



Том 1  
Band 1

# История Русской музыки в десяти томах

Geschichte der russischen Musik  
in zehn Bänden



Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

НАУЧНО - ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР.

WISSENSCHAFTLICHES  
FORSCHUNGSINSTITUT FÜR  
KUNSTGESCHICHTE DES  
KULTURMINISTERIUMS DER UDSSR.

## **История Русской музыки в десяти томах**

Москва „Музыка“ 1983

## **Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden**

Moskau „Musik“ 1983

## **История Русской музыки в десяти томах**

### **ТОМ ПЕРВЫЙ**

### **ДРЕВНЯЯ РУСЬ XI-XVII века**

Автор тома  
Ю. В. КЕЛДЫШ

Рецензенты:  
доктор искусствоведения  
Т. Н. ЛИВАНОВА  
кандидат искусствоведения  
М. Э. РИТТИХ

Редколлегия:  
Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕВА,  
А. И. КАНДИНСКИЙ

## **Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden**

### **Erster Band**

### **Die Rus 11. - 17. Jahrhundert**

Autor des Bandes  
J. W. KELDYSCH

Rezensenten:  
Doktor der Kunstwissenschaft  
T. N. LIWANOWA  
Kandidat der Kunstwissenschaft  
M. E. RITTICH

Redaktionskollegium:  
J. W. KELDYSCH,  
O. J. LEWASCHEWA, A. I. KANDINSKI

(L. = Leningrad, M. = Moskau, (Пг.) Pg. = Petersburg, (Спб.) Spb. = Sankt Petersburg

### **ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ**

Предпринимая большой десяти томный труд по истории русской музыки, редакционная коллегия и авторский коллектив ставили своей задачей по возможности широко и полно представить весь процесс становления и развития отечественного музыкального искусства в его социальной

### **VOM REDAKTIONSKOLLEGIUM**

Mit dem großen zehnbändigen Werk zur Geschichte der russischen Musik haben sich Herausgeber und Autorenteam die Aufgabe gestellt, den gesamten Entstehungs- und Entwicklungsprozess der russischen Musikkunst in seiner sozialen Bedingtheit und in seinen vielfältigen Verflechtungen mit den verschiedenen Aspekten des gesellschaftlichen und

обусловленности и многообразных связях с различными сторонами общественной и культурной жизни. Авторы не считали возможным сводить историю лишь к цепи отдельных вершин.

Исходным и руководящим принципом для них служила известная триада Б. В. Асафьева: «композитор — исполнитель — слушатель».

Это значит, что прежде всего должны быть глубоко изучены творческие процессы и раскрыты закономерности, управляющие их развитием. Вторая задача — показать, как и в какой степени новые произведения входили в жизнь, какова была «звучащая атмосфера» эпохи, что преподносилось слушателю с концертной эстрады и в музыкальном театре. Наконец, важно выяснить отношение разных слушательских кругов к тому, с чем они имели возможность знакомиться в той или иной форме. При этом необходимо учитывать не только концертный и музыкально-театральный репертуар, но и сферу любительского музицирования, игравшего в некоторые периоды (особенно в XVIII и первой половине XIX века) весьма значительную и нередко определяющую роль в музыкальной жизни.

В. И. Ленин писал: «Марксизм указал путь к всеобъемлющему, всестороннему изучению процесса возникновения, развития и упадка общественно-экономических формаций, рассматривая совокупность всех противоречивых течений, сводя их к точно определяемым условиям жизни и производства различных классов общества, устраняя субъективизм и произвол в выборе отдельных «главенствующих» идей или в толковании их, вскрывая корни без исключения всех идей и всех различных тенденций в состоянии

культурного Lebens möglichst breit und umfassend darzustellen. Die Autoren hielten es nicht für möglich, die Geschichte auf eine Aneinanderreihung einzelner Höhepunkte zu reduzieren.

Ausgangspunkt und Leitlinie war dabei der bekannte Dreiklang nach B. W. Assafjew: „Komponist - Interpret - Zuhörer“.

Das bedeutet zum einen, die Schaffensprozesse im Detail zu untersuchen und die Gesetzmäßigkeiten ihrer Entwicklung aufzuzeigen. Die zweite Aufgabe besteht darin, aufzuzeigen, wie und in welchem Umfang neue Werke entstanden, wie die „Klangatmosphäre“ der Zeit war, was dem Hörer auf der Konzertbühne und im Musiktheater geboten wurde. Schließlich ist es wichtig zu wissen, wie sich die verschiedenen Hörerkreise zu dem verhielten, was sie in der einen oder anderen Form kennenlernen durften. Dabei ist nicht nur das Konzert- und Musiktheaterrepertoire zu berücksichtigen, sondern auch der Bereich des Laienmusizierens, der in bestimmten Epochen (vor allem im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) eine sehr wichtige und oft entscheidende Rolle im Musikleben spielte.

W. I. Lenin schrieb: „Der Marxismus hat den Weg zu einer umfassenden, allseitigen Untersuchung des Prozesses des Entstehens, der Entwicklung und des Niedergangs der gesellschaftlichen und ökonomischen Formationen aufgezeigt, indem er die Gesamtheit aller gegensätzlichen Strömungen berücksichtigt, sie auf die genau bestimmten Lebens- und Produktionsbedingungen der verschiedenen Gesellschaftsklassen zurückführt, Subjektivismus und Willkür bei der Auswahl einzelner 'herrschender' Ideen oder bei ihrer Interpretation ausschließt und die Wurzeln aller Ideen und aller verschiedenen Tendenzen

материальных производительных сил» (1, 57—58)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь и далее цифрами в скобках обозначены номера источников, приведенных в списке использованной литературы; курсивом после запятой даются ссылки на страницы.

Это ленинское положение, непосредственно относящееся к общей социальной истории, полностью сохраняет свою силу и по отношению к частным историческим дисциплинам, одной из которых является история музыки. Полнота и объективность освещения процесса — одно из основных требований научного марксистско-ленинского историзма, что не исключает наличия у исследователя определенной точки зрения на существо и значение изучаемых явлений. Без ясно выраженной идейной позиции научная объективность превращается в бескрылый объективизм, ограничивающийся лишь чисто внешним описанием события. Историк, исследующий любую из сторон общественной деятельности, должен всегда помнить слова В. И. Ленина о том, что «материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке событий прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы» (4, 381—382).

Сводный обобщающий труд такого масштаба по истории русской музыки в нашем музыкознании предпринимается впервые. К созданию подобного труда можно было приступить только тогда, когда был накоплен достаточный фактический материал, изучены важнейшие узловые моменты исторического процесса, появились монографические исследования о

ausnahmslos im Zustand der materiellen Produktivkräfte aufdeckt“ (1, 57-58)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nachfolgend geben die Zahlen in Klammern die Nummern der im Literaturverzeichnis zitierten Quellen an; kursive Zahlen nach dem Komma geben die Seitenangaben an.

Diese leninistische Position, die für die allgemeine Sozialgeschichte von unmittelbarer Bedeutung ist, behält ihre Gültigkeit auch für die historischen Einzeldisziplinen, zu denen die Musikgeschichte gehört. Die Vollständigkeit und Objektivität der Erfassung des Prozesses ist eine der Grundvoraussetzungen des wissenschaftlichen marxistisch-leninistischen Historismus, was nicht ausschließt, dass der Forscher einen bestimmten Standpunkt zum Wesen und zur Bedeutung der untersuchten Phänomene hat. Ohne einen klar formulierten ideologischen Standpunkt wird die wissenschaftliche Objektivität zu einem flügellosen Objektivismus, der sich auf eine rein äußerliche Beschreibung der Ereignisse beschränkt. Der Historiker, der irgendeinen Aspekt des gesellschaftlichen Geschehens untersucht, sollte sich immer an die Worte Lenins erinnern, dass „der Materialismus sozusagen die Parteilichkeit einschließt, die bei jeder Beurteilung der Ereignisse dazu zwingt, direkt und offen den Standpunkt einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe einzunehmen“ (4, 381-382).

Es ist das erste Mal in der Geschichte unserer Musikwissenschaft, dass ein so umfassendes und verallgemeinerndes Werk über die Geschichte der russischen Musik in Angriff genommen wurde. Ein solches Werk konnte erst in Angriff genommen werden, nachdem genügend Tatsachenmaterial gesammelt, die wichtigsten Knotenpunkte des historischen Prozesses untersucht, monographische

творчестве крупнейших мастеров русской музыки, о развитии отдельных ее жанров, о музыкальной культуре и быте тех или иных эпох.

В этом отношении было немало сделано еще до Октябрьской революции. Ряд публикаций преимущественно документально-мемуарного или биографического характера мы находим в дореволюционных журналах общего типа. При всей случайности и несистематичности этих публикаций ни один историк русской музыки не может пройти мимо них. В. В. Стасов впервые поставил вопрос о необходимости бережного отношения к памяти выдающихся мастеров отечественного музыкального искусства и сохранения всего, что связано с их жизнью и творческой деятельностью. Ему принадлежат первые тщательно документированные биографии М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, первые публикации писем Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова. Ценный вклад в разработку музыкально-исторической проблематики внесли работы таких выдающихся музыкальных критиков, как А. Н. Серов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош.

Вместе с тем многие работы XIX и начала XX века по истории русской музыки, например «Исторический очерк русской оперы» В. Моркова (Спб., 1862), «История русской оперы» В. Чешихина (М., 1905), «История музыкального развития России» Н. Соловьева (Спб., 1910—1912), полны грубых ошибок и носят поверхностный, дилетантский, а то и прямо невежественный характер.

В середине XIX века выделяется как особая отрасль история русской церковной музыки. Большое значение

Studien über das Werk der größten Meister der russischen Musik, über die Entwicklung der einzelnen Gattungen, über die Musikkultur und das Musikleben dieser und anderer Epochen veröffentlicht worden waren.

Bereits vor der Oktoberrevolution wurde in dieser Hinsicht viel geleistet. In den vorrevolutionären Zeitschriften allgemeinen Charakters finden wir eine Reihe von Veröffentlichungen, die hauptsächlich dokumentarisch-memoirenhaften oder biographischen Charakter haben. Trotz des zufälligen und unsystematischen Charakters dieser Veröffentlichungen kann kein Historiker der russischen Musik an ihnen vorbeigehen. W. W. Stassow war der erste, der die Notwendigkeit erkannte, das Andenken an die großen Meister der russischen Musikkunst zu pflegen und alles, was mit ihrem Leben und Schaffen verbunden war, zu bewahren. Er schrieb die ersten sorgfältig recherchierten Biographien über M. I. Glinka, M. P. Mussorgski, A. P. Borodin, die ersten Veröffentlichungen der Briefe von Glinka, A. S. Dargomyschski, A. N. Serow. Einen wertvollen Beitrag zur Entwicklung der musikgeschichtlichen Probleme leisteten die Werke so bedeutender Musikkritiker wie A. N. Serow, C. A. Cui, G. A. Laroche.

Viele Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Geschichte der russischen Musik, wie zum Beispiel „Historischer Abriss der russischen Oper“ von W. Morkow (Petersburg, 1862), „Geschichte der russischen Oper“ von W. Tscheschichin (Moskau, 1905) und „Geschichte der musikalischen Entwicklung Russlands“ von N. Solowjow (Petersburg, 1910-1912), sind voller grober Fehler und haben einen oberflächlichen, amateurhaften oder sogar ignoranten Charakter.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Geschichte der russischen Kirchenmusik als ein besonderer Zweig

в формировании этой дисциплины имели статьи и очерки В. Ф. Одоевского, отстаивавшего мысль о близости древних церковных и народных мелодий. Капитальные труды о русской церковной музыке были созданы Д. В. Разумовским, С. В. Смоленским, В. М. Металловым, Л. В. Преображенским. Несмотря на известную односторонность, вызванную тем, что церковная музыка рассматривалась этими учеными вне связи с общим развитием русской культуры, их работы имеют несомненную научную ценность.

В конце XIX века развертывается исключительная по своей интенсивности научно-изыскательская деятельность Н. Ф. Финдейзена. Открыв большое количество ранее неизвестных архивных материалов, он положил начало созданию прочной источниковедческой базы для истории русской музыки. Результаты этой многолетней архивно-изыскательской работы были обобщены Финдейзеном в фундаментальном двухтомном труде «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (1928—1929), который и теперь, по прошествии пятидесяти с лишним лет, не потерял полностью своего значения.

Если труд Финдейзена в основном завершает и подытоживает достижения русского дореволюционного музыкознания в изучении отечественного музыкального прошлого, то работы Б. В. Асафьева конца 20-х годов, посвященные русской музыке, открывают новый период в этой области. В них (хотя, может быть, и не всегда еще достаточно ясно и четко) были сформулированы основополагающие принципы советской музыкально-исторической науки. В статье «Об исследовании

hervorgehoben. Die Artikel und Essays von W. F. Odojewski, der die Idee der Nähe alter Kirchen- und Volksmelodien vertrat, waren für die Entstehung dieser Disziplin von großer Bedeutung. Wichtige Arbeiten zur russischen Kirchenmusik stammen von D. W. Rasumowski, S. W. Smolenski, W. M. Metallow und L. W. Preobraschenski. Trotz einer gewissen Einseitigkeit, die darauf zurückzuführen ist, dass diese Gelehrten die Kirchenmusik nicht im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der russischen Kultur betrachteten, haben ihre Werke einen unbestreitbaren wissenschaftlichen Wert.

Am Ende des 19. Jahrhunderts entfaltete N. F. Findeisen eine außergewöhnlich intensive wissenschaftliche Forschungstätigkeit. Nachdem er eine große Anzahl von zuvor unbekanntem Archivmaterialien entdeckt hatte, legte er den Grundstein für eine solide Quellenbasis für die Geschichte der russischen Musik. Die Ergebnisse dieser langjährigen archivischen Forschungsarbeit wurden von Findeisen in einem grundlegenden zweibändigen Werk mit dem Titel „Essays zur Geschichte der Musik in Russland von den frühesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts“ (1928-1929) zusammengefasst, das auch heute, mehr als fünfzig Jahre später, nicht vollständig an Bedeutung verloren hat.

Während Findeisens Werk im Wesentlichen die Errungenschaften der vorrevolutionären russischen Musikwissenschaft bei der Erforschung der russischen Musikvergangenheit ergänzt und zusammenfasst, läuteten B. W. Assafjews Arbeiten zur russischen Musik der späten 20er Jahre eine neue Periode auf diesem Gebiet ein. Sie formulierten (wenn auch vielleicht nicht immer klar und präzise genug) die Grundprinzipien der sowjetischen Musikgeschichtsschreibung. In dem Artikel „Über das Studium der russischen Musik des XVIII.

русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского», являющейся в известном смысле методологическим введением к сборнику «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927), он писал, указывая на поверхностное к отрывочное знакомство прежних исследователей с творчеством композиторов этого столетия: «Конечно, такого рода изучение при недостаточном знакомстве с источниками не могло внушить главного: ощущения эпохи и стиля» (с. 8; курсив наш. — Ю. К.). В книге «Русская музыка от начала XIX столетия» (М.—Л., 1930) Асафьев уточняет свои методологические позиции. Характеризуя свой труд как «опыт исторического обзора русской музыки (вернее русской музыкальной литературы) по ее разновидностям», он поясняет: «Разновидности эти (симфоническая, театральная, камерная и салонная музыка) рассматриваются отнюдь не в плане формально-стилистическом, а как конкретные данные социально обусловленных форм музицирования („обнаружения музыки“) классового общества» (с. V).

Монографические работы Асафьева 20-х годов о Глинке, Мусоргском, Чайковском, несмотря на присущие им элементы субъективизма, пронзительно раскрывают внутренний мир этих композиторов и содержат много тонких стилистических наблюдений<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Частично эти работы сгруппированы в книге «Симфонические этюды» (Пг., 1922).

Jahrhunderts und zwei Opern von Bortnjanski“, der gewissermaßen eine methodologische Einführung in den Sammelband „Musik und Musikleben im alten Russland“ (Leningrad, 1927) darstellte, schrieb er mit Bezug auf die oberflächliche und bruchstückhafte Kenntnis der Werke der Komponisten dieses Jahrhunderts durch die früheren Forscher: „Natürlich konnte eine solche Art des Studiums bei ungenügender Vertrautheit mit den Quellen das Wesentliche nicht hervorbringen: ein Gefühl für die Epoche und den Stil“ (S. 8; курсив von uns - J. K.). In seinem Buch „Russische Musik vom Beginn des XIX. Jahrhunderts“ (Moskau-Leningrad, 1930) verdeutlicht Assafjew seine methodischen Positionen. Er beschreibt sein Werk als „das Experiment eines historischen Überblicks über die russische Musik (bzw. die russische Musikliteratur) nach ihren Gattungen“ und erklärt: „Diese Gattungen (sinfonische, theatralische, Kammer- und Salonmusik) werden keineswegs unter formalen und stilistischen Gesichtspunkten betrachtet, sondern als konkrete Gegebenheiten der sozial bedingten Formen des Musizierens („Musikentdeckens“) der Klassengesellschaft“ (S. V).

Assafjews monographische Werke der 20er Jahre über Glinka, Mussorgski und Tschaikowski enthüllen trotz des ihnen innewohnenden Subjektivismus die Innenwelt dieser Komponisten und enthalten zahlreiche subtile stilistische Beobachtungen<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Diese Werke sind teilweise in dem Buch „Symphonische Etüden“ (Petersburg, 1922) zusammengefasst.

Изучение классического музыкального наследия в этот период тормозилось влиянием вульгарного социологизма, отвергавшего творчество величайших композиторов как якобы выразителей чуждой советскому строю буржуазной или феодально-крепостнической идеологии. В критике подобного рода вульгаризаторских тенденций большую роль сыграли статьи и выступления Л. В. Луначарского по вопросам русской музыки. Эти выступления носят в большей мере публицистический, чем собственно научный характер, но в них последовательно отстаивалась мысль о высокой ценности искусства прошедших эпох и необходимости глубокого его усвоения как основы для создания новой социалистической культуры.

При всех трудностях и ошибочных тенденциях, которые приходилось преодолевать советскому историческому музыковедению в этот период своего становления, были и ценные достижения в изучении русской музыки. Помимо уже упомянутых трудов Б. В. Асафьева здесь следует назвать четыре тома сборников «История русской музыки в исследованиях и материалах» под редакцией К. А. Кузнецова, три сборника «Музыкальной летописи» под редакцией А. Н. Римского-Корсакова, ряд документальных публикаций, посвященных Мусоргскому, Чайковскому и другим русским композиторам.

В 30-е годы укрепляется методологическая база советского музыковедения, что благоприятно сказывается и на изучении русского музыкального наследия. Выдвигаются новые научные силы, расширяется фронт исследовательской работы. Так, в 1938 году вышла в свет книга Т. Н. Ливановой «Очерки и материалы по истории русской музыки», впервые после большого перерыва привлекающая внимание к русской

Das Studium des klassischen musikalischen Erbes wurde in dieser Zeit durch den Einfluss des Vulgarsoziologismus behindert, der die Werke der größten Komponisten als Ausdruck einer bürgerlichen oder feudal-krepostalischen Ideologie ablehnte, die dem sowjetischen System fremd war. Lunatscharskijs Artikel und Reden über russische Musik spielten eine wichtige Rolle bei der Kritik an solchen vulgarisierenden Tendenzen. Diese Reden sind eher journalistischer als wissenschaftlicher Natur, aber sie verteidigen konsequent die Idee des hohen Wertes der Kunst vergangener Epochen und die Notwendigkeit ihrer gründlichen Aneignung als Grundlage für die Schaffung einer neuen sozialistischen Kultur.

Trotz aller Schwierigkeiten und Fehlentwicklungen, die die sowjetische historische Musikwissenschaft in dieser Periode ihrer Entstehung zu überwinden hatte, gab es auch wertvolle Errungenschaften in der Erforschung der russischen Musik. Neben den bereits erwähnten Werken von B. W. Assafjew sind die vier Bände der von K. A. Kusnezow herausgegebenen „Geschichte der russischen Musik in Studien und Materialien“, die drei Bände der von A. N. Rimski-Korsakow herausgegebenen „Musikalischen Chronik“ sowie eine Reihe dokumentarischer Veröffentlichungen zu Mussorgski, Tschaikowski und anderen russischen Komponisten zu nennen.

In den 30er Jahren wurden die methodischen Grundlagen der sowjetischen Musikwissenschaft gefestigt, was sich positiv auf die Erforschung des russischen musikalischen Erbes auswirkte. Neue wissenschaftliche Kräfte traten auf den Plan und die Forschungsfront verbreiterte sich. So erschien 1938 das Buch „Essays und Materialien zur Geschichte der russischen Musik“ von T. N. Liwanowa, das zum ersten Mal nach



музыкальной древности и проблемам так называемого «переходного» периода (конец XVII — начало XVIII века). Расширение источниковедческой базы и установление верного объективного взгляда на важнейшие явления русской музыки позволили предпринять первый опыт обобщения всего исторического процесса ее развития, хотя пока еще в скромных рамках учебного пособия для консерваторий. Такова двухтомная «История русской музыки» (М., 1946) под редакцией М. С. Пекелиса, основные характеристики которой не вызывают возражений и в наше время.

Особенно интенсивный характер приобрела исследовательская работа по истории русской музыки в послевоенный период. Выдающимся событием было появление книги Б. В. Асафьева «Глинка» (М., 1947), во многом по-новому освещающей творческий облик великого основоположника русской музыкальной классики. Глинке посвящены также двухтомная монография Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова (М., 1955), несколько сборников, глубокие аналитические исследования В. А. Цуккермана — «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» (М., 1957), В. В. Протопопова об «Иване Сусанине». Созданы капитальные монографические труды о Чайковском А. А. Альшванга (М., 1951), Н. В. Туманиной (т. 1. М., 1962; т. 2. М., 1968), Даргомьжском — М. С. Пекелиса (т. 1. М., 1966; т. 2. М., 1973), Мусоргском — Н. Хубова (М., 1969), Бородине — А. Н. Сохора (М.—Л., 1965), Римском-Корсакове — А. А. Соловцова (М., 1948; 2-е изд. М., 1967) и А. И. Кандинского (М., 1979), А. Рубинштейне — Л. А. Баренбойма (т. 1. Л., 1957; т. 2. Л., 1962), Рахманинове — Ю. В. Келдыша (М.,

одной из) длинной паузы, которая привлекла внимание к русской музыкальной античности и к проблемам так называемой „Переходной эпохи“ (конец 17. и начало 18. столетия). Расширение источниковедческой базы и установление верного объективного взгляда на важнейшие явления русской музыки позволили предпринять первый опыт обобщения всего исторического процесса ее развития, хотя пока еще в скромных рамках учебного пособия для консерваторий. Такова двухтомная «История русской музыки» (М., 1946) под редакцией М. С. Пекелиса, основные характеристики которой не вызывают возражений и в наше время.

Особенно интенсивный характер приобрела исследовательская работа по истории русской музыки в послевоенный период. Выдающимся событием было появление книги Б. В. Асафьева «Глинка» (М., 1947), во многом по-новому освещающей творческий облик великого основоположника русской музыкальной классики. Глинке посвящены также двухтомная монография Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова (М., 1955), несколько сборников, глубокие аналитические исследования В. А. Цуккермана — «„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» (М., 1957), В. В. Протопопова об «Иване Сусанине». Созданы капитальные монографические труды о Чайковском А. А. Альшванга (М., 1951), Н. В. Туманиной (т. 1. М., 1962; т. 2. М., 1968), Даргомьжском — М. С. Пекелиса (т. 1. М., 1966; т. 2. М., 1973), Мусоргском — Н. Хубова (М., 1969), Бородине — А. Н. Сохора (М.—Л., 1965), Римском-Корсакове — А. А. Соловцова (М., 1948; 2. Aufl. М., 1967) und A. I. Kandinski (M., 1979), A. Rubinstein - L. A. Barenboim (Bd. 1. L., 1957; Bd. 2. L., 1962), Rachmaninow -

1973) и В. Н. Брянцевой (М., 1976) и др.

Здесь названы только некоторые наиболее крупные монографические работы о великих мастерах русской музыки XIX — начала XX века. Кроме того, опубликовано много специальных исследований, в которых рассматриваются отдельные произведения, жанры творчества, черты стиля того или другого композитора.

Одновременно велась большая источниковедческая работа, результатом которой явилось издание полных собраний сочинений Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского (последнее не завершено), обширной эпистолярной и мемуарной литературы, различного рода документальных публикаций. Большую ценность представляют полные или частичные издания музыкально-критического наследия В. Ф. Одоевского, В. В. Стасова, А. Н. Серова, Г. А. Лароша, В. Г. Каратыгина и других выдающихся представителей русской мысли о музыке в XIX и начале XX века. Нельзя не упомянуть в этой связи фундаментальный труд Т. Н. Ливановой «Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в» (вып. 1—6. М., 1960—1969), который позволяет исследователю легко ориентироваться в огромном богатстве отечественной прессы, представляющем неоценимый материал для изучения процессов музыкальной жизни. В ином аспекте решена та же задача в оригинальном по замыслу словаре Г. Б. Бернандта и И. М. Ямпольского «Кто писал о музыке» (т. 1—3. М., 1971—1979). Истории музыкально-эстетических взглядов и споров, возникавших вокруг отдельных творческих явлений, посвящен обобщающий труд Ю. А. Кремлева «Русская мысль о музыке» (т. 1—3. Л., 1954—1960).

J. W. Keldysch (М., 1973) und W. N. Brjanzewa (М., 1976) und andere.

Hier sind nur einige der wichtigsten monographischen Werke über die großen Meister der russischen Musik des 19. und frühen 20. Darüber hinaus wurden zahlreiche Spezialstudien zu einzelnen Werken, Gattungen und Stilmerkmalen einzelner Komponisten veröffentlicht.

Gleichzeitig wurde eine umfangreiche Quellenforschung betrieben, die zur Herausgabe kompletter Sammlungen der Werke von Glinka, Tschaikowski, Rimski-Korsakow, Mussorgski (die letzte ist noch nicht abgeschlossen), umfangreicher Brief- und Memoirenliteratur sowie verschiedener Arten von dokumentarischen Veröffentlichungen führte. Von großem Wert sind die vollständigen oder teilweisen Ausgaben des musikkritischen Nachlasses von W. F. Odojewski, W. W. Stassow, A. N. Serow, G. A. Laroche, W. G. Karatygin und anderen bedeutenden Vertretern des russischen Musikdenkens des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Es ist unmöglich, in diesem Zusammenhang nicht das grundlegende Werk von T. N. Liwanowas „Musikalische Bibliographie der russischen periodischen Presse des 19. Jahrhunderts“ (Bände 1-6, М., 1960-1969) zu erwähnen, die es dem Forscher ermöglicht, sich leicht in dem riesigen Reichtum der russischen Presse zu orientieren und unschätzbare Material für das Studium der Prozesse des Musiklebens zu liefern. Die gleiche Aufgabe wird unter einem anderen Aspekt in dem von G. B. Bernandt und I. M. Jampolski verfassten Originalwörterbuch „Wer schrieb über Musik“ (Bd. 1-3. М., 1971-1979) gelöst. Die Geschichte der musikalischen und ästhetischen Auffassungen und die Auseinandersetzungen, die um einzelne schöpferische Phänomene entstanden sind, sind Gegenstand des verallgemeinernden Werkes von J. A.

Вполне естественно, что внимание советских музыковедов было прежде всего сосредоточено на самом ярком — классическом периоде русской музыки, когда были созданы произведения, принесшие ей мировое признание. Но уже в 20-х годах в цитированной статье Б. В. Асафьев указывал на историческую и художественную ценность многого в русской музыке XVIII века, оспаривая прочно утвердившееся у дореволюционных историков мнение о ее сплошной подражательности: «В отношении русских композиторов второй половины XVIII века допускают необоснованно крайне несправедливую оценку, считая их лишенными дара творческого изобретения и клеймя подражательностью. Повторяю — это необоснованно, так как по сделанным мною наблюдениям все суждения такого рода не базируются на безусловном усвоении всего исследуемого материала, а передаются понаслышке» (с. 9). Там же Асафьев писал, что нужны «великие усилия» для того, чтобы по-настоящему глубоко понять и оценить значение забытого наследия прошедших эпох: «Только путем настойчивого и упорного постигания и усвоения, стремясь понимать, а не просто принимать или отвергать на основе личных вкусов, удастся проникнуть в музыкальное прошлое и оценивать комплексы звучаний былого исходя от присущих им свойств и функций, от причин их вызвавших и влияние на будущее ими оказанных».

В ноябрьской книге «Русская музыка от начала XIX столетия» исследователь еще более

Kremler „Russisches Denken über Musik“ (Bde. 1-3. L., 1954-1960).

Es ist nur natürlich, dass sich die Aufmerksamkeit der sowjetischen Musikwissenschaftler in erster Linie auf die glanzvollste Epoche der russischen Musik konzentrierte, die klassische Periode, in der die Werke entstanden, die ihr internationale Anerkennung brachten. Doch bereits in den 20er Jahren wies B. W. Assafjew in dem zitierten Artikel auf den historischen und künstlerischen Wert eines großen Teils der russischen Musik des 18. Jahrhunderts hin und stellte die festgefügte Meinung der vorrevolutionären Historiker über ihre totale Imitation in Frage: „Was die russischen Komponisten der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts hat man unvernünftigerweise ein äußerst ungerechtes Urteil gefällt, indem man sie als der Gabe der schöpferischen Erfindung beraubt und als gebrandmarkter Nachahmer betrachtet hat. Ich wiederhole - es ist unvernünftig, weil nach meiner Beobachtung alle Urteile dieser Art nicht auf einer bedingungslosen Assimilation des gesamten untersuchten Materials beruhen, sondern auf Hörensagen“ (S. 9). Assafjew schrieb auch, dass es „großer Anstrengungen“ bedarf, um die Bedeutung des vergessenen Erbes vergangener Epochen wirklich tief zu verstehen und zu würdigen: „Nur durch beharrliches und ausdauerndes Verstehen und Verarbeiten, durch das Bemühen zu begreifen und nicht nur nach persönlichem Geschmack zu akzeptieren oder abzulehnen, ist es möglich, in die musikalische Vergangenheit einzudringen und die Klangkomplexe der Vergangenheit nach ihren inhärenten Eigenschaften und Funktionen, nach den Gründen, die sie hervorgebracht haben, und nach ihrem Einfluss auf die Zukunft zu beurteilen.“

In seinem wenige Jahre später erschienenen Buch „Russische Musik vom Beginn des 19. Jahrhunderts“ betont der Forscher noch deutlicher die

определенно подчеркивает прямую линию развития, идущую от первых русских опер XVIII века к классическим оперным шедеврам Глинки; «То, что лишь намечалось в опытах Фомина и Бортнянского, выросло здесь в стройно организованную систему» (с. 9). В той же работе Асафьев обращал внимание на высокую ценность древнерусских культовых напевов, бросая упрек советским музыковедам: «К сожалению и стыду нашему, русские исследователи-музыканты в отношении древнерусской музыки сильно отстали от „изобразников" и бродят в потемках, робко озираясь по сторонам, тогда как работы по изучению древнерусской живописи дают с каждым годом все более к более ценные открытия» (с. 125).

Но реальные позитивные сдвиги в изучении как русской музыкальной древности, так и «доглинкинского» периода, непосредственно подготовившего блестящий классический расцвет русской музыки, наступают только с конца 30-х годов. «Первыми ласточками» в этом отношении были уже упомянутая книга Т. Н. Ливановой и работа А. С. Рабиновича «Русская опера до Глинки», написанная в предвоенные годы, но увидевшая свет только в 1948 году.

В 40—50-е годы эти периоды развития русской музыки привлекают широкое внимание исследователей. В области русской музыкальной медиэвистики особенно велика роль М. В. Бражникова, возглавившего школу музыковедов-«древников». Наиболее значительные из его работ — «Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева» (Л., 1949) и «Древнерусская теория музыки» (Л., 1972). Ряд этюдов Бражникова, опубликованных в различных современных изданиях, объединен в вышедшем уже посмертно его сборнике «Статьи по

direkte Entwicklungslinie von den ersten russischen Rednern des 18. Jahrhunderts bis zu Glinkas klassischen Opernmeisterwerken: „Was in den Experimenten von Fomin und Bortnjanski nur angedeutet war, ist hier zu einem straff organisierten System gewachsen“ (S. 9). Im selben Werk weist Assafjew auf den hohen Wert der altrussischen Kultgesänge hin und wirft den sowjetischen Musikwissenschaftlern vor: „Leider und zu unserer Schande bleiben die russischen Musikforscher, was die altrussische Musik betrifft, weit hinter den „Bildermachern“ zurück und irren ängstlich im Dunkeln umher, während die Arbeit an der Erforschung der altrussischen Malerei von Jahr zu Jahr mehr wertvolle Entdeckungen liefert“ (S. 125).

Wirklich positive Veränderungen in der Erforschung sowohl der russischen musikalischen Antike als auch der „Vor-Glinka“-Periode, die unmittelbar die glanzvolle klassische Blüte der russischen Musik vorbereitete, traten jedoch erst ab Ende der 30er Jahre ein. Die „ersten Schwalben“ in dieser Hinsicht waren das bereits erwähnte Buch von T. N. Liwanowa und A. S. Rabinowitschs Werk „Russische Oper vor Glinka“, das in den Vorkriegsjahren geschrieben, aber erst 1948 veröffentlicht wurde.

In den 40er und 50er Jahren zogen diese Perioden der Entwicklung der russischen Musik die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich. Auf dem Gebiet der russischen musikalischen Mediävistik spielt M. W. Braschnikow, der die Schule der Musikwissenschaftler - „Altertumsforscher“ - leitete, eine besonders wichtige Rolle. Die wichtigsten seiner Werke sind „Wege der Entwicklung und Aufgaben der Entzifferung des Krjukki-Noten-Gesangs“ (L., 1949) und „Altrussische Musiktheorie“ (L., 1972). Eine Reihe von Braschnikows Studien, die in verschiedenen zeitgenössischen

древнерусской музыке» (Л., 1975). Исследовательские принципы Бражникова успешно развивает в настоящее время группа его учеников.

Существенным вкладом в разработку вопросов древнерусской музыки явились книги В. М. Беляева «Древнерусская музыкальная письменность» (М., 1962) и Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (М., 1965, 2-е изд.—1971). Проблемам русского многоголосия, утверждающегося в церковно-певческой практике во второй половине XVII столетия («партесное пение»), посвящены труд С. С. Скребкова «Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века» (М., 1969), а также ряд ценных публикаций В. В. Протопопова. Следует упомянуть также о работах украинских музыковедов Н. А. Герасимовой-Персидской, А. В. Конотопа, посвященных главным образом новым музыкальным явлениям XVII века.

Советские музыковеды-медиевисты, в том числе молодые, успешно участвуют в различных международных конференциях и симпозиумах: это фестивали и научные сессии, посвященные старинной музыке стран Восточной и Средней Европы в польском городе с Быдгоще, проводимые с 1966 года с трехлетними промежутками (материалы сессии публикуются в сборниках «Musica antiqua»), симпозиум по вопросу об истоках славянской музыки, организованный Словацкой академией наук в 1964 году в связи с 1100-летней годовщиной миссии Кирилла и Мефодия (материалы опубликованы в сборнике «Anfänge der slavischen Musik». Bratislava, 1960), конференция по древней славянской музыке в Софии в 1971 году,

Ausgaben veröffentlicht wurden, sind in seiner posthum erschienenen Sammlung „Beiträge zur altrussischen Musik“ (L., 1975) zusammengefasst. Braschnikows Forschungsprinzipien werden heute von einer Gruppe seiner Schüler erfolgreich weiterentwickelt.

W. M. Beljajews Bücher „Altrussische Musikschrift“ (M., 1962) und N. D. Uspenskis „Altrussische Gesangkunst“ (M., 1965, 2. Aufl. -1971) leisteten einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung von Fragen der altrussischen Musik. Die Probleme des russischen Mehrstimmigkeitgesangs, der sich in der kirchenmusikalischen Praxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablierte („Partes-Gesang“), werden in der Arbeit von S. S. Skrebkov „Russische Chormusik des 17. - Anfang des 18. Jahrhunderts“ (Moskau, 1969) sowie in einer Reihe wertvoller Veröffentlichungen von W. W. Protopopow behandelt. Erwähnenswert sind auch die Werke der ukrainischen Musikwissenschaftler N. A. Gerassimowa-Persidskaja und A. W. Konotop, die sich vor allem mit den neuen musikalischen Phänomenen des 17. Jahrhunderts befassen.

Sowjetische Musik- und Medienwissenschaftler, auch junge, nehmen erfolgreich an verschiedenen internationalen Konferenzen und Symposien teil: Es handelt sich um die seit 1966 alle drei Jahre in Bydgoszcz (*Bromberg*), Polen, stattfindenden Festivals und wissenschaftlichen Tagungen über die alte Musik Ost- und Mitteleuropas (die Tagungsberichte sind in „Musica antiqua“ veröffentlicht), ein 1964 von der Slowakischen Akademie der Wissenschaften anlässlich des 1100. Jahrestages der Mission von Kyrill und Methodios veranstaltetes Symposium über die Ursprünge der slawischen Musik (die Tagungsberichte sind veröffentlicht in „Anfänge der slawischen Musik“. Bratislava, 1960), eine Konferenz über altslawische Musik 1971 in Sofia und ein Symposium, das

симпозиум, специально посвященный «болгарскому распеву», там же в 1981 году.

Все это определило новый этап в русской музыкальной медиевистике и не только существенно расширило и дополнило сложившиеся представления о древнерусской музыке, но в некоторых случаях заставило иначе взглянуть на те или иные ее явления. Исследовательская работа в этой области продолжается и даст новые ценные результаты.

Ис менее значительны достижения последних десятилетий в изучении так называемого «доглинкинского периода», охватывающего XVIII и первую половину XIX века. Определение это условно и строго исторически не выдерживает критики. XVIII век внутри себя далеко не однороден и разделяется по крайней мере на три четко отграниченных этапа. Новую фазу развития отечественной культуры представляет первая четверть XIX столетия, характеризующаяся высоким подъемом национального самосознания, связанным с наполеоновскими войнами, и ростом декабристского движения. Но на протяжении всего этого периода постепенно созревали предпосылки для формирования классической национальной музыкальной школы, главой и основоположником которой мы по праву считаем М. И. Глинку.

Уже в 20-х годах в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927) были опубликованы содержательные очерки Б. В. Асафьева об операх Бортнянского и театральной музыке Козловского, А. Н. Римского-Корсакова — об авторе первого сборника песен романсного типа, А. В. Финагина — о Фомине как оперном композиторе, В. А. Прокофьева — о песенном творчестве Козловского и о либреттисте одной из популярнейших

специально dem „Bulgarischen Lied“ gewidmet war, 1981 in Sofia.

All dies hat eine neue Etappe in der russischen Musikmediävistik eingeleitet und nicht nur die bestehenden Vorstellungen über die altrussische Musik erheblich erweitert und ergänzt, sondern in einigen Fällen auch dazu geführt, dass wir das eine oder andere Phänomen auf eine andere Weise betrachten. Die Forschungsarbeiten auf diesem Gebiet gehen weiter und werden neue wertvolle Ergebnisse hervorbringen.

Weniger bedeutend sind die Leistungen der letzten Jahrzehnte bei der Erforschung der so genannten „Vor-Glinka-Zeit“, die das 18. und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts umfasst. Diese Definition ist bedingt und streng historisch und hält der Kritik nicht stand. Das 18. Jahrhundert ist alles andere als homogen und kann in mindestens drei klar unterscheidbare Phasen unterteilt werden. Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts, das durch eine starke Zunahme des Nationalbewusstseins im Zusammenhang mit den napoleonischen Kriegen und dem Aufkommen der Dekabristenbewegung gekennzeichnet ist, stellt eine neue Phase in der Entwicklung der nationalen Kultur dar. In dieser Zeit wurden die Voraussetzungen für die Entstehung einer nationalen klassischen Musikschule geschaffen, als deren Leiter und Begründer M. I. Glinka zu Recht gilt.

Bereits in den 20er Jahren erschienen in der Sammlung „Musik und Musikleben im alten Russland“ (L., 1927) umfangreiche Aufsätze von B. W. Assafjew über die Opern von Bortnjanski und die Theaternmusik von Koslowski, von A. N. Rimski-Korsakow über den Autor der ersten Sammlung von Liedern des romantischen Typs, A. W. Finagin über Fomin als Opernkomponist, W. A. Prokofjew über das Liedwerk von Koslowski und über den Librettisten einer der populärsten

в то время русских опер «Санкт-петербургский гостиный двор» М. А. Матинском. И хотя большинство этих статей (за исключением принадлежащих Асафьеву) носит по преимуществу документально-фактологический характер, они содержали много ценных, точно проверенных сведений и давали надежную основу для дальнейшего углубленного изучения творчества названных композиторов XVIII столетия.

В 1949 году появилась краткая монография Б. В. Доброхотова о Фомине (2-е изд. М., 1969), а в 1950 году — о Бортнянском с главным акцентом на его инструментальных и оперных произведениях. Вторую из них в известном смысле дополняет специальный этюд С. С. Скребкова «Бортнянский - мастер русского хорового концерта» («Ежегодник Института истории искусства АН СССР», т. 2, М., 1948). Новые материалы об этом композиторе мы находим и исследованиях А. С. Розанова «„Празднество сеньора“, опера Д. С. Бортнянского» и «Франц-Герман Лафермьер, либреттист Д. С. Бортнянского» («Музыкальное наследство», т. 3 и 4. М., 1970, 1976), а также монографии М. Г. Рыцаревой «Композитор Бортнянский» (Л., 1979). Следует упомянуть также украинскую монографию о Бортнянском В. Ф. Иванова (Киев, 1980). О. Е. Левашевой принадлежит очерк о песнях Козловского (сборник «Русско-польские музыкальные связи». М., 1963). Ценный фактический материал содержит монография Г. Ф. Фесечко «И. Е. Хандошкин» (Л., 1972). Монография Л. А. Федоровской «Композитор Степан Давыдов» (Л., 1977) впервые всесторонне освещает жизнь и деятельность этого талантливого музыканта начала XIX века.

Книга Б. Л. Вольмана «Русские печатные ноты XVIII века» (Л., 1957)

russischen Opern jener Zeit, des "Sankt Petersburger Gasthofs", M. A. Matinski. Obwohl die meisten dieser Artikel (mit Ausnahme des Artikels von Assafjew) in erster Linie dokumentarischen und faktischen Charakter haben, enthielten sie viele wertvolle, genau überprüfte Informationen und bildeten eine zuverlässige Grundlage für die weitere Vertiefung des Werks der genannten Komponisten des 18. Jahrhunderts.

1949 erschien eine kurze Monographie von B. W. Dobrochotow über Fomin (2. Aufl. M., 1969) und 1950 über Bortnjanski mit dem Schwerpunkt auf seinen Instrumental- und Opernwerken. Letzteres wird in gewisser Weise durch eine spezielle Studie von S. S. Skrebkov „Bortnjanski - Meister des russischen Chorkonzerts“ ergänzt („Jahrbuch des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der UdSSR“, Bd. 2, M., 1948). Neues Material über diesen Komponisten finden wir in den Studien von A. S. Rosanow „‘Das Fest des Seigneurs‘, eine Oper von D. S. Bortnjanski“ und „Franz-Hermann Lafermière, Librettist von D. S. Bortnjanski“ („Musikalisches Erbe“, Bd. 3 und 4. M., 1970, 1976), sowie in der Monographie von M. G. Rizarewa „Komponist Bortnjanski“ (L., 1979). Erwähnenswert ist auch die ukrainische Monographie über Bortnyanski von W. F. Iwanow (Kiew, 1980) und der Aufsatz von O. E. Lewaschewa über die Lieder von Koslowski (Sammlung „Russisch-polnische Musikbeziehungen“, M., 1963). Die Monographie von G. F. Fesechko „I. E. Chandoschkin“ (L., 1972) enthält wertvolles Faktenmaterial. L. A. Fedorowskajas Monographie „Komponist Stepan Dawydow“ (L., 1977) behandelt zum ersten Mal umfassend das Leben und Wirken dieses begabten Musikers des frühen 19. Jahrhunderts.

Das Buch von B. L. Volman „Russische gedruckte Noten des XVIII.

содержит сведения не только о публикации, но и об истории создания некоторых произведений. В работе В. А. Натансона «Прошлое русского пианизма» (М., 1960) наряду с характеристикой первых опытов фортепианного творчества в XVIII и начале XIX века приводится много разнообразных сведений о концертной жизни и музыкальном образовании в охватываемый автором период.

К «доглинкинскому периоду» русской музыки иногда неправомерно относят творчество композиторов, получивших в XIX веке полупрезрительное наименование «дилетантов». В этой группе по преимуществу мастера песенно-романсного жанра — А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, хронологически являющиеся не предшественниками, а современниками и спутниками Глинки. Творчество этих композиторов также стало предметом серьезного изучения в советском музыкознании<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> В дореволюционное время были созданы лишь небольшие и неполные работы об этих композиторах: Билич С. К. А. Е. Варламов. — РМГ, 1901, № 45— 47, 49; Тимофеев Г. Н., А. А. Алябьев. М., 1912.

Появились большие и серьезные монографии Б. С. Штейнпресса «Страницы из жизни Алябьева» (М., 1956) и «Алябьев в изгнании» (М., 1959), Б. В. Доброхотова «Александр Алябьев» (М., 1966), Н. А. Листовой «Александр Варламов» (М., 1968).

Наряду с монографическими работами были созданы и крупные обобщающие труды по русской музыке XVIII — начала XIX века. К ним относятся двухтомный труд Т. Н.

Яhrhunderts“ (L., 1957) enthält nicht nur Informationen über die Veröffentlichung, sondern auch über die Entstehungsgeschichte einiger Werke. In W. A. Natansons Werk „Die Geschichte der russischen Kunst des Klavierspielens“ (M., 1960) finden sich neben der Charakterisierung der ersten Versuche des Klavierbaus im 18. und frühen 19. Jahrhundert auch zahlreiche Informationen über das Konzertleben und die musikalische Ausbildung in dem vom Autor behandelten Zeitraum.

Die „Vor-Glinka-Periode“ der russischen Musik umfasst manchmal unangemessenerweise das Werk von Komponisten, die im 19. Jahrhundert halb verächtlich als „Dilettanten“ bezeichnet wurden. Zu dieser Gruppe gehören vor allem Meister des Lied- und Romantikgenres - A. A. Aljabjew, A. E. Warlamow und A. L. Gurilew, die chronologisch gesehen keine Vorgänger, sondern Zeitgenossen und Weggefährten Glinkas sind. Das Werk dieser Komponisten wurde auch zum Gegenstand ernsthafter Studien in der sowjetischen Musikwissenschaft<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> In der vorrevolutionären Zeit wurden nur kleine und unvollständige Werke über diese Komponisten geschaffen: Bilitsch S. K. A. E. Warlamow. - RMG (*Russische Musikzeitung*), 1901, Nr. 45- 47, 49; Timofejew G. N., A. A. Aljabjew. M., 1912.

