт, минорное наклонение, концентрическое развитие мелодического ядра и графическое сферическое изображение мелодии. И при этом Чесноков ни разу не повторяется, сохраняя уникальность и неповторимость каждого песнопения.

На основании приведенных примеров можно сделать следующие выводы:

1. интонация чистой квинты является характерной для духовных сочинений Чеснокова, как и для русской песенности;

2. квинтовая интонация всегда сопряжена с минорным наклонением, которое преобладает как в сочинениях Чеснокова, так и в целом в русской духовной музыке;

3. мелодия развертывается по концентрическому принципу в сочетании с вариативностью.

Складывается ощущение, что Чесноков не сочиняет, а словно «лепит» мелодию, облекая молитвенные слова в прекрасные музыкальные одежды, каждый раз «без примерки» подбирая цвет, фасон и ткань! Столь тонкое

умение воплотить Слово, а также искренность и сердечная теплота предопределили бессмертие духовных сочинений Чеснокова.

Литература.

1. Кастальский А. Д. О моей музыкальной карьере и мои мысли о церковной музыке // Синодальный хор и училище церковного пения. – М., 1998. – 706 с.

2. Лосский Н. Характер русского народа // Философия и жизнь. – М., 1991. – №2.

3. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.

4. Мартынов В.И. История богослужебного пения: учебное пособие. – М., 1994. – 240 с.

5. Скабалланович М. Н. Толковый типикон. – М.: Сретенский монастырь, 2016. – 816 с.

6. Солоневич И. Л. Народная монархия. – М., 1991. – 512 с.

КИРАНОВ
ВАДИМ СЕРГЕЕВИЧ
звукорежиссер, радиоинженер,
старший преподаватель
кафедры режиссуры кино и
телевидения (звукорежиссура)
Белорусской государственной
академии искусств

Некоторые особенности записи церковных звонов и озвучивания православных храмов

Звуковой феномен колокольного звона

В своей работе мне хотелось бы поделиться опытом записи колокольных звонов, сделанных в разных местах России, Беларуси и Молдовы в период с 2001 по 2018 годы, и рассказать о некоторых особенностях записи православных колокольных звонов.

На Руси давно знали, что колокольный звон убивает множество болезнетворных микробов и бактерий, изгоняет грызунов, но только относительно недавно, лишь во второй половине XX века, когда наука занялась изучением колокольного звона с помощью современных технических средств, ученые поняли, что это происходит, главным образом, благодаря излучаемому звучащими колоколами ультразвуку и инфразвуку.

В мае 2008 года, по благословению Митрополита Минского и Слуцкого, Патриаршего экзарха всея Беларуси Высокопреосвященнейшего Филарета, была организована экспедиция по записи традиционных колокольных звонов Западной Беларуси, одной из целей которой было исследование звукового

излучения церковных колоколов за пределами слышимого диапазона. Аудиозаписи с таковой частотой 192 кГц подтвердили наличие ультразвука в звучании колоколов.

Кроме храмов Западной Беларуси, анализ спектра звучания колоколов проводился еще в Свято-Даниловом монастыре г. Москвы и в Свято-Никольской церкви г. Таганрога.

На рис. 1-3 приведены графики спектра звучания колоколов Гродненского Свято-Покровского кафедрального собора, колоколов Покровского храма в деревни Красное Молодечненского района Минской области и колоколов Свято-Никольской церкви г. Таганрога.

Подавляющее большинство современной звуковоспроизводящей аппаратуры не способно передавать ни ультразвук, ни инфразвук. Именно поэтому, учитывая все эти особенности в звучании колоколов, приходится признать, что любая запись колокольного звона (как, впрочем, и все другие записи, хоть и в меньшей степени) содержит в себе определенную долю условности. Задача звукорежиссера состоит в том, чтобы передать звучание с наименьшими звуковыми потерями.

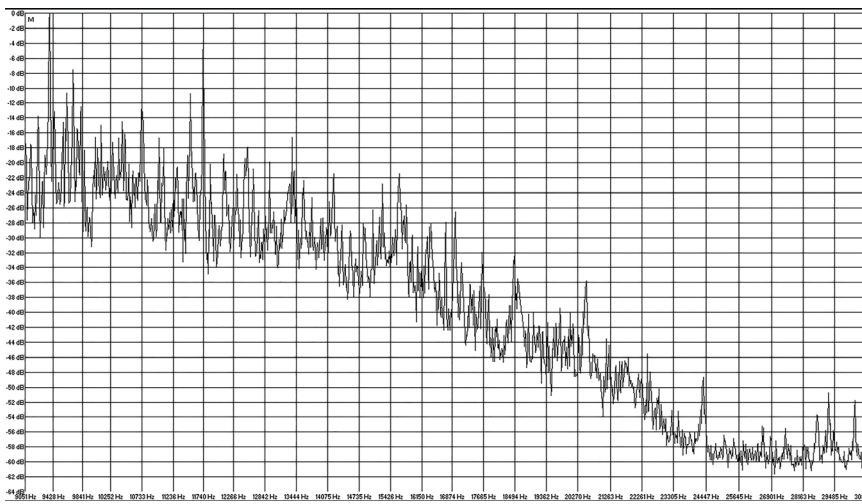


Рис 1. Спектр звучания колоколов
Гродненского Свято-Покровского кафедрального собора

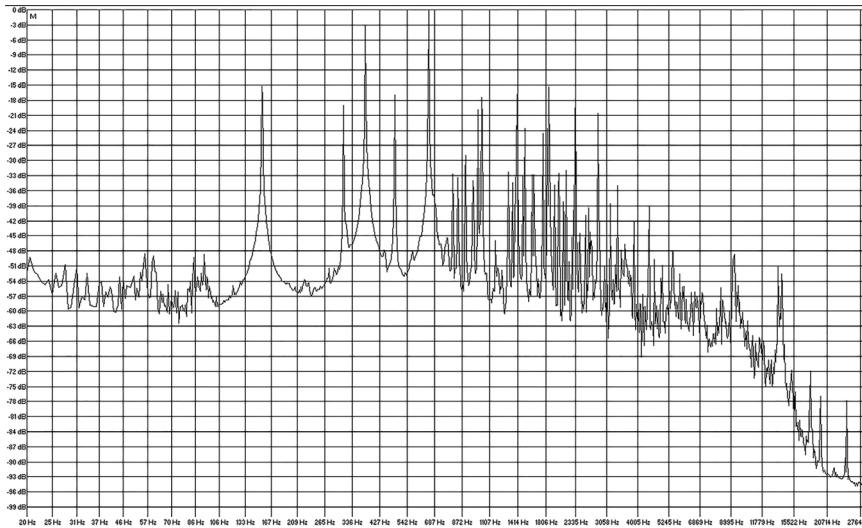


Рис. 2. Спектр звучания колоколов
Свято-Покровского храма д. Красное

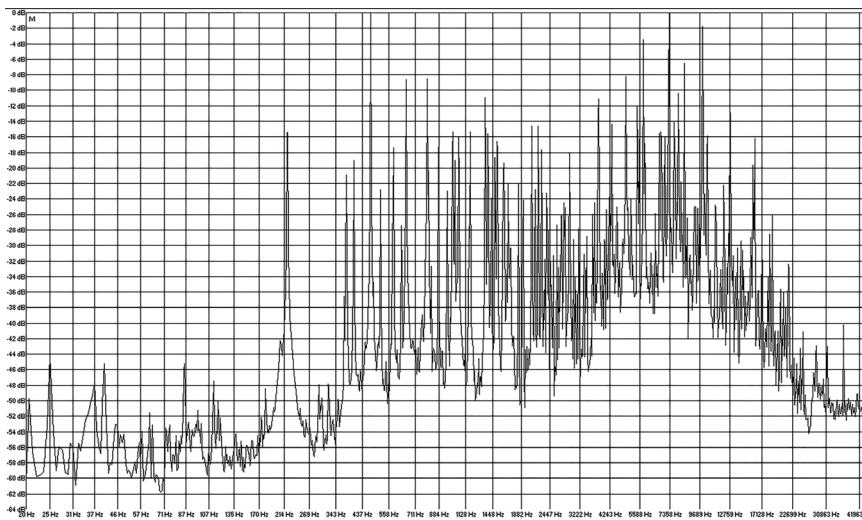


Рис. 3. Спектр звучания колоколов
Свято-Никольской церкви г. Таганрога

Подготовка к записи

Подготовка к записи колокольного звона существенно отличается от подготовки к любой другой записи и во многом зависит от поставленной цели и имеющегося в распоряжении звукорежиссера оборудования.

Поскольку запись колокольного звона в подавляющем большинстве случаев происходит на открытом воздухе (за редчайшим исключением, когда передвижные звонницы для каких-то особых целей привозятся в закрытые помещения), определяющим фактором самой возможности записи является погода. В холодное время года, в дождь и в условиях сильного ветра осуществить качественную запись колоколов практически невозможно. Существенным мешающим фактором являются промышленные техногенные шумы, включающие в себя звуки различных предприятий, находящихся недалеко от колокольни, и звуки проезжающих машин. В случае, когда запись колокольных звонов планируется осуществить на высоком уровне, с целью минимизации влияния шумов от машин возможно даже обращение в службу Госавтоинспекции с соответствующим заявлением, с целью временной организации дорожного движения в объезд места проведения звукозаписи. Так было во время экспедиции 2008 года по записи традиционных колокольных звонов Западной Беларуси.

Выбор микрофонов

Сейчас ни для кого не секрет, что микрофон микрофону рознь, и далеко не всегда высококачественные профессиональные микрофоны, позволяющие прекрасно записывать музыкальные инструменты, подходят для качественной записи колокольных звонов.

Микрофоны следует устанавливать как в ближней зоне (непосредственно на колокольне), так и в дальней – вокруг колокольни. В разных случаях микрофоны дальней зоны могут располагаться на расстоянии от 5 до 40 метров от колоколов и даже больше.

К характеристикам микрофонов ближней зоны предъявляются особые требования. Причин тому несколько.

Во-первых, на колокольне в непосредственной близости от колоколов имеет место высокая интенсивность звука. При том, что эффективное (среднеквадратическое) значение звукового давления на колокольне редко превышает 115 дБ, пиковое значение звукового давления, в момент удара в колокол может достигать величины в 130–140 дБ, а иногда даже и больше, что может привести не только к заметным искажениям звука (часто говорят, что микрофон «захлёбываются»), но и вывести микрофон из строя. Следовательно, необходимы микрофоны, выдерживающие звуковое давление не менее 140 дБ.

Во-вторых, спектр частот, излучаемых колоколами, особенно большими, простирается далеко за пределы слышимого диапазона, как в верхнюю область (ультразвук), так и в нижнюю (инфразвук).

В-третьих, вследствие того, что на колокольне присутствуют колокола разного размера, и одновременно могут звучать колокола с разной интенсивностью звука, необходимы микрофоны с высокой разрешающей способностью по динамике. Другими словами, на фоне громких звуков должны быть хорошо различимы и звуки гораздо меньшей интенсивности.

Динамические микрофоны для этой цели практически не подходят, поскольку, вследствие относительно большой массы системы катушка-мембрана, обладают не только низкой чувствительностью, низкой разрешающей способностью по динамике, но и ограниченным диапазоном частот в верхней области.

Конденсаторные микрофоны подходят хорошо. Благодаря значительно меньшей массе мембраны они обладают гораздо более высокой чувствительностью, значительно большей разрешающей способностью по динамике и более широким диапазоном частот. Однако далеко не все конденсаторные микрофоны способны передавать звук без искажений при высоких уровнях звукового давления в непосредственной близости от колоколов. Кроме того, почти у всех конденсаторных микрофонов существует еще одна особенность, проявляющаяся при передаче звуков высокой интенсивности, о которой, к сожалению, мало кто знает – асимметрия выходного сигнала, видимая в любом аудио-редакторе в виде несимметричности звуковой волны. Обусловлено это наличием направленной силы электростатического взаимодействия подвижной мембраны с неподвижным основанием под воздействием постоянного электрического поля за счет подачи на мембрану поляризующего напряжения или присутствием на основании слоя электрета (пироэлектрика). Если схемотехника микрофона позволяет регулировать уровень чувствительности за счет изменения уровня поляризующего напряжения, колокольные звоны и вообще звуки высокой интенсивности следует записывать с подачей минимально возможного поляризующего напряжения. Из российских брендов такая возможность имеется в микрофонах «Неватон». При всем их достоинстве, конденсаторные микрофоны являются достаточно хрупким и нежным устройством по сравнению с динамическими и при неосторожном обращении легко могут быть выведены из строя.

Ленточные микрофоны не обладают такой особенностью конденсаторных, но являются еще более хрупким устройством, и далеко не все модели способны выдержать звуковое давление, присутствующее на колокольне.

К характеристикам микрофонов дальней зоны предъявляются гораздо менее жесткие требования, нежели к микрофонам ближней зоны, поскольку

звуковое давление в дальней зоне относительно невелико. Для этой цели хорошо могут подойти практически любые конденсаторные микрофоны, как с круговой, так и с кардиоидной или с суперкардиоидной («пушки») диаграммой направленности. Важным фактором здесь является широкий диапазон частот: не уже 20 — 20000 Гц.

Расстановка микрофонов

Опыт показывает, что хорошие результаты дает способ записи несколькими стереопарами. Важно найти оптимальные точки установки микрофонов, однако сделать это можно лишь во время звона, и порой бывает непросто. Особую сложность представляет собой поиск точки установки микрофонов на колокольне. В зависимости от количества и расположения колоколов на колокольне может быть установлено от одной до четырех стереопар. Во многих случаях достаточно двух.

Микрофоны могут располагаться как ниже нижнего края колоколов, так и выше уровня подвеса. Для поиска оптимальной точки звукорежиссеру порой приходится ползать и лазить по колокольне. При этом для защиты слуха от повреждения желательно пользоваться защитными средствами. При этом следует иметь в виду, что все защитные средства не только приглушают звук, но и изменяют его тембровую окраску. Неплохо для этой цели подходят беруши, продающиеся в аптеках. Хорошо, когда у звукорежиссера имеется возможность прослушать звук с микрофонов в закрытых мониторных наушниках с хорошей звукоизоляцией. В этом случае места расположения микрофонов возможно определить наилучшим образом. В большинстве случаев оптимальный угол между осями микрофонов ближней зоны составляет от 60 до 90 градусов и расстояние между мембранами в системе АВ от 17 до 23 см.

Для установки микрофонов вокруг колокольни, как уже было сказано, могут подойти практически любые микрофоны как с круговой, так и с кардиоидной и даже суперкардиоидной диаграммой направленности («пушки»). При этом «микрофоны-пушки» ввиду их «дальнобойности» возможно устанавливать на большом расстоянии от колокольни. В зависимости от наличия вокруг колокольни различных построек, растений, деревьев, высота и расстояние между микрофонами может варьироваться в широких пределах – от десятков сантиметров до нескольких метров. Здесь также для определения оптимального места расположения микрофонов хорошо иметь возможность контроля звука с каждой стереопары в закрытых мониторных наушниках.

Еще одной особенностью записи колокольных звонов является расстановка микрофонов на достаточно большом расстоянии как друг от друга, так и от места расположения основной звукозаписывающей аппаратуры. А это, в свою очередь, вызывает необходимость не только применения длинных

кабелей, но и в ряде случаев применение двух и даже более независимых записывающих устройств, расположенных в разных местах, притом часто с невозможностью их синхронизации с помощью SPDIF или Word Clock.

Следствием применения длинных кабелей появляются ощутимые частотные искажения сигналов от микрофонов, которые можно учесть и компенсировать на этапе обработки звука.

Следствием отсутствия возможности синхронизации нескольких записывающих устройств является некоторое расхождение тактовых частот их задающих генераторов. Однако практика показывает, что за время звучания одной колокольной композиции расхождение столь невелико, особенно при использовании одинаковых устройств, что не только не портит звуковую картину восприятия записи колокольных звонов, но даже наоборот – придает живость в звучании.

Выбор режима записи

Учитывая, что колокола издают звуки далеко за пределами слышимого диапазона как в области инфразвука (ниже 20 Гц), так и ультразвука (выше 20 кГц), запись желательно осуществлять с тактовой частотой не ниже 96 кГц. Лучше (если есть возможность) 192 кГц. Выше 192 кГц особого смысла нет, поскольку режим записи с тактовой частотой 192 кГц позволяет записывать звуковые сигналы частотой до 96 кГц, а звуковые волны более высоких частот в воздухе практически не распространяются.

Обработка записи

Поскольку микрофоны располагаются на разном расстоянии от колоколов, вследствие ограниченности скорости распространения звуковых волн в воздушном пространстве звук от колокола до каждого микрофона доходит в разное время. Следовательно, начинать обработку записи колокольных звонов следует с синхронизации всех звуковых дорожек. Задача упрощается тем, что первый удар всегда имеет четкую атаку, что хорошо видно на мульти-треке аудио-редактора.

После грубого сведения «по вертикали» всех микрофонов, необходимо осуществить более тонкое сведение и коррекцию фазы каждой стереопары в отдельности и всего мульти-трека в комплексе. Делать это лучше на слух, контролируя звук с помощью студийных мониторов и открытых мониторных профессио¬наль¬ных наушников.

Компенсация частотных искажений

В большинстве случаев при записи колокольных звонов приходится использовать длинные (>30 м) кабели, вносящие частотные искажения, которые необходимо компенсировать с помощью программного эквалайзера.

В упрощенном виде эквивалентная принципиальная схема передачи сигнала от микрофона в звуковую карту приведена на рисунке 4.

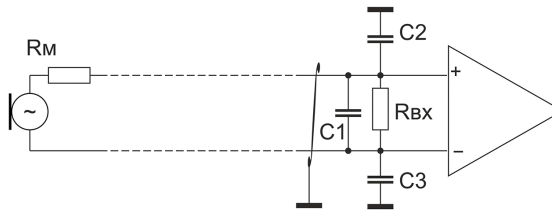


Рис.4. Упрощенная эквивалентная схема передачи сигнала от микрофона в звуковую карту

Пояснения к рис. 4: Rм – выходное сопротивление микрофона. Обычно порядка 600 Ом. Rвх – входное сопротивление записывающего устройства (звуковой карты). В балансной схеме с фантомным питанием порядка 13.4 кОм (2х6.8 кОм). С1 – емкость кабеля между центральными жилами. С2 и С3 – емкость кабеля между жилами и экраном (оплеткой). Для бюджетных кабелей С1 составляет порядка 135 pF/м, С2 и С3 порядка 250 pF/м. У дорогих микрофонных кабелей эти значения могут быть существенно меньше. Собственное сопротивление кабеля относительно мало и им можно пренебречь.

Усредненная частотная характеристика линии передачи «МИКРОФОН-КАБЕЛЬ-ВХОД» бюджетного варианта 30-метрового кабеля представлена на рисунке 5. Расчет АЧХ линии передачи по модели на рисунке 4 проводился в программе MultiSim. Если в арсенале звукорежиссера имеется измеритель емкости, возможно более точно измерить параметры конкретного кабеля, и, следовательно, более точно рассчитать АЧХ линии передачи сигнала.

Из графика АЧХ можно сделать вывод, что 30-метровый бюджетный кабель не внесет существенных частотных искажений в случае записи с тактовой частотой 44.1 кГц и даже 48 кГц. Однако, в случае записи с более высокой тактовой частотой, особенно если предстоит проводить спектральный анализ фонограммы за пределами слышимого диапазона, на этапе обработки следует скомпенсировать частотные потери линии передачи сигнала с помощью программного эквалайзера, задав АЧХ зеркально симметричную относительно горизонтальной линии АЧХ кабеля.

Если известен спад АЧХ самих микрофонов за пределами слышимого диапазона, при обработке звука подобным образом необходимо скомпенсировать и их АЧХ. После того, как будет произведена необходимая коррекция АЧХ всех каналов, необходимо будет еще раз проконтролировать и при необходимости скорректировать сведение всех дорожек записи фонограммы.

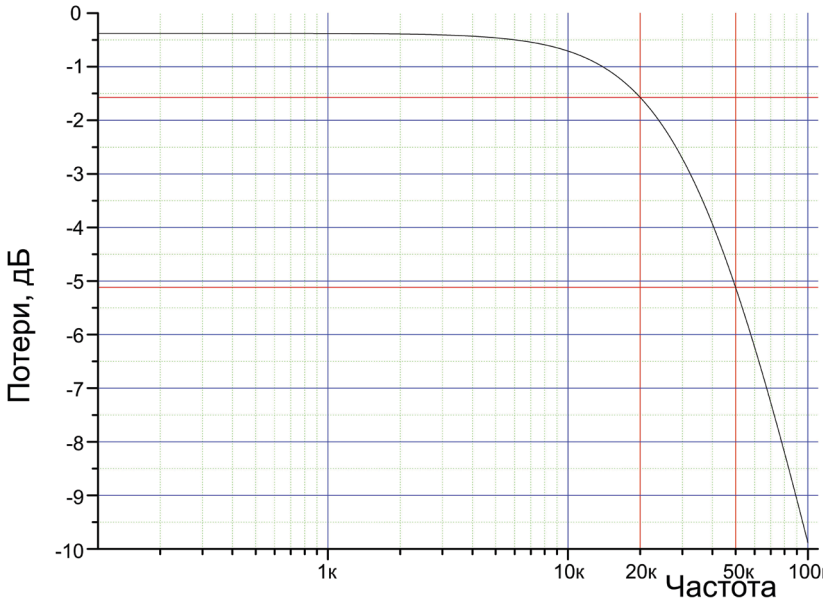


Рис. 5. График АЧХ линии передачи сигнала
от микрофона в звуковую карту для 30-метрового кабеля

«Борьба» с ветром

Как уже было сказано ранее, серьезным мешающим фактором при записи колокольного звона является ветер. Микрофоны ближней зоны, находящиеся на колокольне, обычно хорошо защищены от ветра, чего нельзя сказать о микрофонах дальней зоны. Применение ветрозащиты редко дает приемлемые результаты. К счастью, из-за достаточно большой пространственной разнесенности микрофонов вокруг колокольни, ветер задувает в них не одновременно, что позволяет в процессе сведения их плавно отключать в разное время. Благодаря этому в большинстве случаев удается практически полностью избавиться от шумов ветра. Принцип «компенсации» ветра наглядно иллюстрирует рис. 6.

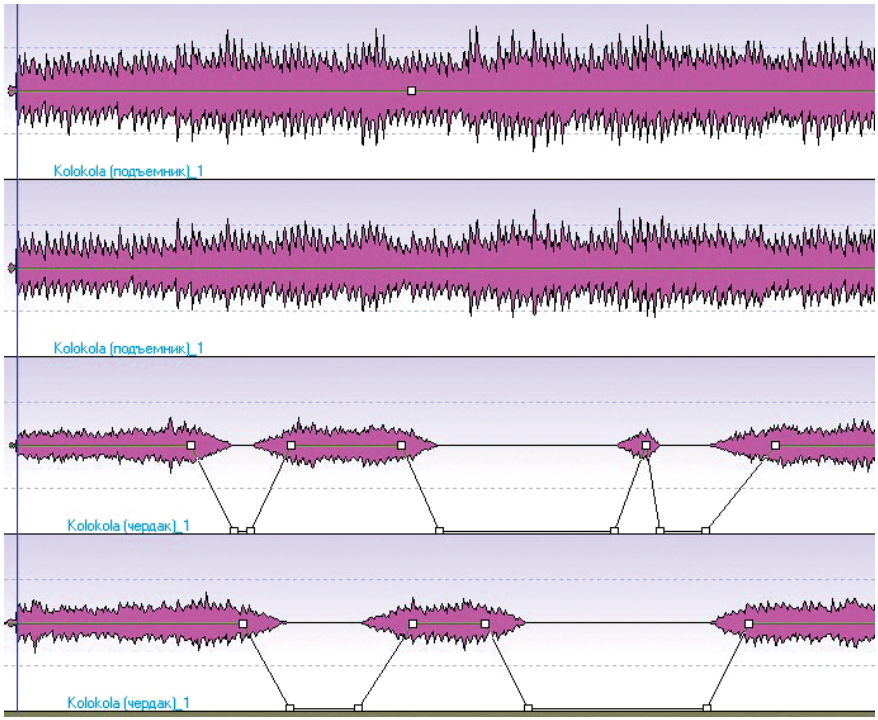


Рис. 6. Иллюстрация «борьбы» с ветром

Заключение

Учитывая опыт записей колокольных звонов, произведенных в период с 2001 по 2018 годы, можно сказать, что каждая последующая аудиозапись колокольных звонов производится на качественно новом уровне с привлечением новых технических и программных средств.

В заключение первой части хочется выразить надежду, что данная работа будет интересна всем, кто неравнодушно относится к колокольному звону, поможет тем звукорежиссерам, кому доведется делать записи колокольных звонов, и подвигнет некоторых ученых к более глубокому изучению феномена колокольного звона.

Некоторые особенности озвучивания православных храмов

Православный храм – это особое место, особое архитектурное сооружение, построенное по особым правилам, существенно отличающимся от правил построения театральных и концертных залов. К сожалению, акустические

свойства многих православных храмов, главным образом современной постройки, оставляют желать много лучшего, и часто смысл молитв и песнопений с трудом доходит до прихожан, а порой и вовсе теряется. Для исправления, или вернее сказать, компенсации таких акустических особенностей храмов часто приходится прибегать к помощи современной звукоусилительной аппаратуры.

Сейчас существует достаточно много различных фирм и компаний, занимающихся озвучиванием различных помещений, в том числе и храмов. Здесь следует отметить, что почти всегда те принципы звукоусиления, что прекрасно годятся для концертных залов, мало подходят для православных храмов. И, к сожалению, очень часто за озвучку храмов берутся люди невоцерковленные, смутно представляющие смысл и значение православного Богослужения.

Главным принципом озвучивания православных храмов должен быть принцип обеспечения натуральности и естественности звучания. В идеале подзвучка должна быть настолько «незаметной», чтобы лишь при её выключении становилось понятно, что в храме работала аппаратура.

Сейчас очень часто использую цифровую аппаратуру, начиная от цифрового микшерного пульта, цифровых систем передачи звуковых сигналов и цифровых усилителей мощности (усилителей класса «D»). Однако при том, что цифровые системы предоставляют пользователю несоизмеримо бóльшие возможности в плане частотной и динамической обработки звука, нежели аналоговые, а также широкие возможности управления и настройки аппаратуры по беспроводной системе Wi-Fi посредством планшета или мобильного телефона, именно аналоговые системы способны обеспечить гораздо более натуральное и более естественное звучание, что является чрезвычайно важным фактором в православных храмах. Что же касается усилителей мощности класса «D» (цифровых), то, по мнению некоторых звукорежиссеров, применение их в православных храмах вообще недопустимо.

Не менее важное значение имеет и эстетическая сторона, особенно в храмах с настенной росписью. Хорошо, когда микрофоны и другие элементы аппаратуры замаскированы под элементы декора храма, и тот, кто не знает мест их установки, может их и не заметить, как, например, микрофон в районе Царских врат (см. фото на рис.7).

Рис. 7. Микрофон возле Царских врат

Аналогичного принципа маскировки следует придерживаться и при выборе акустических систем (колонок) внутри храма, хотя осуществить это значительно сложнее, особенно если стены храма расписаны. Внутри храма лучше использовать колонки на базе широкополосных динамиков, ибо с их помощью можно добиться более натурального звучания, нежели с двух- или трехполосными системами. Хорошо, если есть возможность изготовления корпусов колонок по индивидуальному заказу, так, чтобы их можно было бы вписать в интерьер храма, тем самым сделав практически незаметными.

Особо хочется сказать об усилителе мощности. Во-первых, он должен быть не просто чисто аналоговым, но усилитель должен быть построен по принципу генератора тока, а не напряжения, как все стандартные. К сожалению, ни отечественная, ни зарубежная промышленность такие усилители не выпускает, однако любой грамотный радиоинженер способен его сконструировать и изготовить. Во-вторых, усилитель должен быть с пассивным охлаждением без вентиляторов. Обусловлено это тем, что копоть от горящих в храме свечей засасывается вентиляторами внутрь усилителя, оседает на его элементах, и со временем вызывает типичный вид неисправности электронной аппаратуры – «появляется контакт в том месте, где его не должно быть». Практика показывает, что усилители с активным охлаждением редко служат в храмах дольше 5 лет.

В конце мне хотелось бы сказать о системе автоматического выключения аппаратуры после окончания Богослужения по критерию тишины. Практика показывает, что иногда служители храма по окончании Богослужения забывают выключить аппаратуру, и она остается включенной до следующей службы. А если службы в храме проводятся не каждый день,

аппаратура может быть включена несколько дней. Чтобы этого не происходило, система автоматического выключения обесточит аппаратуру через заданный промежуток времени после того, как уровень звукового сигнала опустится ниже заданного порога.

Литература.

1. Андрей Е. Колокольный звон. (https://www.interesniy.kiev.ua/kolokolnyiy-zvon/)

2. Ильин В.Н. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона. Журнал «Путь» №26. (http://www.odinblago.ru/path/26/5)

3. От «гласа трубного» до «звона красного». Сибирская православная газета №4, 2003 г. (http://www.ihtus.ru/42003/hi1.shtml)

4. Коновалов Игорь. Большой пасхальный звон в День Великой Победы. (http://www.stoletie.ru/obschestvo/igor_konovalov_bolsho_pashalni_zvon_v_den_veliko_pobedi.htm)

5. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. Издательства: «Аст», «Астрель», «Русские словари». М., 2001

6. Колокольный звон. (https://pravoslavie.ucoz.net/publ/kolokolnyj_zvon/1-1-0-17)

МЕДУШЕВСКИЙ
ВЯЧЕСЛАВ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
МГК им. П.И. Чайковского

Доминанта как откровение и чудо

Что общего между картиной звездного неба над головой и незабудкой? Между океаном и бабочкой? Между Бахом и Древним Египтом, между доминантой и духоподъемной энергией истории?

Все объединяет сила восхищенного бытия, которую зовут красотою. Она, по определению богословия, есть сияние славы Божией в сущем. «Искусство не знает пределов, и кто же может достичь вершин мастерства?» — 47 веков назад восклицал древнеегипетский вельможа Птахотеп. Понимаем ли, сколь дивная сила подняла великую Египетскую цивилизацию? А эллинскую? «Никогда не ищите задачу в одном, а совершенствование в другом» — советовал Эпиктет. А мы-то, бедные, их наловчились разделять. И что, получили творческий восторг бытия? Не поразило ли планету уныние, невесть откуда взявшееся? Весть откуда!

Разве не было пророческих предупреждений о грядущей заразе в сфере духа?

«Никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя

в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять…». Это пророчество Достоевского. Но о нем знали люди и раньше, и опасность сумасшествия чувствовали всегда.

Что есть красота? — Могучая вдохновенно-творящая сила бытия, энергия чудотворения, созидания небывалостей. Без нее мрак, растерянность, всеразъедающий серый формализм, неостановимое извращение понятий, слов, интонаций, общей атмосферы жизни, невозможность удержать традицию (передачу умно-творящего света по поколениям). Сумасшествие. Иными словами не скажешь. Сошествие с ума Божественного на ум чуждый, темный, темнящий все.

Красота едина во всеохватности проявлений. И иным образом не существует. В святоотеческой полярной системе координат ко всем точкам бытия она относится как радиус (луч) — к расходящимся сферам. Вот как выглядит «Круг аввы Дорофея»: Бог — центр, люди радиусы: ближе к Богу — ближе и меж собою.

Это всеобщий закон. Не только для людей. Для событий, времен, обстоятельств — тоже. Они различны по духу. Есть времена собирать и времена разбрасывать камни слаженного бытия. «О, времена, о нравы!» — восклицал Цицерон. «Мы и есть времена, мы и есть обстоятельства», — отвечает из вечности Августин.

Центрирована культура. От заповеди культуры (возделывания рая, то есть красоты любви Божией) исходят лучи, озаряющие жизнь. Нет лучей тьмы. Не может быть и культуры ада. Круги потемнения культуры расходятся по мере отдаления от данной в раю заповеди.

Понятие министерства (служения) исходит из слова Божия: «Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих». Министерство культуры, министерство просвещения — высокие слова! «Свет Христов просвещает всех». «Министерство — орган государственного управления отдельной сферой деятельности», — скучно определяет Википедия. А что такое управление, в какой оно системе координат? По апостолу Павлу, управление — дар Святого Духа. Святой Дух истины, красоты, любви, дух усыновления, которым мы только и можем вопиять к Богу: «авва, Отче», — и есть та всеединящая творческая сила, которая сообщает всему способность подъемного бытия.

«Последняя цель музыки — служение славе Божией и освежение духа, а без того вместо музыки — шум и дьявольская болтовня». Определение Баха относится и ко всем сторонам жизни сразу. Например – к законотворчеству. Жуковский писал своему царственному ученику о поэзии правовой жизни. Но для того и в ней должен возгореться священный огонь восторга. В Риме

времен Вергилия варвары в благоговейном трепете лобызали священные камни вечного города, принесшего миру божественную идею справедливости. А дьявольскую болтовню станет ли кто лобызать?

Итак, куда ни кинь — всюду видим истину полярной системы координат.

Вот и шедевры музыкальной красоты. Какая в них система? Конечно же — полярная. Не декартова же, прямоугольная! Там разлад, распад. Пойдешь одной ногой на север, другой на восток — черед пару миллионов световых лет ноги окажутся в разных созвездиях. Слова бесконечно врозь, как чумные? Звуки — вразнос? Это смерть. Это разложение трупа.

А в шедеврах — чудо: нотка к нотке, слово к слову, слава к славе. Все детали льнут друг ко другу, как влюбленные. «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные. — О, ты прекрасен, возлюбленный мой, и любезен!» Не к человеческой, а к богочеловеческой любви пророчественно зовет здесь Библия.

Попробуйте только изъять или исказить хоть одну нотку в шедевре Шопена. «Не отдадим! Один за всех и все за одного!» — дружно возопят они, соединенные любовью и вечной радостью славы. Нет! — разбеганию в дурную бесконечность. Да! — бытию в согласии, в мире хотя и бесконечном, но тепло закругленном, солнечно-завершенном и радостно-совершенном. «Сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом…». Дух нетленной красоты христианства заквасил музыку христианской цивилизации.

А бесконечно разлагать красоту — преступно. В «Бобке» Достоевского заснувший на кладбище пьяница пробужден омерзительной картиной: полуразложившиеся зелено-фиолетовые трупы вакханально взывали друг к другу: «заголимся, обнажимся!» — «Ну, это уж слишком!» — возмутился герой рассказа.

«Ничто не слишком», — подстегивает себя мир в азарте саморазложения. Предела ужасу нет. Никто не воскликнет: доразлагались! Не воскликнет, поскольку не заметит тьмы из-за привыкания к ней. Математический «нижний предел в районе бесконечности» есть ад (этимологически «аидос» — безвидность). Оказавшиеся там существа не замечают своего состояния бесконечного падения.

Эту картину неведения и описывает первое из приведенных выше пророчеств Достоевского.

Доминанта — нерв красоты в предыктах

Как услышать ее, как исполнить? Только сущностно, всем бытием. Никогда не лицемерно. Нужно научиться быть ею. Быть, не казаться. Но разве

человек не больше доминанты? Как посмотреть. Без сияния славы Божией человек то же, что животное (Еккл. 3:18). А доминанта — сияние славы Божией, и в ней мы оживаем.

Как сама красота, так и напоенная ею доминанта открывает свою силу во множестве контекстов. Их много. Изберем лишь предыкт.

Почему существует предыкт в мироздании? Видимо, какая-то высочайшая цель вызвала его к жизни и поместила во многие шедевры.

Слово сложено из приставки «пред» + корень «икт», от лат. ictus — удар, толчок. Иктом в музыке может быть, например, решимость воли, идущей на смерть. Предыкт тогда есть состояние экстренной подготовки и готовности к подвигу. Экстренная подготовка — интенсивное crescendo решимости. В других случаях иктом может быть состояние открытости небесным откровениям. Предыкт тогда — crescendo веры и надежды. Великий чудотворец Иоанн Кронштадтский писал в дневниках: есть в молитве такой момент, когда точно знаешь, что молитва услышана и сбудется непреложно, с абсолютной точностью сейчас или в иное какое время. Перед этой точкой есть некоторая зона исключительной близости, crescendo достоверности бытия.

Предыкт отличается от вступления или связки именно этим «вот-вот», «еще чуть-чуть» — концентрированным предъощущением чуда.

Начало этой фазы маркируется остановкой на доминанте — гармонии духовной жажды и несомнительного упования.

Предыкт в высшей степени синергиен, являет собой зону особой динамически развивающейся близости Бога и души в слиянности человеческих усилий и божественных подхватов. Бог тоже ждет этого дивного момента, ибо Он никогда не действует насильно, но всегда предоставляет инициативу человеку. А как только видит готовность к общению, тут же благодатно подхватывает порыв души, влечет душу к себе, помогая ее начальному влечению. В кибернетике этот процесс называется положительной обратной связью: чем больше человек влечется к Богу, тем больше Бог дает ему почувствовать не просто уже Свое присутствие, но Свою близость, пределов которой нет.

Паскаль, пережив состояние величайшего откровения, записал и зашил в одежду на вечную память три слова: «достоверность, достоверность, достоверность»! Это совсем не вероятность! Охлажденное слово XVIII века «вероятность» сменило древнюю форму «вероятие», приятие познания верою. Достоверность же исключает всякую гадательность. Апостол Петр просил Христа: — Повели мне идти к Тебе по воде. — Иди. — И пошел Петр. Но вскоре налетел порыв ветра. Малейшего испуга было достаточно, чтобы он начал тонуть. И в музыке не должно быть колебания. Исполнитель при окончании предыкта должен застыть в чувстве несомненности

и достоверности грядущего чуда. Есть это в исполнителях — есть и в слушателях. Бетховен иногда ставит crescendo на затухающем звуке или аккорде фортепиано. А еще crescendo может быть и на паузе, и в цезуре. Как это? А вот так! Не физика, а метафизика определяет бытие!

Пришло время услышать сказанное в анализах. Рассмотрим 4 предыкта в «Интродукции и рондо-каприччиозо» Сен-Санса в исполнении Я. Хейфеца.

Почему существует рондо в мироздании? Оно основано на постоянных возвращениях к основной теме после отхождения к иному. Какая в том радость? То радость — христианская. То не ветер, возвращающийся на круги своя (Еккл. 1;6), не вечное кручение в суете сует. Это непрестанное возвращение в чудесной близости к Богу, пролившейся на Землю подвигом Христа.

Как проявляется это чудо здесь? Самое поразительное в теме – немыслимый контраст между мелодией и сопровождением. Сопровождение – тоже вещь особенная. У меня есть статья «Почему в мироздании существует аккомпанемент»[28]. Интонации мелодии – особые «слова» музыки. А сопровождение – атмосфера, в которой дышит Дух Святой. В данном случае он зовет на подвиг. После такой фактурной подготовки впору вступить хоровой песне А. Александрова «Священная война»: «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой»! А мелодия, ступая по облачкам, нисходит с небес на землю в бесстрашии чистоты. В нее стреляют из пулеметов. А в ней лишь немыслимая легкая нежность и отвага. Душа, хоть и связана с телом, но сама по себе нульмерна. И пули для нее — ничто, как и атомные взрывы. Место ее истинного бытия — лишь в Боге Едином.

Чудо надо готовить. И не в одном такте. Даже и особо выделить в названии. Если грядущая тема — в ключе действенности, то смысл Интродукции состоит в молитвенной подготовке, в прошениях и удостоверениях. Между ней и основной темой — первый предыкт. Конечно же, в ореоле доминантовой силы. Но — в неожиданно мажорной окраске. Мелодия от нижних звуков восходит к высочайшим. Зачем? Можно ли свершать подвиг в малодушии? Нет, надо сначала до предела насытиться надеждой беспредельности. И какой звук в вышине? Звук cis, как нона доминанты. Нотка небесного кислорода вечной радости! Она пророческая. Мажор восторжествует в коде шедевра. Но пока впереди только путь отваги. Мелодия в пассажах духа пролилась на основной тон доминанты. Концентрируется в трели. Трель — тоже не слово, а дух. Дух пламенной отваги. Вся серафическая радость неба сконцентрировалась в акцентах трелей, поддержанных пиццикато оркестра. Все спускающееся звуки в трепете трелей окружены вдобавок мелизмами. Мелизмы в музыке — тоже не слова, а духи. В такой-то решимости на смерть вступаем мы в раздел основной формы.

[28] Можно найти на сайте «Музыка в заметках»

Названием рондо композиторы обычно подчеркивают жанр музыки. Форма же часто оказывается рондо-сонатной. Побочная партия обычно дает некий катарсический толчок. Здесь он очень выразителен. Вплоть до этого момента все сопровождение строилось на мерной маршевой поступи аккордов. А теперь — хватит маршировать! Оркестр захлестнула стихия танцевальности. Жанровое начало танцевальности держится энтузиастической энергией. Танец — радость. Энтузиазм, буквально, — «вбоженность». Перелом к радости важен для победы. И какие чудеса виртуозности задействованы здесь! Лат. virtus — честь, духовная отвага, всякая добродетель. Это духовная категория. Что значат грандиозные скачки на расстояния более трех октав? Они — свидетельство отважной широты духа.

Но вот задача: как вновь вернуться к маршевой собранности в жертвенной готовности? Ведь не абы как надо это сделать. Надо сделать так, чтобы взмыл наш дух к небесам. И это — задача второго предыкта: к репризному проведению темы после побочной партии.

Предыкт со стороны гармонической усиливается напряженным сопоставлением с септаккордом второй ступени. А что делает солист? Его возлет к Небу уже совершенно новый — в стремительном стакаттиссимо. Оно — на одном движении смычка. Не простом движении — но на движении смычка в трепете предстояния, влекомого небесным притяжением. О, такого не было, не могло еще быть на первом предыкте. Чувствуем, насколько мы стали ближе к Небу?! А все последующие пассажи! И вот мы застыли на трели, на фермате, на стремительном диминуэндо. Это тоже что-то совершенно новое. В конце Интродукции была наша решимость. А здесь — тихость. Что за ней? Тишина — небесна. Не нашей силе предстоит действовать. Вот она, синергия энергий вживе и въяве. Стремительное crescendo на гамме.

Как ее исполнить? Формально взвизгнуть? Нет, поросячий визг ничего не даст. Никогда не физика звука. Только метафизика. Crescendo синергии — вот в чем мастерство и гениальность. Может ли человек от себя рассчитать форму кривой восхождения? От себя — обязательно получится по-ученически неловко, коряво, криво, искусственно, надуманно. Надо услышать духовно. Стать самому этим crescendo синергии.

Блистательным образом завершилась экспозиция рондо-сонаты.

Дальше — разнообразные эпизоды жизни. Все более танцевальные. Сколько любви, сколько радости. Как от нее вернуться к теме? Опять нужен предыкт — третий. По внешности он один и тот же — в замирании на доминанте. И совершенно другой — в неповторимости новых обстоятельств. После любви, такой нежной, пропитанной небесным светом, но и земной, родной и близкой. В предыкте мы ощутили новый импульс духа, замираем в восторге на небесах. Какие небывало прекрасные небесные колокольчики чистоты!

Вот они сами в неуловимой тихости спустились на землю, а затем вознесли нас к радости подвига. Камиль Сен-Санс! Какой молодец! Как хорошо вслушался в то, что надо, и услышал ответ с Неба! И Хейфец молодец. И мы тоже, если слышим радость синергии.

Последующий эпизод подводит к репризе побочной партии с соответствующим тональным сдвигом. А после того — последний, четвертый предыкт, самый главный.

Как завершить произведение? Только неслыханным образом. Зачем Интродукция, зачем все предыкты, зачем вся линия стремлений и ожиданий? Написано: ищите — и обрящете. Концом всего может быть только Царствие Божие. Оно часто составляет энтелехию коды. И кода здесь обязательна — иначе вся пьеса оказалась бы бессмыслицей.

Здесь мы должны коснуться еще одного момента. Почему в мироздании существует жанр концерта и концертной пьесы? Какая великая сила вызывала их к жизни? Оркестр и солист. Зачем? Солист — (условно говоря) Моисей, задача которого возвести оркестр-народ на высоту бытия. Не одному эгоистически взойти на небо. Но с народом, со всем человечеством.

Эту задачу мы и видим блистательно выполненной в последнем предыкте и последующей коде.

На стремительные пассажи солиста на доминантовой гармонии амебейно отвечает народ. Способен ли народ на такое? Это удивительно, но народ-оркестр буквально повторяет, слово в слово, только уже во всех октавах и регистрах ревностный одноголосный пассаж Моисея. Но народ, оказывается, способен еще и не на такое. Моисей повторяет пассаж и уходит на диминуэндо. И вот новое чудо: заключительное проведение основной темы. Кто исполнит ее? Оркестр! Народ! А что ж Моисей? Исторический Моисей закрывал лицо свое от народа, ибо оно сияло и ослепляло. Музыкальный Моисей, слегка прикрыв лицо (diminuendo) постепенно открывает его. Пассажи в музыке, мы уже говорили, — это не слова, но ослепительное сияние духа. Тема застывает на кадансовом квартсекстаккорде. Солист в небесах — на трели-трепете. Обрыв общего звучания. Открывается неизбежная в жанре концерта и концертной пьесы каденция солиста. Солист играет многоголосными аккордами. В свободном движении, с ферматами. Откуда это свойство каденции? Хронологического времени в каденции нет. Слушатели вместе с солистом замерли во времени богообщения…

После заключительной остановки солиста на кадансовом квартсекстаккорде — рокот литавр. Литавры — инструмент особый. Не голос человеческой души. Голос свыше. Но и он замирает на диминуэндо. Пауза. Фермата. Что это? А это — «безмолвие на небе, как бы на полчаса». Кончилось время человеческое. Все творение замерло в благоговейном трепете. Ангелы

в ожидании чего-то неслыханного оборвали свою непрестанную песнь славы Божией. Генеральная пауза Вселенной! Может ли быть более сильное и совершенное выражение готовности творения всецело и доверительно отдаться творящей воле Божией? Царствие Божия по силе равно и превосходит акт творения мира.

Многие шедевры всматриваются в это всеобщее будущее. В коде пьесы Сен-Санса мы покорены сияющим торжеством Тоники. Слова не нужны. Дух ведения открывает глубины сущего.

Для чего в мире Тоника? Почему закон тонального единства распространяется на огромные временные пространства концертов, симфоний, не говоря уже о пьесах более скромного масштаба? — Конечно же, по слову Божию. «Я – Господь, Я не изменяюсь; посему вы, сыны Иакова, не уничтожились». Тоника — торжество вечности и неизменности Божией и нашей сохранности в ней.

А для чего доминанта в сущем? А она — для жажды Бога, возрастающей в творении по мере насыщения, так что предела ей нет.

А почему существует единство тоники и доминанты (и всей системы гармонии)? Потому, что Бог есть любовь. «Любовь, что движет солнце и светила». Любовью рожден закон синергии Неба и земли.

Для чего в мире существуют, в частности, и предыкты? Они учит азам веры как опытного богообщения. Разве не в высшей степени учительны рассмотренные примеры?

Дела Божии мы призваны делать не из страха наказаний, а доброхотно. Так велит любовь. «Я подвиг силы беспримерной готов сейчас для Вас свершить». А пред любовью Божией будем слизняками? Жизнь пред Богом тем более должна быть пронизана духом про-активности — в жажде Богоугождения, как это было у Николая-угодника и у всех святых. Иван Сусанин отдал жизнь за Царя, потому что прежде посвятил ее Богу, а в Боге (по закону аввы Дорофея) — и всем людям. Сам Бог, Его промыслительная мысль и любовь являют нам пример проактивности. Благодать Божия — непрестанно впереди человека, все время забегает вперед, окружает со всех сторон, только б поощрить его к ищущей вере. Так и нам следовало бы проактивно искать Бога. Тогда будут чудеса радости.

Все едино. Нет разницы между музыкой, жизнью человека, фундаментальной педагогикой или историей! Не по их материалу, конечно, а в том отношении, что все бытие находится под законом христианской свободы, заключенной в святоотеческой системе полярных координат аввы Дорофея. И эсхатология сроков? И она тоже, ибо зависит от состояния духа планеты. Если во всех областях жизни (дух управления, дух армии, дух экономики, дух СМИ, дух

личностного общения…) восхотим пламенно исполнять «доминанты» и энтузиастически — «тоники», с полным самоотвержением — предыкты и икты, — то жизнь будет разгораться заново, Россия станет столицей смыслового пробуждения мира, Евангелие будет проповедано во всем мире не переводами, а в силе и духе апостольской проповеди, в силе и духе святой жизни. А если поддадимся соблазну истолковать историю в ключе дьявольского детерминизма — обусловленности прошлым, а не сияньем Царствия впереди, если, к примеру, «православные» убегут в леса и чащобы, закопаются в землянки, чтобы сохранить свою жизнь, — то доминанты и тоники зачахнут в мире. Что делать с такой никуда не годной планетой?

История земли, как сказали бы математики, находится в точке бифуркации, расхождения вариантов. Их можно усмотреть в пророчествах. Расхождения в них не означают их неверности. Они могут вызываться различной ориентацией в сроках. За горизонтом находится то, чем мы живем сейчас. Живем вялостью доминант — не будет и ослепительных тоник. Неужели предадим священную миссию русской цивилизации? Великий чудотворец Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский назвал историю России «Новой священной историей». Сказала ли она свое последнее слово в мире? Земля ждет его, как доминанта ждет тонику, которая в вышине.

ЖДАНОВА
ТАТЬЯНА АРАМОВНА
исполнительный директор Московской городской комплексной целевой программы воспитания молодежи «Поют дети Москвы» Департамента образования и науки г. Москвы, директор ГБОУ ДО ЦТР и МЭО «Радость», лауреат премий Президента РФ, Правительства РФ, Мэрии Москвы, заслуженная артистка России

Значение духовной музыки в воспитании детей и молодежи на примере образовательной и просветительской деятельности Центра творческого развития и музыкально-эстетического образования детей и юношества «Радость»

Озари меня милосердием,
Тихой радостью озари.
Чтоб творил добро я с усердием
Мне Любовь свою подари…
О. Владимир (Бороздинов)

Проблема духовного воспитания подрастающего поколения не теряет своей актуальности во все времена. В современном мире подросткам и молодежи особенно трудно отыскать ориентиры, формирующие целостное, гармоничное мировосприятие, созидательные установки в повседневной жизни.

Слишком разнородна и противоречива информационная среда, слишком большое значение для ребят со школьного возраста приобретает тема конкуренции в целях достижения личного и, как правило, узко понимаемого благополучия.

Прежние идеалы коллективизма, созидательного труда на благо общества, социальной ответственности, возможно, не отвечали всем духовным запросам человека, но, безусловно, помогали воспитывать патриотизм, гражданские и нравственные качества. В современном социуме, изолирующем людей друг от друга барьерами не только социальными, материальными, но и виртуальными, детям бывает непросто понять на собственном опыте, что такое сочувствие, сопереживание, доброта, человечность. При кажущейся легкости коммуникации в сети Интернет, его виртуальное пространство подчас создает иллюзию индивидуального психологического комфорта, а не объединяет людей на основе общих творческих интересов.

Искусство, безусловно, обладает большим воспитательным потенциалом, поскольку воздействует на сознание через опыт эмоционального переживания. Особенно широкие возможности здесь у музыки, как вида искусства, напрямую обращенного к эмоциональной сфере личности. Музыкальные интересы и предпочтения по существу являются отражением психоэмоциональных моделей, по которым человек строит отношения с окружающим миром. Формирование спектра музыкальных интересов в детском и подростковом возрасте способно оказать значительное влияние на систему эстетических и нравственных ценностей. Огромное значение имеет воспитание духовно-нравственных идеалов молодежи через приобщение к искусству и, в частности, к духовной музыке. «Музыка в большей связи с нравственными поступками человека, нежели обыкновенно думают», – писал В.Ф. Одоевский.

Особо здесь следует выделить вокальную, хоровую музыку, в которой слова в сочетании с музыкальными образами конкретизируют художественные и духовные ценности. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», – так начинается Евангелие от Иоанна. И в самом деле, слово, обращенное к Богу, несет сильный эмоциональный и смысловой заряд, особенно если оно непосредственно связано с музыкой.

Хоровое пение – одна из древнейших, наиболее широких и общедоступных форм художественной деятельности людей, наиболее эффективная среди различных форм музыкального воздействия на человека, особенно на детей. Пение хором является наиболее массовым видом музыкального образования и, в конечном итоге, воспитания культуры человека.

Воспитательные возможности хорового пения огромны. Они определяются воздействием на человека единства слова и музыки в песне, самой природой

певческого звучания, вызывающего сильные эмоции. Хоровая деятельность имеет дело с коллективными, а потому более сильными чувствами. Поэтому эмоциональность восприятия музыки здесь проявляется более всего. К.Д. Ушинский писал: «Какое это могучее педагогическое средство – хоровое пение. В песне, а особенно хоровой, есть вообще не только нечто оживляющее и освежающее человека, но что-то организующее труд, располагающее дружных певцов к дружному делу. Песня несколько отдельных чувств сливает в одно сильное чувство и несколько сердец в одно сильно чувствующее сердце».

Здесь ярко проявляет себя опыт коллективного со-творчества, единения в совместной созидательной работе, которое традиционно в русской культуре называлось соборностью. И сегодня глубокое символическое значение имеют сказанные много веков тому назад слова святителя Василия Великого: «псалмопение доставляет нам одно из величайших благ – любовь, изобретая совокупное пение вместо узла к единению и сводя людей в один согласный лик».

Каким же в сегодняшних условиях может быть духовное воспитание, ориентирующееся на практику и опыт хорового пения?

Само понятие духовного воспитания можно рассматривать в двух ракурсах: как широко, обобщенно, так и более конкретно – как исполнение духовных богослужебных произведений. Мы трактуем воспитание духовности в широком смысле этого слова, как формирование комплекса важных духовно-нравственных качеств личности, таких как сочувствие, сопереживание, сострадание, сопричастность, любовь к Отчизне, уважение человека как личности и т.п. И именно в этом случае надо говорить о воспитании духовно-нравственной личности средствами хорового коллектива, и в первую очередь – средствами исполнения духовной музыки.

Многих хормейстеров, педагогов волнует вопрос: с какого возраста необходимо приобщать детей к духовной музыке? Вспомним знаменитое высказывание Льва Николаевича Толстого о том, что он всю жизнь перерабатывал то, что получил в детстве. Дети и подростки по большей части очень восприимчивы к духовной музыке – к красоте интонирования богослужебных текстов, смысл которых они поначалу не осознают полностью, но при этом эмоционально воспринимают сам дух, характер, чувства, заложенные в музыкальном произведении. Работа над музыкальным образом, характером исполнения здесь может оказаться более эффективным воспитательным средством, чем целенаправленные просветительские лекции и миссионерские беседы.

Через исполнение лучших образцов духовной музыки мы, несомненно, эмоционально располагаем детей к восприятию духовности. Вспоминается, как

в 90-х годах XX века, когда духовная музыка была не в почете, корреспондент газеты спросил моих юных хористов, какие произведения из репертуара представляют для них наибольшую ценность. И ребята, не задумываясь, ответили: «концерт Бортнянского»!

Чем раньше начинать говорить с ребятами о духовной музыке, включать в репертуар духовные сочинения, начиная с детских песен соответствующего содержания, тем лучше. Современные композиторы часто пишут произведения на стихи духовных поэтов, где христианские ценности облекаются в простые, понятные ребятам слова. Так, например, одной из любимых песен Большого сводного хора московских школьников, организованного Центром «Радость» и насчитывающим более 4000 московских детей, является песня «Ангел» замечательного композитора Владимира Владимировича Беляева на слова матушки Марии. А как не вспомнить его же песню «Творите добрые дела», в которой в доступной для ребят форме определяется суть духовного воспитания личности: «Пока жива душа и дышит – творите добрые дела»! Хором Центра «Радость» был записан диск на стихи митрофорного протоиерея Владимира Бороздинова, который называется «Святая Русь». В создании диска с увлечением приняли участие даже самые юные хористы Центра: учащиеся Школы раннего развития «Малышок» – дети 5-6 лет!

Центр творческого развития и музыкально-эстетического образования детей и юношества «Радость» – крупнейшая в Москве организация массового музыкального и художественного воспитания. Сегодня в Центре обучаются более 12000 детей и подростков. Гражданское, патриотическое, нравственное воспитание средствами музыки и других видов искусства – образовательная миссия, которой Центр служит уже 40 лет. В организации, история которой началась с небольшой хоровой студии, сейчас действуют Хоровое, Народно-оркестровое, Фольклорное, Хореографическое, Оркестрово-духовое и целый ряд других учебных подразделений.

Как в любых образовательных начинаниях, в решении задач духовно-нравственного воспитания главную ценность представляют не разовые инициативы, а комплексные решения, и в первую очередь – формирование среды, в которую попадают обучающиеся. Центр «Радость» заботится о формировании этой среды на всех этапах образовательного процесса. В работе с воспитанниками хоровых коллективов, которые остаются системообразующими творческими объединениями Центра, приобщение к традициям русской духовной музыки начинается с отбора репертуара, организации тематических концертов из произведений духовной музыки с участием коллективов всех возрастов, начиная с хора дошкольников Школы раннего развития «Малышок», до хора «Возрождение», состоящего из выпускников Центра. За исполнение произведений русской духовной музыки хоры Центра «Радость» неоднократно удостаивались Гран-при и звания лауреатов I степени

на международных фестивалях «Звучит Москва», «Рождественская песнь», «Хрустальная часовня» (Россия), «Hajnowka» (Польша), «Musica sacra a Roma» (Италия) и многих других.

Одной из важнейших воспитательных задач является включение лучших образцов духовной музыки в постоянный репертуар хоровых коллективов, с учетом возрастных особенностей и возможностей учащихся. Изучение духовной музыки также проходит в рамках развивающих учебных предметов, таких как «Слово как предмет эстетики» (ШРР «Малышок»), «Познавательные возможности досуговой деятельности» (тематические экскурсии, беседы), «Комплексное развитие творческих способностей», «Слушание музыки», «История музыкальной культуры» (учащиеся знакомятся с жанрами духовной музыки, сочиняют монодические песнопения на канонический текст и т.д.). На уроках «Хорового сольфеджио» дети соприкасаются с духовной музыкой, читая с листа, и исполняя духовные песнопения на занятиях по академическому вокалу.

Пониманию содержательной стороны, а также художественного разнообразия и богатства традиций русской духовной музыки служит посещение концертов академических хоров, высокопрофессионально исполняющих духовную музыку (выступления Капеллы России имени А.А. Юрлова, Камерного хора Московской консерватории, Московского Синодального хора и других коллективов), обсуждение полученных впечатлений на занятиях «Слушание музыки», «История музыкальной культуры», на просветительских встречах Музея музыкальной культуры и истории Центра «Радость», на встречах учащихся с клириками православных храмов. Важной и неотъемлемой задачей является исполнение духовной музыки в православных храмах и монастырях. Например, хоры Концертный, Старший, «Возрождение» – частые гости Свято-Алексеевской пустыни. В рамках программы «А музы не молчат» Музея музыкальной культуры Центра «Радость» учащиеся прослушивают и обсуждают записи духовных программ концертных коллективов школы, сделанные в гастрольных поездках. В центре традиционно проводится фестиваль «Пасхальная радость», в котором принимают участие и дети, и родители. А ведь приобщение к духовным ценностям семьи имеет огромное воспитательное значение! Коллективы также участвуют в тематических концертах духовной музыки, организованных Центром. Так, традиционно проходят концерты духовной музыки в Рахманиновском зале Московской консерватории, где некогда располагалось знаменитое Синодальное училище. Центр реализует один из приоритетных воспитательных проектов Департамента образования и науки города – комплексную программу «Поют дети Москвы», в которой ежегодно участвуют свыше 100 тысяч школьников. В рамках этой программы духовно-нравственное воспитание ребят происходит путем исполнения и слушания духовной музыки в церквах, соборах, храмах.

Более 20 лет Центр «Радость» проводит смотры коллективов, исполняющих духовную музыку, в рамках международного музыкального фестиваля «Звучит Москва», а с 2000 года реализует проект ежегодного тематического фестиваля-конкурса на лучшее исполнение духовной музыки «Рождественская песнь», главным содержанием которого является хоровая музыка православной традиции. Оба музыкальных конкурса – это не только смотры, но и гала-концерты, сольные выступления певческих коллективов в лучших концертных залах Москвы, среди которых Большой и Рахманиновский залы Московской консерватории, Зал Церковных Соборов Храма Христа Спасителя и др., творческие встречи, открытые уроки и мастер-классы, научно-практические конференции по вопросам поддержки детского и молодежного хорового творчества, развития певческого голоса юных певцов, исполнения детьми и молодежью духовной музыки.

С 2012 года фестивали «Звучит Москва» и «Рождественская песнь» вошли в число ключевых проектов городской комплексной целевой программы воспитания молодежи «Поют дети Москвы», о которой уже упоминалось. Эта реализуемая сегодня Центром программа утверждена Департаментом образования и науки столицы и вовлекает в свою орбиту сотни детско-юношеских хоровых коллективов. С каждым годом количество участников увеличивается, что безусловно говорит о растущем интересе и формирующейся потребности юных москвичей исполнять духовную музыку.

Наряду с указанными фестивалями, одной из ключевых инициатив программы «Поют дети Москвы» стал тематический проект «Духовные скрепы Отечества», предполагающий не только освоение детско-юношескими коллективами произведений русской духовной музыки, но также знакомство с православными храмами, монастырями Москвы и Московской области. Эти поездки имеют огромное воспитательное, просветительское значение, позволяют детско-юношеским хорам выступать с программами из сочинений духовной музыки в храмах, воскресных школах перед прихожанами и заинтересованными слушателями. Такие концерты проходят в Москве, в Новодевичьем Богородице-Смоленском монастыре и в храме иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке, храме Живоначальной Троицы в селе Ознобишине, церкви Покрова Пресвятой Богородицы в городе Жуковском, в Свято-Алексиевской Пустыни Ярославской области, Воскресенском Новоиерусалимском монастыре, других храмах и монастырях столичного региона. Регулярно в рамках проекта проходят концерты в московском Историко-культурном и просветительском центре «Соборная палата».

Нельзя обойти вниманием отражение духовно-нравственной тематики и в других проектах программы «Поют дети Москвы», таких как «Значимые события российской истории», «Я на этой земле родился». Все эти проекты

служат открытию школьниками ценностей русской духовной культуры.

Центр разработал и осуществляет еще один проект – «Час искусств», в рамках которого в общеобразовательных школах г. Москвы ведется большая работа по программе духовно-нравственного воспитания. Это интерактивные развивающие занятия, которые проводятся с учащимися общеобразовательных учреждений. В настоящий момент Центр реализует более 20 подобных программ, и практически в каждой из них есть темы, так или иначе связанные с духовным воспитанием школьников. Так, в цикле «Музыка родного края» школьники знакомятся с традициями празднования Рождества, абонемент «Музыка праздника» также рассказывает школьникам о русских православных традициях, абонемент «Музыка и архитектура» знакомит детей с «Белокаменными соборами Новгорода, Владимира и Суздаля: колыбелью русской духовной музыки», величайшими архитектурными храмовыми памятниками мира и т.д.

Отдельно необходимо отметить проект «Большой сводный хор московских школьников» в рамках программы «Поют дети Москвы». В репертуаре этого многочисленного коллектива (более 4000 школьников Москвы») более 20 духовных песнопений!

В рамках программы «Поют дети Москвы» педагогический коллектив Центра и привлекаемые специалисты оказывают методическую помощь работающим с детьми и подростками педагогам-хормейстерам разных регионов России. К этой помощи можно отнести как издательскую деятельность (Издательством «Радость» выпущено несколько сборников произведений русской духовной музыки для детских и молодежных хоров), так и открытые методические проекты – международные и всероссийские Методические хоровые ассамблеи, конференции, семинары, мастер-классы.

Определенный вклад в духовно-просветительскую деятельность среди подростковой и молодежной аудитории вносит издаваемая Центром с 1993 года музыкально-литературно-художественная юношеская газета «Радость», где публикуются материалы, посвященные главным христианским праздникам, русскому зодчеству, иконописи, рассказы о православных святых и т.д.

Но, конечно, главным «инструментом» такой просветительской работы остается сама учебная и исполнительская деятельность хоровых коллективов Центра «Радость».

Бывает, что другие учебные хоровые коллективы не берут в репертуар духовную музыку (хотя под рукой не только духовные сочинения, но и колядки, несложные, адаптированные для детей песнопения), ссылаясь на то, что для них такая музыка представляет особую исполнительскую трудность. Но, как показывает практика, в таких случаях чаще всего оказывается, что

и светские произведения они поют недостаточно качественно. Если смотреть широко, среди задач, стоящих перед исполнителями духовной музыки, нет таких, которые не распространялись бы на хоровое мастерство и искусство в целом.

Нельзя упускать из виду, что процесс освоения духовной музыки воспитанниками детского или юношеского хорового коллектива, понимание учащимися ее содержания находятся в тесной связи с ростом исполнительского мастерства хора. Неряшливое по интонации, артикуляции исполнение сочинений духовной музыки, естественно, не будет способствовать раскрытию содержательной стороны этих сочинений. С другой стороны, работа над «вычищением интонации» не даст должного результата, если в основу этой работы не будет положено внимание к образу духовного песнопения, которое «сводит в единый согласный лик» эмоционально-душевные переживания хористов.

Поэтому с точки зрения музыкального, художественного образования, а, беря еще шире, и всего процесса эстетического и нравственного воспитания, обучение исполнению духовной музыки можно и нужно рассматривать как основу качественного развития академического хорового коллектива любого состава и любой возрастной категории.

Духовный репертуар незаменим также в вопросах ладового воспитания хористов, их знакомства с нетемперированным строем, в развитии полифонического и гармонического слуха, обеспечивающего «равновесие» в звучании партий, в формировании у юных певцов навыков равномерного дыхания, «округления» звука. Неслучайно отличительной чертой русской вокально-хоровой школы является как раз культура звука, методически связанная с особенностями дыхания и звукообразования.

Интересный и всегда открытый вопрос – допустимая мера эмоциональной выразительности при исполнении произведений духовной музыки. Понимание духовной музыки, содержания песнопений, конечно, невозможно без верной расстановки смысловых ударений, знакомства со значением церковнославянских слов, обстоятельствами создания богослужебных текстов, в целом – с Евангельской историей. Однако применительно к работе с детьми и подростками это понимание нельзя представить и без эмоциональной составляющей, которая чаще всего и трогает ребят. Для детско-юношеского хорового коллектива синонимом осмысленного исполнения становится исполнение именно выразительное – «проникающее в сердца». И эта выразительность будет тем убедительнее, тем более будет соответствовать духу русской церковно-певческой традиции, чем лучше хористы поймут смысл интонируемых слов, чем теснее увяжут в своем сознании задачи точной вокализации с переживанием содержащихся в песнопениях образов. В любом случае в работе с детьми и подростками стоит

преимущественно помнить о замечании К.Д. Ушинского, подметившего, что «человек более человек в том, как он чувствует, чем в том, как он думает».

В заключение хочется еще раз отметить, что русская духовная музыка для любого детско-юношеского хорового коллектива – бесценная сокровищница методического, художественного, жизненного и духовного опыта. Насколько эта сокровищница откроется для подрастающего поколения – зависит от педагогов-хормейстеров, призванных и в XXI веке знакомить юных хористов с тайной музыкального сотворчества, подлинно объединяющей людей сердечной и духовной радостью.

ВОЛОДИНА
ЕЛЕНА ЕВГЕНЬЕВНА
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры теории и истории
искусств МПГУ

Курс музыкальной палеографии в структуре высших музыкальных учебных заведений православной и светской направленности

На современном этапе развития российского общества, в условиях поиска устойчивых мировоззренческих ориентиров, особенно актуальными становятся вопросы, связанные с формированием духовно-нравственной культуры личности. При этом необходимо учитывать тот факт, что процесс духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения в сфере профессионального образования может быть эффективно осуществлен только при условии использования в рамках учебно-воспитательного процесса богатейших культурных традиций предшествующих поколений.

Особого внимания заслуживает при этом проблема освоения учащимися знаков русской нелинейной нотации византийского происхождения, которая бытовала на Руси в системе православной христианской культуры на протяжении более шести столетий – со времени крещения вплоть до XVII века. Современные же старообрядческие общины используют подобную практику работы с рукописным материалом нелинейного письма вплоть до сегодняшнего времени, а греческая православная церковь вообще никогда не переходила на линейную нотацию. Посвященный этим проблемам курс музыкальной палеографии, включенный автором в учебный план регентского отделения Московской Духовной Академии, оказался сегодня востребованным и светскими учебными заведениями. Это позволило составить

и апробировать утвержденную на кафедре теории и истории искусств программу его изучения на музыкальном отделении Московского Педагогического Государственного Университета.

Курс музыкальной палеографии призван способствовать воспитанию музыкально-теоретического мышления, необходимого для будущей профессии музыкантов, формированию представлений о важнейших этапах развития теоретической мысли византийской и древнерусской музыкальной культуры, связанных с теорией знаковых систем, воспитанию навыков анализа музыкальных произведений нелинейной нотации, подготовке студентов к будущей профессиональной деятельности широкого профиля и научно-исследовательской работе. Курс музыкальной палеографии выстраивается в тесном взаимодействии с другими дисциплинами музыкального и общегуманитарного содержания. Практические занятия помогают глубже освоить стилевые особенности малоизученных сегодня музыкальных культур.

Виды учебной работы предполагают курс лекций, семинаров и самостоятельной работы студентов в соответствии с предлагаемой программой. При наличии дополнительных часов возможно введение курсовых работ. Слушание музыки и просмотр видеоматериалов (например, видеозаписи рукописных документов) могут проводиться в зависимости от необходимости и наличия соответствующих информативных средств.

Характеристика знаковых музыкальных систем начинается с рассмотрения древнейшей теории невменой нотации западной силлабической, невматической и мелизматической составляющих, после чего изучается византийская и производная от нее древнерусская музыкальные нотации, затрагиваются вопросы модификации исходных систем, последующее введение киноварных помет и признаков. При этом анализируются лучшие образцы церковных песнопений соответствующей стилистической направленности. Основные свойства кондакарной и невменной нотации, осмогласные распевы киевского, болгарского и греческого письма и современная нотация греческой и старообрядческой русской церкви рассматриваются также на основе использования обширного иллюстративного материала, введенного в богослужебную исполнительскую практику студентов Московской Духовной Академии. Источниками исследования являлись рукописи библиотек и музеев Сергиева Посада, Москвы, С.-Петербурга и Киева. Современные греческие афонские рукописи анализировались по образцам, представленным в работах зарубежных исследователей. Обзор важнейших литературных источников по каждому разделу курса приводится отдельно.

Разработка теории экфонетической нотации опирается на описания древнейших музыкальных знаков греческими исследователями школы Montfaucon (1708, Paris), список музыкальных знаков из «Paleographia Graeca» (со стр. 231) и изучение теории и образцов ранних расшифровок из «De l'etat de l'art

de musique en Egipte». Особое внимание уделено работе кардинала Питры «Hymnographie de l'eglis greque», в которой приводятся исследования в том числе и рукописных источников С.-Петербурга. Анализ расшифровок Криста в «Anthologia Graeca carminum Christianorum» разбирается отдельно в связи с допущенными автором ошибками в перенесении ритмической структуры современных мелодий на мелодию древних традиций. Даются указания на несоответствии метрических стоп классических поэтических форм композиционной организации древних текстов, анализируется техника анафоры и эпифоры. Исследование сирийской гимнографии опирается на работу Майера и Баумштарка «Liturgie compares» (Amay, 1939), еврейской гимнографии – на труд Мюллера и Маасa «Die Propheten in ihrer ursprünglichen Form» (Вена, 1896). Обзор древнейших видов армянской и эфиопской нотаций с расшифровкой музыкальных знаков приводится по книге «Resume philosophique de l'histoire de la musiq» (Paris, 1835), в которой представлены исследования Тибо, Фляйшера и Гардхаузена. Завершает обзор музыкальных знаков экфонетической нонации анализ известного фундаментального исследования Хега «La Notation Ekphonetique».

Изучение теории невменной нотации западной традиции начинается с анализа силлабического стихосложения античной и раннехристианской традиций. Рассматривается строфическая форма псалмов, принцип акростиха, основные элементы мелодической организации музыкальной структуры (невменная фиксация формул initia, median, finalis). Приводится расшифровка музыкальных обозначений античных и христианских музыкальных знаков соответствующей стилистической направленности, анализ метрической системы эпохи эллинизма, рассматриваются типовые мелодические формулы и речитативные переходы, силлабические знаки сирийского и еврейского происхождения. Невматическая система гимнотворчества начинается с изучения сирийских и античных традиций. Анализируются раннехристианские гимны конца III века из сборника «The Earliest Ex. of Chr. Hymnography», разбираются метрические основы стихосложения и особенности свободной композиционной структуры организации музыкального материала соответствующих традиций, изучаются невменные знаки христианских гимнов. Обзор мелизматических комплексов структурной организации музыкального материала западной традиции, мелодических образований и способов их расшифровки базируется на материалах указанной выше «Антологии» Криста.

Теория невменной нотации византийской традиции связана не только с песнопениями богослужебной практики, но и с исполнительской практикой пения аккламаций. К вопросам музыкально-теоретических исследований здесь необходимо подключить рассмотрение вопросов образования семантических, драматургических и структурных подобий византийской церковно-христианской практики, а также остановиться на рассмотрении

характерных особенностей образования важнейших византийских гимнографических жанров: тропаря, кондака, канона. Кроме того, здесь невозможно будет обойти вниманием вопросы образования системы византийских кругов различных иерархических составляющих, влияния теории сирийских, латинских и греческих гласовых систем на образование византийской системы осмогласия, гласовых мелодических формул и основных принципов их соотношений, в том числе – с использованием тенденции дискретности и перманентности.

Раннехристианская нотация представлена как первый образец подробного невменного письма христианской традиции. Рассматриваются все три основные этапа ее развития, приводится таблица просодических и экфонетических знаков сирийского происхождения, стоявших у истоков образования стройной византийской системы. Методы расшифровки музыкальных знаков соответствуют указаниям Цэтеса, Тибо и Пападопуло-Керамевса; анализ музыкальных композиций со знаками ранневизантийской нотации приводится по книге Тильярда «Early Byz. Neumes», работавшего с древними рукописями Андреевского монастыря.

Разбор невменных знаков средневизантийской нотации базируется на исследованиях Тибо «Etude de musique Byzantine», Фляйшера «Die spätgriechische Notenschrift» и Тардо «l'Antica melurgia bisantina». Приводится таблица интервальных знаков, ритмических, динамических и темповых обозначений. В соответствии с указаниями византийских грамматик, затрагиваются вопросы образования византийских ладовых систем и основные правила «модулирования». Расшифровка знаков средневизантийской нотации производится по рукописям музейных архивов.

Изучение поздневизантийской невменной нотации начинается с разбора группы знаков, введенных в музыкальную практику с XIV века в дополнение к средневизантийским обозначениям. Рассматриваются вопросы образования «колорированного стиля», тоновой альтерационной системы, виды звуковых соотношений диатонических, хроматических и энармонических ладообразований современной греческой традиции, новое отношение к знаку мартирии и фторы. Отдельно анализируется значение реформы Кризантина. Производится расшифровка рукописей со знаками поздневизантийской и современной греческой нотации из музейных архивов и собраний клиросных песнопений.

Анализ основных этапов развития древнерусского искусства со времени принятия христианства соотносим с вопросом развития русской музыкальной нотации. Влияние византийской музыкальной культуры на русскую традицию ощутимо в высшей степени, поскольку принцип каноничности, как важнейшей христианской установки, на Руси был воспринят даже более определенно, чем в самой Византии. Анализ певческих рукописей древнерусской традиции

начинается с постановки вопроса о византийском происхождении древнерусского невменного письма, об освоении и разработке просодических, экфонетических, ранневизантийских и хирономических знаков в рукописях домонгольского периода (988-1406 гг.), и о дальнейшем создании самостоятельного русского направления. Особое внимание обращено на значение для русской литургической практики смены Студийского Устава на Иерусалимский (конец XIV в.). Далее предлагается анализ певческих рукописей 1551-1667 гг. и дается характеристика невменного письма русской традиции после постановлений Московского Собора 1667 года.

Знаменный распев представлен для освоения как основной. Иерархия графических единиц знамен, попевок, лиц и фит соответствует установкам базовых Азбук, Фитников и Кокизников. Углубленно и всесторонне рассматривается система осмогласия древнерусской певческой традиции. История происхождения и развития кондакарной нотации представлена в соответствии со ссылками на работы В. Металлова, А. Преображенского и С. Смоленского. Студенты знакомятся с работами В. Стасова о византийском происхождении демественного пения, Д. Разумовского о влиянии балканских славян на формирование системы демественных напевов, а также осваивают предложенные В. Металловым аналитические приемы расшифровки демественных музыкальных знаков. Особое внимание уделяется рассмотрению системы попевок и особенностям музыкального письма киевского, болгарского и греческого распевов XVII века.

В заключение курса музыкальной палеографии дается разбор основных музыкальных знаков современной греческой нотации и песнопений старообрядческой традиции. Греческая теория основана на модификации теории диатонических, хроматических и энармонических ладов, системы диезов и ифезов, современном употреблении фтор и мартирий, «правил субординации» и знаков Великих Ипостасей. Разнообразие стилистических направлений современной старообрядческой традиции представлено на основе разбора песнопений из сборников Московского, Владимирского, Брянского и Рижского регионов.

Основные задачи курса музыкальной палеографии направлены на формирование у студентов четких представлений об основных этапах и закономерностях развития музыкальной культуры в целом; занятия призваны вооружить их необходимыми знаниями из области теории нелинейных музыкальных систем, что делает данный курс чрезвычайно важным для освоения в рамках не только православных, но и светских учебных заведений.

Литература.

1. Вознесенский И. О пении в православных церквах греческого Востока с древнейших до новых времен. М., 1896.

2. Металлов В. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М., 1899.

3. Преображенский А. Культовая музыка в России. Л., 1924.

4. Разумовский Д. Церковное пение в России, вып. 1-3. М., 1869.

5. Смоленский С. Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм церковных песнопений в крюковом письме. Киев, 1909.

6. Floros C. Einführung in die Neumenkunde. Berlin, 1980.

7. Palikarova-Verdeil R. La Musique Byzantine chez Bylgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle). MMB, 1953.

8. Riemann H. Die Byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert: paläographische Studie mit Übertragung von 70 Gesängen. Leipzig, 1909.

9. Wellesz E. A history of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1971.

БОЛДЫШЕВА
ИРИНА ВАЛЕНТИНОВНА
руководитель церковно-певческой школы и хора во имя преподобного Иоанна Дамаскина при соборе Владимирской иконы Божией Матери (Санкт-Петербург), композитор, лауреат международной премии преподобномученицы Великой Княгини Елизаветы Феодоровны

Произнесение богослужебного слова (по следам византийской и древнерусской певческих традиций)

Истина Евангельского благовестия явлена нам через Слово. Второе лицо Пресвятой Троицы именуется Словом. Евангелие от Иоанна начинается так: «Въ нача́лѣ бѣ̀ сло́во, и᾽ сло́во бѣ̀ къ бѓъ, и᾽ бѓъ бѣ̀ сло́во». Словесность есть высочайший дар Бога человеку, созданному по образу и подобию Божию. Словесные способности человека проявляются во взаимосвязи мышления и речи. Слово есть носитель смыслов (понятий и символов). Его изначальная сущность Божественна.

В каноне Иисусу Сладчайшему есть прошение: «… безсловесия мя избави». В каноне предпразднства Рождества Христова читаем: «… в яслех возлег (Богомладенец Христос) безсловесных, разрешил еси безсловесия ны…». Неоднократно встречаем понятие безсловесия и в Великом покаянном каноне Андрея Критского. Состояние человека может и должно быть словесным, сопряжённым с божественным, каким оно было у первозданного Адама, разумевшего сущности созданий Божиих и давшего имена

всем животным, и каким оно продолжает быть у возрождённых через таинства Церкви святых человеков. Но состояние человека может быть и иным, безсловесным, утратившим словесность через грех. Слово в устах человека может быть исполнено смыслами, а может быть обеднено ими, и даже наполнено антисмыслами.

Слово, как средоточие смысла, имеет свою звуковую «одежду». Нам дан дар артикулировать фонемы и через это произносить слово и передавать мысль, понятие, символ, образ. Причём речевой аппарат человека настолько совершенен, что одно и то же слово и даже слог могут быть произнесены безчисленным количеством способов. Это неохватное умом интонационное богатство, этот спектр оттенков речи дан человеку изначально в согласии с богатством святых чувствований поклоняющейся Богу и любящей Его души, в которую приходит Сын со Отцем и Духом и сотворяет обитель.

Уместно вспомнить, что процесс пения основан на дыхании. Сама жизнь была «вдунута» в первого человека Богом, и через это процесс пения связан с сокровенным источником нашей жизни. Есть у слова и еще одна ипостась – графическая, которая тоже очень важна, но сегодня останется вне рассмотрения.

Слово в своей звучащей ипостаси имеет волновую природу, не только в том простейшем смысле, что любой звук есть волна. Волна возникает из чередования ударных и безударных слогов, которые отличаются друг от друга длительностью, силой и тембром. В каждом языке здесь свои закономерности. Но именно благодаря этой волне рождается великое интонационное богатство нашей речи и множество оттенков в передаче смысла. Мы не говорим на одной линии, одинаково произнося разные слоги. Равноударность в произнесении слов есть разрушение природы звучащего слова как таковой.

Чем больше словесная волновая амплитуда, тем выразительней речь и, согласно законам восприятия, тем больше приковывается внимание слушающего к смыслу произносимого. Чем больше нивелируется при чтении и пении ударный слог, тем, наоборот, труднее восприятие смыслов.

Речь, обращённая к другой личности, более выразительна, чем, например, простое чтение вслух. Речь, содержащая прошение, — ещё более выразительна. В пропевании ударного слога энергия просьбы проявляется особенно сильно, в большей по сравнению с обычной речью амплитуде волны.

Святые отцы мелурги и наши предки – распевщики Древней Руси позаботились о том, чтобы обесценивание слова не происходило, и заложили в знаковой системе требование сохранить выразительность волновой природы слова. Не только потому, что богослужебное слово было для них святыней, и они заботились о неискажённости его произнесения, но и потому, что изначально Церковь радела о просвещении своих чад через слово, о том, чтобы

все смыслы, заложенные в Богослужении, были восприняты. Поэтому велика ответственность чтецов и певчих за священное слово, которое мы принимаем в свои уста и изводим в слух всех.

Гимнографические богослужебные тексты сплетаются из двух основных составляющих:

1. Тексты повествовательные, в которых используются существительные в именительном падеже и производных от него. Например: «Яко по суху пешествовав Израиль».

2. Собственно молитвенные тексты, в которых используется присущий древним языкам, в том числе греческому и церковнославянскому, звательный падеж, утраченный в русском языке (интересно, что в других славянских языках он сохранился). Он очень важен как сам по себе, поскольку обращение ко Господу, Пресвятой Богородице, Ангелам и святым привносит дух благоговения, дух Богопоклонения, оживляет чувство предстояния пред Богом, но важен и как ключ к правильной певческой интонации. В молитвенных воззваниях («Господи, воззвах к Тебе, услыши мя») очень важна интонация обращённости. Она особенно проявляется в более или менее энергичном распевании ударного слога. Таково природное свойство речи.

Слушая осмысленную человеческую речь, мы сразу понимаем, есть ли адресат у говорящего, или это – размышление вслух. Это происходит благодаря присущей нашей речи интонации обращенности. Совершение молитвы подразумевает участие двух, как минимум, личностей. Личности, к которой обращена молитва и которая внимает молитве, и личности, изливающей молитву из своего сердца через уста.

Святым отцам и создателям древних распевов было дано Духом Святым проникнуть в сокровенную природу слова, природу интонации, обрести звучащее слово как проявление молитвенной жизни души.

Если раннехристианская Церковь использовала те музыкальные элементы, системы и напевы, которые сложились ко времени её рождения, то далее Церковь, водимая Духом Святым, неуклонно шла к тому, чтобы создать богослужебный распев, всецело вырастающий из сущности молитвенного слова. Это соборный подвиг многих духоносных отцов-распевщиков, приведший к возникновению абсолютно нового, небывалого в обозримом историческом пространстве явления, родившегося в благодатном лоне Церкви.

Это в первую очередь византийская, а после и древнерусская певческие традиции. В основе их – «прорастание» слова в музыкальную природу через его распевание, возвышение и облагораживание последней через слияние со словом. Если молитвенную речь сравнить с течением воды в реке, то, когда река разливается, словесность уходит в распев, но сущность воды

остается та же, и словесность присутствует в распеве в полноте. Таковы древние церковные распевы. Музыкальная природа ни на йоту не господствует над словом, не искажает, не затеняет его, не подчиняет его своей самовластной стихии. Наоборот, слово всецело изводит распев из своей глубины.

В самой природе слова изначально, благодаря гласным звукам, заложена способность к распевности. Слово обретает распев как крылья. В этой распевности, таящейся внутри слова, заложено богатство как речевого, так и певческого интонирования. Важно отметить, что древние авторы церковных песнопений были одновременно и гимнографами, и песнописцами. Словесная и певческая составляющие песнопения создавались одним человеком, и это способствовало их внутреннему единству.

Для молитвенного слова, летящего к Богу на крыльях распева, святыми и духоносными мелургами-распевщиками, среди которых выдающееся значение принадлежит преподобному Иоанну Дамаскину, была разработана особая знаковая система, которая к X веку достигла высокого развития. Сегодня певческое предание Греческих Церквей хранит как древнейшие, так и более поздние песнопения выдающихся мелургов, в числе которых преподобный Иоанн Дамаскин, Иоанн Кукузель, Ксенос Коронис, святой Григорий Кукузель и другие. Для знаковой же системы, прошедшей несколько этапов развития, потребовалось упрощение, которое было совершено в 1814 году. Важно, что и в современной, и в предшествующей ей нотациях каждому звуку или группе звуков сообщались не только параметры звуковысотности и длительности, но и способ их артикуляции и интонирования, для того, чтобы смыслы были переданы верно и раскрыты глубоко. При этом природная звуковая «пластика» слова не только сохранялась, но и выявлялась в полноте. Создавался звуковой «слепок» слова, звуковая икона слова. Волновая природа слова выразительно прорисовывалась, не затушевывая, но проявляя природу ударных и безударных слогов.

Своя иерархия значений выстраивалась через знаковую систему внутри целого песнопения и внутри целого богослужения, благодаря чему псалт (певчий), исполняя песнопения, помогал верному иерархическому восприятию его смыслов. Все это со временем самобытно воплотилось и в древнерусском знаменном пении.

По мере того, как мы отдаляемся от семиотической монодии, культура произнесения церковного слова неизбежно падает. Известно, что сильное музыкальное начало в многоголосных песнопениях, которые через гармонию и мажоро-минорность активно «включают» эмоциональную сферу в человеке, часто затеняет слово, затушёвывает его. Иногда слово даже становится как бы фоном для музыки, заполняющей наши клиросы, и восприятие смысла предельно затрудняется.

Увы, часто не ставится даже такой задачи, чтобы молящийся в храме всё расслышал и всё, в соответствии со своим духовным возрастом и устроением, понял. Современные прихожане наших храмов нуждаются в том, чтобы слово в богослужении произносилось ясно. Хорам же, которые не могут справиться с этой первейшей задачей, не будет ли правильней предпочесть простые церковные песнопения обиходного, а не оперно-концертного стиля, ведь музыкальный исток последних находится в светской музыке? Когда слово произносится невнятно, «утопая» в музыкальном потоке, оно не может быть воспринято, а винят часто в этом якобы совершенно непонятный церковно-славянский язык. Древние распевы поражают – насколько Церковь по-матерински заботится о том, чтобы чадо её напиталось благодатным словесным молоком.

Как мать терпеливо и с любовью объясняет своему дитяти смысл слов, так Матерь-Церковь буквально растолковывает через распев свои небесные понятия, радея о том, чтобы они проникли и в ум, и в сердце и освятили их. При этом, чем сложнее текст, тем больше времени даётся распевом на его восприятие и осмысление. Время дается и для безмолвного предстояния души пред Создателем, которое для очистившихся может быть наполнено созерцанием. Это выражается в системе тро́посов и ипостасей в византийской традиции и системой лиц и фит в древнерусской. Отметим, что разные фиты знаменного распева включают от 9 до 90 звуков.

Для того, чтобы вернуть культуру произнесения богослужебного слова, которое всё больше становится вторичным в нашем церковном пении, самое надёжное – вновь черпать её из древних распевов, обратившись к сокровищнице многовекового церковно-певческого предания. Важно, что хоры, исполняющие партесный репертуар, могут ощутимо повысить эту культуру и оживить словесность своего исполнения через проникновение в закономерности канонического богослужебного распева, завещанного нам духовными предками в византийской и древнерусской певческих традициях.

Итак, сформулируем требования к произнесению богослужебного слова, которые оставили нам древние распевщики через знаковую систему византийской и древнерусской певческих традиций:

1. Иерархия слогов внутри слова выстраивается таким образом, что ударный слог артикулируется более ярко. Это проявляется в разной степени в зависимости от жанра и темпа песнопения, а также от смысла богослужебного текста.

2. Окружающие ударный слог звуки исполняются легко, как это бывает в выразительной речи. Ударный слог интонируется благодаря этому контрасту выразительнее, и это есть природное свойство речи.

Этот принцип совершенно противоположен малым подъёмам и спадам

(crescendo – diminuendo) внутри фразы в многоголосной музыке. Но он – настоящая жемчужина. Слово освобождается от давления музыкального потока и начинает дышать. Внимание слушающих привлекается к слову.

3. Когда слог распевается на два звука, второй из них, как не являющийся собственно носителем слова, всегда облегчается. И это происходит независимо от того, нисходящее движение или восходящее.

4. Внутрислоговой распев всегда поётся тише, легче, опять же потому, что звуки его не являются носителями слова и не должны его затенять.

5. Внутрислоговой распев из трех, четырех и более звуков исполняется согласно своей внутренней иерархии и ритмической логике, которая отражена в знаках. Его мелодия обязательно дышит через чередование более сильных и слабых долей в нерегулярной двух- и трехдольности. Соседние звуки не поются абсолютно одинаково – для речи это тоже не естественно.

6. Из двух «затактовых» звуков второй поется легче первого, как прилегающий к ударному слогу и долженствующий его оттенить.

7. Если исполнять партесную музыку с её регулярными тактами, исходя из закономерностей дыхания древних распевов (а к этому нужно стремиться, чтобы максимально выявить словесные истоки церковного пения), то внутри каждого такта выстраивается своя иерархия. Например, в 4-х дольном такте самая глубокая первая доля, более легкая третья, ещё более лёгкая вторая и наиболее лёгкая – четвёртая. Чем мельче длительность, тем легче она исполняется .

Обычно правильным пением называют пение «на дыхании». Выдающийся вокальный педагог и носитель старой русской вокальной школы Таисия Георгиевна Волкова (+2000, Санкт-Петербург) уточняла, что правильное пение – это стон. Стон и плач – по технике звукоизвлечения, и радость – по состоянию души. Стон как основу правильного звучания применял ещё Шаляпин. Правильное пение рождается из речи, когда мы начинаем её «простанывать». Это абсолютно физиологично, удобно и обеспечивает идеальную дикцию. В певческий процесс включены мышцы, обеспечивающие речь, артикуляцию, собственно звучание-стон, и не включены так называемые мышцы-вредители, которые своим напряжением искажают тембр.

Позволю себе процитировать известного поэта протоиерея Андрея Логвинова, который, ознакомившись с этой методикой, написал: «Попробовал приложить Вашу методу к чтению. Обычно трёхканонник читаю не вслух. А тут вслух – «на стоне». Вот это «на стоне» само выстроило ритм чтения. И слова стали раскрываться! Слова стали звучать и вовне и вовнутрь! Такое чтение стало событием! Наполнило душу слаще мёда сладостию. И хотелось не расставаться с этим чтением. И слова в канонах стали выражением такой

значимости, что другого ничего и не надобно».

Чтение и пение на стоне-дыхании единственное может передать искреннюю тёплую интонацию и чисто выражать духовные смыслы, оно являет прямую связь между сердцем – центром молитвы и её звучанием. Оно не утомляет ни поющего, ни слушающего, в нём рождается богатство интонирования и полётность звука.

Богатство «богословия в звуке» древних распевов не поддаётся раскрытию и передаче при малейшей фальши в певческом звукоизвлечении. Под фальшью здесь подразумеваю всякую антифизиологичность, неестественность, зажатость в звучании голоса, при которых все тонкости древнего распева сокроются, как град Китеж.

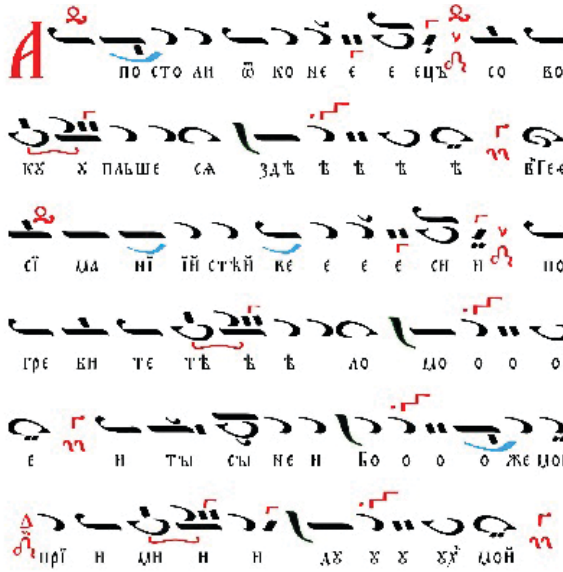
Рассмотрим теперь, как же распевщики византийской и древнерусской традиций через знаки передали нам, как должно звучать в Церкви живое слово. Речь пойдет не только о теоретических, но и некоторых практических моментах, родившихся из многолетнего опыта пения по аутентичным нотациям византийских и древнерусских песнопений с певчими хора преподобного Иоанна Дамаскина и студентами Санкт-Петербургской Консерватории в годы моего преподавания на кафедре Древнерусского певческого искусства.

В византийском пении существует несколько знаков, с помощью которых передаются особенности артикуляции и интонирования. Рассмотрим их на примере эксапостилария праздника Успения Пресвятой Богородицы «Апостоли от конец» (пример №1) .

Пример №1

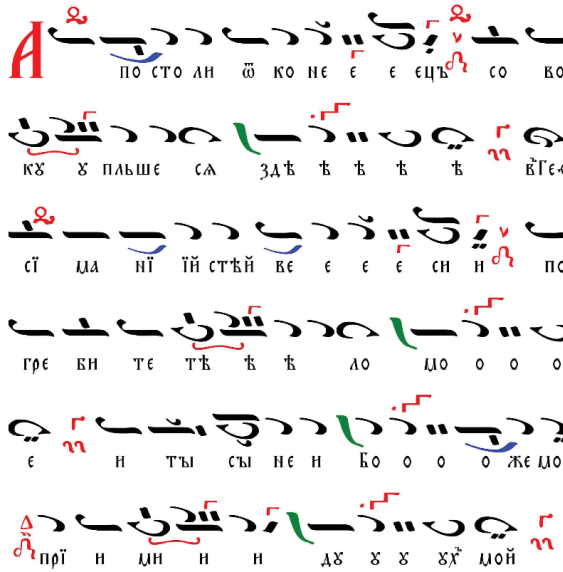
Остановимся сначала на тех знаках, которые требуют так или иначе выделить ударный слог. Напомним, что принцип знаковой системы византийского пения – диастиматический. Каждый знак показывает восходящий или нисходящий интервал в движении мелодии, первый из которых отсчитывается от основного тона, заданного в указаниях гласа. Кроме этих интервальных знаков, называемых знаками или характерами количества и определяющих собственно звуковысотный рисунок мелодии, существует ещё две группы знаков. Это знаки, определяющие метроритмику и знаки, исключительно посвященные задачам выразительного пропевания слова, особенностям его артикуляции и интонирования. Они называются характерами качества.