Es sind große und ernsthafte Monografien von B. S. Steinpress mit dem Titel „Seiten aus dem Leben von Aljabjew“ (Moskau, 1956) und „Aljabjew im Exil“ (Moskau, 1959) sowie von B. V. Dobrokhotov mit dem Titel „Alexander Aljabjew“ (Moskau, 1966) und von N. A. Listowa mit dem Titel „Alexander Warlamow“ (Moskau, 1968) erschienen.

Neben den monografischen Werken entstanden auch große Überblickswerke zur russischen Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Dazu gehört das zweibändige Werk von T. N. Liwanowas



Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» (М., 1952—1953), «Русская музыка XVIII века» Ю. В. Келдыша (М., 1965), «Очерки по истории русской музыки. 1790—1825» (Л., 1956), созданные коллективом авторов.

Нет возможности, да и необходимости перечислять все написанное советскими музыковедами по русской музыке данного периода. Поэтому мы ограничиваемся указанием лишь на важнейшие работы. К приведенному перечню следует еще прибавить целую серию книг швейцарского ученого Р. А. Моозера по русской музыке XVIII века и особенно его капитальнейший трехтомный труд «Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle» (Geneve, 1948—1951), представляющий собой богатейший источник фактических данных о русской музыкальной жизни этого столетия.

Не менее важное значение, чем литература о музыке, имеет непосредственное знакомство с ее живыми памятниками. И в этом смысле большое значение имеют публикации по древнерусской музыке М. В. Бражникова («Новые памятники знаменного распева»: Л., 1967, «Памятники знаменного распева». Л., 1974) и Н. Д. Успенского («Образцы древнерусского певческого искусства». Л., 1968; 2-е изд. — 1971), трехтомная хрестоматия под ред. С. Л. Гинзбурга «История музыки в нотных образцах» (Л.—М., 1940—1952; 2-е изд.— 1958—1970), в которой представлены произведения или фрагменты из крупных произведений композиторов XVIII и начала XIX века. Более специальными изданиями являются сборники «Русская старинная фортепианная музыка» (М.— Л., 1946) под ред. А. Н. Дроздова и Т.

зweiständiges Werk „Die russische Musikkultur des XVIII. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zur Literatur, zum Theater und zum Leben“ (М., 1952-1953), J. W. Keldyschs „Russische Musik des XVIII. Jahrhunderts“ (М., 1965), „Essays über russische Musik. 1790-1825“ (Л., 1956), erstellt von einem Autorenteam.

Es ist weder möglich noch notwendig, alles aufzulisten, was von sowjetischen Musikwissenschaftlern über die russische Musik dieser Periode geschrieben wurde. Daher beschränken wir uns darauf, nur auf die wichtigsten Werke hinzuweisen. Der obigen Liste ist eine ganze Reihe von Büchern des Schweizer Gelehrten R. A. Mooser über die russische Musik des 18. Jahrhunderts hinzuzufügen, insbesondere sein dreibändiges Hauptwerk „Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siecle“ (Genf, 1948-1951), das die reichhaltigste Quelle für Fakten über das russische Musikleben dieses Jahrhunderts darstellt.

Nicht weniger wichtig als die Literatur über Musik ist die direkte Bekanntschaft mit ihren lebenden Denkmälern. In diesem Sinne haben die Veröffentlichungen über die altrussische Musik von M. W. Braschnikow („Neue Denkmäler des Krjuki-Noten-Gesangs“. L., 1967, „Denkmäler des Krjuki-Noten-Gesangs“. L., 1974) und N. D. Uspenski („Beispiele der altrussischen Gesangkunst“. L., 1968; 2. Ausgabe - 1971), die dreibändige Anthologie unter der Redaktion von S. L. Ginsburg „Geschichte der Musik in Notenbeispielen“ (L.-M., 1940-1952; 2. Ausgabe - 1958-1970), in der Werke oder Fragmente von großen Komponisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorgestellt werden, eine große Bedeutung. Weitere Spezialausgaben sind die Sammlungen „Russische alte Klaviermusik“ (M.-L., 1946), herausgegeben von A. N. Drosdow und T. Trofimowa, und

Трофимовой и «Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России» (вып. 1. М.—Л., 1949 под ред. Л. А. Баренбойма и В. И. Музалевского; вып. 2. М., 1956 под ред. В. А. Натансона и А. А. Николаева). С 1972 года издательством «Музыка» в Москве выпускается серия публикаций «Памятники русского музыкального искусства», подготавливаемая ВНИИ искусствознания (до 1980 года вышло восемь выпусков). Для изучения ранних периодов русской музыки имеют важное значение и публикации, осуществленные на Украине: «Хрестоматія української дожовтневої музики». Упорядкування та коментарі О. Я. Шреер-Ткаченко (Київ, 1970) и «Матеріали з історії української музики. Партесний концерт». Упорядник і автор вступної статті Н. О. Герасимова-Персидська (Київ, 1976).

Большой новый исследовательский материал и новое отношение к ряду явлений отечественного музыкального искусства, сложившееся в послевоенные годы, вызвали необходимость заново осмыслить весь процесс развития русской музыки, иначе расставить акценты, пересмотреть некоторые сложившиеся точки зрения. Попыткой такого нового осмысления были появившиеся в этот период учебники и учебные пособия по истории русской музыки Ю. В. Келдыша (т. 1—3. М., 1947—1954), коллектива педагогов Московской консерватории под ред. Н. В. Туманиной (т. 1—3. М., 1957—1960), коллектива авторов под ред. А. И. Кандинского (вышли в свет три книги этого учебника т. 1. М., 1972; т. 2, ч. 2—3. М., 1979, 1981).

Ряд капитальных трудов посвящен истории отдельных видов музицирования и музыкального творчества. К ним относятся книги А.

„Textsammlung zur Geschichte der Klaviermusik in Russland“ (Bd. 1. М. - Л., 1949, herausgegeben von L. A. Barenboim und W. I. Musalewski; Bd. 2. М., 1956, herausgegeben von W. A. Natanson und A. A. Nikolaew). Seit 1972 gibt der Verlag „Musik“ in Moskau eine Reihe von Publikationen „Denkmäler der russischen Musik“ heraus, die vom Allrussischen Forschungsinstitut für Kunstgeschichte erarbeitet wurden (bis 1980 erschienen acht Ausgaben). Für das Studium der frühen Perioden der russischen Musik sind auch die in der Ukraine erschienenen Publikationen wichtig: „Lehrbuch der ukrainischen Musik vor der Oktoberrevolution“. Arrangement und Kommentar von O. J. Schreer-Tkatchenko (Kiew, 1970) und „Materialien zur Geschichte der ukrainischen Musik. Partes-Konzert“. Die Bearbeiterin und Autorin des einleitenden Artikels ist N. O. Gerasimowa-Persidskaja (Kiew, 1976).

Die große Menge an neuem Forschungsmaterial und eine neue Einstellung zu einer Reihe von Phänomenen der russischen Musik, die in den Nachkriegsjahren aufkamen, machten es notwendig, den gesamten Prozess der Entwicklung der russischen Musik neu zu überdenken, die Schwerpunkte anders zu setzen und einige der etablierten Standpunkte zu revidieren. Ein Versuch eines solchen neuen Verständnisses waren die Lehr- und Handbücher zur Geschichte der russischen Musik von J. W. Keldysch (Bde. 1-3. М., 1947-1954), des Pädagogenteams des Moskauer Konservatoriums unter der Herausgeberschaft von N. W. Tumanina (Bde. 1-3. М., 1957-1960), des Autorenteam unter der Herausgeberschaft von A. I. Kandinski (drei Bände dieses Lehrbuchs Bd. 1. 1. М., 1972; Bd. 2, ч. 2-3. М., 1979, 1981).

Eine Reihe von Hauptwerken ist der Geschichte bestimmter Arten des Musizierens und des musikalischen Schaffens gewidmet. Dazu gehören die

Д. Алексеева «Русская фортепианная музыка» (М., 1963—1969), освещающие процесс развития фортепианной музыки в России от истоков до начала XX века, «Русское скрипичное искусство (М. Л., 1961) И. М. Ямпольского, 2-я и 3-я книги «Истории виолончельного искусства» (М., 1957—1965) Л. С. Гинзбурга, «Русский классический романс XIX века» (М., 1956) В. А. Васиной - Гроссман. Особо следует выделить серию книг А.А. Гозенпуда по истории музыкального театра в России: «Русский музыкальный театр в России до Глинки» (Л., 1959), три книги «Русский музыкальный театр XIX века» (Л., 1969—1973), «Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков» (Л., 1975), «Шляпин и русская опера» (Л., 1976), отличающихся исключительной фундаментальностью, полнотой и богатством материала.

В работе над настоящим трудом авторский коллектив учитывал все достижения русского советского и дореволюционного музыкознания. Однако это не снимало необходимости непосредственного обращения к первоисточникам, широкого привлечения рукописного материала, разбросанного по разным архивным хранилищам. Эта необходимость была особенно настоятельной в отношении таких отрезков истории русской музыки, которые прошли мимо внимания прежних исследователей или были недостаточно активно изучены до сих пор.

Авторы исходили из глубокого убеждения в том, что русская музыка как одна из сторон всей отечественной художественной культуры не может рассматриваться вне ее связи с литературой, театром, пластическими искусствами. Поэтому они старались учитывать важнейшие достижения в изучении этих смежных областей, помня, однако, что не

Bücher „Russische Klaviersmusik“ (M., 1963-1969) von A. D. Alekseev, die den Entwicklungsprozess der Klaviersmusik in Russland von den Anfängen bis zum Beginn des XX. Jahrhunderts behandeln, „Russische Geigenkunst“ (M. L., 1961) von I. M. Jampolski, das 2. und 3. Buch „Geschichte der Cellokunst“ (M., 1957-1965) von L. S. Ginsburg, „Russische klassische Romantik des XIX. Jahrhunderts“ (M., 1956) von W. A. Wasina-Grossman. Eine Reihe von Büchern von A. A. Gozenpud über die Geschichte des Musiktheaters in Russland: „Russisches Musiktheater in Russland vor Glinka“ (L., 1959), drei Bücher „Russisches Musiktheater des XIX. Jahrhunderts“ (L., 1969-1973), „Russisches Operntheater an der Wende vom XIX. zum XX. Jahrhundert“ (L., 1975), „Schaljapin und die russische Oper“ (L., 1976), die sich durch eine außergewöhnliche Fundiertheit, Vollständigkeit und Reichhaltigkeit des Materials auszeichnen.

Bei der Arbeit an diesem Werk hat das Team des Autors alle Errungenschaften der sowjetischen und vorrevolutionären russischen Musikwissenschaft berücksichtigt. Dies erübrigte jedoch nicht den direkten Bezug auf Primärquellen und die umfassende Nutzung des in verschiedenen Archiven verstreuten handschriftlichen Materials. Dies war insbesondere für jene Epochen der russischen Musikgeschichte notwendig, die von der bisherigen Forschung vernachlässigt oder nicht aktiv genug erforscht worden waren.

Die Autoren sind von der tiefen Überzeugung ausgegangen, dass die russische Musik als ein Aspekt der gesamten nationalen Kunstkultur nicht losgelöst von ihrer Verbindung mit der Literatur, dem Theater und der bildenden Kunst betrachtet werden kann. Aus diesem Grund haben sie versucht, die wichtigsten Errungenschaften in der Erforschung

всегда в их развитии наблюдается полная синхронность.

Одним из важных принципиальных вопросов истории русской музыки является вопрос о ее международных связях и мировом значении. Авторский коллектив решительно отвергает ненаучные по своей сути теории «самостийности» и «самобытничества», наложившие печать на некоторые труды, посвященные русскому музыкальному прошлому. По нашему мнению, русская музыка никогда не развивалась в полной изоляции. В древнейший период определяющее значение для ее развития имели культурные связи Руси с Византией. Начиная с XVI века усиливаются связи с Западом, приобретающие особенно интенсивный характер в XVIII столетии. Характер этих связей был различным. Если вначале западная культура, как более сильная и высокая по уровню, влияла на русскую, то во второй половине XIX века русская музыка приобретает мировое значение и становится источником многих передовых новаторских тенденций в творчестве композиторов западноевропейских стран. «Теория влияний», объяснявшая все новое, что появлялось в русской литературе и искусстве, влиянием других национальных культур или прямым заимствованием, давно уже отвергнута советской наукой. Так же несостоятельна и противоположная тенденция — изучать русскую художественную культуру как некую замкнутую формацию, вне связи с окружающим миром.

В периодизации истории русской музыки авторы следовали общим принципам, установившимся в советской исторической науке, учитывая, однако, специфику развития музыкальной культуры. Первый том посвящен музыке

дieser verwandten Bereiche zu berücksichtigen, wobei sie sich bewusst sind, dass deren Entwicklung nicht immer völlig synchron verläuft.

Eines der wichtigsten Grundthemen der russischen Musikgeschichte ist die Frage nach ihren internationalen Verbindungen und ihrer weltweiten Bedeutung. Das Autorenteam lehnt die im Grunde unwissenschaftlichen Theorien der „Selbststilisierung“ und „Originalität“, die einige Werke über die russische Musikvergangenheit geprägt haben, entschieden ab. Unserer Meinung nach hat sich die russische Musik nie in völliger Isolation entwickelt. In der ältesten Periode waren die kulturellen Beziehungen zwischen Russland und Byzanz entscheidend für ihre Entwicklung. Jahrhundert intensivierte sich die Beziehungen zum Westen, besonders intensiv im XVIII. Jahrhundert. Der Charakter dieser Beziehungen war unterschiedlich. Während anfangs die westliche Kultur die russische als eine stärkere und höhere beeinflusste, erlangte die russische Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Weltbedeutung und wurde zur Quelle vieler fortschrittlicher und innovativer Tendenzen im Schaffen der Komponisten westeuropäischer Länder. Die „Einflusstheorie“, die alles Neue in der russischen Literatur und Kunst mit dem Einfluss anderer nationaler Kulturen oder mit direkten Entlehnungen erklärte, wurde von der sowjetischen Wissenschaft längst verworfen. Ebenso unhaltbar ist die gegenteilige Tendenz, die russische Kunstkultur als eine Art geschlossenes Gebilde ohne Kontakt zur Außenwelt zu betrachten.

Bei der Periodisierung der russischen Musikgeschichte folgten die Autoren den allgemeinen Prinzipien der sowjetischen Geschichtswissenschaft, berücksichtigten aber auch die Besonderheiten der Entwicklung der Musikkultur. Der erste Band ist der

Древней Руси XI—XVII веков с особым выделением XVII века как переломного в русской культуре, второй и третий тома — XVIII веку. При этом во втором томе характеризуются общие процессы развития музыкальной культуры, которые рассматриваются в соответствии с принятым в истории русской литературы подразделением на три периода; в томе третьем сосредоточены монографические главы о композиторах, творчество которых связано полностью или в основной своей части с последней третью этого столетия. Четвертый том освещает музыкальную культуру России первой четверти XIX века— периода наполеоновских войн и роста декабристского движения.

В дальнейшем периодизация определяется ленинской концепцией трех этапов освободительного движения в России (см.: 2, 261). Пятый том соответствует первому этапу этого движения, охватывая период от 1825 года до середины 50-х годов; в центре внимания здесь находится Глинка и группа его современников. Второму, «разночинскому» этапу — от середины 50 до середины 90-х годов — ввиду огромного количества материала уделено три тома — шестой, седьмой и восьмой. Наряду с общим анализом процессов музыкальной жизни (музыкальный театр, концертная жизнь, критика, музыкальное образование и просвещение) здесь будут даны монографии о Серове, А. Рубинштейне, Балакиреве, Кюи, Мусоргском, Бородине, Римском-Корсакове, Чайковском. Два последних тома — девятый и десятый — освещают музыкальное искусство третьего, «пролетарского», по определению В. И. Ленина, этапа освободительного движения, то есть конца XIX и начала XX века.

Musik der Alten Rus XI.-XVII. Jahrhundert gewidmet, mit besonderer Betonung des XVII. Jahrhunderts als Wendepunkt in der russischen Kultur, der zweite und dritte Band - dem XVIII. Jahrhundert. Der zweite Band charakterisiert die allgemeinen Entwicklungsprozesse der Musikkultur, die entsprechend der Einteilung der russischen Literaturgeschichte in drei Perioden betrachtet werden; der dritte Band enthält monographische Kapitel über Komponisten, deren Schaffen ganz oder zum großen Teil mit dem letzten Drittel dieses Jahrhunderts verbunden ist. Der vierte Band behandelt die Musikkultur Russlands im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts - die Zeit der napoleonischen Kriege und des Aufschwungs der Dekabristenbewegung.

Die Periodisierung wird durch Lenins Konzept der drei Etappen der Befreiungsbewegung in Russland weiter präzisiert (vgl. 2, 261). Der fünfte Band entspricht der ersten Phase dieser Bewegung und umfasst den Zeitraum von 1825 bis Mitte der 50er Jahre; Glinka und eine Gruppe seiner Zeitgenossen stehen hier im Mittelpunkt. Drei Bände - der sechste, siebte und achte - sind der zweiten, der „abweichenden“ Phase gewidmet, die aufgrund der enormen Materialfülle von Mitte der 50er bis Mitte der 90er Jahre reicht. Neben einer allgemeinen Analyse der Prozesse des Musiklebens (Musiktheater, Konzertleben, Kritik, Musikerziehung und -bildung) werden Monographien über Serow, A. Rubinstein, Balakirew, Cui, Mussorgski, Borodin, Rimski-Korsakow und Tschaikowski erscheinen. Die beiden letzten Bände - der neunte und der zehnte - werden die Musikkunst der dritten, von Lenin als „proletarisch“ definierten Etappe der Befreiungsbewegung behandeln, d.h. das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert.

Изложение будет доведено до Великой Октябрьской социалистической революции. Послереволюционный период в настоящем труде не рассматривается, поскольку ему были посвящены созданные ранее многотомные исследования «Истории русской советской музыки» (т. 1—4. М., 1956—1963) и «История музыки народов СССР» (т. 1—5. М., 1970—1974).

Sie reicht bis zur Großen Sozialistischen Oktoberrevolution. Die nachrevolutionäre Periode wird in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt, da sie Gegenstand der früheren mehrbändigen Studien „Geschichte der sowjetrussischen Musik“ (Bde. 1-4. M., 1956-1963) und „Geschichte der Musik der Völker der UdSSR“ (Bde. 1-5. M., 1970-1974) war.

## Принятые сокращения

БАН — Библиотека Академии наук СССР (Ленинград)  
ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (Москва)  
ГИМ — Отдел рукописных источников Государственного Исторического музея (Москва)  
ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)  
ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов СССР (Москва)  
ЦНБ — Центральная научная библиотека АН УССР (Киев)

Арх. ком. — собрание Археографической комиссии  
Воскр. — собрание Воскресенского Новоиерусалимского монастыря  
Син. певч. — собрание Синодального училища церковного пения  
Сол. — собрание Соловецкого монастыря  
Соф. — собрание новгородского Софийского собора  
Увар. — собрание Уварова  
Усп. — собрание московского Успенского собора  
Щук. — собрание Щукина  
РМГ — Русская музыкальная газета  
СМ — Советская музыка  
ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart

## Verwendete Abkürzungen

BAN - Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR (Leningrad)  
GBL - Abteilung für Manuskripte der Lenin-Staatsbibliothek der UdSSR (Moskau).

GIM - Abteilung für handschriftliche Quellen des Staatlichen Historischen Museums (Moskau).

GPB - Handschriftenabteilung der Staatlichen Öffentlichen Bibliothek Saltykow-Schtschedrin (Leningrad).

ZGADA - Zentrales Staatliches Archiv für alte Urkunden der UdSSR (Moskau)

ZNB - Zentrale wissenschaftliche Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen SSR (Kiew)

Arch. com. - Sammlung der Archäographischen Kommission  
Woskr. - Sammlung des Klosters der Auferstehung Neues Jerusalem  
Syn. sing. - Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang  
Sol. - Sammlung des Solowezki-Klosters  
Sof. - Sammlung der Nowgoroder Sophienkathedrale

Uwar. - Sammlung Uwarow

Usp. - Sammlung der Moskauer Uspenski-Kathedrale

Schtschuk. - Sammlung Schtschukin

RMG - Russische Musikzeitung

SM - Sowjetische Musik

TODRL - Beiträge der Abteilung für altrussische Literatur des Instituts für russische Literatur der Akademie der Wissenschaften der UdSSR

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart

## ВВЕДЕНИЕ

### К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКИ

Древнерусская музыка составляет одну из неотъемлемых сторон богатейшего художественного наследия Древней Руси, являющегося предметом нашей законной национальной гордости. Но по сравнению с другими областями этого замечательного наследия она все еще мало изучена. Памятники древней русской литературы привлекали к себе внимание уже с конца XVIII века и в настоящее время большая часть их доступна в огромном количестве критически проверенных и научно комментированных публикаций. Десятки, а иногда и сотни исследований посвящены отдельным, наиболее выдающимся из этих памятников. Созданы капитальные обобщающие труды, в которых освещаются процессы возникновения и исторического развития древнерусской литературы, раскрывается ее место и роль в культурной и общественно-политической жизни своего времени, анализируются особенности ее художественно-образного и языкового строя, метода, жанровой системы и т. д. Работа по собиранию и исследованию литературных памятников продолжает вестись и сейчас с неослабевающей активностью.

Во второй половине прошлого столетия были заложены основы высокой научной традиции в изучении древнерусского изобразительного искусства и зодчества, которая принесла столь блестящие плоды в наше время, в трудах многочисленного отряда советских ученых-искусствоведов. Благодаря усилиям нескольких поколений исследователей были возрождены и введены во всеобщий культурный

## Einleitung

### Zur Geschichte des Studiums der altrussischen Musik

Die altrussische Musik ist ein wesentlicher Bestandteil des reichen künstlerischen Erbes des alten Russlands, auf das wir zu Recht stolz sind. Im Vergleich zu anderen Bereichen dieses bemerkenswerten Erbes ist sie jedoch noch wenig erforscht. Die Denkmäler der altrussischen Literatur haben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und heute liegen die meisten von ihnen in einer großen Zahl von kritisch überprüften und wissenschaftlich kommentierten Publikationen vor. Dutzende, manchmal Hunderte von Studien widmen sich einzelnen, besonders herausragenden Denkmälern. Es sind große Überblickswerke entstanden, die den Entstehungsprozess und die historische Entwicklung der altrussischen Literatur beleuchten, ihren Platz und ihre Rolle im kulturellen und soziopolitischen Leben ihrer Zeit aufzeigen, die Besonderheiten ihrer künstlerischen, bildlichen und sprachlichen Struktur, ihrer Methode, ihres Gattungssystems usw. analysieren. Die Arbeit an der Sammlung und Erforschung der literarischen Denkmäler wird bis heute mit unermüdlicher Aktivität fortgesetzt.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde der Grundstein für eine hohe wissenschaftliche Tradition in der Erforschung der altrussischen bildenden Kunst und Architektur gelegt, die in unserer Zeit durch die Arbeit einer großen Gruppe sowjetischer Kunstwissenschaftler so glänzende Früchte getragen hat. Dank der Bemühungen mehrerer Generationen von Forschern konnten viele wertvolle Werke der altrussischen Kunst, die



обиход многие ценнейшие произведения древнего русского искусства, долгое время забытые и никому не известные, нередко полуразрушенные или попорченные и скрытые под наслоениями позднейших эпох. Здесь постоянно возникают новые открытия, реставрируются памятники, подвергшиеся частичному разрушению и порче от времени или из-за невежественности тех, кто приходил позже и не проявлял должного уважения к созданному их предшественниками.

Несомненные достижения имеются также в накоплении документальных материалов по древней русской музыке и их научном осмыслении, но предстоит сделать еще гораздо больше. До сих пор недостаточно разработана источниковедческая база, огромные залежи певческих рукописей систематически не исследованы и даже иногда не учтены. Расширение этой базы, привлечение новых источников и углубленный палеографический, терстологический и музыкально-стилистический анализ уже известных памятников продолжает быть важнейшей, первоочередной задачей. Вместе с тем назрела необходимость попытаться взглянуть на весь процесс развития музыки в Древней Руси с более широкой историко-культурной точки зрения, определить ее место в общем комплексе явлений древнерусской культуры, проследить ее связи и взаимные отношения с другими искусствами.

Авторами первых документальных публикаций по вопросам древней русской музыки, появившихся в 40-х годах XIX века, были не специалисты-музыковеды, а археографы, историки и любители отечественной старины. В работах В. М. Ундольского (282) и И. П. Сахарова (249) приводятся выдержки из музыкально-теоретических трактатов XVII века и рукописных документов, содержащих

lange Zeit vergessen und unbekannt waren, oft halb zerstört oder beschädigt und unter den Schichten späterer Epochen verborgen, wieder zum Leben erweckt und einer allgemeinen kulturellen Nutzung zugeführt werden. Ständig werden neue Entdeckungen gemacht, Denkmäler restauriert, die durch die Zeit oder die Unwissenheit der Nachgeborenen, die den Schöpfungen ihrer Vorgänger keinen Respekt zollten, teilweise zerstört und beschädigt wurden.

Auch bei der Sammlung des dokumentarischen Materials zur altrussischen Musik und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung sind unbestreitbare Erfolge zu verzeichnen, aber es bleibt noch viel zu tun. Die Quellenbasis ist bisher nur unzureichend erschlossen, riesige Bestände an Gesangshandschriften sind nicht systematisch untersucht und teilweise gar nicht berücksichtigt worden. Die Erweiterung dieser Quellenbasis, die Erschließung neuer Quellen und die eingehende paläographische, tertiäre und musikalisch-stilistische Analyse bereits bekannter Denkmäler bleibt die wichtigste und vordringlichste Aufgabe. Gleichzeitig soll versucht werden, den gesamten Prozess der Musikentwicklung in Altrussland aus einer breiteren kulturgeschichtlichen Perspektive zu betrachten, ihren Platz im Gesamtkomplex der altrussischen Kultur zu bestimmen, ihre Verbindungen und Wechselbeziehungen zu anderen Künsten nachzuzeichnen.

Die Autoren der ersten dokumentarischen Veröffentlichungen über die altrussische Musik, die in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen, waren keine Musikwissenschaftler, sondern Archäographen, Historiker und Liebhaber des russischen Altertums. Die Werke von W. M. Undolski (282) und I. P. Sacharow (249) enthalten Auszüge

ценные фактические сведения о певческом искусстве допетровской Руси. Но памятников самой музыки эти авторы не касались. Вопросы, связанные с изучением стилистики древнерусского церковного пения и истоков его мелодического своеобразия, впервые были поставлены в цикле статей В. Ф. Одоевского, относящихся к началу 60-х годов. Одоевский рассматривал церковное пение Древней Руси и старинную народную песню как две стороны единой национальной музыкальной культуры, между которыми существовало тесное и постоянное взаимодействие. В одной из своих статей (174) он указывал на то, что эта мысль родилась у него в общении и беседах с М. И. Глинкой. В дальнейшем она послужила отправным пунктом для исследований других авторов в той же области.

Работы Одоевского, несмотря на их эскизность и незавершенность, стимулировали научный интерес к древнерусскому певческому искусству и выдвинули ряд верных положений, получивших затем подтверждение на более широком и детально изученном материале. В 1867—1869 годах вышел в свет фундаментальный труд Д. В. Разумовского «Церковное пение в России» (3 части), во многом сохранивший основополагающее значение до нашего времени. Наряду с обилием ценных исторических сведений в этой книге подробно и обстоятельно анализируется структура знаменного распева, делается попытка выяснить его теоретические основы, дается руководство к прочтению древнерусских певческих нотаций (крюковое и демественное письмо).

В конце XIX и начале XX века развертывается деятельность

aus musiktheoretischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts und handschriftliche Dokumente, die wertvolle sachliche Informationen über die Gesangkunst des vorpetrinischen Russlands enthalten. Diese Autoren haben sich jedoch nicht mit den Musikdenkmälern selbst beschäftigt. Fragen im Zusammenhang mit der Erforschung der Stilistik des altrussischen Kirchengesangs und der Ursprünge seiner melodischen Originalität wurden erstmals in einer Artikelserie von W. F. Odojewski Anfang der 60er Jahre aufgeworfen. Odojewski betrachtete den altrussischen Kirchengesang und das alte Volkslied als zwei Seiten einer einzigen nationalen Musikkultur, zwischen denen eine enge und ständige Wechselwirkung bestand. In einem seiner Artikel (174) weist er darauf hin, dass diese Idee in seinem Dialog und seinen Gesprächen mit M. I. Glinka entstand. Später diente sie als Ausgangspunkt für die Forschungen anderer Autoren auf diesem Gebiet.

Trotz ihres skizzenhaften und unvollständigen Charakters haben Odojewskis Arbeiten das wissenschaftliche Interesse an der altrussischen Gesangkunst geweckt und eine Reihe richtiger Positionen aufgezeigt, die später durch ein breiteres und detaillierteres Studium des Materials bestätigt wurden. In den Jahren 1867-1869 erschien D. W. Rasumowskis grundlegendes Werk „Der Kirchengesang in Russland“ (3 Teile), das in vielerlei Hinsicht bis heute seine grundlegende Bedeutung behalten hat. Neben einer Fülle wertvoller historischer Informationen analysiert das Buch ausführlich und detailliert die Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs, versucht seine theoretischen Grundlagen zu klären und gibt eine Anleitung zum Lesen der altrussischen Gesangsnotation (Krjuki-Noten- und Demestvenny-Schrift (*Dorfgesang*)).

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Arbeit

С. В. Смоленского, В. М. Металлова, И. И. Вознесенского, А. В. Преображенского<sup>1</sup> и других ученых, которые шли по пути, проложенному Разумовским.

<sup>1</sup> Преображенский продолжал вести исследовательскую работу и после Октябрьской революции. Последние его публикации относятся к 20-м годам нашего столетия.

Развивая и углубляя результаты его изысканий, они привлекают обширный новый материал, раздвигают рамки исследовательской проблематики, а частично и пересматривают его взгляды по тем или иным вопросам.

Во второй половине XIX века было положено начало собиранию певческих рукописей в более или менее широком масштабе. Одним из его главных инициаторов был Одоевский. Большие заслуги в этой области принадлежат также Смоленскому, которому мы обязаны созданием ценнейшего рукописного собрания Московского синодального училища церковного пения, находящегося; ныне в ГИМ. Множество певческих рукописей было собрано на протяжении второй половины XIX века любителями-коллекционерами и учеными-археографами, основные научные интересы которых лежали вне сферы музыки. В настоящее время большая часть этих собраний объединена в государственных библиотеках и архивохранилищах Москвы и Ленинграда, что значительно облегчает труд исследователя древней русской музыки.

Ценный материал для изучения светского музицирования в Древней Руси дают исследования о народных музыкальных инструментах и о скоморохах А. С. Фаминцына (288—290) и Н. И. Привалова (216, 217).

von S. W. Smolenski, W. M. Metallow, I. I. Wosnessenski, A. W. Preobraschenski<sup>1</sup> und anderen Wissenschaftlern, die den von Rasumowski eingeschlagenen Weg fortsetzten.

<sup>1</sup> Preobraschenski setzte seine Forschungsarbeit auch nach der Oktoberrevolution fort. Seine letzten Veröffentlichungen stammen aus den 20er Jahren.

Sie haben seine Forschungsergebnisse weiterentwickelt und vertieft, umfangreiches neues Material herangezogen, den Umfang der Forschungsprobleme erweitert und teilweise seine Auffassungen zu bestimmten Fragen revidiert.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann das Sammeln von Gesangshandschriften in mehr oder weniger großem Umfang. Einer der wichtigsten Initiatoren war Odojewski. Große Verdienste auf diesem Gebiet erwarb sich auch Smolenski, dem wir die Entstehung der wertvollsten Handschriftensammlung der Moskauer Synodalschule für Kirchengesang verdanken, die sich heute im GIM befindet. Viele Gesangmanuskripte wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Amateursammlern und gelehrten Archäographen zusammengetragen, deren wissenschaftliches Hauptinteresse nicht der Musik galt. Heute sind die meisten dieser Sammlungen in den staatlichen Bibliotheken und Archiven in Moskau und Leningrad vereint, was die Arbeit der Forscher auf dem Gebiet der altrussischen Musik sehr erleichtert.

Wertvolles Material für das Studium der weltlichen Musik im alten Russland liefern Untersuchungen über Volksmusikinstrumente und Spielmänner (*Gaukler, wandernde Komödianten*) von A. S. Faminzyn (288-290) und N. I. Priwalow (216, 217).

Говоря о вкладе советского музыковедения в отечественную музыкальную медиэвистику, следует прежде всего назвать первый том «Очерков по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена (294). Если не считать некоторых более ранних дилетантских или полудилетантских работ по истории русской музыки, изобилующих сведениями чисто анекдотического порядка, зачастую совершенно недостоверными, то книга Финдейзена должна быть признана первым серьезным исследовательским трудом, дающим общую картину развития русской музыкальной культуры на ранних исторических этапах в совокупности различных ее сторон. Этим определяется крупное научное значение данной работы, несмотря на ее преимущественно эмпирически описательный характер и устарелость ряда высказываемых автором взглядов. Опираясь на результаты предшествующих исследований по отдельным вопросам древнерусской музыки, Финдейзен обращается также непосредственно к первоисточникам и вовлекает в поле своего зрения новый, неиспользованный еще материал.

С конца 20-х годов интерес к ранним периодам отечественной, музыкальной культуры в советском музыковедении заметно ослабевает. На протяжении по крайней мере целого десятилетия не появилось в печати ни одной сколько-нибудь значительной работы в этой области. Особое место занимает обильно документированная книга Т. Н. Ливановой (133), посвященная явлениям так называемого «переходного периода» в развитии русской литературы № искусства, хронологически охватывающего последние десятилетия XVII и начало XVIII века<sup>2</sup>.

Wenn wir über den Beitrag der sowjetischen Musikwissenschaft zum russischen musikalischen Mittelalter sprechen, müssen wir vor allem den ersten Band von N. F. Findeisens „Essays zur Musikgeschichte Russlands“ (294) erwähnen. Abgesehen von einigen früheren dilettantischen oder halbdilettantischen Werken über die russische Musikgeschichte, die mit rein anekdotischen und oft völlig unzuverlässigen Informationen gespickt sind, ist Findeisens Buch als die erste ernsthafte Forschungsarbeit anzuerkennen, die ein allgemeines Bild von der Entwicklung der russischen Musikkultur in ihren frühen historischen Stadien in der Gesamtheit ihrer verschiedenen Aspekte vermittelt. Daraus ergibt sich die große wissenschaftliche Bedeutung dieses Werkes, trotz seines überwiegend empirisch-deskriptiven Charakters und der Überholtheit mancher vom Autor vertretenen Ansichten. Findeisen stützt sich auf die Ergebnisse früherer Studien zu bestimmten Themen der altrussischen Musik, wendet sich aber auch direkt den Primärquellen zu und bringt neues, bisher unerschlossenes Material in sein Blickfeld.

Seit den späten 20er Jahren hat das Interesse der sowjetischen Musikwissenschaft an den frühen Perioden der russischen Musikkultur merklich nachgelassen. Mindestens ein ganzes Jahrzehnt lang ist kein bedeutendes Werk auf diesem Gebiet im Druck erschienen. Einen besonderen Platz nimmt das reichlich dokumentierte Buch von T. N. Liwanowa (133) ein, das den Phänomenen der so genannten „Übergangsperiode“ in der Entwicklung der russischen Literatur und Kunst gewidmet ist und chronologisch die letzten Jahrzehnte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts umfasst<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> О понятии «переходного периода» и его характерных признаках подробно пишет П. Н. Берков (28).

Работа над изучением древней русской музыки вновь активизируется только в 40-х годах. В этом десятилетии было положено начало важным изысканиям М. В. Бражникова (38, 40) и В. М. Беляева (25, 26) в области знаменного распева, хотя большая их часть окончательно завершена и увидела свет позже. Труды этих ученых, продолжая линию исследований Металлопа, Смоленского, Преображенского, вместе с тем содержат обширный новый материал и ряд существенных наблюдений и выводов. Как сводный, обобщающий труд представляет ценность книга Н. Д. Успенского (285). Разработке «пограничных» явлений русской музыки, стоящих на рубеже древнего и нового периодов ее развития, наряду с упомянутой книгой Ливановой посвящены исследования С. С. Скребкова (254) и В. В. Протопопова (167).

За последние годы фронт исследовательской работы в области древнерусской музыки значительно расширился, появились новые имена ученых, внесших ценный и интересный вклад в разработку различных вопросов русской музыкальной медиэвистики. Следует отметить работы Т. Ф. Владышевской о ранних формах знаменного распева и о многоголосии XVII века, К. Ю. Кораблевой о «покаянных стихах», А. Н. Кручининой и Б. П. Карастоянова о закономерностях строения попевки как основного конструктивного элемента средневековой монодии, Г. А. Никишова о русской музыкально-теоретической мысли XVII века, С. В. Фролова о новых явлениях певческого искусства в XVI веке, Б. А.

<sup>2</sup> P. N. Berkow schreibt ausführlich über den Begriff „Übergangsperiode“ und seine charakteristischen Merkmale“ (28).

Das Studium der altrussischen Musik wurde erst in den 40er Jahren wieder aufgenommen. In diesem Jahrzehnt begannen M. W. Braschnikow (38, 40) und W. M. Beljajew (25, 26) wichtige Forschungen auf dem Gebiet des Krjuki-Noten-Gesangs, die jedoch zum größten Teil erst später abgeschlossen und veröffentlicht wurden. Die Arbeiten dieser Wissenschaftler, die die Forschungslinie von Metallop, Smolenskij und Preobraschenski fortsetzen, enthalten sowohl umfangreiches neues Material als auch eine Reihe wichtiger Beobachtungen und Schlussfolgerungen. Das Buch von N. D. Uspenski (285) ist als konsolidiertes und verallgemeinerndes Werk wertvoll. Neben dem bereits erwähnten Buch von Liwanowa sind die Studien von S. S. Skrebkov (254) und W. W. Protopopow (167) der Entwicklung von „Grenzphänomenen“ der russischen Musik gewidmet, die sich an der Grenze zwischen der alten und der neuen Periode ihrer Entwicklung befinden.

In den letzten Jahren hat sich die Forschungsfront auf dem Gebiet der altrussischen Musik beträchtlich erweitert, und es sind neue Namen von Gelehrten aufgetaucht, die einen wertvollen und interessanten Beitrag zur Entwicklung verschiedener Fragen der russischen musikalischen Mediävistik geleistet haben. Es sollte die Arbeit von T. F. Wladyschewskaja über frühe Formen des Krjuki-Noten-Gesangs und über die Mehrstimmigkeit des 17. Jahrhunderts, K. O. Korablewa über „Bußpsalmen“, A. N. Krutschinina und B. P. Karastojanowa über die Gesetzmäßigkeiten des Aufbaus von Gesängen als Hauptkonstruktionselement der mittelalterlichen Monodie, G. A. Nikischow über das russische

Шиндина и Г. А. Пожидаевой о демественном распеве.

Появились, хотя и немногочисленные пока, нотные публикации, вводящие в научный обиход труднодоступный материал древних певческих рукописей (39, 286, 291).

Необходимо упомянуть о плодотворной деятельности украинских музыковедов (Н. А. Герасимовой-Персидской, А. В. Конотопа и др.) по изучению ранних периодов своего отечественного прошлого. Историк древней русской музыки не может пройти мимо этих работ, принимая во внимание общность истоков русской и украинской музыкальной культуры и тесные связи между ними, сохранявшиеся на протяжении дальнейшего исторического развития.

В последнее время в советской музыкальной фольклористике все сильнее дает себя знать тенденция к историческому изучению народного творчества. В трудах К. В. Квитки, Е. В. Гиппиуса, В. Л. Гошовского, Ф. А. Рубцова, А. В. Рудневой и других выработаны некоторые методические приемы, с помощью которых удается достигнуть достаточно вероятного исторического приурочения как отдельных образцов песенного творчества, так и определенных песенных структур и типов мелодического мышления. Это дает возможность поставить на более твердую научную почву рассмотрение вопросов о формировании и развитии различных песенных жанров, их относительном значении в те или иные исторические эпохи, взаимоотношении народной и профессиональной музыкальных культур.

musiktheoretische Denken des 17. Jahrhunderts, S. W. Frolowa über neue Phänomene der Gesangkunst im 16. Jahrhundert, B. A. Schindin und G. A. Poschidajewa über den Demestvenny-Gesang erwähnt werden.

Es sind, wenn auch bisher nur wenige, Notenpublikationen erschienen, die das schwer auffindbare Material alter Gesangsmanuskripte in den wissenschaftlichen Gebrauch einführen (39, 286, 291).

Erwähnenswert ist die fruchtbare Tätigkeit ukrainischer Musikwissenschaftler (N. A. Gerassimowa-Persidskaja, A. W. Konotop u.a.) bei der Erforschung der frühen Perioden ihrer nationalen Vergangenheit. Ein Historiker der altrussischen Musik kann diese Arbeiten nicht ignorieren, wenn er die Gemeinsamkeiten der Ursprünge der russischen und der ukrainischen Musikkultur und die engen Verbindungen zwischen ihnen, die in der weiteren historischen Entwicklung fortbestanden, berücksichtigt.

In jüngster Zeit hat sich in der sowjetischen Musikfolkloristik die Tendenz zur historischen Erforschung der Volkskunst durchgesetzt. In den Arbeiten von K. W. Kvitka, J. W. Gippius, W. L. Goschowski, F. A. Rubzow, A. W. Rudnewa u.a. wurden methodische Verfahren entwickelt, mit deren Hilfe eine hinreichend wahrscheinliche historische Datierung sowohl einzelner Liedformen als auch bestimmter Liedstrukturen und Typen melodischen Denkens möglich ist. Damit können Fragen nach der Entstehung und Entwicklung verschiedener Liedgattungen, nach ihrer relativen Bedeutung in bestimmten historischen Epochen und nach dem Verhältnis von populärer und professioneller Musikkultur auf eine solidere wissenschaftliche Grundlage gestellt werden.

Ценный материал для изучения музыкальной культуры Древней Руси может быть почерпнут из истории литературы, изобразительных искусств, данных археологии. Так, обнаруженные при раскопках в районе Новгорода остатки гуслей и других старинных музыкальных инструментов (106, 107) во многом уточняют те сведения о древнерусском инструментарии, которые мы находим в литературных источниках, в книжной миниатюре и фресковой живописи. Данные различного рода, касающиеся бытования музыкальных инструментов Древней Руси, обобщены в капитальном труде К. А. Верткова (50).

Существенные достижения в решении некоторых вопросов, связанных с истоками и происхождением древнерусского профессионального певческого искусства, имеются у зарубежных исследователей. Огромные успехи музыкальной византистики за последние полвека дали материал для совершенно новой, научно аргументированной постановки этих вопросов. Некоторые из современных западных ученых, применяя метод сравнительного анализа древнейших славянских певческих рукописей и памятников палеовизантийской нотации, вплотную подошли к раскрытию ранних форм знаменного письма, до сих пор остававшихся немymi и загадочными. Если первые шаги в этом направлении, сделанные Г. Тильярдом (374—377) еще в начале 20-х годов, носили характер предварительной разведки, то значительное продвижение вперед на данном пути было достигнуто в 50—60-х годах благодаря трудам Э. Кошмидера (350—353), Р. Паликаровой-Вердей (363), К. Хёга (346, 347), М. Велимировича (318, 378—381), К. Флороса (334, 335).

Не все в этих трудах бесспорно. Многие в них остаются гипотетичным

Wertvolles Material für die Erforschung der altrussischen Musikkultur kann aus der Literaturgeschichte, der bildenden Kunst und aus archäologischen Daten gewonnen werden. Die bei Ausgrabungen im Gebiet von Nowgorod gefundenen Überreste von Psalterien und anderen antiken Musikinstrumenten (106, 107) veranschaulichen zum Beispiel weitgehend die Informationen über altrussische Instrumente, die wir in literarischen Quellen, in der Buchmalerei und in Fresken finden. Daten verschiedener Art über die Verwendung von Musikinstrumenten in der alten Rus sind in einem Hauptwerk von K. A. Wertkow (50) zusammengefasst.

Bei der Klärung einiger Fragen zu den Ursprüngen der altrussischen professionellen Gesangkunst haben ausländische Forscher bedeutende Erfolge erzielt. Die enormen Erfolge der byzantinischen Musikforschung im letzten halben Jahrhundert haben das Material für eine völlig neue, wissenschaftlich fundierte Aussage zu diesen Fragen geliefert. Durch die Methode der vergleichenden Analyse der ältesten slawischen Gesangsmanuskripte und der Denkmäler der paläobyzantinischen Notation sind einige moderne westliche Wissenschaftler nahe daran, die frühen Formen der Krjuki-Notenschrift zu enthüllen, die bisher stumm und geheimnisvoll geblieben waren. Während die ersten Schritte in diese Richtung, die H. Tilyard (374-377) bereits Anfang der 20er Jahre unternahm, den Charakter einer vorläufigen Erkundung hatten, wurden in den 50er und 60er Jahren dank der Arbeiten von E. Koschmieder (350-353), R. Palikarova-Verdeil (363), K. Høeg (346, 347), M. Velimirović (318, 378-381) und C. Floros (334, 335) bedeutende Fortschritte auf diesem Weg erzielt.

Nicht alles in diesen Arbeiten ist unumstritten. Vieles bleibt hypothetisch

и требует дальнейшей проверки и подтверждения. Между их авторами существуют разногласия как в отношении трактовки отдельных певческих образцов, так и по принципиальному вопросу о том, с какой степенью точности и достоверности может быть раскрыто конкретное мелодическое содержание старейших памятников русской музыкальной письменности. Несмотря на это, не подлежит сомнению серьезное научное значение указанных трудов, приблизивших нас к пониманию многих тайн и загадок древнерусского певческого искусства на начальных ступенях его развития.

Выяснению вопросов, связанных с изучением ранних периодов профессионального музыкального искусства у славянских народов, способствовали специальные симпозиумы, проведенные в Братиславе в 1964 и в Софии в 1971 году с участием виднейших ученых из восточноевропейских и западных стран, а также доклады и сообщения на научных конференциях, регулярно проводимых в связи с Международными фестивалями старинной музыки стран Восточной Европы в Быдгоще (Польша) начиная с 1966 года.