Один из важных знаков, сопряженных с ударным слогом и раскрывающих его распевно-речевую природу – ПСИФИСТОН (Дословно переводится как «избранное»). Ударный слог «избирается» и подаётся подобно тому, как подаётся в выразительной, искренней, от сердца идущей речи, мягко «простанывается», особым образом летит (в примере №2 псифистон выделен синим цветом).



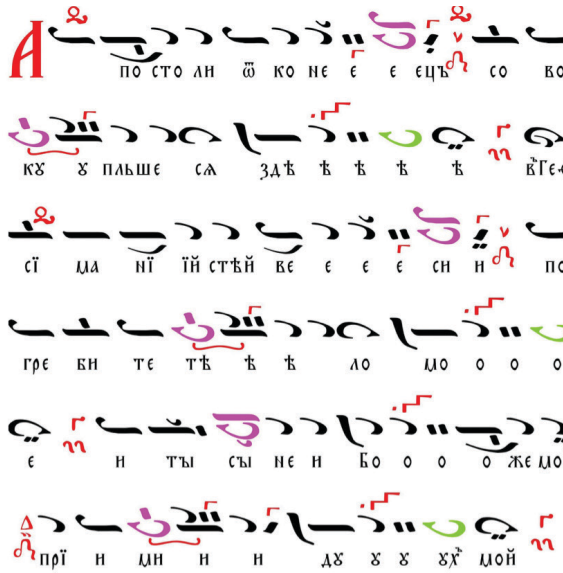
Пример №2

Ещё один знак качества – ВАРИЯ, что значит дословно «тяжелая». Он выделяет слог иначе – подобно легкому удару небольшого колокола и ставится перед знаком, на исполнение которого влияет (в примере №3 вария выделена зелёным цветом). Поскольку в византийской певческой традиции за многие века способы передачи оттенков интонирования разработаны ювелирно, не следует понимать «тяжёлая» в грубом значении. Вария – некий важный акцент, он не связан напрямую с ударным слогом, но подчёркивает определённые слоги и певческие фразы, требует более сокровенного произнесения и ритмической точности.



Пример №3

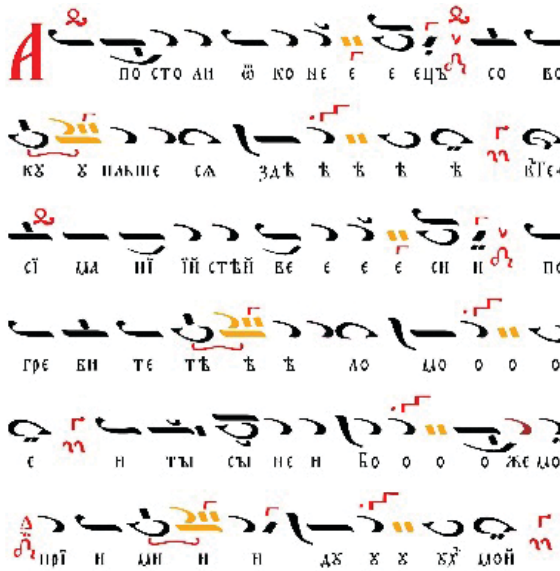
Среди знаков количества, передающих собственно интервал, тоже есть знаки, которые предъявляют к псалту требования, касающиеся выразительности интонирования. Это, например, ПЕТАСТИ́, что значит «летящая». Этот знак повышает голос на одну ступень внутри заданного лада и придаёт звуку особый акцент, который заложен в названии – взмах крыла (в примере №4 петасти́ выделен светло-зелёным цветом, а в соединении с другими знаками – малиновым). Петасти́ ставится главным образом на ударном слоге, подчёркивая его не только более глубоким пропеванием, но и нередко волнообразным движением голоса. Кроме того, петасти́ ставится на звуковысотной вершине фразы, после неё голос всегда ниспадает. Такие маленькие вершины, «летящие» звуки связаны со смыслом текста. Певчему очень удобно видеть их заблаговременно – они помогают распределить дыхание и правильно проинтонировать слово со знаком «петасти́». Интересно, что сочетаясь с другими знаками, петасти́, кроме одного случая, утрачивает своё интервальное значение, становясь лишь «подставкой» для других знаков, но при этом сообщает им именно свойство волнообразного акцента.



Пример №4

Ещё один знак количества (интервальный), несущий значение лёгкого акцента – это ОЛИ́ГОН (ὀλίγον – «малое»), который показывает восхождение голоса на одну ступень. Причем, значение акцента у него появляется только в сочетании с другими знаками.

Существует и группа знаков, которые исполняются легко. Особый знак – КЕНДИМАТА, также передающий восхождение голоса на одну ступень. Он никогда не имеет собственного слога, поэтому соответствующий ему звук в иерархии знаков всегда более скромный, легкий, он уходит как будто в тень, чтобы не мешать произнесению окружающих его слогов и тем не помешать восприятию слова (в примере №5 кендимата и связанный с ней олигон выделены оранжевым цветом).



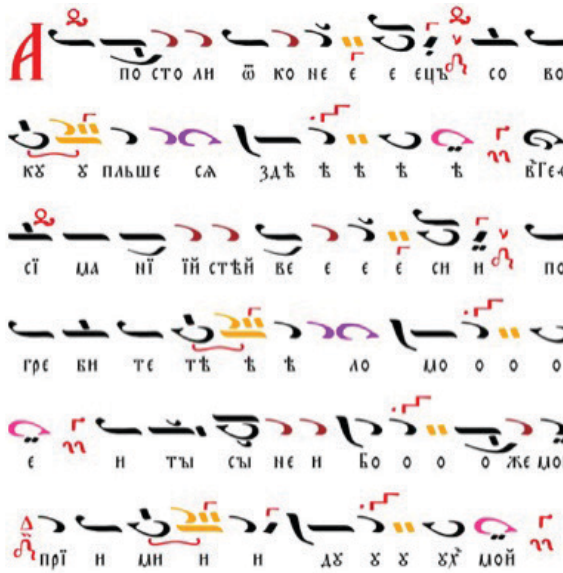
Пример №5

Интересно, что в знаковой системе византийской традиции существует три знака, поднимающие голос на одну ступень, но исполняются они по-разному – пэтасти с выделением, олигон – ровно, кендимата – с облегчением.

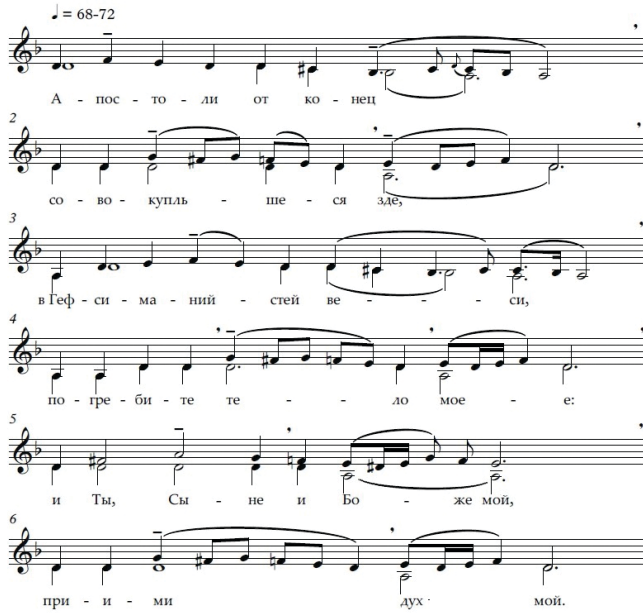
Наша воспитанность на европейской музыке настраивает нас при восхождении мелодии делать хотя бы минимальную кульминацию, но никак не ослаблять голос. В византийском же и древнерусском певческом искусстве, где всё, повторюсь, подчинено раскрытию глубины богослужебного текста и тому, чтобы слово процвело своими смыслами, распевщики особо позаботились о том, чтобы страстное музыкальное начало не проникло в распев и священное слово в нём царило. Это проявилось и в создании таких знаков, как кендимата. Светскую хоровую музыку и партесное пение можно уподобить волнам на море, слабо или сильно воздымающимся. Это волны crescendo и diminuendo. Древнее же пение, в котором проявилось отношение к слову как к святыне, – подобно ряби на тихом озере, где ни одно слово не теряется в потоке.

Лёгкого исполнения требуют еще 2 знака, оба они нисходящие. Это апостроф, передающий движение голоса на ступень вниз, и элафрон – на терцию. Элафро́н в переводе и значит «лёгкий» (в примере №6 элафро́н выделен светло-красным, последовательный элафро́н — фиолетовым,

а апо́строф — пурпурным цветом).

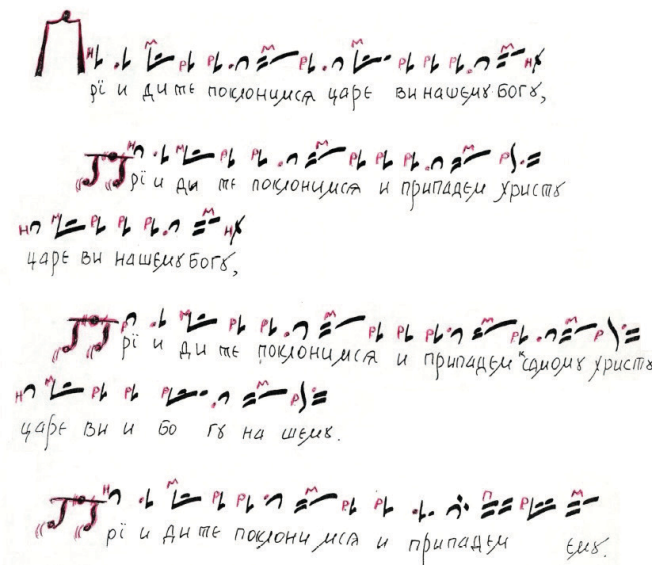


Пример №6

Благодаря таким знакам, мелодия всё время дышит, давая возможность слову лететь и нести, проявлять свои смыслы. В исполнении песнопения «Апостоли от конец» нашим хором им. прп. Иоанна Дамаскина выявляются заложенные в знаках качества. Если мы посмотрим на запись этого песнопения в пятилинейной нотации, то всё артикуляционное и интонационное богатство от нас сокроется (пример №7).

Пример №7. Светилен Успению, византийской традиции.

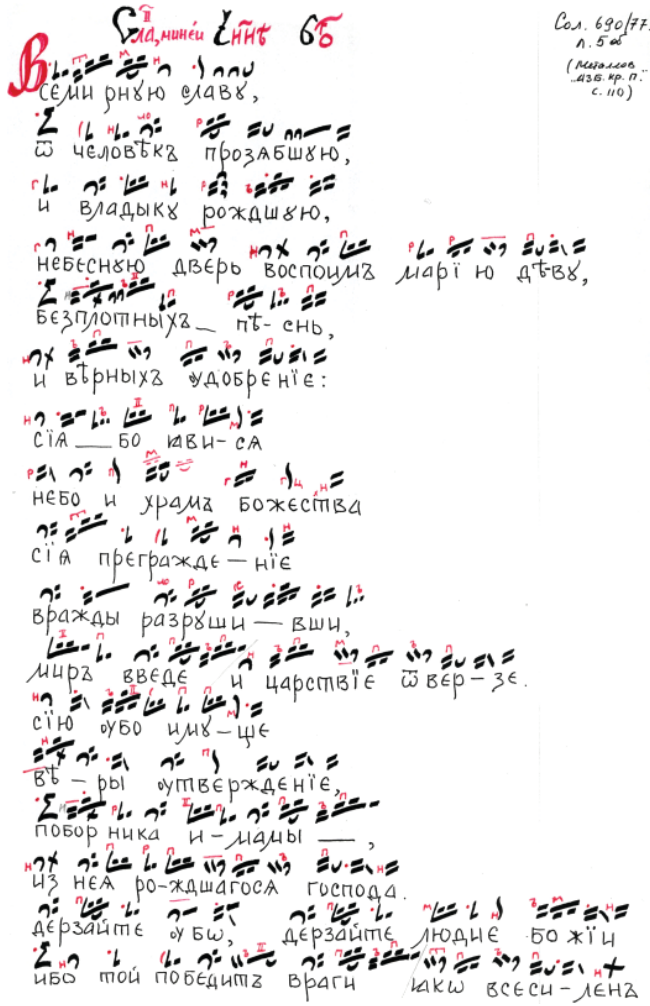
В знаменном пении также с ясностью определяется, как артикулировать и интонировать разные знаки. Знания об этом можно почерпнуть в теоретических руководствах XVII века. Знамя (знак) в древнерусской нотации передаёт не интервальный шаг в движении голоса, а определённый звук лествицы (звукоряда), который имеет одновременно звуковысотную, ритмическую и артикуляционную и характеристики.

Например, ударный слог в важных словах часто выделяется знаком крюка, который, согласно певческим азбукам, нужно возгласить (пример №8, «Приидите поклонимся»). Близкий крюку параклит, ставившийся в начале песнопений, нужно возгласить све́тло и сановито. Вот требования к исполнению некоторых других знаков:

СТРЕЛА́ – потянути, а равная ей по музыкальным характеристикам
СТАТИЯ́ – постояти;
СТОПИ́ЦА – подробити по строке,
ГОЛУБЧИК БОРЗЫЙ – го́лкнути из гортани.

Пример №8. «Приидите, поклонимся».
РНБ. Солов. 618/ 637, л. 128-130

Всё это, повторюсь, призывает живо и выразительно произносить слово и способствует раскрытию его смысла. На практике при исполнении песнопений по древнерусскому знамени всегда ясно, почему распевщик выбрал тот или иной знак. Свт. Григорий Нисский свидетельствовал, что «церковная музыка, простая и умилительная, проникает в слова божественных песнопений с тем, чтобы изъяснить скрытый в них таинственный смысл с помощью мелодических переходов голоса». Это, безусловно, можно отнести не только к византийскому, но и к нашему знаменному пению.

Существуют в древнерусской традиции знаки, обозначающие два звука (двоегласостепенные), три звука (троегласостепенные) и более – до 5 звуков. Благодаря этому весь внутрислоговой распев заключается в одном знаке. Это чрезвычайно важно и удобно для правильного и естественного произнесения слова. Второй, третий и последующие звуки, длящие (распевающие) слог, не должны «выпячиваться», чтобы не затенить слово, они естественным образом умаляются и звучат более легко. Если представить это зрительно, то звуки внутрислогового распева, как не несущие слог, а лишь поддерживающие на разной высоте его «парящую» гласную, подобны подвесным пролетам моста, а звуки, несущие слог – опорам (пример №9, догматик «Всемирную славу»).



Пример №9. Богородичен догматик 1-го гласа «Всемирную славу».
РНБ. Солов. 690/ 773, л. 5об.

Немаловажную роль в характере исполнения знаков играет и их графическое начертание. Например, знаки чашка и подчашие, самой своей линией как бы ныряющей в глубину и выныривающей из неё, предлагают первый звук пропеть с большой энергией, а второй плавно облегчить. Это удобно показать рукой.

Заключение. Византийская и древнерусская певческие традиции во многом едины, поскольку последняя выросла из первой, сохранив её важнейшие принципы. Они являются ключом к словесности любого церковного пения, в том числе партесного. Знакомство с самым простым уровнем знамен (невм) и даже минимальный опыт пения с исполнением их артикуляционных требований помогает певчему обрести живое, естественное, свободно льющееся слово, освобождает певческий аппарат. Последнее происходит отчасти потому, что пение по знамени помогает установить гортань (итальянский термин) и петь «в одну точку», без чего крайне затруднительно артикулировать с хорошей дикцией. Пятилинейная нотация своей звуковысотной наглядностью провоцирует гортань двигаться вверх и вниз, следуя за мелодией. Это может весьма ограничивать выразительные возможности голоса у не достигшего совершенства исполнителя и делать напряженной и неудобной для певца его верхнюю и нижнюю тесситуры.

Большую помощь приносит опыт слушания и изучение пения современной Греческой Церкви, которая хранит самую древнюю живую православную певческую традицию, несущую в себе не только богатство многовекового молитвенного опыта, но и высочайшую культуру церковного певческого звукоизвлечения с его естественностью, яснейшей артикуляцией и свободой владения голосом в передаче тончайших оттенков молитвенного переживания. Важно для нас, что эта традиция живая, мы можем слушать записи великих протопсалтов и воспринимать святоотеческое предание, пытаясь учиться произнесению слова, исходящего из сердца, живой молитве святых.

Священник, композитор и исследователь церковного пения Дмитрий Васильевич Аллеманов писал: «Знакомство с семиографией и пением Греческой Церкви далеко не является чем-то излишним… так как Церковь эта есть Мать нашей Русской Церкви не только по вере, но и потому, что от неё Русь приняла вместе с христианством церковное пение и первых певцов. Во всяком случае… для русских людей, так или иначе к церковному пению стоящих близко, – странно было бы не желать этого знакомства…».

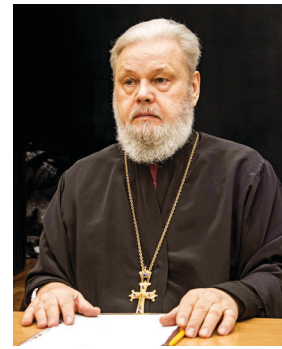
Что касается слушания записей с пением старообрядческих хоров, то это может быть нам очень интересно, дорого и ценно, но – смею утверждать – не в отношении того, как воплощаются требования упомянутых азбук к выразительному исполнению знамен. Представляется, что здесь многое утрачено. Но у нас осталось великое сокровище древнерусских певческих рукописей и среди них – сами певческие азбуки, в которых хранится ключ к богоугодному звучанию церковного распева.

В знаковой системе древнего пения заключён некий канон, защищающий распев от страстного и чувственного исполнения. Само исполнение по невмам (знаменам) этих песнопений есть духовное послушание. Когда древние песнопения поются по нотам – они лишь отчасти защищены

от этой опасности самой мелодикой, в своем истоке сопряжённой со словом. Партесные же песнопения, как не напитавшиеся в полноте словесностью, как несущие в себе безсловесную музыкальную стихию, совершенно беззащитны.

И хотя мы различаем многоголосные обработки древних распевов от свободных произведений композиторского творчества, исполнитель партесной музыки, как бы ни был талантлив и творчески интересен, если он оторван от молитвенного истока древнего распева, всегда будет находиться в опасности соблазниться театрально-мирским началом и стать его носителем в церкви.

Еще в 1912 году Дмитрий Васильевич Аллеманов подготовил план восстановления древнерусского церковного пения, который включал в себя собирание и изучение певческих рукописей, греческих и византийских трактатов. Но потрясения XX века отбросили возможность осуществления этих надежд на целое столетие. Не пришло ли время сегодняшним старателям на ниве церковного пения, среди которых столько талантливой молодежи, жаждущей живого молитвенного слова, подхватить и осуществить это священное начинание на благо единой Святой Соборной и Апостольской Церкви?



АРХИМАНДРИТ
ПЕТР (ПОЛЯКОВ)
кандидат богословия,
настоятель храма Казанской иконы
Божией Матери в Узком (Москва),
доцент кафедры Хорового
дирижирования
МГК им. П.И. Чайковского

Духовно-нравственная культура как основа регентского служения

Доклад на круглом столе:
«Духовно-нравственное воспитание молодежи
в музыкальных организациях»

Культура в онтологическом понимании – это синтез Истины, Добра и Красоты. В контексте этого определения культура есть одна из форм присутствия Божия в мире. Высшим проявлением культуры является православное Богослужение. Богослужение является основой церковной жизни. Духовно-нравственная культура как основа христианской жизни неразрывно связана с регентским служением как одной из форм церковной жизни.

В Богослужении заключена и раскрывается полнота нашей веры. По словам выдающегося богослова XX века протоиерея Петра Гнедича, «Богослужение есть источник нашей церковной жизни, богословия и духовности. Богослужение есть соборная молитва, соборное священнодействие Церкви, в котором Церковь «едиными устами и единым сердцем» исповедует свою веру, возносит молитву, ходатайствует, благодарит и славословит Бога. Богослужение

Церкви совершается самой Церковью, собранием народа Божьего. Все, что совершается за богослужением: поется, читается и возглашается, творится всеми и от имени всех. Это относится ко всем участникам Богослужения: к народу Божию, священнослужителям, к чтецам, регенту и хору» [1].

В широком смысле под Богослужением понимается взаимное служение: Бога – людям, а людей – Богу. За Богослужением Бог служит людям посредством Святых Таинств, «просвещая и освящая всякого человека, грядущего в мир», отвечает благодатными дарами на соборную молитву народа Божия. За Божественной Литургией Сам Христос обращается к Своему Божественному Отцу с молитвой о «всех и за вся». В узком смысле, Богослужение – это церковная служба, священнодействия и обряды, посредством которых верующие обращаются с молитвой к Богу и выражают свою веру. Вера и принадлежность к Церкви – безусловные и обязательные качества для всех участников Богослужения.

«Богослужение, – по определению духоносного старца архимандрита Рафаила (Карелина), – это включенность человека в духовную реальность. Средством для этого является воздействие на душу человека всего духовного поля Церкви: храмовой архитектуры и убранства, иконописи и богослужебных напевов, а самое главное – сила соборной молитвы священнослужителей и народа, находящегося в церкви». В Богослужении и через Богослужение осуществляется благодатный диалог человека с Богом. «Богослужение – это словесная служба, и в ней главное - не эмоциональная окраска текста, а его смысл. Главным в церковном пении является служение посредством выражения религиозных догматов, их проповедь и разъяснение» [4]. «Церковное пение – часть Священного Предания, а регент – хранитель церковного Предания. Регентское служение основано на личном опыте Богообщения и отражает внутреннее духовное состояние человека. Человек своим голосом выражает не только дух и содержание молитвы, но и содержание своей собственной души, поэтому пение неверующих людей или не включенных в церковную жизнь будет всегда фальшиво и бездушно. Если человек не очищает свою душу покаянием, то духовное восприятие сменяется душевным, молитвенность – эстетикой, дух – чувственностью. Поэтому церковное искусство во всей своей с совокупности является чутким барометром духовного состояния всей церковной общины и духовно-нравственного состояния священно- и церковнослужителей. Обмирщение (секуляризация) проявляется во всем: в иконописи, храмовой архитектуре и, особенно, в литургическом пении» [4].

В церковном пении заложено огромное не только смысловое, но духовно-эмоциональное содержание. Оно является одним из заслонов того растления, которое несет нам антихристианский секуляризм. Оно открывает человеку мир истинной красоты. Оно противостоит сатанинским силам, которые

хотят уничтожить человека как нравственную личность. Поэтому вопрос о церковном пении становится вопросом сохранения нравственных начал, сохранением этнического менталитета и сохранения христианства, как факта внутренней жизни.

В 2007 году была опубликована статья Ирины Прокопьевны Дабаевой, посвященная актуальной проблеме воспитания и образования регентов и церковных певчих в светских российских музыкальных вузах [2]. «Сегодня перед музыкантами открываются новые сферы, в которых можно себя реализовать, – пишет автор. – Одна из них связана с возможной деятельностью на церковном поприще. Повсеместно восстанавливающиеся и вновь открывающиеся православные храмы требуют певчих и регентов. И, как показывает практика, студенты и выпускники консерваторий активно пополняют их ряды. Современные хоровые дирижеры все чаще обращаются к духовной музыке и регентству. Молодежь привлекает то, что данная сфера деятельности непосредственно связана с профессией музыканта, занимает не так много времени (в основном, субботу и часть воскресенья), и неплохо оплачивается. Вместе с тем, воспитание и образование регентов и церковных певчих – процесс длительный и обстоятельный.

Зачастую студенты и выпускники музыкальных вузов не имеют никаких представлений о строении службы, не знают гласов, не умеют петь по богослужебным книгам стихиры, тропари, кондаки. Вместе с тем, многие из них считают себя высококлассными церковными певчими, а некоторые даже пытаются регентовать, не осознавая, за какое сложное и ответственное дело берутся. В полном соответствии со знаниями находится и отношение к церковной культуре: пение в храме для них ничем не отличается от концертного выступления в светском зале. Манера исполнения, стиль поведения зачастую демонстрируют отсутствие связи с церковной традицией, сложившейся на протяжении столетий. Этим обусловлены задачи подготовки студентов для подобного рода деятельности: раскрыть богатство церковно-певческой культуры, ее самобытность, отличие от светской, познакомить с церковными традициями, снабдить знаниями богослужебного порядка».

Эти же вопросы рассматривает Вера Александровна Малыгина в своей работе «Адаптация академического дирижерско-хорового образования к задачам регентского служения» [3].

Для решения этих задач на кафедре Хорового дирижирования Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского преподается курс «Регентское дело», непосредственно связанный с практической стороной профессиональной подготовки будущих регентов. Курс преподается в форме практических, лекционных и семинарских занятий, на которых разбираются вопросы, касающиеся уставных особенностей и практики совершения Богослужений, их богословского содержания, отрабатываются технические

навыки, совершенствуется овладение студента певческим материалом. Большое внимание уделяется подбору репертуара, причем принципиальными моментами являются сохранение стилистического единства песнопений, соблюдению звуковысотного соответствия пения и возгласов священнодействия. На занятиях по клиросной практике студенты получают опыт управления церковным хором в контексте Богослужения, осваивают различные способы исполнения песнопений: пение стихир с канонархом, антифонное пение, овладевают различными стилями церковно-певческого искусства.

Основой курса «Регентского дела» являются вопросы духовно-нравственного воспитания студентов, потенциально будущих регентов. Целью курса «Регентское дело» является не только овладение техникой управления церковным хором, знакомство с репертуаром основных чинопоследований православного Богослужения, изучение русской церковно-певческой традиции, но и главное – осознание основной задачи регента: посредством клиросного пения наполнить молитвой Богослужение Церкви.

Таким образом, выпускники дирижерско-хоровой кафедры Московской государственной консерватории, осваивая специфику регентского дела, повышают свой личный уровень духовно-нравственной культуры и расширяют границы своей профессиональной самореализации. Возможно, некоторые из них по окончании консерватории пойдут по пути регентского служения, и в этом будет их высокая миссия в сохранении и умножении духовно-нравственных и культурных отечественных традиций современного общества.

Литература.

1. Викторов П., свящ. (прот. Петр Гнедич). «Журнал Московской Патриархии». «Сокровищница богословия» (1956. № 12) www-old.srcc.msu.ru›bib_roc/bib/ItemsA880.htm

2. Дабаева И.П. О воспитании и образовании регентов и церковных певчих в современном учебном заведении. «Южно-Российский музыкальный альманах», №1, 2007г. Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова. https://musalm.ru/2007-6-2.html

3. Малыгина В.А. Адаптация академического дирижерско-хорового образования к задачам регентского служения. Самарская государственная академия культуры и искусств. «Поволжский педагогический вестник», №1, 2013 г. https://cyberleninka.ru/article/n/adaptatsiya-akademicheskogo-dirizhersko-horovogo-obrazovaniya-k-zadacham-regentskogo-sluzheniya

4. Рафаил (Карелин), архим. О музыке и церковном пении. http://karelin-r.ru/index.html

ПИГАРЬ
АНГЕЛИНА ДМИТРИЕВНА
регент храма Казанской иконы
Божией Матери в Узком (Москва)

Специфика подбора и изучения репертуара при работе с детским церковным хором

Настоящий доклад посвящен специфике обучения детей церковному пению и основан на опыте моей практической работы на приходе с детским хором. Мною была поставлена цель - составить методику преподавания церковного пения детям. Для этого необходимо было решить задачи подбора репертуара, выявления специфики музыкально-теоретической и вокально-хоровой работы, а также анализа сложностей в осмыслении детьми церковно-славянских текстов и содержания основных церковных песнопений, исполняемый на Богослужении.

Первое, с чем сталкивается руководитель хора – это составлении репертуара, подбор и поиск нотного материала. При выборе репертуара необходимо учитывать поставленные перед хором цели и задачи, уровень подготовки хора, доступность для детей разучиваемого материала, а также степень воспитательной актуальности того или иного произведения.

Обычно руководитель ставит перед собой первичную задачу – подобрать партитуры неизменяемых песнопений Божественной литургии для исполнения или сводным хором прихода (взрослый и детский хоры вместе), или исключительно силами детского хора. Если в первом случае регент практически свободен в выборе и скорее озабочен вопросами ансамбля, то во втором перед ним возникает более сложная задача – удачно и интересно составить репертуар.

В различных нотных изданиях и сборниках можно обнаружить лишь часть песнопений, пригодных для уровня конкретного хора. Например, есть сборники с несложными песнопениями Литургии, при этом в них представлены только обиходные распевы, что лишает детей возможности познакомиться с авторскими сочинениями. Бывает и другая крайность, когда в Литургии для детей помещена двухголосная «Милость мира» П.И. Чайковского, в весьма облегченном переложении. Подобное переложение хоть и удобно для пения, но неприемлемо с художественной точки зрения, поскольку не позволяет говорить с детьми о великой музыке П.И. Чайковского. Таким образом, образовательная цель в таком случае не может быть достигнута.

Для руководителя хора не должно быть самоцелью исполнить то или иное сочинение. Важно составить репертуар разумно и практично, как в отношении образования детей, так и расширения их кругозора и умножения созерцательных качеств. Регенту необходимо выборочно относится к нотному материалу и составлять репертуар из нескольких источников. Следует относиться с особой внимательностью как к подбору обиходных песнопений, так и к выбору авторских сочинений и переложений.

Составлять репертуар необходимо разнообразно и сбалансированно, чередуя сложные фрагменты Литургии с более легкими, следует продумать музыкальную кульминацию и подход к ней. Так, нелогично будет звучать Литургия, начало которой перегружено сложными песнопениями, а самая важная часть – Евхаристический канон – уступает по выразительности началу. Следует учитывать, что дети могут устать к середине службы.

При выборе репертуара следует соотносить характер песнопения с литургическим содержанием богослужебного календаря. В праздничный день Литургия должна преимущественно состоять из радостных, мажорных произведений, и наоборот, если, служба посвящена какому-либо серьезному, строгому событию (например, Усекновению главы Иоанна Предтечи или поминовению усопших), будет неуместно выбирать репертуар исключительно мажорный.

Если руководитель хора предполагает исполнение «детской» Литургии на праздник, следует особо обратить внимание на изменяемые песнопения. Это могут быть антифоны праздника, тропари и кондаки, «Елицы во Христа крестистеся» (вместо Трисвятого), задостойники, причастны, запричастные концерты и другие, в зависимости от устава. Изменяемые песнопения также могут быть исполнены и на службе, и на концерте, посвященном празднику. Если руководитель хора готовит праздничную концертную программу, то будет хорошо отдать предпочтения именно изменяемым песнопения, которое можно услышать на службе только в этот день. При подборе репертуара можно использовать не только сочинения, написанные специально для детского хора, но и переложения.

Особого внимания заслуживают сочинения П.Г. Чеснокова для женского хора и его же переложения других авторов. Будучи великолепным регентом и истинным знатоком певческого дела, П.Г. Чесноков преуспел и как композитор, чьи духовные сочинения одинаково хорошо звучат за богослужением и в концертном исполнении. Часть произведений написаны П.Г. Чесноковым изначально для детского или женского хора, что звучит намного выразительнее, чем любое переложение. Это - «Взбранной воеводе», «Достойно есть», «Во Царствии Твоем», Херувимская песнь (на «Радуйся») и другие. Множество прекрасных праздничных текстов нашли свое музыкальное воплощение в его творчестве. Необыкновенно проникновенные и молитвенные песнопения Великого поста и Страстной седмицы, несомненно, заслуживают изучения и исполнения при должном качестве хоровой подготовки. К ним относятся такие сочинения, как «Вечери Твоея тайныя», «Приидите, ублажим Иосифа», «Да молчит всякая плоть», написанные для женского хора. У П.Г. Чеснокова есть множество переложений духовных песнопений для однородного хора, как его собственных сочинений, так и других авторов: М.М. Ипполитова-Иванова, П.И. Чайковского, Н.Н. Черепнина, В.С. Калинникова, А.Т. Гречанинова, К.Н. Шведова, А.В. Никольского, С.В. Панченко.

Авторские духовные сочинения или их переложения для однородного хора, несомненно, должны входить в репертуар любого детского церковного хора. Это полезно как для богослужений, так и для концертной деятельности. Великолепным решением будет, если регент самостоятельно сделает переложение с учетом сильных и слабых сторон собственного хора. При этом необходимо с большой внимательностью отнестись к задумке автора, постараться, по возможности, сохранить авторский стиль письма, фактуру и гармонии.

При выборе нотного материала для внебогослужебной деятельности хора педагогу следует продумать универсальный репертуар, который всегда будет к месту, подойдет для исполнения на любом празднике. К таким произведениям можно отнести многолетствования, русские народные песни. При обращении к той или иной песне стоит обратить внимание на содержание текста, желательно радостное. Можно рекомендовать такие, как: «Светит светел месяц», «Вдоль да по речке», «Ах вы сени, мои сени», «На горе-то калина», «Валенки», мажорные колядки. При выборе лирических песен следует также обратить внимание на их текст. К примеру, всеми любимые русские народные песни «Ой, то не вечер» и «Степь да степь кругом», несмотря на свою мелодическую красоту, не очень впишутся в праздничный концерт и вообще в репертуар детского хора. Лучше исполнять такие песни, как: «Ах, ты ноченька», «Во поле береза стояла».

Если у руководителя хора есть возможность исполнять произведения с сопровождением, то целесообразно включить в программу песни

из классического репертуара советских композиторов: «Крылатые качели», «Когда мои друзья со мной», «Катюша». Здесь выбор огромен и зависит от конкретной ситуации.

Таким образом, в репертуаре детского церковного хора должны быть представлены три базовых направления:

1) Основные богослужебные произведения (неизменяемые песнопения Божественной Литургии);

2) Авторские богослужебные песнопения (изменяемые и неизменяемые), подходящие для исполнения как во время праздничной службы, так и на концерте;

3) Внебогослужебный праздничный репертуар детского хора.

Руководителю следует обратить внимание на то, как изложены предлагаемые детям ноты. Дети прежде всего учатся и набираются опыта, потому они должны получать качественные знания. Долгие годы в нашей стране не издавались духовные сочинения. Во многих храмах до сих пор певчие на клиросе поют по партитурам, изданным до революции, или по переписанным, зачастую очень ветхим, плохо читаемым. Это нотное наследие, пусть и очень ценное, создававшее в трудное время драгоценную преемственность от регента к регенту, в наше время должно уступить место современным технологиям. Дети привыкли к красивой, четкой графике, к ярким шрифтам и качественной бумаге. Недопустимо, чтобы они учились петь по плохо пропечатанным или небрежно написанным от руки нотам. То, что дети видят и держат в руках, становится частью их духовного мира, потому в руках они должны держать образцовые, понятно изложенные тексты и партитуры.

Отметим также необходимость объяснения детям, что клирос – это особое место в храме, где уместно определенное поведение и внешний вид. Таким образом, методика преподавания церковного пения детям представляется полной лишь при условии синтеза в области хороведения и педагогики. Образование и воспитание становятся неразделимыми понятиями и совместно влияют на формирование личности ребенка.

Работа с детским церковным хором является одной из форм просветительской деятельности Церкви по сохранению и распространению православной церковной певческой культуры. Актуальность обучения детей церковному пению обусловлена потребностями современного общества в общекультурном, эстетическом и интеллектуальном воспитании подрастающего поколения, обогащенного знанием отечественной культурной традиции.

УШАКОВА
АЛЛА АНАТОЛЬЕВНА
преподаватель (Лондон)

Программа обучения детей музыкальному языку по системе В.В. Кирюшина

Предлагаемая система эмоционально-образного восприятия музыки ориентирована на развитие личности ребенка, а также на овладение им профессиональным музыкальным языком.

Обучение, принятое сегодня в большинстве музыкальных заведений, имеет главную цель – усвоение учебного материала путем его длительного логического понимания и осознания. Дети получают учебный материал «впрок», часто не понимая, «зачем им все это нужно». В лучшем случае они верят педагогу, что когда-нибудь потом им эти знания пригодятся. В результате лишь самые старательные дети «доживают» до момента востребованности знаний, а остальные – их большинство – не выдерживают однообразия и механичности занятий и бросают музыкальную школу, не доучившись до ее окончания.

Занятия по системе В.В. Кирюшина с ее погружением в сферу сказочности, построенные на активном участии как преподавателя, так и ребенка, приводят к интенсификации воспитательного и учебного процессов. Сам предмет, учебный материал перестает быть целью обучения и становится средством развития личности ребенка, его музыкального воображения и фантазии. Дети начинают усваивать учебный материал гораздо быстрее, когда оказываются в ситуации необходимости самовыражения, они «впитывают» знания практически без усилий.

Почему именно сказка и фантастика лежат в основе всей двухгодичной

системы обучения музыкальному языку? Дело в том, что для ребенка сказка и фантастика не являются условным миром, а скорее миром реальным. Социальные экспериментальные исследования советских, российских психологов свидетельствуют, что сказка влияет на формирование основных психических процессов ребенка, от самых элементарных до самых сложных. Так, было доказано, что сказочность создает благоприятные условия для развития памяти, формирует умение управлять своим поведением, является важным фактором в развитии речи и мышления. Сказка становится главным ведущим принципом в развивающей деятельности ребенка.

Сложный для ребенка теоретический материал – это каждый раз неведомый персонаж со своим поведением и характеристикой. Овладения знаниями о сказочном персонаже, манипулирование им путем проговаривания, его слухового узнавания, его изображения как самим ребенком, так и с помощью взрослых, приводят к его полному пониманию, к овладению знанием и слуховым навыком об очередном элементе музыкального языка. Такое игровое, сказочное взаимодействие на уроках ликвидирует психологический барьер на пути овладения новым теоретическим и практическим материалом (интонирование музыкальных элементов и музыкальных блоков), а также предотвращает появление у ребенка неврозов, вызванных сложностью изучаемого материала.

Сказочные истории на уроках имеют не только психотерапевтическое воздействие на ребенка, но ставят перед собой еще и воспитательную функцию. На примерах музыкальных героев дети знакомятся с пониманием добра и зла, честности и лживости, справедливости и обмана – того, что их окружает в повседневной жизни.

Использование сказочных историй в качестве вспомогательного средства при общении с учениками облегчает педагогу взаимодействие в процессе обучения большой группы детей. Таким образом выстраивается трехступенчатая связь: педагог – история – ученик. Сказочная история становится как бы «щитом» для легкого усвоения весьма сложных понятий. Выражая свои мысли посредством сказки, истории, в которой сообщаются важные теоретические знания и их закономерности, педагог дает детям информацию, которая без этого проводника-посредника трудна для их понимания. Ребенок, благодаря щадящей форме преподнесения нового материала, реагирует на поток новой информации без затруднения, а наоборот, с интересом. Это происходит потому, что мыслительный процесс у ребенка в форме сказочных образов протекает быстро и свернуто. Образ для ребенка, в отличие от понятия, всегда наполнен личностным смыслом. Удержание в памяти такого музыкального понятия не представляет для ученика проблему.

В основе предлагаемой системы музыкального воспитания лежит принцип комплексности обучения, проявляющийся в одновременности усвоения как

языка музыки, так и ее эмоционально-выразительной сущности.

Изучение музыкального языка связано с развитием разных видов музыкального слуха: 1) слуха гармонического, 2) слуха мелодического, 3) слуха тембрового, 4) метроритмического чувства, 5) музыкальной памяти, 6) эмоционально-образного восприятия. Главная задача освоения материала по данной системе – как можно быстрее на начальном этапе задействовать все перечисленные направления и путем их многократного повторения во всевозможных вариантах и ситуациях закрепить получаемые знания, умения и навыки.

Настоящая система обучения основана на единстве теории и практики. Она опирается на следующие дидактические принципы:

1. Принцип последовательности в преподнесении материала – от простого к сложному, от легкого к трудному.

2. Принцип наглядности, реализуемый через обилие различных зарисовок, плакатов, иллюстраций, игрушек, предназначенных для метроритмической сольмизации, позволяющих воспринять материал одновременно многими рецепторами.

Для успешной реализации вышеназванных принципов педагог применяет следующий арсенал педагогических приемов и средств воздействия на учеников:

1. Активизирует восприятие ребенка путем подключения большого количества рецепторов – слуховых, зрительных, двигательных.

2. Стимулирует у учащихся желание получения новых знаний.

3. Дает на каждом уроке новую информацию, преподнося ее наглядно, на практических примерах.

4. Дает новые знания, пусть очень сложные, но в очень доступной форме.

5. Постоянно повторяет и закрепляет пройденный материал.

6. Не расслабляет внимание детей медленным темпом ведения урока, а наоборот, меняет виды деятельности, переключая внимание ребят на новые формы работы, достигает на каждом занятии наиболее высокий КПД.

Авторская программа А.А. Ушаковой

«Обучение музыкальному языку через эмоционально-образное восприятие, синтез музыки и сказки (по системе В.В. Кирюшина)», двухгодичная

ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Первый месяц

Знакомство с героями:

1. Все простые интервалы, включая тритоны
2. Диапазон и три регистра
3. Гармонические функции T, D, III, S, K 6 4, II 6
4. Звукоряды. Построение звукорядов вверх и вниз от всех звуков
5. Нотный стан, 1-я и 2-я октавы
6. Четыре вида трезвучий
7. Четыре быстрых темпа::Presto-Prestissimo, Vivo, Vivace
8. «Ритмический остров» и его жители
9. Метрическая пульсация
10. Хроматическая гамма

Второй месяц

Дальнейшее эмоциональное прочувствование пройденного материала

Новое:

1. Гармонические функции DD, VI
2. Лады народной музыки дорийский, фригийский, эолийский, локрийский, виды минора
3. Ритм: синкопы
4. Паузы
5. Пропевание D7 вверх и вниз от всех звуков с разрешением в тонику
6. Штрихи
7. Четыре гармонических оборота (автентический, плагальный, дополнительный, прерванный)

8. Порядок бемолей и диезов при ключе

9. Crescendo и diminuendo

10. Вводный тон и повышенный вводный тон

11. Диатоническая гамма

12. Упражнения в виде мелодических секвенций (восходящих и нисходящих) из D7 – T, с использованием натурального и повышенного вводного тона в миноре, звукорядов от всех звуков

13. Определение на слух всего пройденного материала

Третий месяц

1. D7 и его обращения

2. Кластеры

3. Девять видов септаккордов

4. Энгармоническая замена

5. Тоника в мелодическом положении примы, терции, квинты

6. Темпы Allegro, Allegretto, Andante, Adagio

7. Ритмические рисунки

8. Чтение ритмических карточек

9. Обращение интервалов

10. Клавиатура

11. На слух – сочетание двух интервалов одновременно, в разных регистрах

12. Определение гармонии, ритма, интервалов, трезвучий, септаккордов на слух

13. Пропевание пройденного материала через мелодические пропевки

Четвертый месяц

1. Эмоциональное прочувствование и закрепление пройденного

2. Ритм

3. Доминанта с задержанием

4. Бесконечные гаммы от всех звуков

5. Составные интервалы

6. Определение на слух десяти видов септаккордов в арпеджированном виде

7. Интонирование увеличенного трезвучия от разных звуков

Пятый месяц

1. Мгновенное определение на слух обращений D7, гармонических функций, простых и составных интервалов, гармонических оборотов, ритмических рисунков

2. Новое: ритм

3. Неаккордовые звуки, предъём

4. Пропевание интервальных упражнений вверх и вниз с разрешением в тонику

5. Чтение ритмических рисунков, чтение нот

6. Мажор-минор

7. Лидийский и миксолидийский лады народной музыки

8. Пение септаккордов, нон-аккордов, ундецим-аккордов

9. Четыре вида минора: натуральный, гармонический, мелодический, дважды гармонический

Шестой месяц

1. Ритм

2. Самостоятельное построение ритмических комбинаций

3. Пение развернутых трезвучий от всех звуков вверх и вниз

4. Понятие тональности

5. Знаки альтерации диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль

6. Одноименные тональности

7. Три медленных темпа Largo, Grave, Lento

8. Нахождение и построение на клавиатуре интервалов, трезвучий и их обращений, септаккордов с их образной окраской

Седьмой месяц

1. Определение на слух нетерцовых аккордов (кварт-аккордов, квинт-аккордов), составных интервалов

2. «Золотой ход» валторны

3. Гармония VI ступени

4. Ритмические фигуры

5. Гармонические обороты Т – D 43 – Т6, Т6 – D 43 – Т

6. Затакты

7. Составление и чтение ритмических таблиц

8. Пение мелодических блоков для развития мышления и памяти

9. Работа над чистым интонированием

ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Первый месяц

Повтор теоретического и практического материала, пройденного за первый год обучения

Второй месяц

1. Одноименные тональности

2. Мажор-минор

3. Разучивание песен нотами во всех мажорных и минорных тональностях: «Барабанщик», «Одинокая гармонь», «Катюша», «Ой, цветет калина», «Подмосковные вечера»

4. Основание нетерцовых созвучий

5. Узнавание составных интервалов и девяти видов септаккордов в арпеджированном виде

6. Пропевание трезвучий и их обращений, септаккордов и их обращений вверх и вниз и в ломаном виде

7. «Золотой ход» валторны

Третий месяц

1. Изменение аккордов с участием диезов, бемолей, дубль-диезов и дубль-бемолей

2. Секвенционное пропевание вверх и вниз интервалов

3. Трезвучия и их обращения, септаккорды и их обращения

4. Работа над интонацией

5. Построение интервалов, трезвучий и их обращений, септаккордов и их обращений на клавиатуре

Четвертый месяц

1. Тоника с задержанием к основному тону, к терцовому тону, к квинтовому тону

2. Пропевание через мелодические упражнения больших и малых интервалов, сопоставляемых друг с другом

3. Побочная доминанта. Модуляция. Отклонение

4. Родственные тональности

5. Работа над интонацией

6. Пение упражнений из сборника В.В. Кирюшина «Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного слуха, мышления и памяти»

Пятый месяц

1. Работа над интонацией.

2. Нахождение и умение построить на клавиатуре пройденных интервалов, трезвучий и их обращений, септаккордов и их обращений, звукорядов

3. Умение строить вверх и вниз секвенций из вышеперечисленного материала

4. Умение подобрать по слуху песню

5. Определение тональности

6. Чтение ритмических картинок

7. Работа над интонированием второй низкой ступени, шестой и седьмой повышенной ступеней в миноре

8. Умение самостоятельно услышать новую тонику при переходе из одной тональности в другую

Шестой, седьмой и восьмой месяцы

Работа над всем пройденным материалом

МАНИНА
ОКСАНА ЕВГЕНЬЕВНА
музыкальный руководитель,
ВККМКДОУ «ЦРР-ДС «РИТМ»
(Воронеж)

Музыкальный альбом О. Маниной «По тропинке к Богу детским сердцем» в контексте детской православной музыкальной культуры

В наши дни православная культура привлекает к себе все большее внимание. Совершаются паломнические поездки по святым местам, открываются воскресные школы для детей и взрослых, создаются духовно-нравственные центры при храмах, всё чаще проходят конференции и чтения по вопросам православного образования, издаётся православная литература, проводятся фестивали и конкурсы авторской духовной песни, в курсе «Основы православной культуры» особое внимание уделяется детям.

В этой многогранной просветительской деятельности важное место занимает православное музыкальное направление. До второй половины XVII века существовало понятие «пение». Понятие «музыка» или «мусикия» по отношению к церковному пению в впервые ввел Николай Дилецкий в трактате «Мусикийская грамматика» [3]. В дальнейшем церковное пение занимало большое место в творчестве русских композиторов. Мелодии знаменного распева использованы в произведениях М.А. Балакирева, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова. Н.Я. Мясковского, Г.В. Свиридова, Ю.М. Буцко [2].

В народной среде под влиянием православия возник жанр духовной

песни бродячих лирников, народные распевы духовных стихов, монастырские покаянные стихи, народные духовные стихи. В конце XX века появились исполнители, проповедующие православную культуру в своем творчестве – в стихах и песнях под гитару. Авторская песня православного содержания зазвучала в таких жанрах, как духовный кант (протоиерей Геннадий Заридзе), песня-притча (Светлана Копылова), русский кантри-фолк (Жанна Бичевская), русский романс (Ирина Скорик). Жанр духовной авторской песни нашел отражение в творчестве диакона Сергея Учанейшвили, Сергея и Ангелины Слободчиковых, Антона Галицкого, Сергея Гребенникова, Аллы Андросовой и других. На рубеже XX-XXI в. определилось и детское направление православной песни.