Назрела необходимость обобщить результаты всех этих частных исследований и подойти к вопросам древнерусской музыкальной культуры с широких исторических позиций. Музыка должна быть включена в единый, целостный процесс развития художественной культуры Древней Руси. До сих пор попытки такого комплексного рассмотрения истории древнерусской музыки в её широких и многообразных связях с различными сферами культурной жизни если и предпринимались, то лишь в масштабе учебников или учебных пособий. Между тем изучение этих связей необходимо и для правильного решения многих специальных

и Bedarf der weiteren Überprüfung und Bestätigung. Es gibt Meinungsverschiedenheiten zwischen den Autoren sowohl über die Interpretation einzelner Gesangsproben als auch über die grundsätzliche Frage, mit welchem Grad an Genauigkeit und Zuverlässigkeit der spezifische melodische Gehalt der ältesten Denkmäler der russischen Musik schrift enthüllt werden kann. Dennoch kann der ernsthafte wissenschaftliche Wert dieser Arbeiten, die uns dem Verständnis vieler Geheimnisse und Rätsel der altrussischen Vokalkunst in den Anfangsstadien ihrer Entwicklung näher gebracht haben, nicht bezweifelt werden.

Die Klärung von Fragen im Zusammenhang mit der Erforschung der Frühzeit professioneller Musikkunst bei den slawischen Völkern wurde durch spezielle Symposien, die 1964 in Bratislava und 1971 in Sofia unter Beteiligung namhafter Wissenschaftler aus osteuropäischen und westlichen Ländern stattfanden, sowie durch Berichte und Vorträge auf wissenschaftlichen Konferenzen, die seit 1966 regelmäßig in Verbindung mit den Internationalen Wochen der Alten Musik Osteuropas in Bydgoszcz (Polen) abgehalten wurden, gefördert.

Es ist notwendig, die Ergebnisse all dieser privaten Studien zu verallgemeinern und die Fragen der altrussischen Musikkultur aus einer breiteren historischen Perspektive zu betrachten. Die Musik sollte in den einheitlichen, ganzheitlichen Prozess der Entwicklung der Kunstkultur der Alten Rus einbezogen werden. Bisher wurden Versuche einer solchen umfassenden Betrachtung der altrussischen Musikgeschichte in ihren weiten und vielfältigen Verflechtungen mit verschiedenen Bereichen des kulturellen Lebens, wenn überhaupt, nur im Rahmen von Lehrbüchern oder Handbüchern unternommen. Das Studium dieser Zusammenhänge ist



вопросов, касающихся стилистики и композиционных основ музыкального искусства средневековой Руси. Смысл тех или иных музыкальных явлений не может быть понят и объяснен без учета их культурно-исторической обусловленности.

Д. С. Лихачев, говоря о методах исследования древней русской литературы, замечает: «Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — одни из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа» (140, 30). В частности, он подчеркивает значение связей между литературой и музыкой в Древней Руси, высказывая сожаление о том, что они пока еще мало изучаются (140, 66). Это сожаление может полностью разделить историк музыки. Выяснение закономерностей, которыми определялось соотношение текста и напева в церковных песнопениях, не менее важно для понимания мелодической структуры знаменного распева, нежели для изучения древнерусского стихотворства.

Аналогии и параллели между различными видами древнерусского искусства проявляются не только в частностях и деталях, но и в общности присущих им всем принципов творческого мышления. Художественная культура Древней Руси синтетична. Отдельные ее стороны были тесно связаны между собой и подчинялись единому главенствующему началу. Как отмечает Д. С. Лихачев, «художественное лицо эпохи, объединяющее все искусства, вырисовывается в Древней Руси отчетливее, чем в новое время» (140а, 80). Поэтому при изучении любого из них нужно учитывать всю

aber notwendig, um viele Einzelfragen zu den stilistischen und kompositorischen Grundlagen der Musik der mittelalterlichen Rus richtig beantworten zu können. Die Bedeutung einzelner musikalischer Phänomene kann ohne Berücksichtigung ihrer kulturhistorischen Bedingtheit nicht verstanden und erklärt werden.

Д. С. Лихачев, говоря о методах исследования древней русской литературы, замечает: «Мы должны заботиться о расширении сферы наблюдений над аналогиями в различных искусствах. Поиски аналогий — одни из основных приемов историко-литературного и искусствоведческого анализа» (140, 30). В частности, он подчеркивает значение связей между литературой и музыкой в Древней Руси, высказывая сожаление о том, что они пока еще мало изучаются (140, 66). Это сожаление может полностью разделить историк музыки. Выяснение закономерностей, которыми определялось соотношение текста и напева в церковных песнопениях, не менее важно для понимания мелодической структуры знаменного распева, нежели для изучения древнерусского стихотворства.

Die Analogien und Parallelen zwischen den verschiedenen Arten der altrussischen Kunst zeigen sich nicht nur in Einzelheiten und Details, sondern auch in der Gemeinsamkeit der ihnen allen innewohnenden Prinzipien des schöpferischen Denkens. Die Kunst der alten Rus ist synthetisch. Ihre einzelnen Aspekte standen in enger Beziehung zueinander und waren einem einzigen übergeordneten Prinzip unterworfen. Wie D. S. Lichatschow bemerkt, „tritt das künstlerische Gesicht der Epoche, das alle Künste vereinigt, im alten Russland deutlicher hervor als in der neuen Zeit“ (140а, 80). Deshalb muss man bei der Untersuchung jeder

систему связей и взаимодействий, определявших его содержание, структурные закономерности, реальное место и значение в культурном жизни.

einzelnen Kunst das ganze System der Verbindungen und Wechselwirkungen berücksichtigen, die ihren Inhalt, ihre strukturellen Gesetze, ihren tatsächlichen Platz und ihre Bedeutung im kulturellen Leben bestimmt haben.

## ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕЙ РУСИ

## CHARAKTERISTIKA DER KULTURELLEN ENTWICKLUNG DER ALTEN RUS

Хронологические рамки и конкретное социально-историческое содержание того периода, который принято называть Древней Русью, совпадают с границами большой, более чем тысячелетней эпохи в истории европейских стран, а также и многих народов Азии и Северной Африки, именуемой средними веками<sup>3</sup>.

Der zeitliche Rahmen und der spezifische sozio-historische Inhalt dieser Periode, die gewöhnlich als Altrussland bezeichnet wird, fallen mit den Grenzen einer großen, mehr als tausendjährigen Epoche in der Geschichte der europäischen Länder und vieler Völker Asiens und Nordafrikas zusammen, die als Mittelalter bezeichnet wird<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Широту географических рамок понятия «средине века» подчеркивает Н. И. Конрад (113).

<sup>3</sup> Die geografische Breite des Begriffs „Jahrhundertmitte“ wird von N. I. Konrad hervorgehoben (113).

На протяжении этой эпохи складывался, достиг полного развития феодальный строй и начали созревать силы, приведшие в конечном счете к его крушению, в соответствии с чем выделяются периоды раннего, позднего средневековья и переходного этапа, стоящего на грани средних веков и нового времени: В разных странах эп процессы протекали неодинаково, отдельные этапы не всегда полностью совпадали по времени, значительным своеобразием отличались конкретные формы проявления феодальных отношений соответствовавшей им идеологической надстройки.

In dieser Epoche bildete sich das Feudalsystem heraus, erreichte seine volle Blüte und es begannen jene Kräfte zu reifen, die schließlich zu seinem Zusammenbruch führten, wobei man zwischen dem Hochmittelalter, dem Spätmittelalter und der Übergangszeit an der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit unterscheidet: Die Prozesse verliefen in den einzelnen Ländern unterschiedlich, die einzelnen Etappen fielen zeitlich nicht immer vollständig zusammen, die spezifischen Ausprägungen der feudalen Verhältnisse, die mit dem ideologischen Überbau korrespondierten, unterschieden sich erheblich.

На Западе эпоха средневековья непосредственно следовала за классической древностью и унаследовала некоторые элементы ее культуры, хотя зачастую в искаженном виде. Народы, находившиеся в сфере политического

Im Westen knüpfte das Mittelalter unmittelbar an die klassische Antike an und übernahm Elemente ihrer Kultur, wenn auch oft in verzerrter Form. Schon vor der Eroberung Roms durch die Vandalen im Jahre 455, die als eine Art Wendepunkt zwischen Antike und

господства Римской империи, испытали частичное влияние позднеантичной культуры еще до захвата Рима вандалами в 455 году — события, которое принято считать условным рубежом между древним периодом и средними веками.

Русь выдвинулась на историческую арену позже. Древнейшее русское государство с центром в Киеве сложилось в середине IX века, хотя ему предшествовал ряд более или менее устойчивых государственных или полугосударственных образований на протяжении трехсотлетнего периода. Исследования советских историков, археологов, лингвистов все больше проливают свет на культуру славянских племен, образовавших древнерусскую народность в этот период становления ранних форм государственной жизни. Так, возникновение письменности у славян относится ко времени не позже VIII века. Разнообразные предметы художественного ремесла, обнаруженные при археологических раскопках, позволяют судить об уровне развития культуры восточного славянства уже в VI веке.

Однако историю собственно древнерусского искусства приходится начинать с первой половины XI века — поры наивысшего могущества и расцвета Киевской Руси, по отношению к которой предыдущие столетия представляются предысторией. В этот период создаются первые (или, во всяком случае, наиболее ранние из дошедших до нас) образцы древней русской литературы, формируются основные ее жанры и приемы изложения, разворачивается широкая строительная деятельность и возводятся великолепные архитектурные сооружения, украшенные изнутри стеной живописью и мозаикой, возникают профессиональные формы певческого искусства, обладавшего

Mittelalter gilt, waren die Völker im politischen Herrschaftsbereich des Römischen Reiches teilweise von der spätrömischen Kultur beeinflusst.

Die Rus trat erst später in die Geschichte ein. Der älteste russische Staat mit seinem Zentrum in Kiew entstand in der Mitte des 9. Jahrhunderts, obwohl ihm über einen Zeitraum von drei Jahrhunderten eine Reihe mehr oder weniger stabiler staatlicher oder halbstaatlicher Gebilde vorausgegangen war. Die Studien sowjetischer Historiker, Archäologen und Linguisten werfen immer mehr Licht auf die Kultur der slawischen Stämme, die in dieser Zeit der Entstehung früher Staatsformen die altrussische Nation bildeten. Das Aufkommen der Schrift unter den Slawen bezieht sich also auf die Zeit nicht später als das 8. Jahrhundert. Verschiedene Gegenstände des Kunsthandwerks, die bei archäologischen Ausgrabungen entdeckt wurden, erlauben es uns, den Entwicklungsstand der Kultur der Ostslawen bereits im 6. Jahrhundert zu beurteilen.

Die eigentliche Geschichte der altrussischen Kunst muss jedoch mit der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts beginnen - der Zeit der größten Macht und Blüte der Kiewer Rus, im Vergleich zu der die vorangegangenen hundert Jahre wie Vorgeschichte erscheinen. In dieser Zeit entstanden die ersten (oder zumindest die ältesten erhaltenen) Exemplare der altrussischen Literatur, bildeten sich ihre wichtigsten Gattungen und Darstellungsformen heraus, setzte eine rege Bautätigkeit ein und wurden prachtvolle, mit Wandmalereien und Mosaiken geschmückte Bauwerke errichtet, entstanden professionelle Formen der Gesangskunst mit einem eigenen Notationssystem und einer Reihe von entwickelten Normen und Prinzipien des melodischen Denkens. Die künstlerischen Traditionen der

своей системой нотной записи и определенной суммой выработанных норм и принципов мелодического мышления. Художественные традиции Киевской Руси сохранили свою силу иа протяжении всего древнего периода русского искусства, определив его наиболее общие и устойчивые признаки.

Событием первостепенной исторической важности, имевшим огромное значение для развития русской государственности и культуры, было официальное принятие Русью христианства в конце X века. Так называемое «крещение Руси» не означало коренного переворота в мировоззрении русских людей. Среди некоторых групп населения христианство было известно и до этого события, в широких же народных массах оно прививалось медленно, и они еще долгое время продолжали поклоняться своим старым богам, сохраняя верность исконным языческим обычаям к обрядам. Но признание христианства господствующей религией способствовало оформлению идеологической надстройки феодального общества, укреплению государственного единства Киевской Руси, росту ее культуры.

Поскольку христианство было воспринято Русью из Византии в его восточном, греческом варианте (в отличие от западного, латинского), это закрепляло давние связи славян с Византийской империей. Древняя Русь становится частью большой культурной общности, в состав которой входили кроме русских и греков также южнославянские народы (болгары, сербы), а отчасти и румыны. Эта общность поддерживалась единством вероисповедания и религиозных традиций, часто даже вопреки резкому расхождению политических интересов.

Kiewer Rus behielten ihre Kraft während der gesamten Periode der russischen Kunst in der Antike und prägten ihre allgemeinsten und stabilsten Züge.

Die offizielle Annahme des Christentums durch Russland am Ende des 10. Jahrhunderts war ein Ereignis von großer historischer Bedeutung für die Entwicklung des russischen Staates und der russischen Kultur. Die sogenannte „Taufe Russlands“ bedeutete keine radikale Revolution in der Weltanschauung der russischen Bevölkerung. Einige Bevölkerungsgruppen kannten das Christentum schon vorher, die breite Masse nahm es langsam an und verehrte noch lange ihre alten Götter und blieb den ursprünglichen heidnischen Bräuchen und Ritualen treu. Die Anerkennung des Christentums als vorherrschende Religion trug jedoch zur Herausbildung des ideologischen Überbaus der Feudalgesellschaft, zur Festigung der staatlichen Einheit der Kiewer Rus und zur Entwicklung ihrer Kultur bei.

Die Übernahme des Christentums aus Byzanz in seiner östlichen, griechischen Version (im Gegensatz zur westlichen, lateinischen) durch die Rus festigte die seit langem bestehenden Bindungen der Slawen an das Byzantinische Reich. Das alte Russland wurde Teil einer großen Kulturgemeinschaft, die neben Russen und Griechen auch südslawische Völker (Bulgaren, Serben) und teilweise Rumänen umfasste. Diese Gemeinschaft wurde durch die Einheit der Religion und der religiösen Traditionen zusammengehalten, oft trotz stark divergierender politischer Interessen.

Ф. Энгельс отмечал значение католицизма в объединении западноевропейского мира, состоявшего из множества народов, различавшихся между собой по языку, уровню развития, формам жизни (6, 495). Такую же объединяющую роль для ряда народов Восточной и Южной Европы играла греческая православная церковь. Несмотря на широкие международные связи Киевской Руси» простиравшиеся на Западе до Франции и Англии, в религиозном и культурном отношении она находилась преимущественно в сфере византийского влияния. Великие князья киевские, стремясь устанавливать политические контакты с крупнейшими государствами Западной Европы и закрепляя эти контакты с помощью династических брачных союзов, вместе с тем строго оберегали население страны от проникновения «латинских» обычаев и верований. Отрицательное отношение ко всему, что так или иначе было связано с католическим вероучением, особенно усиливается после окончательного разрыва между восточно и западнохристианской церковью в 1054 году.

Говоря о культурных связях Древней Руси с Византией, следует подчеркнуть, что они приобретают тесный и постоянный характер на сравнительно позднем этапе развития самой византийской культуры, когда пора ее наивысшего расцвета уже миновала и в ней обозначились признаки известного застоя, догматизма, стремления ввести все разнообразие творческих исканий в рамки единых жестких норм и предписаний. «Киевская Русь, — пишет М. Н. Тихомиров, — сделалась христианской страной только в IX—X веках, и ее книжность была связана с письменностью поздней Византии, уже клонившейся к упадку. Сама Византия в то время далеко отошла

F. Engels hat auf die Bedeutung des Katholizismus für die Einigung der westeuropäischen Welt hingewiesen, die aus einer Vielzahl von Völkern bestand, die sich in Sprache, Entwicklungsstand und Lebensweise voneinander unterschieden (6, 495). Die griechisch-orthodoxe Kirche spielte dieselbe einigende Rolle für eine Reihe von Völkern in Ost- und Südeuropa. Trotz der weitreichenden internationalen Beziehungen der Kiewer Rus, die im Westen bis nach Frankreich und England reichten, befand sie sich in religiöser und kultureller Hinsicht überwiegend im byzantinischen Einflussbereich. Die Kiewer Großfürsten, die sich um politische Kontakte zu den wichtigsten Staaten Westeuropas bemühten und diese durch dynastische Heiratsverbindungen festigten, schützten gleichzeitig die Bevölkerung des Landes streng vor dem Eindringen „lateinischer“ Sitten und Glaubensvorstellungen. Die Abwehrhaltung gegenüber allem, was in irgendeiner Weise mit der katholischen Lehre in Verbindung stand, wurde nach dem endgültigen Bruch zwischen der christlichen Ost- und Westkirche im Jahre 1054 besonders stark.

Was die kulturellen Bindungen des alten Russlands an Byzanz betrifft, so ist hervorzuheben, dass sie in einem relativ späten Stadium der Entwicklung der byzantinischen Kultur selbst einen engen und dauerhaften Charakter annahmen, als die Zeit ihrer höchsten Blüte bereits vorüber war und sie Anzeichen einer gewissen Stagnation, eines Dogmatismus und des Wunsches zeigte, die ganze Vielfalt schöpferischer Bestrebungen in den Rahmen einheitlicher und starrer Normen und Vorschriften zu pressen. „Die Kiewer Rus“, schreibt M. N. Tichomirow, „wurde erst im 9. und 10. Jahrhundert zu einem christlichen Land, und ihr Buchreichtum knüpfte an das Schrifttum des späten Byzanz an, das bereits im Niedergang

от античности. Позднее средневековое христианство наложило на нее свой мрачный отпечаток» (277, 101).

Формы византийской культуры не были восприняты Русью механически и подражательно. Приходя в соприкосновение с уже сложившимися местными традициями, они видоизменялись и переосмысливались, приобретали новые черты. Византийское влияние не подавило и не уничтожило самобытной русской культуры, выроставшей из народных корней. Сфера его распространения оставалась по существу ограниченной. Как подчеркивает В. Н. Лазарев, «византийский стиль» в архитектуре и живописи был распространен в крупнейших городских и монастырских центрах, при дворах владетельных феодалов. Наряду с этим в странах и областях, находившихся в политической или религиозной зависимости от Византии, существовало свое собственное искусство, которое Лазарев называет «народным восточнохристианским искусством» (129, 22). Эти разные пласты не были изолированы один от другого в художественной культуре Древней Руси. Между ними имело место постоянное взаимодействие, включавшее и момент борьбы, и взаимное оплодотворение.

Иначе складывались отношения Руси с Западом в области культуры. Б. Д. Греков обращает внимание на обилие «перекрестных культурных влияний» в Киевской Руси, получивших самостоятельное, оригинальное претворение на русской почве: «Византия, народы Востока и Кавказа, Западная Европа и Скандинавия кольцом окружали Русь. Персидские ткани, арабское серебро, китайские материи, сирийские изделия, египетская посуда, византийская парча, франкские мечи

begriffen war. Byzanz selbst hatte sich zu dieser Zeit weit von der Antike entfernt. Später hinterließ das mittelalterliche Christentum seine dunklen Spuren“ (277, 101).

Die Formen der byzantinischen Kultur wurden von Russland nicht mechanisch und imitierend übernommen. Sie trafen auf bereits etablierte lokale Traditionen, wurden modifiziert und neu interpretiert und nahmen neue Züge an. Der byzantinische Einfluss unterdrückte und zerstörte nicht die ursprüngliche russische Kultur, die aus den Wurzeln des Volkes hervorgegangen war. Das Gebiet ihrer Verbreitung blieb im Wesentlichen begrenzt. Wie W. N. Lasarew betont, war der „byzantinische Stil“ in Architektur und Malerei in den größten städtischen und klösterlichen Zentren sowie an den Höfen der herrschenden Feudalherren verbreitet. Daneben gab es in Ländern und Regionen, die politisch oder religiös von Byzanz abhängig waren, eine eigene Kunst, die Lasarew als „östliche christliche Volkskunst“ bezeichnet (129, 22). Diese verschiedenen Schichten waren in der altrussischen Kunstkultur nicht voneinander isoliert. Es gab eine ständige Interaktion zwischen ihnen, einschließlich eines Moments des Kampfes und der gegenseitigen Befruchtung.

Die Beziehungen zwischen Russland und dem Westen auf kulturellem Gebiet waren unterschiedlich. B. D. Grekow weist auf die Fülle „transkultureller Einflüsse“ in der Kiewer Rus hin, die auf russischem Boden eine eigenständige, originelle Verwirklichung fanden: „Byzanz, die Völker des Ostens und des Kaukasus, Westeuropa und Skandinavien umgaben die Rus wie ein Ring. Persische Stoffe, arabisches Silber, chinesische Gewebe, syrische Gegenstände, ägyptisches Geschirr, byzantinischer Brokat, fränkische

и т. д. шли на Русь и, конечно, служили не только предметами потребления богатых классов русского общества, но и образцами для художественного творчества русских мастеров» (68, 390).

Но если в области материальной культуры, быта и художественного ремесла Киевская Русь свободно заимствовала все, что оказывалось доступным для нее, и у Востока, и у Запада, то в сфере духовной, мыслительной существовал ряд моментов, ограничивавших такое беспрепятственное общение. Прежде всего это были ограничения, вытекавшие из религиозных, конфессиональных различий. Так, при оживленных торговых связях с восточными странами, откуда в изобилии приходили на Русь всевозможные предметы роскоши, дорогие художественно выполненные украшения и предметы домашнего обихода, в древней русской литературе, как отмечает Д. С. Лихачев, полностью отсутствуют переводы с татарского, языков Средней Азии и Кавказа (140, 11). Существенно отличается по своему жанровому составу древнерусская письменность и от западноевропейской литературы позднего средневековья.

XI—XII века были периодом интенсивного роста городов как в странах Западной Европы, так и на Руси. Однако торгово-ремесленное население русских городов не обладало той степенью политической силы и самостоятельности, которой сумели добиться уже в это время купцы и ремесленники Италии, Франции, а вслед за ними и Германии, вступавшие нередко в открытую борьбу с феодальными сеньорами. Исключением был только «вольный» Новгород, отличавшийся по своему жизненному укладу от остальных русских городов и до известной степени напоминавший

Schwerter usw. kamen nach Russland und dienten natürlich nicht nur als Konsumobjekte für die wohlhabenden Schichten der russischen Gesellschaft, sondern auch als Vorbilder für das künstlerische Schaffen der russischen Handwerker“ (68, 390).

Während die Kiewer Rus im Bereich der materiellen Kultur, des Alltagslebens und des Kunsthandwerks alles, was ihr zur Verfügung stand, aus dem Osten wie aus dem Westen übernahm, gab es im Bereich des Geistes und des Denkens eine Reihe von Faktoren, die diese freie Kommunikation einschränkten. In erster Linie waren dies Einschränkungen, die sich aus religiösen und konfessionellen Unterschieden ergaben. So fehlen, wie D. S. Lichatschow feststellt, in der altrussischen Literatur, die rege Handelsbeziehungen mit den östlichen Ländern unterhielt und aus denen allerlei Luxusgüter, teurer Schmuck und kunstvoll gefertigte Haushaltsgegenstände in großer Zahl nach Russland gelangten, Übersetzungen aus tatarischen, zentralasiatischen und kaukasischen Sprachen völlig (140, 11). Auch die Gattungszusammensetzung der altrussischen Literatur unterscheidet sich wesentlich von der westeuropäischen Literatur des Spätmittelalters.

Das 11. und 12. Jahrhundert war sowohl in den westeuropäischen Ländern als auch in Russland eine Zeit intensiven Wachstums der Städte. Allerdings besaßen die Kaufleute und Handwerker in den russischen Städten nicht den Grad an politischer Macht und Unabhängigkeit, den die Kaufleute und Handwerker in Italien, Frankreich und später in Deutschland, die sich oft in offenem Kampf mit den Feudalherren befanden, bereits zu dieser Zeit erreichen konnten. Die einzige Ausnahme bildete das „freie“ Nowgorod, das sich in seiner Lebensweise von den anderen russischen Städten unterschied und in gewisser Weise den

города-республики Северной Италии или Ганзейского союза. В силу ряда исторических причин (позднее вхождение Руси в состав цивилизованных стран христианизированного европейского мира, быстрота перехода от общинно-родового строя к феодальной государственности, влияние византийских форм жизни с их унформизмом и традиционностью) в русских городах не сложились или находились лишь в зачаточном состоянии те формы цеховой организации, которые служили главной опорой западноевропейских городов в их борьбе за освобождение от феодальной зависимости<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Л. Н. Робинсон указывает на значение сословно-корпоративной структуры общества для формирования литературных жанров и стилей. Относительная неразвитость этой структуры в Киевской Руси явилась, по его мнению, причиной типового единообразия древнерусской литературы, замкнутости ее жанровой системы. замедленного роста светских и индивидуально-художественных элементов (233, 224).

Ранняя городская культура в странах Западной Европы служила почвой для проявления антифеодальных и антицерковных настроений, отчетливо выраженных в стихотворных новеллах (фаблио), сатирических поэмах и романах XII—XIII веков. В русской литературе того же периода не было прямой аналогии этим жанрам. Протест народных масс против феодального гнета находил открытое выражение только в их устном творчестве.

Большое значение в расшатывании устоев средневекового религиозного мировоззрения имели возникающие на Западе уже в XII веке внсцерковныс школы и университеты.

republikanischen Städten Norditaliens oder der Hanse ähnelte. Aus einer Reihe von historischen Gründen (der späte Beitritt Russlands zu den zivilisierten Ländern der christianisierten europäischen Welt, der rasche Übergang vom kommunalen und Stammessystem zum Feudalstaat, der Einfluss byzantinischer Lebensformen mit ihrem Unformalismus und ihrer Traditionalität) entwickelten sich in den russischen Städten nicht oder nur in Ansätzen jene Formen der Ladenorganisation, die den westeuropäischen Städten in ihrem Kampf um die Befreiung aus der feudalen Abhängigkeit als Hauptstütze dienten<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> L. N. Robinson weist auf die Bedeutung der Klassenstruktur der Gesellschaft für die Herausbildung literarischer Gattungen und Stile hin. Die relative Unterentwicklung dieser Struktur in der Kiewer Rus sei der Grund für die Typengleichheit der altrussischen Literatur, die Geschlossenheit ihres Gattungssystems und die langsame Entwicklung profaner und individueller künstlerischer Elemente (233, 224).

Die frühe städtische Kultur in den westeuropäischen Ländern bildete die Grundlage für die Manifestation antifeudaler und antikirchlicher Gefühle, die in kurzen Verserzählungen (Fabeln), satirischen Gedichten und Romanen des 12. und 13. Jahrhunderts zum Ausdruck kamen. Der Protest der Massen gegen die feudale Unterdrückung fand nur in der mündlichen Literatur einen offenen Ausdruck.

Die kirchlichen Schulen und Universitäten, die im Westen bereits im 12. Jahrhundert entstanden, waren von großer Bedeutung für die Untergrabung der Grundlagen des mittelalterlichen



В частности, университеты (особенно старейший из них — Парижский, основанный в XII веке) принадлежали наряду с городскими монастырями и кафедральными соборами к важнейшим очагам развития музыкальной культуры позднего средневековья. Они сыграли значительную роль в формировании музыкально-теоретической мысли, выработке новых типов многоголосия, отличавшихся от раннесредневекового органоума большей свободой и гибкостью голосоведения. Широко культивировались в университетской среде светские музыкальные жанры (см.: 70, 131- 140).

Влияние городской культуры сказывалось и на куртуазном рыцарском искусстве, возникающем в конце XI века во Франции, а несколько позже также в Испании, Германии, Австрии и некоторых других европейских странах. Известно, что многие французские трубадуры и труверы были выходцами из городской среды. Они привносили в это искусство откровенно выраженные антиклерикальные мотивы, демократизировали его образно-поэтический и музыкальный строй, придавали своим произведениям черты, близкие песенно-танцевальным жанрам народного творчества. С другой стороны, в городах создавались братства и ассоциации наподобие рыцарских салонов. Эти объединения горожан стремились продолжать традиции «добрых старых трубадуров», по-своему воспринимая и переосмысливая их искусство (70, 37—40).

В Киевской Руси не было условий, благоприятствовавших развитию этих новых, прогрессивных форм художественной жизни. Ее профессиональное искусство, всецело подчиненное интересам церкви, оставалось гораздо более

религиозного Weltbildes. Insbesondere die Universitäten (vor allem die älteste von ihnen - Paris, gegründet im 12. Jahrhundert) gehörten neben den städtischen Klöstern und Kathedralen zu den wichtigsten Zentren der Musikkultur des Spätmittelalters. Sie spielten eine bedeutende Rolle bei der Herausbildung des musiktheoretischen Denkens und der Entwicklung neuer Arten von Mehrstimmigkeit, die sich vom frühmittelalterlichen Organismus durch größere Freiheit und Flexibilität der Intonation unterschieden. Weltliche Musikgattungen wurden im universitären Umfeld weithin gepflegt (siehe: 70, 131-140).

Der Einfluss der städtischen Kultur wirkte sich auch auf die höfische Kunst des Rittertums aus, die Ende des 11. Jahrhunderts in Frankreich und etwas später auch in Spanien, Deutschland, Österreich und einigen anderen europäischen Ländern entstand. Es ist bekannt, dass viele französische Troubadoure und Trouvères aus dem städtischen Milieu stammten. Sie brachten offen antiklerikale Motive in diese Kunst ein, demokratisierten ihre Bildsprache, ihre Poesie und ihre musikalische Struktur und verliehen ihren Werken Züge, die den Lied- und Tanzgattungen der Volkskunst nahe kamen. Auf der anderen Seite bildeten sich in den Städten Bruderschaften und Vereinigungen wie die ritterlichen Salons. Diese bürgerlichen Vereinigungen versuchten, die Tradition der „guten alten Troubadoure“ fortzusetzen, indem sie deren Kunst auf ihre Weise wahrnahmen und neu interpretierten (70, 37-40).

In der Kiewer Rus waren die Bedingungen für die Entwicklung dieser neuen, fortschrittlichen Formen des künstlerischen Lebens nicht günstig. Die professionelle Kunst, die ganz den Interessen der Kirche untergeordnet war, blieb in ihrer Struktur viel

традиционным и замкнутым по своей структуре, новые элементы созревали в нем чрезвычайно медленно и с трудом пробивались наружу, не обладая достаточной силой для того, чтобы нарушить сложившиеся каноны.

Монгольское нашествие, прервавшее широкие международные связи Киевской Руси, привело к еще большему углублению различий в путях развития русской и западноевропейской культур. Оно обособило Юго-Западную Русь от Северо-Восточной, результатом чего явилось образование с течением времени трех самостоятельных народностей — украинской, белорусской и великорусской, затруднило процесс объединения русских земель и княжеств, на которые уже раньше, в XII веке, распалось древнерусское Киевское государство. Многие города были разрушены или пришли в упадок, погибло огромное количество памятников культуры — книг, певческих рукописей, архитектурных сооружений. Темпы культурного развития замедлились, а в некоторых отношениях русская культура была даже отброшена назад. Именно со времени окончательного установления татаро-монгольского ига в середине XIII века становится явным отставание Руси от передовых европейских стран.

В тяжелых условиях феодальной раздробленности, непрскращающихся княжеских усобиц, разорительных поборов и платежей, установленных монгольскими ханами, и одновременной агрессии со стороны западных стран, совершавшейся под знаменем обращения народов Восточной Европы в католическую веру, особое значение приобретали высокие традиции отечественной культуры Киевского периода, запечатленные в произведениях древнерусской литературы и искусства, в народных

traditioneller und geschlossener, neue Elemente reiften in ihr nur sehr langsam und brachen kaum durch, da sie nicht die Kraft hatten, den etablierten Kanon zu durchbrechen.

Der Mongoleneinfall, der die umfangreichen internationalen Beziehungen der Kiewer Rus unterbrach, führte zu noch tieferen Unterschieden in der Entwicklung der russischen und der westeuropäischen Kultur. Es hat Südwestrussland von Nordostrussland isoliert, was zur Bildung von drei unabhängigen Völkern - ukrainischen, weißrussischen und großrussischen - führte und den Prozess der Vereinigung russischer Länder und Fürstentümer erschwerte, auf die bereits im 12. Jahrhundert das antike Kiewer Reich zerfallen war. Viele Städte wurden zerstört oder verfielen, zahlreiche Kulturdenkmäler - Bücher, Gesangshandschriften, architektonische Bauten - gingen verloren. Das Tempo der kulturellen Entwicklung verlangsamte sich, und in mancher Hinsicht wurde die russische Kultur sogar zurückgeworfen. Seit der endgültigen Errichtung des tatarisch-mongolischen Jochs in der Mitte des XIII. Jahrhunderts wurde der Rückstand Russlands gegenüber den fortgeschrittenen europäischen Ländern deutlich.

Unter den schwierigen Bedingungen der feudalen Zersplitterung, der ungelösten Fürstenstreitigkeiten, der ruinösen Steuern und Abgaben der mongolischen Khane und der gleichzeitigen Aggression der westlichen Länder unter dem Banner der Bekehrung der Völker Osteuropas zum katholischen Glauben gewannen die hohen Traditionen der einheimischen Kultur der Kiewer Zeit, die in den Werken der altrussischen Literatur und Kunst, in Volksliedern und Erzählungen ihren Ausdruck fanden, besondere Bedeutung. Diese Traditionen förderten

песнях и сказаниях. Эти традиции поддерживали в народе сознание единства и общности интересов и тем самым помогали в борьбе за освобождение от монгольского ига и сплочение отдельных, обособленных княжеств в единое государство.

В XIV веке начинается процесс объединения русских земель вокруг Москвы, приведший в конце следующего столетия к образованию русского централизованного государства. Этот процесс политического объединения сопровождался аналогичной тенденцией в области культуры, сближением местных школ и стилей. XIV и XV века были периодом сложения великорусской народности, выработки характерных особенностей русского языка, подъема национального самосознания, который находит отражение в различных видах художественного творчества, в том числе и в музыке.

В конце XIV и начале XV века в русской художественной культуре проявляются новые черты, позволившие некоторым ученым говорить о свойственных ей ренессансных или предренессансных тенденциях (136—138, 141). Фигурой, наиболее ярко олицетворяющей это новое движение, был Андрей Рублев с его гармонически ясными, светлыми и одухотворенными образами, проникнутыми глубоким гуманизмом, душевной теплотой и нежностью. Стремление к отходу от средневекового аскетизма, рост интереса к внутреннему душевному миру человека, усиление жизнеутверждающего начала отмечаются исследователями во всем русском искусстве указанного периода.

Однако это не привело к коренному перевороту в мировоззрении русских людей. Церковь по-прежнему оставалась господствующей

им Volk das Bewusstsein der Einheit und der gemeinsamen Interessen und trugen so zum Kampf um die Befreiung vom mongolischen Joch und zur Vereinigung der einzelnen, isolierten Fürstentümer zu einem Staat bei.

Im 14. Jahrhundert begann der Prozess der Vereinigung der russischen Gebiete um Moskau, der am Ende des folgenden Jahrhunderts zur Bildung des russischen Zentralstaates führte. Dieser politische Einigungsprozess wurde von einer ähnlichen Entwicklung auf kulturellem Gebiet begleitet, nämlich der Konvergenz der lokalen Schulen und Stile. Das 14. und 15. Jahrhundert waren die Zeit der Herausbildung der großrussischen Nationalität, der Entwicklung charakteristischer Merkmale der russischen Sprache und der Entstehung eines nationalen Selbstbewusstseins, das sich in verschiedenen Formen künstlerischen Schaffens, einschließlich der Musik, widerspiegelte.

Am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts tauchten in der russischen Kunstkultur neue Merkmale auf, die es einigen Gelehrten erlaubten, von Tendenzen der Renaissance oder Vorrenaissance zu sprechen (136-138, 141). Andrej Rubljow verkörperte diese neue Bewegung mit seinen harmonisch klaren, leuchtenden und vergeistigten Bildern, die von tiefem Humanismus, Wärme und Zärtlichkeit durchdrungen waren, am deutlichsten. Die Tendenz zur Abkehr von der mittelalterlichen Askese, das wachsende Interesse an der inneren Seele des Menschen und die Stärkung des lebensbejahenden Prinzips werden von der Forschung in der gesamten russischen Kunst dieser Zeit festgestellt.

Dies führte jedoch nicht zu einer grundlegenden Revolution in der Weltanschauung des russischen Volkes. Die Kirche blieb die dominierende

идеологической силой, продолжая властвовать над умами и совестью.

Средневековая структура русского искусства претерпевает существенные изменения лишь в XVII веке. Это столетие занимает особое положение как в экономическом и социально-политическом, так и в культурном развитии России. Оно составляет промежуточное звено между древним и новым периодами русской истории. В. О. Ключевский, разделяя всю историю России на четыре основных периода, считал XVII век началом последнего из этих периодов, который он доводил до середины XIX века (105, III, 5). Подобное же определение хронологических рамок данного периода сохраняется и в советской марксистской историографии.

XVII век является «спорным» и в истории русской литературы. Некоторые из дореволюционных ученых считали, что в качестве исторического рубежа между древней и новой русской литературами следует принять не начало XVIII, а середину XVII века (266). Однако эта точка зрения не получила поддержки в советском литературоведении. Н. К. Гудзий, признавая, что она имеет ряд оснований, пишет: «Но при всем том, поскольку в литературе XVII в. еще значительное место занимают произведения на церковно-религиозные темы и полная победа светской стихии над стихией религиозно-церковной у нас сказывается только в XVIII в., постольку лишь литература XVIII в. служит непосредственным органическим преддверием к русской литературе XIX в., исторически правильнее стоять на традиционной точке зрения, доводящей древнюю русскую литературу до начала XVIII в., т. е. до того культурного перелома в судьбах России, который связан с петровскими реформами» (71, 10).

ideologische Kraft und beherrschte weiterhin die Köpfe und das Gewissen.

Die mittelalterliche Struktur der russischen Kunst erfährt erst im 17. Jahrhundert bedeutende Veränderungen. Dieses Jahrhundert nimmt sowohl in der wirtschaftlichen und soziopolitischen als auch in der kulturellen Entwicklung Russlands eine besondere Stellung ein. Es bildet ein Zwischenglied zwischen der alten und der neuen Periode der russischen Geschichte. W. O. Kljutschewski, der die gesamte Geschichte Russlands in vier Hauptperioden einteilte, betrachtete das 17. Jahrhundert als den Beginn der letzten dieser Perioden, die er in die Mitte des 19. Jahrhunderts verlegte (105, III, 5). Die gleiche Definition des chronologischen Rahmens dieser Periode wird in der sowjetischen marxistischen Geschichtsschreibung beibehalten.

Auch das 17. Jahrhundert ist in der russischen Literaturgeschichte „umstritten“. Einige vorrevolutionäre Gelehrte vertraten die Ansicht, dass nicht der Beginn des 18. Jahrhunderts, sondern die Mitte des 17. Jahrhunderts als historische Grenze zwischen der alten und der neuen russischen Literatur anzusehen sei (266). In der sowjetischen Literaturwissenschaft fand diese Auffassung jedoch keine Unterstützung. N. K. Gudschi schreibt: „Da aber in der Literatur des 17. Jahrhunderts Werke mit kirchlich-religiöser Thematik noch einen bedeutenden Platz einnehmen und der vollständige Sieg des säkularen Elements über das religiös-kirchliche Element in unserem Land erst im 18. Jahrhundert als direkte organische Vorstufe der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts betrachtet werden kann, ist es historisch korrekter, den traditionellen Standpunkt beizubehalten und die altrussische Literatur an den Beginn des 18. Jahrhunderts zu setzen, d.h. an jenen kulturellen Wendepunkt im Schicksal Russlands, der mit den

Эти соображения всецело применимы и к истории русской музыки. Несмотря на то, что уже в середине XVII столетия в русской музыкальной культуре явственно дают себя знать новые веяния, меняется отношение к музыке, ее место в жизни, возникают новые жанры, формы и стилевые принципы, подрывающие безраздельное господство более чем шестисотлетней средневековой традиции, решающий перелом происходит только на рубеже XVIII века.

Бесспорным является факт отставания русской музыки от западноевропейской в эпоху средневековья. Но, как правильно замечает Б. И. Бурсов, касаясь вопроса о месте древней русской литературы в мировом литературном процессе, «не надо смешивать уровень развития литературы с ее характером, особенностями» (43, 24). Музыка, как и другие виды художественного творчества, разливалась в Древней Руси не только медленнее, чем в странах Западной Европы, но и по иным путям. Она создала свои неповторимые ценности, отличающиеся ярким своеобразием и самобытностью. Показать источники этого своеобразия и проследить, как под воздействием каких факторов оно складывалось и формировалось, — главная задача историка древней русской музыки.

## МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Искусство средних веков при всем своем многообразии обладало некоторыми общими признаками, которые определялись его местом в жизни, в системе форм

Reformen Peters des Großen verbunden ist“ (71, 10).

Diese Überlegungen sind voll und ganz auf die Geschichte der russischen Musik anwendbar. Trotz der Tatsache, dass bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts in der russischen Musikkultur neue Tendenzen, Veränderungen in der Einstellung zur Musik, ihr Platz im Leben, neue Gattungen, Formen und Stilprinzipien deutlich werden, die die ungeteilte Dominanz der mehr als sechshundertjährigen mittelalterlichen Tradition untergraben, erfolgt der entscheidende Bruch erst an der Wende zum 18. Jahrhundert.

Dass die russische Musik im Mittelalter hinter der westeuropäischen zurückblieb, ist unbestreitbar. Aber, wie B. I. Burssow richtig bemerkt, darf man bei der Frage nach dem Platz der altrussischen Literatur im Prozess der Weltliteratur „den Entwicklungsstand der Literatur nicht mit ihrem Charakter und ihren Besonderheiten verwechseln“ (43, 24). Die Musik entwickelte sich, wie auch andere Formen künstlerischen Schaffens, im alten Russland nicht nur langsamer als in den Ländern Westeuropas, sondern auch auf anderen Wegen. Sie schuf ihre eigenen, einzigartigen Werte, die sich durch lebendige Originalität und Ursprünglichkeit auszeichneten. Die Quellen dieser Originalität aufzuzeigen und nachzuzeichnen, wie und unter welchem Einfluss sie geformt und gestaltet wurde, ist die Hauptaufgabe des Historikers der altrussischen Musik.

## MUSIK IM KUNSTSYSTEM DES MITTELALTERS

Die Kunst des Mittelalters weist trotz ihrer Vielfalt einige gemeinsame Merkmale auf, die durch ihren Platz im Leben, im System der Formen des sozialen Bewusstseins, durch ihren

общественного сознания, конкретным практическим назначением и характером выполнявшихся им идеологических функций.

Ф. Энгельс писал: «...Верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того положения, которое занимала церковь в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя» (5, 360—361).

Искусство, как и средневековая наука, мораль, философия, было поставлено на службу религии и должно было способствовать укреплению ее авторитета и власти над сознанием людей, разъяснению и пропаганде догматов христианского вероучения. Роль его оказывалась, таким образом, прикладной и подчиненной. Оно рассматривалось только как одна из составных частей того детально разработанного, пышного ритуального действия, каким является богослужение христианской церкви. Вне богослужебного ритуала искусство признавалось греховным и пагубным для человеческих душ.

Разнообразные средства художественного воздействия объединялись для того, чтобы создавать у верующих, находящихся в храме, соответствующее настроение, направляя их мысли и чувства к божественному. Эта зависимость эстетического начала от религиозно-этического и культового лежала в основе широкого синтеза, охватывавшего все виды искусства. «Церковные здания, мозаики, росписи, иконы, утварь, облачения священников, обряды таинств, песнопения, литургические тексты, — пишет В. Н. Лазарев, — все эти элементы входили в состав культа, являвшегося грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое

специфический практический Zweck und durch die Art der ideologischen Funktionen, die sie erfüllte, bestimmt wurden.

F. Engels schrieb: „...Die oberste Herrschaft der Theologie auf allen Gebieten der geistigen Tätigkeit war zugleich eine notwendige Folge der Stellung, die die Kirche als allgemeinste Synthese und allgemeinste Sanktion des bestehenden Feudalsystems einnahm“ (5, 360-361).

Wie die mittelalterliche Wissenschaft, Moral und Philosophie wurde auch die Kunst in den Dienst der Religion gestellt und sollte dazu beitragen, deren Autorität und Macht über das Bewusstsein der Menschen zu stärken und die Lehren der christlichen Doktrin zu erklären und zu verbreiten. Ihre Rolle war also angewandt und untergeordnet. Sie wurde nur als eine der Komponenten der detaillierten und aufwendigen rituellen Handlung betrachtet, die den Gottesdienst der christlichen Kirche ausmacht. Außerhalb des liturgischen Rituals galt die Kunst als sündhaft und schädlich für die menschliche Seele.

Verschiedene Mittel der künstlerischen Beeinflussung wurden kombiniert, um die Gläubigen im Gotteshaus in eine entsprechende Stimmung zu versetzen und ihre Gedanken und Gefühle auf das Göttliche zu lenken. Diese Abhängigkeit des Ästhetischen vom Religiösen, Ethischen und Kultischen bildete die Grundlage für eine umfassende Synthese, die alle Kunstgattungen umfasste. „Kirchengebäude, Mosaiken, Gemälde, Ikonen, Geräte, priesterliche Gewänder, sakramentale Riten, Gesänge, liturgische Texte“, schreibt W. N. Lasarew, „all diese Elemente waren Teil des Gottesdienstes, der ein großartiges künstlerisches Ganzes bildete, dessen Aufgabe es war, gleichzeitig ästhetisches Vergnügen zu bereiten und die Seele des Gläubigen zum Himmel zu erheben“ (129, 27).

наслаждение и возносить душу верующего к небесам» (129, 27).

Церковное пение было связано с культом теснее, нежели все другие искусства. Богослужение могло совершаться и без икон вне роскошных храмовых помещений, в простой и строгой обстановке. Священники могли не надевать на себя пышных, богато украшенных облачений. Но пение было неотъемлемой частью молитвенного ритуала уже в древнейших христианских общинах, отвергавших всякую роскошь и украшательство. И позже в поучениях «отцов церкви» содержались рекомендации петь «священные песнопения» не только в храме, во время богослужения, но и остальную часть времени в часы молитвы «в малой церкви, иже есть келья своя». Такое «пение нелицемерное», творимое «в тайне, идеже не видят, никто же не слышит, но токмо един бог», приравнивалось к посту и милостыне (182, 26—27).

Главенствующая роль в пении принадлежала тексту, мелодия должна была только облегчать восприятие «божественных слов». «Слуга Христа должен петь так, — поясняет один из средневековых христианских вероучителей, — чтобы не голос поющего, а слова доставляли удовольствие» (322, 87). Этим требованием определялся и самый характер церковного пения. Оно должно было исполняться одногласно, в унисон и без сопровождения инструментов. Допущение музыкальных инструментов к участию в богослужении, равно как и развитие хорового многоголосия в католической церковной музыке периода позднего средневековья, явилось нарушением строгих аскетических норм христианского искусства, которое вынуждено было приспособляться к новым запросам времени ценою определенных уступок и компромиссов. Известно,

Der Kirchengesang war enger als alle anderen Künste mit dem Gottesdienst verbunden. Der Gottesdienst konnte ohne Ikonen außerhalb der luxuriösen Kirchenräume in einfacher und schlichter Umgebung gefeiert werden. Die Priester konnten keine prunkvollen, reich verzierten Gewänder tragen. Aber schon in den ältesten christlichen Gemeinden, die jeglichen Luxus und Schmuck ablehnten, war der Gesang ein fester Bestandteil des Gebetsrituals. Und später wurde in den Lehren der „Kirchenväter“ empfohlen, die „heiligen Hymnen“ nicht nur im Gotteshaus während des Gottesdienstes zu singen, sondern auch während der Gebetszeiten „in der kleinen Kirche, und dort ist eine eigene Zelle“ allein zu bleiben. Ein solches „nicht zelebriertes Singen“, „im Verborgenen, wo niemand hören kann, sondern nur Gott allein“, wurde mit Fasten und Almosengeben gleichgesetzt (182, 26-27).

Der Text spielte beim Singen die dominierende Rolle; die Melodie sollte lediglich die Wahrnehmung der „göttlichen Worte“ erleichtern. „Ein Diener Christi sollte so singen“, erklärt ein christlicher Gelehrter des Mittelalters, „dass nicht die Stimme des Sängers, sondern die Worte Freude bereiten“ (322, 87). Diese Forderung bestimmte das Wesen des Kirchengesangs. Er sollte mit einer Stimme gesungen werden, einstimmig und ohne Begleitung von Instrumenten. Die Zulassung von Musikinstrumenten zum Gottesdienst sowie die Entwicklung der Chorpolyphonie in der katholischen Kirchenmusik des späten Mittelalters war ein Verstoß gegen die strengen asketischen Normen der christlichen Kunst, die sich um den Preis gewisser Zugeständnisse und Kompromisse an die neuen Anforderungen der Zeit anpassen musste. Es ist bekannt, dass die katholische Obrigkeit wiederholt die Frage nach einer Rückkehr zur keuschen Schlichtheit des

что католические власти неоднократно ставили впоследствии вопрос о возвращении к целомудренной простоте грегорианского cantus planus. Восточнохристианская церковь сохраняла традиции унисонного пения a cappella вплоть до середины XVII века, а в некоторых странах и дольше, применение же музыкальных инструментов остается в ней запретным и поныне.

Из различных видов одноголосного унисонного пения предпочтение отдавалось псалмодии, так как она дает возможность с наибольшей ясностью донести содержание текста до слуха молящихся. О благодетельном действии псалмодии на души верующих много говорится и в произведениях средневековой церковно-учительной литературы, и в постановлениях церковных соборов (322, 84, 95—96, 201). Одним из ее практических назначений была помощь в заучивании богослужебных текстов наизусть теми, кто не умел читать<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Аналогичная функция приписывалась и церковной живописи. Папа Григорию I писал: «Изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах» (цит. по: 129, 18).

Исполнять церковные песнопения полагалось просто и сдержанно, без излишней экспрессии, так как только такое пение приближает молящегося к богу. «Почти все отцы церкви, — пишет Аберт, — настойчиво повторяют напоминание о том, что бога следует воспевать не голосом, а сердцем» (322, 90). Византийский философ и богослов XIII века Никифор Влеммид предписывал петь не громко и не стремиться разнообразить напев, чтобы «всем

gregorianischen cantus planus stellte. Die christliche Ostkirche behielt die Tradition des einstimmigen A-cappella-Gesangs bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts und in einigen Ländern sogar noch länger bei, während die Verwendung von Musikinstrumenten auch heute noch verboten ist.

Unter den verschiedenen Arten des einstimmigen Gesangs wurde der Psalmodie der Vorzug gegeben, weil sie den Inhalt des Textes mit größter Klarheit den Ohren der Betenden zu vermitteln vermochte. Sowohl in der mittelalterlichen Kirchenlehre als auch in den Dekreten der Kirchenkonzilien wird viel über die wohltuende Wirkung der Psalmodie auf die Seelen der Gläubigen gesagt (322, 84, 95-96, 201). Ein praktischer Zweck des Psalmodierens war es, den des Lesens unkundigen Gläubigen zu helfen, die liturgischen Texte auswendig zu lernen<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Eine ähnliche Funktion wurde der Kirchenmalerei zugeschrieben. Papst Gregor I. schrieb: „Bilder werden in den Kirchen verwendet, damit diejenigen, die nicht lesen und schreiben können, wenigstens durch das Betrachten der Wände das lesen können, was sie in den Büchern nicht lesen können“ (zit. nach: 129, 18).

Die Kirchenlieder sollen einfach und schlicht, ohne übertriebenen Ausdruck gesungen werden, denn nur ein solcher Gesang bringt den Beter näher zu Gott. „Fast alle Kirchenväter“, schreibt Aберт, „wiederholen eindringlich die Mahnung, Gott nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen zu singen“ (322, 90). Der byzantinische Philosoph und Theologe Nikephoros Blemmydes aus dem 13. Jahrhundert schreibt, man solle nicht laut singen und auch nicht versuchen, die Melodie zu variieren, damit man „mit



своим существом возвышаться к богу без всякого наслаждения, в одной чистоте духа». В соответствии с этими указаниями находится также требование Стоглавого собора, чтобы церковное пение совершалось «чинно и немятежно», в спокойной неторопливой манере.

Церковь, которой принадлежала в средние века монополия в области просвещения и образования, была единственной обладательницей музыкальной письменности и средств обучения музыке. Средневековое невменное письмо, разновидностью которого являлись русские знамена, предназначалось только для записи церковных песнопений, а если иногда в более позднее время ими записывались образцы внекультового пения (25, 114—130), то это было редким исключением, не меняющим общего положения. Самая система этого письма была связана с чисто вокальным одноголосным строем ранней христианской музыки и основывалась на тесной связи напева со словесным текстом. С развитием многоголосия возникла необходимость замены этой системы другой, которая позволила бы точно фиксировать высоту и длительность звуков вне зависимости от слова. Мензуральная нотация, сменившая на Западе невменную в XIII веке, использовалась также для записи ранних образцов светской музыки как вокальной, так и инструментальной.

Выше уже говорилось о причинах, которыми было вызвано отсутствие в Древней Руси тех форм светского профессионального или полупрофессионального музицирования, какие складываются на Западе в период позднего средневековья. Церковное пение, развивавшееся в рамках одноголосной традиции, оставалось в России вплоть до второй половины XVII века единственным видом письменного музыкального искусства, опирающегося на выработанные

seinem ganzen Wesen zu Gott aufsteigen kann, ohne Vergnügen, in der Reinheit des Geistes“. Im Einklang mit diesen Anweisungen steht auch die Forderung des Konzils von Stoglaw, der Kirchengesang solle „geordnet und heiter“, ruhig und gelassen sein.

Die Kirche, die im Mittelalter das Monopol auf Bildung und Erziehung besaß, war alleiniger Eigentümer der Notenschrift und der Mittel für den Musikunterricht. Die mittelalterliche Neumen-Schrift, von dem die russischen Banner eine Variante sind, wurde nur für die Aufzeichnung von Kirchengesängen verwendet, und wenn gelegentlich später außerkultische Gesänge damit aufgezeichnet wurden (25, 114-130), war dies eine seltene Ausnahme, die die allgemeine Situation nicht veränderte. Das System dieser Schriften war mit der rein vokalen, einstimmigen Struktur der frühchristlichen Musik verbunden und beruhte auf der engen Verbindung von Gesang und gesprochenem Text. Mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit wurde es notwendig, dieses System durch ein anderes zu ersetzen, das es ermöglichte, Tonhöhen und Tondauern unabhängig vom Wort genau zu notieren. Die Mensuralnotation ist eine Art linearer rhythmischer Notation, die in der westeuropäischen Musik von der zweiten Hälfte des 13. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts vorherrschte.

Die Gründe für das Fehlen jener Formen des weltlichen professionellen oder semiprofessionellen Musizierens, die sich im Westen während des späten Mittelalters entwickelten, wurden bereits oben erwähnt. Der Kirchengesang, der sich innerhalb der einstimmigen Tradition entwickelte, blieb in Russland bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts die einzige Form der schriftlichen Musikkunst, die auf den entwickelten theoretischen Prämissen und einer gewissen Summe von

теоретические предпосылки и определенную сумму композиционно-технических правил.

Искусство средних веков характеризовалось большой стойкостью традиций. Его традиционализм вытекал из коренных основ средневекового мировоззрения, высшим руководящим принципом которого была вера в непреложность религиозных догм. Все освященное божественным авторитетом считалось вечным, незыблемым и не подлежало сомнению или критике. Отсюда замедленность развития, длительное сохранение одних и тех же форм, которые могли жить столетиями, не подвергаясь существенным изменениям. Особенным консерватизмом отличалось искусство Византии и находившихся в сфере ее влияния восточнохристианских стран. «...Все должно оставаться таким, каким вышло из рук творца. завтрашний день должен лишь повторять, лишь воспроизводить сегодняшний», — так формулирует сущность господствовавшего теологического взгляда на мир историк византийской культуры (97, 129).

Конечно, нельзя себе представлять дело так, что в жизненном укладе и культуре средних веков вообще ничего не менялось. Эволюционный процесс никогда не прекращался, но темпы его были замедленными. Возникали различные толкования отдельных сторон христианского вероучения, что служило нередко источником острых споров и столкновений между религиозными течениями и группами. Достаточно указать на ту остроту, которую приобрела борьба официальной церкви с всевозможными ересями уже в ранний период утверждения христианством своей господствующей роли в Европе и ряде стран Ближнего Востока. Эти религиозные споры оказали влияние и на искусство. Но они не могли поколебать основы

kompositorischen und technischen Regeln beruhte.

Die Kunst des Mittelalters zeichnete sich durch eine große Beharrlichkeit in der Tradition aus. Ihr Traditionalismus ergab sich aus den fundamentalen Grundlagen der mittelalterlichen Weltanschauung, deren oberstes Leitprinzip der Glaube an die Unveränderlichkeit des religiösen Dogmas war. Alles, was durch göttliche Autorität geheiligt wurde, galt als ewig, unveränderlich und nicht anfechtbar oder kritisierbar. Daher die Langsamkeit der Entwicklung, die lange Bewahrung derselben Formen, die Jahrhunderte überdauern konnten, ohne wesentliche Veränderungen zu erfahren. Die Kunst der byzantinischen und ostchristlichen Länder in ihrem Einflussbereich war besonders konservativ. „...Alles sollte so bleiben, wie es aus den Händen des Schöpfers hervorgegangen ist. Der morgige Tag sollte nur den heutigen Tag wiederholen, nur reproduzieren“, so formuliert ein Historiker der byzantinischen Kultur die Essenz des vorherrschenden theologischen Weltbildes (97, 129).

Natürlich kann man sich nicht vorstellen, dass sich die Lebensweise und die Kultur des Mittelalters überhaupt nicht verändert haben. Der Prozess der Entwicklung stand nie still, aber er verlief langsamer. Es gab unterschiedliche Auslegungen bestimmter Aspekte der christlichen Lehre, die oft zu heftigen Auseinandersetzungen und Konflikten zwischen religiösen Bewegungen und Gruppen führten. Man denke nur an die Härte, mit der die offizielle Kirche alle Arten von Häresien bekämpfte, und dies bereits in der ersten Zeit, als das Christentum in Europa und in einigen Ländern des Nahen Ostens seine dominierende Rolle behauptete. Diese religiösen Auseinandersetzungen wirkten sich auch auf die Kunst aus. Sie konnten jedoch das mittelalterliche

средневекового мировоззрения, покоившегося на безусловной вере во всемогущество божественного промысла. Религия со всем ее аппаратом духовного и интеллектуального порабощения оставалась господствующей идеологической силой: «Она была синтезом всех надстроек над феодальным базисом, по крайней мере до тех пор, пока этот базис не стал расшатываться под действием факторов, ведших к капитализму» (113, 89).

В отдельных странах этот процесс расшатывания феодальных устоев начался в разное время и протекал в неодинаковых формах и неодинаковыми темпами. Отсюда отсутствие полной синхронности в их культурном развитии, что не исключает возможности говорить об общих признаках средневекового искусства, проявляющихся в художественной культуре различных, часто очень далеких в этническом и языковом отношении народов.

Одним из таких признаков является слабая выраженность личного, индивидуального начала. С внешней стороны это проявляется в том, что основная масса произведений искусства оставалась анонимной. Создатели этих произведений, как правило, не ставили под ними подписи или обозначали свое авторство скрытым, зашифрованным способом. Готовый, законченный текст не оставался неприкосновенным. При переписке он мог подвергаться изменениям, сокращениям или, наоборот, расширению путем вставок, заимствованных из другого источника. Переписчик являлся не механическим копиистом, а до известной степени соавтором, придававшим собственное толкование написанному, вносящим свои комментарии, свободно соединявшим

Weltbild, das auf dem unbedingten Glauben an die Allmacht der göttlichen Vorsehung beruhte, nicht in seinen Grundfesten erschüttern. Die Religion mit ihrem ganzen Apparat der geistigen und geistlichen Versklavung blieb die dominierende ideologische Kraft: „Sie war die Synthese aller Überbauten über der feudalen Basis, zumindest bis diese Basis durch die Faktoren, die zum Kapitalismus führten, untergraben wurde“ (113, 89).

In den einzelnen Ländern begann dieser Prozess der Untergrabung der feudalen Grundlagen zu unterschiedlichen Zeiten und verlief in unterschiedlichen Formen und mit unterschiedlichem Tempo. Daraus ergibt sich, dass ihre kulturelle Entwicklung nicht völlig synchron verlief, was jedoch nicht ausschließt, dass man von gemeinsamen Merkmalen der mittelalterlichen Kunst sprechen kann, die sich in der künstlerischen Kultur verschiedener, oft ethnisch und sprachlich sehr weit voneinander entfernter Völker manifestieren.

Ein Merkmal des Mittelalters ist die schwache Ausprägung des persönlichen, individuellen Anfangs. Dies äußert sich äußerlich darin, dass der Großteil der Kunstwerke anonym blieb. Die Schöpfer dieser Werke unterschrieben sie in der Regel nicht oder kennzeichneten ihre Autorschaft auf versteckte, verschlüsselte Weise. Der fertige, abgeschlossene Text blieb nicht unangetastet. Der fertige, abgeschlossene Text blieb nicht unberührt. Während der Korrespondenz konnte der fertige, abgeschlossene Text Veränderungen, Kürzungen oder im Gegenteil, Erweiterungen durch Einfügungen aus einer anderen Quelle erfahren. Der Korrespondent war kein mechanischer Kopist, sondern bis zu einem gewissen Grad ein Mitautor, der dem Geschriebenen seine eigene Interpretation verlieh, Kommentare einbrachte und verschiedene Textstücke

разные куски текста. В результате произведение становилось по существу продуктом коллективного творчества, и для того, чтобы вскрыть под множеством позднейших наслоений его первоначальную основу, требуются нередко очень большие усилия.

По отношению к древнерусскому певческому искусству задача установления так называемых архетипов путем сравнительного анализа различных вариантов еще по-настоящему не была поставлена. Между тем такой анализ, основанный на сопоставлении разных по времени и месту написания редакций одного и того же песнопения, мог бы пролить свет на многие до сих пор еще невыясненные вопросы истории церковного пения Древней Руси, показать, какие его элементы оставались постоянными и устойчивыми, а что изменялось под влиянием исторических условий или отмирало и уступало место новому.

Для певческого искусства Древней Руси, как и для большинства видов древней русской письменности, характерно было сочетание традиционности и неустойчивости, обилие вариантов и разночтений при неизменности основной структуры. Авторы подавляющего большинства песнопений оставались неизвестными. Имена отдельных выдающихся мастеров церковного пения привлекают к себе внимание только со второй половины XVI века. Но количество рукописей с указанием на принадлежность тому или иному распевщику очень невелико, пока они исчисляются единицами. При этом и в тех редких случаях, когда имеются подобные указания, об авторстве в нашем современном понимании не представляется возможным говорить. Изредка в отдельных рукописях встречаются пометки: «перевод Федора Христианина», «перевод Ивана Лукошко», что означало особый индивидуальный вариант или

frei miteinander verband. Als Ergebnis wurde das Werk im Wesentlichen zu einem Produkt kollektiver Kreativität, und um die ursprüngliche Grundlage unter einer Vielzahl späterer Schichten aufzudecken, sind oft sehr große Anstrengungen erforderlich.

Die Aufgabe, die sogenannten Archetypen durch vergleichende Analysen verschiedener Varianten zu ermitteln, ist in Bezug auf den altrussischen Gesang noch nicht wirklich gestellt worden. Dabei könnte eine solche Analyse, die auf dem Vergleich von zeitlich und örtlich unterschiedlichen Ausgaben ein und desselben Gesangs beruht, viele bisher ungeklärte Fragen der Geschichte des Kirchengesangs im alten Russland erhellen, zeigen, welche Elemente konstant und stabil blieben und welche sich unter dem Einfluss historischer Bedingungen veränderten oder ausstarben und neuen Platz machten.

Die Gesangkunst der alten Rus zeichnete sich, wie die meisten altrussischen Schriften, durch eine Kombination von Tradition und Instabilität aus, durch eine Fülle von Varianten und Variationen, während die Grundstruktur unverändert blieb. Die Autoren der überwiegenden Mehrheit der Gesänge blieben unbekannt. Die Namen einiger herausragender Meister des Kirchengesangs wurden erst ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt. Die Zahl der Handschriften, die einen Hinweis auf die Zugehörigkeit zu dem einen oder anderen Kantor enthalten, ist jedoch sehr gering, während es nur wenige von ihnen gibt. Selbst in den seltenen Fällen, in denen es solche Hinweise gibt, ist es nicht möglich, von einer Urheberschaft in unserem modernen Sinne zu sprechen. Selten finden sich in einigen Manuskripten Vermerke: „Übersetzung von Fjodor Christianin“, „Übersetzung von Iwan Lukoschko“, was eine spezielle individuelle Variante oder

редакцию, а не продукт самостоятельного личного творчества.

Художник средневековья мыслил общими представлениями, отливавшимися в готовые формулы и стереотипы, которые постоянно повторялись и переходили из одного произведения в другое. Сумма этих формул составляла наличный фонд средств художественной выразительности, остававшийся стабильным на протяжении многих веков. Изменялся и пополнялся он очень медленно. Средневековое искусство отличалось строгой каноничностью. В основе его лежали не поиски новых средств для передачи непрерывно развивающейся и обновляющейся картины мира, а наоборот, стремление к закреплению освященных религией устоев жизни и морали. Как вечны и незыблемы истины христианского вероучения, так и их воплощение в искусстве должно было быть постоянным и неизменным. Личный момент не играл сколько-нибудь значительной роли. Автор произведения считал себя только послушным орудием божественной воли, через которое высшая религиозная мудрость передастся людям.

В. П. Адрианова-Перетц указывая на существование во всех областях художественного творчества Древней Руси устойчивых шаблонов и схем изображения, пишет: «Замедленность общественного развития в средние века и наличие религиозного мировоззрения, связывавшего сознание твердо установленными нормами, надолго закрепляли в сознании определенные представления, а в искусстве— приемы их художественного воплощения... Особо выразительные средства художественного языка, наилучше передававшие черты общего — идеального, своей повторяемостью и постоянной их

Überarbeitung bedeutet, nicht ein Produkt unabhängiger persönlicher Kreativität.

Der Künstler des Mittelalters dachte in allgemeinen Ideen, die zu fertigen Formeln und Stereotypen geformt wurden, die ständig wiederholt und von einem Werk zum anderen weitergegeben wurden. Die Summe dieser Formeln bildete den verfügbaren Fundus an künstlerischen Ausdrucksmitteln, der über viele Jahrhunderte stabil blieb. Er veränderte und ergänzte sich nur sehr langsam. Die mittelalterliche Kunst war durch einen strengen kanonischen Charakter gekennzeichnet. Sie beruhte nicht auf der Suche nach neuen Mitteln, um ein sich ständig weiterentwickelndes und erneuerndes Bild der Welt zu vermitteln, sondern im Gegenteil auf dem Wunsch, die durch die Religion geheiligten Grundlagen des Lebens und der Moral zu festigen. So wie die Wahrheiten der christlichen Lehre ewig und unveränderlich sind, so sollte auch ihre Verkörperung in der Kunst dauerhaft und unveränderlich sein. Das persönliche Moment spielte keine große Rolle. Der Autor des Werkes betrachtete sich nur als gehorsames Werkzeug der göttlichen Willen, durch das die höchste religiöse Weisheit den Menschen vermittelt werden sollte.

W. P. Adrianowa-Peretz weist auf das Vorhandensein von beständigen Mustern und Schemata in allen Bereichen der künstlerischen Kreativität des alten Russlands hin und schreibt: „Die Langsamkeit der sozialen Entwicklung im Mittelalter und das Vorhandensein einer religiösen Weltanschauung, verbindliche Bewusstsein fest etablierten Normen, für eine lange Zeit in den Köpfen der bestimmte Ideen festgelegt, und in der Kunst - die Methoden ihrer künstlerischen Verkörperung .... Besonders ausdrucksstarke Mittel der künstlerischen Sprache, die am besten die Merkmale der gemeinsamen - Ideal, ihre Wiederholung und konstante

словесной формой и создают в средневековой литературе впечатление литературной „формулы“. Такая формула живет до тех пор, пока она отвечает общественному и художественному сознанию данного исторического момента» (10, 9).

Значение традиционной, общеупотребительной формулы в литературе могли иметь отдельный словесный оборот, метафора, характерный эпитет, повторяющаяся схема описания какой-нибудь картины или построения сюжета. Так, А. С. Орлов писал о единой стандартной схеме изображения боя в древнерусских воинских повестях. События разных веков описывались в них одинаковыми средствами, по одному «сценарию», с применением тех же образных элементов (177). Тот же ученый обращает внимание на существование определенных «категорий и специальностей», соответственно которым устанавливались «схемы образцового поведения» святых в житийной литературе: «Каждый святой изображался как представитель той или иной рекомендуемой добродетели, причем о святых сообщалось не то, что происходило в действительности, но что было характерным для святого как представителя определенного лозунга» (176, 37).

Аналогичный принцип художественного изображения был присущ и средневековой культовой живописи. Начиная от места, которое принадлежало каждому изображению в храмовом интерьере и до применения различных цветов, композиционных схем, типов лиц, — все подчинялось строго установленному канону. Существовали специальные сборники образцов, которыми должны были руководствоваться иконописцы при изображении церковных персонажей

verbale Form und schaffen einen Eindruck von literarischen "Formel" in der mittelalterlichen Literatur. Eine solche Formel lebt so lange, wie sie dem sozialen und künstlerischen Bewusstsein eines bestimmten historischen Moments entspricht“ (10, 9).

Der Wert einer traditionellen Formel, die in der Literatur häufig verwendet wird, kann in einer einzigen verbalen Wendung, einer Metapher, einem charakteristischen Epitheton, einem sich wiederholenden Schema der Beschreibung eines Bildes oder einer Handlungsstruktur bestehen. So schrieb A. S. Orlow über ein einheitliches Standardschema der Darstellung von Schlachten in altrussischen Kriegsgeschichten. Ereignisse aus verschiedenen Jahrhunderten wurden mit den gleichen Mitteln, nach dem gleichen „Schema“ und mit den gleichen bildlichen Elementen beschrieben (177). Derselbe Gelehrte weist auf die Existenz bestimmter „Kategorien und Charakteristika“ hin, nach denen „Schemata vorbildlichen Verhaltens“ von Heiligen in der hagiographischen Literatur geschaffen wurden: „Jeder Heilige wurde als Repräsentant der einen oder anderen empfohlenen Tugend dargestellt, und was über die Heiligen berichtet wurde, war nicht das, was in der Realität geschah, sondern das, was für den Heiligen als Repräsentanten eines bestimmten Slogans charakteristisch war“ (176, 37).

Ein ähnliches Prinzip der künstlerischen Darstellung war auch der mittelalterlichen Sakrimalerei eigen. Von der Platzierung der einzelnen Bilder im Kirchenraum bis hin zur Verwendung verschiedener Farben, Kompositionsschemata und Gesichtstypen war alles einem streng festgelegten Kanon unterworfen. Es gab spezielle Vorlagensammlungen, an die sich die Ikonenmaler bei der Darstellung kirchlicher Figuren und Themen halten mussten. Sie wurden im Russland des 16. Jahrhunderts als „Originale“

и сюжетов. На Руси в XVI веке они получили наименование «подлинников» (44, 344). Но некоторые исторические свидетельства позволяют предполагать, что такие книги имелись уже в Киевской Руси (130, 25). Наличием законченной и устойчивой системы условных традиционных формул, которые различным образом сочетались между собой, частично изменялись и варьировались, оставаясь в основе теми же самыми, определялось своеобразие творческого метода средневекового искусства. Один из советских литературоведов сравнивает этот метод с мастерством шахматиста, который, «зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее вновь на доске» (232, 93) <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Д. С. Лихачев, приводя это сравнение, замечает: «Жанры, традиционные формы и „правила“ литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений» (145, 83).

Такой способ сочинения, часто напоминавший скорее компиляцию, чем самостоятельный творческий акт, был широко распространен и узаконен в средние века как на Западе, так и в странах внеевропейского Востока.

В отличие от литературы и искусства нового времени, где сила и яркость впечатления всегда зависят от свойственного произведению элемента новизны и неожиданности, средневековый писатель, живописец или композитор ориентировался на знакомое, не раз уже встречавшееся ранее. Он сознательно прибегал к использованию готовых формул для того, чтобы вызвать определенные ассоциации облегчить восприятие того или иного места читателем, слушателями или зрителем.

bezeichnet (44, 344). Einige historische Zeugnisse weisen jedoch darauf hin, dass solche Bücher bereits in der Kiewer Rus existierten (130, 25). Die Besonderheit der Schaffensmethode der mittelalterlichen Kunst bestand darin, dass es ein vollständiges und stabiles System konventioneller traditioneller Formeln gab, die auf verschiedene Weise miteinander kombiniert, teilweise verändert und variiert wurden, aber im Wesentlichen gleich blieben. Ein sowjetischer Literaturkritiker vergleicht diese Methode mit der Kunstfertigkeit eines Schachspielers, der, „wenn er das Ergebnis einer Partie berühmter Meister kennt, sie selbst auf dem Brett nachspielen muss“ (232, 93) <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> D. S. Lichatschow zitiert diesen Vergleich und stellt fest: „Gattungen, traditionelle Formen und „Regeln“ der literarischen Etikette erfüllen in der Literatur die Rolle bestimmter Matrizen, die das Entstehen neuer Werke erleichtern“ (145, 83).

Diese Kompositionsmethode, die oft eher einer Kompilation als einem eigenständigen schöpferischen Akt gleich, war im Mittelalter sowohl im Westen als auch im außereuropäischen Osten weit verbreitet und legalisiert.

Anders als in der Literatur und Kunst der Moderne, wo die Stärke und Lebendigkeit des Eindrucks immer von der Neuheit und Überraschung des Werkes abhängt, orientierte sich der mittelalterliche Schriftsteller, Maler oder Komponist am Vertrauten, dem er schon oft begegnet war. Er griff bewusst auf vorgefertigte Formeln zurück, um bestimmte Assoziationen hervorzurufen, die dem Leser, Hörer oder Betrachter die Wahrnehmung eines bestimmten Ortes erleichtern sollten.

Средневековый композитор имел дело с установившейся суммой мелодических формул, которые он соединял и комбинировал, следуя определенным композиционным правилам и предписаниям. Формулой мог стать и целый, законченный напев. Так называемое «пение на подобен», особенно широко распространенное в первые века русского певческого искусства, заключалось в том, что некоторые из принятых в церковном обиходе напевов становились образцами для распевания различных богослужебных текстов. При этом вносились лишь минимальные изменения, необходимость которых была продиктована несовпадением количества слогов или разной расстановкой ударений в богослужебных текстах.

Мелодическая формула, служащая основной структурной единицей знаменного распева, получила наименование попевки, а самый метод создания мелодии на основе сцепления и видоизмененного повторения отдельных попевок определяется обычно как вариантнораспевочный. Подобный метод композиции, наблюдаемый в древнерусском церковном пении и в народной русской песне, некоторые исследователи склонны были считать специфической чертой национального музыкального мышления. На самом деле он имел гораздо более широкое распространение и не является достоянием только одной национальной культуры или группы родственных культур. Аналогичный принцип лежал в основе мелодического строения как византийского пения, так и средневековой западноевропейской монодии (грегорианский хорал). Истоки же его восходят, по-видимому, к древним азиатским культурам. Индийские раги, передне и среднеазиатские макамы, макомы,

Der mittelalterliche Komponist hatte es mit einem festen Bestand an melodischen Formeln zu tun, die er nach bestimmten kompositorischen Regeln und Vorschriften kombinierte und komponierte. Eine Formel konnte ein ganzes Lied sein. Das sogenannte „Singen nach einer ähnlichen Melodie“, das besonders in den ersten Jahrhunderten des russischen Kirchengesangs verbreitet war, bestand darin, dass einige der im kirchlichen Leben akzeptierten Gesänge zu Modellen für den Gesang verschiedener liturgischer Texte wurden. In diesem Fall wurden nur minimale Änderungen vorgenommen, deren Notwendigkeit sich aus einer ungleichen Silbenzahl oder einer anderen Anordnung der Akzente in den liturgischen Texten ergab.

Die melodische Formel, die als grundlegende Struktureinheit des Krjukinoten-Gesangs dient, wurde als Gesang bezeichnet, und die Methode selbst, eine Melodie auf der Grundlage der Kopplung und modifizierten Wiederholung einzelner melodischer Wendungen zu schaffen, wird gewöhnlich als Varianten-Gesang definiert. Diese Kompositionsmethode, die in der altrussischen Kirchenmusik und im russischen Volkslied beobachtet wurde, wurde von einigen Forschern als eine Besonderheit des nationalen Musikdenkens angesehen. In Wirklichkeit war sie viel weiter verbreitet und ist nicht nur das Merkmal einer nationalen Kultur oder einer Gruppe verwandter Kulturen. Ein ähnliches Prinzip lag der melodischen Struktur sowohl des byzantinischen Gesangs als auch der mittelalterlichen westeuropäischen Monodie (Gregorianischer Gesang) zugrunde. Ihre Ursprünge scheinen jedoch auf alte asiatische Kulturen zurückzugehen. Indische Ragas (*melodischer Modus*), alt- und zentralasiatische Makams (*melodischer Modus, türkisch*), Makoms (*melodischer Modus, persisch/iranisch*), Mugams (*melodischer Modus*,



мугамы, характеризующиеся определенным звукорядом, составом попевок и ладовыми опорами, являются по существу такими же формулами или моделями, на основе которых строятся целые произведения. «Становится все более очевидным, — констатирует Э. Веллес, — что этот композиционный принцип действителен не только по отношению к византийским и грегорианским мелодиям, но может быть применен к более широким географическим и временным сферам... Видимо, мы имеем дело с принципом музыкальной композиции, который, выйдя из Азии, пронизал всю средиземноморскую цивилизацию и отсюда распространился на север» (384, 89). Искусство средневекового музыканта, приспособляющего готовые мелодические обороты к содержанию и поэтической структуре того или иного текста, Веллес сравнивает с трудом ремесленника (craftsman), работающего по заданным образцам (384, 117).

Несмотря на жесткие правила, которым должен был подчиняться средневековый художник, и необходимость строгого следования канонизированным образцам, возможность проявления личного творческого начала не была полностью исключена. Но оно выражалось не в отрицании господствующих традиций и утверждении новых эстетических принципов, а в мастерстве тонкой, детальной нюансировки, свободе и гибкости применения общих типовых схем. Отдельные детали, частности приобретали решающее значение и могли приводить даже к коренному переосмыслению установленных стандартов. «Писатель, — замечает А. П. Каждан относительно византийской литературы, — мог оставаться в рамках официальной системы образов и при этом выразить противоположные ей социальные

*aserbaidshianisch*), die sich durch eine bestimmte Klangordnung, Komposition von Gesängen und Harmonien auszeichnen, sind im Wesentlichen dieselben Formeln oder Modelle, auf deren Grundlage ganze Werke aufgebaut werden. „Es wird immer offensichtlicher“, so E. Wellesz, „dass dieses Kompositionsprinzip nicht nur in Bezug auf byzantinische und gregorianische Melodien gilt, sondern auf breitere geografische und zeitliche Sphären angewandt werden kann.... Wir haben es offenbar mit einem Prinzip der musikalischen Komposition zu tun, das, aus Asien kommend, die gesamte mediterrane Zivilisation durchdrang und sich von hier aus nach Norden ausbreitete“ (384, 89). Wellesz vergleicht die Kunst des mittelalterlichen Musikers, der vorgefertigte melodische Wendungen an den Inhalt und die poetische Struktur eines Textes anpasst, mit der Arbeit eines Handwerkers, der nach einem bestimmten Muster arbeitet (384, 117).

Trotz der strengen Regeln, denen der mittelalterliche Künstler gehorchen musste, und der Notwendigkeit, sich strikt an kanonisierte Modelle zu halten, war die Möglichkeit der persönlichen Kreativität nicht völlig ausgeschlossen. Sie drückte sich jedoch nicht in der Ablehnung vorherrschender Traditionen und der Etablierung neuer ästhetischer Prinzipien aus, sondern in der Beherrschung subtiler, detaillierter Nuancen, der Freiheit und Flexibilität bei der Anwendung gängiger Standardschemata. Einzelne Details, Besonderheiten wurden entscheidend und konnten sogar zu einem radikalen Überdenken etablierter Standards führen. „Der Schriftsteller“, bemerkt A. P. Kaschdan über die byzantinische Literatur, „konnte im Rahmen des offiziellen Bildsystems bleiben und gleichzeitig gesellschaftliche Aufgaben zum Ausdruck bringen, die diesem entgegengesetzt waren - alles hing nur

задачи — все зависело только от того, каким способом он расставит акценты» (97, 172).

То же самое имело место и в живописи. Традиционный иконографический тип, по выражению одного из историков древнерусского искусства, «как бы выносился за скобки в виде общего множителя, внутри же скобок всякий раз давалось свое, неповторимое зерно художественного образа. За подробностями и околичностями, как будто бы одинаковыми для всех спасов, богоматерей, георгиев, николаев и т. д., часто вскрывается „сверхзадача“, решавшаяся по-разному» (206, 38). Не ломая предписанной композиционной схемы, средневековый живописец наполнял ее иным содержанием и создавал новый образ.

В музыке подобное переосмысление постоянных мелодических формул достигалось средствами интонационной нюансировки. Замена одних интервалов другими, небольшие изменения в изгибе мелодической линии, перестановки и смещения ритмических акцентов меняли выразительный склад напева, не нарушая его основной структуры. Некоторые из этих изменений закреплялись в практике и приобретали традиционный характер. Постепенно накапливаясь, они приводили к образованию местных вариантов, школ и индивидуальных манер, обладавших своими особыми отличительными признаками.

## НАРОДНОЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Вопрос об отношении народного и профессионального искусства является одной из ключевых проблем в изучении художественной культуры

von der Art und Weise ab, wie er die Akzente setzte“ (97, 172).

Dasselbe galt für die Malerei. Der traditionelle ikonographische Typ wurde, wie einer der Historiker der altrussischen Kunst es ausdrückte, „als ob in Klammern als gemeinsamer Faktor herausgenommen, wobei innerhalb der Klammern jedes Mal sein eigenes, unnachahmliches Korn des künstlerischen Bildes gegeben wurde. Hinter den Details und Umschreibungen, als ob sie für alle Christi, Gottesmutter, St. Georg, Nikolaus usw. gleich wären, offenbart sich oft das „Über-Objektive“, das auf unterschiedliche Weise gelöst wurde“ (206, 38). Ohne das vorgeschriebene Kompositionsschema zu durchbrechen, füllte der mittelalterliche Maler es mit einem anderen Inhalt und schuf ein neues Bild.

In der Musik wurde eine solche Veränderung durch intonatorische Nuancen bei gleichbleibender melodischer Formel erreicht. Das Ersetzen bestimmter Intervalle durch andere, kleine Veränderungen im Verlauf der melodischen Linie, Veränderungen und Vermischungen rhythmischer Akzente veränderten die Ausdrucksstruktur eines Liedes, ohne seine Grundstruktur zu zerstören. Einige dieser Veränderungen wurden in der Praxis fest verankert und nahmen traditionellen Charakter an. Nach und nach häuften sie sich und führten zur Herausbildung von lokalen Varianten, Schulen und individuellen Umgangsformen, die ihre eigenen spezifischen Merkmale aufwiesen.

## VOLKSTÜMLICHE UND PROFESSIONELLE KUNST

Die Frage nach dem Verhältnis von Volkskunst und professioneller Kunst ist eines der Kernprobleme bei der Erforschung der mittelalterlichen

средневековья. Это отношение было далеко не таким простым и ясным, как может показаться на первый взгляд. Письменное профессиональное искусство средних веков гораздо теснее соприкасалось с искусством устной народной традиции, чем в новое время. И вместе с тем между ними существовало много противоречий, проявлявшихся нередко в форме открытого антагонизма. Христианская церковь как на Западе, так и на Востоке, стремившаяся монополизировать все средства воздействия на человеческую психику и поставить их всецело на службу своим целям, относилась резко враждебно к традиционным народным играм, песням и пляскам, объявляла их греховными, отвращающими от истинной веры и благочестия. Средневековые религиозные проповеди и поучения полны суровых обличений тех, кто предаётся этим пагубным для души развлечениям, и грозят им проклятием и вечными муками на том свете.

Одной из причин такого нетерпимого отношения к народному искусству была его связь с языческими верованиями и обрядами, продолжавшими жить среди массы населения еще долгое время после принятия христианства. В русской религиозно-учительной литературе пение песен, пляски и игра на инструментах обычно сопоставляются с «идолослужением», «жертвами идольскими» и молитвами, приносимыми «проклятым богом» языческим. Из всех видов светского, внецерковного искусства музыка осуждается особенно сурово и беспощадно. Только разве танцы и пляски вызывают такой же благочестивый гнев у «отцов церкви». В одном: из поучений Иоанна Златоуста, переведенных на славянский язык, пляшущая женщина сравнивается с Иродиадой и

Kunstkultur. Dieses Verhältnis war keineswegs so einfach und eindeutig, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die schriftlich fixierte professionelle Kunst des Mittelalters war viel enger mit der Kunst der mündlichen Volkstradition verbunden als in der Neuzeit. Und zugleich gab es zwischen ihnen viele Widersprüche, die sich oft in offenem Antagonismus manifestierten. Die christliche Kirche im Westen wie im Osten, die alle Mittel zur Beeinflussung der menschlichen Psyche monopolisieren und ganz in den Dienst ihrer Ziele stellen wollte, stand den traditionellen Volksspielen, -liedern und -tänzen entschieden ablehnend gegenüber, erklärte sie für sündhaft und vom wahren Glauben und der Frömmigkeit abwendig. Die Predigten und religiösen Lehren des Mittelalters sind voll von scharfen Verurteilungen derer, die sich diesen seelenschädigenden Vergnügungen hingaben, und drohen ihnen mit Verdammnis und ewigen Qualen im Jenseits.

Einer der Gründe für diese intolerante Haltung gegenüber der Volkskunst war ihre Verbindung mit heidnischen Glaubensvorstellungen und Ritualen, die noch lange nach der Annahme des Christentums in der Masse der Bevölkerung weiterlebten. In der russischen religiösen und pädagogischen Literatur wurden das Singen von Liedern, das Tanzen und das Spielen von Instrumenten allgemein mit „Götzendienst“, „Götzenopfern“ und Gebeten an den „verfluchten Gott“ der Heiden gleichgesetzt. Von allen weltlichen, außerkirchlichen Künsten wurde die Musik am grausamsten und unerbittlichsten verteufelt. Nur der eigentliche Tanz und die Tanzlust erregen den gleichen frommen Zorn der „Kirchenväter“. In einer der ins Slawische übersetzten Lehren des Johannes Chrysostomus wird eine tanzende Frau mit Herodias verglichen

наделяется прозвищами «невесты сатанинской», «любовницы дьявола», «супруги бесовой». Не только она сама, но и все смотрящие на нее будут ввергнуты «во дно ада». «Того ради, — предостерегает византийский церковный владыка, — братие и сестры, блюдитесь и нелюбите бесовских игр беззаконных, паче же плясания удаляйтесь, да не зле в муку вечную осужденн будете» (182, 104).

Такое непримиримое отношение к музыке и пляске вызывалось тем, что они являлись неотъемлемой частью языческого обрядового действия. Различные виды прикладного народного искусства — символические фигурки, амулеты и т. д. представлялись в этом отношении более «нейтральными», хотя им и приписывалась магическая сила воздействия на человека и природу. В произведениях средневековой религиозно-учительной литературы бесы принимают облик скоморохов, «игрецов», искушая человека и покоряя его с помощью песен, плясок и музыкальных инструментов.

В этом часто встречающемся уподоблении сказывается влияние очень древних демонологических представлений, которые были свойственны и христианскому взгляду на искусство. На роль музыки в христианской демонологии обращает внимание Аберт: «...Между духовным и светским искусством проводилась строгая граница: первое было, естественно, недоступным для демонов, второе являлось их главной ареной. Именно музыка помогает злым духам завлечь человека в свои силки. Церковная музыка представляет крепчайший оплот против подобных искушений: слово божие, прочувствованное сердцем, когда оно поется и играется, служит лучшим средством разогнать демонов» (322, 101—102).

Наивный, но характерный и колоритный рассказ в житии

und mit den Beinamen „Braut des Satans“, „Mätresse des Teufels“, „Gattin des Dämons“ belegt. Nicht nur sie selbst, sondern alle, die sie anschauen, werden „in den Abgrund der Hölle“ geworfen. „Darum“, mahnt der byzantinische Kirchenfürst, „Brüder und Schwestern, hütet euch und liebt nicht die gesetzlosen dämonischen Spiele, sondern meidet den Tanz, damit ihr nicht vom Bösen zu ewigen Qualen verdammt werdet“ (182, 104).

Diese unversöhnliche Haltung gegenüber Musik und Tanz erklärt sich aus der Tatsache, dass sie integraler Bestandteil heidnischer Rituale waren. Verschiedene Formen der angewandten Volkskunst - symbolische Figuren, Amulette etc. - schienen in dieser Hinsicht „neutraler“ zu sein, obwohl ihnen magische Kräfte zur Beeinflussung von Mensch und Natur zugeschrieben wurden. In der mittelalterlichen religiösen und pädagogischen Literatur nehmen die Dämonen die Gestalt von Gauklern, „Spielern“ an, die die Menschen mit Liedern, Tänzen und Musikinstrumenten verführen und unterwerfen.

In dieser häufig anzutreffenden Vermischung zeigt sich der Einfluss uralter dämonologischer Vorstellungen, die für das christliche Kunstverständnis charakteristisch waren. Auf die Rolle der Musik in der christlichen Dämonologie macht Abert aufmerksam: „... Es gab eine strenge Grenze zwischen geistlicher und weltlicher Kunst: Erstere war den Dämonen natürlich unzugänglich, letztere war ihr Hauptschauplatz. Es ist die Musik, die den bösen Geistern hilft, die Menschen in ihre Fallen zu locken. Die Kirchenmusik ist das stärkste Bollwerk gegen solche Versuchungen: das gesungene und gespielte Wort Gottes, das mit dem Herzen empfunden wird, ist das beste Mittel, die Dämonen zu vertreiben“ (322, 101-102).

Die naive, aber charakteristische und farbenfrohe Geschichte aus dem Leben

Феодосия Печерского об искушении преподобного Исаакия бесами служит очень хорошей иллюстрацией того отношения к светской музыке и ее представителям, которое христианская церковь стремилась внушить своей пастве. В этом рассказе бесы являются суровому подвижнику под видом Христа и ангелов, а затем сбрасывают с себя святые личины и, начав играть на инструментах, заставляют Исаакия плясать — «и утомивше его, оставиша его елико жива суца. И отыдоша, поругавшесе ему» (уходя, надругались над ним) (184, 129).

Для того чтобы поддерживать свою душу в состоянии бодрствования и не поддаваться никакому соблазну, монахам Киево-Печерского монастыря рекомендовалось постоянно петь псалмы. Они их напевали про себя не только в часы молитвы, но и тогда, когда были заняты каким-нибудь трудом<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Петь псалмы во время работы советовал еще блаженный Августин (322, 201).

Церковь преследовала любимые народом развлечения, даже если они и не были непосредственно связаны с языческой обрядностью<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Ф. И. Буслаев обращает внимание на то, что в одном из позднейших списков известного «Слова некоего христороубца», в котором обличаются языческие суеверия, вместо «песни бесовские» сказано «песни мирские» — «то есть народные песни вообще» (44, 67).

«Мирские» игры, песни и пляски считались греховными, так как они отвлекали от благочестивых размышлений, молитвы и посещения храма. В поучении «Яко не подобает крестьяном (христианам) кланяться

des Theodosius von Petschersk über die Versuchung des Mönchs Isaakius durch Dämonen ist ein sehr gutes Beispiel für die Einstellung zur weltlichen Musik und ihren Vertretern, die die christliche Kirche ihren Schäfchen vermitteln wollte. In dieser Geschichte erscheinen die Dämonen dem strengen Asketen in Gestalt von Christus und Engeln, legen dann ihre heilige Gestalt ab und bringen Isaakius zum Tanzen, nachdem sie begonnen haben, auf Instrumenten zu spielen - „und nachdem sie ihn erschöpft hatten, ließen sie ihn fast lebendig zurück. Und sie gingen weg, nachdem sie ihn beschimpft hatten“ (sie gingen weg und beschimpften ihn) (184, 129).

Um ihre Seelen wach zu halten und keiner Versuchung zu erliegen, wurde den Mönchen des Kiewer Petschersk-Klosters geraten, ständig Psalmen zu singen. Sie sangen sie nicht nur während der Gebetsstunden, sondern auch, wenn sie mit irgendeiner Arbeit beschäftigt waren<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Der selige Augustinus (322, 201) riet, bei der Arbeit Psalmen zu singen.

Die Kirche verfolgte die Lieblingsvergnügungen des Volkes, auch wenn sie nicht direkt mit heidnischen Ritualen verbunden waren<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> F. I. Buslajew weist darauf hin, dass in einer der späteren Listen der berühmten „Geschichte eines gewissen Christusliebhabers“, die den heidnischen Aberglauben anprangert, anstelle von „Liedern der Dämonen“, „Lieder der Welt“ - „das heißt Volkslieder im Allgemeinen“ - stehen (44, 67).