К сожалению, не для всех очевидно, что детская музыка – это музыка, предназначенная для слушания или исполнения детьми. Ведь лучшие её образцы характеризуются конкретностью, живым поэтическим содержанием, образностью, простотой и четкостью формы. Не случайно в основе музыкальных произведений для детей часто кладутся народные сказки, картины природы, образы животного мира [1, 205]. Существуют различные виды детской музыки – песни, хоры, инструментальные пьесы, оркестровые произведения, музыкально-сценические сочинения. Народные песни, прибаутки, пляски, скороговорки, байки и др. часто служили основой детской музыки, созданной композиторами.

Созданию педагогической музыкальной литературы для детей уделяли внимание композиторы-классики XVIII-нач. XIX в.: И.С. Бах, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен. В 1-й половине XIX века детская музыка включала в себя религиозную составляющую [1, 206]. Во 2-й половине XIX века к детской музыке обратились ведущие русские композиторы: П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, А.С. Аренский, С.М. Майкапар, А.К. Лядов, В.И. Ребиков, А. Лурье, Ц.А. Кюи, А.Т. Гречанинов, С.М. Ляпунов, Б.В. Асафьев, а также западноевропейские композиторы: Р. Шуман, Ж. Бизе, М. Равель, К. Дебюсси, Э. Григ, Б. Барток, Х. Эйслер, З. Кодай, Б. Бриттен, К. Орф. Советские композиторы обогатили детскую музыку, расширили ее возможности и средства выразительности. Помимо вокальных и фортепианных миниатюр, для детей были созданы оперы, балеты, кантаты, крупные симфонические произведения, концерты. Большое распространение получил жанр советской детской песни. Многие композиторы посвятили свое творчество детской музыки: М.И. Красев, М.Р. Раухвергер, Р.М. Глиэр, А.Н. Александров, Р.Г. Бойко, И.О. Дунаевский, Ю.А. Левитин, А.Ф. Гедике, Д.Л. Львов-Компанеец, А.Я. Лепин, З.А. Левина, М.А. Мирзоев, Т.Н. Хренников, Р.К. Щедрин, М.С. Вайнберг, С. Рустамов, М.Л. Старокадомский, Г.В. Свиридов, Н.Д. Бордюг, А.Н. Пахмутова, А.Д. Филиппенко, Д.Б. Кабалевский, А.П. Аверкин, О.Ф. Агафонов, С.М. Слонимский, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Д.Ф. Тухманов, Т.А. Чудова, Б.П. Кравченко, А.М. Арутюнов, Т.А. Попатенко. В дальнейшем музыка занимает

значительное место в детских фильмах, мультфильмах, в детских театрах. Ее пишут В.Я. Шаинский, Г.И. Гладков, А.Э. Спадавеккиа, Е.П. Крылатов, А.Л. Рыбников, А.П. Петров [1, 207].

Развитие музыкального творчества для детей тесно связано с ростом детской исполнительской культуры, системой музыкального образования и воспитания детей. В советское время была создана и функционирует до настоящего времени широкая сеть музыкальных школ, домов детского творчества, хоровых, вокальных и театральных студий. Надо отметить, что с распадом СССР поменялась идеология, а значит, пропаганда пионерии, комсомола, партии, Ленина теперь больше не звучит.

Распад советской идеологии повлек за собой и отказ государства на монополию в воспитании своих граждан. Воспитание как единая система распалась и превратилась в поле для экспериментов и различных «новаций» [4, 9]. Впоследствии детская музыка становится подражанием взрослой, утрачивая непосредственность, уникальность, радость и чистоту. Детскую музыку с классической гармонией и инструментальным сопровождением заменяет электронная аранжировка, свойственная эстраде. Это затрудняет восприятие детьми высоких образцов классической музыкальной культуры и православного пения. Поэтому задача духовно-нравственного развития подрастающего поколения сегодня стоит не только перед каждой семьей, но и перед государством в целом. В качестве направления для определения содержания образовательных программ в Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 г. №273-ФЗ названо формирование и развитие личности ребенка в соответствии с принятыми в семье и обществе духовно-нравственными и социально-культурными ценностями. Поэтому очень важно прививать детям культуру, соответствующую высоким нравственным идеалам духовного просвещения и патриотического воспитания, начиная с дошкольного возраста.

Детская музыка окружает юное поколение повсюду, начиная от поездок в транспорте, заканчивая домом. От родителей будет зависеть, что дети будут слушать в том или ином возрасте. Постоянно возрастает потребность в расширении репертуара воскресной школы, православной гимназии, музыкальных школ, детских домов творчества, вокальных и хоровых студий. Музыкальные произведения для детей по-прежнему имеют важное воспитательное, общественное и профессионально значение.

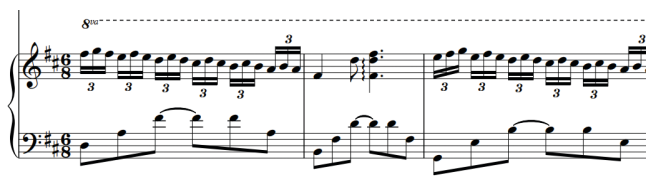
Очень немногие сочинения написаны для концертного исполнения профессиональными композиторами в целях приобщения детей к православным истокам. К этим композиторам относятся М. Малевич, В. Беляев, Н. Камышева, И. Болдышева и др.

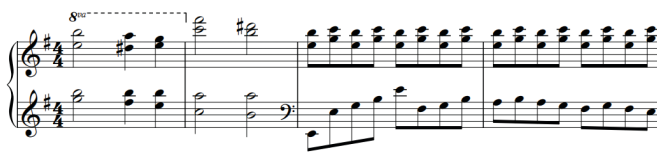
Создание музыкального альбома «По тропинке к Богу детским сердцем»

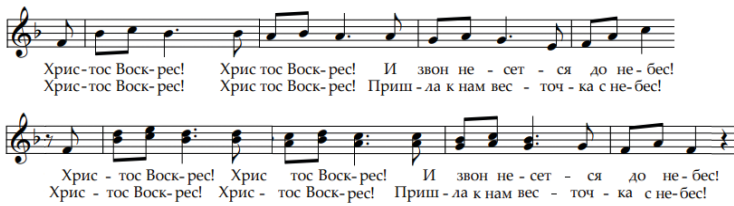
– это попытка автора музыки приобщить детей к традиционной отечественной культуре, через слово раскрыть смысл жития святых угодников, познакомить с историей Святой Руси.

Музыка написана на стихи разных авторов: монаха Варнавы (Санина) «Дивный мир», «Слава Богу»; Алексея Хомякова «В этот светлый праздник»; Светланы Гореловой «Добрый пастырь», «Родина Архипастыря Митрофана Воронежского», «Святитель Тихон Задонский», «Солнце» (по мотивам сочинения святителя Тихона Задонского «Сокровище духовное от мира собираемое»), «Монастыри»; Екатерины Бекетовой «На Пасху», а также неизвестных авторов. Песни, предназначенные для детей, соответствуют их исполнительским возможностям: мелодия в границах диапазона детского голоса сочетается с аккомпанементом, не перекрывающим, а дополняющим его звучание.

Музыкальный альбом заинтересует как любителей музыки, так и профессионалов, занимающихся организацией праздников и концертов православного содержания.

От редактора. В альбоме Оксаны Маниной образ Святой Руси вырастает из совокупности мелодии, текста и фортепианной партии, в которой нередко слышны звукоизобразительные моменты. В песне «Преподобному Серафиму» на слова неизвестного автора партия фортепиано звучит как лесной ручей, сбегающий по камням в лесу, а размер 6/8 напоминает баркаролу (пример 1).

Пример №1

В другой песне – «Монастыри» на слова Светланы Гореловой – фортепианное вступление напоминает шум зеленой дубравы и тему вступления к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» «Похвала пустыни» (пример 2).

Пример №2

В пасхальной песне на слова Е. Бекетовой в вокальной партии слышатся аллюзии на тропарь «Христос воскресе», на пасхальные духовные стихи (пример 3).

Пример №3

Особенно красиво выписана вокальная партия с краткими имитациями между первым и вторым голосом во втором куплете песни «Слава Богу» на стихи иеромонаха Варнавы (Санина). Этими словами, произнесенными от лица ребенка, мы заканчиваем обзор вокального цикла Оксаны Маниной: «От радости пляшет сам солнечный круг, узнал я, что Бог это лучший мой Друг, что всюду от всякой напасти храня, он видит, и слышит, и любит меня».

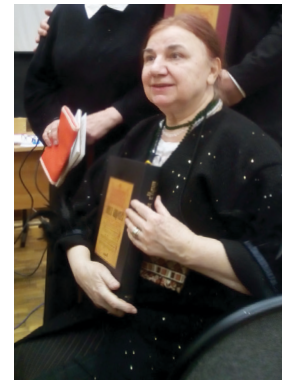
Литература.

1. Алиев Ю. Б. Детская музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – 960 стб.

2. Владышевская Т. Ф. Русская церковная музыка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Церковная_музыка – (Дата обращения: 29.06.2019)

3. Герасимова-Персидская Н.А. Дилецкий Николай Павлович / Православная энциклопедия. Т. 14. М., 2012. С. 694-698. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/172032.html – (Дата обращения: 29.06.2019)

4. Склярова Т. В., Янушкявичене О. Л. Возрастная педагогика и психология: Учебное пособие для студентов педагогических и гуманитарных вузов, преподавателей школ. – М., 2006, 2-е изд., доп. – 144 с.



ВЛАДЫШЕВСКАЯ
ТАТЬЯНА ФЕОДОСЬЕВНА
доктор искусствоведения,
профессор МГУ имени М.В.
Ломоносова (факультет искусств)

О концерте хора инженерных войск «За веру и Отечество» в Храме Христа Спасителя: «Наследие и наследники: музыкальная культура православного мира»

В заключение работы конференции «Музыкальная культура православного мира» 28 января 2020 года состоялся концерт православного хора и ансамбля инженерных войск ВС РФ «За Веру и Отечество», на котором прозвучали духовные песнопения православных народов мира. Руководителем настоящего коллектива является лауреат российских и международных конкурсов игумен Варнава (Столбиков). Ежегодно концертом этого известного хора завершается работа секции «Музыкальная культура православного мира».

В этом году концерт проходил в исключительно праздничной атмосфере при огромном стечении народа в зале Церковных соборов Храма Христа Спасителя. В программу концерта были включены византийские, сербские, болгарские, грузинские, древнерусские песнопения, народные песни, а также сочинения Рахманинова, Чеснокова, и других авторов. В первом отделении прозвучали духовные сочинения разных стран и разных православных народов мира: Трисвятое на арамейском наречии, «Аксион эстин» на греческом (византийское песнопение, распев монастыря Ватопед), «Взбранной

воеводе» сербского распева, «Христос Воскресе» строчного многоголосия, «Достойно есть» болгарского распева, «Милосердия двери отверзи нам» (грузинское песнопение, музыка Патриарха Грузии Илии II), «Воскресение Христово видевше» С.В. Рахманинова, «Блажен муж» П.Г. Чеснокова, духовный кант «Дивеево» (музыка Геннадия Пономарёва). Во втором отделении концерта исполнялись всеми любимые песни Победы и радостные гимны: «Гимн военно-инженерной Академии» и гимн саперов «Без нас никто», созданные руководителем хора игуменом Варнавой. В числе военных песен прозвучали «Мы оставались на войне» Андрея Комарова, «Темная ночь» Никиты Богословского, «В лесу прифронтовом» Матвея Блантера, «Письмо отца» Евгения Мартынова, «Довоенный вальс» Павла Аедоницкого, «Бухенвальдский набат» Вано Мурадели. Веселое настроение концерту придали песня Анатолия Новикова «Смуглянка», а также переложение «Шутки» И.С. Баха для двух аккордеонов, исполненное А. Камельковым и Р. Широковым, завершила же концерт широкая и торжественная песня Игоря Николаева «Мой дом – Россия». Хором дирижировали Михаил Мологин, Михаил Ваган, Дмитрий Брусницын, Фаддей Непокоров. Солировали Алексей Крахин, Александр Дуболазов, Александр Романов, Александр Раджабов, Владислав Чебаков, Владимир Сааков, Александр Костыгов, Артём Таиров.

На концерте присутствовало около 2000 человек, все проходы были забиты слушателями. Концерт произвел большое и яркое впечатление, на сцене царил дух радости и творчества. Музыка духовно объединила всех присутствовавших слушателей, что оставило неизгладимое сильное впечатление. Весьма украсил концерт непрерывный зрительный ряд, иллюстрирующий песнопения и песни. Первое отделение концерта сопровождалось показом изображений православных святынь, икон, монастырей Византии, а второе отделение – картинами военной жизни. Хор «За Веру и Отечество» убедительно продемонстрировал, как музыка и хоровое пение воздействуют на слушателей, духовно и эстетически возвышая человека, поднимая его нравственный дух, обогащая его мужеством и любовью.

Игумен Варнава, кроме духовного образования, имеет профессиональное музыкальное образование: он выпускник Российской академии музыки имени Гнесиных. В армии он занимается музыкальной подготовкой воинов. «По благословению владыки мы открыли высшую духовно-певческую школу, где уже из состава наших воинов выделяли ребят и профессионально готовили их как руководителей творческих коллективов, учили петь в разных манерах и стилях церковной музыки», – рассказывает игумен Варнава. Хор все время нарабатывает новый репертуар, параллельно с концертами выпускает CD-диски с записями духовной музыки. Сейчас уже вышло 20 дисков с разными программами. Эти альбомы удивляют своим разнообразным и сложным содержанием. Один из них называется «По страницам старинной хоровой музыки», в нем представлена западноевропейская

духовная музыка разных эпох, начиная от VII до XIX в. Много вышло альбомов с записями русской духовной музыки от средневековья до наших дней. Подготовка таких сложных программ требует большого творческого напряжения всех участников хора; мастерство, чувство ансамбля достигается лишь тогда, когда есть любовь к музыке, к хоровому пению и друг к другу. Все участники хора устремлены к единению, гармонии, слиянию звука. Благодаря мудрому руководству игумена Варнавы, хор звучит как единый слаженный организм, так, как учил основатель Киево-Печерской обители игумен Феодосий, наставляя певцов петь «ангелоподобно», «согласуясь друг с другом», во всем повинуясь главе хора – головщику.

Игумен Варнава мастерски подбирает программы концертов, ежегодно обновляя их для нашей конференции. Недаром эти концерты всегда проходят с большим успехом. Специальные тематические программы, связанные с Рождеством Христовым – основной темой Рождественских Чтений, всегда были актуальны и радовали университетскую публику. Вспоминая концерт хора и ансамбля инженерных войск ВС РФ «За Веру и Отечество», прошедший в Храме Христа Спасителя в 2020 году, хочется от души поблагодарить хор, дирижеров, солистов и художественного руководителя игумена Варнаву за прекрасное исполнение оригинальной программы концерта в честь 75-летия Великой Отечественной войны.

Нотное приложение.

Служба Рождеству Христову в четырехголосном партесном изложении по ярославской рукописи XVIII века. Составление партитуры, редакция и нотный набор Л.В. Кондрашковой

Состав службы

Стихиры на «Господи, воззвах», глас 2

1. Приидите, возрадуемся
2. Господу Иисусу рождшуся
3. Царство Твое
4. Что Тебе принесем

Слава и ныне, глас 2, в двух распевах

5. Августу единоначальствующу, знаменного распева
6. Августу единоначальствующу, греческого распева

Стихиры на литии, глас 1

7. Небо и земля
8. Небо и земля днесь совокупишася
9. Слава в вышних Богу, в Вифлееме слышу
10. По образу и по подобию
11. Слава, глас 5. Волсви персидстии
12. И ныне, глас 6. Ликуют ангели

Стихиры на стиховне

13. Велие и преславное чудо, глас 2
14. Слава, глас 4. Веселися, Иеросалиме
15. И ныне, глас 4. В вертеп вселился

Песнопения Утрени

16. Величание

17. Всяческая днесь, вместо «Молитвами апостолов»

18. Стихира по 50-м псалме, глас 6. Слава в вышних Богу

Стихиры на Хвалитех

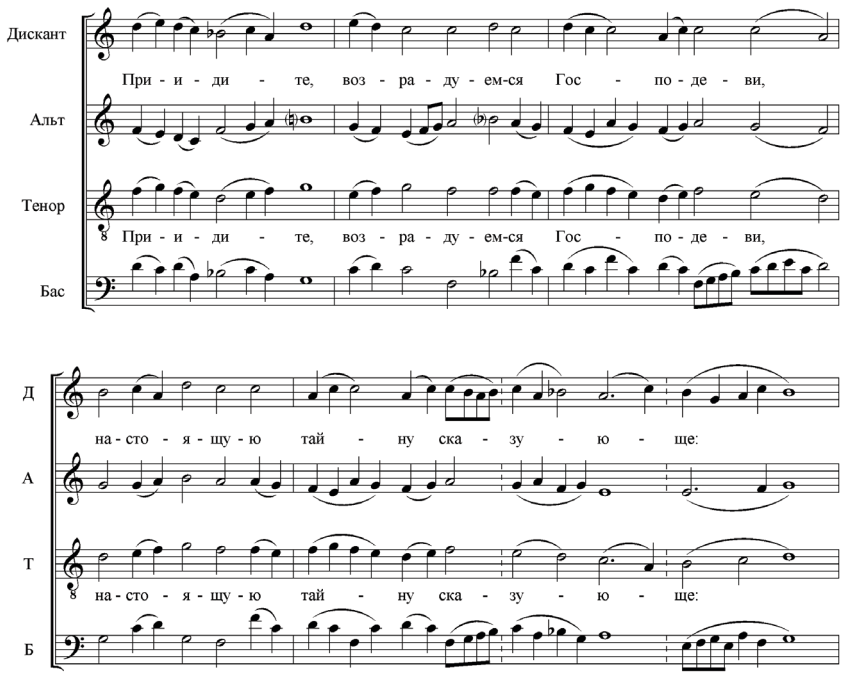
19. Слава, глас 6. Егда время еже на землю

20. И ныне, глас 2. Днесь Христос в Вифлееме

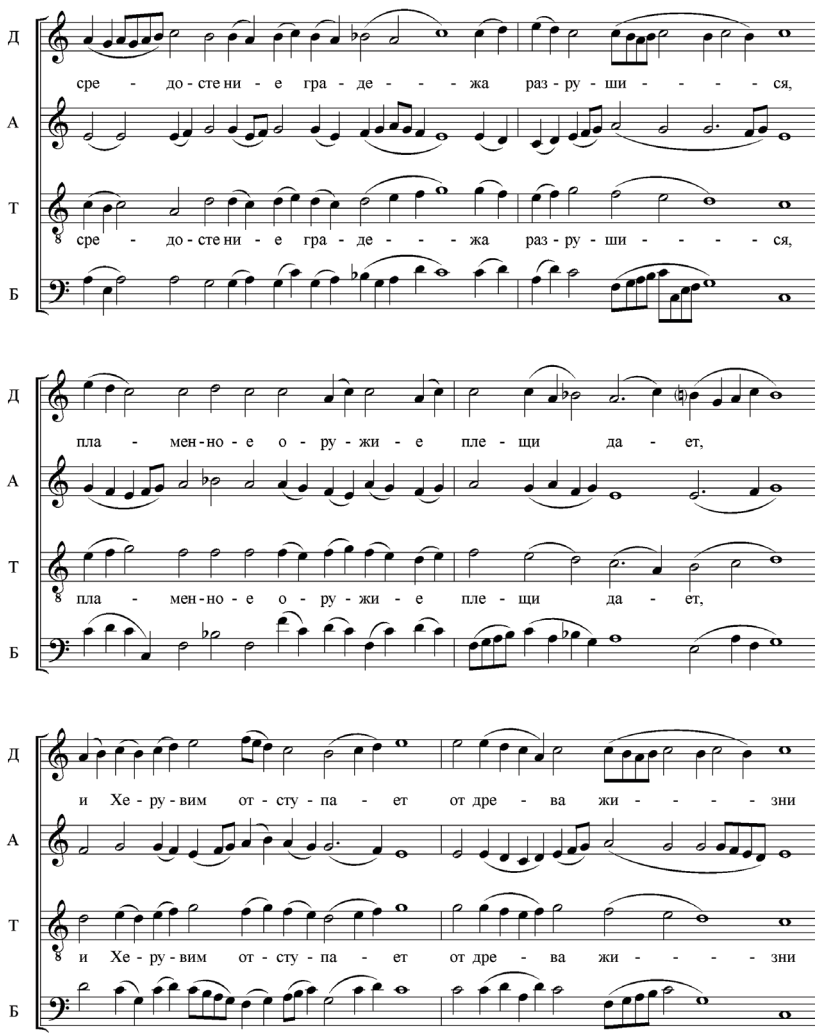
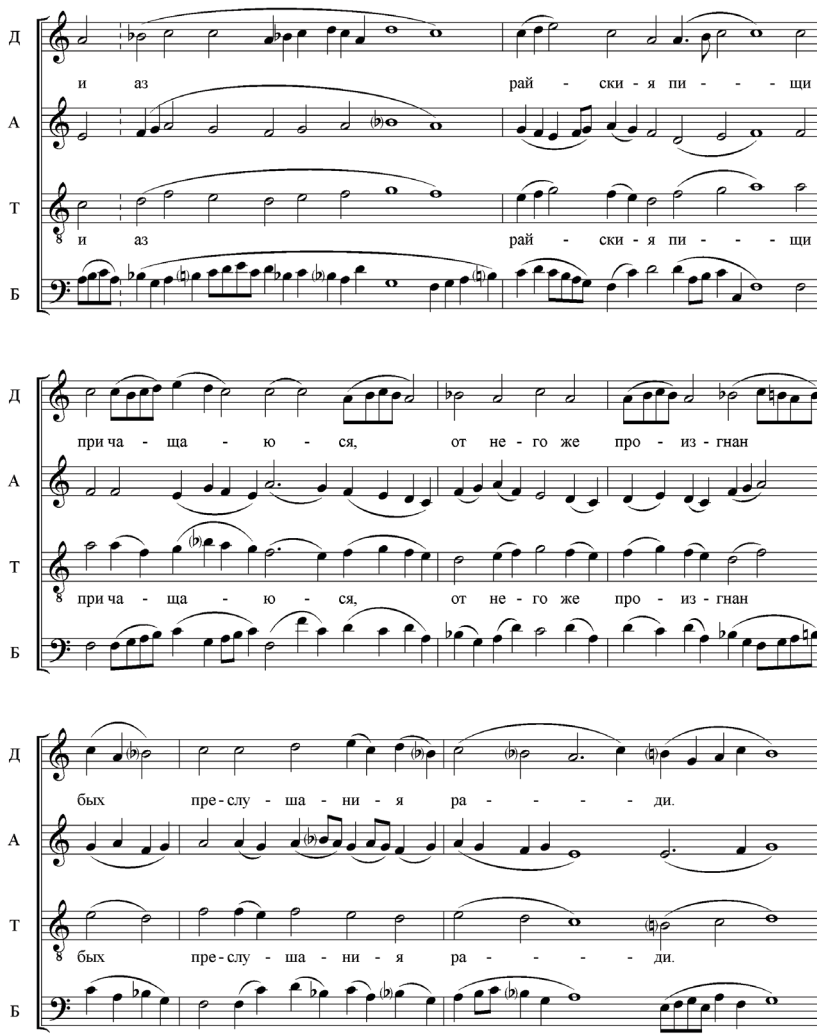
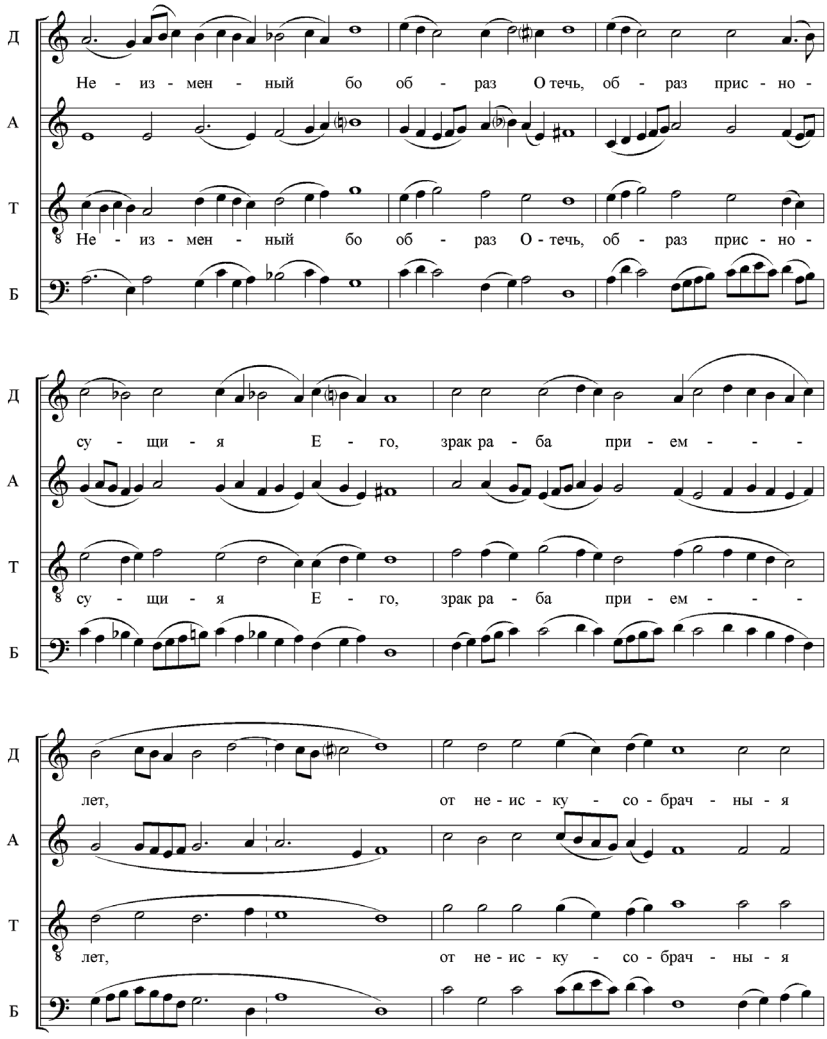
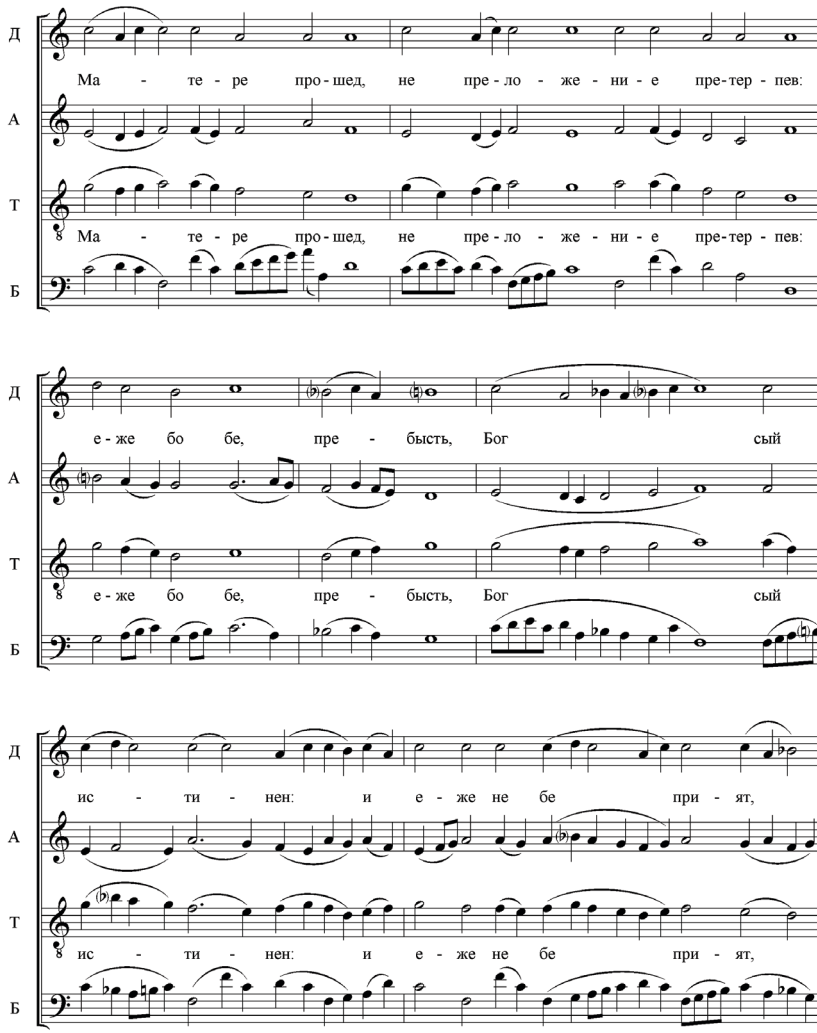
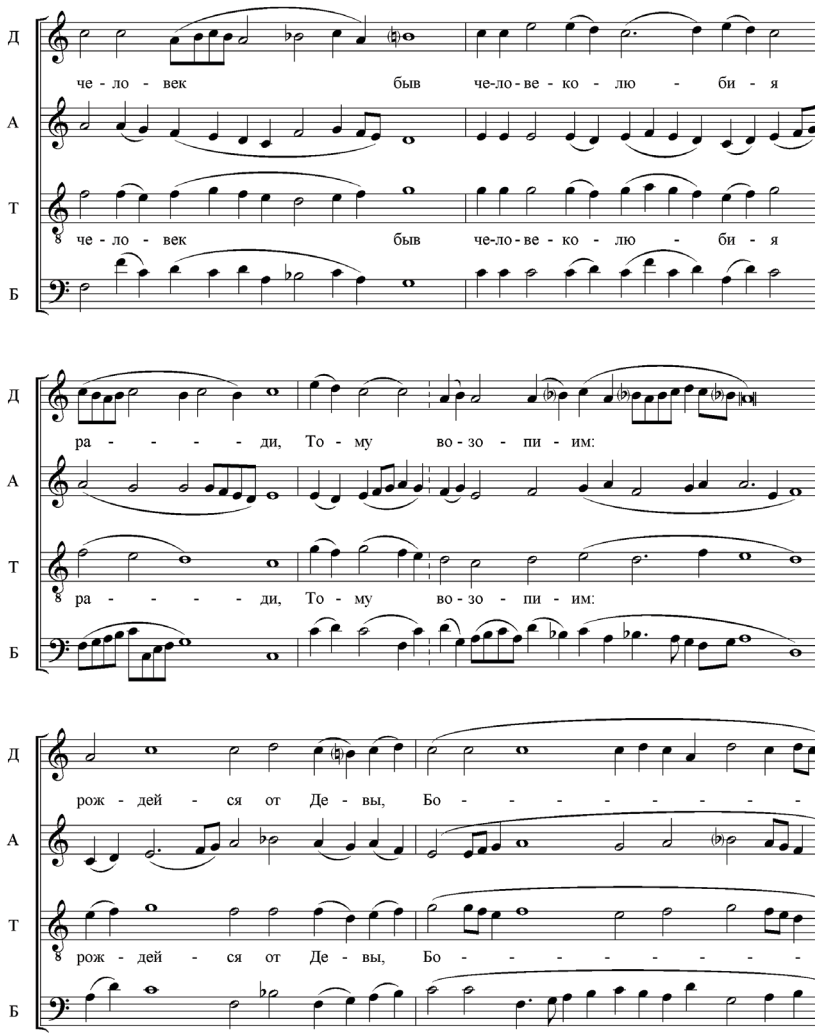
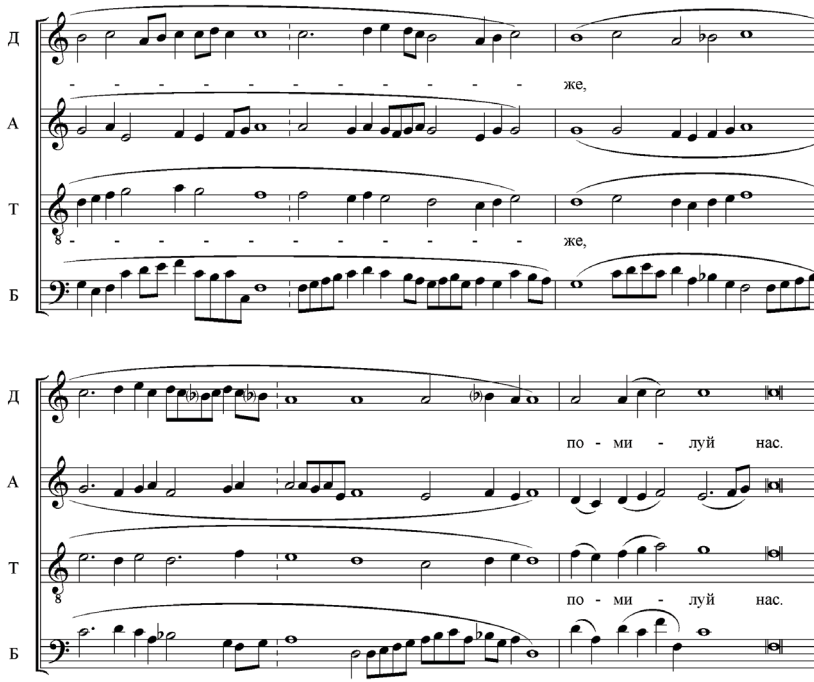
ГИМ
Син. Певч.
№872

1. Приидите, возрадуемся

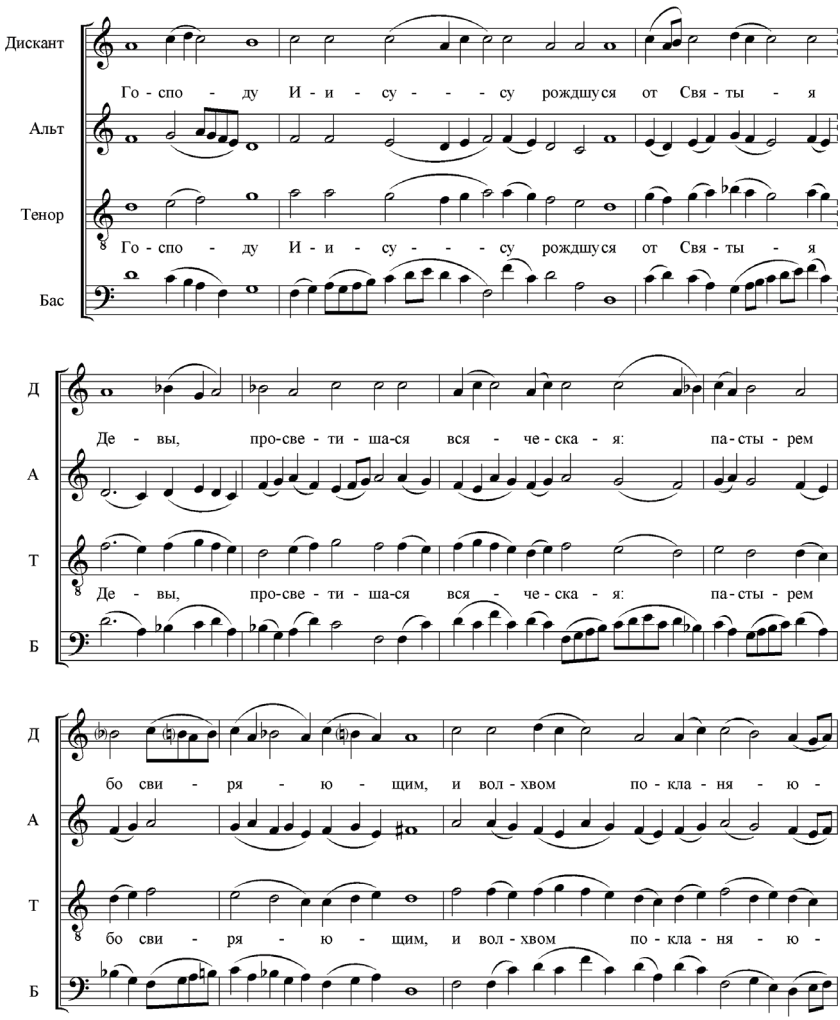
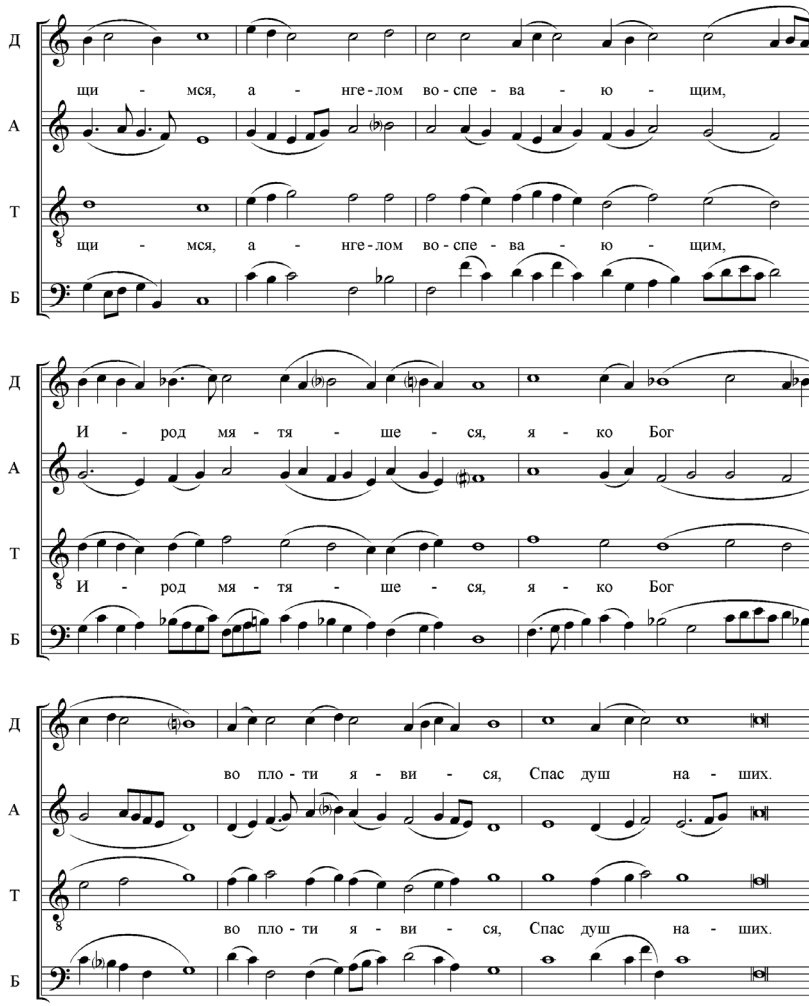
На Рождество Христово стихира
на "Господи, воззвах" 1-я, самогласна,
глас 2-й, Германово

Редактор-составитель
Л. Кондрашкова

Рукопись принадлежала Ярославской городской церкви вмч.Димитрия Солунского .
Праздники знаменного и греческого распевов, мелодия распева в теноре.

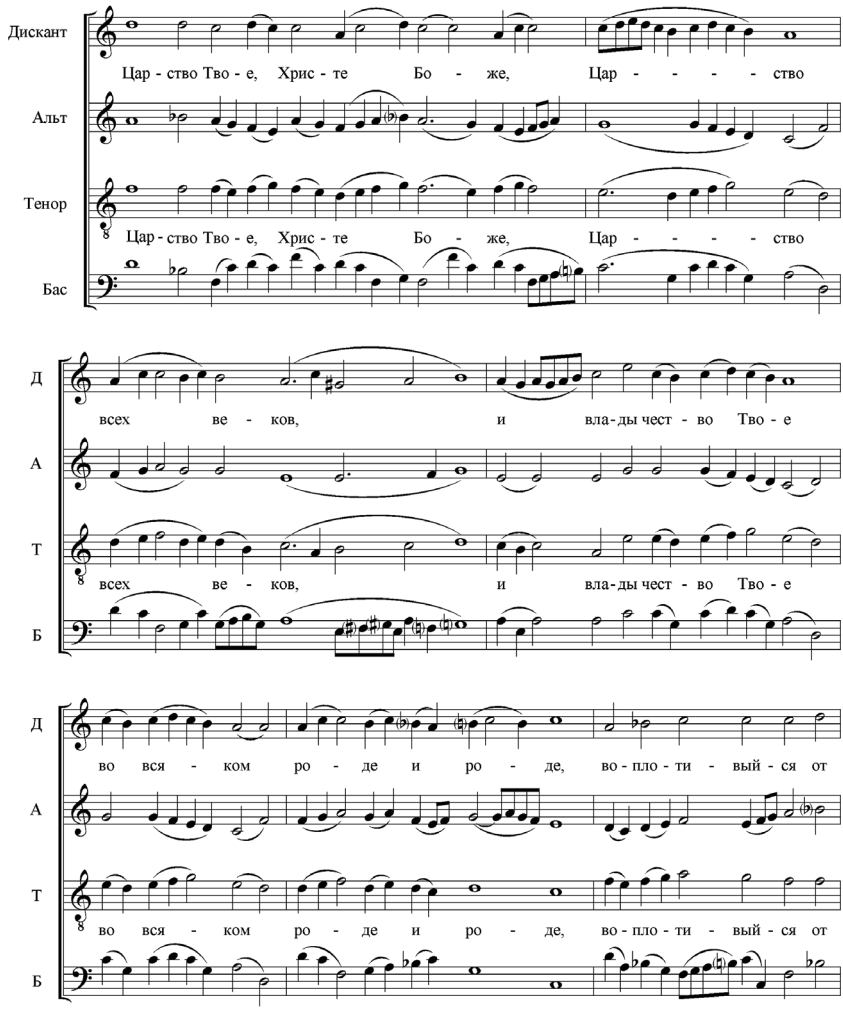
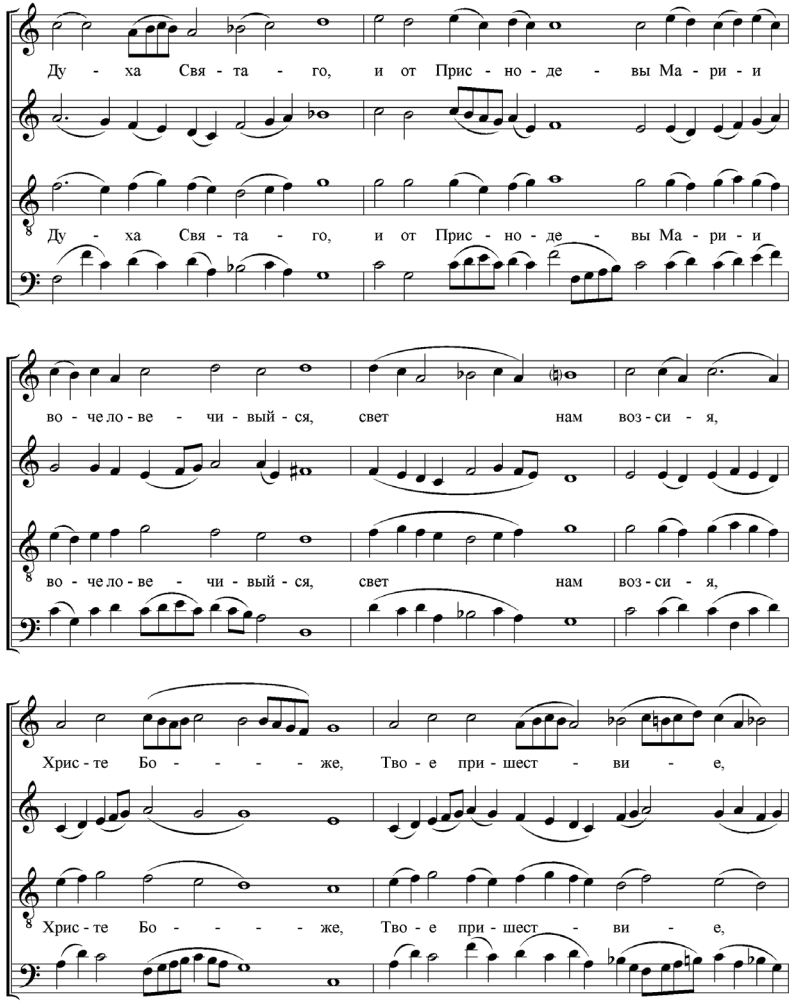
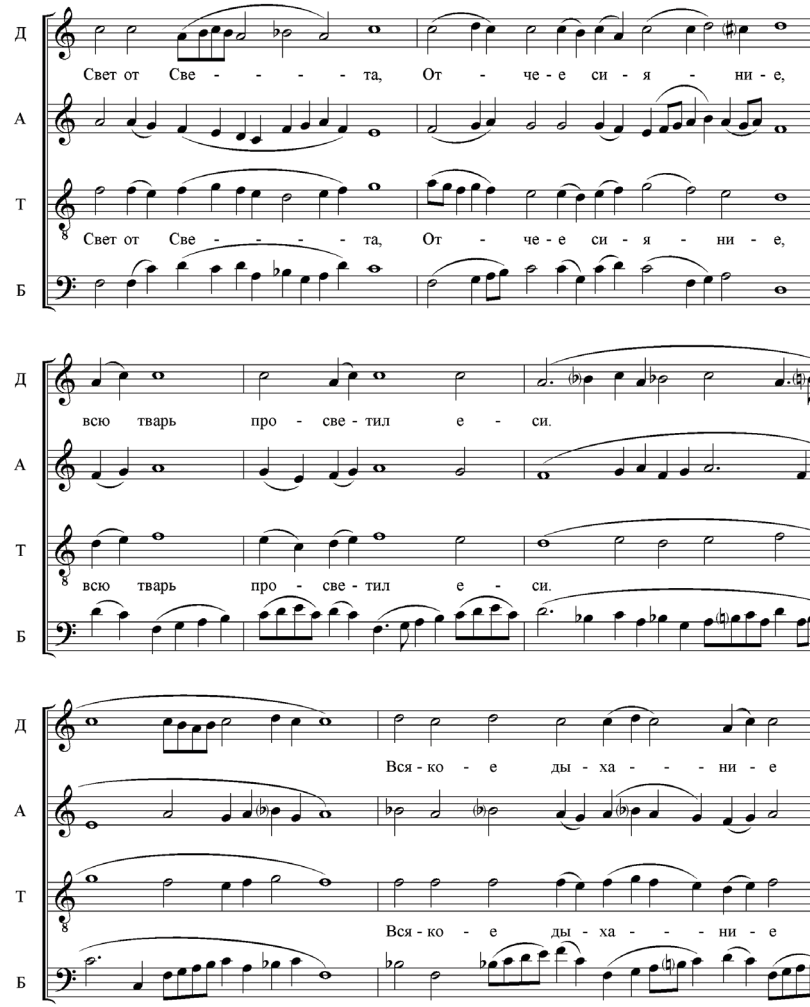
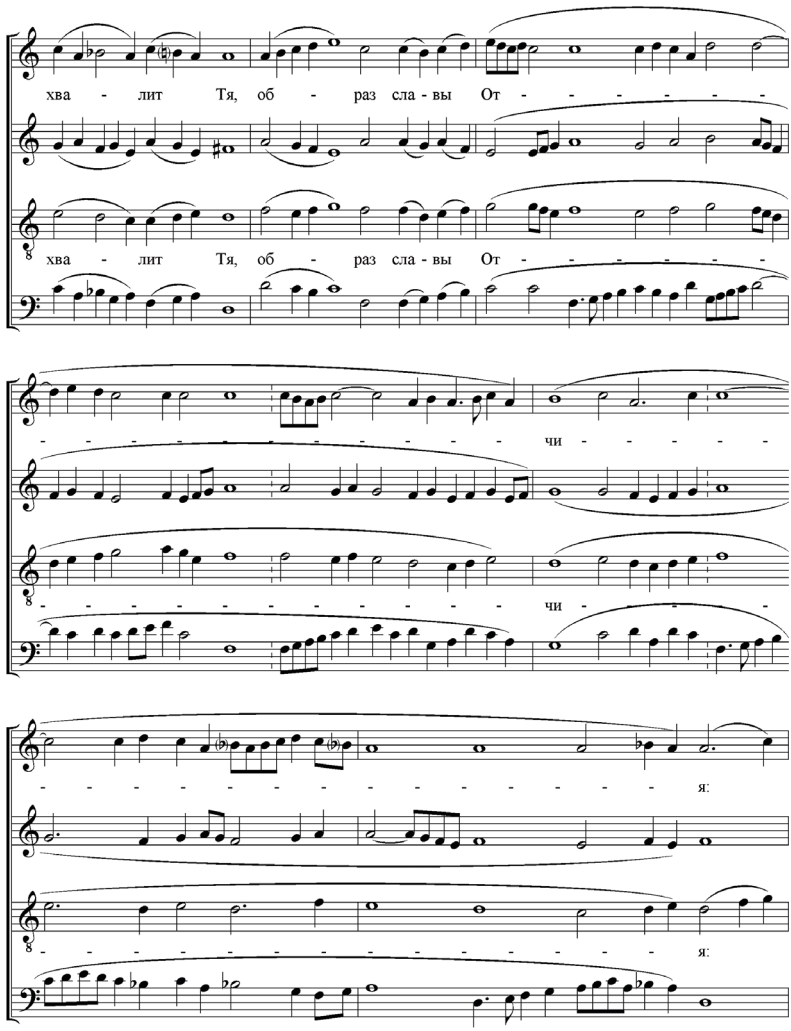
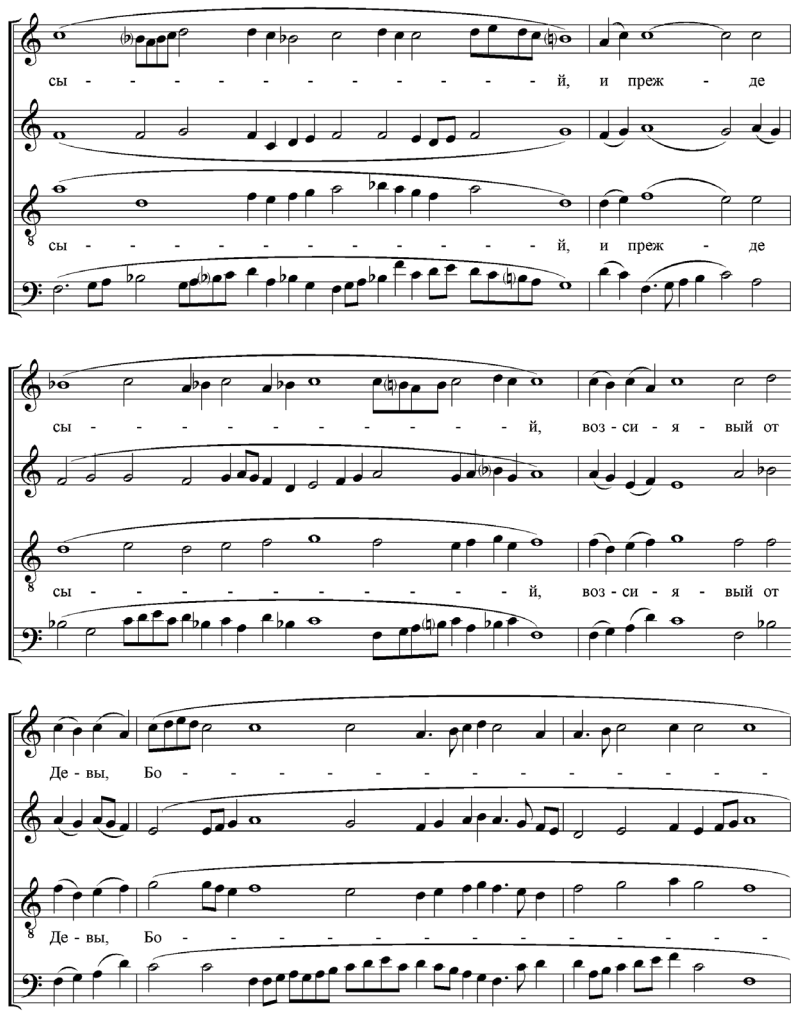
Бас 872 (г) л.58об.-81, тенор 872 (в) л.53об.-75об.,
альт 872 (б) л. 57-78об., дискант 872 (а) л. 58-79об.