„Weltliche“ Spiele, Lieder und Tänze galten als sündhaft, weil sie von frommer Andacht, Gebet und Kirchenbesuch ablenkten. Das Edikt „Es ziemt sich nicht für Bauern (Christen), sich eine Woche lang zu verneigen.“

неделе» содержится жалоба на то, что люди, именующие себя христианами, ленятся ходить в церковь, ссылаясь то на дождь, то на холод или другие причины, а когда приходят, то чешутся, потягиваются и дремлют, если же их позовут на игрище или веселое сборище под открытым небом, то ни дождь, ни ветер их не останавливают и они весь день готовы стоять «позорствуя» (глядя) «на пагубу душам» (16, 191).

Но все эти обличения и запреты не могли искоренить в народе любовь к своему родному искусству. Традиционные виды народного творчества продолжали жить и развиваться, широко бытуя в различных слоях общества.

Фольклор в его многообразных формах и проявлениях захватывал более обширную сферу жизни, и его удельный вес в художественной культуре средневековья был значительно больше, чем в системе искусств нового времени. Замкнутая и ограниченная система литературных жанров Древней Руси, по словам Д. С. Лихачева, «дополнялась фольклором»: «Литература существовала параллельно фольклорным жанрам: любовной лирической песне, сказке, историческому эпосу, скоморошьим представлениям» (140, 77).

Фольклор восполнял тот вакуум, который создавался отсутствием письменных форм светского музыкального творчества. Народная песня, искусство народных «игрецов» — исполнителей на музыкальных инструментах — были распространены не только среди трудящихся низов, но и в высших слоях общества вплоть до княжеского двора.

Это отнюдь не свидетельствует об аристократическом происхождении былин и некоторых других

благ, что люди, которые называют себя христианами, ленились ходить в церковь, ссылаясь то на дождь, то на холод или другие причины, а когда приходили, то чесались, потягивались и дремали, если же их позвали на игрище или веселое сборище под открытым небом, то ни дождь, ни ветер их не останавливали и они весь день готовы были стоять «позорствуя» (глядя) «на пагубу душам» (16, 191).

Doch all diese Verurteilungen und Verbote konnten die Liebe der Menschen zu ihrer einheimischen Kunst nicht auslöschen. Die traditionellen Formen der Volkskunst lebten weiter und entwickelten sich, da sie in den verschiedenen sozialen Schichten weit verbreitet waren.

Die Volkskunst in ihren verschiedenen Formen und Ausprägungen umfasste einen größeren Lebensbereich, und ihr spezifisches Gewicht in der Kunstkultur des Mittelalters war größer als im System der Künste der Neuzeit. Nach D. S. Lichatschow wurde das geschlossene und begrenzte System der literarischen Gattungen im alten Russland „durch die Volkskunst ergänzt“: „Die Literatur existierte parallel zu den volkstümlichen Gattungen: lyrisches Liebeslied, Märchen, historisches Epos und Bänkelsängeraufführungen“ (140, 77).

Die Volkskunst füllte die Lücke, die durch das Fehlen schriftlicher Formen des weltlichen Musikschaffens entstanden war. Volkslieder und die Kunst der Volksmusikanten waren nicht nur in der arbeitenden Unterschicht, sondern auch in den höheren Gesellschaftsschichten bis hin zu den Fürstenhöfen verbreitet.

Dies beweist keineswegs einen aristokratischen Ursprung der Heldenepen und anderer volkstümlicher

фольклорных жанров, как утверждал ряд буржуазных ученых в начале нынешнего века. Жанры эти возникли еще в период общинно-родового строя, но сохраняли всеобщее значение в течение довольно длительного времени после образования классов.

На Западе фольклор под влиянием светской литературы сравнительно рано отступает из сферы эстетических интересов образованной верхушки общества. В России этот процесс происходил медленнее и фольклор удерживал свои позиции в художественной культуре до сравнительно позднего исторического момента. Это было одним из факторов своеобразия ее развития не только в древний период, но и в новое время.

«Разделение сфер» между письменным церковным искусством и устным народным творчеством не было механическим и абсолютным, несмотря на всю их антагонистичность. Борьба и враждебность не исключали наличия общих черт и влияния одной культуры на другую, которое было взаимным, двусторонним. Церковь, обличая «мирские» игры и песни, стараясь отвлечь народ от них, в то же время многое заимствовала из области фольклора. Все наиболее существенные, принципиальные новшества, возникавшие в средневековой культовой музыке, имели своим источником народное творчество. Народное происхождение церковного многоголосия на Западе является уже давно установленным фактом. Так же бесспорна и достаточно освещена в литературе роль народной музыки в преодолении модальной системы средневековья и выработке основ мажоро-минорного мышления. Под влиянием народной песни сложился и характерный интонационный строй русского церковного пения, которое с течением времени отдалялось от византийских

Gattungen, wie einige bürgerliche Gelehrte zu Beginn dieses Jahrhunderts behaupteten. Diese Gattungen stammen aus der Zeit des kommunalen Stammessystems, behielten aber ihre universelle Bedeutung noch lange nach der Herausbildung der Klassen.

Im Westen zog sich die Volkskunst unter dem Einfluss der weltlichen Literatur relativ früh aus dem Bereich der ästhetischen Interessen der gebildeten Oberschicht zurück. In Russland verlief dieser Prozess langsamer, und die Volkskunst behielt ihren Platz in der Kunstkultur bis zu einem relativ späten historischen Zeitpunkt. Dies ist einer der Faktoren, die die Besonderheit ihrer Entwicklung nicht nur in der Antike, sondern auch in der Neuzeit ausmachen.

Die „Sphärentrennung“ zwischen schriftlicher Kirchenkunst und mündlicher Volkskunst war trotz ihrer Gegensätzlichkeit nicht mechanisch und absolut. Kampf und Feindschaft schlossen Gemeinsamkeiten und den Einfluss der einen Kultur auf die andere, der in beide Richtungen ging, nicht aus. Die Kirche, die die „weltlichen“ Spiele und Lieder anprangerte und das Volk davon abzubringen versuchte, nahm gleichzeitig viele Anleihen bei der Volkskunst. Alle wichtigen und grundlegenden Neuerungen in der mittelalterlichen Kirchenmusik hatten ihren Ursprung in der Volkskunst. Der volkstümliche Ursprung der kirchlichen Mehrstimmigkeit im Westen ist seit langem bekannt. Auch die Rolle der Volksmusik bei der Überwindung des mittelalterlichen Modalsystems und der Entwicklung der Grundlagen des Dur-Moll-Denkens ist unbestritten und in der Literatur hinreichend behandelt. Unter dem Einfluss des Volksliedes bildete sich ein charakteristisches Intonationssystem des russischen Kirchengesangs heraus, das sich im Laufe der Zeit von den byzantinischen Vorbildern entfernte und eigene, landestypische Melodieformen

образцов, вырабатывая свои национально-своеобразные мелодические формы. С другой стороны, в образно-поэтическом и музыкальном строе русской народной песни могут быть обнаружены следы воздействия религиозных христианских воззрений и стилистики церковного искусства, на что неоднократно указывали исследователи-фольклористы.

Эти влияния и заимствования, конечно, не могли привести к полному стиранию границ между народным и церковным искусством и устранить коренные различия в их направленности. Фольклор и письменное искусство, частично сближаясь между собой, оставались двумя разными системами художественного мышления, к каждая из них сохраняла присущие ей особые признаки. Но это разграничение еще не получило той полноты и определенности, которых оно достигает в позднейшее время.

Ряд уже рассмотренных выше особенностей средневековой структуры искусства был общим и для профессионального творчества и для фольклора. П. Г. Богатырев указывал на существование в области литературы «пограничных форм», частично приближающихся к устному творчеству. К таким формам он относил работу средневекового переписчика, который «обращался с переписанным им произведением как с материалом, подлежащим обработке» (32, 383).

Церковному пению Древней Руси также были свойственны многие черты устного творчества. Применявшаяся для фиксации его напевов знаковая система служила только средством напоминания уже знакомых мелодий, усвоенных на слух. Э. Веллее констатирует преобладание устной традиции и в византийской церковно-певческой практике, по крайней мере на ранних ее стадиях. Непоследовательность

entwickelte. Andererseits lassen sich in der bildlichen, poetischen und musikalischen Struktur des russischen Volksliedes Spuren des Einflusses christlich-religiöser Vorstellungen und der Stilistik kirchlicher Kunst erkennen, worauf Volkskundler wiederholt hingewiesen haben.

Diese Einflüsse und Entlehnungen konnten freilich die Grenzen zwischen Volkskunst und kirchlicher Kunst nicht völlig aufheben und die grundsätzlichen Unterschiede in ihrer Ausrichtung nicht beseitigen. Volkskunst und Schriftkunst näherten sich zwar teilweise einander an, blieben aber zwei unterschiedliche Systeme künstlerischen Denkens, die jeweils ihre Eigenheiten behielten. Aber diese Unterscheidung hatte noch nicht die Fülle und Sicherheit erreicht, die sie in späteren Epochen erlangte.

Eine Reihe von Merkmalen der mittelalterlichen Kunststruktur, die bereits oben erwähnt wurden, waren sowohl dem professionellen Schaffen als auch der Volkskunst gemeinsam. P. G. Bogatyryjew wies auf die Existenz von „Grenzformen“ im Bereich der Literatur hin, die sich teilweise der mündlichen Kunst annäherten. Zu diesen Formen zählte er die Arbeit des mittelalterlichen Schreibers, der „das Werk, das er kopierte, als Material behandelte, das es zu bearbeiten galt“ (32, 383).

Auch der altrussische Kirchengesang war durch viele Merkmale der mündlichen Kunst gekennzeichnet. Das Zeichensystem, mit dem die Gesänge fixiert wurden, diente lediglich dazu, bereits bekannte und nach Gehör gelernte Melodien in Erinnerung zu rufen. E. Wellesz konstatiert die Vorherrschaft der mündlichen Überlieferung im byzantinischen Kirchengesang, zumindest in seinen frühen Stadien. Er erklärt die



проставки певческих знаков в рукописях, относящихся к периоду палеовизантийской нотации (IX — XII века), он объясняет тем, что «эта ранняя знаковая фаза была... введена как памятка (aide memoire) для руководителя хора или для солиста, который пел сам по певческой книге. Певцы обязаны были знать репертуар по слуху, но они нуждались в руководстве во время исполнения музыки, особенно когда новый текст пелся на мелодию старого гимна» (382, 268)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Французский исследователь П. А. Лели отмечает существование подобной практики и в современных христианских общинах Ближнего Востока: «Поют наизусть, по памяти, не зная музыкального письма, не понимая значения ни нотных знаков, ни знаков модуляции и ритма... Даже в хорах таких городов, как Каир, Бейрут, Иерусалим, только протопсалт и несколько певцов могли свободно читать ноты, все остальные участники выучивали свои партии наизусть» (цит. по: 378, I, 67).

Одним из основных признаков фольклора является коллективность. Как правило, произведения народного творчества не связываются с личностью какого-нибудь одного автора и считаются достоянием если не всего народа, то определенной социальной группы, корпорации (например, воинский дружинный эпос) или территориальной общности. Это не исключает участия личного творческого начала в их создании и исполнении. П. Г. Богатырев различает два вида проявления коллективности в фольклоре: «активноколлективный» и «пассивноколлективный». К первому он относит такие виды народного творчества, которые не только считаются общим

инконсистенция в der Anordnung der Gesangszeichen in Handschriften aus der Zeit der paläobyzantinischen Notation (9. bis 12. Jahrhundert) damit, dass „diese frühe Phase der Zeichen .... als Notiz (aide memoire) für den Chorleiter oder für den Solisten eingeführt wurde, der selbst nach einem Gesangsbuch sang. Die Sänger waren verpflichtet, das Repertoire nach Gehör zu kennen, aber sie brauchten eine Anleitung während der Musik, besonders wenn ein neuer Text auf die Melodie eines alten Liedes gesungen wurde“ (382, 268)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Der französische Forscher P. A. Lely stellt eine ähnliche Praxis in den zeitgenössischen christlichen Gemeinden des Nahen Ostens fest: „Sie singen auswendig, aus dem Gedächtnis, ohne die Notenschrift zu kennen, ohne die Bedeutung der musikalischen Zeichen oder der Zeichen für Modulation und Rhythmus zu verstehen. Selbst in den Chören von Städten wie Kairo, Beirut, Jerusalem konnten nur der Vorsänger und einige wenige Sänger die Noten fließend lesen, alle anderen Teilnehmer lernten ihre Stimmen auswendig“ (vgl. aus: 378, I, 67).

Eines der Hauptmerkmale der Volkskunst ist ihr kollektiver Charakter. Die Werke der Volkskunst sind in der Regel nicht mit der Persönlichkeit eines einzelnen Autors verbunden und werden als Eigentum, wenn nicht des ganzen Volkes, so doch einer bestimmten sozialen Gruppe, einer Körperschaft (z.B. eines militärischen Einheitsepos) oder einer territorialen Gemeinschaft betrachtet. Das schließt nicht aus, dass bei ihrer Schaffung und Aufführung die persönliche Kreativität eine Rolle spielt. P. G. Bogatyrjew unterscheidet zwei Arten der Manifestation von Kollektivität in der Volkskunst: „aktiv-kollektiv“ und „passiv-kollektiv“. Mit ersterem bezeichnet er jene Formen der Volkskunst, die nicht nur als

достоянием коллектива, но и создаются коллективом; ко второму— произведения, «которые хотя и считаются общим достоянием данного коллектива, но создаются отдельными людьми, которые могут даже и не принадлежать к данному коллективу» (32, 384). Таковы эпические фольклорные жанры— былины, исторические песни, украинские думы, духовные стихи, а также некоторые виды обрядового фольклора, исполнение которых является прерогативой отдельных лиц и требует особых способностей и навыков. Коллективность этих форм определяется тем, что их создатели и исполнители не отделяли себя от массы народа и мыслили общими, традиционными представлениями, выработанными в процессе совместной трудовой деятельности и тесного постоянного общения членов того или иного коллектива.

В аналогичном смысле можно говорить и о коллективной природе письменного профессионального искусства средних веков. Автор литературного произведения или распевщик, которому надлежало «приладить» напев к определенному тексту, не творил совершенно заново, а подбирал, комбинировал и варьировал готовые элементы, заимствуя их из накопленного запаса постоянных, откristаллизовавшихся формул. Такой метод творчества приводил к решительному преобладанию всеобщего и типического над частным, индивидуальным вплоть до полного растворения личного в коллективном.

Одинаковыми или, во всяком случае, сходными закономерностями определялась связь поэтического слова и напева как в народной песне, так и в профессиональном церковно-певческом искусстве. Эта связь была подвижной и непостоянной. Одни и тот же напев мог соединяться с

gemeinsames Eigentum des Kollektivs gelten, sondern auch vom Kollektiv geschaffen werden; mit zweitem - Werke, „die zwar als gemeinsames Eigentum des Kollektivs gelten, aber von Individuen geschaffen werden, die vielleicht nicht einmal dem Kollektiv angehören“ (32, 384). Dazu gehören die epischen Gattungen der Folklore - Heldenepen, historische Lieder, ukrainische Dumas, geistliche Gedichte sowie einige Formen der zeremoniellen Volkskunst, deren Aufführung das Vorrecht des Einzelnen ist und besondere Fähigkeiten und Fertigkeiten erfordert. Der kollektive Charakter dieser Formen wird dadurch bestimmt, dass ihre Schöpfer und Interpreten nicht von der Masse des Volkes getrennt waren und in gemeinsamen traditionellen Ideen dachten, die im Prozess der gemeinsamen Arbeitstätigkeit und der engen und ständigen Kommunikation zwischen den Mitgliedern eines bestimmten Kollektivs entstanden.

In einem ähnlichen Sinne kann man vom kollektiven Charakter der professionellen Schreibe Kunst des Mittelalters sprechen. Der Autor eines literarischen Werkes oder der Kantor, der einen Gesang an einen bestimmten Text „anpassen“ musste, schuf nicht etwas völlig Neues, sondern wählte, kombinierte und variierte vorgefertigte Elemente und entlehnte sie aus dem angesammelten Vorrat dauerhafter, kristallisierter Formeln. Diese Art der Kreativität führte zu einer entscheidenden Dominanz des Allgemeinen und Typischen gegenüber dem Besonderen, Individuellen, bis hin zur völligen Auflösung des Persönlichen im Kollektiven.

Gleiche oder zumindest ähnliche Muster bestimmten das Verhältnis von dichterischem Wort und Gesang sowohl im Volkslied als auch im professionellen Kirchengesang. Dieses Verhältnis war beweglich und unbeständig. Dieselbe Melodie konnte mit verschiedenen Texten kombiniert werden und

различными текстами и обратно. Определенные мелодические формулы (попевки) или типы мелодических оборотов были закреплены за жанрами, а не за отдельными произведениями. В пределах данного жанра они могли свободно кочевать из одного сочинения в другое. Нередко при этом на один напев исполнялись тексты весьма различные по своему сюжету и образному строю. Обобщенный, неиндивидуализированный характер образов допускал использование одних и тех же типовых оборотов для целой группы поэтических текстов.

Традиционные повторяющиеся формулы воспроизводились не буквально, а с теми или иными вариантами, придававшими им различную окраску, гибкость и разнообразие нюансов. В исполнении народной песни всегда присутствует элемент импровизации. Но, импровизируя, певец не просто подчиняется своей прихоти, а следует определенным, твердым правилам. «Неразрывная связь в песне напева и ее склада речи, — замечает Н. М. Лопатин, — производит то, что при отступлении от строгого первоначального расположения слов и от изменения стиха невольно должен изменяться неразрывно с ним живущий напев; изменяется напев— изменяется и стих» (146, 47).

Соотношение традиции и импровизации различно в зависимости от жанра. Обрядовая песня дает меньше простора для проявления импровизационного начала, чем лирическая: она более устойчива и консервативна по форме. Церковно-певческое искусство в этом отношении ближе к обрядовому фольклору. Распевание текста «на подобен» являлось по существу созданием нового варианта мелодии. При этом распевщик следовал принципу, сформулированному в приведенной цитате Лопатина: напев

умgekehrt. Bestimmte melodische Formeln (Gesänge) oder Arten von melodischen Wendungen wurden eher Gattungen als einzelnen Werken zugeordnet. Innerhalb einer Gattung konnten sie frei von einem Werk zum anderen wandern. Nicht selten wurden Texte mit sehr unterschiedlichen Handlungen und Bildern zur gleichen Melodie gesungen. Der allgemeine, nicht individuelle Charakter der Bilder ermöglichte es, die gleichen typischen Wendungen für eine ganze Gruppe von poetischen Texten zu verwenden.

Die traditionellen, sich wiederholenden Formeln wurden nicht wörtlich wiedergegeben, sondern mit einigen Variationen, die ihnen eine andere Färbung, Flexibilität und Nuancenvielfalt verliehen. Bei der Darbietung eines Volksliedes gibt es immer ein Element der Improvisation. Beim Improvisieren folgt der Sänger aber nicht einfach seiner Laune, sondern bestimmten festen Regeln. „Die untrennbare Verbindung zwischen der Melodie und ihrer Sprechweise in einem Lied“, bemerkt N. M. Lopatin, „führt dazu, dass, wenn man von der strengen ursprünglichen Anordnung der Worte abweicht und die Strophe ändert, die Melodie, die untrennbar mit ihr lebt, sich unwillkürlich ändern muss; so wie sich die Melodie ändert, ändert sich auch die Strophe“ (146, 47).

Das Verhältnis zwischen Tradition und Improvisation ist je nach Genre unterschiedlich. Das rituelle Lied lässt weniger Raum für Improvisation als das lyrische Lied: es ist in seiner Form stabiler und konservativer. In dieser Hinsicht steht der kirchliche Gesang dem rituellen Volksgesang näher. Das Singen des Textes „auf die Art“ war im Wesentlichen die Schaffung einer neuen Version der Melodie. Dabei folgte der Kantor dem im obigen Zitat von Lopatin formulierten Prinzip: die Melodie veränderte sich rhythmisch und in ihrer Länge entsprechend der

изменялся ритмически и по своей протяженности в зависимости от различного количества слогов в тексте или разной расстановки акцентов.

Структура средневекового искусства, определяемая такими признаками, как коллективность, традиционность, преобладание общих представлений и т. д., диктует необходимость иных критериев его эстетической оценки, чем те, с которыми мы подходим к явлениям современного художественного творчества. Это справедливо подчеркивает Д. С. Лихачев: «Часто приходится слышать упрек древней русской литературе: в ней нет ни Данте, ни Шекспира. Однако Данте и Шекспир не могут быть мерилami для литературы Древней Руси. Литература Древней Руси не была литературой личностного характера, как не имела этот личностный характер и средневековая литература Запада до Данте... Произведения древнерусской литературы следует сравнивать не с произведениями Данте и Шекспира, а с большими эпическими поэмами прошлого, с былинами, фольклорной лирикой, обрядовой народной поэзией» (139, 106—107).

В музыке Древней Руси не было фигур, которые можно было бы сравнивать с Палестриной, Орландо Лассо или Шютцем. Они и не могли выдвинуться в условиях того времени при господствовавшем укладе жизни и мировоззрении. Значение древнерусского музыкального наследия определяется не смелыми дерзаниями отдельных выдающихся личностей, а общим, целостным характером, в котором запечатлелся мужественный, суровый и сдержанный облик народа, его создавшего. Мастера русского средневековья, не нарушая предписанных каноном жестких норм и ограничений, достигали в своем творчестве замечательного

unterschiedlichen Silbenzahl des Textes oder der unterschiedlichen Anordnung der Akzente.

Die Struktur der mittelalterlichen Kunst, die durch Merkmale wie Kollektivität, Traditionalität, Dominanz gemeinsamer Wahrnehmungen usw. gekennzeichnet ist, erfordert andere Kriterien für ihre ästhetische Bewertung als diejenigen, mit denen wir uns den Phänomenen des modernen Kunstschaffens nähern. Darauf weist zu Recht D. S. Lichatschow hin: „Man hört oft den Vorwurf an die altrussische Literatur, sie habe weder Dante noch Shakespeare. Aber Dante und Shakespeare sind kein Maßstab für die altrussische Literatur. Die altrussische Literatur war keine Literatur mit persönlichem Charakter, genauso wenig wie die mittelalterliche Literatur des Westens vor Dante diesen persönlichen Charakter hatte. .... Die Werke der altrussischen Literatur sollten nicht mit den Werken Dantes und Shakespeares verglichen werden, sondern mit den großen epischen Dichtungen der Vergangenheit, mit Heldenepen, volkstümlicher Lyrik, ritueller Volksdichtung“ (139, 106-107).

In der altrussischen Musik gab es keine mit Palestrina, Orlando Lasso oder Schütz vergleichbaren Gestalten. Sie hätten unter den damaligen Bedingungen, unter der vorherrschenden Lebensweise und Weltanschauung, nicht nominiert werden können. Die Bedeutung des altrussischen musikalischen Erbes wird nicht durch die Kühnheit einzelner herausragender Persönlichkeiten bestimmt, sondern durch den allgemeinen, ganzheitlichen Charakter, der das mutige, strenge und zurückhaltende Bild des Volkes prägte, das es schuf. Die Meister des russischen Mittelalters erreichten in ihren Werken eine bemerkenswerte ästhetische Vollkommenheit, einen

эстетического совершенства, богатства и яркости красок в соединении с глубиной и силой выражения. Многие образцы этого искусства с его высокой и своеобразной красотой принадлежат к величайшим проявлениям национального художественного гения.

### **ПЕРИОД ФОРМИРОВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (XI—XIII ВЕКА)**

Возможные границы познания любого исторического предмета, а в большой мере и самый подход к его изучению, методика исследования связаны с состоянием источниковедческой базы, степенью полноты, надежности и точности документальных свидетельств и фактов. Поэтому приступая к изложению древнейшего периода истории русской музыки, мы должны представить себе в первую очередь объем, характер и тип имеющихся в нашем распоряжении источников— как прямых, в которых непосредственно запечатлены образцы музыкального искусства той эпохи, так и косвенных, проливающих свет на общественные функции музыки, формы ее бытования, место в ряду других искусств и т. д.

М. Н. Тихомиров различает две категории источников — исторические подлинники и историческую традицию. К первой категории ученый относит такие источники, которые «являются непосредственным отражением того или иного события, имея в силу этого особую достоверность. Иной характер имеют повествовательные (нарративные) исторические источники (летописи, хроники, исторические труды и пр.). Они сохранили так называемую

Reichtum und eine Leuchtkraft der Farben, verbunden mit einer Tiefe und Kraft des Ausdrucks, ohne die starren Normen und Beschränkungen zu verletzen, die vom Kanon auferlegt wurden. Zahlreiche Beispiele dieser Kunst von hoher und eigentümlicher Schönheit gehören zu den größten Manifestationen des nationalen künstlerischen Genies.

### **PERIODE DER ENTSTEHUNG DER ALTRUSSISCHEN MUSIKKULTUR (XI.-XIII. JAHRHUNDERT)**

Die möglichen Grenzen der Erkenntnis eines jeden historischen Themas und zum großen Teil auch die Herangehensweise an seine Erforschung, die Methodik der Forschung, hängen mit dem Zustand der Quellenbasis, dem Grad der Vollständigkeit, Zuverlässigkeit und Genauigkeit der dokumentarischen Beweise und Fakten zusammen. Wenn wir also mit der Beschreibung der ältesten Periode der russischen Musikgeschichte beginnen, müssen wir uns zuerst den Umfang, die Art und den Typ der uns zur Verfügung stehenden Quellen vergegenwärtigen - sowohl der direkten, die unmittelbar Beispiele der Musikkunst jener Epoche darstellen, als auch der indirekten, die die sozialen Funktionen der Musik, die Formen ihrer Existenz, ihren Platz unter den anderen Künsten usw. beleuchten.

M. N. Tichomirow unterscheidet zwei Kategorien von Quellen - historische Originale und historische Überlieferung. Zur ersten Kategorie zählt der Wissenschaftler solche Quellen, „die ein direktes Abbild dieses oder jenes Ereignisses sind und daher eine besondere Authentizität besitzen. Erzählende historische Quellen (Annalen, Chroniken, Geschichtswerke usw.) haben einen anderen Charakter. Sie haben die sogenannte Tradition bewahrt, d.h. die Widerspiegelung einer

традицию, то есть отражение какого-либо исторического факта в источнике, явившееся как результат того впечатления, какое то или иное событие произвело на современников или потомков» (276, 7—8).

Отмечая большую достоверность исторических подлинников, автор указывает вместе с тем на то, что их сохранилось сравнительно немного: «Здесь на помощь приходят летописи и сказания. Без помощи исторической традиции нельзя было бы написать историю многих народов. Поэтому историк должен пользоваться как историческими подлинниками, так и исторической традицией, подвергая их соответствующей критике» (276, 8).

Применительно к истории музыки историческими памятниками следует считать прежде всего самые музыкальные произведения, зафиксированные письменно с помощью той или другой системы нотации. К историческим музыкальным памятникам относятся также теоретические трактаты, которые часто служат существенным дополнением к нотным рукописям, дают ключ к их прочтению, если мы имеем дело с исчезнувшей и забытой системой музыкальной письменности, помогают выяснению конкретных особенностей музыкальной практики прошлого. Наконец, непосредственными материальными памятниками музыкальной культуры являются сохранившиеся экземпляры музыкальных инструментов или их остатки.

Количество исторических памятников, относящихся к первым векам развития русской музыкальной культуры, по всем этим трем разделам крайне ограничено, и это ставит историка-музыковеда в весьма затруднительное и невыгодное положение по сравнению с исследователем древней русской литературы, архитектуры или живописи. Общее число певческих

исторischen Tatsache in der Quelle als Ergebnis des Eindrucks, den dieses oder jenes Ereignis auf die Zeitgenossen oder Nachkommen gemacht hat“ (276, 7-8).

Der Autor verweist auf die große Zuverlässigkeit historischer Originale, aber auch darauf, dass nur relativ wenige überlebt haben: „Hier helfen Chroniken und Erzählungen. Ohne die Hilfe der historischen Überlieferung wäre es unmöglich, die Geschichte vieler Völker zu schreiben. Der Historiker muß also sowohl die historischen Originale als auch die historische Überlieferung benutzen und sie einer entsprechenden Kritik unterziehen“ (276, 8).

Unter historischen Musikdenkmälern versteht man in der Musikgeschichte in erster Linie die Musikwerke selbst, die mit Hilfe eines Notationssystems schriftlich festgehalten wurden. Zu den Denkmälern der Musikgeschichte gehören auch die theoretischen Abhandlungen, die oft eine wichtige Ergänzung zu den Musikhandschriften darstellen, einen Schlüssel zu ihrer Lektüre liefern, wenn es sich um ein verschwundenes oder vergessenes Notationssystem handelt, und zur Klärung spezifischer Merkmale der musikalischen Praxis der Vergangenheit beitragen. Unmittelbare materielle Zeugnisse der Musikkultur sind schließlich erhaltene Kopien von Musikinstrumenten oder deren Überreste.

Die Zahl der historischen Denkmäler, die sich auf die ersten Jahrhunderte der Entwicklung der russischen Musikkultur in allen drei Bereichen beziehen, ist äußerst gering, was den Musikhistoriker in eine sehr schwierige und ungünstige Lage gegenüber dem Erforscher der altrussischen Literatur, Architektur oder Malerei versetzt. Die Gesamtzahl der Vokalhandschriften für den Zeitraum vom 11. bis zum 13. Jahrhundert beläuft

рукописей за период XI—XIII веков не превышает трех-четырёх десятков<sup>1</sup>, причем самая ранняя из них датируется лишь концом XI или началом XII века.

<sup>1</sup> В. М. Металлов (159, 11) насчитывает 25 рукописей, относящихся к XII—XIII векам. В списке Н. Б. Шеламановой (304) отмечено 27 крюковых певческих рукописей за тот же период. Если учесть также дополнения к этому списку, имеющиеся в других археографических описаниях (67, 313), то мы получим цифру 34.

Но самое главное то, что эти рукописи в музыкальном отношении немы для нас, поскольку расшифровка ранних форм славянского невменного письма остается все еще нерешенной задачей нашей музыкальной науки. Отдельные опыты его разгадки и истолкования, имеющиеся в зарубежной музыковедческой литературе, требуют пока проверки и подтверждения. Музыкально-теоретических пособий от этого периода до нас не дошло, и неизвестно, существовали ли они тогда на Руси. Наиболее ранние известные исследователям певческие «азбуки» относятся к концу XV столетия (37, 11 и след.).

Неоспоримую ценность представляют находки дореволюционных и советских археологов, которым удалось обнаружить на территории древнерусского государства подлинные образцы музыкальных инструментов, известных ранее только по литературным свидетельствам<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> К числу этих находок относятся два турьих рога, обнаруженных еще в 1873 году при раскопках Черной могилы в Чернигове (248), а также гусли, гудки и сопели, найденные в

сich auf nicht mehr als drei oder vier Dutzend<sup>1</sup>, und die frühesten von ihnen stammen nur aus dem späten 11. oder frühen 12. Jahrhundert.

<sup>1</sup> W. M. Metallow (159, 11) zählt 25 Manuskripte aus dem XII. und XIII. Jahrhundert. In der Liste von N. B. Schelamanowa (304) werden für denselben Zeitraum 27 Krjuki-Noten-Handschriften aufgeführt. Berücksichtigt man auch die Ergänzungen zu dieser Liste in anderen archäographischen Beschreibungen (67, 313), so ergibt sich die Zahl 34.

Vor allem aber sind diese Handschriften musikalisch überholt, denn die Entzifferung der frühesten Formen der slawischen Neumenschrift ist nach wie vor eine ungelöste Aufgabe unserer Musikwissenschaft. Die in der ausländischen musikwissenschaftlichen Literatur vorhandenen Einzelversuche zu ihrer Entzifferung und Interpretation bedürfen noch der Überprüfung und Bestätigung. Musiktheoretische Lehrbücher aus dieser Zeit sind nicht überliefert, und es ist nicht bekannt, ob es sie damals in Russland gab. Die frühesten der Forschung bekannten „Gesangs-ABCs“ stammen vom Ende des 15. Jahrhunderts (37, 11ff.).

Von unbestreitbarem Wert sind die Funde der vorrevolutionären und sowjetischen Archäologen, denen es gelang, auf dem Gebiet des altrussischen Staates authentische Exemplare von Musikinstrumenten zu entdecken, die zuvor nur aus literarischen Zeugnissen bekannt waren<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Zu diesen Funden gehören zwei Widderhörner, die bereits 1873 bei der Ausgrabung des Schwarzen Grabes in Tschernigow entdeckt wurden (248), sowie Guslis, Hörner und Sopellen, die

Новгороде в 50—70-х годах нашего века (106, 107).

Однако эти единичные находки при всем своем научном значении не дают полного представления о музыкальном инструментарии Древней Руси.

Большое значение для истории музыки, особенно при изучении отдаленных ее эпох, от которых сохранилось немного письменных памятников, имеют данные музыкальной фольклористики. Ряд народных песен, бытующих поныне или бытовавших еще в недавнее время, содержит в себе признаки, указывающие на значительную древность их происхождения. Вместе с тем трудно себе представить, чтобы на протяжении нескольких столетий они могли сохранять свой первоначальный облик, не испытывая никаких изменений. Эти изменения могли в различной степени коснуться и текста, и напева. В процессе бытования песен, передающихся от поколения к поколению, первоначальная органическая связь этих двух составляющих ее элементов нередко распадается. Древний текст может быть соединен с мелодией более позднего происхождения и, наоборот, под архаический напев подложены новые слова (см.: 32, 62). Поэтому песни и другие произведения народного творчества, записанные в более позднюю эпоху, нужно рассматривать не как подлинные памятники далекого исторического прошлого, а как отражение уже частично трансформировавшемся и утратившей свою целостность древней традиции. Продолжая жить в иных исторических условиях, она неизбежно должна была приспособляться к ним, вступать во взаимодействие с новыми элементами, некоторые ее стороны забывались и отмирали или

in den 50-70er Jahren unseres Jahrhunderts in Nowgorod gefunden wurden (106, 107).

Trotz ihrer wissenschaftlichen Bedeutung ergeben diese Einzelfunde jedoch kein vollständiges Bild des Musikinstrumentariums der alten Rus.

Die Daten der musikalischen Volkskunde sind für die Musikgeschichte von großer Bedeutung, insbesondere für die Erforschung weit zurückliegender Epochen, aus denen nur wenige schriftliche Zeugnisse erhalten sind. Eine Reihe von Volksliedern, die heute noch existieren oder in jüngerer Zeit existierten, enthalten Zeichen, die auf ein hohes Alter ihres Ursprungs hinweisen. Gleichzeitig ist es schwer vorstellbar, dass sie ihr ursprüngliches Erscheinungsbild über mehrere Jahrhunderte ohne Veränderungen beibehalten haben. Diese Veränderungen können sich in unterschiedlichem Maße sowohl auf den Text als auch auf die Melodie ausgewirkt haben. Im Laufe der Weitergabe eines Liedes von Generation zu Generation wird die ursprüngliche organische Verbindung zwischen diesen beiden Elementen oft aufgelöst. Ein alter Text kann mit einer Melodie späteren Ursprungs kombiniert werden, oder umgekehrt kann eine archaische Melodie durch neue Worte ersetzt werden (siehe: 32, 62). Lieder und andere Werke der Volkskunst, die in einer späteren Epoche aufgezeichnet wurden, sollten daher nicht als authentische Denkmäler einer fernen historischen Vergangenheit betrachtet werden, sondern als Spiegel einer alten Tradition, die sich bereits teilweise verändert und ihre Integrität verloren hat. Da sie unter veränderten historischen Bedingungen weiterlebte, musste sie sich zwangsläufig an diese anpassen und mit neuen Elementen interagieren, wobei einige ihrer Aspekte in Vergessenheit gerieten und ausstarben oder eine bedeutende



подвергались существенному переосмыслению. Все это нужно принимать во внимание для того, чтобы не допустить грубых ошибок и натяжек, если мы хотим с большей или меньшей степенью приближенности восстановить характер народного музыкального мышления в определенную историческую эпоху на основании позднейших записей.

При немногочисленности сохранившихся исторических подлинников в области древнерусской музыки особое значение приобретают различного рода косвенные источники: свидетельства литературных памятников, иконографические материалы. Эти свидетельства очень многочисленны и разнообразны. Так, в летописи и произведениях церковно-учительной литературы мы находим ряд живых картин народного музыкального быта и княжеского придворного музицирования. Военские повести Древней Руси содержат сведения о ратной музыке, о музыкальных инструментах, применявшихся в строю и во время торжественных государственных церемоний. В XVI—XVII веках появляются «азбуковники» — своего рода древнерусские энциклопедии, в которых среди множества различных сведений имеются также объяснения названий музыкальных инструментов и способов игры на них. Вопросы музыки, музыкального быта затрагиваются и в официальных документах — постановлениях церковных соборов, указах и грамотах, строго осуждавших всякие игры и развлечения, связанные с долго сохранявшимися в народе пережитками языческих верований и обрядов. Богатый изобразительный материал, отражающий разные стороны жизни, представлен в древнерусских книжных миниатюрах. Реалистические зарисовки сцен повседневного быта можно встретить

Neuinterpretation erfahren. All dies muss berücksichtigt werden, um nicht grobe Fehler und Irrtümer zu begehen, wenn man versucht, den Charakter des volksmusikalischen Denkens in einer bestimmten historischen Epoche auf der Grundlage späterer Aufzeichnungen mehr oder weniger genau zu rekonstruieren.

Angesichts der geringen Zahl überlieferter historischer Originale im Bereich der altrussischen Musik sind verschiedene Arten indirekter Quellen von besonderer Bedeutung: Zeugnisse literarischer Denkmäler, ikonographisches Material. Diese Zeugnisse sind zahlreich und vielfältig. So finden wir in Annalen und Werken der kirchlichen Lehliteratur eine Reihe anschaulicher Bilder des volkstümlichen Musiklebens und der fürstlichen Hofmusik. Die Militärgeschichten des alten Russlands enthalten Informationen über Militärmusik, über Musikinstrumente, die in den Reihen und bei feierlichen Staatszeremonien verwendet wurden. Im XVI-XVII Jahrhundert erscheinen „Glossare“ - eine Art altrussische Enzyklopädien, die neben vielen anderen Informationen auch Erklärungen zu den Namen von Musikinstrumenten und deren Spielweisen enthalten. Das Thema Musik und Musikleben wird auch in offiziellen Dokumenten behandelt - in Beschlüssen von Kirchenräten, Dekreten und Urkunden, die alle Arten von Spielen und Vergnügungen, die mit den Überresten heidnischer Glaubensvorstellungen und Rituale, die sich im Volk lange Zeit gehalten hatten, verbunden waren, streng verurteilten. Die altrussischen Buchminiaturen sind reich an Bildern, die verschiedene Aspekte des Lebens widerspiegeln. Selbst in Handschriften mit religiösem Inhalt finden sich realistische Skizzen von Alltagsszenen. Die Zeichnungen und Briefköpfe zeigen Musiker, die ein Instrument spielen, oder Tänzerinnen.

даже в рукописях религиозного содержания. На рисунках и в заставках букв бывают изображены музыканты, играющие на инструменте, или плясуны. Аналогичные сюжеты, хотя и реже, использовались в церковной стенной живописи. Памятники изобразительного искусства Древней Руси способствуют уяснению и некоторых сторон церковно-певческой практики.

Конечно, весь этот материал требует вдумчивого и осторожного критического отношения к себе. Русские мастера, следуя византийским, а иногда и западноевропейским образцам, порой вносили в свои изображения то, чего они не могли наблюдать в своей отечественной действительности. Только при сопоставлении сведений, сообщаемых разными источниками, и параллельном их анализе можно прийти к верным и точным выводам, не рискуя серьезно погрешить против исторической истины. Но без опоры на косвенные источники и прежде всего на данные памятников литературы и изобразительного искусства нельзя воссоздать сколько-нибудь полной картины функционирования музыки в Древней Руси.

## ДРЕВНЕЙШИЕ ВИДЫ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Ко времени образования древнерусского государства народная песня достигла уже высокого уровня развития и занимала важное место в семейном и общественном быту, о чем говорят многочисленные исторические свидетельства и отрывки ее образно-поэтического строя в памятниках литературы. Несомненно также, что ее жанровая система, тематика, язык и

Ähnliche Motive wurden, wenn auch seltener, in kirchlichen Wandmalereien verwendet. Die Denkmäler der altrussischen bildenden Kunst tragen zur Klärung einiger Aspekte der kirchlichen Gesangspraxis bei.

Es versteht sich von selbst, dass all dieses Material eine überlegte und vorsichtige kritische Haltung erfordert. Die russischen Meister, die byzantinischen und manchmal auch westeuropäischen Vorbildern folgten, fügten in ihre Bilder manchmal das ein, was sie in ihrer eigenen Realität nicht beobachten konnten. Nur durch den Vergleich von Informationen aus verschiedenen Quellen und ihre parallele Analyse können wir zu korrekten und präzisen Schlussfolgerungen gelangen, ohne einen gravierenden Bruch mit der historischen Wahrheit zu riskieren. Es ist jedoch unmöglich, sich ein vollständiges Bild von der Funktionsweise der Musik im alten Russland zu machen, ohne sich auf indirekte Quellen und vor allem auf Daten zu stützen, die aus Denkmälern der Literatur und der bildenden Kunst stammen.

## DIE ÄLTESTEN FORMEN DER VOLKSMUSIK

Zur Zeit der Gründung des altrussischen Staates hatte das Volkslied bereits einen hohen Entwicklungsstand erreicht und einen wichtigen Platz im familiären und gesellschaftlichen Leben eingenommen, wie zahlreiche historische Zeugnisse und Fragmente seiner poetischen Bildstruktur in den Denkmälern der Literatur belegen. Es besteht auch kein Zweifel daran, dass das

совокупность стилистических признаков были в эпоху Киевской Руси во многом иными, чем в конце XVIII — начале XIX века, когда началось систематическое собирание песенного фольклора.

Будущшлеразрывио связана с жизнью народа, песня отражала все, что его волновало, все исторические перемены и события, непосредственно его затрагивавшие. Возникали не только новые темы и образы, но и новые виды народного творчества.

Имеющиеся данные позволяют утверждать, что еще в догосударственный период у восточных славян существовал развитый обрядовый фольклор, а на стадии военной демократии зарождается героический эпос. О широком участии музыки — как вокальной, так и инструментальной — в языческой обрядности свидетельствуют сообщения первого русского летописца. Описывая быт некоторых славянских племен, он упоминает о существовавшем у них обычае умыкания жен, который совершался по определенному ритуалу: «...Устраивались игрища между селами, и сходились на эти игрища, на пляски и на всякие бесовские песни, и здесь умыкали себе жен по сговору с ними» (195, 211). В так называемой Радзивилловской, или Кенигсбергской летописи аналогичное место снабжено иллюстрацией, на которой мы видим плясуна и трех музыкантов— двое изображены с сопелями, третий — с ударным инструментом типа барабана (см. ил. 1).

#### Календарно обрядовые песни

Из различных источников мы знаем, что в течение длительного времени после принятия христианства в народе продолжали жить языческие

Gattungssystem, die Themen, die Sprache und die Gesamtheit der stilistischen Merkmale in der Zeit der Kiewer Rus in vielerlei Hinsicht anders waren als im späten 18. und frühen 19. Die Zukunft war mit dem Leben des Volkes verbunden, das Lied spiegelte alles wider, was das Volk bewegte, alle historischen Veränderungen und Ereignisse, die es unmittelbar betrafen. Es entstanden nicht nur neue Themen und Bilder, sondern auch neue Formen der Volkskunst.

Aus den verfügbaren Daten geht hervor, dass die Ostslawen bereits in vorstaatlicher Zeit über eine entwickelte rituelle Volkskunst verfügten und in der Phase der Militärdemokratie das Heldenepos entstand. Die breite Beteiligung der Musik - sowohl der Vokal- als auch der Instrumentalmusik - an den heidnischen Ritualen wird durch die Berichte des ersten russischen Chronisten bestätigt. Bei der Beschreibung des Lebens einiger slawischer Stämme erwähnt er den Brauch der Frauenentführung, der bei ihnen existierte und nach einem bestimmten Ritual durchgeführt wurde: „... es wurden Spiele zwischen den Dörfern organisiert, und sie kamen zu diesen Spielen, zu Tänzen und zu allerlei dämonischen Liedern zusammen, und hier entführten sie ihre Frauen, indem sie sich mit ihnen verschworen“ (195, 211). In der so genannten Radziwiłł - oder Königsberger Chronik wird ein ähnlicher Ort mit einer Abbildung dargestellt, auf der eine Tänzerin und drei Musikanten zu sehen sind - zwei sind mit Sopellen dargestellt, der dritte mit einem Schlaginstrument wie einer Trommel (siehe Abb. 1).

#### Kalender- und Rituallieder

Aus verschiedenen Quellen wissen wir, dass noch lange nach der Annahme des Christentums heidnische Feste, die mit dem landwirtschaftlichen Kalender

праздники, связанные с земледельческим календарем, и их отправление сопровождалось соответствующими обрядовыми действиями, играми и песнями. В одной из русских летописей XIII века упоминается о празднике в честь «беса Купалы», которому «еще и поныне в некоторых местностях безумные совершают поминание». В ночь с 23 на 24 июня, когда происходило это празднование, «собирается простой народ обоего пола и сплетает себе венки из съедобных трав и кореньев и, перепоясавшись зеленью, разводят огонь, расставляют зеленые ветви и, взявшись за руки, ходят вокруг огня с пением песен, поминая Купалу; потом прыгают через огонь, принося жертву этому бесу». В украинском летописном своде, известном под названием Густынской летописи, описывается обряд колядования, совершаемый в канун рождества: «А поют песни некия, в них же аще о Рождестве Христовом поминают, а болие коляду беса величают» (244, 238—239). Приверженность к этим языческим обрядам осуждается и в многочисленных церковных поучениях.

По мере проникновения христианской религии в широкие народные массы язычество как целостная система верований начинало распадаться, и отдельные его элементы сохранялись только как пережиток. Произошло своеобразное смешение двух религиозных систем, которое древнерусский книжник именует «двоеверием»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> В «Слове некоего христороубца» мы находим ссылку на одного из «отцов церкви», который «не мог терпеть крестьян [христиан] по двоеверию живущих» (182, III, 224).

zusammenhängen, im Volk weiterlebten und ihre Feier mit entsprechenden rituellen Handlungen, Spielen und Liedern begleitet wurde. In einer der russischen Chroniken aus dem 13. Jahrhundert wird ein Fest zu Ehren des „Dämons Kupala“ (*Iwan-Kupala-Tag, Sommersonnenwende*) erwähnt, dessen „mancherorts noch heute verrückte Menschen gedenken“. In der Nacht vom 23. auf den 24. Juni, in der dieses Fest stattfand, „versammelten sich die einfachen Leute beiderlei Geschlechts, flochten Kränze aus essbaren Kräutern und Wurzeln, errichteten, mit Grünzeug umgürtet, ein Feuer, legten grüne Zweige auf und gingen, sich an den Händen haltend, um das Feuer herum, sangen Lieder und gedachten Kupala; dann sprangen sie über das Feuer und brachten dem Dämon ein Opfer dar“. Eine ukrainische Chronik, die sogenannte Gustynsky-Chronik, beschreibt das Ritual des Weihnachtssingens: „Und sie singen einige Lieder, in denen sie der Geburt Christi gedenken, und noch öfter preisen sie den Dämon“ (244, 238-239). Das Festhalten an diesen heidnischen Riten wird auch in vielen kirchlichen Lehren verurteilt.

Mit dem Eindringen der christlichen Religion in die breite Masse der Bevölkerung begann sich das Heidentum als ganzheitliches Glaubenssystem aufzulösen und seine einzelnen Elemente blieben nur noch in Resten erhalten. Es kam zu einer eigentümlichen Vermischung zweier religiöser Systeme, die ein altrussischer Schriftsteller als „zwei Glaubensrichtungen“<sup>3</sup> bezeichnet.

<sup>3</sup> In „Das Wort eines gewissen Christusliebhabers“ finden wir einen Hinweis auf einen „Kirchenvater“, der „die Bauern [Christen] wegen des zweireligiösen Lebens nicht dulden konnte“ (182, III, 224).

Народ как бы приспособил усвоенные им догмы христианского вероучения к привычным для него обычаям и представлениям. Д. С. Лихачев обращает внимание на то, что в церковных обличениях начиная с XII и вплоть до XVII века «осуждается не вера в языческих богов, а исполнение языческих обрядов». «И это далеко не случайно, — прибавляет исследователь. — Языческий обряд не только в XII веке, но и гораздо позднее продолжает жить независимо от самого язычества» (244, 238).

Освобождаясь от своего практического жизненного назначения и утрачивая смысл прямого магического воздействия на силы природы, обряд все больше становился элементом игры, переключался из религиозно-магической в эстетическую плоскость. «Это „переключение“ языческой обрядности, — пишет тот же автор — не могло совершиться в конце X—XI веках, когда связь между языческим обрядом и языческой религией ощущалась еще слишком сильно. Оно стало реальным фактом только с периода феодальной раздробленности, когда христианизация населения сделала большие успехи» (244, 238).

Но если та система верований и представлений о мире, с которой связана была языческая обрядность, постепенно забывалась и отмирала, то внешние формы обряда оказывались гораздо более стойкими и живучими (см.: 32). Они не претерпели существенных изменений со времени Древней Руси, в чем можно убедиться, сравнивая, например, летописное описание «поминания беса Купалы» с тем, как еще недавно отмечался в деревнях этот радостный и веселый летний праздник, приуроченный к дню Иоанна Крестителя.

Die Menschen passten die gelernten Dogmen der christlichen Lehre sozusagen ihren gewohnten Sitten und Vorstellungen an. D. S. Lichatschow weist darauf hin, dass in kirchlichen Verlautbarungen vom 12. bis zum 17. Jahrhundert „nicht der Glaube an heidnische Götter, sondern die Ausübung heidnischer Riten verurteilt“ wurde. „Und das ist alles andere als ein Zufall“, fügt der Forscher hinzu. - Jahrhundert, sondern auch viel später, unabhängig vom Heidentum selbst“ (244, 238).

Befreit von seinem lebenspraktischen Zweck und ohne den Sinn einer direkten magischen Beeinflussung der Naturkräfte, wurde das Ritual mehr und mehr zu einem spielerischen Element, das von der religiös-magischen auf die ästhetische Ebene überging. „Diese „Umwandlung“ des heidnischen Rituals“, schreibt derselbe Autor, „konnte nicht am Ende des 10. bis 11. Jahrhunderts stattfinden, als die Verbindung zwischen dem heidnischen Ritual und der heidnischen Religion noch zu stark empfunden wurde. Sie wurde erst ab der Periode der feudalen Zersplitterung zu einer realen Tatsache, als die Christianisierung der Bevölkerung große Fortschritte machte“ (244, 238).

Wenn aber das System von Glaubensvorstellungen und Weltanschauungen, mit dem das heidnische Ritual verbunden war, allmählich in Vergessenheit geriet und ausstarb, so erwiesen sich die äußeren Formen des Rituals als viel beständiger und dauerhafter (siehe: 32). Sie haben sich seit der Zeit des alten Russlands nicht wesentlich verändert, wie zum Beispiel der Vergleich der Beschreibung des „Gedenkens an den Dämon Kupala“ in der Chronik mit der Art und Weise zeigt, wie dieses fröhliche und heitere Sommerfest, das auf den Tag Johannes des Täufers abgestimmt ist, vor nicht allzu langer Zeit in den Dörfern gefeiert wurde.

Исполнение обрядовых песен там, где они еще продолжают широко бытовать, до сих пор подвергается строгой регламентации, хотя ее реальный смысл вряд ли может быть объяснен исполнителями. Это касается прежде всего календарной приуроченности. Песни календарно-обрядового цикла (в отличие от лирических и ряда других) поются только в определенное время года, и заставить деревенского певца исполнить их в какое-нибудь другое время бывает трудно<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> В. Л. Гошовский свидетельствует: «Даже в современных условиях собирания песен нам иногда приходится долго уговаривать народных исполнителей спеть старинные традиционные песни. В таких случаях обычно говорят: „Приезжайте за колядками на рождество, а за свадебными песнями, когда будет в деревне свадьба"» (64, 13).

Характерна также и особая манера, в которой их обычно принято петь. Вот, например, как описывает К. В. Квитка исполнение парубками и девушками колядки, записанной им в 1898 году в одном из украинских сел: «Парубки держались во время колядования очень серьезно и строго, девушки — непринужденно, но скромно. Лица парубков выражали сознание важности совершаемого действия и сосредоточенность. <...> На лицах девушек я не заметил следов какого-либо подъема, праздничного настроения, переживаний художественного порядка... В их манере держать себя и в выражении лиц главное было — благопристойность...» (102, 107). В другой работе тот же исследователь пишет: «Я лично в Подолье над Днестром наблюдал лишь сдержанное, торжественное поведение девушек, в одном селе даже мрачное выражение лица при

Die Aufführung von rituellen Gesängen, wo sie noch weit verbreitet sind, unterliegt nach wie vor strengen Vorschriften, obwohl ihr eigentlicher Sinn von den Ausführenden kaum erklärt werden kann. Dies betrifft in erster Linie die kalendarische Zeiteinteilung. Lieder des Kalender- und Ritualzyklus werden (im Gegensatz zu lyrischen und einer Reihe anderer Lieder) nur zu einer bestimmten Zeit des Jahres gesungen, und es ist schwierig, einen Dorfsänger dazu zu bringen, sie zu einer anderen Zeit zu singen<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> В. Л. Goschowski bezeugt: „Selbst unter den modernen Bedingungen des Sammelns von Liedern müssen wir die Volkssänger manchmal dazu überreden, alte traditionelle Lieder für eine lange Zeit zu singen. In solchen Fällen sagen sie gewöhnlich: „Kommen Sie zu Weihnachten für Weihnachtslieder und für Hochzeitslieder, wenn es im Dorf eine Hochzeit gibt“» (64, 13).

Charakteristisch ist auch die Art und Weise, wie sie gesungen werden. So beschreibt K. W. Kwitka die Aufführung von Weihnachtsliedern durch Jungen und Mädchen, die er 1898 in einem ukrainischen Dorf aufzeichnete: „Die Jungen verhielten sich beim Singen der Weihnachtslieder sehr ernst und streng, die Mädchen leger, aber bescheiden. Die Gesichter der Jungen drückten das Bewusstsein der Bedeutung der Handlung und die Konzentration aus. <...> Auf den Gesichtern der Mädchen konnte ich keine Spuren von Aufbruch, festlicher Stimmung, künstlerischem Erleben .... entdecken. In ihrer Haltung und Mimik war die Hauptsache Anstand...“ (102, 107). In einer anderen Arbeit schreibt derselbe Forscher: „In Podolien oberhalb des Dnjestr habe ich persönlich nur ein zurückhaltendes, feierliches Verhalten der Mädchen beobachtet, in einem Dorf sogar einen düsteren Gesichtsausdruck beim Singen von Frühlingsliedern“ (101). Diese

исполнении весенних игровых песен» (101). В этой своеобразной манере исполнения обрядовых песен можно усмотреть пережиток того времени, когда обряд был еще не игрой, а делом большой жизненной важности.

Обрядовая песня являлась неотъемлемой частью того сложного синтетического целого, какое представлял собой языческий обряд, к не мыслилась вне этого синтеза. Как отмечалось рядом исследователей и собирателей народного творчества, ее никогда не поют просто «для себя», наедине в часы досуга<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> «Обрядовые и игровые песни поются народом исключительно во время различных обрядов и игр, сопровождаемых ими, и лишь редкие из них поются, как бы вообще песня. <...> Другое дело лирическая песня. Она не сопровождает какого-либо обряда, она не сочиняется на известный случай ее употребления и, выражая собой душевное состояние поющего, поется всегда и везде» (146, 43). Эти наблюдения подтверждаются многими другими исследователями.

Это песня коллективного действия, поющаяся всегда хором и, как правило, сопровождаемая соответствующими движениями (хоровод, пляска, шествие).

Устойчивость и постоянство форм народного обряда дает основание предполагать, что и напевы обрядовых песен, неотделимые от всей совокупности составляющих его элементов, сохранили в своем мелодико-ритмическом и ладовом строении черты отдаленного прошлого. В народном творчестве различные жанры гораздо резче, чем в письменном профессиональном искусстве, отграничены друг от друга по своей практической «прикладной» функции, связи с определенными сторонами жизненного уклада и по

eigentümliche Art des rituellen Gesangs kann als ein Überbleibsel aus der Zeit angesehen werden, als das Ritual noch kein Spiel war, sondern eine Angelegenheit von großer Bedeutung für das Leben.

Das rituelle Lied war ein integraler Bestandteil des komplexen, synthetischen Ganzen, das der heidnische Ritus darstellte, und wurde nicht außerhalb dieser Synthese gedacht. Wie eine Reihe von Forschern und Sammlern von Volkskunst festgestellt haben, wird das Lied nie nur „für sich selbst“, privat, in der Freizeit gesungen.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> „Ritual- und Spiellieder werden vom Volk ausschließlich bei verschiedenen Riten und Spielen gesungen, die von ihnen begleitet werden, und nur selten werden sie gesungen, als ob sie überhaupt ein Lied wären. <...> Etwas anderes ist ein lyrisches Lied. Es begleitet keinen Ritus, ist nicht für einen bestimmten Anlass komponiert und wird immer und überall gesungen, da es die Gemütsverfassung des Sängers ausdrückt“ (146, 43). Diese Beobachtungen werden von vielen anderen Forschern bestätigt.

Es ist ein Lied der kollektiven Handlung, das immer von einem Chor gesungen und in der Regel von entsprechenden Bewegungen (Reigen, Tanz, Prozession) begleitet wird.

Die Stabilität und Beständigkeit der Formen der Volksrituale lässt darauf schließen, dass die Melodien der Rituallieder, die untrennbar mit der Gesamtheit ihrer Bestandteile verbunden sind, in ihrer melodisch-rhythmischen und harmonischen Struktur Merkmale aus längst vergangenen Zeiten bewahrt haben. In der Volkskunst unterscheiden sich die einzelnen Gattungen hinsichtlich ihrer praktischen „angewandten“ Funktion, ihres Bezugs zu bestimmten Lebensbereichen und ihrer stilistischen Merkmale viel deutlicher voneinander

своиственным им стилистическим признакам. Каждому из них присущ свой особый круг типических, устойчиво сохраняющихся приемов художественной выразительности, структурных схем, словесных и мелодических формул. Ритуальный момент, наличествующий в исполнении многих песен, способствует бережному отношению к традиции и заставляет строго и тщательно охранять ее от индивидуального произвола и проникновения чуждых элементов. «Особенно важную роль в консервации напевов, — подчеркивает В. Л. Гошовский, — играет функциональность фольклора вообще и в частности — связь песен с обрядом, коллективное пение и глубокая привязанность крестьян старшего поколения к традициям, которые Б. Барток удачно назвал „неписаными законами села“... Поэтому традиционные крестьянские песни стали носителями столь конкретной информации, что по одному лишь напеву можно определить жанровую принадлежность песни» (64, 13). Резюмируя, автор пишет: «Из всего сказанного следует, что напевы традиционных крестьянских песен, а в первую очередь тех, которые принадлежат к обрядовым или трудовым и исполняются коллективно, представляют надежный материал для исследования далекого прошлого музыкальной культуры человечества» (64, 14).

Мнение, что обрядовая песня из всех видов песенного фольклора сохранила особенно большое количество архаических элементов в своем музыкальном складе и поэтому может служить наиболее надежной основой для реконструкции народного музыкального мышления Древней Руси, прочно утвердилось в нашем музыковедении. Однако вопрос о том, какие именно черты следует считать древнейшими и как происходил

als in der professionellen Kunst. Jede dieser Gattungen hat ihren eigenen Kreis von typischen künstlerischen Ausdrucksformen, Strukturschemata, verbalen und melodischen Formeln, die sich konstant erhalten haben. Das rituelle Moment, das bei der Aufführung vieler Lieder vorhanden ist, trägt zu einer sorgfältigen Haltung gegenüber der Tradition bei und zwingt dazu, sie streng und sorgfältig vor individueller Willkür und dem Eindringen fremder Elemente zu schützen. „Eine besonders wichtige Rolle bei der Bewahrung der Melodien“, betont W. L. Goschowski, „spielt die Funktionalität der Volkskunst im Allgemeinen und im Besonderen die Verbindung der Lieder mit dem Ritual, das kollektive Singen und die tiefe Verbundenheit der Bauern der älteren Generation mit den Traditionen, die B. Bartok treffend als „die ungeschriebenen Gesetze des Dorfes“ bezeichnete ... So sind die traditionellen Bauernlieder zu Trägern so spezifischer Informationen geworden, dass man die Gattung eines Liedes allein durch seine Melodie bestimmen kann“ (64, 13). Zusammenfassend schreibt der Autor: „Aus all dem ergibt sich, dass die Melodien der traditionellen Bauernlieder, vor allem derjenigen, die zu den Ritual- oder Arbeitsliedern gehören und kollektiv vorgetragen werden, ein zuverlässiges Material für die Erforschung der fernen Vergangenheit der Musikkultur der Menschheit darstellen“ (64, 14).

Die Meinung, dass das rituelle Lied aller Volksliedformen besonders viele archaische Elemente in seiner musikalischen Struktur bewahrt hat und deshalb als zuverlässigste Grundlage für die Rekonstruktion des volksmusikalischen Denkens im alten Russland dienen kann, hat sich in unserer Musikwissenschaft fest etabliert. Die Frage, welche Elemente als die ältesten zu betrachten sind und wie sich der Prozess der historischen



процесс исторического развития и обогащения ладово-мелодического мышления, решался по-разному. Исследователи прошлого столетия А. С. Фаминцын, П. П. Сокальский исходили из положения о первичности пентатоники в ее полном или частичном виде и любые напевы, заключающие в себе ход мелодии на полтона, относили к более поздним стадиям. Сокальский, основываясь на этой предпосылке, построил закопченную концепцию постепенного расширения объема песенного звукоряда и заполнения бесполутонового ряда недостающими до полной диатоники ступенями (263).

Эту схематическую концепцию, которой ее автор придавал значение некоего универсального исторического закона, подверг обстоятельной критике К. В. Квитка (102, 280—307). Он убедительно показал многочисленные натяжки и непоследовательности, допускаемые Сокальским с целью подтверждения своего априорного тезиса об абсолютном историческом приоритете пентатоники в полном виде или частичных ее отрезков. Не отрицая значительной роли бесполутоновых звукорядов в древнейших формах восточно-славянского обрядового фольклора, Квитка возражает против того, чтобы придавать им исключительное значение. На большом аналитическом материале он показывает, что во многих русских и украинских обрядовых песнях, слова и напев которых позволяют видеть в них следы весьма отдаленного прошлого, мы встречаем узкообъемные звукоряды в пределах малой, большой терции или даже секунды, не содержащие в себе характерного для пентатоники полутонового хода. Следовательно, наличие элементов пентатоники само по себе не может служить критерием для оценки

Entwicklung und Bereicherung des harmonisch-melodischen Denkens vollzog, wurde jedoch unterschiedlich gelöst. Die Forscher des vorigen Jahrhunderts, A. S. Faminzyn und P. P. Sokalski, gingen davon aus, dass die Pentatonik in ihrer vollständigen oder partiellen Form primär war und dass alle Melodien, die eine melodische Progression von einem Halbton enthielten, späteren Stadien zuzuordnen seien. Ausgehend von dieser Prämisse konstruierte Sokalski das gesprenkelte Konzept der allmählichen Erweiterung des Tonvolumens des Liedes und der Auffüllung der pentatonischen Reihe mit den zur vollen Diatonik fehlenden Schritten (263).

Diese schematische Auffassung, der der Autor die Bedeutung eines universellen historischen Gesetzes zuschrieb, wurde von K. W. Kwitka (102, 280-307) gründlich kritisiert. Er weist überzeugend auf zahlreiche von Sokalski eingestandene Fehler und Widersprüche hin, um seine apriorische These von der absoluten historischen Priorität der Pentatonik in ihrer vollständigen Form oder in ihren Teilsegmenten zu bestätigen. Ohne die wichtige Rolle pentatonischer Tonfolgen in den ältesten Formen der ostslawischen Ritualfolklore zu leugnen, wendet sich Kwitka dagegen, ihnen eine ausschließliche Bedeutung zuzuschreiben. Auf der Grundlage eines umfangreichen Analysematerials zeigt er, dass wir in vielen russischen und ukrainischen Ritualgesängen, deren Text und Melodie es uns erlauben, in ihnen Spuren einer sehr fernen Vergangenheit zu sehen, eng geführte Tonfolgen innerhalb der kleinen und großen Terz oder sogar der Sekunde vorfinden, die nicht den für die Pentatonik charakteristischen pentatonischen Halbtonschritt enthalten. Das Vorhandensein pentatonischer Elemente allein kann nicht als Kriterium für das Alter des Ursprungs eines bestimmten Gesangs dienen. Nach Kwitka existierten die oligotonischen

древности происхождения того или иного напева. Олиготонные (малообъемные) звукоряды типа до—ре, до—ре—ми, ля—си—до, ми—фа— соль, по мнению Квитки, существовали параллельно «низшим» типам бесполутонового звукоряда: «В то же время ничто не противоречит и предположению, что данные типы могли быть древнее, чем ангемитонные» (102, 274).

Тем не менее значительная роль ангемитоники в древнейших типах восточнославянского песенного фольклора, прежде всего календарно-обрядового, — неоспорима. Ф. Л. Рубцов высказал мысль о существовании определенных интонационно-мелодических формул, закрепленных за различными группами обрядовых песен. Так, он устанавливает, что ангемитонный трихорд типа ля—до—ре с окончанием на II ступени преобладает в веснянках, и его «можно считать безоговорочным показателем того, что песня относится к весеннему циклу» (241, 29). Образцом песен подобного типа могут служить две смоленские веснянки (пример 1). «Тетрахорд в сексте» типа соль—до—ре—ми<sup>6</sup>, по наблюдениям Рубцова, «как правило, почти не знающее исключений, является основой для интонирования календарных песен, связанных с летним периодом: летними календарными праздниками (троицкие, купальские) или полевыми работами (сенокос, жатва)» (241, 31)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Этот тип чаще принято определять как терцовый звукоряд с приставленной квартой внизу.

<sup>7</sup> К. В. Квитка приводит две троицкие песни аналогичной структуры, но с малой терцией вверху (пример 2).

Эта связь настолько постоянна, что Рубцов считает возможным назвать данный тип «летним звукорядом».

(volumenarmen) Tonfolgen wie C-D, C-D-E, A-H-C, E-F-G parallel zu den „niederer“ Typen der Halbtonfolgen: „Dabei spricht nichts gegen die Annahme, dass diese Typen älter sein könnten als die halbtonlosen“ (102, 274).

Dennoch ist die wichtige Rolle der Halbtonlosigkeit in den ältesten Typen des ostslawischen Volksliedes, vor allem in den Kalender- und Ritualliedern, unbestreitbar. F. L. Rubzow hat die Existenz bestimmter intonatorisch-melodischer Formeln vermutet, die verschiedenen Gruppen von Ritualliedern zugeordnet werden können. So stellt er fest, dass in den Frühlingsliedern der halbtonlose Dreiklang des Typs A-C-D mit Endung auf der II. Stufe vorherrscht und „als unqualifizierter Indikator für die Zugehörigkeit des Liedes zum Frühlingszyklus gelten kann“ (241, 29). Zwei Smolensker Frühlingslieder können als Beispiele für Lieder dieses Typs dienen (Beispiel 1). Der „Tetrachord in der Sexte“ vom Typ G-C-D-E<sup>6</sup> ist nach Rubzows Beobachtungen „in der Regel, fast ausnahmslos, die Grundlage für die Intonation der Kalenderlieder, die mit der Sommerzeit verbunden sind: Sommerkalenderfeste (Pfingsten, Johannistag) oder Feldarbeit (Heuernte, Mähen)“ (241, 31)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Dieser Typ wird üblicherweise als Terz-Tonfolge mit unten angefügter Quarte definiert.

<sup>7</sup> K. W. Kwitka zitiert zwei Pfingst-Lieder mit ähnlicher Struktur, aber mit einer kleinen Terz an der Spitze (Beispiel 2).

Diese Verbindung ist so konstant, dass Rubzow es für möglich hält, diesen Typ als „Sommerklangordnung“ zu

Приведем одну из живых, «ржаных» песен с таким звукорядом (пример 3).

Можно ли придавать наблюдениям Рубцова всеобщее и обязательное значение — это требует еще проверки на более широком материале. Однако в исследованиях Рубцова интересны не только выводы, но и самая постановка вопроса. Он исходит не из звукоряда как некоего абстрактного теоретического построения, а из конкретной интонационной природы различных песенных типов. Общей основой календарно-обрядовых песен, по его мнению, служит «интонация возгласа», приобретающая различную выразительную окраску в зависимости от ее окружения и завершающего мелодического устоя.

Типы звукорядов, соответствующие различным мелодическим формулам обрядового фольклора, отличаются большим постоянством. Квитка отмечает, что «привычка петь в определенных звукорядах переживает древние ритмические формы, давние интересы и обстановку, которые обусловили содержание песен» (102, 262). Тексты обрядовых песен большей частью значительно эволюционировали, впитали в себя новые мотивы и образы, часто не имеющие прямой связи с их первоначальным содержанием. Но эти изменения не отражаются на характере напева, представляющего собой откристаллизовавшуюся обобщенную формулу, которая закрепляется за определенными группами песен, объединяемых по их функции и календарной приуроченности, а не конкретному образно-тематическому строю<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> «В песнях древнейших слоев, — констатирует Рубцов, — мы не находим закрепления определенного

bezeichnen. Zitieren wir eines der Erntelieder, „Roggen“, mit einer solchen Tonfolge (Beispiel 3).

Ob den Beobachtungen Rubzows eine universelle und verbindliche Bedeutung beigemessen werden kann, muss noch auf breiterer Basis geprüft werden. Das Interessante an Rubzows Untersuchung sind jedoch nicht nur die Schlussfolgerungen, sondern auch die Formulierung der Fragestellung selbst. Er geht nicht von der Klangordnung als einem abstrakten theoretischen Konstrukt aus, sondern von der konkreten intonatorischen Beschaffenheit der verschiedenen Liedtypen. Die gemeinsame Grundlage von Kalender- und Ritualliedern ist seiner Meinung nach die „Intonation eines Ausrufs“, die je nach Umgebung und dem abschließenden melodischen Muster eine unterschiedliche Ausdrucksfärbung erhält.

Die Typen von Tonfolgen, die den verschiedenen melodischen Formeln der rituellen Folklore entsprechen, zeichnen sich durch große Beständigkeit aus. Kvitka stellt fest, dass „die Gewohnheit, in bestimmten Tonfolgen zu singen, die alten rhythmischen Formen, die langjährigen Interessen und die Einstellungen überlebt, die den Inhalt der Lieder bedingen“ (102, 262). Die Texte der rituellen Lieder haben sich größtenteils erheblich weiterentwickelt, neue Motive und Bilder aufgenommen, die oft keinen direkten Bezug zu ihrem ursprünglichen Inhalt haben. Diese Veränderungen spiegeln sich jedoch nicht im Charakter der Melodie wider, die eine kristallisierte, verallgemeinerte Formel ist, die bestimmten Gruppen von Liedern zugeordnet ist, die eher durch ihre Funktion und ihren kalendarischen Zeitplan als durch eine spezifische figurative und thematische Struktur verbunden sind<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> „In den Liedern der ältesten Schichten“, so Rubzow, „finden wir nicht die inhaltliche Bindung einer bestimmten

напева за определенным по содержанию текстом, но найдем безусловное закрепление напева за определенным назначенном песни» (241, 29).

Одним из средств определения относительной древности того или другого песенного типа является изучение географической сферы его бытования, или, если пользоваться принятым в научной фольклористике термином, «ареалов распространения». В нашей отечественной музыкальной фольклористике этот метод впервые начал систематически разрабатываться и пропагандироваться К. В. Квиткой (102, 73—99)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Ряд положений, выдвинутых Квиткой, послужил исходным моментом для исследования В. Л. Гошовского (64).

Считая одной из актуальнейших задач фольклористического исследования выяснение географии песенных типов, он пишет: «...Вряд ли можно выдвинуть более надежный способ проверки предположений о средневековой светской музыке, чем способ сравнения данных этой географии с историческими исследованиями (или хотя бы намечаемыми экономическими областями), территориями древнерусских „земель“, княжеств и позднейших политических и административных образований» (102, 90). Принимая во внимание постоянство и устойчивость песенной традиции, можно полагать, что если какой-либо из песенных типов обнаружен в ряде областей, которые в прошлом были тесно связаны между собой, а затем отделились друг от друга и развивались по разным путям, то истоки данного типа являются общими для всех этих

Melodie an einen bestimmten Text, sondern die unbedingte Bindung einer Melodie an einen bestimmten Zweck des Liedes“ (241, 29).

Eines der Mittel zur Bestimmung des relativen Alters eines Liedtyps ist die Untersuchung seines geographischen Vorkommensgebietes oder, wenn wir den in der wissenschaftlichen Volkskunde gebräuchlichen Begriff verwenden, seiner „Verbreitungsgebiete“. In unserer nationalen musikalischen Volkskunde wurde diese Methode systematisch von K. W. Kwitka (102, 73-99)<sup>9</sup> entwickelt und gefördert.

<sup>9</sup> Einige der von Kwitka angeführten Punkte dienten als Ausgangspunkt für die Studie von W. L. Goschowski (64).

Er hält die Klärung der Geographie der Liedtypen für eine der vordringlichsten Aufgaben der volkskundlichen Forschung und schreibt: „...Es ist kaum möglich, eine zuverlässigere Methode zur Überprüfung der Hypothesen über die mittelalterliche weltliche Musik vorzuschlagen als den Vergleich der Daten dieser Geographie mit historischen Studien (oder zumindest den geplanten Wirtschaftsgebieten), den Territorien der altrussischen „Länder“, Fürstentümer und späteren politischen und administrativen Formationen“ (102, 90). Wenn man die Konstanz und Stabilität der Liedtradition berücksichtigt, kann man davon ausgehen, dass, wenn ein bestimmter Liedtyp in einer Reihe von Gebieten vorkommt, die in der Vergangenheit eng miteinander verbunden waren, sich dann aber voneinander trennten und unterschiedliche Wege gingen, die Ursprünge dieses Liedtyps allen diesen Gebieten gemeinsam sind und in die Zeit ihrer größten Nähe zurückreichen.

областей и восходят к периоду их наибольшей близости.

Подобные заключения, впрочем, не должны быть слишком прямолинейными и категоричными. Необходимо считаться с действием таких факторов, как миграция, заимствование, скрещивание различных этнических элементов или, наоборот, дробление и дифференциация. В силу тех или иных исторических причин отдельные виды фольклора могут получить дальнейшее развитие не на той почве, на которой они возникли. Лишь в результате всестороннего комплексного исследования, учитывающего целую совокупность факторов этнографического и историко-культурного порядка, можно прийти к верным и обоснованным выводам о происхождении и эволюции различных видов народного песенного творчества.

Пока мы не располагаем такими фундаментальными исследованиями, но первые шаги в этом направлении сделаны. В работах советских ученых К. В. Квитки (102), З. В. Эвальд (314), В. Л. Гошовского (64) имеются интересные наблюдения над явлениями общности в песенном творчестве восточнославянских народов, позволяющие выделить в нем то, что относится к периоду обще- славянской культуры, предшествовавшей образованию русской, украинской и белорусской народностей. Ф. Л. Рубцов, изучая ангемитонные напевы песен календарно-обрядового цикла, сохранившиеся в наиболее целостном виде в Белоруссии, в некоторых местах Украины, а также в Смоленской, Курской, Пензенской и Брянской областях, отмечает родственные им черты не только в песенном творчестве Центральной и Северной России, но частично и в болгарском, сербском, словацком, польском фольклоре. Это дает ему основание для вывода, что

Solche Schlussfolgerungen sollten jedoch nicht zu einfach und kategorisch sein. Faktoren wie Migration, Entlehnung, Kreuzung verschiedener ethnischer Elemente oder aber Fragmentierung und Differenzierung müssen berücksichtigt werden. Aus dem einen oder anderen historischen Grund können sich bestimmte Formen der Volkskunst auf einem anderen Boden weiterentwickeln als dem, auf dem sie entstanden sind. Nur als Ergebnis einer umfassenden und komplexen Forschung, die eine ganze Reihe ethnographischer und kulturhistorischer Faktoren berücksichtigt, ist es möglich, korrekte und gerechtfertigte Schlußfolgerungen über den Ursprung und die Entwicklung der verschiedenen Arten von Volksliedern zu ziehen.

Derartige grundlegende Untersuchungen liegen noch nicht vor, doch sind erste Schritte in diese Richtung unternommen worden. Die Arbeiten der sowjetischen Wissenschaftler K. W. Kwitka (102), E. W. Ewald (314) und W. L. Goschowski (64) enthalten interessante Beobachtungen über die Gemeinsamkeiten im Liedschaffen der ostslawischen Völker, die es ermöglichen, darin das herauszuarbeiten, was zur Periode der panslawischen Kultur gehört, die der Bildung der russischen, ukrainischen und weißrussischen Nationalitäten vorausging. F. L. Rubzow, der die halbtönen Melodien der Lieder des Kalender- und Ritualzyklus untersucht, die am vollständigsten in Weißrussland, an einigen Orten der Ukraine und auch in den Gebieten von Smolensk, Kursk, Pensa und Brjansk erhalten sind, stellt verwandte Merkmale nicht nur in der Liedliteratur Mittel- und Nordrusslands, sondern teilweise auch in der bulgarischen, serbischen, slowakischen und polnischen Volkskunst fest. Dies

«ангемитонные напевы представляют собой древний пласт народной музыки, сложившийся в эпоху общеславянской песенной культуры» (241, 26).

### Семейно-обрядовые песни

Календарно-обрядовые песни, связанные с годовым кругом земледельческих работ, бытовали главным образом среди крестьянства. Что же касается семейно-обрядовых жанров, то они получили распространение и среди высших классов Древней Руси. Когда древнерусский церковный проповедник поучал: «Не подобает хрестьяном в пирах и на свадьбах бесовских игр играти аще ли то не брак наричется, но идолослужение», то, как отмечал ряд исследователей, это относилось не к массе простого народа, а лишь к христианизированной верхушке общества. Церковь довольно легко мирилась с тем, что в широких слоях населения Киевской Руси свадьбы совершались через сто или даже более лет после введения христианства по старому языческому обычаю. В относящихся к концу XI века ответах митрополита Иоанна прямо сказано, что «не бывает на простых людях благословенье и венчанье, но боляром токмо и князем венчатися; простым людям, яко и меньшице поймают жены своя с плясаньем к гуденьем к плескаиьем». Б. А. Романов пишет, комментируя эти слова: «...Митрополит Иоанн отдавал себе ясный отчет, что о венчальном браке речь могла идти только для бояр и князей, что „на простых людях“ „благословенье и венчанье“ „не бывает“, что простые „поймают жены своя с плясаньем и гуденьем и плесканьем“ по своему языческому обряду, все равно что наложниц („меньший“)...» (239, 192). Осуждения

lässt ihn zu dem Schluss kommen, dass „die halbtönen Melodien eine alte Schicht der Volksmusik darstellen, die sich in der Zeit der allslawischen Liedkultur entwickelt hat“ (241, 26).

### Familiäre Rituallieder

Kalender- und rituelle Lieder, die mit dem jährlichen Zyklus der landwirtschaftlichen Arbeit verbunden sind, waren vor allem in der bäuerlichen Bevölkerung verbreitet. Familienrituale waren auch in der Oberschicht des alten Russlands weit verbreitet. Wenn ein altrussischer Kirchenprediger anordnete: „Es gehört sich nicht für Christen, bei Festen und Hochzeiten dämonische Spiele zu spielen, es sei denn, es handelt sich nicht um eine Ehe, sondern um Götzendienst“, dann galt dies, wie einige Forscher feststellten, nicht für die Masse der einfachen Leute, sondern nur für die christianisierte Oberschicht. Die Kirche nahm es ohne weiteres hin, dass in den breiten Bevölkerungsschichten der Kiewer Rus noch hundert oder mehr Jahre nach der Einführung des Christentums Hochzeiten nach altem heidnischen Brauch vollzogen wurden. In den Antworten des Metropoliten Johann, die auf das Ende des 11. Jahrhunderts zurückgehen, heißt es direkt: „Es gibt keine Segnung und Hochzeit für das gemeine Volk, sondern nur für den Bojaren und den Fürsten, die verheiratet werden sollen; das gemeine Volk wie auch die niederen Männer fangen ihre Frauen mit Tanzen, Singen und Klatschen“. B. A. Romanow schreibt, diese Worte kommentierend: „...Metropolit Joann hat sich klar darüber geäußert, dass die Eheschließung nur für Bojaren und Fürsten in Frage kommt, dass „beim gemeinen Volk“ „Segnung und Hochzeit“ „nicht vorkommen“, dass das gemeine Volk „seine Frauen mit Tanzen und Singen und Klatschen“ nach ihrem heidnischen

браков, справляемых по языческому обычаю, с песнями, плясками и «гуденьем» (то есть игрой на инструментах), свидетельствуют о том, что этот обычай сохранился и в кругах киевской феодальной аристократии.

В народной обрядности коренится и обычай оплакивания умершего, широкая и повсеместная распространенность которого подтверждается летописью и другими памятниками древнерусской литературы. «В летописи, — пишет В. П. Адрнанова-Перетц, — плачет над князьями не только весь народ, но и их наследники — сыновья, братья. Плачи близких иногда помещаются полностью, причем содержание их обычно связано с биографией умершего. Это сближает подобные летописные плачи с народными причетами, в которых наряду с горестной лирикой много эпического содержания, касающегося жизни покойника, его семьи, родственников, соседей, дается похвальная оценка добродетелей покойника и т. д.» (10, 138).

Типичные для устных народных плачей приемы изложения, отстоявшиеся поэтические формулы, эпитеты, словесные характеристики приобретают в летописях и княжеских житиях поной некоторую книжную окраску под влиянием библейско-византийских образцов. Несмотря на это, их фольклорная основа выражена очень явно. Введение плачей в повествование как самостоятельных законченных эпизодов было не просто литературным приемом, а отражало реально существующее явление самой жизни. Как подчеркивает тот же автор, «в данном случае тот „прием“ идет непосредственно от жизни, где причитание было в известных

Ritus einfängt, ebenso wie die Konkubinen („Geringere“)...“ (239, 192). Die Verurteilungen von Eheschließungen, die nach heidnischem Brauch mit Liedern, Tänzen und „Singen“ (d.h. mit dem Spielen von Instrumenten) gefeiert wurden, zeigen, dass dieser Brauch auch in den Kreisen der Kiewer Feudalaristokratie gepflegt wurde.

Der Brauch, um Verstorbene zu trauern, ist auch in Volksritualen verwurzelt, deren weite Verbreitung durch die Annalen und andere Denkmäler der altrussischen Literatur bestätigt wird. „In den Annalen“, schreibt W. P. Adrnanowa-Peretz, „weint nicht nur das ganze Volk um die Fürsten, sondern auch ihre Erben - Söhne, Brüder. Die Klagen der Angehörigen werden manchmal in voller Länge wiedergegeben und inhaltlich meist mit der Biographie des Verstorbenen verknüpft. Damit nähern sich solche annalistischen Klagelieder den volkstümlichen Klageliedern, in denen neben den traurigen Texten viel epischer Inhalt über das Leben des Verstorbenen, seiner Familie, Verwandten, Nachbarn, eine lobende Beurteilung der Tugenden des Verstorbenen usw. gegeben wird“ (10, 138).

Die für mündliche Volksklagen typischen Darstellungsweisen, poetischen Formeln, Epitheta und sprachlichen Merkmale erhalten in den Chroniken und Fürstenhagiographien unter dem Einfluss biblisch-byzantinischer Vorbilder eine buch künstlerische Färbung. Ihre volkstümliche Grundlage kommt jedoch deutlich zum Ausdruck. Die Einfügung von Klageliedern in die Erzählung als eigenständige, abgeschlossene Episoden war nicht nur ein literarisches Mittel, sondern spiegelte ein reales Phänomen des Lebens selbst wider. Wie derselbe Autor hervorhebt, „stammt die „Rezeption“ in diesem Fall direkt aus dem Leben, in dem die Klage in einigen Fällen ein obligatorischer Ritus war...

случаях обязательным обрядом... Отражение в литературе отдельных элементов уже устоявшихся форм устных плачей... было явлением вторичным, неразрывно связанным с отражением самого быта» (8, 8).

Образцы плачей, имеющиеся в произведениях древней русской литературы, свидетельствуют о том, что не позднее XII века все наиболее характерные признаки их поэтического строя уже полностью определились. Плачи оформляются как особый, самостоятельный вид народного творчества, и чисто ритуальная сторона с течением времени уступает в них место преобладанию лирического или эпически-повествовательного начала. Такой замечательный по своему поэтическому совершенству образец, как Плач Ярославны из «Слова о полку Игореве», в котором обобщены разнообразные элементы народных причитаний, мог появиться только на почве высокоразвитой, веками складывавшейся традиции.

Устойчивая сохранность основных образно-поэтических элементов этого жанра позволяет думать, что и характер причитальных напевов в Древней Руси существенно не отличался от тех, которые были записаны собирателями в XIX—XX веках. Причитание по покойнику<sup>10</sup> — сольный жанр, исполняемый преимущественно (хотя и не исключительно) женщинами.

<sup>10</sup> Плач или «голошение» по умершему принято считать древнейшей формой причитания. Правда, не всегда различные их виды четко дифференцируются в стилевом отношении. Но один и тот же напев могут исполняться как похоронные, так и свадебные или рекрутские плачи. В то же время эти последние отличаются большей мелодической свободой и разнообразием,

Die Widerspiegelung bestimmter Elemente bereits etablierter Formen mündlicher Klage in der Literatur ... war ein sekundäres Phänomen, das untrennbar mit der Reflexion des Alltagslebens selbst verbunden war“ (8, 8).

Die Beispiele von Klageliedern in den Werken der altrussischen Literatur zeugen davon, dass spätestens im 12. Jahrhundert alle charakteristischen Merkmale ihrer poetischen Struktur bereits vollständig festgelegt waren. Die Klagelieder bilden einen besonderen, eigenständigen Typus der Volkskunst, und die rein rituelle Seite weicht in ihnen im Laufe der Zeit der Vorherrschaft des lyrischen oder episch-erzählerischen Ansatzes. Ein in seiner poetischen Vollkommenheit so bemerkenswertes Beispiel wie Jaroslawnas Klage aus „Die Geschichte von Igers Feldzug“, das verschiedene Elemente der Volksklage in sich vereinigt, konnte nur auf dem Boden einer hoch entwickelten, jahrhundertealten Tradition entstehen.

Die stabile Erhaltung der wichtigsten bildlichen und poetischen Elemente dieses Genres lässt vermuten, dass sich der Charakter der altrussischen Klagelieder nicht wesentlich von denen unterscheidet, die von Sammlern im 19. und 20. Die Totenklage<sup>10</sup> ist ein Sologenre, das hauptsächlich (aber nicht ausschließlich) von Frauen vorgetragen wird.

<sup>10</sup> Die Klage oder „Wehklage“ für den Verstorbenen gilt als die älteste Form der Klage. Ihre verschiedenen Arten sind jedoch stilistisch nicht immer klar voneinander zu unterscheiden. Sowohl Begräbnis- als auch Hochzeits- oder Rekrutierungsklagen können auf dieselbe Melodie gesungen werden. Letztere zeichnen sich jedoch durch eine größere melodische Freiheit und Vielfalt aus und nähern sich dem lyrischen Volkslied an.



сближаясь с лирической народной песней.

В основе причета лежит обычно краткая попевка, представляющая собой постоянную, твердо откристаллизовавшуюся формулу<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Изучению причитальных напевов-формул, как «символов глубокого обобщения» «хранилища родовой памяти» и «сигнала» к коллективному возбуждению определенных эмоций, посвящена работа Б. Б. Ефименковой (86).

Эта попевка (как правило соответствующая строке текста) повторяется с небольшими вариантами на протяжении всего, часто очень просторного и долго длящегося, рассказа об умершем, прерываемого горестными восклицаниями и обращениями к нему. Число таких попевок-формул сравнительно невелико, и по своему строению они однотипны. Чаще всего это нисходящее мелодическое движение в узком диапазоне терции или кварты с акцентом на начальном высоком звуке и «затуханием», спадом к концу (пример 4). Характер причитальных напевов близок к взволнованной речитации, но интонации человеческой речи находят в них обобщенное, как бы внеличное выражение. ртеюда известная условность соотношения напева с текстом, допускающая использование одного и того же напева для разных случаев, вне зависимости от конкретного сюжетно-образного содержания того или иного причета.

Летопись сохранила нам сведения об особых «воинских» плачах, которые исполнялись дружиной над телом умершего или убитого в сражении князя, а иногда и самими младшими князьями при отдаче соответствующих почестей покойному. Так, киевский князь Ярополк, идя за гробом своего отца

Die Totenklage basiert in der Regel auf einem kurzen Gesang, der eine konstante, fest kristallisierte Formel darstellt<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Die Arbeit von B. B. Efimenkowa (86) widmet sich dem Studium der eigenen Gesangsformeln als „Symbole tiefer Verallgemeinerung“, „Speicher des Ahnengedächtnisses“ und „Signal“ für die kollektive Erregung bestimmter Gefühle.

Dieser Gesang (der in der Regel einer Textzeile entspricht) wird mit leichten Variationen während der gesamten, oft sehr langen und langatmigen Erzählung über den Verstorbenen wiederholt, unterbrochen von klagenden Ausrufen und Appellen an den Verstorbenen. Die Anzahl dieser Gesangsformeln ist relativ gering und ihr Aufbau einheitlich. Meistens handelt es sich um eine absteigende melodische Bewegung im engen Bereich einer Terz oder Quarte mit einer Betonung auf dem anfänglichen hohen Ton und einem „Abklingen“, einer Abnahme gegen Ende (Beispiel 4). Der Charakter von Klageliedern ähnelt einer erregten Rezitation, aber die Intonation der menschlichen Sprache findet in ihnen einen verallgemeinerten, gleichsam überpersönlichen Ausdruck. Daraus ergibt sich die bekannte Konventionalität der Korrelation von Melodie und Text, die es erlaubt, dieselbe Melodie für verschiedene Anlässe zu verwenden, unabhängig vom spezifischen narrativen und figurativen Inhalt des einen oder anderen Klagelieds.

Die Annalen berichten von besonderen „militärischen“ Klageliedern, die von der Gefolgschaft am Leichnam eines gefallenen oder im Kampf getöteten Fürsten und manchmal auch von den jüngeren Fürsten selbst gesungen wurden, wenn sie dem Verstorbenen die gebührende Ehre erwiesen. So weinte der Kiewer Fürst Jaropolk, als er 1078

Изяслава Ярославина, погибшего в междоусобной борьбе в 1078 году, «плачась с дружиною своею: отче, отце мой! Что ежели бы пожил без печали на свете сем». В 1178 году «лучшие мужья» новгородские, оплакивая своего князя Мстислава, причитают: «Уже бо солнце наше зайдс ны и во обиде всим остахом». Тот же поэтический образ повторяется в плаче по Владимиру Васильевичу Волынскому в конце XIII века. Эти плачи относятся к категории так называемой «мужской лирики», связанной в своих истоках с эпохой «военной демократии». Они могли исполняться хором или отдельными певцами. В переданных летописью текстах воинских плачей мы находим те же эпитеты и образные сравнения, которые типичны для народного причета. Вместе с тем обычное в плачах перечисление заслуг и добродетелей покойного часто приобретало здесь характер эпического повествования о мудрых государственных деяниях и военных подвигах. Если, с одной стороны, плачи, освобождаясь от своего ритуального назначения, в дальнейшем переходили в лирическую песню, то, с другой стороны, они послужили одним из источников героического воинского эпоса.

### Героический эпос

Следы эпического народного творчества Древней Руси сохранились в былинах или старинах, известных нам по записям XVIII—XX веков. Большая часть этих записей была сделана на севере России, где до недавнего времени существовали целые династии мастеров эпического сказа. Это, однако, не дает основания считать, что былинный эпос является специфическим продуктом жизненных условий и культуры северорусских

den Sarg seines in den inneren Kämpfen gefallenen Vaters Isjaslaw Jaroslawin begleitete, „mit seinem Gefolge: Vater, mein Vater, was wäre, wenn ich ohne Kummer in dieser Welt gelebt hätte“. Im Jahre 1178 beklagen die „besten Männer“ von Nowgorod, die um ihren Fürsten Mstislaw trauern, dass „unsere Sonne schon untergegangen ist und wir alle betrübt sind“. Dasselbe poetische Bild findet sich in einem Klagelied für Wladimir Wassiljewitsch Wolynski vom Ende des 13.