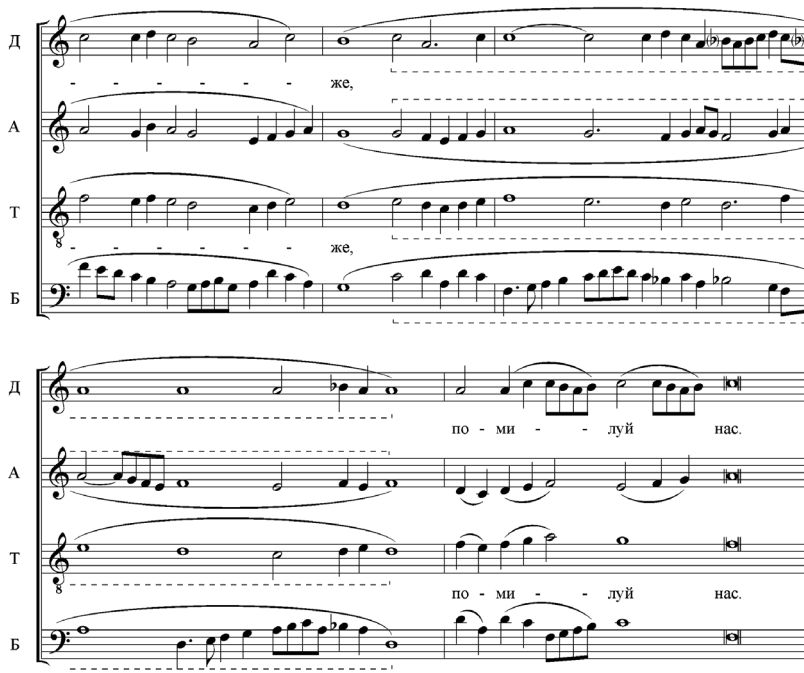
1. Приидите возрадуемся

1. Приидите возрадуемся

1. Приидите возрадуемся

1. Приидите возрадуемся

1. Приидите возрадуемся

1. Приидите возрадуемся

ГИМ
Син. Певч.
№872

2. Господу Иисусу рождшуся

на "Господи, воззвах" стихира 2-я, глас 2

2. Господу Иисусу

ГИМ
Син. Певч.
№872

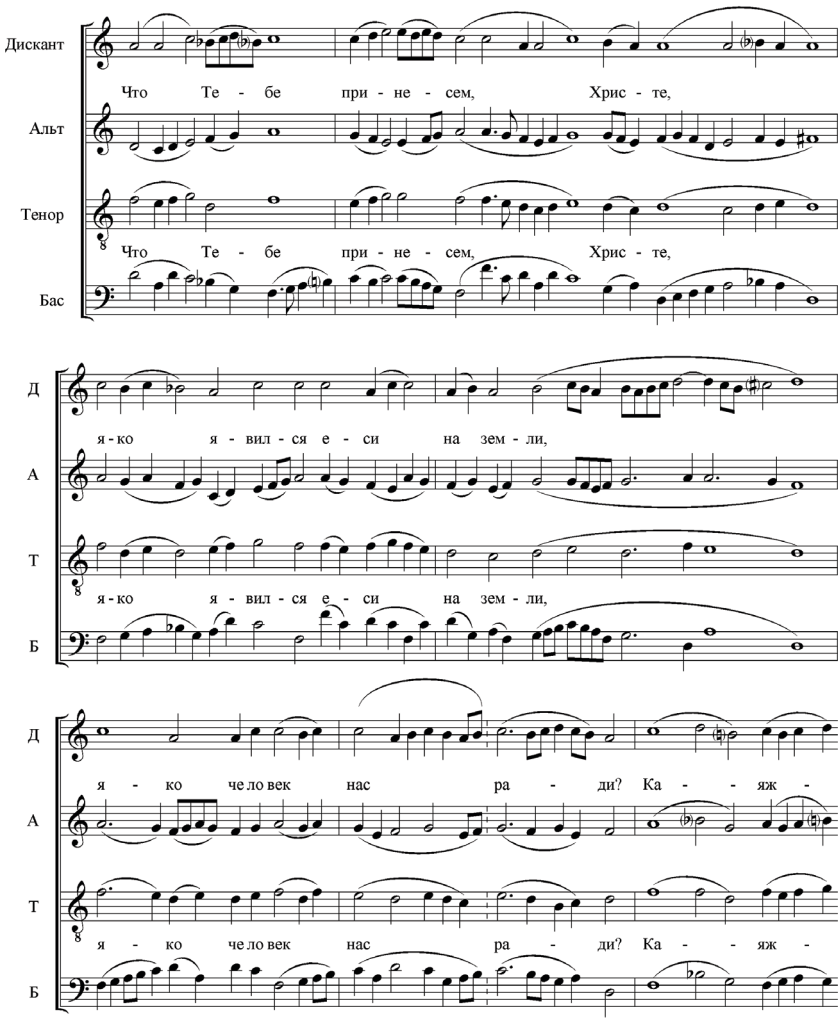
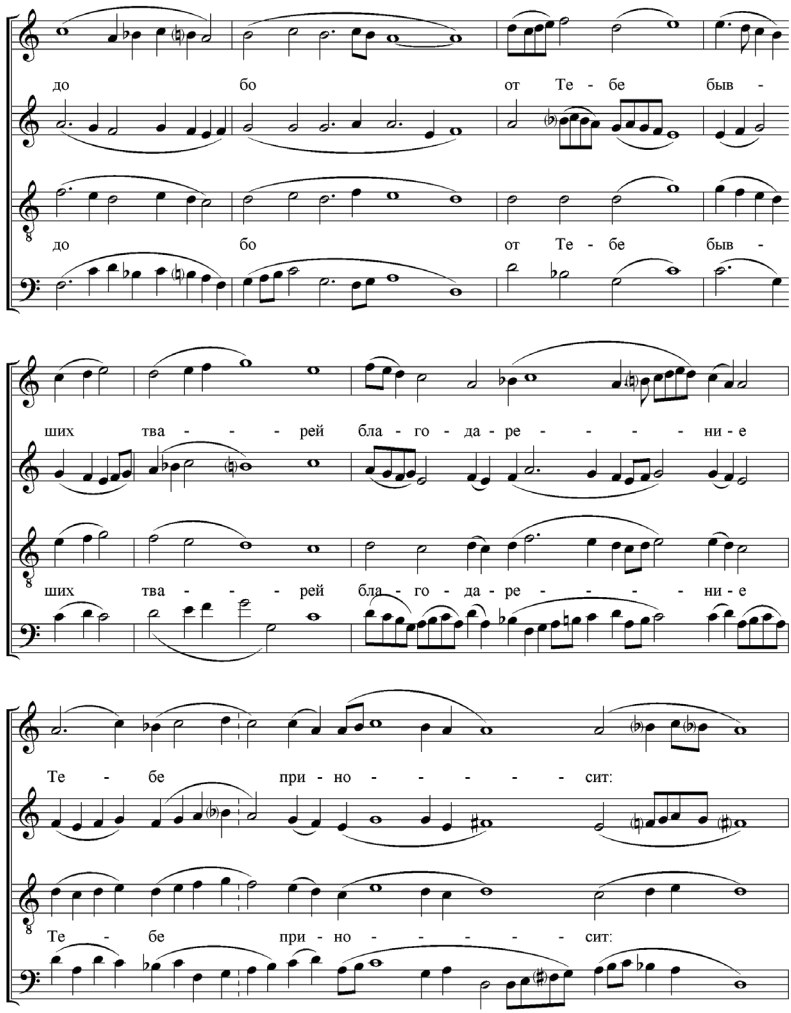
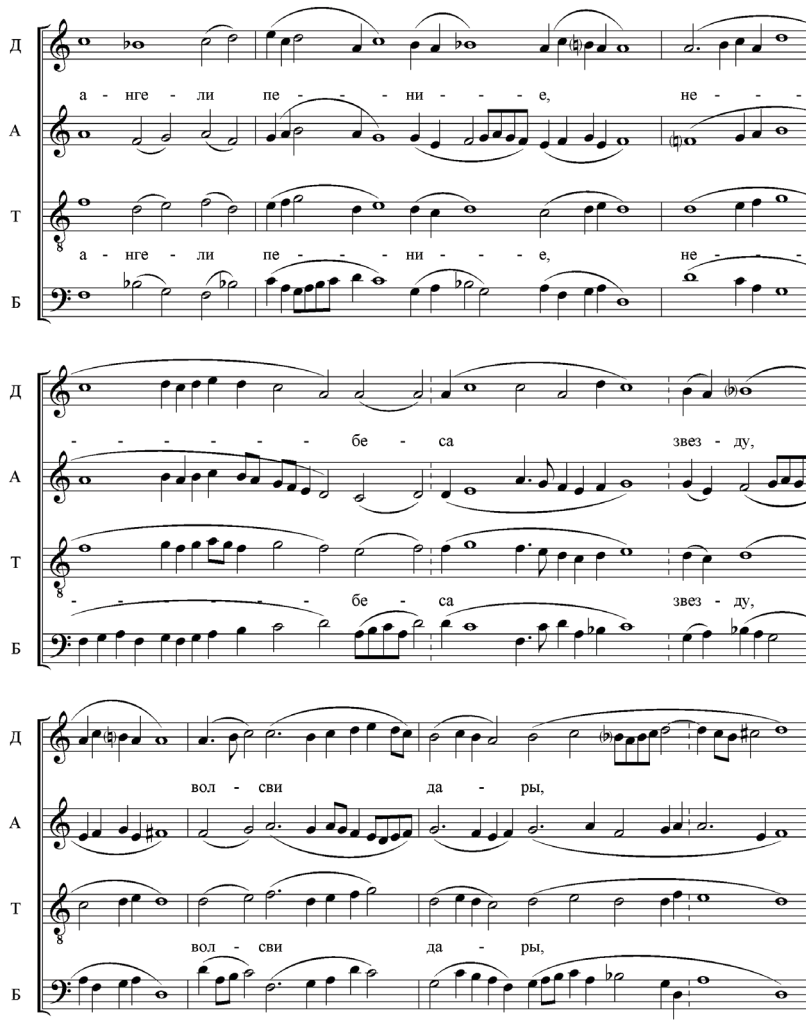
3. Царство Твое

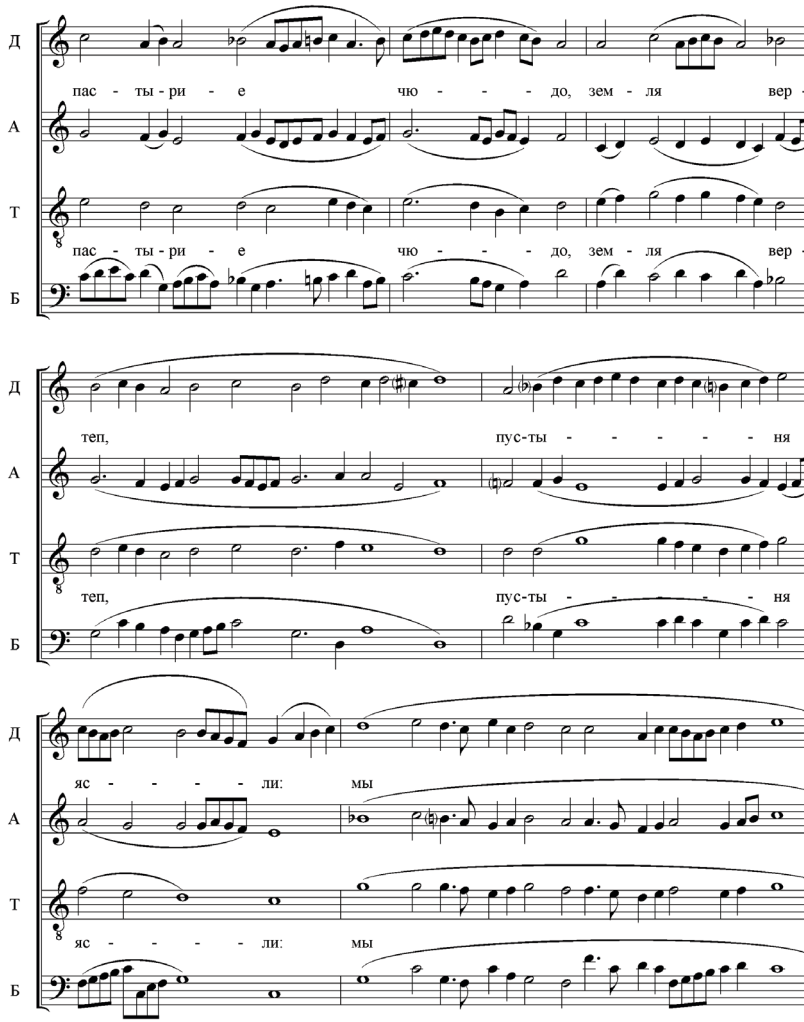
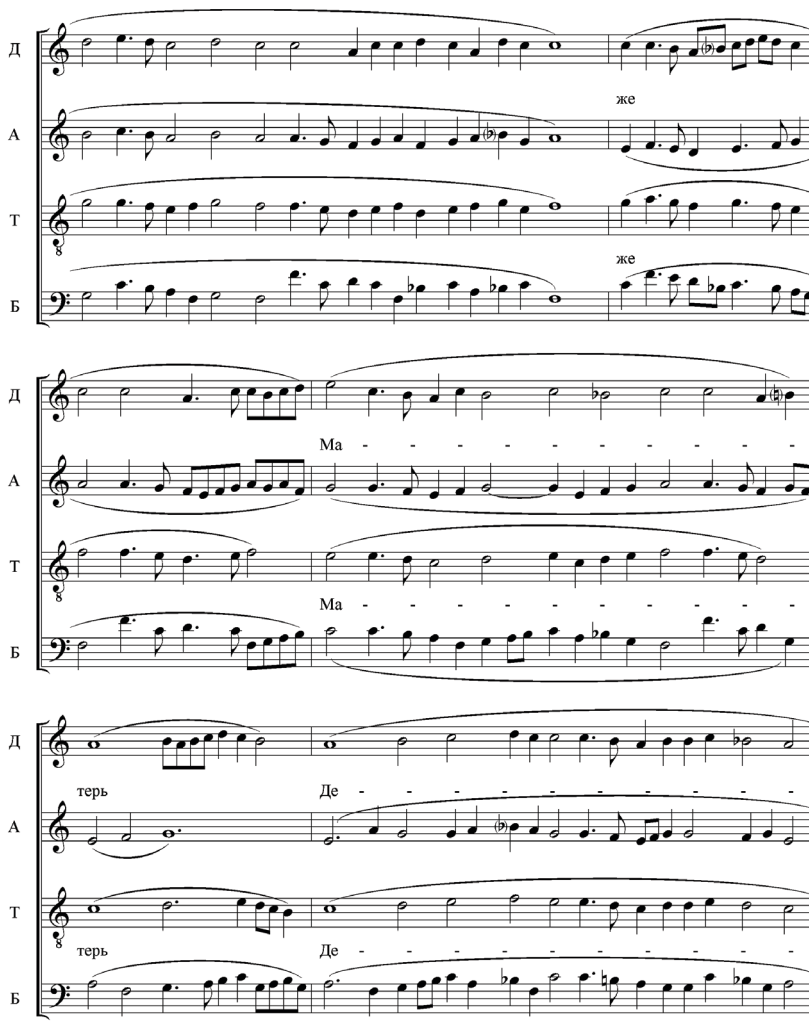
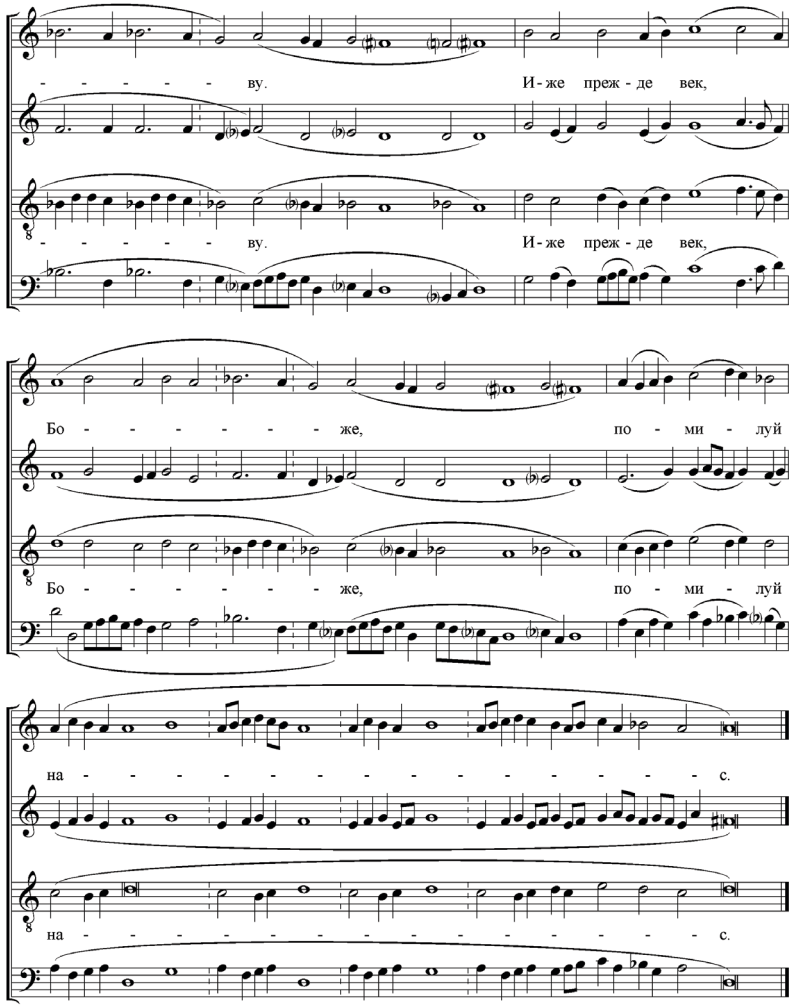
на "Господи, воззвах" стихира 3-я, глас 2

3. Царство Твое

3. Царство Твое

3. Царство Твое

Д
сы - - - - - - - - - - - - - - - - й, и преж - де
А
Т
сы - - - - - - - - - - - - - - - - й, и преж - де
Б
Д
сы - - - - - - - - - - - - - - - - й, воз - си - я - вый от
А
Т
сы - - - - - - - - - - - - - - - - й, воз - си - я - вый от
Б
Д
Де - вы, Бо - - - - - - - - - - - - - - - -
А
Т
Де - вы, Бо - - - - - - - - - - - - - - - -
Б

3. Царство Твое

Выделенные пунктирной скобкой фрагменты во всех голосах отсутствуют в рукописи, там они заменены знаком фиты, употребленном в качестве знака сокращения записи. Голоса восстановлены по аналогичной фите Красной, выписанной в этой стихире ранее, на словах "образ славы Отчия". Возможно, не выписанное в рукописи окончание фиты не исполнялось, тогда знак фиты здесь выступает в роли знака сокращения распева.

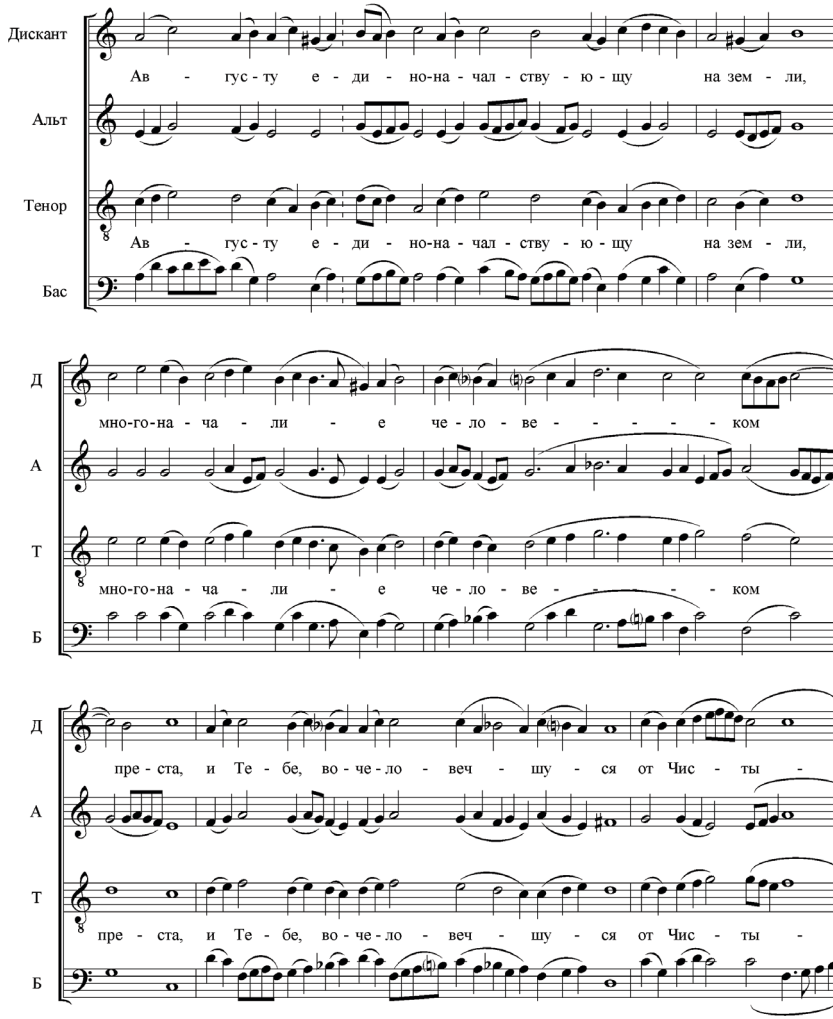
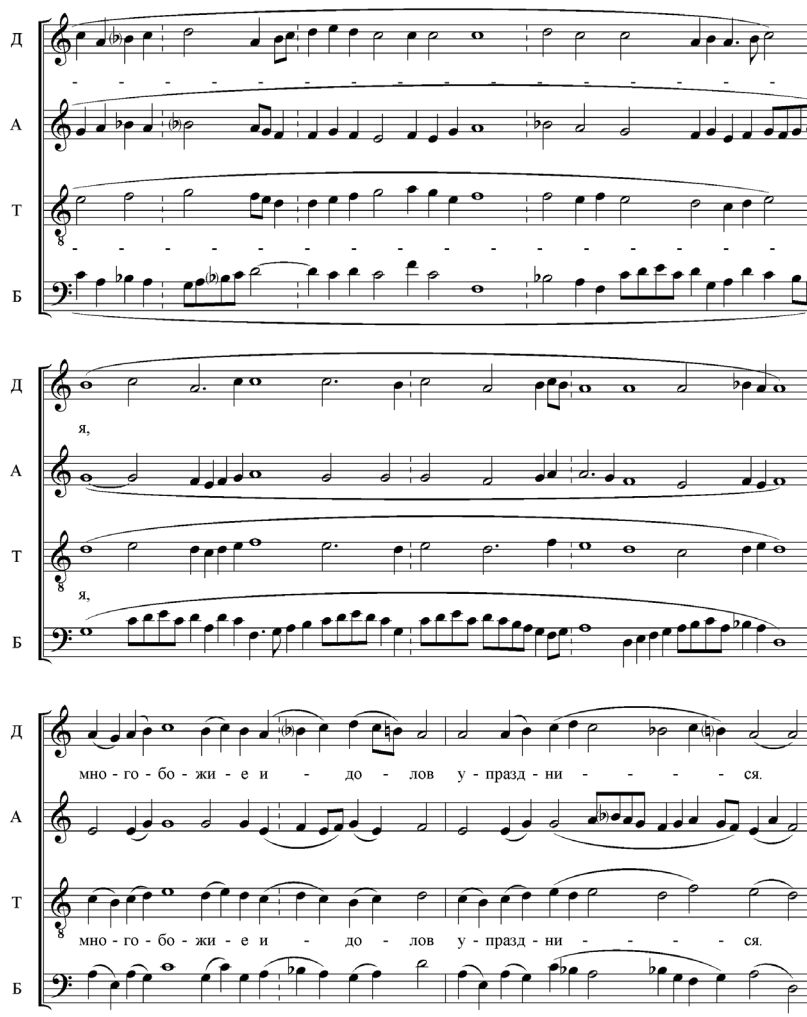
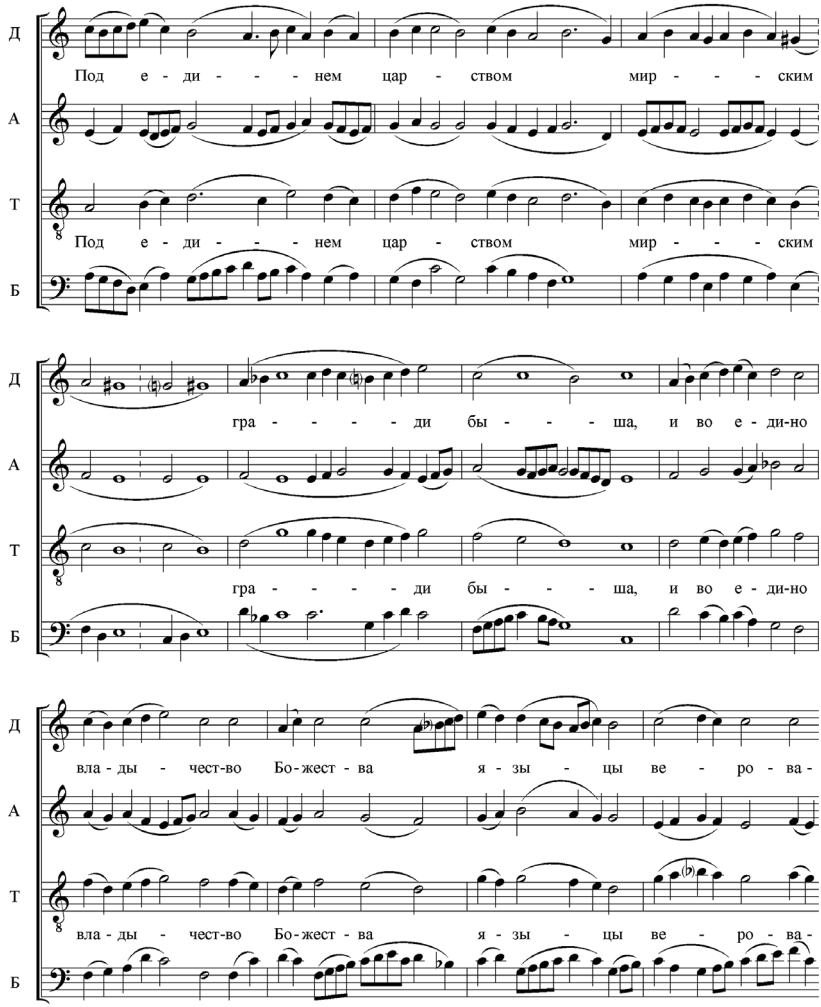
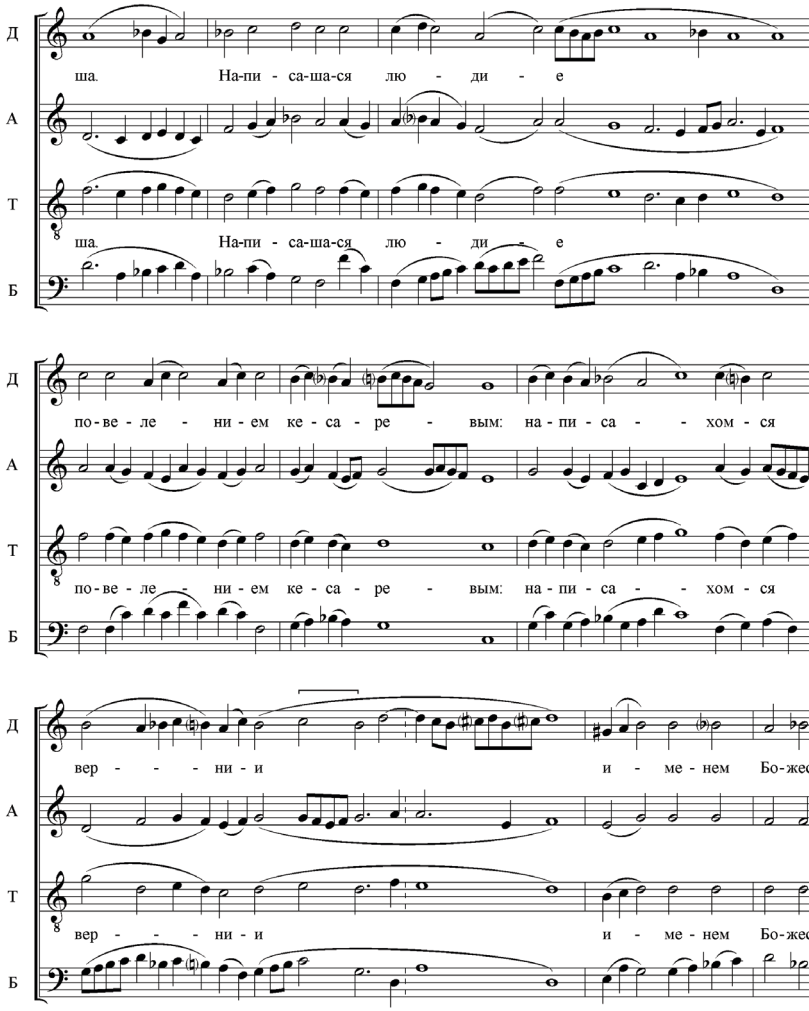
ГИМ
Син. Певч.
№872

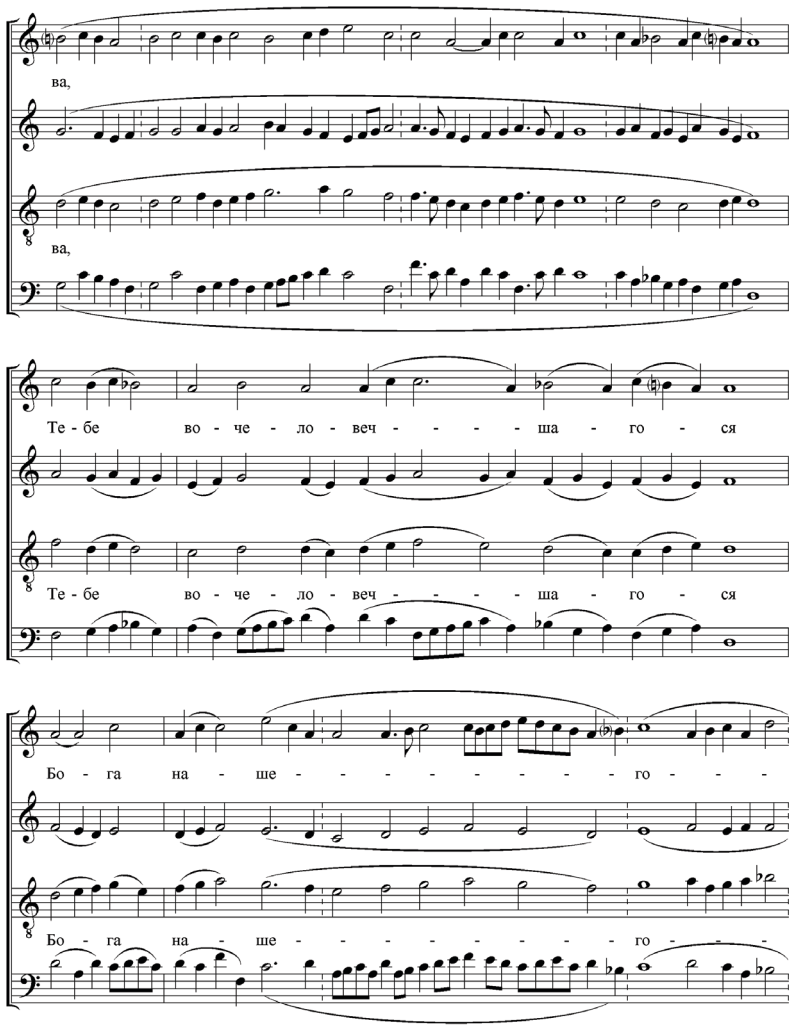
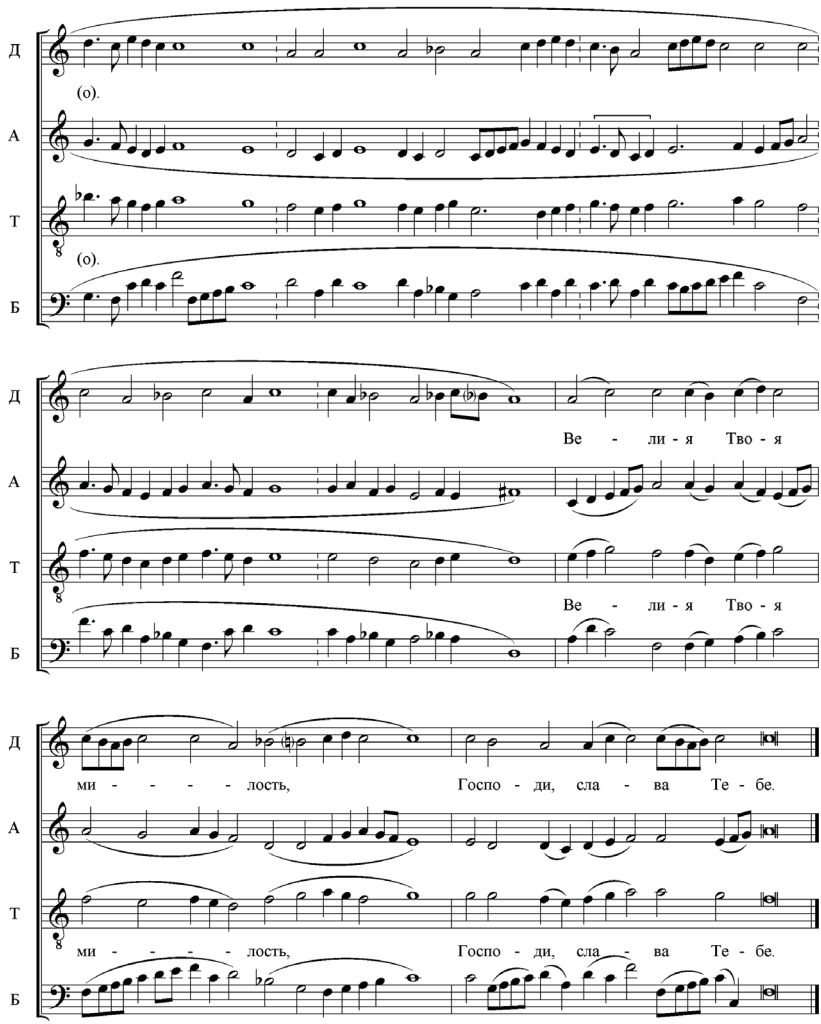
4. Что Тебе принесем

на "Господи, воззвах" стихира 4-я, глас 2

4. Что Тебе принесем

4. Что Тебе принесем

Д
А
Т
Б
а - нге - ли пе - - - ни - - - е, не - - -
а - нге - ли пе - - - ни - - - е, не - - -
- - - -

4. Что Тебе принесем

4. Что Тебе принесем

4. Что Тебе принесем

ГИМ
Син. Певч.
№872

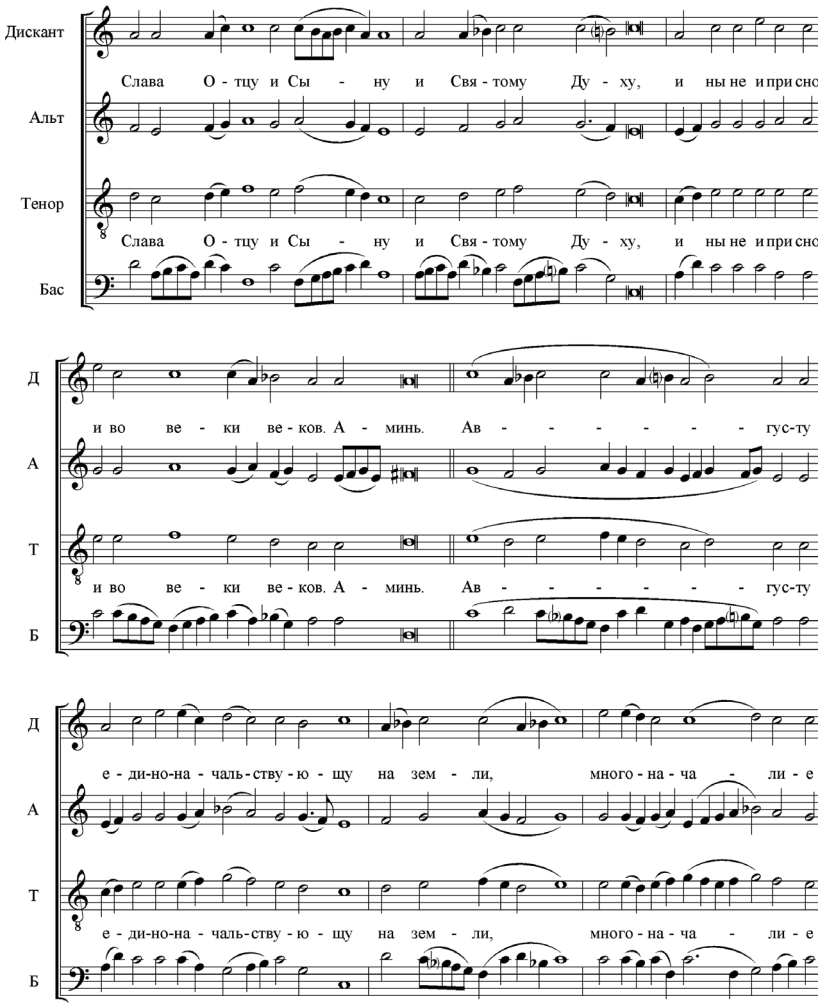
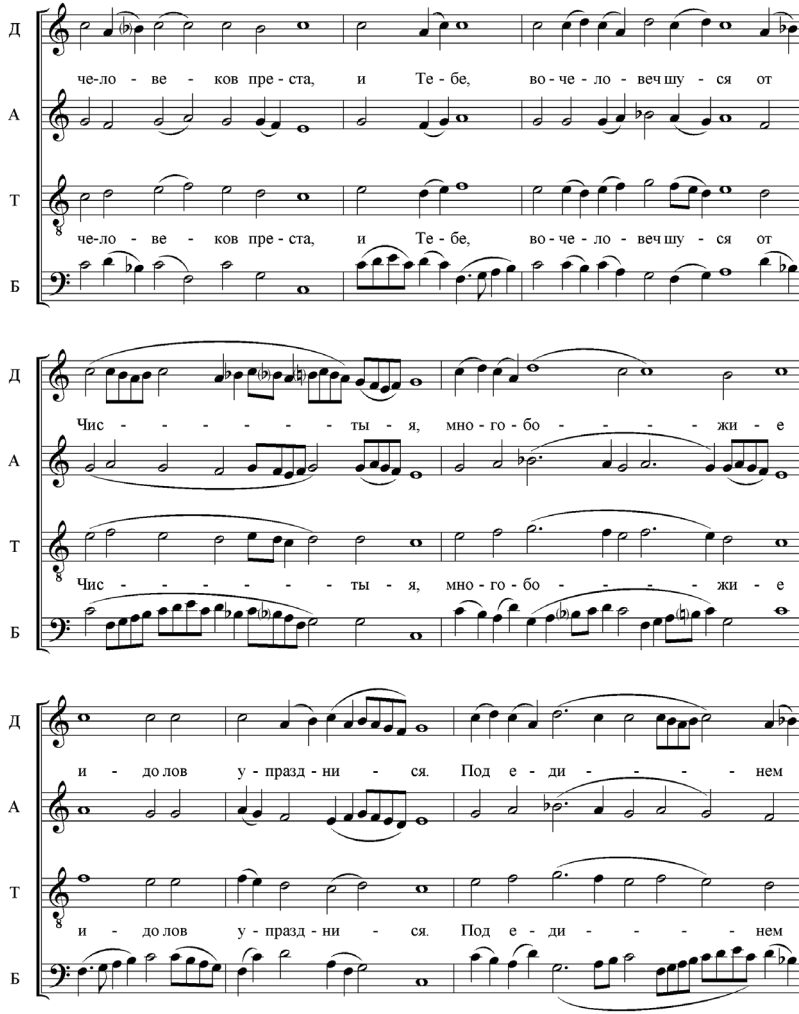
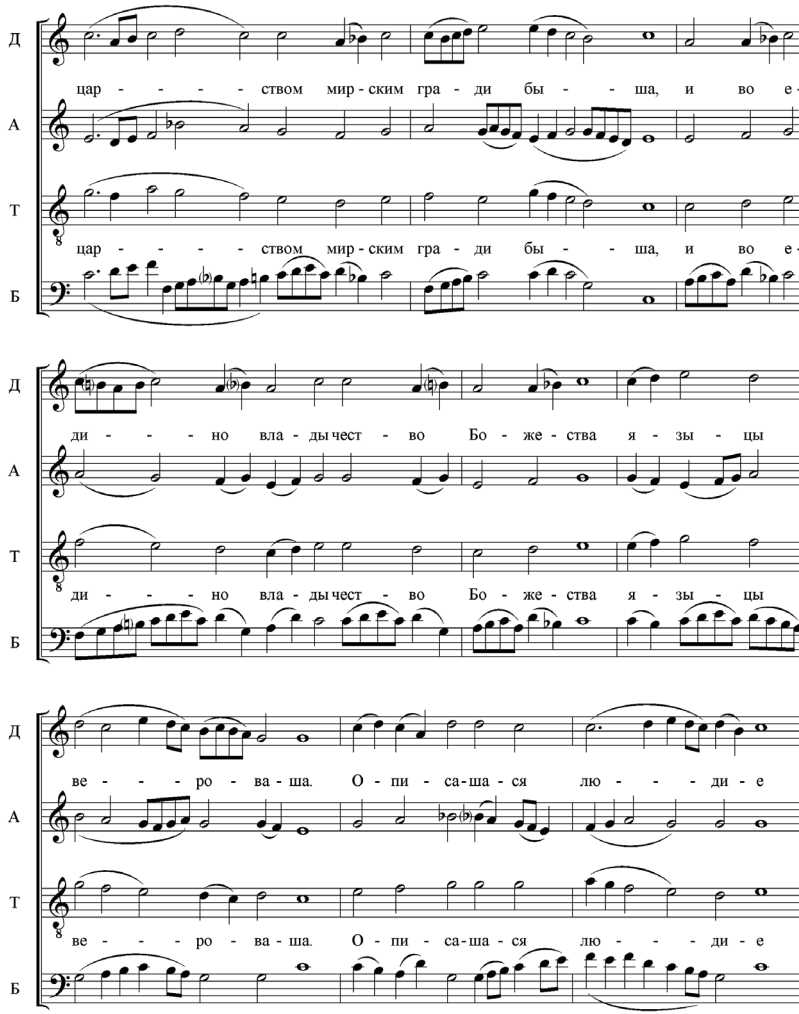
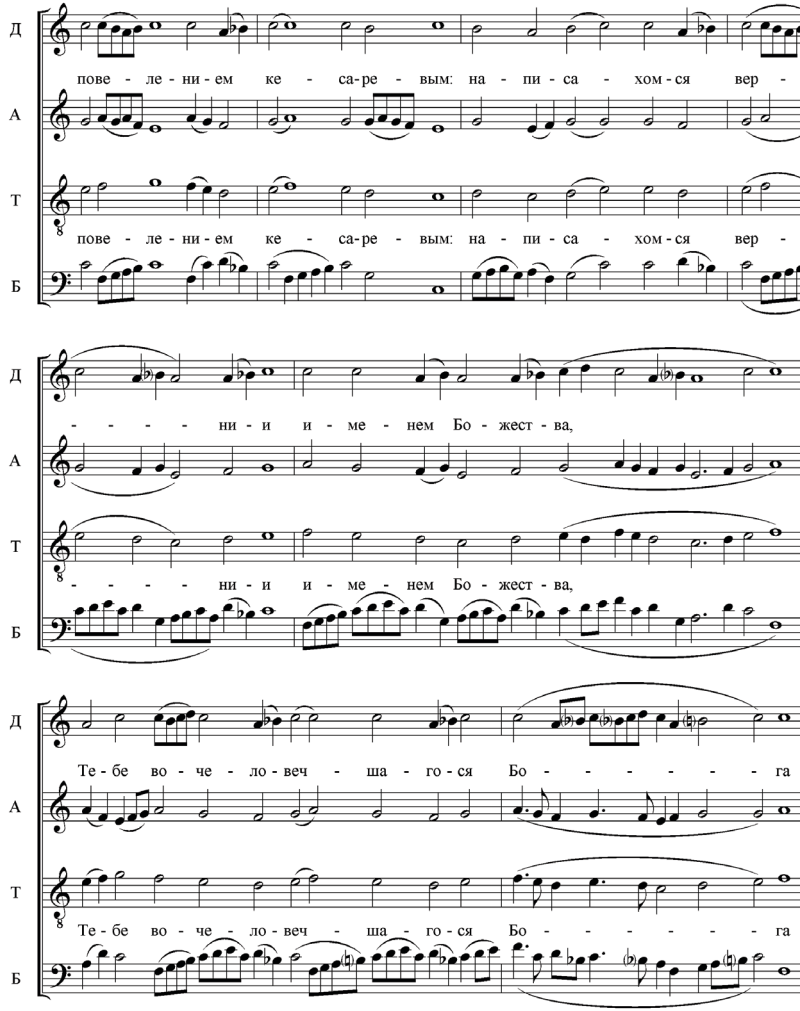
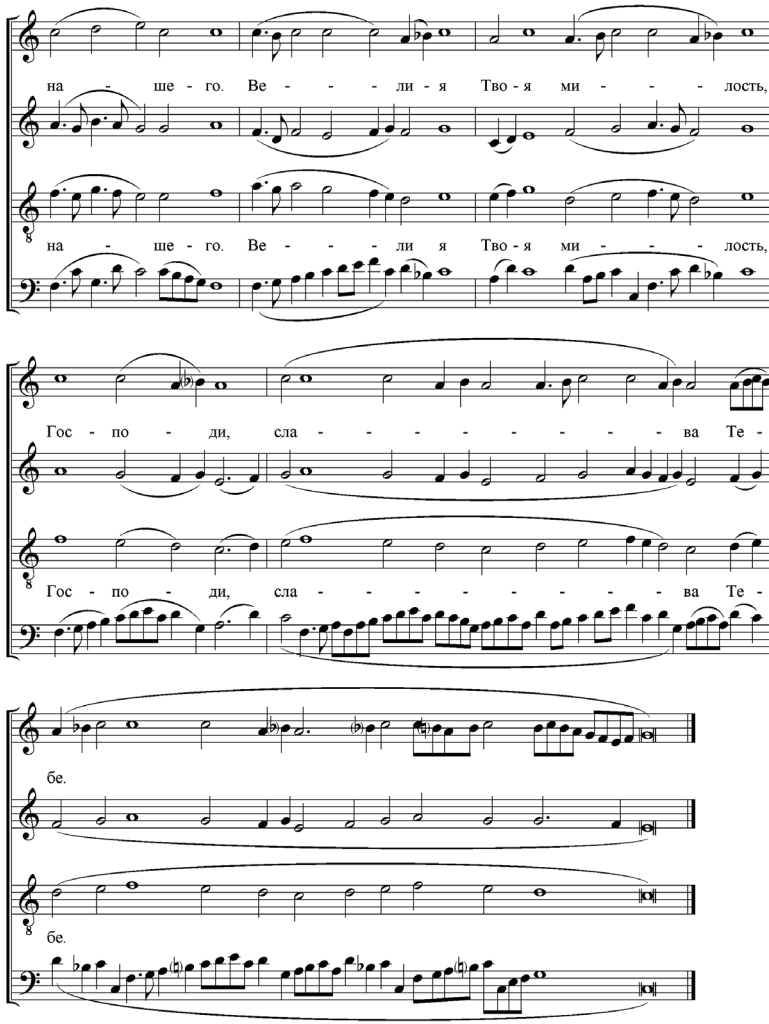
5. Августу единоначальствующу

на "Господи, воззвах", Слава и ныне, глас 2

5. Августу единоначальствующу

5. Августу единоначальствующу

5. Августу единоначальствующу

Выделенные в дисканте две половинные ноты пропущены в рукописи (872 а, л.64об.).