Jahrhunderts wieder. Diese Klagelieder gehören zur Kategorie der sogenannten „männlichen Lyrik“, die in ihren Ursprüngen mit der Epoche der „Militärdemokratie“ verbunden ist. Sie konnten von einem Chor oder von einzelnen Sängern vorgetragen werden. In den in den Chroniken überlieferten Texten der Militärklagen finden sich die gleichen Epitheta und bildlichen Vergleiche wie in den Volksklagen. Zugleich nimmt die in den Klageliedern übliche Aufzählung der Verdienste und Tugenden des Verstorbenen hier oft den Charakter einer epischen Erzählung über weise Staatshandlungen und militärische Heldentaten an. Einerseits wurden die Klagen, von ihrer rituellen Funktion befreit, später zum lyrischen Gesang, andererseits dienten sie als eine der Quellen der heroischen Militäreposik.

### Das Heldenepos

Spuren der altrussischen Volksepik sind in den Bylinas oder Heldenepen erhalten, die uns aus Aufzeichnungen des 18. bis 20. Jahrhunderts bekannt sind. Die meisten dieser Aufzeichnungen stammen aus dem Norden Russlands, wo es bis in die jüngste Zeit ganze Dynastien von Meistern des epischen Erzählens gab. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Bylina-Epos ein spezifisches Produkt der Lebensbedingungen und der Kultur

областей. «Ареалы распространения» в данном случае не совпадают с «ареалом формирования». У историков и литературоведов — исследователей народного творчества — сейчас уже не вызывает сомнения, что основной круг образов и сюжетов героического былинного эпоса сложился еще в Киевской Руси, в пору наивысшего расцвета первого русского государства, а частично, может быть, и раньше.

Яркие, исторически верные картины придворного княжеского быта, множество характерных деталей в описаниях жизненного уклада того времени, о котором повествуется в былинах, не могли быть воссозданы народом по памяти спустя несколько веков такой полнотой и точностью. Детальные изыскания нескольких поколений ученых дали возможность установить реальные исторические прототипы ряда былинных героев, выяснить связь отдельных эпических сюжетов с определенными событиями<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> История изучения былинного эпоса и различные точки зрения на его происхождение, развитие и закономерности поэтической структуры подробно освещены в книге А. М. Астаховой (21).

По мнению Б. А. Рыбакова, «былины возникают по сжатым следам тех событий, в которых весь народ или его значительная часть поднимается на борьбу с вражеским вторжением степняков и побеждает в этой борьбе». Руководствуясь этим взглядом, он попытался дать точную историческую периодизацию былинных сюжетов Киевской Руси. «Первый крупный киевский цикл, — как он утверждает, — возник в 980—990-е годы, в пору сильной агрессии

der nordrussischen Regionen ist. Das „Verbreitungsgebiet“ deckt sich in diesem Fall nicht mit dem „Entstehungsgebiet“. Historiker und Literaturkritiker - Volkskundler - zweifeln nicht mehr daran, dass der Hauptteil der Bilder und Handlungen des Heldenepos in der Kiewer Rus entstanden ist, zur Zeit der höchsten Blüte des ersten russischen Staates, teilweise vielleicht sogar noch früher.

Lebendige, historisch korrekte Bilder des höfischen Lebens, viele charakteristische Details in den Beschreibungen des Lebensstils der damaligen Zeit, die in den Bylinas erzählt werden, konnten von den Menschen mehrere Jahrhunderte später nicht mit solcher Vollständigkeit und Genauigkeit aus dem Gedächtnis wiedergegeben werden. Detaillierte Forschungen mehrerer Gelehrten-Generationen haben es ermöglicht, reale historische Vorbilder einer Reihe von bylinischen Helden zu ermitteln, die Verbindung bestimmter epischer Handlungen mit bestimmten Ereignissen herauszufinden<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Die Geschichte des Studiums des bylinischen Epos und die verschiedenen Standpunkte zu seinem Ursprung, seiner Entwicklung und den Mustern seiner poetischen Struktur werden in dem Buch von A. M. Astachowa (21) ausführlich behandelt.

Nach Meinung von B. A. Rybakow „entstehen die Bylinen im Gefolge jener Ereignisse, in denen sich das ganze Volk oder ein bedeutender Teil davon zum Kampf gegen die feindliche Invasion der Steppenvölker erhebt und in diesem Kampf siegt“. Ausgehend von dieser Auffassung versuchte er, eine genaue historische Periodisierung der bylinischen Handlungen der Kiewer Rus vorzunehmen. „Der erste große Kiewer Zyklus“, so stellt er fest, „entstand in den Jahren 980-990, zur Zeit der starken

печенегов». Возникновение второго цикла Рыбаков связывает с нашествием половцев и киевским восстанием 1068 года. Третий большой цикл он относит к рубежу XI и XII веков, когда Владимир Мономах успешно отражал натиск кочевнических орд на Русь. Сравнительно немногочисленными считает он былины, возникшие в 70—80-х годах XII и начале XIII века, до татарского нашествия 1239 года (245, 356—357).

Возможность такого детального приурочения былинных сюжетов, однако, проблематична и вызвала ряд возражений (219, 222, 223). Позициям «исторической школы», стремящейся находить в содержании былин непосредственные, прямые соответствия определенным историческим фактам, противостоит иная точка зрения, сторонники которой считают, что историзм былин состоит не в достоверности отдельных имен и событий (хотя этот момент и не исключен полностью), а в правдивом воспроизведении народных идеалов, бытовых и общественных отношений, исторических взглядов народа (21, 76—77). Но представители обоих этих направлений сходятся между собой в том, что русский былинный эпос зародился в отдаленную историческую пору и сохранил в своем содержании и образном строе много элементов древнейшего периода русской государственности.

Другой вопрос — в какой степени форму былин, важнейшие особенности их поэтики и характер музыкального интонирования можно считать сложившимися уже в период Киевской Руси к устойчиво сохранившимся до нашего времени. В летописи встречаются эпизоды, напоминающие образы былин и былинный строй речи, но они

Aggression der Petscheneger“. Rybakow verbindet das Entstehen des zweiten Zyklus mit dem Einfall der Polowzer und dem Kiewer Aufstand von 1068. Den dritten großen Zyklus führt er auf die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert zurück, als Wladimir Monomach den Ansturm der nomadischen Horden auf Russland erfolgreich abwehrte. Er hält die Bylinas, die in den 70-80er Jahren des 12. und frühen 13. Jahrhunderts vor der Tatareninvasion von 1239 entstanden sind, für vergleichsweise wenige (245, 356-357).

Die Möglichkeit einer solch detaillierten Datierung der bylinischen Handlungen ist jedoch problematisch und hat eine Reihe von Einwänden hervorgerufen (219, 222, 223). Den Positionen der „historischen Schule“, die danach strebt, im Inhalt der Bylinen direkte, unmittelbare Entsprechungen zu bestimmten historischen Tatsachen zu finden, steht eine andere Sichtweise gegenüber, deren Anhänger glauben, dass der Historismus der Bylinen nicht in der Authentizität einzelner Namen und Ereignisse besteht (obwohl dieser Punkt nicht völlig ausgeschlossen ist), sondern in der wahrheitsgetreuen Wiedergabe volkstümlicher Ideale, alltäglicher und sozialer Beziehungen, historischer Ansichten des Volkes (21, 76-77). Die Vertreter beider Richtungen sind sich jedoch einig, dass das russische Bylina-Epos aus einer weit zurückliegenden historischen Periode stammt und in seinem Inhalt und seiner Bildsprache viele Elemente aus der ältesten Periode der russischen Staatlichkeit bewahrt.

Eine andere Frage ist, inwieweit die Form der Bylinas, die Hauptmerkmale ihrer Poetik und der Charakter der musikalischen Intonation als bereits in der Kiewer Rus ausgebildet und bis heute kontinuierlich erhalten gelten können. In den Annalen gibt es Episoden, die den Bildern der Bylinas und des bylinischen Sprachsystems ähneln, aber sie sind zu selten und

слишком немногочисленны и случайны для каких-либо определенных суждений по этому вопросу<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> На небольшое число совпадений летописных сюжетов с былинными указывает и Б. А. Рыбаков (245, 51).

Если отдельные составные части былин могли возникнуть в древности как непосредственный отклик на те или иные события, то затем они видоизменялись, объединялись в последовательное, целостное повествование, а различные сюжеты связывались в большие циклы. «Советская наука доказала, — пишет Д. С. Лихачев, — что былина творчески сохраняет старину, что она творится народом постоянно, сохраняя в то же время самое ценное и существенное в своем идейно-художественном содержании... Былина — не остаток прошлого, а художественно-историческое произведение о прошлом» (244, 183)

Это не исключает наличия некоторых общих жанрово-стилистических признаков былинного эпоса, определяющих его специфику как особого вида народного поэтического и музыкального творчества. Н. Н. Андреев указывает на три основных элемента, из которых складывается поэтика былины: героика, эпичность, песенность. «Былина — героическая эпическая песня». И далее: «Былина — песенное произведение, произведение, рассчитанное на пение...» (45, 18, 22).

Былина является произведением синтетического, словесно-музыкального жанра. Она не рассказывается, а поется. Если отнять от нее напев, то нарушится целостность ее художественного строя. Исследователи и собиратели былинного эпоса констатируют, что в

zufällig, um ein endgültiges Urteil in dieser Frage zu fällen<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> B. A. Rybakow weist auch auf die wenigen Übereinstimmungen zwischen den historischen Ereignissen und den Bylinas hin (245, 51).

Mögen in der Antike einzelne Elemente der Bylinas als unmittelbare Reaktion auf bestimmte Ereignisse entstanden sein, so wurden sie später modifiziert, zu einer kohärenten Gesamterzählung zusammengefügt und verschiedene Handlungen zu großen Zyklen verknüpft. „Die sowjetische Wissenschaft hat bewiesen“, schreibt D. S. Lichatschow, „dass die Bylina die Antike schöpferisch bewahrt, dass sie vom Volk ständig neu geschaffen wird und dabei das Wertvollste und Wesentlichste ihres ideologischen und künstlerischen Inhalts bewahrt... Die Bylina ist kein Überbleibsel der Vergangenheit, sondern ein kunsthistorisches Werk über die Vergangenheit“ (244, 183).

Dies schließt nicht aus, dass es einige gemeinsame Gattungs- und Stilmerkmale der bylinischen Epik gibt, die ihre Besonderheit als eine besondere Art des volkstümlichen poetischen und musikalischen Schaffens ausmachen. N. N. Andrejew hebt drei Hauptelemente hervor, die die Poetik der Bylina ausmachen: Heldentum, Epik und Lied. „Die Bylina ist ein heroisches, episches Lied.“ Und weiter: „Die Bylina ist ein Liedwerk, ein Werk zum Singen...“ (45, 18, 22).

Die Bylina ist ein Werk des synthetischen, verbalen und musikalischen Genres. Es wird nicht erzählt, sondern gesungen. Nimmt man ihm die Melodie, so wird die Integrität seiner künstlerischen Struktur gebrochen. Forscher und Sammler des Bylinen-Epos stellen fest, dass in den

тех случаях, когда сказители переходили с пения на обычный говор, утрачивался ритм стиха, а иногда и последовательная сюжетная нить повествования, поэтическая форма становилась нечеткой и расплывчатой (152, 309; 316, 527—550; 22, 682). Таким образом замену пения «сказовой» речью следует считать признаком распада жанра.

В то же время былинный напев не связан с конкретным содержанием текста. Соотношение текста и напева в былине до известной степени аналогично тому, которое мы наблюдаем в плачах. Напев былины — это условная мелодическая формула, на которую могут исполняться десятки различных текстов. Он представляет собой, по определению А. М. Астаховой, «лишь особый способ подачи текста, одно из основных средств сосредоточения внимания слушателя на содержании произведения, средство отрыва аудитории от окружающей обстановки» (22, 682)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Ф. А. Рубцов также отмечает, что напевы былин «служат лишь формой декламации, способствующей донесению слова, создающей настроение, располагающее к сосредоточенному, углубленному слушанию» (240, 421).

Кроме того, напев, как явствует из сказанного выше, способствовал поэтическому оформлению текста, сохранению ритма стиха.

Особый «былинный размер» вытекает из характера плавной, неторопливой повествовательной речи. В основе его лежит не деление стиха на равномерные стопы, а чередование «ритмических периодов», имеющих каждый по одному ударению. Строка содержит в себе, как правило, три периода и завершается дактилическим

Фаллен, in denen die Erzähler vom Gesang zum gewöhnlichen Sprechen übergingen, der Rhythmus des Verses verloren ging, und manchmal ging der sequenzielle Handlungsfaden der Erzählung verloren, die poetische Form wurde undeutlich und vage (152, 309; 316, 527-550; 22, 682). Die Ersetzung des Gesangs durch die „erzählende“ Rede sollte daher als Zeichen für den Zerfall der Gattung betrachtet werden.

Gleichzeitig ist die Melodie der Bylina nicht an den spezifischen Inhalt des Textes gebunden. Die Beziehung zwischen Text und Melodie in der Bylina ist in gewisser Weise ähnlich wie bei den Klageliedern. Die Melodie der Bylina ist eine konventionelle Melodieformel, zu der Dutzende verschiedener Texte gesungen werden können. Sie ist, wie A. M. Astachowa sagt, „nur eine besondere Art der Präsentation des Textes, eines der wichtigsten Mittel, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf den Inhalt des Werkes zu lenken, ein Mittel, um das Publikum von der Umgebung zu lösen“ (22, 682)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> F. A. Rubzow stellt ebenfalls fest, dass die Melodien der Bylinas „nur als eine Form der Rezitation dienen, die das Vortragen des Textes erleichtert und eine Stimmung schafft, die ein konzentriertes, eingehendes Zuhören ermöglicht“ (240, 421).

Darüber hinaus trägt die Melodie, wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, zur poetischen Gestaltung des Textes bei, indem sie den Rhythmus des Verses bewahrt.

Das besondere „Bylina-Format“ ergibt sich aus dem Charakter der ruhigen, gemächlichen Erzählung. Es beruht nicht auf der Unterteilung des Verses in gleichmäßige Abschnitte, sondern auf dem Wechsel von „rhythmischen Perioden“, die jeweils einen Akzent haben. Eine Zeile enthält in der Regel drei Perioden und endet mit einer daktylischen Kadenz, die eine

кадансом, создающим ритмическое замедление. А. Л. Маслов называет этот размер «полным эпическим размером» (152, 315), указывая на существование также других размеров: «сокращенного эпического размера», принципиально не отличающегося от полного, и «скоморошьего», связанного с особым жанром былиновелл, не относящихся к сфере героического эпоса<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Классификация Маслова принята и в современной музыкальной фольклористике (см.: 61).

Мелодический рисунок былин характеризуется в большинстве случаев нисходящим движением от начального акцентированного звука к нижнему устою (пример 5). Впрочем, эта закономерность не столь постоянна, как описанная ритмическая форма, и в мелодике былинных напевов часто бывает заметно влияние песенных жанров (61, 548).

Большая часть исследователей считает, что былины исполнялись в прошлом под аккомпанемент гусель, хотя к середине XIX века, когда начала вестись систематическая работа по собиранию былинного эпоса, певцы-сказители не пользовались инструментальным сопровождением и самые гусли вышли из народного обихода. Остатки древней традиции эпического повествования, сопровождаемого собственным аккомпанементом певца, можно усмотреть в исполнении украинскими кобзарями героических дум, весь образно-стилистический строй которых, однако, совершенно отличен от русских былин.

Типично инструментальный характер носят нотные строчки, помещенные перед текстом отдельных былин в старейшем письменном памятнике былинного эпоса — так называемом «Сборнике Кирши Данилова»,

rhythmische Verlangsamung bewirkt. A. L. Maslow bezeichnet dieses Format als „volles episches Format“ (152, 315) und weist auf die Existenz anderer Formate hin: das „reduzierte epische Format“, das sich nicht grundlegend vom vollen Format unterscheidet, und die „Bänkelsängerart“, die mit einer besonderen Gattung von Bylina-Novellen verbunden ist, die nicht zur Sphäre der Heldenepeik gehören<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Die Klassifizierung von Maslow ist auch in der modernen musikalischen Volkskunde anerkannt (siehe: 61).

Das melodische Muster der Bylinas ist in den meisten Fällen durch eine Abwärtsbewegung vom akzentuierten Anfangslaut zum unteren Mund gekennzeichnet (Beispiel 5). Dieses Muster ist jedoch nicht so konstant wie die beschriebene rhythmische Form, und der Einfluss von Liedgattungen ist im melodischen Muster von Bylinas oft spürbar (61, 548).

Die meisten Forscher sind der Meinung, dass die Bylinas in der Vergangenheit in Begleitung von Guslis vorgetragen wurden, obwohl in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als die systematische Arbeit an der Sammlung des bylinischen Epos begann, die Erzählungen der Sänger nicht von einer Instrumentalbegleitung begleitet wurden und die Guslis nicht mehr in Gebrauch waren. Die Überreste der alten Tradition der epischen Erzählung mit eigener Begleitung des Sängers sind in der Aufführung von Heldendumas durch ukrainische Kobzaren zu sehen, deren gesamte imaginative und stilistische Struktur sich jedoch völlig von den russischen Bylinas unterscheidet.

Die musikalischen Zeilen, die in dem ältesten schriftlichen Denkmal des Bylina-Epos - der so genannten „Kirscha-Danilow-Sammlung“ aus der Mitte des 18. Jahrhunderts - dem Text einzelner Bylinen vorangestellt sind,

относящемся к середине XVIII века. Уже давно высказывалось сомнение в том, что эти строчки предназначались для пения (153, 1027). Помимо высокой тесситуры и неудобного для голоса мелодического рисунка сомневаться в этом заставляет и метрическая схематичность нотных записей, явно противоречащая свободной, неравносложной ритмике былинного стиха. В. М. Беляев, предпринявший опыт реконструкции былинных напевов Кирши Данилова по имеющимся в его сборнике нотным строчкам, считает, что «это не столько записи мелодии целиком, в их окончательно отлившейся форме, сколько записи попевок и их мелодических вариантов, употребляемых исполнителями по выбору» (27, 10). Попытка же буквального сохранения формы этих записей при подтекстовке неизбежно привела бы к насилию над одним из двух элементов художественного целого — текстом или напевом<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Подобное насильственное втискивание былинного ритма в прокрустово ложе симметричного тактового размера лежит в основе «музыкально-тактовой» концепции Ф. Е. Корша (119). По его утверждению, напев былины, состоящий из последования одинаковых четырехдольных тактов, «корректирует» неравномерность былинного стиха посредством растягивания отдельных слогов. Этот взгляд не выдерживает критики в свете позднейших исследований, доказавших отсутствие постоянного тактового размера в былинных напевах.

Если допустить, что нотные записи Кирши Данилова предназначались не для пения, а для игры на инструменте, то едва ли этим инструментом были старинные гусли,

haben einen typischen instrumentalen Charakter. Es wurde lange Zeit bezweifelt, dass diese Zeilen für den Gesang bestimmt waren (153, 1027). Neben der hohen Stimmlage und der für die Stimme unbequemen Melodieführung lässt auch die metrische Schematik der Noten, die dem freien, ungleichmäßigen Rhythmus des Zweizeilers deutlich widerspricht, daran zweifeln. W. M. Beljaew, der die Erfahrung gemacht hat, die Melodien von Kirscha Danilow aus den in seiner Sammlung vorhandenen Notenlinien zu rekonstruieren, ist der Meinung, dass „es sich weniger um Aufnahmen der Melodie in ihrer Gesamtheit, in ihrer endgültigen Form handelt, als um Aufnahmen von Gesängen und ihren melodischen Varianten, die von den Interpreten freiwillig verwendet wurden“ (27, 10). Der Versuch, die Form dieser Aufnahmen buchstäblich zu bewahren, wenn man sie subtextualisiert, würde unweigerlich einem der beiden Elemente des künstlerischen Ganzen - dem Text oder dem Gesang - Gewalt antun<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Ein solches gewaltsames Einzwängen des Bylina-Rhythmus in das prokrustesartige Bett symmetrischer Taktgrößen liegt F. E. Korschs „Prokrustes“-Konzept zugrunde (119). Ihm zufolge „korrigiert“ die Melodie der Bylinas, die aus einer Folge von identischen Viertakttakten besteht, die Unregelmäßigkeit des bylinischen Verses durch Dehnung einzelner Silben. Diese Ansicht hält der Kritik im Lichte späterer Forschungen, die das Fehlen einer konstanten Kadenz in den Bylina-Melodien nachgewiesen haben, nicht stand.

Wenn wir davon ausgehen, dass Kirscha Danilows Noten nicht zum Singen, sondern zum Spielen eines Instruments gedacht waren, dann ist es unwahrscheinlich, dass es sich bei



к тому времени уже почти вышедшие из употребления. Судя по характеру изложения, это скорее всего могла быть скрипка. Вероятно, эти короткие наигрыши не сопровождали само пение, а исполнялись в качестве небольших прелюдий и интермедий между строфами текста.

Кроме обрядового фольклора и эпоса о эпоху Киевской Руси несомненно существовали и другие виды народного творчества: например, трудовые песни, не связанные с языческой обрядностью, колыбельные, шуточно-сатирические. Были и песни лирического характера. Однако лирика еще не выделилась из обрядового фольклора и не создала самостоятельных форм выражения. Лирическая народная песня как особый жанр, обладающий своими стилистическими признаками, отличающимися ее от других песенных жанров, возникла в более позднюю историческую пору.

### **МУЗЫКА В КНЯЖЕСКОМ БЫТУ И ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ**

Многочисленные исторические свидетельства указывают на большую роль музыки в общественной и государственной жизни Киевской Руси. Она была неизменной принадлежностью княжеского и дружинного быта, сопровождая и веселые, разгульные пирушки, и торжественные официальные церемонии. Картины придворного музицирования отражены даже в стенной росписи киевского Софийского собора. В башне, ведущей на хоры, где находился во время богослужения великий князь киевский со своей семьей, изображен ряд картин чисто светского

дiesem Instrument um eine alte Gusli handelte, die zu dieser Zeit fast nicht mehr in Gebrauch war. Nach dem Charakter der Erzählung zu urteilen, könnte es sich am ehesten um eine Geige handeln. Diese kurzen Melodien begleiteten wahrscheinlich nicht den Gesang selbst, sondern wurden als kleine Vor- und Zwischenspiele zwischen den Strophen des Textes vorgetragen.

Neben der rituellen Volkskunst und dem Epos über die Epoche der Kiewer Rus gab es zweifellos auch andere Arten von Volkskunst: zum Beispiel Arbeitslieder, die nicht mit heidnischen Ritualen verbunden waren, Wiegenlieder, Scherz- und Spottlieder. Es gab auch Lieder mit lyrischem Charakter. Die Lyrik hat sich jedoch noch nicht von der rituellen Volkskunst gelöst und keine eigenständigen Ausdrucksformen geschaffen. Das lyrische Volkslied als besondere Gattung mit eigenen stilistischen Merkmalen, die es von anderen Liedgattungen unterscheiden, entstand erst in einer späteren historischen Periode.

### **MUSIK IM FÜRSTLICHEN ALLTAG UND GESELLSCHAFTLICHEN LEBEN**

Zahlreiche historische Zeugnisse weisen auf die große Bedeutung der Musik für das gesellschaftliche und staatliche Leben der Kiewer Rus hin. Sie war ein fester Bestandteil des fürstlichen Lebens und des Gefolges und begleitete sowohl fröhliche, ausgelassene Feste als auch feierliche offizielle Zeremonien. Bilder des höfischen Musizierens finden sich sogar in den Wandmalereien der Sophienkathedrale in Kiew. Im Turm, der zum Chor führt, in dem sich der Großfürst von Kiew und seine Familie während des Gottesdienstes aufhielten, sind eine Reihe von Bildern rein weltlichen Inhalts aus dem höfischen

содержания, взятых из придворного быта византийских императоров. «...Эти сцены, — пишет советский историк искусства, — воспринимались как символ торжества царской власти, как один из видов триумфа василевса, выступающего прямым наследником римских императоров» (95, I, 172).

Помещая эти изображения в крупнейшем столичном храме, киевские князья уподобляли самих себя могущественным византийским василевсам. Некоторые стороны необычайно пышного византийского придворного церемониала сознательно заимствовались ими с целью возвеличения княжеской власти и придания ей большего авторитета в глазах своих подданных и в международном мнении.

При тех оживленных и разнообразных связях, которые существовали у Киевской Руси с Византией в X—XI веках, постоянных поездках русских людей в Царьград с различными дипломатическими и деловыми поручениями этот церемониал был несомненно хорошо известен представителям дружинной знати<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> На значение таких поездок как одного из источников заимствования византийских культурных форм указывает Д. В. Айналов (13, 162).

Сохранилось описание торжественного приема княгини Ольги византийским императором Константином VII («Багрянородным») в 957 году, сделанное им самим в известном труде «О церемониях византийского двора»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Подробный пересказ этого описания см.: 91, 193—200-, 13, 109—168.

Во время этого приема звучали органы, приводились в действие механические инструменты с

Leben der byzantinischen Herrscher abgebildet. „...Diese Szenen“, schreibt ein sowjetischer Kunsthistoriker, „wurden als Symbol des Triumphes der königlichen Macht, als eine der Triumphformen des Basileus, der als direkter Erbe der römischen Kaiser auftrat, wahrgenommen“ (95, I, 172).

Indem die Kiewer Fürsten diese Bilder in der größten Kirche der Hauptstadt aufstellten, verglich man sich mit mächtigen byzantinischen Vasallen. Einige Aspekte des ungewöhnlich opulenten byzantinischen Hofzeremoniells wurden von ihnen bewusst übernommen, um die fürstliche Macht zu erhöhen und ihr in den Augen ihrer Untertanen und in der internationalen Öffentlichkeit mehr Autorität zu verleihen.

Bei den lebhaften und vielfältigen Verbindungen, die in der Kiewer Rus mit Byzanz in den 10. und 11. Jahrhunderten bestanden, bei den ständigen Reisen der Russen nach Zargrad (*Istanbul*) mit verschiedenen diplomatischen und geschäftlichen Aufträgen, war dieses Zeremoniell den Vertretern des adeligen Leibgarde zweifellos gut bekannt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> D. W. Ainalow weist auf die Bedeutung solcher Reisen als eine der Quellen für die Übernahme byzantinischer Kulturformen hin (13, 162).

Erhalten geblieben ist die Beschreibung des feierlichen Empfangs der Prinzessin Olga durch den byzantinischen Kaiser Konstantin VII. („Porphyrogenitus“) im Jahr 957, die er in dem bekannten Werk „Über die Zeremonien des byzantinischen Hofes“<sup>2</sup> verfasst hat.

<sup>2</sup> Für eine ausführliche Paraphrase dieser Beschreibung siehe: 91, 193-200-, 13, 109-168.

Während dieses Empfangs wurden Orgeln gespielt, mechanische Instrumente mit singenden Vögeln,

поющими птицами, рышущими львами и т. д. За обеленным столом два хора «воспевали гимны в честь императорской фамилии», причем хвалебные песнопения и «возглашения»<sup>3</sup> чередовались с выступлениями танцов.

<sup>3</sup> Имеются в виду «аккламации» — особого рода приветственные строфы, которые исполнялись при публичном появлении императора.

Вскоре после принятия Русью христианства в Киеве при княжеском дворе были учреждены еженедельные воскресные пиры, на которых присутствовали не только бояре, но и рядовые дружинники, и представители городского торгово-ремесленного самоуправления, и просто видные горожане. Летописец сообщает об этом под 996 годом: «...Каждое воскресенье решил он (князь Владимир Святославич — Ю. К.) на дворе своем в гриднице устраивать пир, чтобы приходить туда боярам, и гридям, и соцким, и десяцким, и лучшим мужам и при князе и без князя» (195, 285).

Эти воскресные княжеские пиры представляли собой новую форму общественной жизни, играя роль до некоторой степени аналогичную той, которая принадлежала ипподрому в Византии. Они ярко запечатлелись в народной памяти, о чем свидетельствуют многочисленные описания «почестного пира-пированьца» у князя Владимира Красное Солнышко в былинах киевского цикла. Здесь происходили всякие игры, состязания, между которыми обсуждались и государственные вопросы, князь «думал думушку» со своей дружиной. Пир не обходился без музыки,

брулленден Löwen usw. in Bewegung gesetzt. An der Festtafel sangen zwei Chöre „Hymnen zu Ehren der kaiserlichen Familie“, und Loblieder und „Ausrufe“<sup>3</sup> wechselten sich mit Auftritten von Tänzern ab.

<sup>3</sup> Dies bezieht sich auf die „Akklamationen“ - eine besondere Art von Begrüßungsstrophen, die bei öffentlichen Auftritten des Kaisers gesungen wurden.

Bald nach der Annahme des Christentums in Kiew wurden am fürstlichen Hof wöchentliche Sonntagsfeste eingeführt, an denen nicht nur Bojaren, sondern auch einfache Bürger, Vertreter der städtischen Handels- und Handwerksselbstverwaltung und einfache prominente Bürger teilnahmen. Der Chronist berichtet darüber im Jahr 996: „...Jeden Sonntag beschloss er (Fürst Wladimir Swjatoslawitsch - J. K.), in seinem Hof in der Wachstube der Leibgarde ein Fest zu veranstalten, so dass Bojaren und Leibwächter und Sozki (*Adlige, die dem Fürsten bei täglichen Arbeiten halfen*) und Desniki (*Adlige, die dem Fürsten bei militärischen Aufgaben halfen*) und die besten Männer sowohl mit dem Fürsten als auch ohne den Fürsten dorthin kommen konnten“ (195, 285).

Diese sonntäglichen fürstlichen Feste stellten eine neue Form des gesellschaftlichen Lebens dar und spielten in gewisser Weise eine ähnliche Rolle wie das Hippodrom in Byzanz. Sie prägten sich dem Volk lebhaft ein, wie die zahlreichen Beschreibungen des „ehrvollen Festes“ des Fürsten Wladimir die Rote Sonne in den Bylinas des Kiewer Zyklus belegen. Hier fanden allerlei Spiele und Wettkämpfe statt, zwischen denen auch Staatsangelegenheiten diskutiert wurden, der Fürst „dachte Gedanken“ mit seinem Gefolge. Die Feste waren nicht ohne Musik, und ein Gastsänger war ein obligatorischer Teilnehmer.

обязательным их участником был певец-гуслир.

Обычай веселых праздничных трапез с «игранием, и плясаннем, и гудением» был широко распространен в высших классах древнерусского общества. На таких трапезах случалось бывать и духовным лицам. «Правилами» митрополита Иоанна это допускалось, и только если во время обеда начиналось «бесовское пенье и блудное глумленье», «иерей» должен был немедленно встать из-за стола и выйти под угрозой наложения на него епитимьи (239, 167).

Музыкой заполнялись в княжеском тереме, в домах богатых горожан и просто часы досуга. Характерную сценку княжеского музицирования рисует известный эпизод из жития Феодосия Печерского, в котором рассказывается, как однажды этот суровый аскет, придя к князю Изяславу, застал там группу поющих и играющих на разных инструментах: «Овы гусленыя гласы испущающпм, и мнем мусикыйскна гласящим, пнюю же органиыа, — и тако всем играющим и веселящимся, яко же обычай есть пред князем» (184, 50). Последнее замечание указывает на то, что такое времяпрепровождение было обычным у князей. Слова укоризны, произнесенные «блаженным», заставили Изяслава умилиться и даже «мало прослезиться», он повелел музыкантам умолкнуть. По это было вызвано не раскаянием, а лишь уважением к духовному сану и личному добродетели высокопочитаемого проповедника. В дальнейшем князь распорядился, если кто-нибудь услышит приближение Феодосия, «творящим игры» «тихо стати и молчати».

Одной из важных функций музыки в Древней Руси была организация ратного строя. В состав каждой воинской части входила группа труб и других инструментов, которые

Der Brauch der fröhlichen Festmahlzeiten mit „Spielen, Tanzen und Singen“ war in den oberen Schichten der altrussischen Gesellschaft weit verbreitet. Auch Geistliche nahmen zufällig an solchen Mahlzeiten teil. „Die Regeln“ des Metropoliten Johannes erlaubten dies, aber nur wenn während des Essens „dämonischer Gesang und sündiges Lachen“ begann, musste der „Priester“ sofort aufstehen und gehen, unter Androhung einer Buße (239, 167).

Musik wurde in den fürstlichen Gemächern, in den Häusern wohlhabender Bürger und in den Mußestunden gespielt. Eine charakteristische Szene des fürstlichen Musizierens wird in einer bekannten Episode aus der Hagiographie des Theodosius von Petschersk geschildert, in der erzählt wird, wie dieser strenge Asket, als er zum Fürsten Isjaslaw kam, dort eine Gruppe von Menschen vorfand, die sangen und verschiedene Instrumente spielten: „Die Geiger stimmen ihre Geigen, die Sänger singen, die Organisten spielen ihre Orgeln, und alle spielen und feiern, wie es der Brauch ist vor dem Fürsten.“ (184, 50). Die letzte Bemerkung deutet darauf hin, dass ein solcher Zeitvertreib unter Fürsten üblich war. Die vorwurfsvollen Worte des „Gesegneten“ ließen Isjaslaw lächeln und sogar „eine kleine Träne vergießen“, er befahl den Musikern zu schweigen. Dies geschah nicht aus Reue, sondern nur aus Respekt vor dem geistlichen Rang und der persönlichen Tugend des hochverehrten Predigers. Für die Zukunft ordnete der Fürst an, dass, wenn jemand Theodosius herankommen hörte, „die Spielenden“ „still stehen und schweigen“ sollten.

Eine der wichtigsten Funktionen der Musik in der Alten Rus war die Organisation der militärischen Formation. Zu jeder militärischen Einheit

служили для сбора войска, построения частей и поддержания связи между ними во время боя. Музыкой сопровождалась также торжественные государственные церемонии — заключение мира, встреча князей, въезд в город на княжение и т. п.

### Песенные славы князьям

Особый вид музыкально-поэтического творчества представляли собой княжеские славы. При возвращении из похода, при возведении на престол нового князя, а иногда и в других случаях в честь «героя дня» исполнялись хвалебные песнопения с перечислением его доблестей и заслуг. Они часто пелись всенародно, на площадях больших городов. Этот обычай зафиксирован в ряде летописных сообщений. В 1068 году, когда в Киеве вспыхнуло восстание городских масс, народ освободил из темницы предательски заключенного туда полоцкого князя Всеслава Брячиславича и, посадив на княжение, «прославил его среди двора княжеского», как мы читаем в «Повести временных лет» (195, 315). Воскресенская летопись, описывая торжественную встречу Александра Невского в Пскове после Ледового побоища, отмечает, что в честь побелитя-князя была спета «песнь и слава». Популярного в городских низах галицкого князя Даниила Романовича народ также встречает в 1251 году после успешных военных действий на Западе пением славы.

По содержанию текста и в мелодическом отношении эти славы были, видимо, неоднородны. В качестве таких песенных приветствий и панегириков могли исполняться

gehörte eine Gruppe von Trompeten und anderen Instrumenten, die dazu dienten, die Truppen zu sammeln, die Einheiten zusammenzustellen und die Kommunikation zwischen ihnen während der Schlacht aufrechtzuerhalten. Musik begleitete auch feierliche Staatszeremonien - den Friedensschluss, das Treffen der Fürsten, den Einzug in die Stadt, um dort zu regieren, usw.

### Loblieder auf Fürsten

Eine besondere Form musikalischer und poetischer Kreativität stellte der Fürstenruhm dar. Bei der Rückkehr von einem Feldzug, bei der Inthronisation eines neuen Fürsten und manchmal auch bei anderen Gelegenheiten zu Ehren des „Helden des Tages“ wurden Loblieder auf seine Tapferkeit und seine Verdienste gesungen. Oft wurden sie öffentlich auf den Plätzen der großen Städte gesungen. Dieser Brauch wird in mehreren Chroniken erwähnt. Als 1068 in Kiew ein Aufstand der städtischen Massen ausbrach, befreite das Volk den dort verräterisch eingekerkerten Fürsten von Polozk, Wseslaw Brjatschislawitsch, aus dem Gefängnis und „verherrlichte ihn am Fürstenhof“, wie es in der „Erzählung vergangener Jahre“ (195, 315) nach seinem Regierungsantritt heißt. Die Auferstehungschronik, die die feierliche Versammlung Alexander Newskis in Pskow nach der Schlacht auf dem Eis schildert, berichtet, dass zu Ehren des siegreichen Fürsten ein „Lied und Ruhm“ gesungen wurde. Auch Fürst Daniel Romanowitsch von Galizien, der bei den unteren Schichten der Stadt sehr beliebt war, wurde 1251 nach erfolgreichen Feldzügen im Westen mit einem Ruhmeslied geehrt.

Diese Lobgesänge waren offensichtlich heterogen, was den Inhalt des Textes und die melodische Haltung betrifft. Kirchengesänge konnten als Lobgesänge und Lobpreisungen

церковные песнопения, на что указывают и приведенные сообщения летописных источников. Так, при встрече Даниила Галицкого, по описанию Ипатьевской летописи, «песнь славну пояху има, богу помогшу има», то есть пели славу князю и богу, который ему помог. Ио славить бога можно было только в традиционной, канонизированной манере. Религиозная окраска присуща и переданному летописцем тексту славления Александра Невского, где доблестный и богобоязненный русский князь сравнивается с «кротким» библейским Давидом, победившим великана Голиафа.

Возможно, что иногда подобные славления и хвалы были близки к византийским аккламациям <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Напевы аккламаций строились на тех же мелодических формулах, которые составляли основу византийского литургического пения (см.: 382, 114—122).

В летописи есть упоминания об исполнении народом или дружиной во время походов и торжественных церемоний возгласов «Кирие элейсон». Ф. И. Буслаев сопоставляет этот обычай с существованием в Германии и у западнославянских народов в средние века особого рода духовных песен, называвшихся «Кирелейсами» (44, 74—75). Молитвенный возглас «Кирие элейсон» («Господи, помилуй»), отделившись от богослужебного ритуала, послужил основой самостоятельного песенного жанра.

Вместе с тем княжеские славы были несомненно связаны и с древней традицией народных славенний, остатки которой сохранились до позднейшего времени в некоторых видах обрядового фольклора (например, колядках). В стилистике

vorgetragen werden, worauf auch die zitierten Berichte der Chronikquellen hinweisen. So wurde nach der Beschreibung der Ipatjew-Chronik bei der Versammlung des Daniel von Galizien „ein Loblied auf den Fürsten und den Gott, der ihm geholfen hat“ gesungen, d.h. man sang ein Loblied auf den Fürsten und den Gott, der ihm geholfen hat. Das Lob Gottes konnte nur in der traditionellen, kanonisierten Weise gesungen werden. Die religiöse Färbung zeigt sich auch in der vom Chronisten überlieferten Lobrede auf Alexander Newski, in der der tapfere und gottesfürchtige russische Fürst mit dem „sanften“ biblischen David verglichen wird, der den Riesen Goliath besiegte.

Es ist möglich, dass solche Verherrlichungen und Lobpreisungen manchmal den byzantinischen Akklamationen nahe standen <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Die Gesänge der Akklamationen basierten auf denselben melodischen Formeln, die die Grundlage des byzantinischen liturgischen Gesangs bildeten (siehe: 382, 114-122).

In den Annalen wird erwähnt, dass das Volk oder die Truppe bei Feldzügen und feierlichen Zeremonien die Ausrufe „Kyrie Eleison“ vortrug. F. I. Buslajew vergleicht diesen Brauch mit der Existenz einer besonderen Art von geistlichen Liedern in Deutschland und bei den westslawischen Völkern im Mittelalter, die „Kyreleis“ genannt wurden (44, 74-75). Der vom liturgischen Ritual losgelöste Gebetsruf „Kyrie Eleison“ („Herr, erbarme dich“) diente als Grundlage einer eigenständigen Liedgattung.

Gleichzeitig waren die fürstlichen Slawen zweifellos mit der alten Tradition der Volksslawen verbunden, deren Überreste bis heute in einigen Formen der zeremoniellen Volkskunst (z. B. in Liedern zur Adventszeit) überlebt haben. In der Stilistik der Slawen, die uns aus

тех слав, которые известны нам по письменным источникам, народные элементы выражены очень явно. Наиболее яркие и художественно совершенные образцы этого жанра мы находим в «Слове о полку Игореве».

Исследователи указывают на ряд эпизодов в «Слове», очень близких по характеру и строю речи к песенной славе. К ним принадлежат похвала отважному «ярому туру» Всеволоду, воспеваемому в образах и выражениях, напоминающих гиперболические характеристики былинных богатырей, похвала могущественному князю галицкому Ярославу Осмомыслу, который «высоко сидит на своем златокованом престоле, подпирая горы венгерские», наконец, заключительное обращение с предложением — «певши песнь старым князьям, потом и молодым петь».

Исторические документы указывают на существование в Древней Руси двух категорий певцов-музыкантов, отличавшихся друг от друга и по характеру своего искусства, и по общественному положению.

К одной из них принадлежали скоморохи, вечно гонимые и преследуемые церковью, лишенные защиты закона, большей частью бездомные и не имевшие никакого имущества, но всегда желанные гости, любимые во всех слоях общества. К другой категории относились княжеские певцы, которые занимали высокое положение в обществе и пользовались признанием как светских, так и духовных властей. Е. В. Аничков приводит обширный перечень запрещенных церковью забав, среди которых фигурируют скоморохи, «гудцы», «свирцы», «игрецы», «позоры деюще» на улицах городов, «бубенная плесканья», «свирельный звук», «плясания и всякия игры». Но в этом перечне нет,

сchriftlichen Quellen bekannt sind, kommen die volkstümlichen Elemente sehr deutlich zum Ausdruck. Die anschaulichsten und künstlerisch perfektsten Beispiele für diese Gattung finden sich in der „Die Geschichte von Igers Feldzug“.

Forscher weisen auf eine Reihe von Episoden in der „Geschichte“ hin, die in Charakter und Sprachstruktur dem Liedtext sehr nahe kommen. Lob an den mutigen „wilden Stier“ Wsewołod, der in Bildern und Ausdrücken besungen wird, die an die hyperbolischen Charaktereigenschaften der Helden der russischen Epen erinnern. Lob an den mächtigen galizischen Fürsten Jaroslaw Osmomysł, der „hoch auf seinem goldenen Thron sitzt und die ungarischen Berge stützt“. Schließlich dyk abschließende Aufruf mit der Aufforderung: „Singt das Lied für die alten Fürsten, dann könnt ihr es auch für die jungen singen.“

Historische Dokumente weisen darauf hin, dass es im alten Russland zwei Kategorien von Sängern und Musikern gab, die sich sowohl in der Art ihrer Kunst als auch in ihrem sozialen Status voneinander unterschieden.

Zu der einen gehörten die Spielmänner, ewig verfolgt und von der Kirche verfolgt, dem Schutz des Gesetzes entzogen, meist obdachlos und ohne jeden Besitz, aber immer willkommene Gäste, geliebt in allen Schichten der Gesellschaft. Zur anderen Kategorie gehörten die fürstlichen Sänger, die eine hohe Stellung in der Gesellschaft einnahmen und die Anerkennung sowohl der weltlichen als auch der geistlichen Obrigkeit genossen. J. W. Anitschkow gibt eine umfangreiche Liste von Vergnügungen an, die von der Kirche verboten wurden, darunter Spielmänner, „Straßenmusikanten“, „Flötenspieler“, „Spieleute“, „Schande machen“ in den Straßen der Städte, „Tamburinschlagen“, „Svirelklang“, „Tanz und verschiedene Spiele“. Aber in

как замечает исследователь, «ни одного выражения, которое можно было бы отождествить с песнями типа, приближающегося к песням Баяна или баянов, т. е. к „славам“ князьям» (16, 207).

Подобное разделение мы можем наблюдать в эпоху средневековья и на Западе среди музыкантов, которые не были связаны с церковью и удовлетворяли своим искусством разнообразным потребностям домашнего и общественного быта. Придворные певцы и музыканты, если и не всегда принадлежали сами к феодальной знати, то, пользуясь покровительством тех, кто был облечен властью и силой, с презрением и враждебностью относились к бесправным шпильманам, стоявшим вне иерархии феодального общества и большей частью обреченным на нищету и бродяжничество. Столь же пренебрежительное отношение к ним проявляли цеховые ремесленные музыканты позднего средневековья (369, 82— 83).

Различия существовали и в самом характере искусства бродячих шпильманов, жонглеров, скоморохов, с одной стороны, и их привилегированных «служилых» коллег или «благородных» музыкантов-любителей рыцарского сословия — с другой. Скоморох, так же как жонглер и шпильман в западных странах, это не только музыкант — «игрец», «свирец» или «гудошник», — но и актер, плясун, акробат, шутник и балагур. В памятниках древнерусской письменности мы встречаем упоминания о скоморохах «позоры деющнх» (то есть дающих представления) на улицах городов и сел, творящих «плясания и всякие игры», бающих басни «пустотные». Синонимами скомороха служат наименования «смехотворен» и «глумотворец». Со скоморошым ремеслом неразрывно связано»

dieser Liste gibt es, wie der Forscher bemerkt, «keinen einzigen Ausdruck, der mit Liedern verglichen werden könnte, die den Liedern des Bajan oder der Bajan-Spieler ähnlich sind, d.h. den „Ruhmliedern“ der Fürsten“ (16, 207).

Eine ähnliche Trennung ist im Mittelalter und im Abendland bei den Musikern zu beobachten, die nicht mit der Kirche verbunden waren und die mit ihrer Kunst die verschiedenen Bedürfnisse des häuslichen und gesellschaftlichen Lebens erfüllten. Die Hofsänger und -musiker, die nicht immer dem Feudaladel angehörten, sondern von der Gunst derer profitierten, die mit Macht und Stärke ausgestattet waren, behandelten die entrechteten Spielleute, die außerhalb der Hierarchie der Feudalgesellschaft standen und größtenteils zu Armut und Landstreicherei verdammt waren, mit Verachtung und Feindseligkeit. Die gleiche verächtliche Haltung zeigten auch die spätmittelalterlichen Handwerksmusiker (369, 82- 83).

Es gab Unterschiede in der Kunst der reisenden Spielleute, Gaukler und Spielmänner einerseits und ihrer privilegierten „dienstbaren“ Kollegen oder „adligen“ Musikliebhaber der ritterlichen Klasse andererseits. Der Spielmann ist, ebenso wie der Jongleur und der Gaukler in den westlichen Ländern, nicht nur ein Musiker - ein „Spieler“, „Trommler“ oder „Gudokspieler“ - sondern auch ein Schauspieler, Tänzer, Akrobat, Spaßmacher und Possenreißer. In den Denkmälern des altrussischen Schrifttums finden wir Hinweise auf Spielmänner „Schandemacher“ (d.h. Aufführungen) in den Straßen der Städte und Dörfer, die „Tänze und allerlei Spiele“ aufführten und Fabeln „frei“ spielten. Synonyme von Spielmännern sind die Bezeichnungen „Späßmacher“ und „Gaukler“. Der Begriff „Maskerade“ - das Verkleiden und Aufsetzen von Masken - ist



«масколуничество» — ряжение и надевание масок<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Самое слово «скоморох» некоторыми исследователями производится от арабского maskhara — смех, насмешка, ряд видоизменений которого существует в языках народов Восточной и Южной Европы и том же или близком значении (290, 84—85).