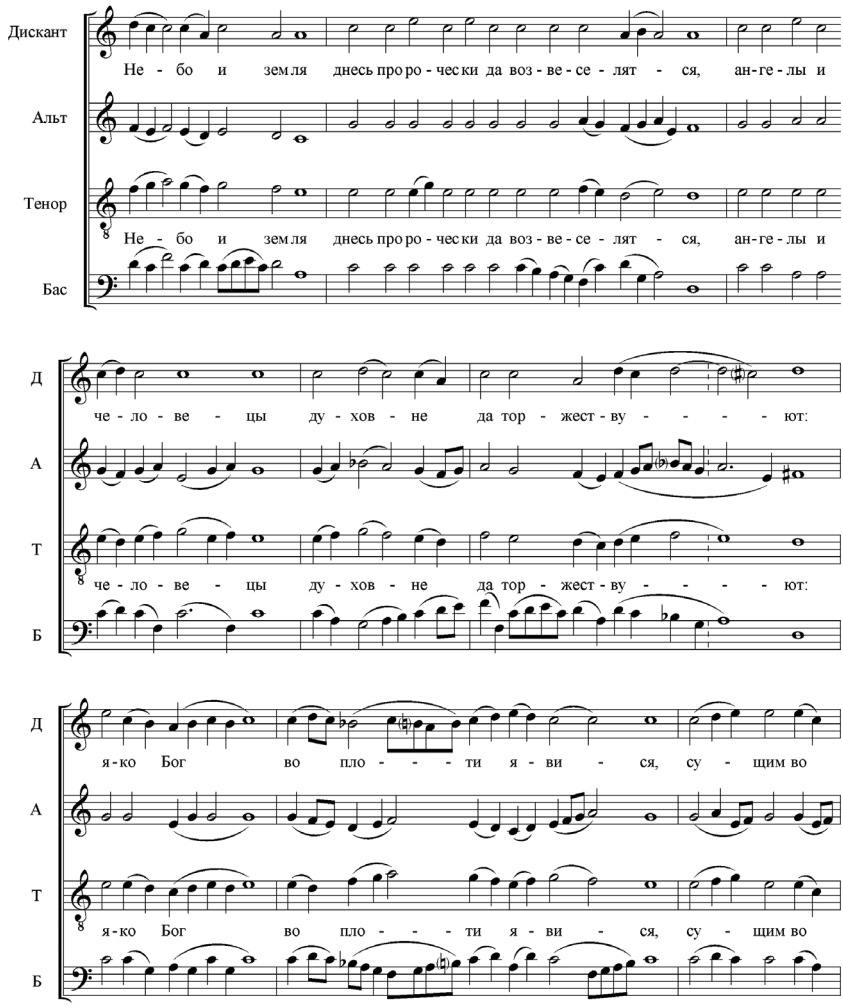
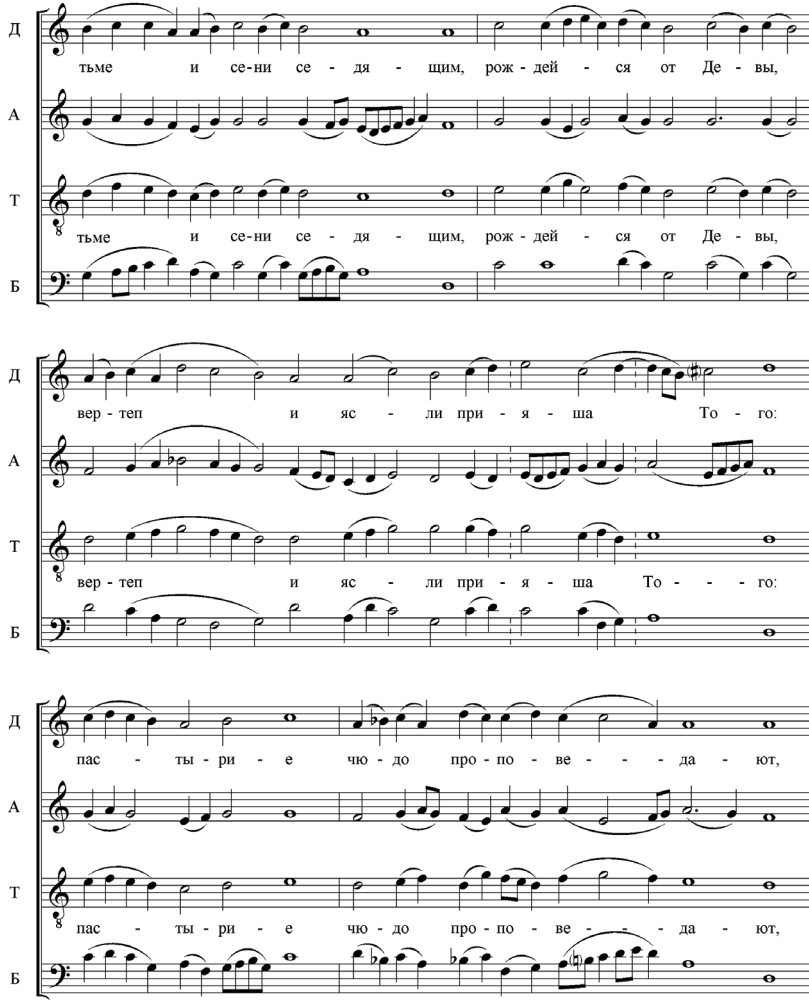
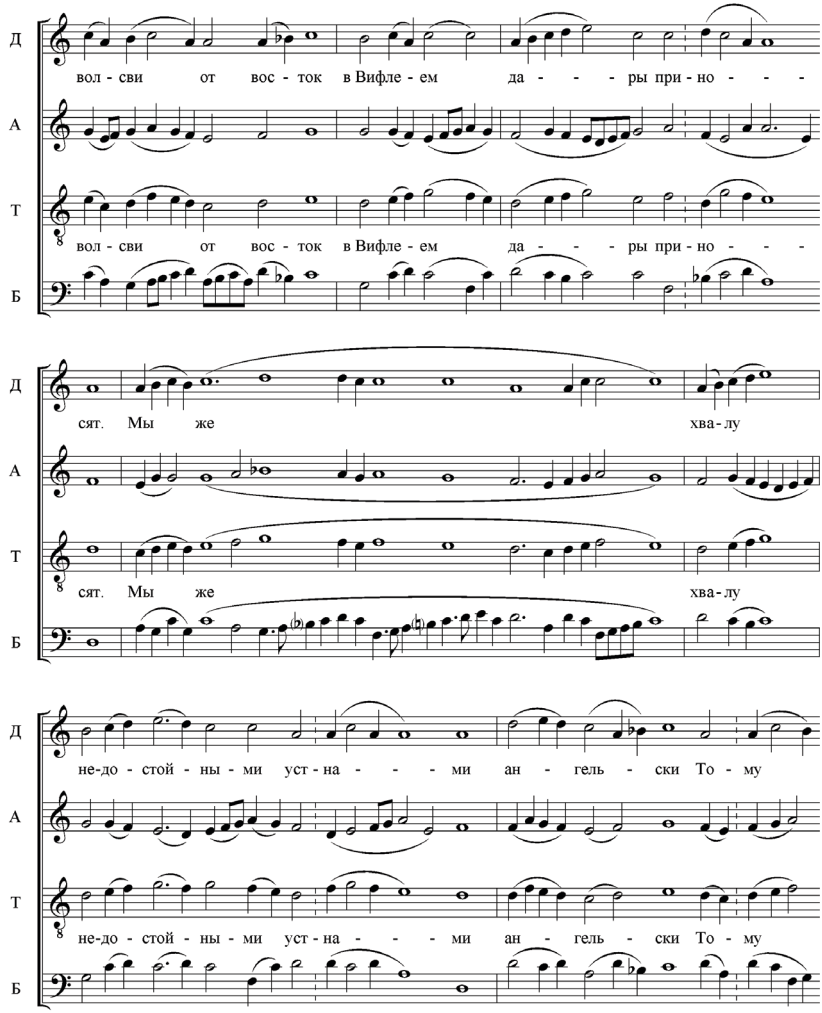
5. Августу единоначальствующу

5. Августу единоначальствующу

Фрагмент в альте, выделенный скобкой, пропущен в рукописи (872 б, л.64).

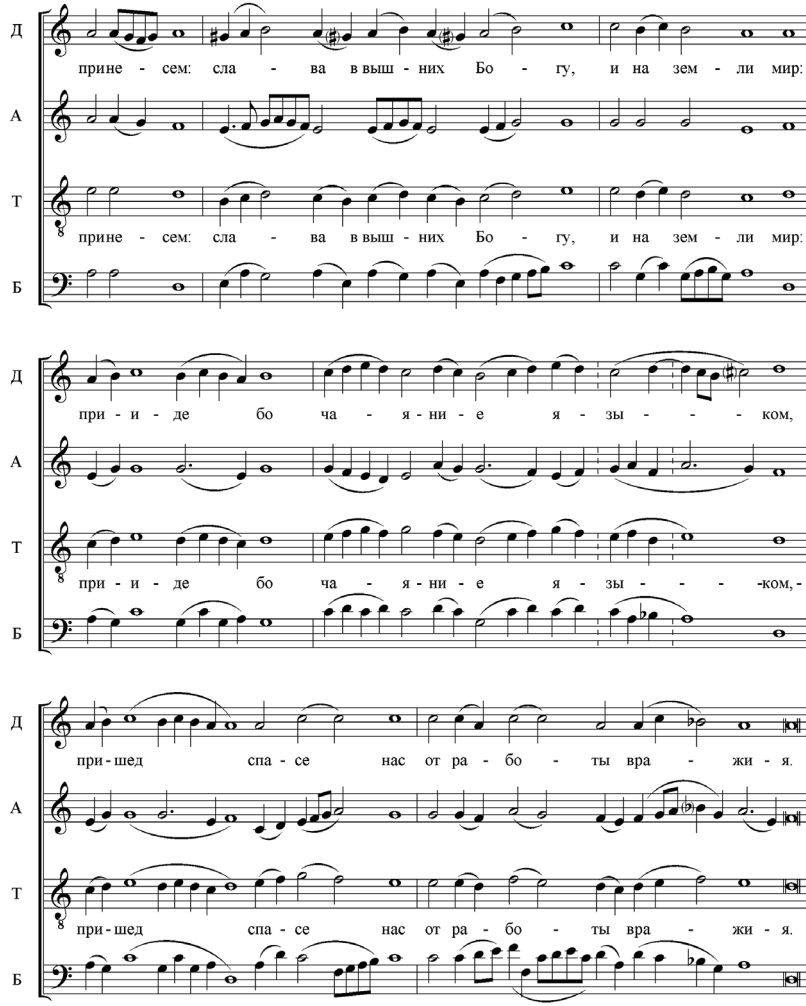
ГИМ
Син. Певч.
№872

6. Августу единоначальстующу

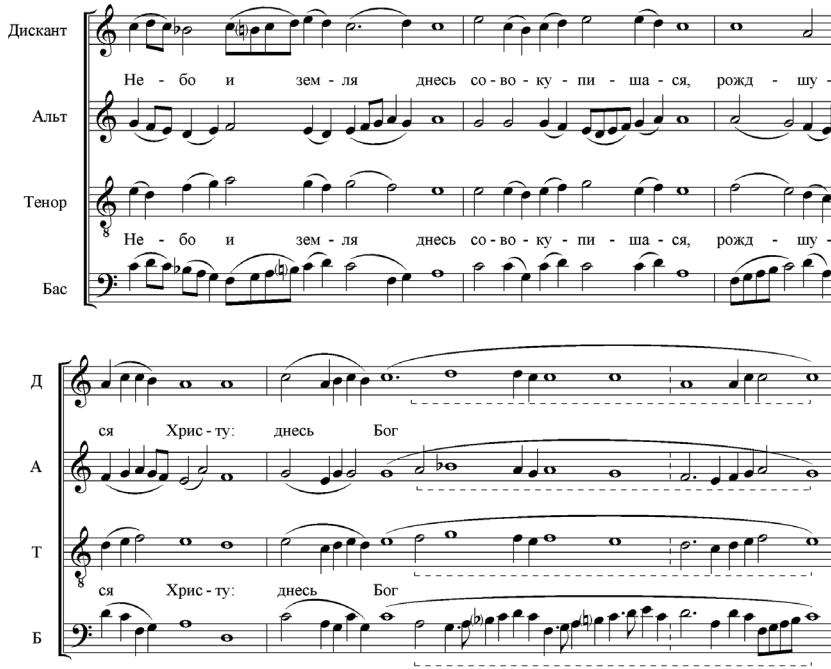
на "Господи, воззвах", Слава и ныне, глас 2
греческого распева

6. Августу, греческого распева

6. Августу, греческого распева

6. Августу, греческого распева

6. Августу, греческого распева

ГИМ
Син. Певч.
№872

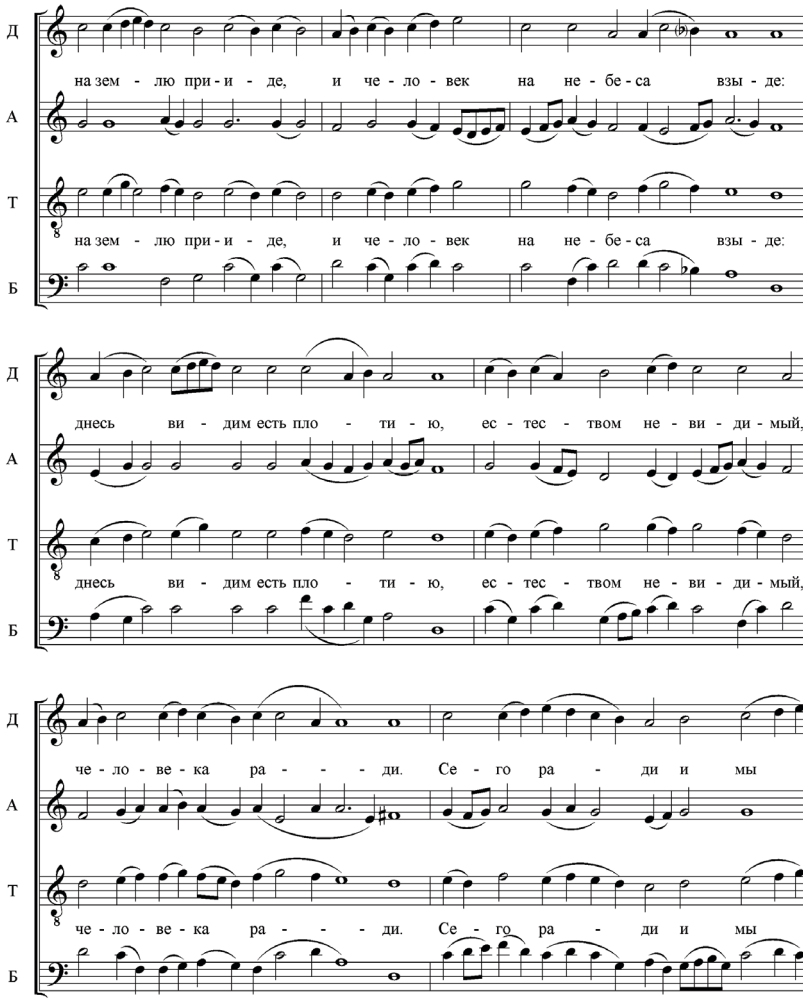
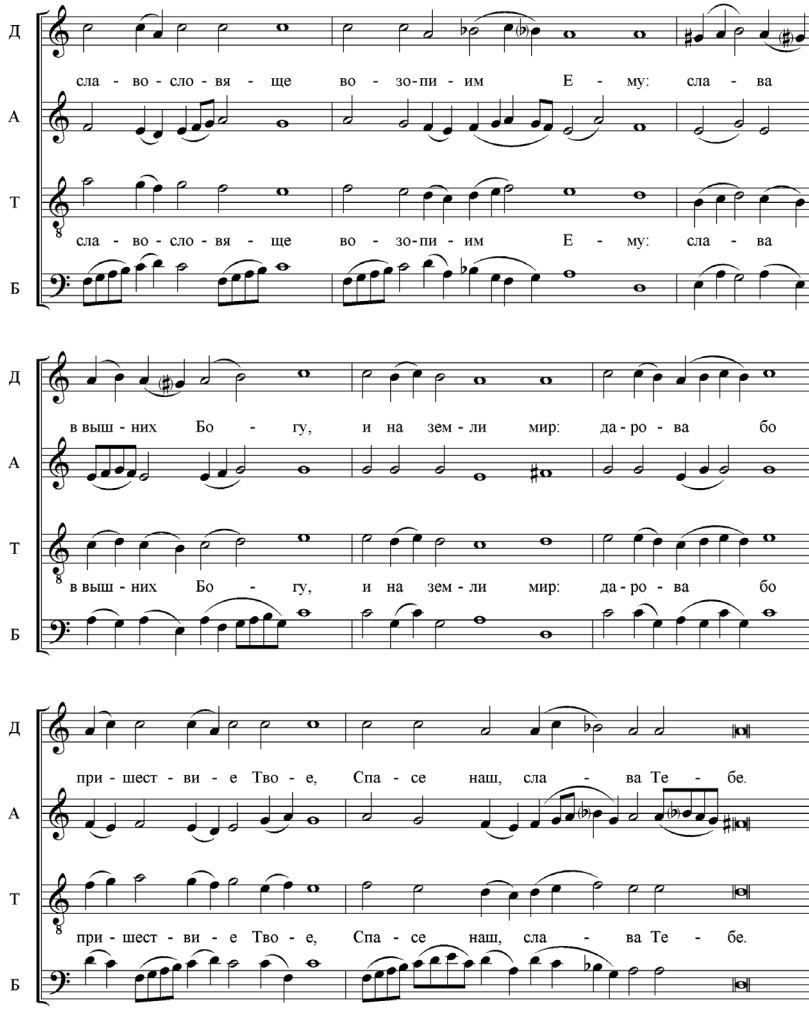
7. Небо и земля

на литии стихира 1-я, глас 1

Д
тьме и се-ни се - дя - щим, рож - дей - ся от Де - вы,
А
Т
тьме и се-ни се - дя - щим, рож - дей - ся от Де - вы,
Б
Д
вер - теп и яс - ли при - я - ша То - го:
А
Т
вер - теп и яс - ли при - я - ша То - - - го:
Б
Д
пас - ты - ри - е чю - до про - по - ве - - - да - ют,
А
Т
пас - ты - ри - е чю - до про - по - ве - - - да - ют,
Б

Д
вол - сви от вос - ток в Вифле - ем да - - - ры при - но - - -
А
Т
вол - сви от вос - ток в Вифле - ем да - - - ры при - но - - -
Б
Д
сят. Мы же хва - лу
А
Т
сят. Мы же хва - лу
Б
Д
не-до - стой - ны - ми уст - на - - - ми ан - гель - ски То - му
А
Т
не-до - стой - ны - ми уст - на - - - ми ан - гель - ски То - му
Б

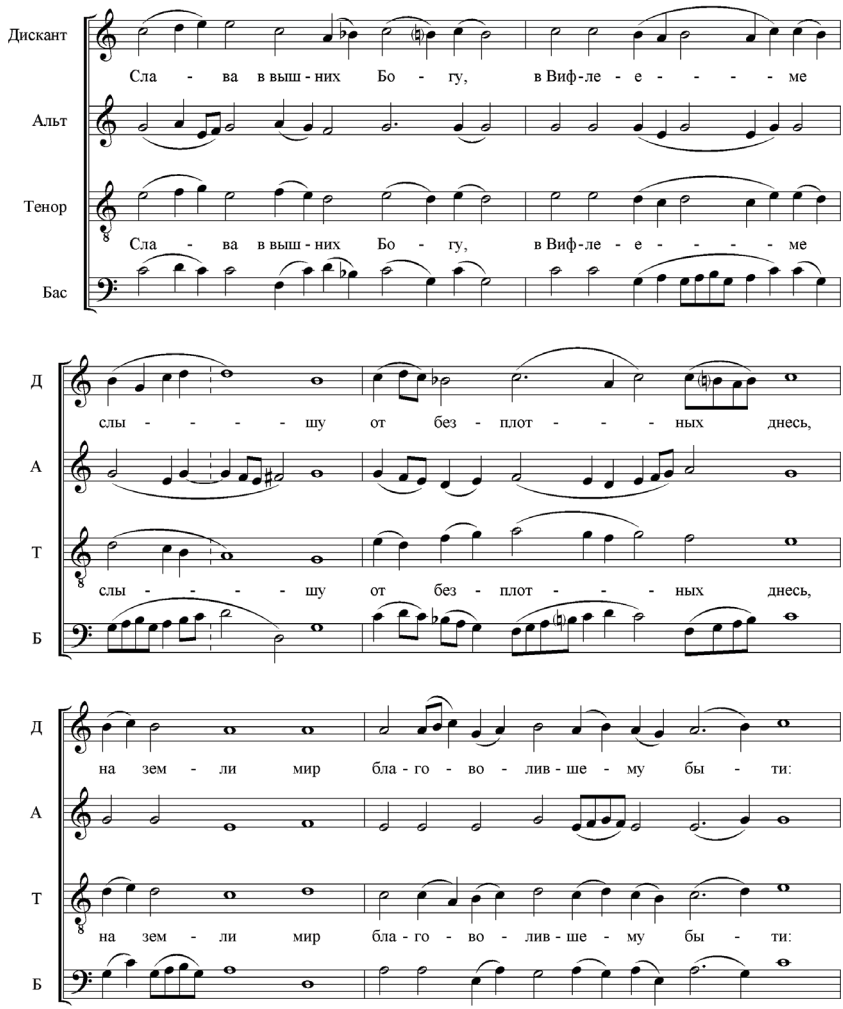
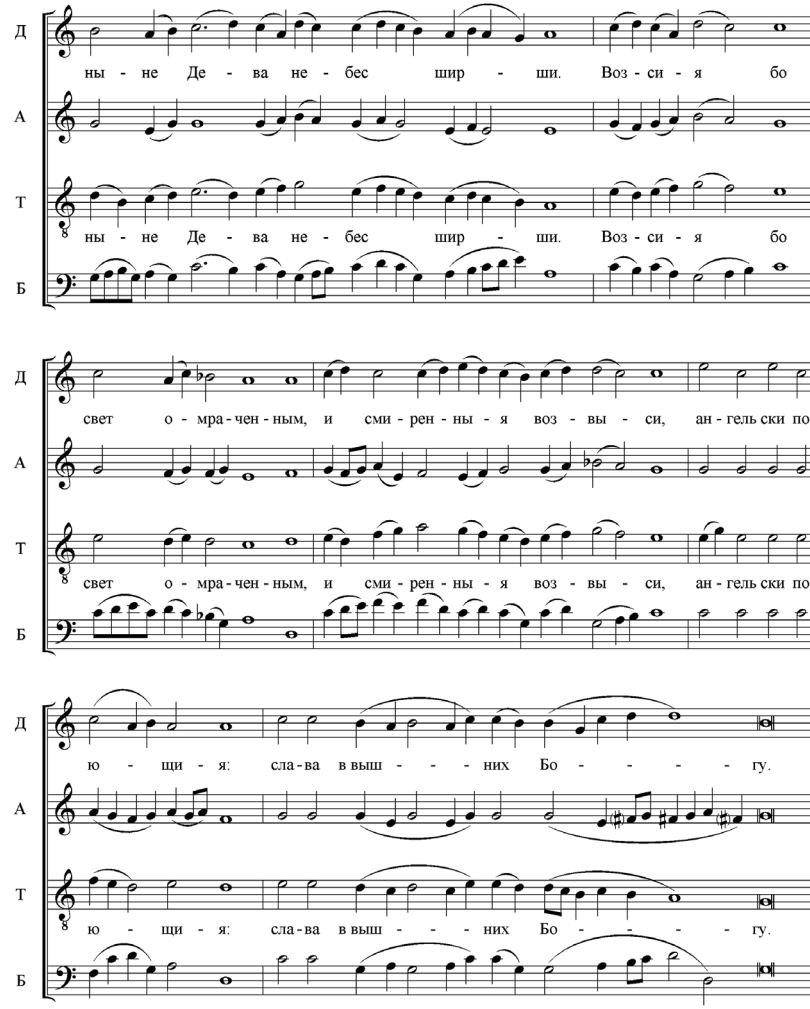
7. Небо и земля

ГИМ
Син. Певч.
№872

8. Небо и земля днесь совокупишася

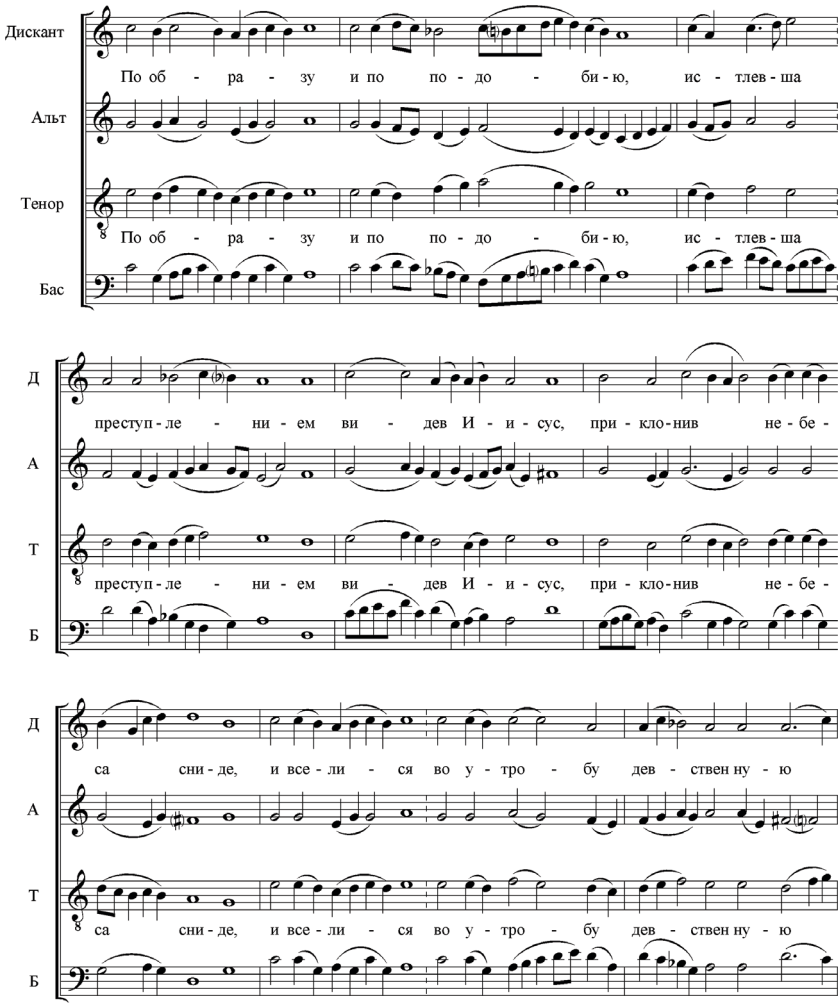
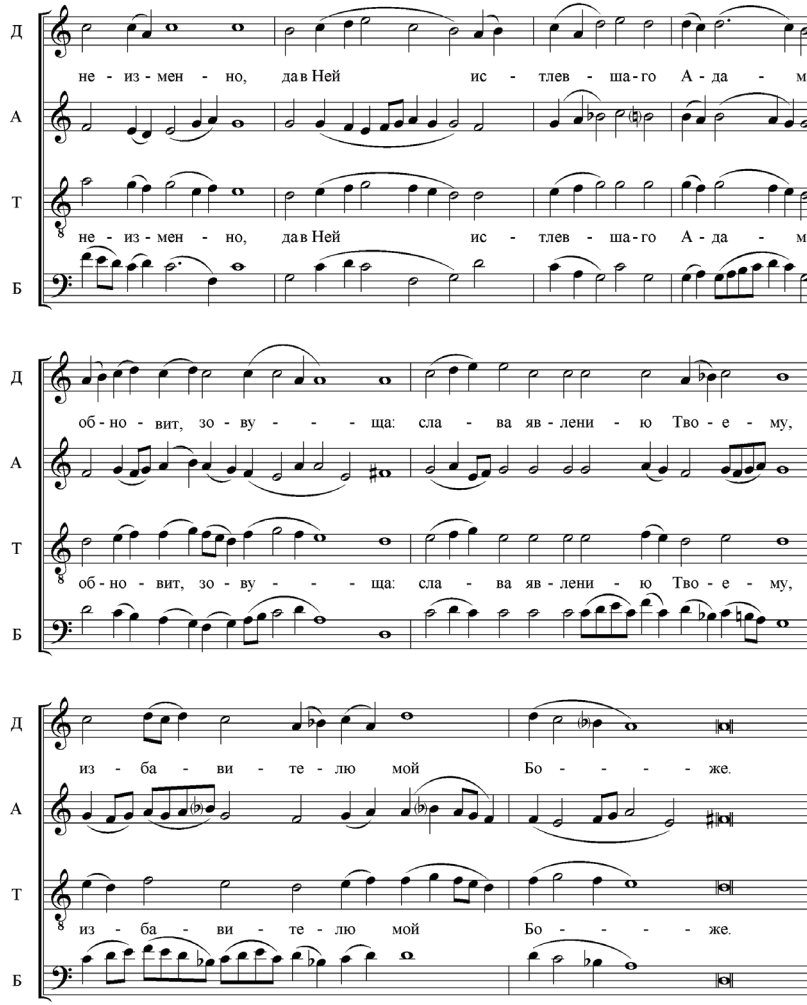
стихира на литии 2-я, глас 1

Выделенный пунктирными скобками распев фиты Поводной на слове "Бог" в рукописи пропущен, он обозначен с помощью знака "фита" в нотной строке во всех голосах. Распев фиты восстановлен по предыдущей стихире №7 "Небо и земля", где эта же фита пропевается на тексте "мы же".

8. Небо и земля днесь совокупишася

8. Небо и земля днесь совокупишася

9. Слава в вышних Богу

ГИМ
Син. Певч.
№872

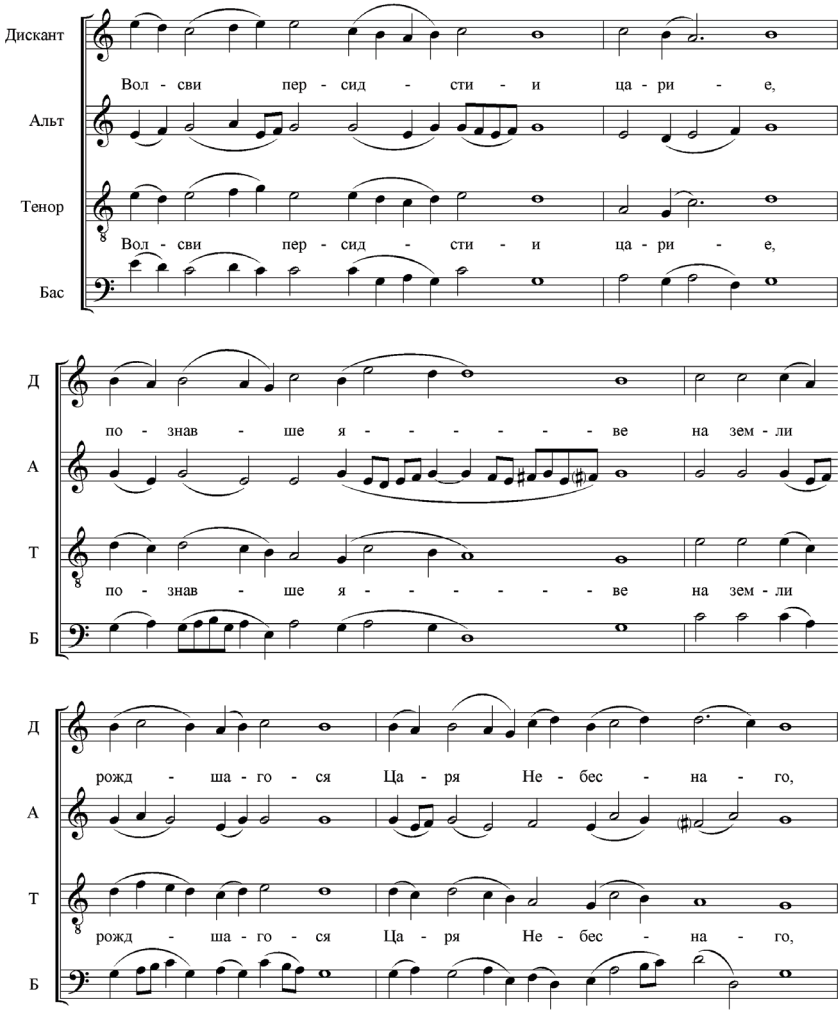
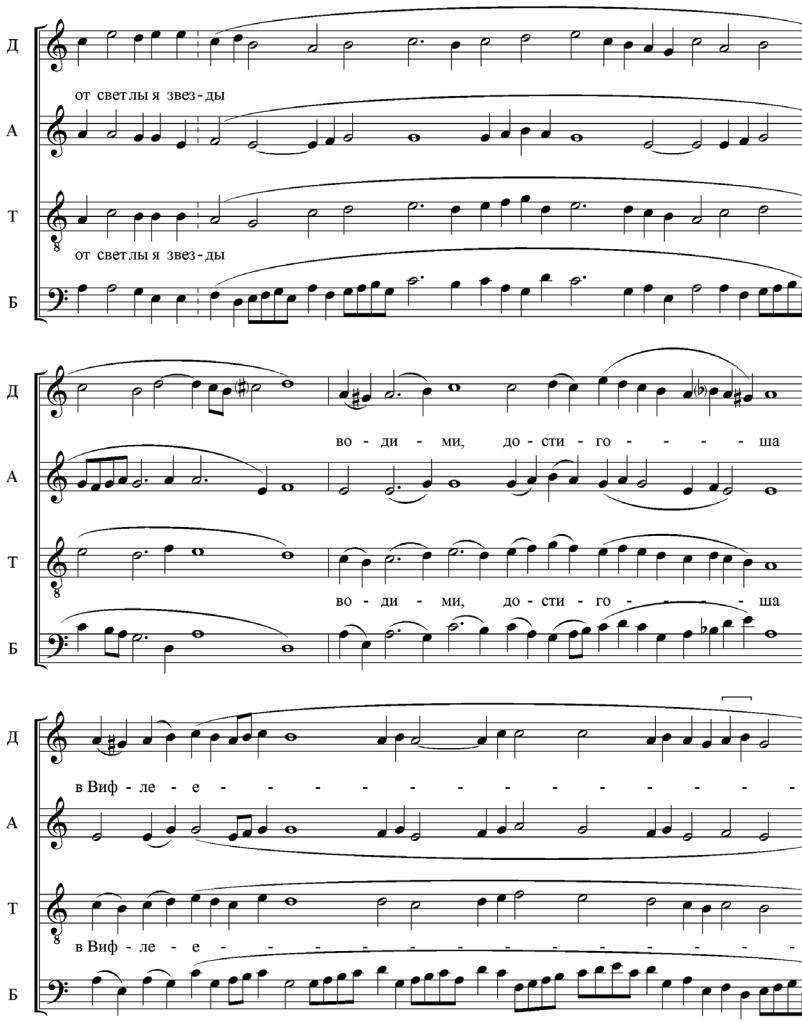
на литии стихира 3-я, глас 1

9. Слава в вышних, на литии

ГИМ
Син. Певч.
№872

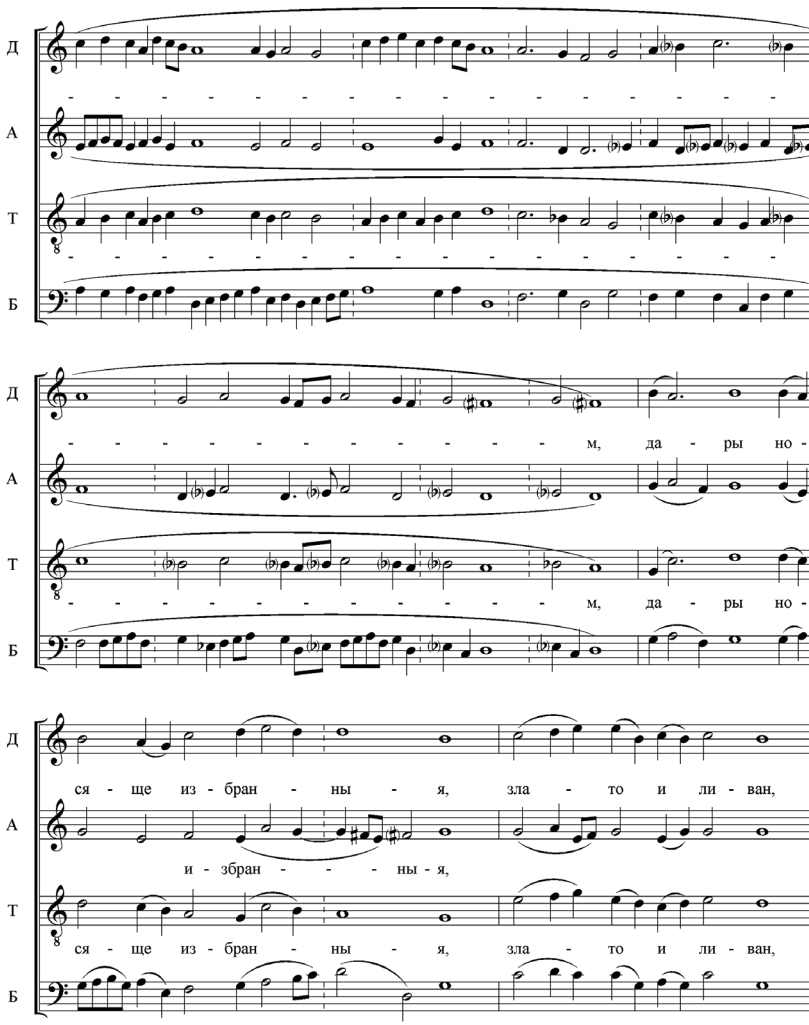
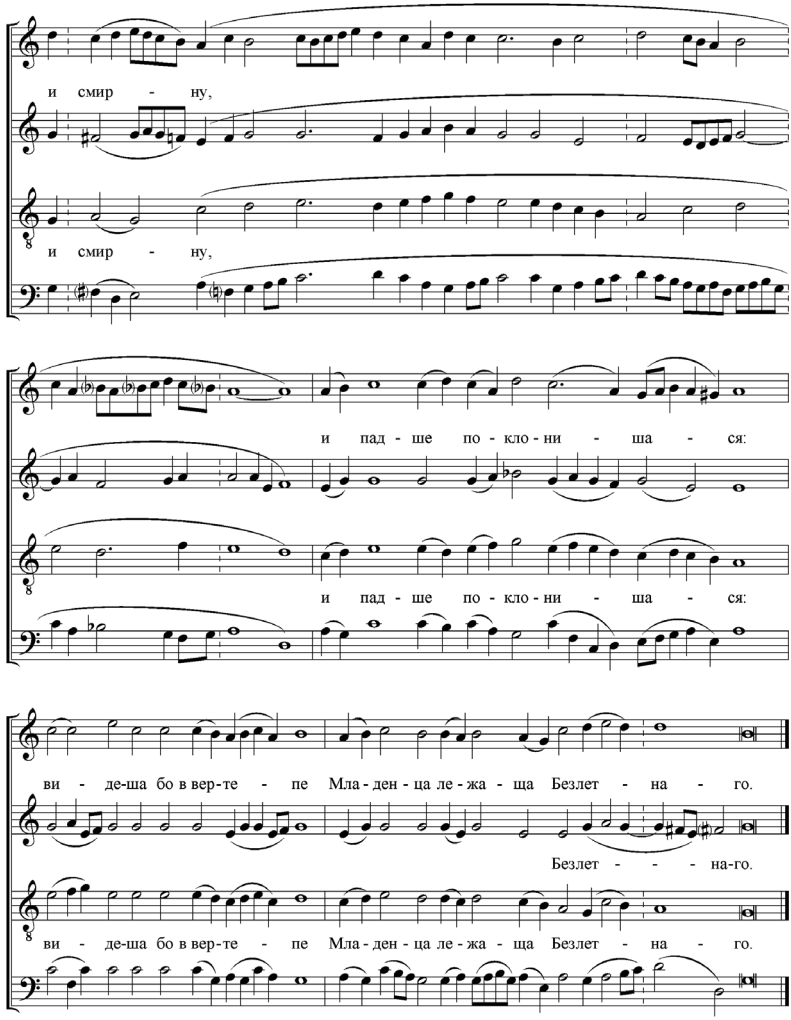
10. По образу и по подобию

на литии стихира 4-я, глас 1

Д
не - из - мен - но, да в Ней ис - тлев - ша - го А - да - ма
А
Т
не - из - мен - но, да в Ней ис - тлев - ша - го А - да - ма
Б
Д
об - но - вит, зо - ву - - - ща: сла - ва яв - лени - ю Тво - е - му,
А
Т
об - но - вит, зо - ву - - - ща: сла - ва яв - лени - ю Тво - е - му,
Б
Д
из - ба - ви - те - лю мой Бо - - - - же.
А
Т
из - ба - ви - те - лю мой Бо - - - - же.
Б

ГИМ
Син. Певч.
№872

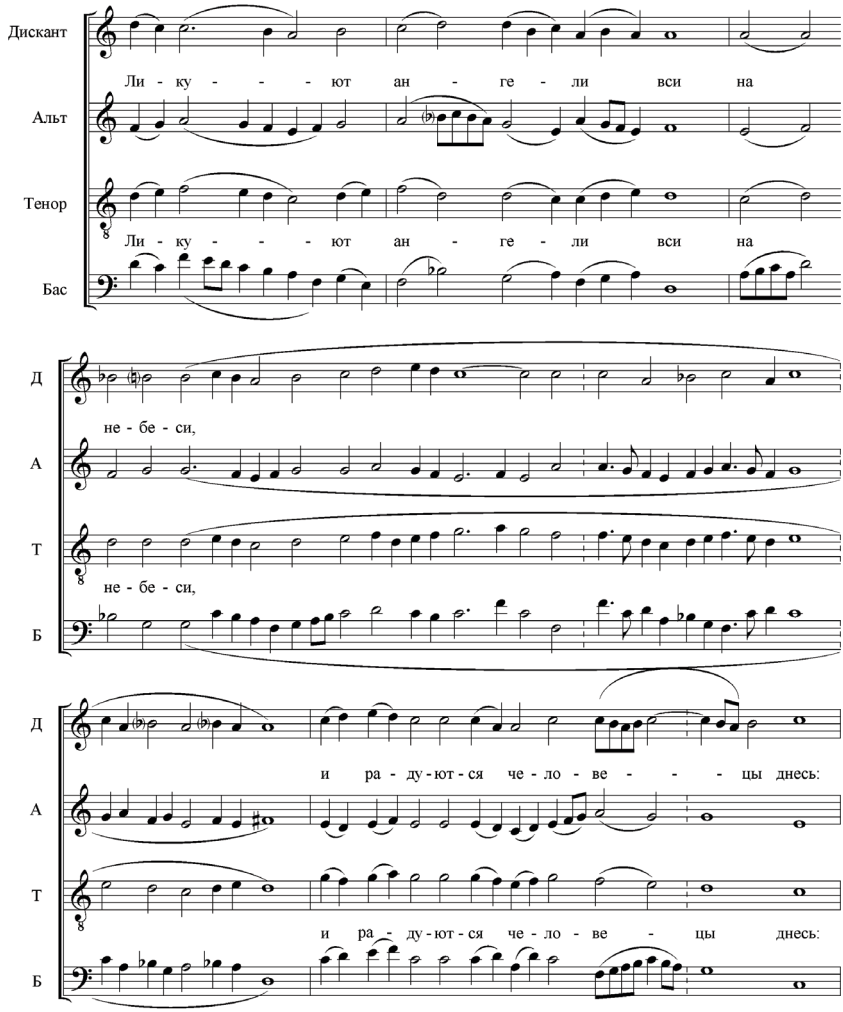
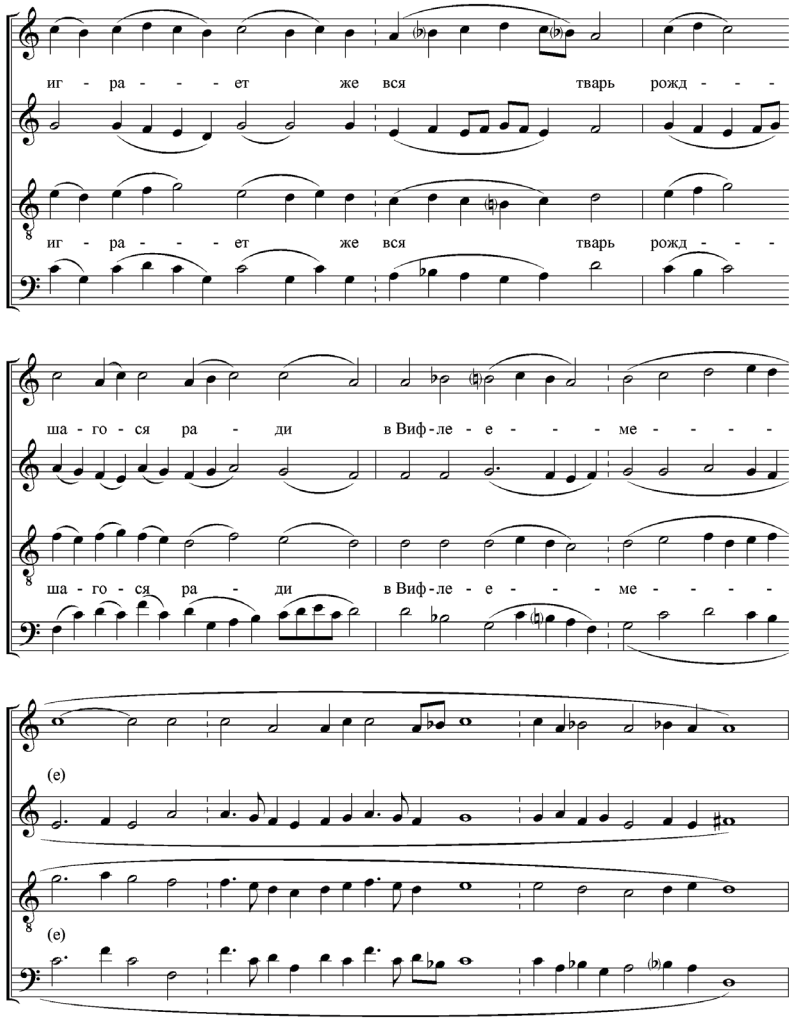
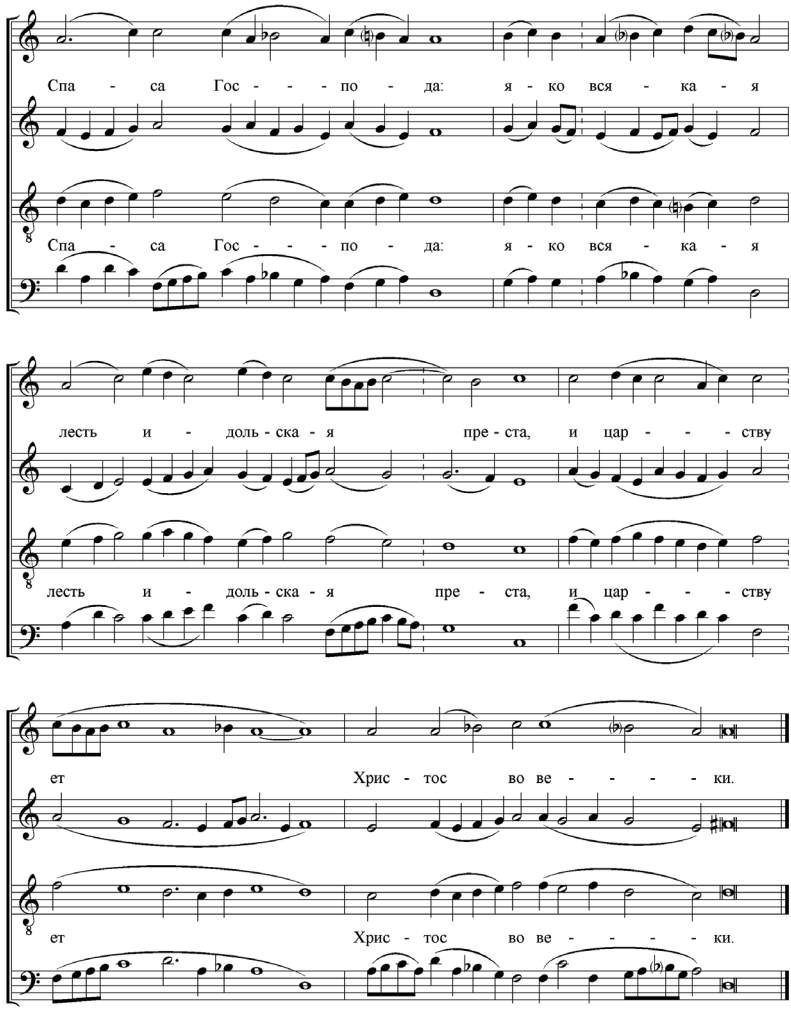
11. Волсви персидстии

на литии Слава, глас 5

11. Волсви персидстии

Выделенные в распеве фиты на слове "в Вифлеем" в дисканте четверти "ля-си" в рукописи записаны терцией выше.

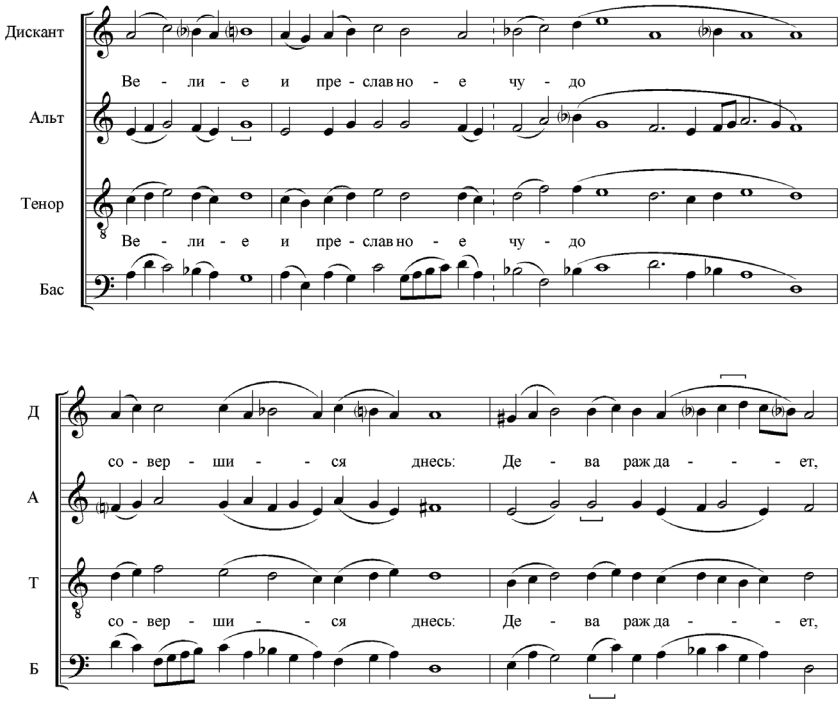
11. Волсви персидстии

По окончании фиты Хабува в рукописи во всех партиях выставлен заново знак ключа (повторяющий первоначальный), подчеркивая отмену мутации и возвращение в основной звукоряд.

Д
и смир - ну,
А
Т
и смир - ну,
Б
Д
и пад - ше по - кло - ни - ша - ся:
А
Т
и пад - ше по - кло - ни - ша - ся:
Б
Д
ви - де-ша бо в вер-те - пе Мла - ден - ца ле - жа - ща Безлет - на - го.
А
Безлет - - - - на-го.
Т
ви - де-ша бо в вер-те - пе Мла - ден - ца ле - жа - ща Безлет - на - го.
Б

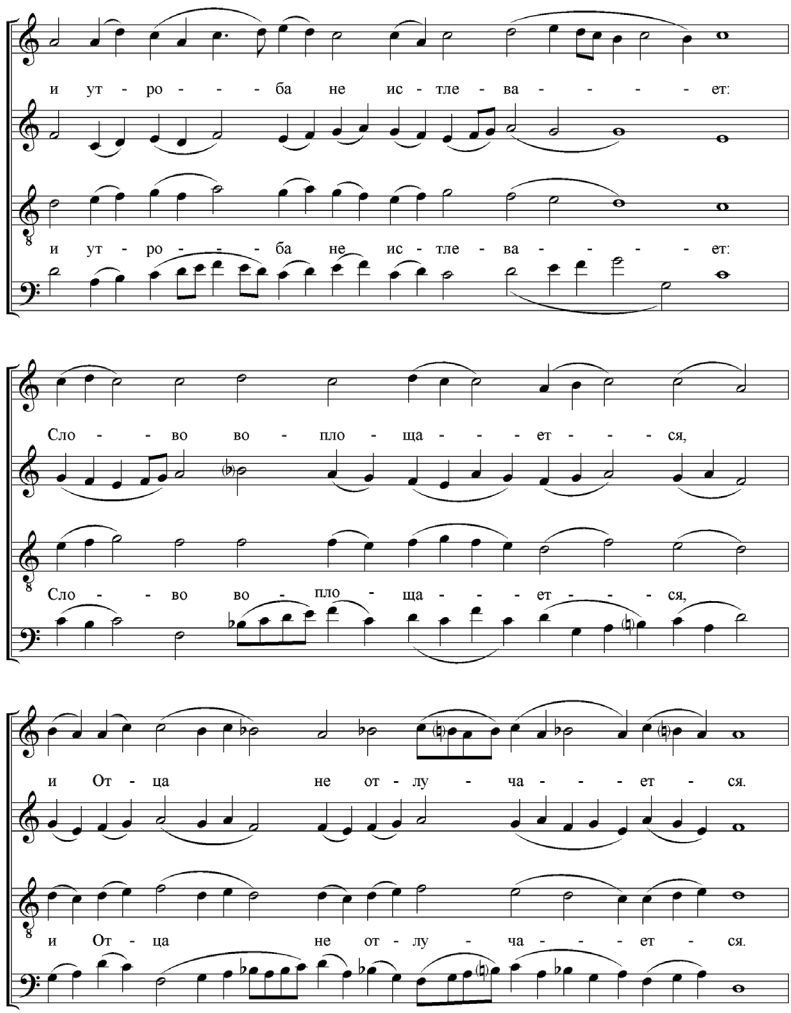
12. Ликуют ангели

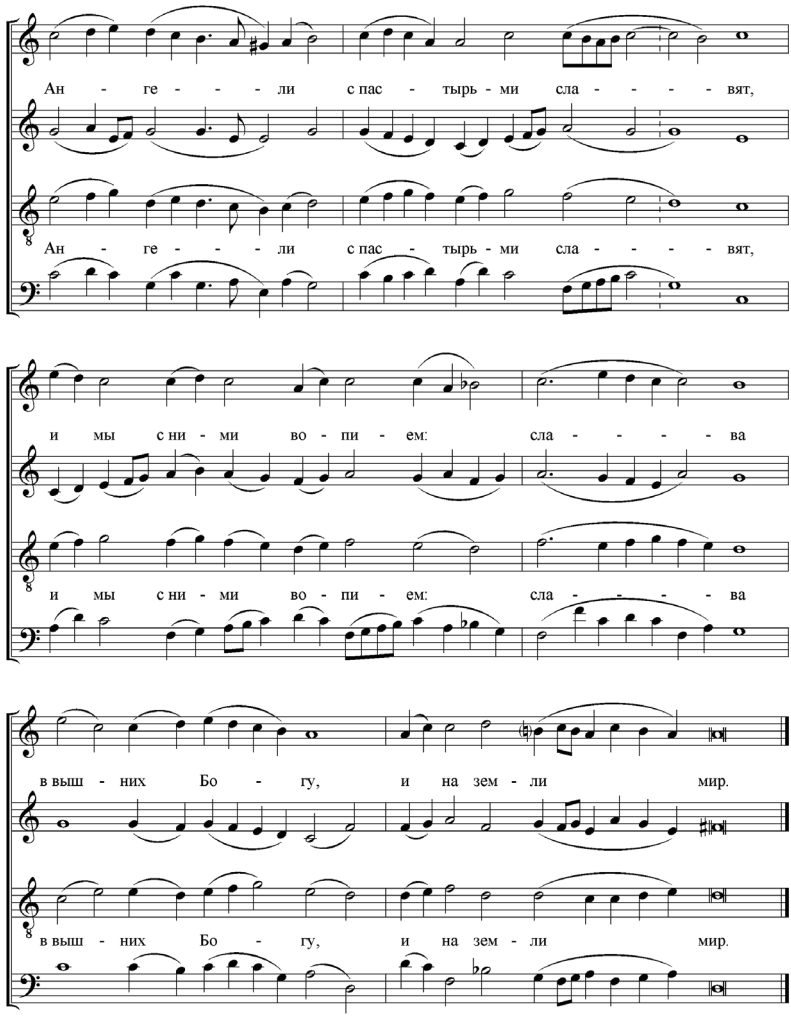
ГИМ
Син. Певч.
№872

на литии, и ныне, глас 6

12. Ликуют ангели

12. Ликуют ангели

ГИМ
Син. Певч.
№872

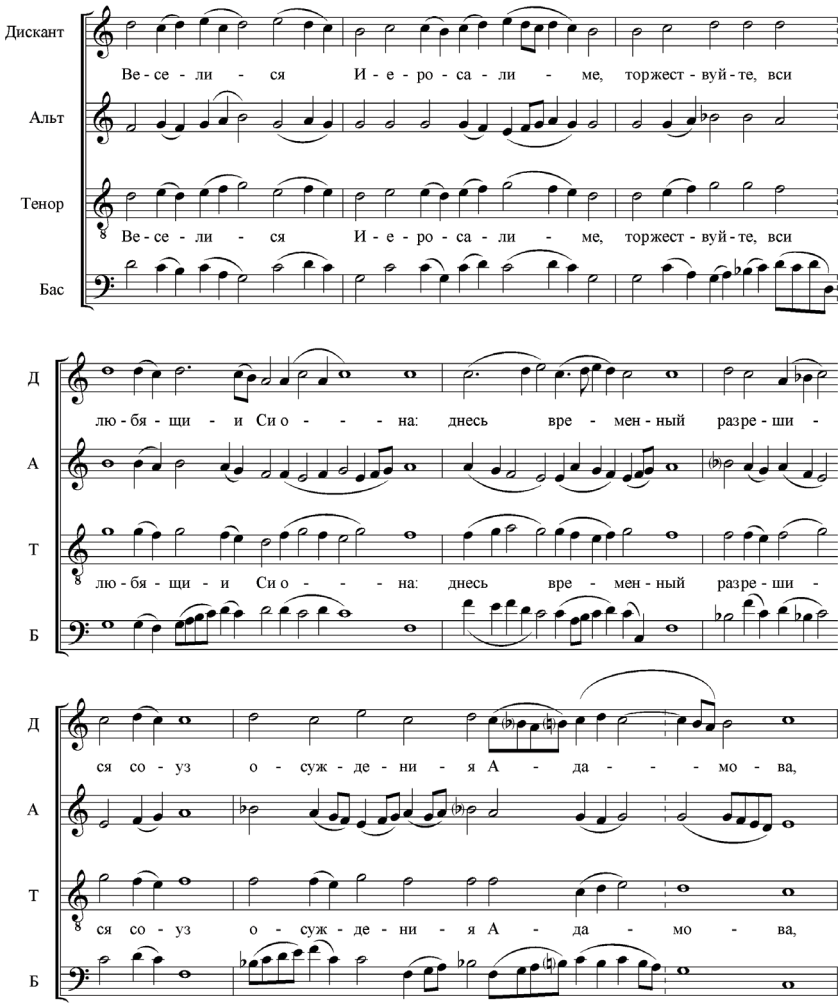
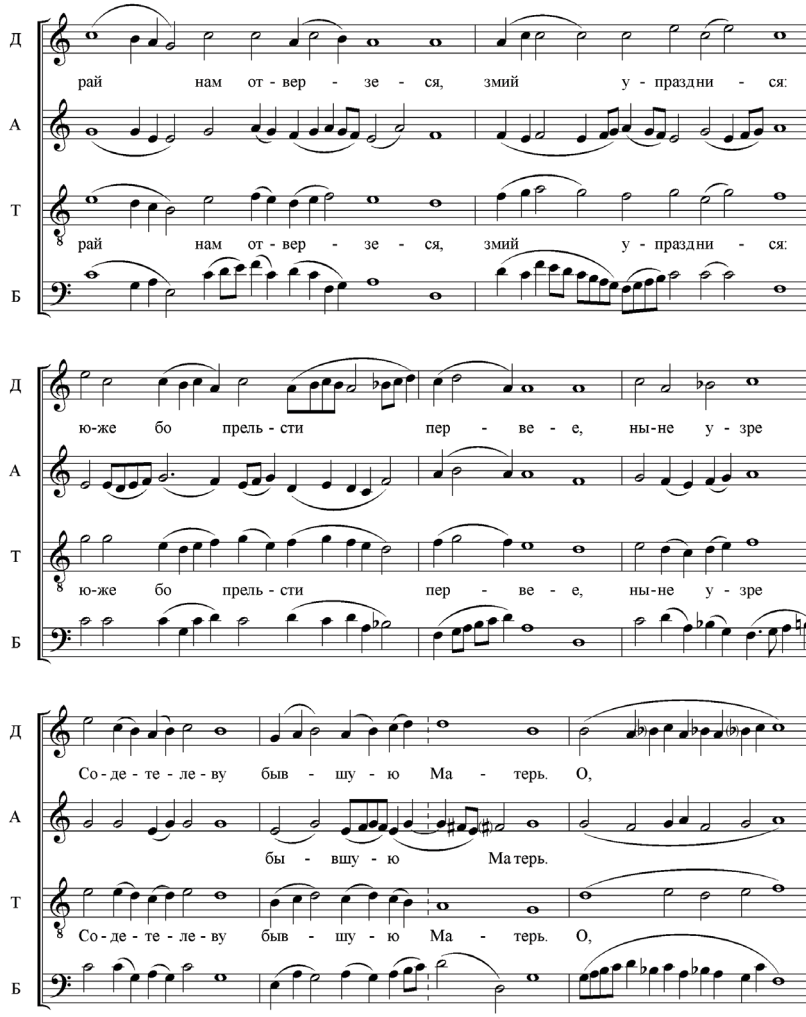
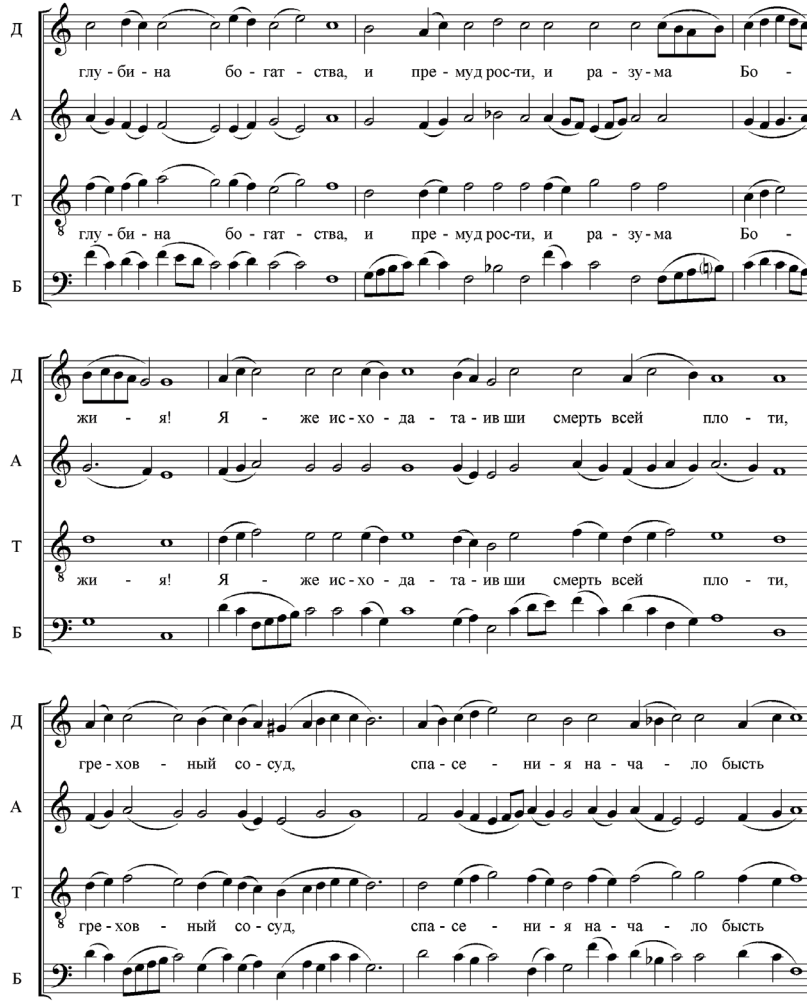
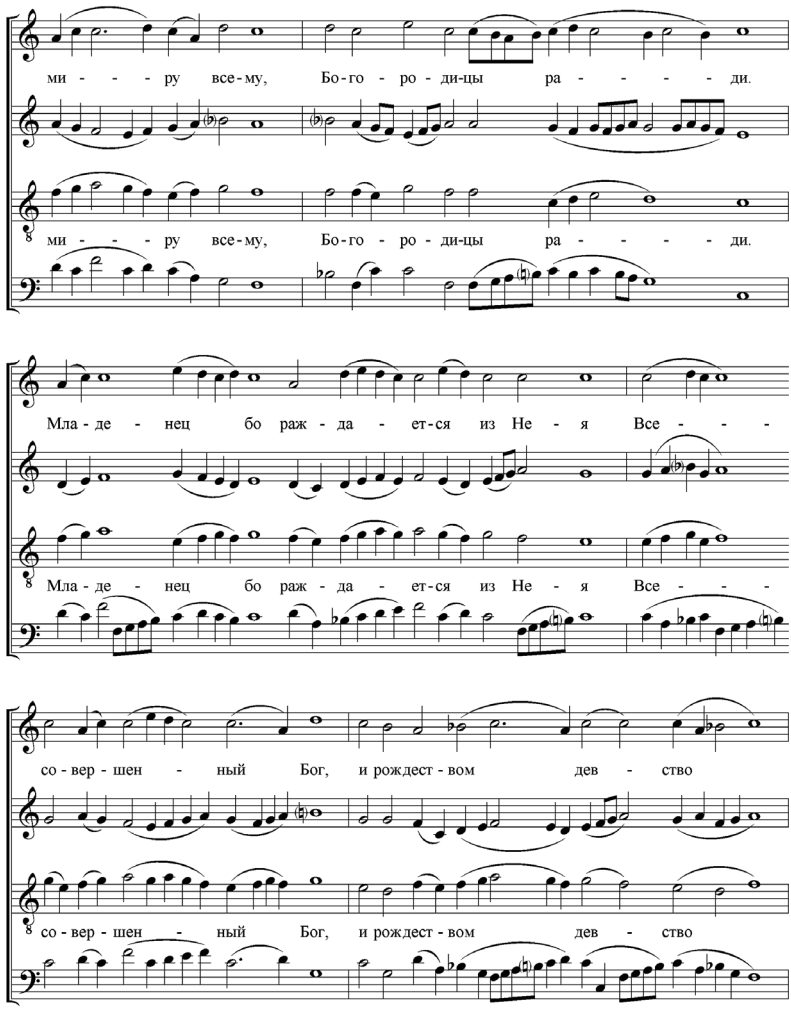
13. Велие и преславное чудо

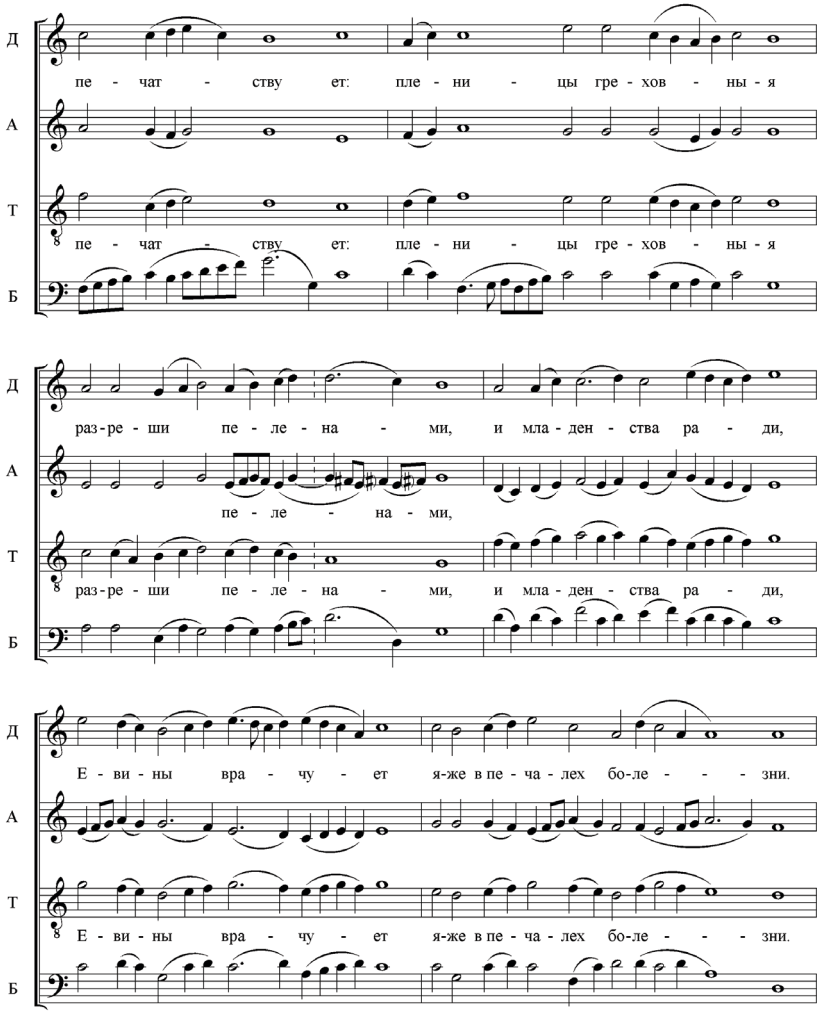
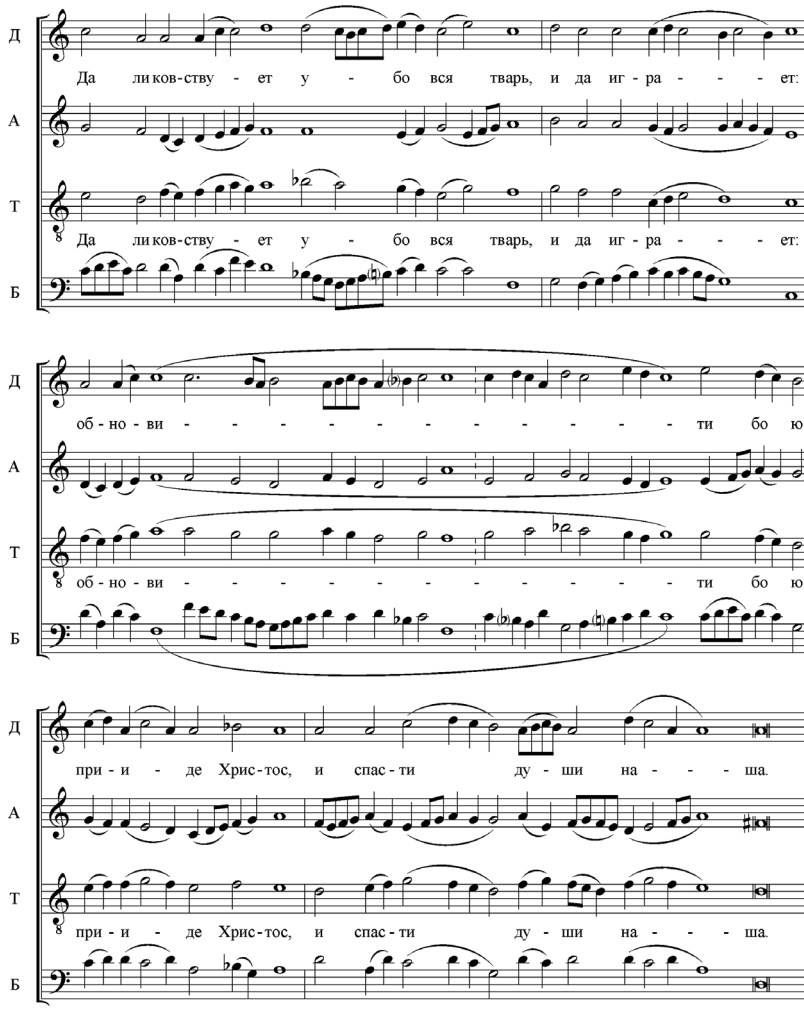
на стиховне стихира 1-я,
самогласна, глас 2

Выделенная в альте целая нота "соль" в начале стихиры в рукописи 872 (б) на л.70об. по ошибке записана как "фа-диез".

Попевка Скачек средний на словах "Дева раждает" выписана в рукописи с ошибкой во всех голосах, кроме тенора: в дисканте пропущены две четверти, в альте пропущена половинная нота, в басу пропущены две четверти (отмечены скобками). Попевка восстановлена по аналогичному месту из стихиры 2-го гласа №5 "Августу единоначальствующу" на словах "многобожие идолов".

Д
и ут - ро - - - ба не ис - тле - ва - - - - ет:
А
Т
и ут - ро - - - ба не ис - тле - ва - - - - ет:
Б
Д
Сло - - во во - пло - ща - - - ет - - - ся,
А
Т
Сло - - во во - пло - ща - - - ет - - - ся,
Б
Д
и От - ца не от - лу - ча - - - ет - ся.
А
Т
и От - ца не от - лу - ча - - - ет - ся.
Б

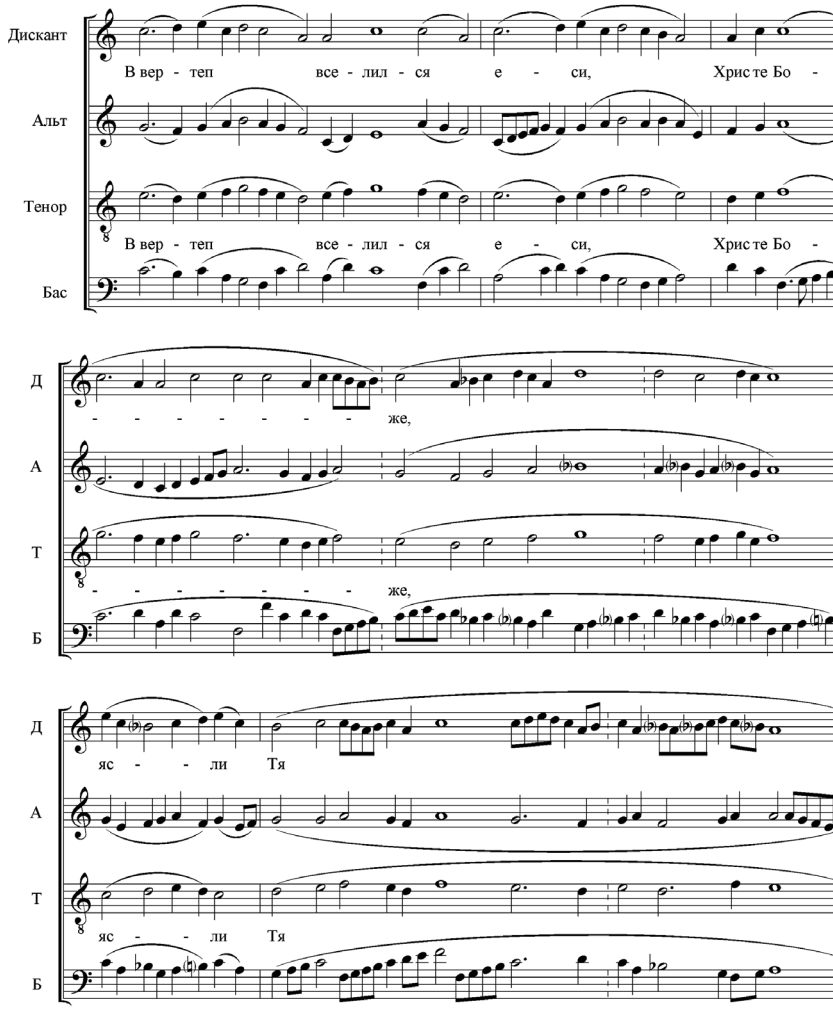
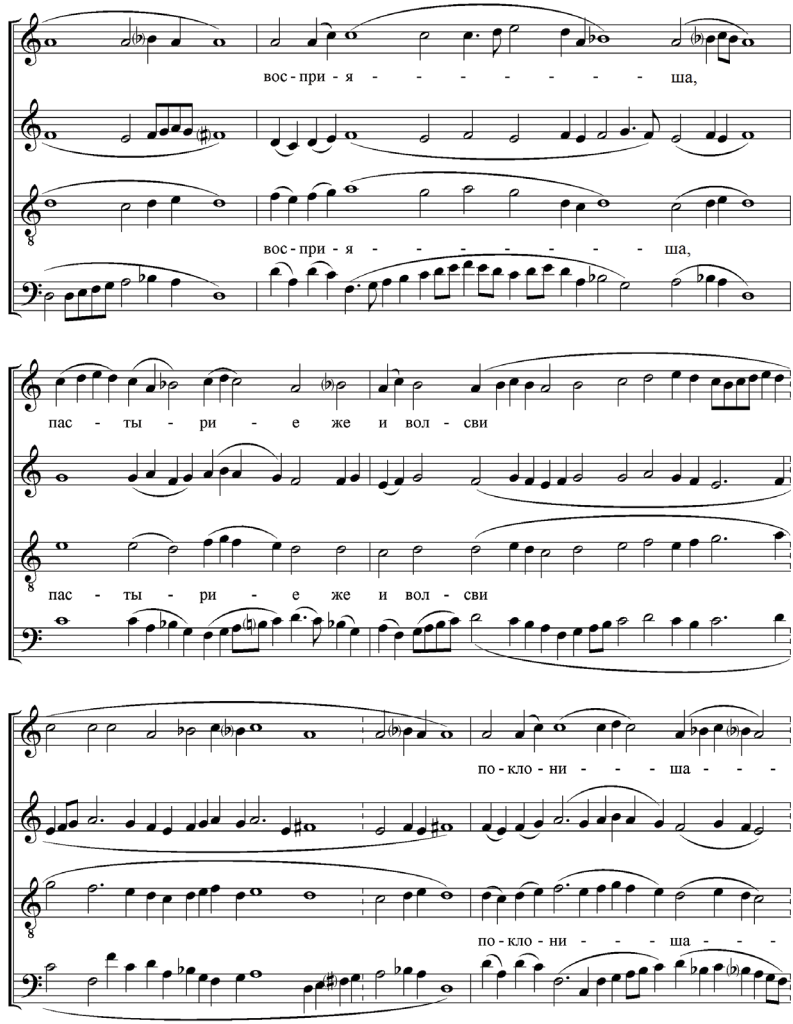
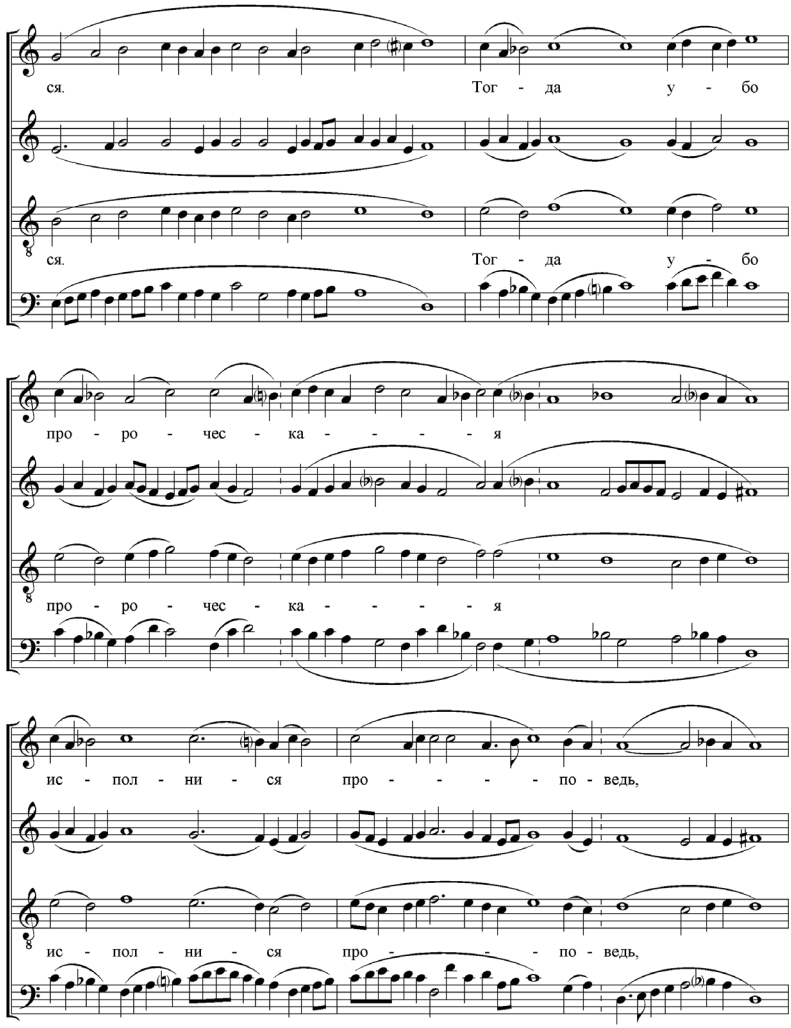
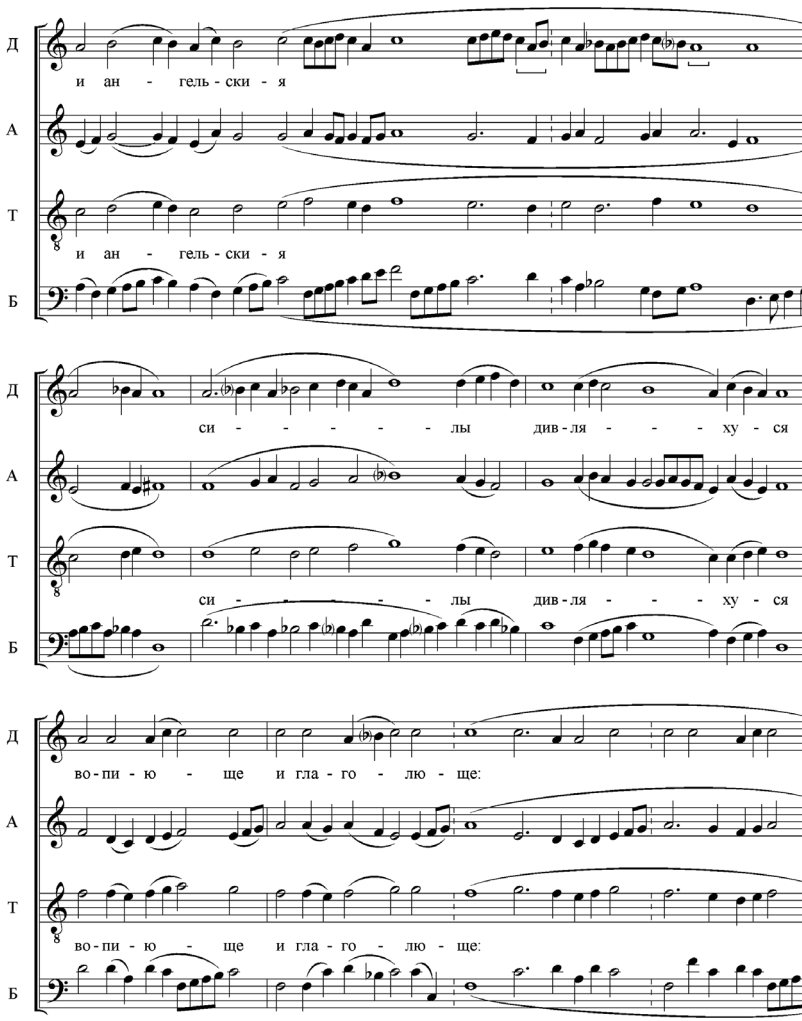
13. Велие и преславное чудо

14. Веселися Иеросалиме

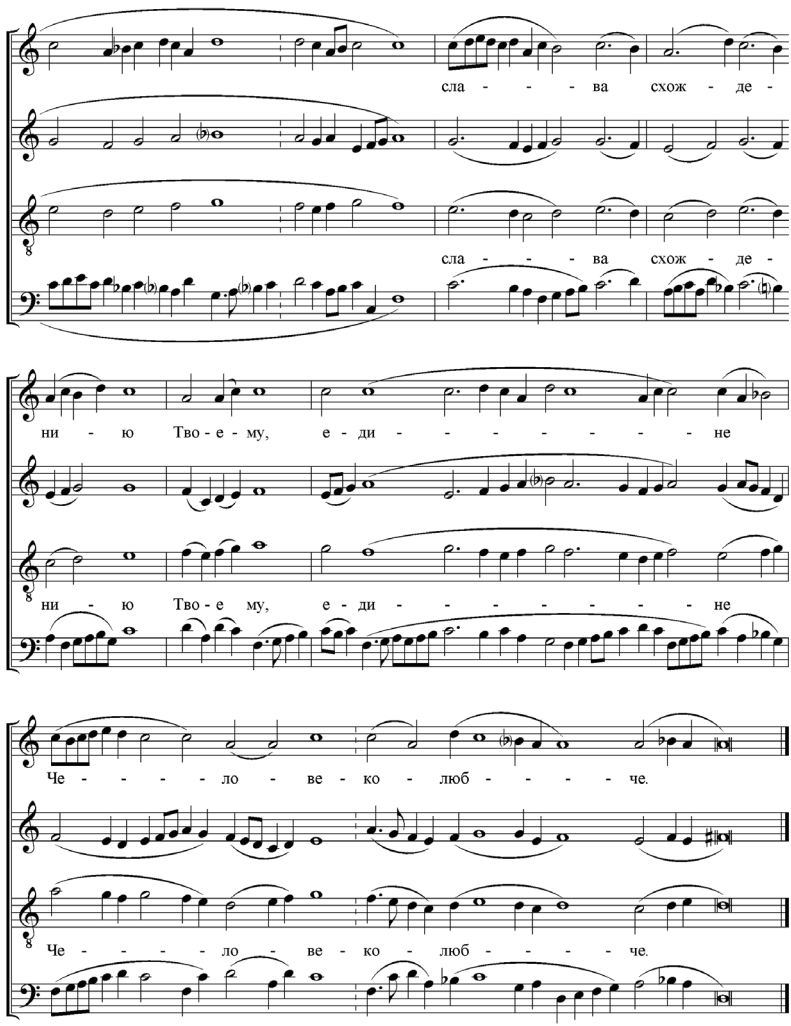
ГИМ
Син. Певч.
№872

Слава на стиховне, глас 4

14. Веселися Иеросалиме

14. Веселися Иеросалиме

Д
ми - - - ру все-му, Бо-го - ро - ди-цы ра - - - - - ди.
А
Т
ми - - - ру все-му, Бо-го - ро - ди-цы ра - - - - - ди.
Б
Д
Мла - де - нец бо раж - да - ет-ся из Не - я Все - - -
А
Т
Мла - де - нец бо раж - да - ет-ся из Не - я Все - - -
Б
Д
со - вер - шен - ный Бог, и рождест - вом дев - ство
А
Т
со - вер - шен - ный Бог, и рождест - вом дев - ство
Б

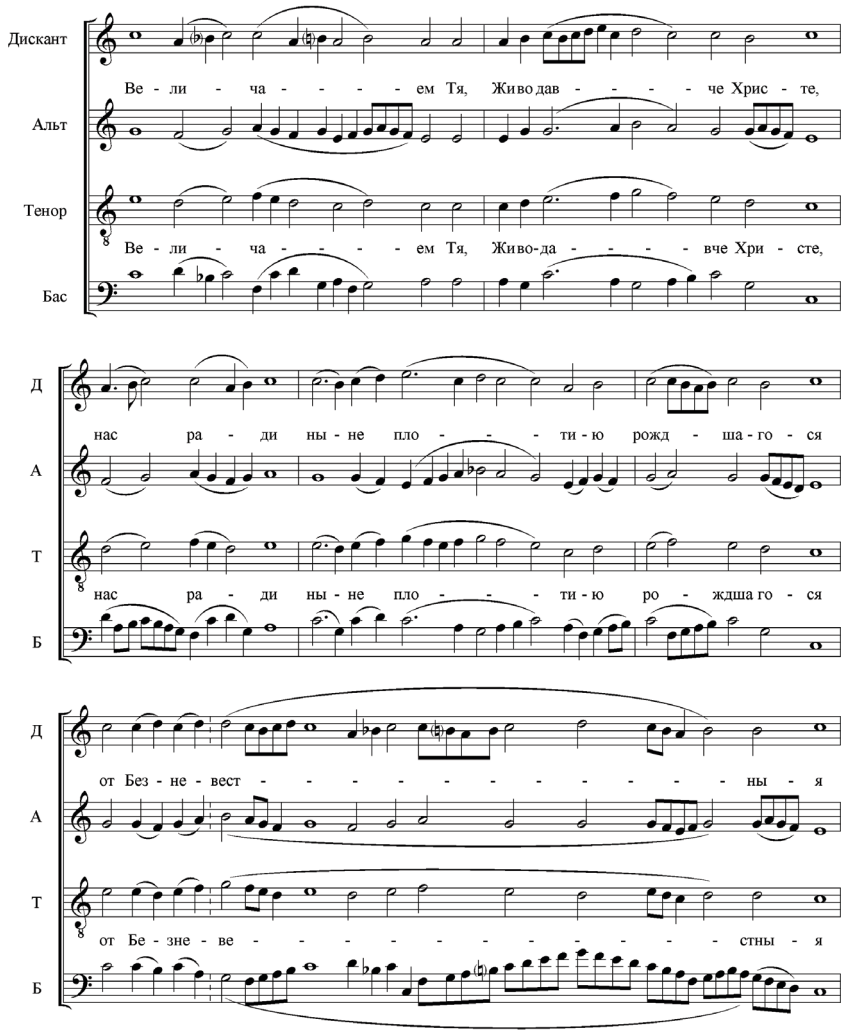
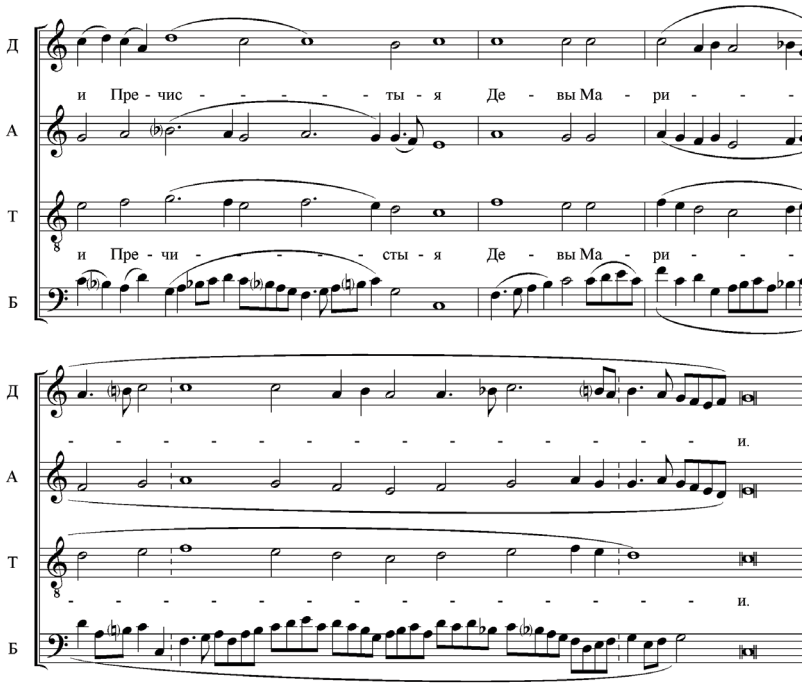
14. Веселися Иеросалиме

14. Веселися Иеросалиме

ГИМ
Син. Певч.
№872

15. В вертеп вселился еси

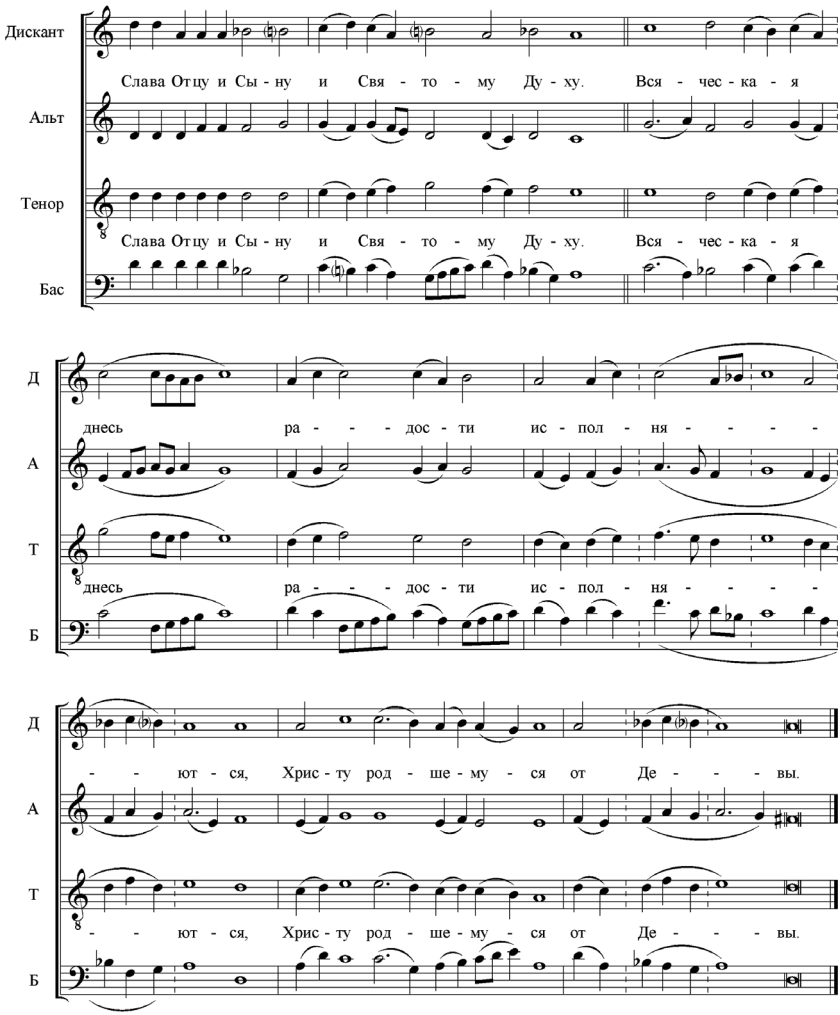
И ныне, на стиховне, глас 4

15. В вертеп вселился еси

15. В вертеп вселился еси

15. В вертеп вселился еси

В распеве фиты на слове "ангельския" в верхнем голосе в рукописи 872 (а) на л.74 об. пропущено несколько звуков, выделенных скобками. Распев восставновлен по аналогичному фитному обороту на словах "ясли Тя".

15. В вертеп вселился еси

16. Величание Рождеству Христову

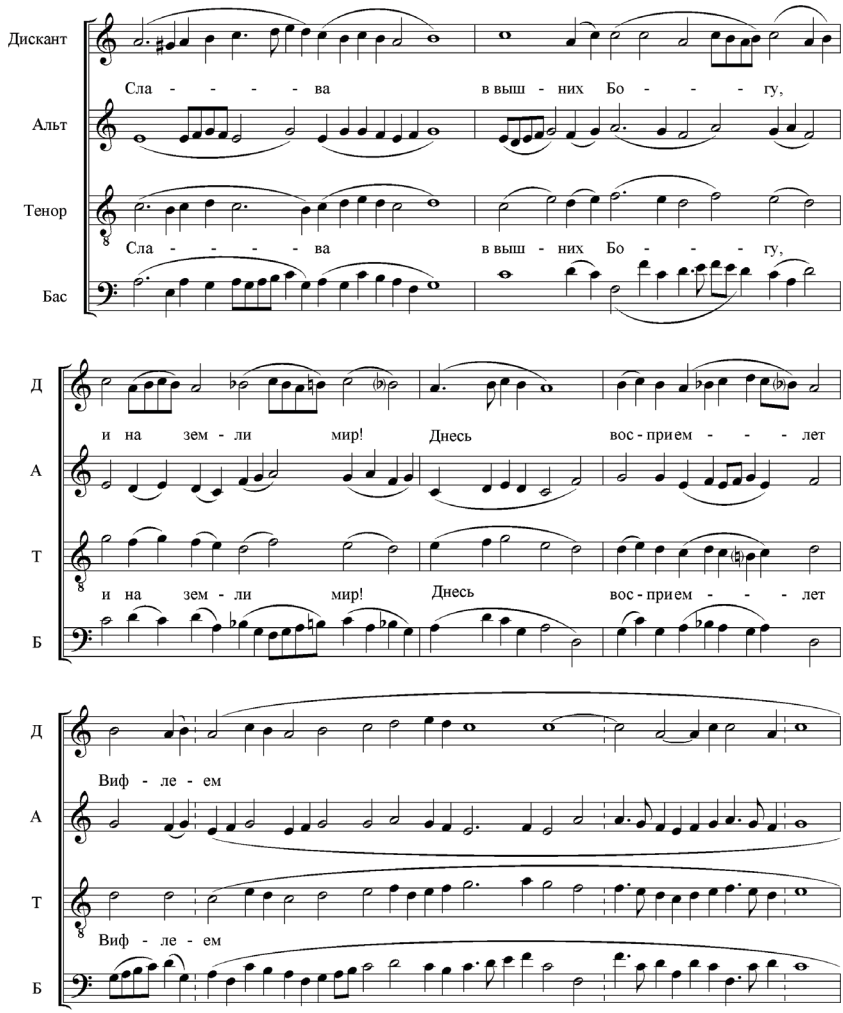
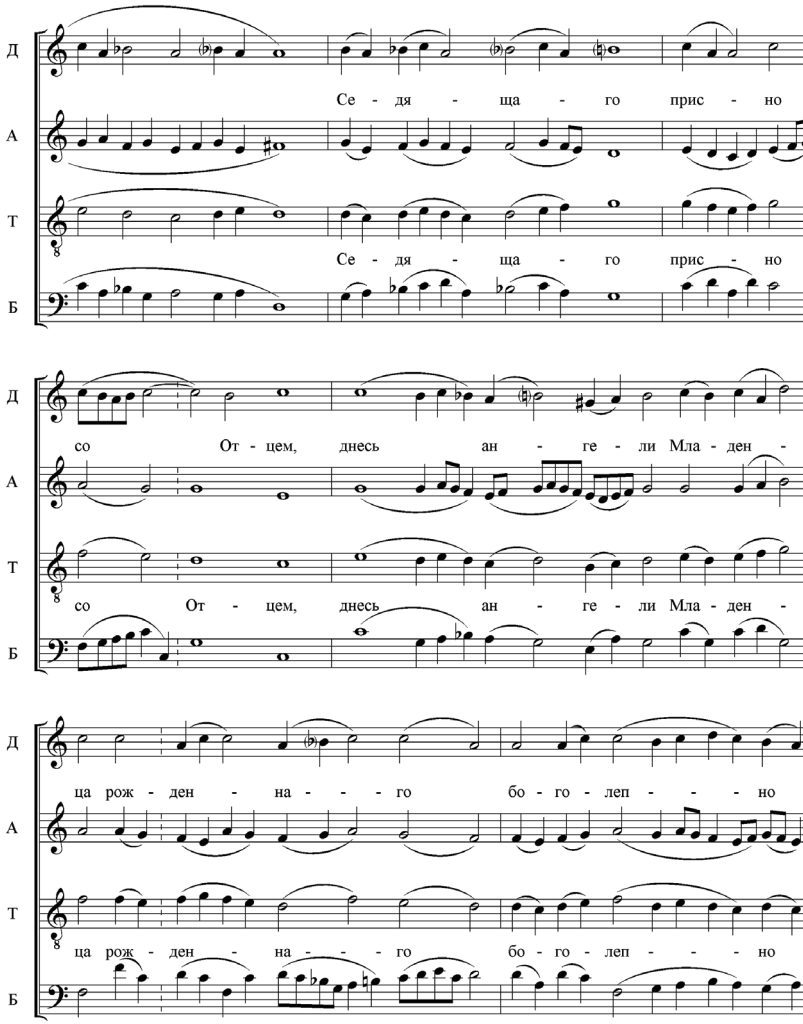
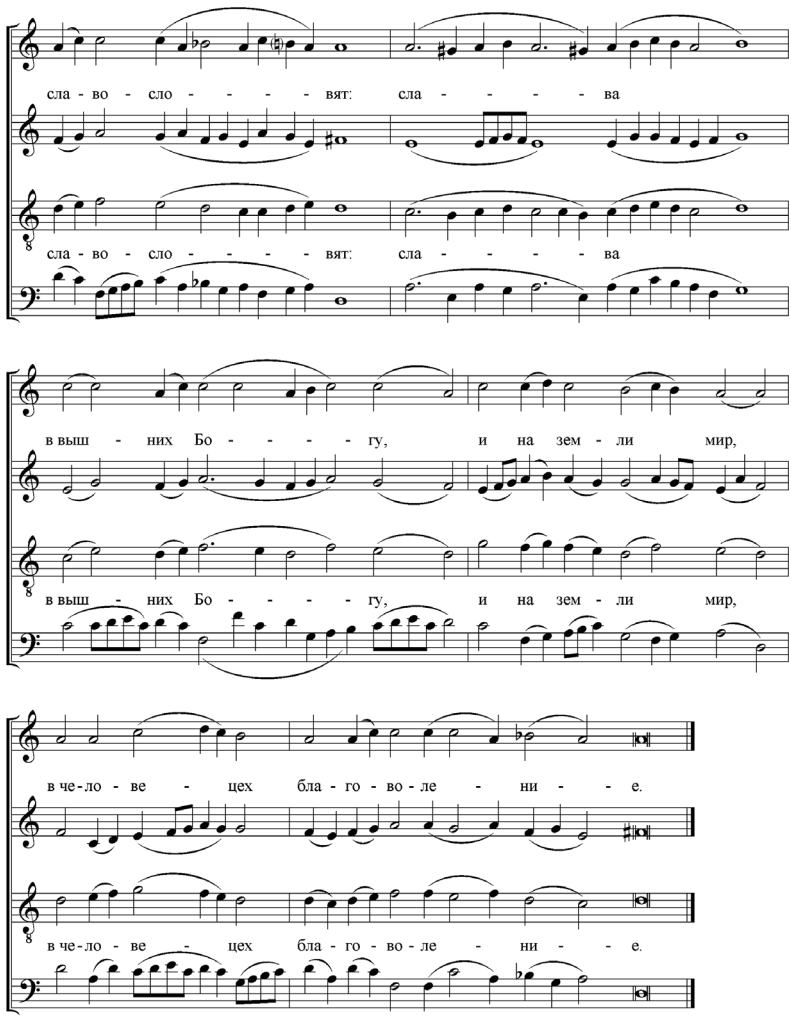
ГИМ
Син. Певч.
№872

(греческого распева)

16. Величание

ГИМ
Син. Певч.
№872

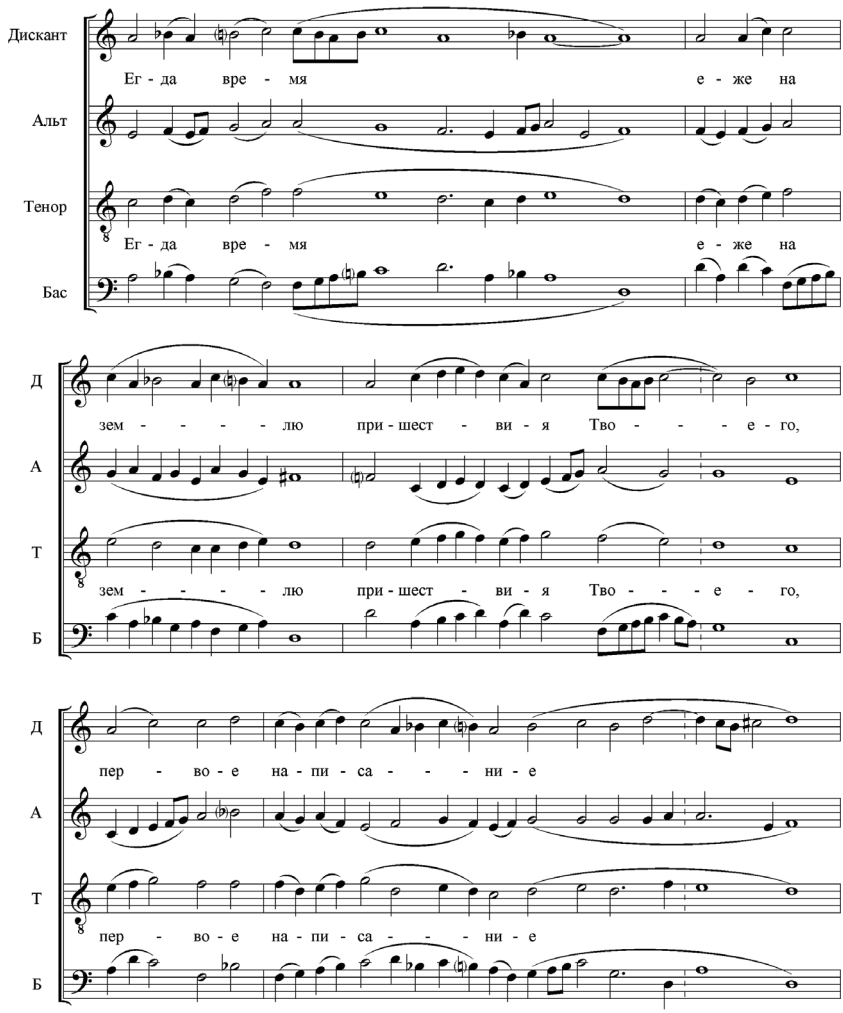
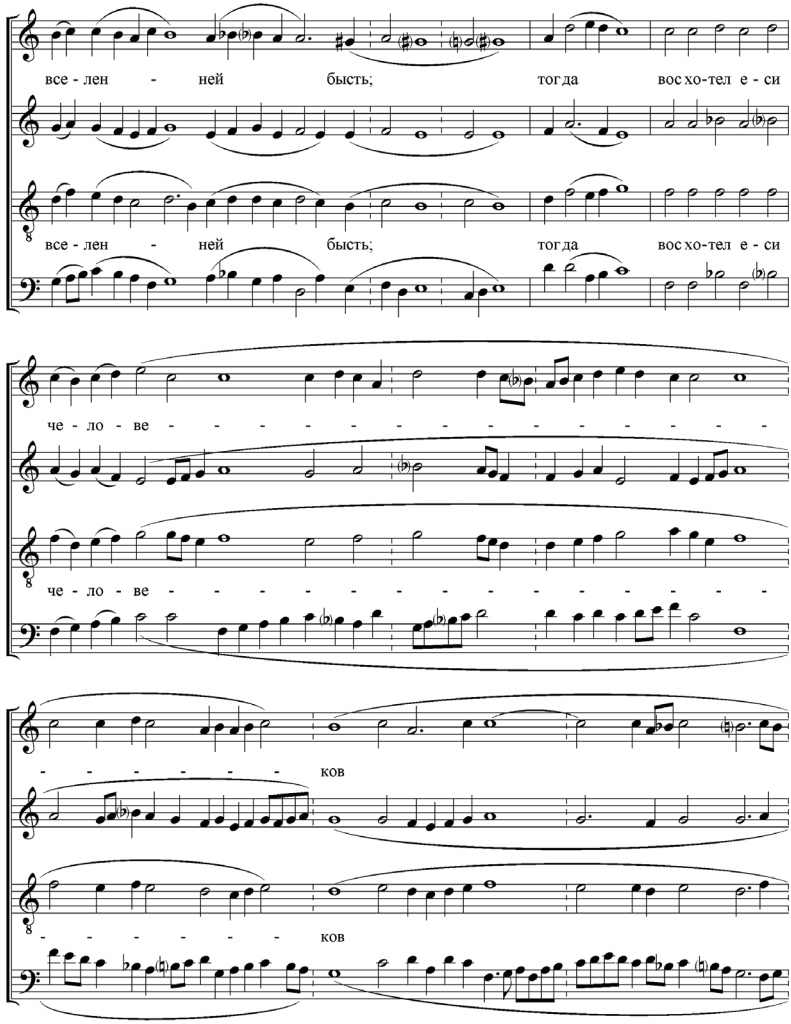
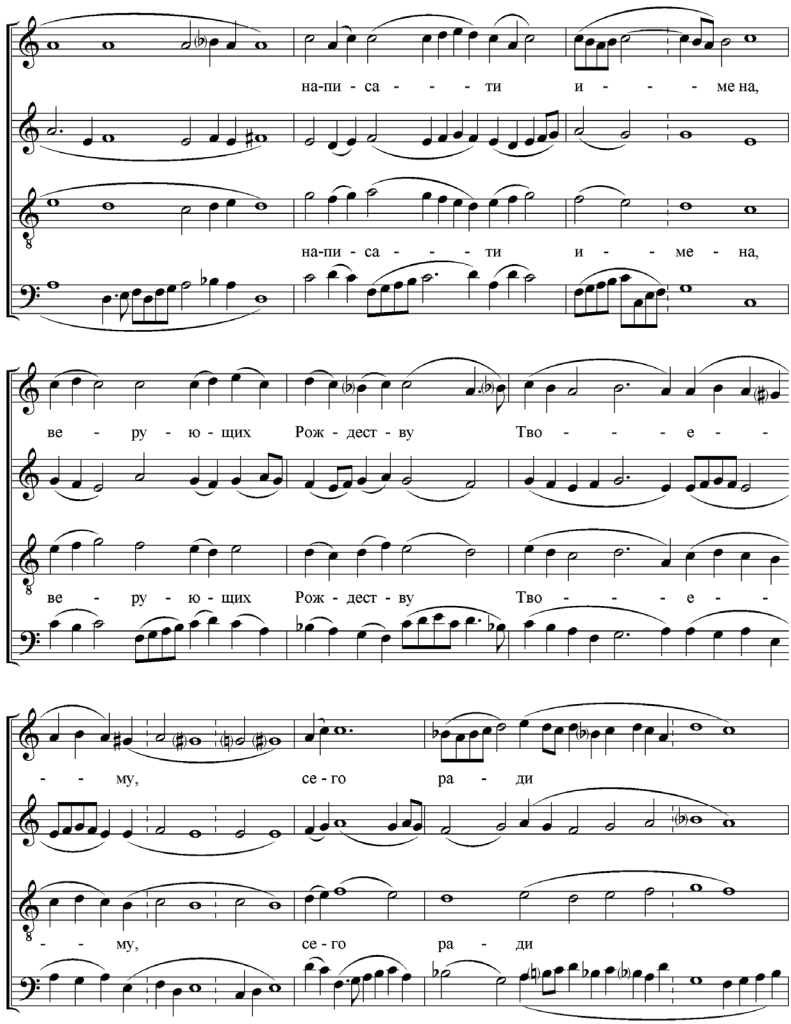
17. Всяческая днесь

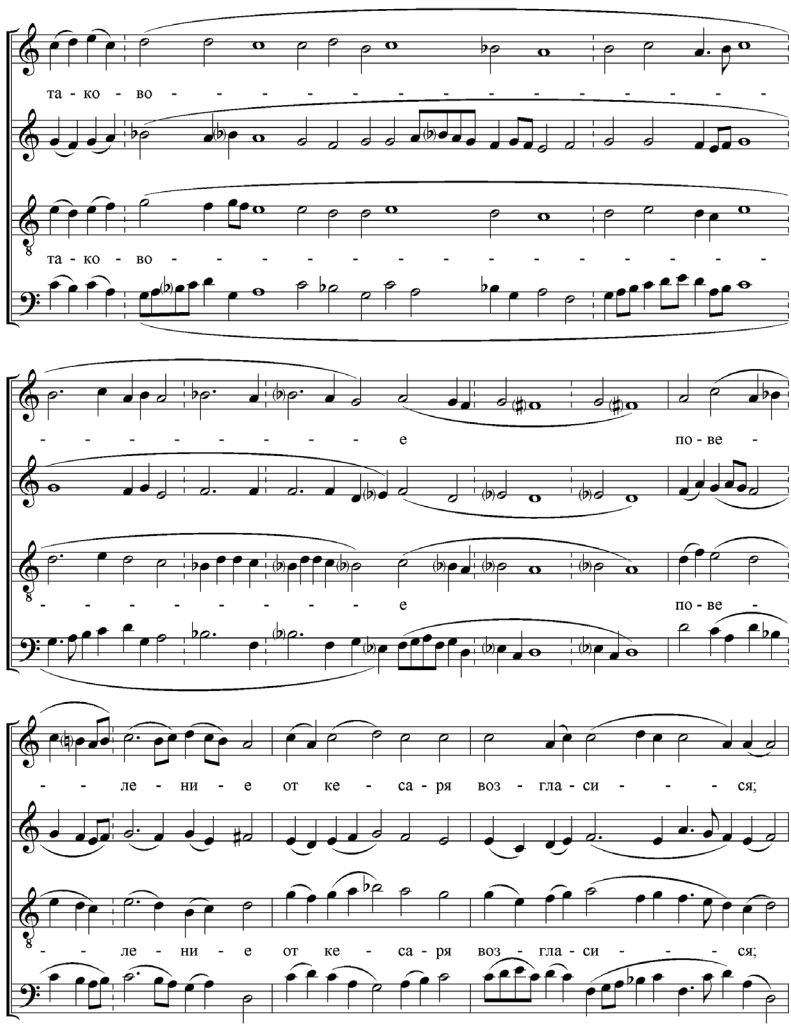
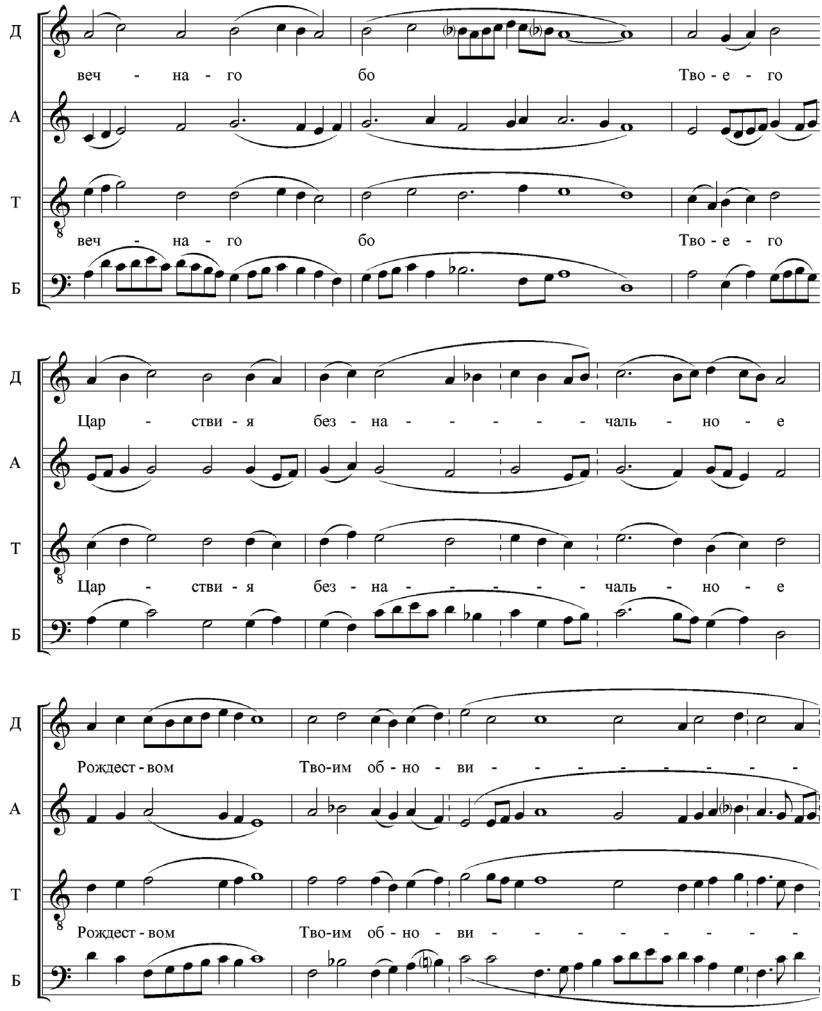
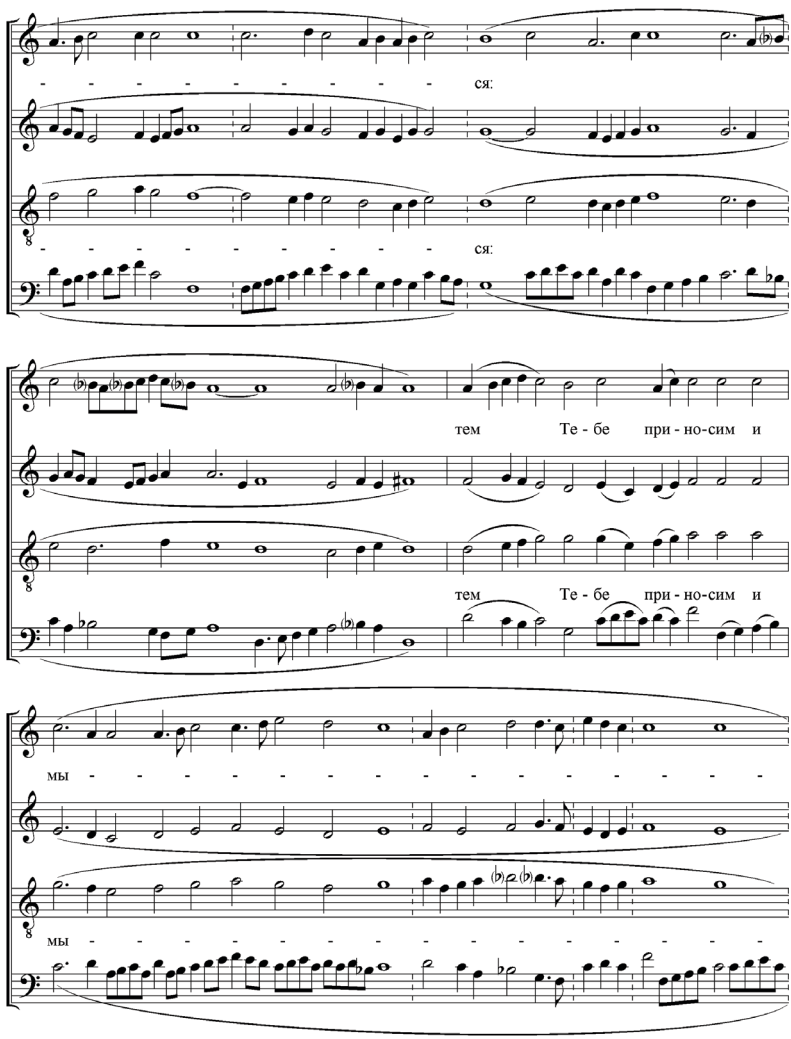
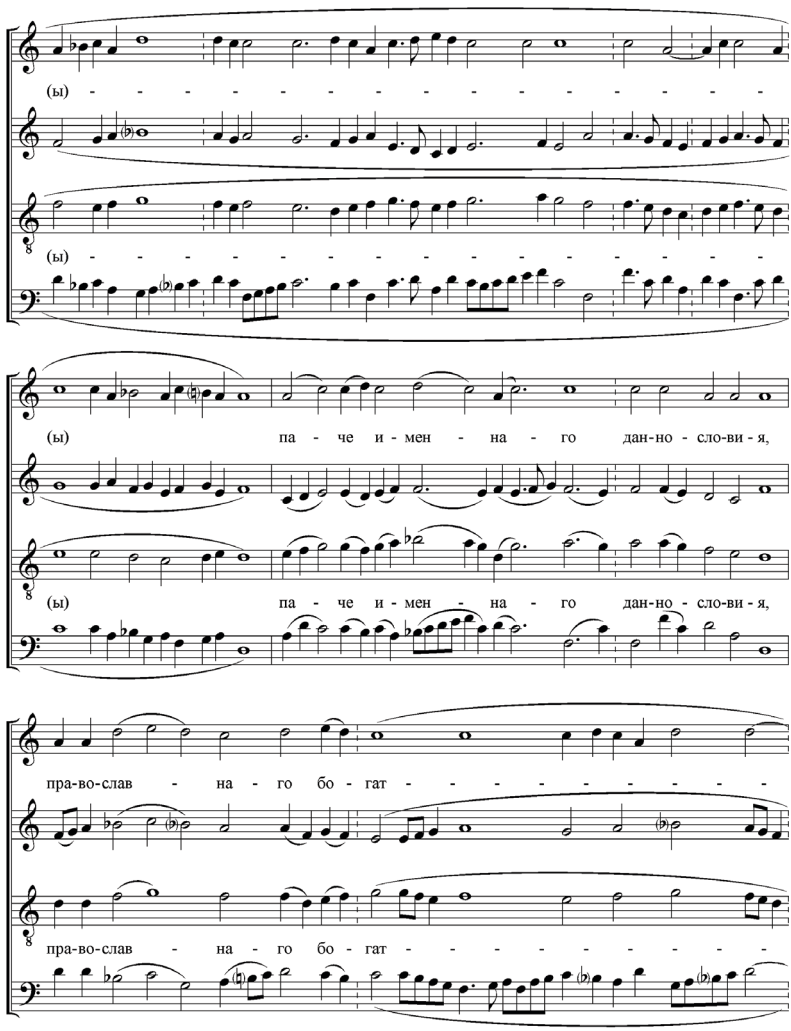
по 50-м псалме,
вместо "молитвами Богородицы"

ГИМ
Син. Певч.
№872

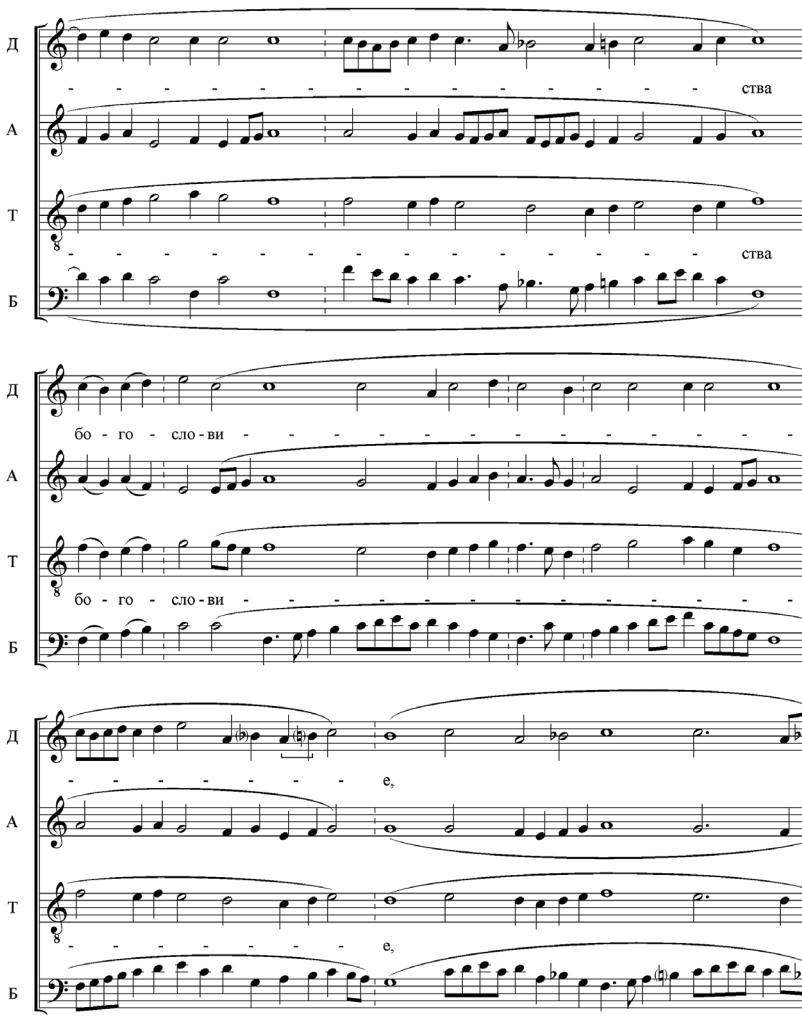
18. Слава в вышних Богу

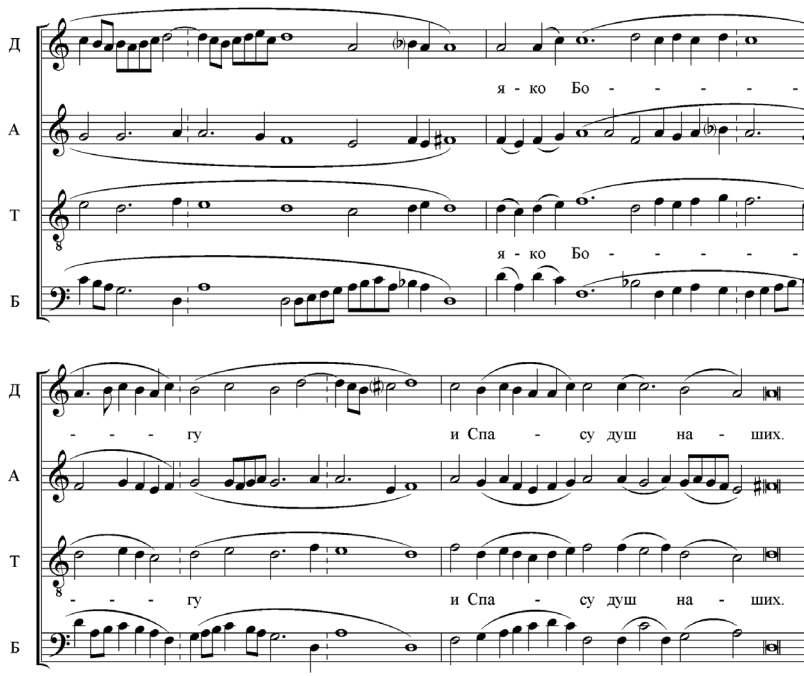
стихира по 50-м псалме, глас 6

18. Слава в вышних Богу

18. Слава в вышних Богу

ГИМ
Син. Певч.
№872

19. Егда время еже на землю

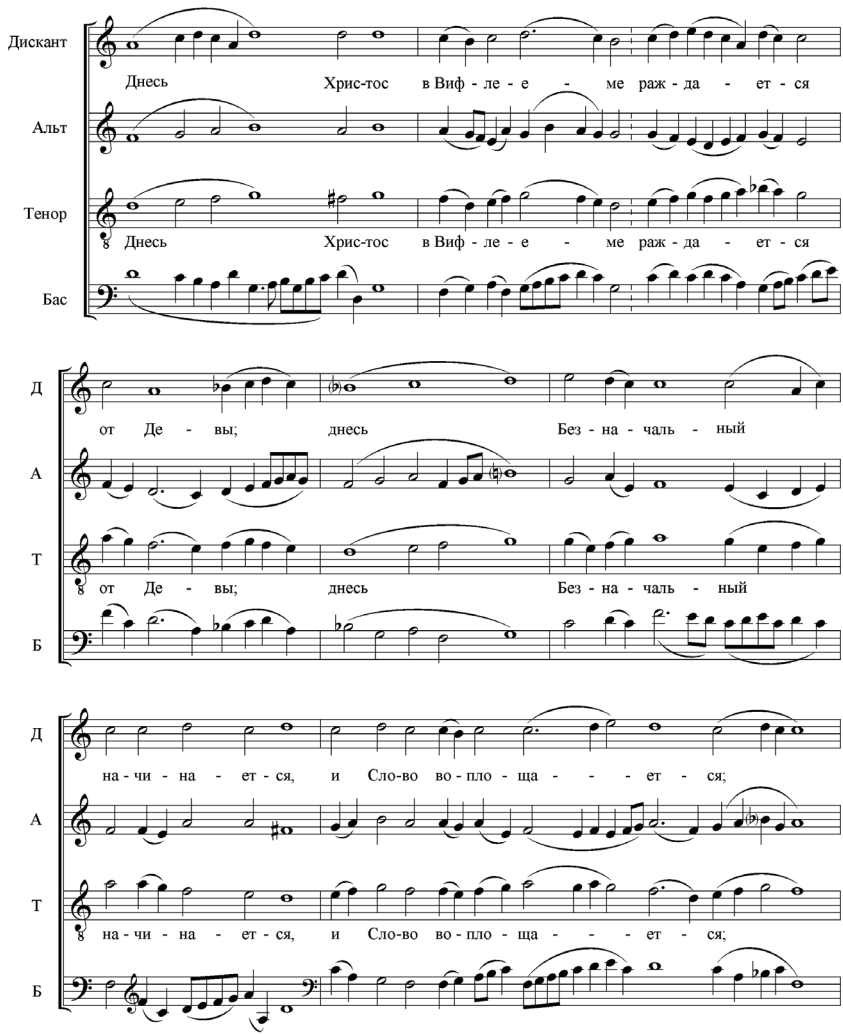
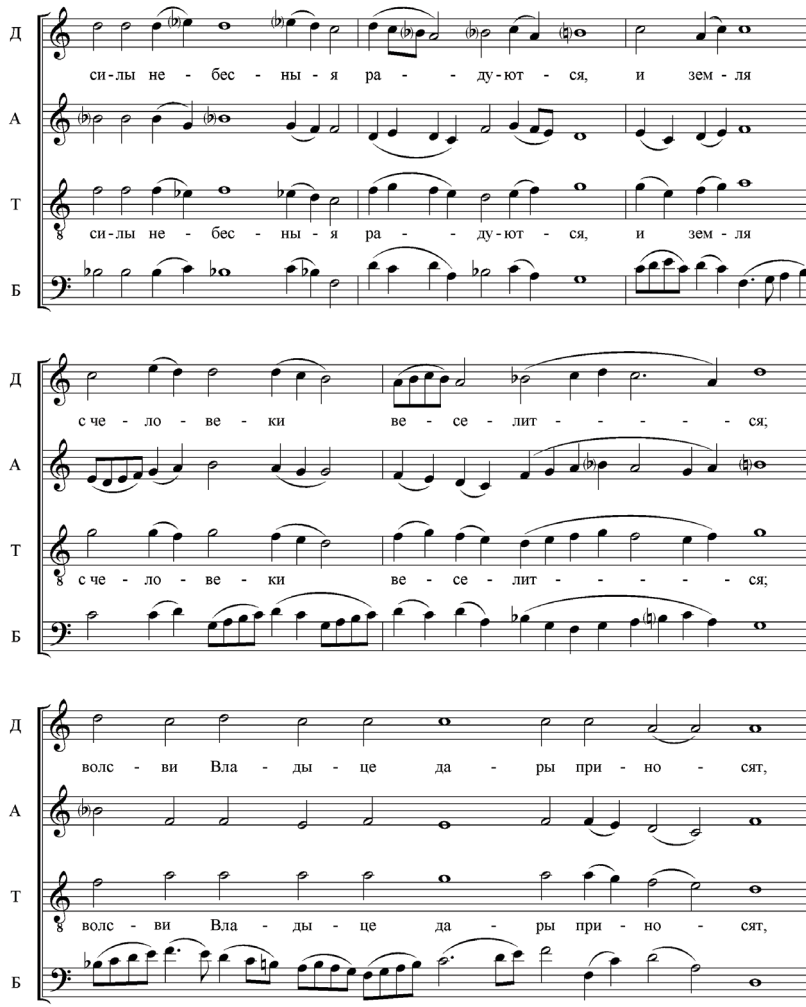
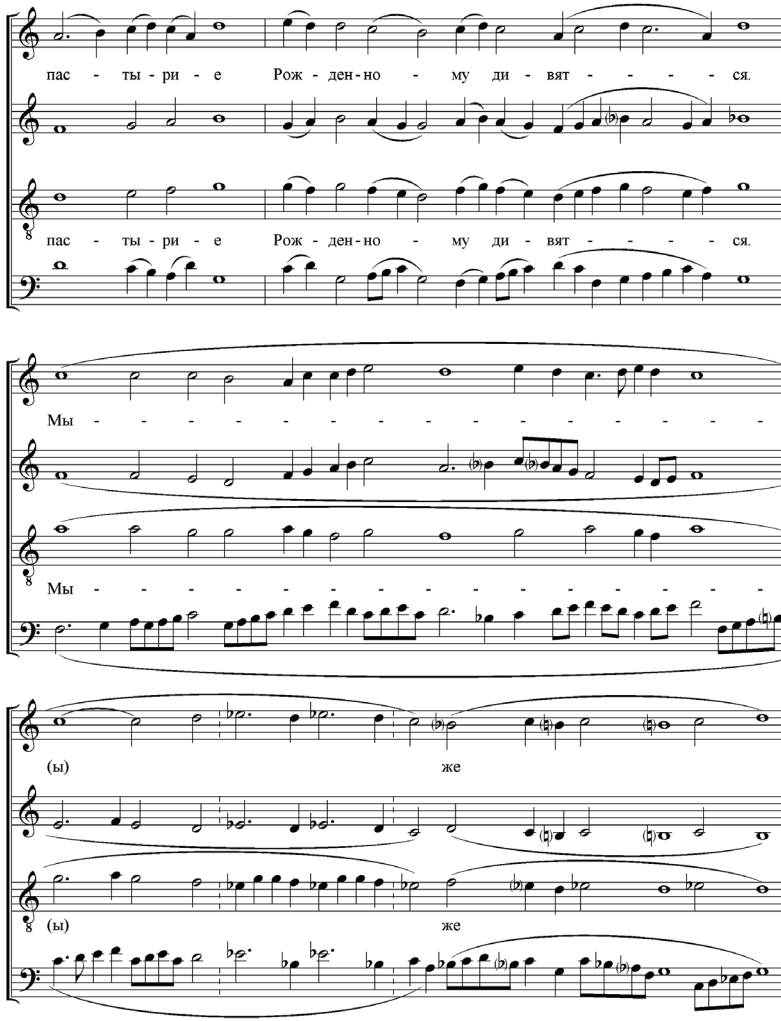
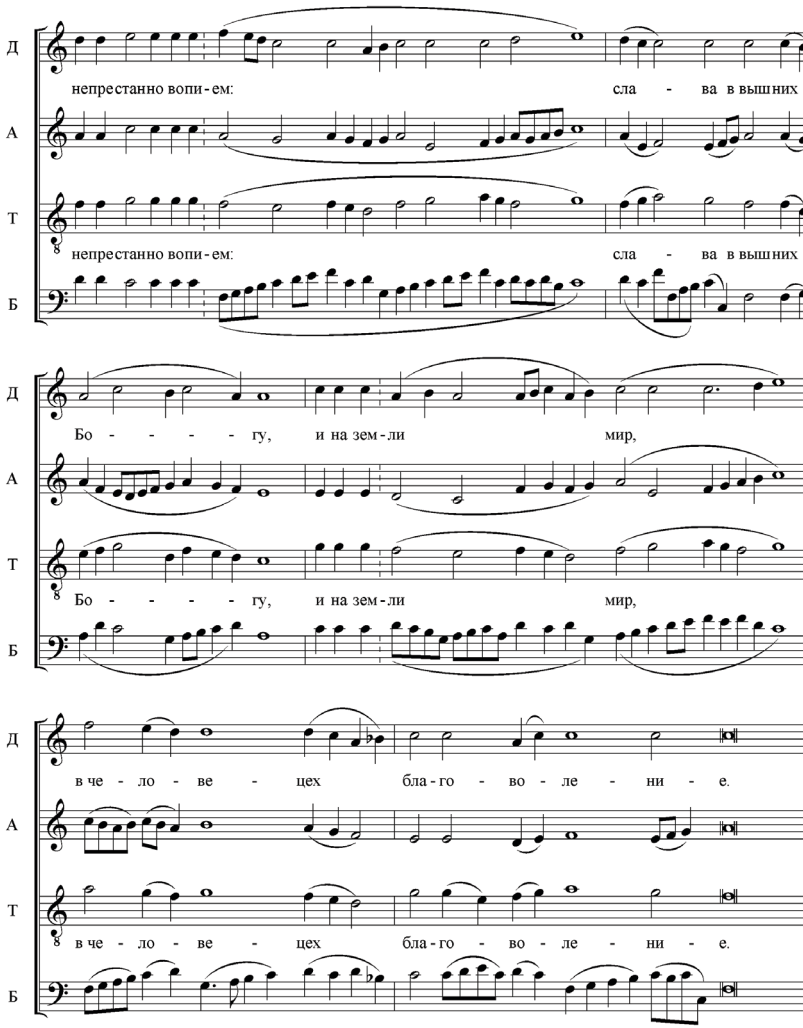
Слава, на Хвалитех, глас 6

Д
все - лен - ней бысть; тогда вос хо-тел е - си
А
Т
все - лен - ней бысть; тогда вос хо-тел е - си
Б
Д
че - ло - ве - - - - - - - - - - - - - - -
А
Т
че - ло - ве - - - - - - - - - - - - - - -
Б
Д
- - - - - - - ков
А
Т
- - - - - - - ков
Б

Д
на-пи - са - - - - ти и - - - - ме на,
А
Т
на-пи - са - - - - ти и - - - ме - на,
Б
Д
ве - ру - ю - щих Рож - дест - ву Тво - - - - е -
А
Т
ве - ру - ю - щих Рож - дест - ву Тво - - - - е -
Б
Д
- - му, се - го ра - ди
А
Т
- - му, се - го ра - ди
Б

19. Егда время

Д
веч - на - го бо Тво - е - го
А
Т
веч - на - го бо Тво - е - го
Б
Д
Цар - ствия без - на - - - - - чаль - но - е
А
Т
Цар - ствия без - на - - - - - чаль - но - е
Б
Д
Рождест - вом Тво-им об - но - ви - - - - - - - - -
А
Т
Рождест - вом Тво-им об - но - ви - - - - - - - - -
Б

Д
А
Т
Б
ся:
ся:
тем Те - бе при - но-сим и
тем Те - бе при - но-сим и
мы
мы

Д
(ы)
А
Т
(ы)
Б
Д
(ы) па - че и - мен - на - го дан-но - сло-ви - я,
А
Т
(ы) па - че и - мен - на - го дан-но - сло-ви - я,
Б
Д
пра-во-слав - на - го бо - гат - - - - - - - - - -
А
Т
пра-во-слав - на - го бо - гат - - - - - - - - - -
Б

19. Егда время

Выделенные скобкой две ноты в дисканте в фите на слове "богословие" пропущены в рукописи 872 а на л.78об.

19. Егда время

20. Днесь Христос в Вифлееме

ГИМ
Син. Певч.
№872

И ныне, на Хвалитех, глас 2

20. Днесь Христос в Вифлееме

20. Днесь Христос в Вифлееме

20. Днесь Христос в Вифлееме

Фотографии
участников конференции и концерта

МЕЖДУНАРОДНЫЕ РОЖДЕСТВЕНСКИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ
НА ФАКУЛЬТЕТЕ ИСКУССТВ МГУ.

Участники конференции “Музыкальная культура православного мира”
в рамках направления “Церковь и искусство”.

Слушатели Рождественских чтений

Концерт

XXVIII
«ВЕЛИКАЯ ПОБЕДА:

XXVIII
МЕЖДУНАРОДНЫЕ
РОЖДЕСТВЕНСКИЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ
ЧТЕНИЯ
26-29 ЯНВАРЯ 2020
Г. МОСКВА

Солист — лауреат международных конкурсов Александр Дуболазов

Синодальный отдел религиозного
образования и катехизации,

Патриарший совет по культуре,

Министерство образования и науки РФ,

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова, Факультет искусств