Словом, это было синкретическое народное искусство, в котором музыка составляла только один из элементов. Во всем этом с очевидностью проявляются пережитки языческой обрядности, сохранившиеся до позднего времени<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> См. об этом подробнее на с. 123—124.

Наряду с бродячими группами скоморохов, которые, переходя от одного населенного пункта к другому, зазывали зрителей на свои представления или за определенную мзду «подряжались» участвовать в свадьбах и других семейных праздниках, были, по-видимому, и такие, которые состояли на службе у князей, бояр и богатых горожан, постоянно находясь при своих хозяевах. Возможно, что существовало и некоторое подобие скоморошья цеховых организаций, возникновение которых было связано с растущей тягой к оседлости. На Западе эта тяга принимает заметные формы с XIII века: шпильманы и жонглеры приобретают дома, поселяясь обычно компактными группами. С этим связаны такие названия улиц, как Speleludestrade в Халле, Juggleurs в Париже и т. п. (363, 97—98).

В Древней Руси главным центром поселения скоморохов становится Новгород с прилегающими к нему землями. Представители этой

untrennbar mit dem Handwerk des Spielmänner verbunden<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Das Wort „Spaßmacher“ selbst wird von einigen Forschern vom arabischen maskhara - Lachen, Spott - abgeleitet, von dem es in den Sprachen der Völker Ost- und Südeuropas eine Reihe von Abwandlungen mit der gleichen oder einer ähnlichen Bedeutung gibt (290, 84-85).

Kurzum, es handelte sich um eine synkretistische Volkskunst, bei der die Musik nur eines der Elemente war. In all dem sind die Spuren heidnischer Rituale, die sich bis in spätere Zeiten erhalten haben, offensichtlich<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Siehe hierzu mehr auf S. 123-124.

Neben den reisenden Gruppen von Spielmännern, die von einer Siedlung zur anderen zogen und Zuschauer zu ihren Darbietungen einluden oder sich gegen ein bestimmtes Entgelt zur Teilnahme an Hochzeiten und anderen Familienfesten „verpflichteten“, gab es offenbar auch solche, die im Dienste von Fürsten, Bojaren und reichen Bürgern standen und ihren Herren ständig zu Diensten waren. Möglicherweise gab es auch eine gewisse Art von Spielmann-Ladenorganisationen, deren Entstehung mit der wachsenden Sehnsucht nach einem sesshaften Leben zusammenhing. Im Westen nahm diese Sehnsucht ab dem 13. Jahrhundert eine spürbare Form an: Spielleute und Gaukler kauften Häuser und ließen sich meist in kompakten Gruppen nieder. Straßennamen wie Speleludestrade in Halle, Juggleurs in Paris usw. sind damit verbunden. (363, 97-98).

Im alten Russland waren Nowgorod und seine Umgebung das Hauptzentrum der Spielmann-Siedlung. Die Vertreter dieses Berufsstandes genossen in der

профессии пользовались в «вольном» торговом городе с его открытым образом жизни большей обеспеченностью и более прочным общественным положением, чем в других местах. Не случайно именно на новгородской почве возникла былина о скоморохе-гусле Садко, ставшем одним из именитых торговых гостей.

Но, несмотря на известное расслоение в среде скоморошества, это был один социальный тип средневекового артиста и музыканта, по своему положению в обществе и характеру своего искусства резко отличавшийся от высокопоставленных княжеских певцов и поэтов, прославлявших ратные подвиги князя и его дружины.

#### Музыкальные элементы «Слова о полку Игореве»

Ценным источником для изучения музыкальной культуры Древней Руси является «Слово о полку Игореве». Обилие песенных элементов в его поэтическом строе отмечалось многократно. В. Ф. Ржига подчеркивает высокую музыкальность автора «Слова», его особую чуткость к звуку (231, 167). С начала XIX века, когда это произведение было заново открыто и привлекло к себе внимание широких литературных кругов, ведется спор о его жанровой природе. В самом тексте памятника даются разные определения: автор называет свое сочинение то «словом», то «повестью», то «песнью». Какому же из этих определений следует отдать предпочтение? «Обращает на себя внимание тот факт, — замечает И. Н. Еремин, — что в литературе Киевской Руси эта тройная терминология („слово“, „песнь“, „повесть“) для обозначения одного и того же произведения нигде не

„freien“ Handelsstadt mit ihrer offenen Lebensweise mehr Sicherheit und eine stärkere soziale Stellung als an anderen Orten. Es ist kein Zufall, dass auf Nowgoroder Boden die Bylina über den Spielmann und Guslspieler Sadko entstanden ist, der zu einem der prominentesten Handelsgäste wurde.

Aber trotz einer gewissen Schichtung unter den Spielmännern war es ein sozialer Typus des mittelalterlichen Künstlers und Musikers, der sich durch seine Stellung in der Gesellschaft und die Art seiner Kunst deutlich von den hochrangigen fürstlichen Sängern und Dichtern unterschied, die die Waffentaten des Fürsten und seines Gefolges verherrlichten.

#### Musikalische Elemente von „Die Geschichte von Igors Feldzug“

Eine wertvolle Quelle für das Studium der Musikkultur der alten Rus ist die „Die Geschichte von Igors Feldzug“. Der Reichtum an Liedelementen in seiner poetischen Struktur wurde bereits mehrfach erwähnt. W. F. Rschiga betont die hohe Musikalität des Autors der Erzählung, seine besondere Sensibilität für Klänge (231, 167). Seit Anfang des 19. Jahrhunderts, als dieses Werk wiederentdeckt wurde und die Aufmerksamkeit breiter literarischer Kreise auf sich zog, wird über seine Gattungszugehörigkeit gestritten. Im Text des Denkmals selbst finden sich unterschiedliche Definitionen: der Autor nennt sein Werk ein „Wort“, eine „Geschichte“ oder ein „Lied“. Welche dieser Definitionen ist zu bevorzugen? „Es sei darauf hingewiesen“, so I. N. Jerjomin, „dass in der Literatur der Kiewer Rus diese dreifache Terminologie („Wort“, „Lied“, „Geschichte“) für die Bezeichnung ein und desselben Werks nirgends verwendet wurde. Die einzige uns

употреблялась. Единственное известное нам исключение — ораторская проза» (85, 93).

Основываясь на этом, исследователь считает возможным определить «Слово о полку Игореве» как «памятник светского художественного красноречия Киевской Руси» (85, 95).

В противовес этому мнению другие ученые подчеркивали главенствующую роль песенного начала в «Слове». Иногда оно рассматривалось как произведение музыкально-поэтического склада, целиком предназначенное для пения с инструментальным сопровождением. Делались даже попытки реконструкции самих напевов, на которые оно могло исполняться. Ф. Е. Корш находил в «Слове о полку Игореве» определенную систему стихосложения, родственную, с одной стороны, русским былинам, с другой — украинским думам (120, IX). Свое исследование он снабжает нотными примерами, напоминающими в ритмическом отношении напевы Кириши Данилова. Однако эти примеры представляются очень малоубедительными. Корш основывается в песенной интерпретации «Слова о полку Игореве» на своей концепции «музыкально-тактового» былинного ритма, несостоятельность которой очевидна и по отношению к устному народному эпосу, не говоря о схематизме и мелодической невыразительности предлагаемых им напевов<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Автор сам указывает на условность своих примеров, замечая, что он, «к сожалению, совсем не музыкант, а любитель, поневоле руководящийся только «собственным слухом» (120, XI).

С иных позиций попытался уже в наши дни подойти к решению той же задачи Л. В. Кулаковский. Считая

белая Ausnahme ist die oratorische Prosa“ (85, 93). Auf dieser Grundlage hält es der Forscher für möglich, „Die Geschichte von Igors Feldzug“ als „ein Monument der weltlichen künstlerischen Beredsamkeit der Kiewer Rus“ zu definieren (85, 95).

Im Gegensatz zu dieser Ansicht haben andere Forscher die vorherrschende Rolle des Gesangs in der „Geschichte“ betont. Manchmal wurde sie als ein musikalisch-poetisches Werk betrachtet, das ausschließlich für den Gesang mit Instrumentalbegleitung bestimmt war. Man hat sogar versucht, die Melodien zu rekonstruieren, zu denen sie gesungen werden konnte. F. J. Korsch hat in der „Geschichte von Igors Feldzug“ ein besonderes Verssystem entdeckt, das einerseits mit den russischen Bylinas und andererseits mit den ukrainischen Dumas verwandt ist (120, IX). Er unterlegt seine Studie mit musikalischen Beispielen, die den rhythmischen Melodien von Kirscha Danilow ähneln. Diese Beispiele sind jedoch nicht sehr überzeugend. Korsch stützt seine Interpretation des Liedes „Die Geschichte von Igors Feldzug“ auf seine Auffassung des „musikalisch-taktischen“ Rhythmus von Bylinas, dessen Inkonsistenz mit dem mündlich überlieferten Volksepos offensichtlich ist, ganz zu schweigen vom Schematismus und der melodischen Ausdruckslosigkeit der von ihm vorgeschlagenen Melodien<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Der Autor selbst weist auf die Konventionalität seiner Beispiele hin, indem er feststellt, dass er „leider gar kein Musiker, sondern ein Amateur ist, der sich nur von „seinem eigenen Gehör“ leiten lässt“ (120, XI).

L. W. Kulakowski versuchte, das gleiche Problem von einem anderen Standpunkt aus zu lösen. Da er es für

бесспорным, что «Слово о полку Игореве» первоначально пелось, а не читалось или сказывалось, Кулаковский расходится с Коршем в понимании жанра этого произведения. «До сих пор, — пишет он, — далекие истоки русской музыки мы видели только в народных песнях и былинах— высокохудожественных, но, во всяком случае, кратких, „малых формах“, многократно повторяемых. А „Песнь о полку Игореве“, такая разнообразная в отдельных частях и единая в общем замысле, была, надо полагать, крупной музыкально-вокальной формой, не уступавшей по масштабам современной оратории» (127, 22). Многообразие элементов, определяющих поэтическую структуру «Слова», или «Песни», как находит более правильным Кулаковский, получает отражение, по его мнению, в чередовании различных приемов музыкального исполнения: «Наряду с явно песенными и явно речевыми кусками в „Слове о полку Игореве“ имеются такие, для которых вероятно относительно „сухой“ речитатив...» (127, 34).

Но существование подобного типа композиции в Киевской Руси представляется в высшей степени сомнительным. Во всяком случае, мы не находим никакой аналогии ему в средневековом искусстве как славянских народов, так и стран Западной Европы. Еще более необоснованным является утверждение, что «Слово» (или «Песнь о полку Игореве») было произведением устного творчества и лишь позже, «когда содержание его потеряло свою злободневность», оказалось «„законсервированным“ в качестве рукописи» (127, 63). Этому противоречит ярко публицистическая направленность «Слова», написанного явно по свежим следам событий и под их непосредственным глубоким впечатлением. Если бы оно действительно в течение веков или даже десятилетий передавалось

unbestreitbar hält, dass „Die Geschichte von Igors Feldzug“ ursprünglich gesungen und nicht gelesen oder gesprochen wurde, ist Kulakowski in seinem Verständnis der Gattung dieses Werkes anderer Meinung als Korsch: „Bis jetzt“, schreibt er, „haben wir die fernen Ursprünge der russischen Musik nur in den Volksliedern und Bylinas gesehen - sehr kunstvolle, aber auf jeden Fall kurze, oft wiederholte „kleine Formen“. Und das „Lied von Igors Feldzug“, so vielfältig in seinen einzelnen Teilen und so einheitlich in seiner Gesamtidee, war, so müssen wir annehmen, eine große musikalische und vokale Form, die einem modernen Oratorium in nichts nachsteht“ (127, 22). Die Vielfalt der Elemente, aus denen sich die poetische Struktur des „Liedes“ zusammensetzt, spiegelt sich nach Kulakowski im Wechsel verschiedener musikalischer Vortragsweisen wider: „Neben eindeutig liedhaften und eindeutig sprachlichen Stücken in der „Geschichte von Igors Feldzug“ gibt es solche, bei denen ein relativ „trockenes“ Rezitativ wahrscheinlich ist...“ (127, 34).

Die Existenz eines solchen Kompositionstyps in der Kiewer Rus erscheint jedoch höchst zweifelhaft. Jedenfalls finden wir in der mittelalterlichen Kunst sowohl der slawischen Völker als auch der westeuropäischen Länder kein Pendant dazu. Noch unbegründeter ist die Behauptung, die „Geschichte“ (oder das „Lied von Igors Feldzug“) sei ein mündlich überliefertes Kunstwerk gewesen und erst später, „als ihr Inhalt an Aktualität verlor“, „als Manuskript erhalten“ worden (127, 63). Dem widerspricht die anschauliche publizistische Ausrichtung der „Geschichte“, die offensichtlich auf den frischen Spuren der Ereignisse und unter ihrem unmittelbaren tiefen Eindruck geschrieben wurde. Wäre sie wirklich über Jahrhunderte oder Jahrzehnte hinweg mündlich überliefert worden, wären zwangsläufig viele

изустно, то многие подробности неизбежно исчезли бы » общий тон стал более эпически сдержанным.

Уникальное значение «Слова» в том, что автор его сумел достигнуть «бесподобного слияния устной и книжной стихии» (178, 41). Оно сочетает в высоком художественном синтезе и песенные элементы, и черты воинской повести, и приемы древнерусской ораторской прозы. В советском литературоведении установился взгляд, на «Слово о полку Игореве» как на произведение книжное, хотя и очень сильно связанное с народной традицией: «„Слово“ — не запись устно произнесенной речи или спетой исторической песни. „Слово“ было с самого начала написано его автором, хотя автор и „слышал“ все то, что он писал, проверяя на слух его ритм, звучание» (144, 56).

Собственно повествованию о походе Игоря в «Слове» предшествует поэтический зачин, рисующий образ старого певца Бояна, который, желая воспеть кого-нибудь из князей, «свои вещие персты на живые струны возлагал, они же сами князьям славу рокотали». В тексте «Слова» не назван инструмент, на котором Боян сопровождал свое пение, но из всего контекста легко можно заключить, что это были старинные русские гусли (см.: 12).

За исключением «Слова о полку Игореве», до нас не дошло в полном виде ни одно произведение, которое можно было бы считать творением такого княжеского «песнотворца», рассказывавшего о том же, о чем писал летописец, но по-иному, в другой манере. Однако следы этого рода художественного творчества сохранились в памятниках древнерусской письменности.

Details verschwunden, und der allgemeine Ton wäre episch zurückhaltender geworden.

Die einzigartige Bedeutung der „Geschichte“ liegt darin, dass dem Autor eine „unvergleichliche Verschmelzung mündlicher und schriftlicher Elemente“ (178, 41) gelungen ist. Sie verbindet in einer hohen künstlerischen Synthese sowohl Elemente des Liedes und Züge einer Kriegserzählung als auch Techniken der altrussischen oratorischen Prosa. In der sowjetischen Literaturwissenschaft hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass es sich bei der „Geschichte von Igors Feldzug“ um ein literarisches Werk handelt, das jedoch stark mit der Volkstradition verbunden ist: „Die „Geschichte“ ist keine Aufzeichnung einer mündlich vorgetragenen Rede oder eines gesungenen historischen Liedes. Die „Geschichte“ wurde von Anfang an von ihrem Autor selbst geschrieben, obwohl der Autor alles, was er schrieb, „hörte“ und den Rhythmus und den Klang nach dem Gehör überprüfte“ (144, 56).

Der eigentlichen Erzählung von Igors Feldzug in der „Geschichte“ ist ein poetischer Anfang vorangestellt, der das Bild des alten Sängers Bojan zeichnet, der, als er einem Fürsten etwas vorsingen wollte, „seine treuen Finger auf die lebendigen Saiten legte, und sie selbst murmelten dem Fürsten Ruhm zu“. Das Instrument, auf dem Bojan seinen Gesang begleitete, wird im Text der Erzählung nicht erwähnt, aber aus dem Kontext lässt sich leicht schließen, dass es sich um eine alte russische Gusli handelte (siehe: 12).

Mit Ausnahme der „Geschichte von Igors Feldzug“ ist uns kein Werk vollständig überliefert, das als Schöpfung eines solchen fürstlichen „Liedermachers“ angesehen werden könnte, der dasselbe erzählt, was der Chronist geschrieben hat, nur auf andere Weise. In den Denkmälern der altrussischen Literatur sind jedoch Spuren dieser Art künstlerischen Schaffens erhalten geblieben. „Das

«Главная особенность таких произведений, — замечает Л. С. Орлов, — состоит в том, что они полны лирического чувства и являются бесспорно поэтическими и по содержанию, и по форме. Будучи композиционно разнообразными, эти произведения не составляют однородного жанра, хотя некоторые из них, например плачи по уходящим в бой, над погибшими в бою, над умершими вождями и героями, имели общее между собою и могли бы быть объединены к один жанр» (178, 6).

Исследователь подчеркивает также, что образцы этого жанра не встречаются в виде самостоятельных литературных произведений. Они включались в состав воинских повестей или летописного повествования, «не являясь, однако, обязательной принадлежностью их шаблона», и выделяются здесь как своего рода лирические островки, отличающиеся от несколько суховатого, «делового» летописного стиля своей эмоциональной взволнованностью и яркой поэтической образностью речи.

К тому же типу произведений следует отнести, по-видимому, песни Бояна и других подобных ему «песнотворцев старого времени». «Может быть, — полагает Орлов, — Бояновы и подобные песни и не предназначались для книги, или такие книги исчезли, гонимые средневековой церковью» (178, 47). Первое предположение представляется более вероятным. Песни создавались в процессе живого исполнения, текст их не существовал сам по себе, вне связи с напевом, и не был рассчитан на то, чтобы его читали как самостоятельное литературное произведение. Это было искусство, находившееся как бы на стыке устной фольклорной традиции и письменной культуры. В поэтическом строе этих придворных княжеских песен много общего с

Hauptmerkmal dieser Werke“, bemerkt L. S. Orlov, „ist, dass sie voller lyrischer Gefühle sind und sowohl inhaltlich als auch formal unbestreitbar poetisch sind. Da sie kompositorisch sehr unterschiedlich sind, bilden sie kein einheitliches Genre, obwohl einige von ihnen, wie die Klagen über die in die Schlacht Gezogenen, über die gefallenen Führer und Helden, Gemeinsamkeiten aufweisen und zu einem Genre zusammengefasst werden könnten“ (178, 6).

Der Forscher hebt auch hervor, dass Beispiele dieser Gattung nicht als eigenständige literarische Werke auftreten. Sie wurden in die Zusammensetzung von Kriegsgeschichten oder Chroniken aufgenommen, „ohne jedoch obligatorischer Bestandteil ihres Schemas zu sein“, und heben sich hier als eine Art lyrischer Inseln hervor, die sich durch ihre emotionale Aufregung und lebendige poetische Bildsprache von dem etwas trockenen, „geschäftlichen“ Stil der Chroniken unterscheiden.

Die Lieder von Bojan und anderen ähnlichen „Liedermachern der alten Zeit“ sollten der gleichen Art von Werken zugerechnet werden. „Vielleicht“, meint Orlov, „waren die Lieder von Bojan und anderen nicht für ein Buch bestimmt, oder solche Bücher sind verschwunden, weil sie von der mittelalterlichen Kirche verfolgt wurden“ (178, 47). Die erste Hypothese erscheint wahrscheinlicher. Die Lieder entstanden im Prozess der Aufführung, ihr Text existierte nicht für sich, nicht in Verbindung mit dem Gesang, und war nicht dazu bestimmt, als eigenständiges literarisches Werk gelesen zu werden. Es handelte sich um eine Kunst an der Schnittstelle zwischen mündlicher Volkstradition und Schriftkultur. Die poetische Struktur dieser fürstlichen Hoflieder hat viel mit traditionellen Klageliedern und Totenklagen gemeinsam<sup>8</sup>.

традиционными плачами и сдвращениями<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> «Петь 'славу' либо петь 'караение' (надгробный плач. — Ю.К.) — вот назначение дружинной поэзии, которое обычно и традиционно» (16, 334).

Но исторические события освещаются в них с иной точки зрения, чем в народном эпосе, не совпадает и самый круг сюжетов. В. А. Рыбаков отмечает, что основная тематика песен Бояна, певшего славу князьям, не нашла никакого отражения в былинах (245, 80).

В исследованиях по древнерусской литературе уделяется большое внимание вопросу о личности самого Бояна. Когда и где он жил, с какими из русских князей был связан, каково было его общественное положение, наконец, существовал ли в действительности такой певец или это только вымышленный поэтический образ,—все эти вопросы имеют существенное значение для изучения светского придворного искусства Киевской Руси.

Уже в конце прошлого столетия ученые пришли к выводу, что Боян— вполне реальное лицо и его песни были широко известны в XI- XII веках. Автор одного из капитальнейших трудов о «Слове о полку Игореве» Е. В. Барсов, сопоставляя некоторые указания, имеющиеся в тексте самой поэмы, с летописными сообщениями, считал бесспорным, «что был действительно Боян, как лицо историческое, который воспевал старого Ярослава, храброго Метислава и красного Романа Святославича» (24, 337). Этим князем называет автор «Слова» среди тех, кому пел песни Боян. В конце своей поэмы он говорит о Бояне как о княжеском певце Олега Святославича.

<sup>8</sup> „Singen von ‚Ruhm‘ oder Singen von ‚Strafe‘ (Grabgesang. - J. K.) - das ist die Bestimmung der Leibgarden-Poesie, die üblich und traditionell ist.“ (16, 334)

Sie behandeln jedoch historische Ereignisse aus einem anderen Blickwinkel als die Volksepik, und der Umfang der Handlung ist nicht deckungsgleich. W. A. Rybakow stellt fest, dass das Hauptthema der Bojan-Lieder, das Besingen des Ruhmes der Fürsten, in den Bylinas nicht vorkommt (245, 80).

In Studien zur altrussischen Literatur wird der Frage nach der Persönlichkeit Bojans viel Aufmerksamkeit geschenkt. Wann und wo er lebte, mit welchem der russischen Fürsten er verkehrte, welche soziale Stellung er hatte und schließlich, ob es einen solchen Sänger tatsächlich gab oder ob er nur ein fiktives poetisches Bild war - all diese Fragen sind für das Studium der weltlichen Hofkunst der Kiewer Rus wesentlich.

Bereits Ende des letzten Jahrhunderts kamen Wissenschaftler zu dem Schluss, dass Bojan eine reale Person war und dass seine Lieder im 11. - 12. Jahrhundert weithin bekannt waren. Der Verfasser eines der bedeutendsten Werke über die „Geschichte von Igors Feldzug“, J. W. Barsow, der einige Hinweise im Gedichttext selbst mit chronikalischen Berichten verglich, hielt es für unbestreitbar, „dass Bojan als historische Person, die den alten Jaroslaw, den tapferen Metislaw und den schönen Roman Swjatoslawitsch besang, wirklich existierte“ (24, 337). Der Autor der „Geschichte“ nennt diese Fürsten unter denen, denen Bojan Lieder gesungen hat. Am Ende seines Gedichts spricht er von Bojan als einem fürstlichen Sänger von Oleg Swjatoslawitsch.

Нельзя было не обратить внимание из то, что, за исключением «патриарха» русских князей — «старого» Ярослава, все остальные имена в этом ряду принадлежат представителям трех поколений одной хпяжеской ветви, деятельность которых охватывает я общей сложности период охоло ста лет — от смерти Владимира I Святославича (1015) до начала XII века. Это служит опорой для восстановления хронологических рамок жизни и творчества Бояна. По мнению одного из советских историков литературы, Боян родился не позже 1006 года и жил около девяноста пяти лет, создав свое первое произведение в шестнадцатилетнем возрасте: «Он начал слагать свои песни еще в Тьмуторокани, затем с князем переехал в Чернигов и пел только князьям Черниговским, которые так или иначе связаны были с Тьмуторокаиью» (309, 497). С заключениями этого автора отчасти сходятся и те выводы, к которым пришел М. Н. Тихомиров. Отмечая, что все события XI века, упоминаемые в «Слове о полку Игореве», ограничиваются периодом от 1022 до 1093 года, он объясняет это тем, что источником исторических сведений для автора «Слова» служили песни Бояна (274, 177). Следовательно, творческая деятельность певца завершилась в 90-х годах XI века, а вскоре после этого, вероятно, не стало и его самого. Другие исследователи склонны передвигать возможные даты жизни Бояна на два-три десятилетия вперед. Так, М. В. Щепкина полагает, что он умер в промежутке между 1135 и 1145 годами (312, 75). Это предположение подкрепляется недавно сделанным открытием при изучении так называемых «граффити» (нацарапанных от руки надписей) на стенах Киево-Софийского собора. В одной из этих надписей сообщается,

Es war unmöglich, nicht darauf zu achten, dass mit Ausnahme des „Patriarchen“ der russischen Fürsten - des „alten“ Jaroslaw - alle anderen Namen in dieser Reihe zu Vertretern von drei Generationen eines klerikalen Zweiges gehören, deren Tätigkeit einen Gesamtzeitraum von etwa hundert Jahren umfasst - vom Tod von Wladimir I. Swjatoslawitsch (1015) bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts. Dies dient als Unterstützung für die Wiederherstellung des chronologischen Rahmens von Bojans Leben und Werk. Einem sowjetischen Literaturhistoriker zufolge wurde Bojan spätestens im Jahr 1006 geboren und lebte etwa fünfundneunzig Jahre, wobei er sein erstes Werk im Alter von sechzehn Jahren schuf: „Er begann seine Lieder noch in Tmutarakan zu komponieren, dann zog er mit dem Fürsten nach Tschernigow und sang nur für die Fürsten von Tschernigow, die auf die eine oder andere Weise mit Tmutarakan verbunden waren“ (309, 497). Die Schlussfolgerungen dieses Autors stimmen teilweise mit denen von M. N. Tichomirow überein. Er stellt fest, dass alle Ereignisse des 11. Jahrhunderts, die in der „Geschichte von Igors Feldzug“ erwähnt werden, auf die Zeit von 1022 bis 1093 beschränkt sind, und erklärt dies damit, dass die Quelle der historischen Informationen für den Autor der „Geschichte“ die Lieder von Bojan waren (274, 177). Demnach endete die schöpferische Tätigkeit des Sängers in den 90er Jahren des 11. Jahrhunderts, und kurz danach lebte er wahrscheinlich nicht mehr. Andere Forscher neigen dazu, die möglichen Lebensdaten Bojans um zwei bis drei Jahrzehnte nach vorne zu verschieben. So nimmt M. W. Schtschepkina an, dass er zwischen 1135 und 1145 starb (312, 75). Diese Annahme wird durch eine neuere Entdeckung bei der Untersuchung der sogenannten „Graffiti“ (von Hand eingeritzte Inschriften) an den Wänden der Kiewer Sophienkathedrale gestützt. Eine dieser Inschriften besagt, dass



что «хнягиня Всеволожка» (вдова князя Всеволода Ольговича) «купи землю... Бояню всю». Как устанавливает В. П. Адрианова-Перетц, эта покупка могла быть совершена между 1146 и 1179 годами (9, 14-15), видимо, вскоре после смерти ее владельца.

Если допустить, что Боян, упоминаемый в настенной надписи Софийского собора, и княжеский «песнотворец», о котором говорит «Слово о полку Игореве», — одно и то же лицо, то вырисовывается очень важный штрих в характеристике имущественного и социального положения придворных певцов Киевской Руси. М. В. Щепкина еще до открытия этой надписи высказывала мысль, что княжеские певцы как люди свободные могли быть землевладельцами (312, 78). Поддерживая это мнение, В. П. Адрианова-Перетц пишет: «Если еще в конце XII в. помнили, что Боян был именно княжеский — „Святославль песнотворец" и даже „хоть" — любимец князя Олега, то есть все основания думать, что его богато одаряли и что среди этих даров были и земли, которые потомки продали в семью князей-покровителей их знаменитого предка» (9, 16).

Автор «Слова о полку Игореве» называет себя в одном месте внуком Бояновым. Трудно решить — следует ли это поймать буквально или только как риторический оборот. Некоторые ученые допускали, что Боян мог быть родоначальником целой певческой династии, в которой искусство «песнотворчества» передавалось из поколения в поколение<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> А. А. Потебня замечает, что автор «Слова» — «мог быть внуком Бояновым или по крови... или по духу,

„Fürstin Wsewoloschka“ (die Witwe des Fürsten Wsewolod Olgowitsch) „das Land gekauft hat ... das ganze Land von Bojan“. Wie W. P. Adrianowa-Peretz bemerkt, könnte dieser Kauf zwischen 1146 und 1179 stattgefunden haben (9, 14-15), offensichtlich kurz nach dem Tod des Besitzers.

Geht man davon aus, dass der in der Wandinschrift der Sophienkathedrale erwähnte Bojan und der in der „Geschichte von Igors Feldzug“ erwähnte fürstliche „Liedermacher“ ein und dieselbe Person sind, so ergibt sich ein sehr wichtiger Anhaltspunkt für die Charakterisierung des Besitzes und der sozialen Stellung der Hofsänger der Kiewer Rus. Schon vor der Entdeckung dieser Inschrift hatte M. W. Schtschepkina die Vermutung geäußert, dass die fürstlichen Sänger als freie Männer Grundbesitzer gewesen sein könnten (312, 78). W. P. Adrianowa-Peretz unterstützt diese Meinung: „Wenn man sich noch am Ende des 12. Jahrhunderts daran erinnerte, dass Bojan ein Fürst war - „Swjatoslawler Liedermacher“ und sogar „obwohl“ ein Günstling des Fürsten Oleg, dann gibt es allen Grund zu der Annahme, dass er reich beschenkt wurde und dass sich unter diesen Geschenken auch Ländereien befanden, die seine Nachkommen an die Familie der Schutzherren ihres berühmten Vorfahren verkauften“ (9, 16).

Der Autor der „Geschichte von Igors Feldzug“ bezeichnet sich an dieser Stelle als Enkel von Bojan. Es ist schwer zu entscheiden, ob dies wörtlich zu nehmen ist oder nur eine rhetorische Wendung darstellt. Einige Gelehrte haben zugegeben, dass Bojan der Vorfahre einer ganzen Sängerdynastie sein könnte, in der die Kunst des „Liedermachens“ von Generation zu Generation weitergegeben wurde<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> А. А. Потебня bemerkt, dass der Autor der „Geschichte“ „der Enkel Bojans sein könnte, entweder blutsmäßig ... oder im

как хранитель его преданий» (208, 21).

Но вопрос о том, имелись ли у автора «Слова» непосредственные родственные связи со своим предшественником, не так важен. Гораздо существеннее его отношение к той героической песенной традиции, которая получила свое наивысшее выражение в творчестве Бояна. В литературе уже неоднократно указывалось, что оно было двойственным. Автор предупреждает в самом начале, что он будет вести рассказ «по былинам сего времени, а не по замыслению Бояню». Рисуя портрет Бояна, он изображает его как вдохновенного импровизатора, который начинал издали и лишь постепенно находил нужный тон к переходу к основному предмету своего повествования: «Ведь Боян вещий, если хотел кому сложить песнь, то растекался мыслью по дереву, серым волком по земле, сизым орлом под облаками». Можно представить себе здесь нечто вроде былинного зачина типа «Высота ль, высота поднебесная», не связанного с определенным конкретным сюжетом. Затем Боян вспоминал о прежних княжеских усобицах и только после этого пространного вступления пел славу князьям, возлагая свои «вещие персты» на «струны живые».

В «Слове о полку Игореве», несмотря на многочисленные отступления, мы находим гораздо более четкий сюжетный план и последовательное фабульное развитие. Это сближает его с различными видами русской книжности XI—XII веков. Сохранив в себе отголоски древней песенной традиции, олицетворяемой в образе Бояна, «Слово», по верному замечанию М. В. Щепкиной, «показывает уже переход к письменной поэзии» (312, 79). Искусство княжеских певцов рапсодов, возникшее в эпоху военной

Geiste, als Hüter seiner Tradition“ (208, 21).

Aber die Frage, ob der Autor der „Geschichte“ direkte familiäre Bindungen zu seinem Vorgänger hatte, ist nicht so wichtig. Viel bedeutsamer ist seine Einstellung zu jener Tradition des Heldenliedes, die im Werk Bojans ihren höchsten Ausdruck gefunden hat. In der Literatur wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass diese ambivalent war. Der Autor warnt gleich zu Beginn, dass er die Geschichte „nach den Bylinas dieser Zeit und nicht nach Bojans Absichten“ führen wird. Er porträtiert Bojan als einen inspirierten Improvisator, der aus der Ferne begann und erst allmählich den richtigen Ton fand und zum Hauptthema seiner Erzählung überging: „Wenn Bojan der Prophet ein Lied für jemanden komponieren wollte, breitete er seine Gedanken auf Holz aus, einen grauen Wolf auf dem Boden, einen blauen Adler unter den Wolken. Man kann sich hier eine Art bylinischen Anfang wie „Höhe, Höhe unter dem Himmel“ vorstellen, der nicht mit einer bestimmten Handlung verbunden ist. Dann erinnert Bojan an den früheren Fürstenstreit, und erst nach dieser langen Einleitung besingt er den Ruhm der Fürsten, indem er seine „treuen Finger“ auf die „Saiten der Lebenden“ legt.

In „Die Geschichte von Igors Feldzug“ finden wir trotz der zahlreichen Abschweifungen einen viel klareren Handlungsplan und eine kohärente Fabel-Entwicklung. Dies bringt es näher an die verschiedenen Arten der russischen Literatur des 11. - 12. Jahrhunderts. Die „Geschichte“, die in sich die Anklänge an die alte Liedtradition bewahrt hat, die im Bild des Bojan verkörpert ist, zeigt nach M. W. Schtschepkina „bereits den Übergang zur schriftlichen Poesie“ (312, 79). Die Kunst der fürstlichen rhapsodischen Sänger, die in der Epoche der Militärdemokratie aufkam,

демократии, уже угасает в XII веке. Боян был не только самым выдающимся, но, надо полагать, и последним видным его представителем<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> В Ипатьевской летописи под 1240 годом упоминается «словутый (прославленный, знаменитый. — Ю. К.) певец Мнтуса». Однако из контекста не ясно, был ли он княжеским придворным или церковным певцом (см.: 253).

С установлением монгольского ига развитие этой традиции полностью пресекается.

war im 12. Jahrhundert bereits im Abklingen begriffen. Bojan war nicht nur der prominenteste, sondern, so ist anzunehmen, auch der letzte prominente Vertreter dieser Kunst<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> In der Ipatjew-Chronik wird unter 1240 der „Geschichten- (verherrlichte, berühmte - J. K.) Sänger Mntusa“ erwähnt. Aus dem Kontext geht jedoch nicht hervor, ob es sich um einen fürstlichen Höfling oder einen Kirchensänger handelt (siehe: 253).

Mit der Errichtung des mongolischen Jochs wird die Entwicklung dieser Tradition vollständig unterdrückt.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальные инструменты Древней Руси различались не только по типу и структуре, но и по той роли, которую они играли в быту и общественной жизни, по их, так сказать, «социальному рангу». Каждый из инструментов имел свое назначение и применялся лишь в определенных случаях в соответствии с существующими предписаниями или сложившимися обычаями и традициями. В этом проявлялась общая историческая закономерность, свойственная музыкальным культурам многих стран и народов, находящихся на докапиталистической ступени развития. «Повсюду, кроме современной Европы, — пишет К. Закс, — да и она не представляет собой полного исключения, инструменты сохраняют связь с тем или иным родом, социальным слоем, с особыми обстоятельствами и не могут избавиться от этой зависимости» (368, 284).

Конкретными функциями различных инструментов и их связью с той или другой социальной средой определялось и отношение к ним современников. Были инструменты

## MUSIKINSTRUMENTE

Die Musikinstrumente der Alten Rus unterschieden sich nicht nur in Art und Aufbau, sondern auch in der Rolle, die sie im Alltag und im gesellschaftlichen Leben spielten, sozusagen in ihrem „sozialen Rang“. Jedes der Instrumente hatte seinen eigenen Zweck und wurde nur in bestimmten Fällen gemäß den bestehenden Vorschriften oder etablierten Sitten und Gebräuchen verwendet. Dies war ein allgemeines historisches Muster, das für die Musikkulturen vieler Länder und Völker in der vorkapitalistischen Entwicklungsphase charakteristisch war. „Überall, außer im modernen Europa“, schreibt K. Sachs, „und selbst das stellt keine völlige Ausnahme dar, bleiben die Instrumente mit dieser oder jener Sippe, sozialen Schicht, mit besonderen Verhältnissen verbunden und können sich von dieser Abhängigkeit nicht befreien“ (368, 284).

Die spezifischen Funktionen der verschiedenen Instrumente und ihre Verbindung mit dem einen oder anderen sozialen Umfeld bestimmten die Haltung der Zeitgenossen ihnen gegenüber. Es

«высокие» и «низкие»: одни из них пользовались уважением и почетом во всех слоях общества вплоть до высшей княжеской знати, другие — сурово порицались и преследовались. С подобной дифференциацией мы встречаемся и в религиозно-учительной литературе, несмотря на отрицательное отношение христианской церкви ко всякой инструментальной музыке вообще. В одном из древнерусских церковных поучений труба, призывающая воинов на рать, противопоставляется «сопели и гусям, которые «собирают бесстыдных бесов».

Трубе обычно отводилось особое место как привилегированному, благородному инструменту, назначением которого было укреплять душу, вселять в нес мужество и бесстрашие, прославлять величие власти земной и небесной. Поэтому она чаще других инструментов фигурирует в средневековой литературе в качестве символа духовной и интеллектуальной доблести. Такова, например, образная параллель, к которой прибегает Феодосий Печерский в «Поучении о терпении и милости»: «Рати бо належащн и трубе воинстсй трубяши, никтоже может спати: и воину Христову лено ли есть ленитнся» (182, I, 39) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перевод: «При звукс воинской трубы никто из войсха нс может спать; так и воину христову подобает ли ленитнся».

Автор «Слова Даниила Заточника» призывает «вострубить в разум ума своего как в златокованные трубы».

Конечно, в данном случае обращение к музыкальному образу имеет чисто условное, символическое значение. Символика музыкальных инструментов была широко развита в средневековой христианской

gab „hohe“ und „niedrige“ Instrumente: einige von ihnen wurden in allen Gesellschaftsschichten bis hin zum höchsten fürstlichen Adel geachtet und geehrt, während andere stark geschmäht und verfolgt wurden. Eine ähnliche Differenzierung begegnet uns in der religiösen und pädagogischen Literatur, trotz der negativen Haltung der christlichen Kirche gegenüber jeglicher Instrumentalmusik im Allgemeinen. In einem der altrussischen Kirchedikte wird die Trompete, die die Soldaten zum Heer ruft, der „Sopelka und der Gusli“ gegenübergestellt, die „schamlose Dämonen sammeln“.

Der Trompete wurde gewöhnlich ein besonderer Platz als privilegiertes, edles Instrument eingeräumt, das die Seele stärken, Mut und Furchtlosigkeit wecken und die Größe der irdischen und himmlischen Macht verherrlichen sollte. Deshalb taucht sie in der mittelalterlichen Literatur häufiger als andere Instrumente als Symbol für geistige und intellektuelle Tapferkeit auf. Das ist zum Beispiel die bildliche Parallele, auf die Theodosius von Petschersk in seiner „Unterweisung über Geduld und Gnade“ zurückgreift: „Denn wenn der Krieg da ist und die Kriegstrompete ertönt, kann niemand schlafen: und soll der Soldat Christi denn faul sein“ (182, I, 39) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Übersetzung: „Wenn die Kriegstrompete ertönt, kann niemand im Heer schlafen; so soll auch der Christ nicht faul sein.“

Der Autor von „Das Wort von Daniil Zatotschnik“ fordert dazu auf, „die Trompete des Geistes wie eine goldene Trompete zu blasen“.

Natürlich hat in diesem Fall der Verweis auf das musikalische Bild eine rein konventionelle, symbolische Bedeutung. Die Symbolik der Musikinstrumente war in der christlichen Literatur des Mittelalters weit verbreitet,

литературе, истоки же ее восходят к античности и древним восточным культурам (см.: 251, 60—64; 322, 210—222). Здесь было много абстрактной схоластики, напоминающей пифагорейскую гармонию чисел, часто основой для сравнения служили внешние геометрические очертания инструмента, количество струн на нем и т. п. При всем том эта символика отражает некоторые стороны реальной музыкальной практики своего времени и позволяет иногда уточнить сведения, касающиеся структуры отдельных инструментов, способов исполнения на них, их использования в тех или других случаях жизни.

## Гусли

Особое внимание обращает на себя кажущаяся непоследовательность и разноречивость отношения к гуслям. С одной стороны, это — «бесовский сосуд», неизменно сопутствующий всяческому глумлению, кощунству, играм языческим, с другой же — орудие воспевания божественной мудрости и вознесения молитвы к небесам. В славянском переводе псалмов Давида, относящемся к XI веку, гусли названы рядом с библейской псалтрью как инструмент угодный богу и способный выражать благоговейный религиозный восторг, переполняющий души верующих: «Исповедайтесь господу в гуслях, во псалтыри десятиструнные пойте ему» (Синайская псалтырь).

Это сопоставление не случайно. В переводах с древнееврейского название инструмента псалтырь, псалтирион (как и греческое кифара, китара) передавалось, как правило, славянским — гусли (270, I, 610). Средневековая

wobei ihre Ursprünge in der Antike und in den alten orientalischen Kulturen liegen (siehe: 251, 60-64; 322, 210-222). Es gab viel abstrakte Scholastik, die an die pythagoreische Zahlenharmonie erinnerte und oft auf den äußeren geometrischen Umrissen des Instruments, der Anzahl der Saiten usw. beruhte. Gleichzeitig spiegelt diese Symbolik einige Aspekte der realen musikalischen Praxis ihrer Zeit wider und erlaubt es uns manchmal, Informationen über die Struktur der einzelnen Instrumente, die Art, sie zu spielen, ihre Verwendung in bestimmten oder anderen Lebenssituationen zu klären.

## Die Gusli

Besonderes Augenmerk wird auf die scheinbar widersprüchliche und unterschiedliche Haltung gegenüber der Gusli gelegt. Einerseits ein „dämonisches Gefäß“, das unweigerlich mit allerlei Spott, Frevel und heidnischem Spiel in Verbindung gebracht wird, andererseits ein Instrument, mit dem göttliche Weisheit gesungen und Gebete zum Himmel erhoben werden. In der slawischen Übersetzung des Psalters Davids aus dem 11. Jahrhundert wird die Gusli neben dem biblischen Psalter als ein gottgefälliges Instrument erwähnt, das in der Lage ist, die ehrfurchtgebietende religiöse Begeisterung auszudrücken, die die Seelen der Gläubigen erfüllt: „Lobt den Herrn mit der Gusli, singt ihm ein Lied auf dem zehnsaitigen Psalter“ (Sinai-Psalter).

Dieser Vergleich kommt nicht von ungefähr. In den Übersetzungen aus dem Hebräischen wurde der Name des Instrumentes Psalter, Psaltirion (wie auch das griechische Kiphara, Kithara) gewöhnlich slawisch - gusli - wiedergegeben (270, I, 610). Die

инструментоведческая терминология не всегда позволяет с достаточной точностью установить, какой именно инструмент имеется в виду под тем или иным определением. Приведенные наименования имели обобщенное, собирательное значение и могли относиться к целой группе родственных, а иногда и различных по характеру и способам звукоизвлечения инструментов. Так, в Византии одним и тем же названием «кифара» обозначались по крайней мере три вполне самостоятельных струнных инструмента: лира, род лютни с вытянутой шейкой и десятиструнный трапециевидный псалтериум (324, 127). Таким же многозначным было это наименование на Западе в эпоху средневековья.

У славянских народов гусли также назывались несколько различных инструментов. Как указывает А. С. Фаминцын, только в XVI веке появляются самостоятельные определения для отдельных инструментов струнной группы (288, 9). При этом название «гусли» закрепляется за щипковым инструментом крыловидной или шлемовидной (иногда треугольной) формы, широкая распространенность которого в Древней Руси подтверждается многочисленными и разнообразными историческими свидетельствами.

Различные типы гусель отличались друг от друга по форме и по количеству струн, а следовательно, и по своим художественным возможностям. Крыловидные гусли имели небольшое число струн, чаще всего четыре или пять, в редких случаях больше. Таковы экземпляры этого инструмента, обнаруженные в Новгороде при археологических раскопках 1951—1962 годов в слоях XIII -XIV веков. В большинстве из них, судя по количеству колков, было четыре струны, но один экземпляр, отличавшийся от других более

mittelalterliche Instrumententerminologie erlaubt es nicht immer, mit hinreichender Genauigkeit zu bestimmen, welches Instrument mit welcher Bezeichnung gemeint ist. Die Eigennamen hatten eine verallgemeinernde, kollektive Bedeutung und konnten sich auf eine ganze Gruppe verwandter und manchmal in Charakter und Methode der Tonerzeugung unterschiedlicher Instrumente beziehen. So wurden in Byzanz mindestens drei völlig eigenständige Saiteninstrumente mit demselben Namen „Kiphara“ bezeichnet: die Leier, eine Art Laute mit langem Hals, und ein zehnsaitiges trapezförmiges Psalterium (324, 127). Ähnlich mehrdeutig war der Name im Westen während des Mittelalters.

Auch bei den slawischen Völkern wurden mehrere verschiedene Instrumente als Gusli bezeichnet. Wie A. S. Faminzyn hervorhebt, tauchen erst im 16. Jahrhundert eigenständige Definitionen für einzelne Instrumente der Streichergruppe auf (288, 9). Der Name „Gusli“ wird einem flügel- oder helmförmigen (manchmal dreieckigen) Zupfinstrument zugeordnet, dessen weitverbreitete Verwendung im alten Russland durch zahlreiche und vielfältige historische Belege bestätigt wird.

Die verschiedenen Gusli-Typen unterschieden sich in Form und Anzahl der Saiten und damit auch in ihren künstlerischen Möglichkeiten. Die flügelförmige Gusli hatte eine geringe Anzahl von Saiten, meist vier oder fünf, in seltenen Fällen mehr. Solche Instrumente wurden in Nowgorod bei archäologischen Ausgrabungen in den Jahren 1951-1962 gefunden und stammen aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Die meisten von ihnen hatten, nach der Anzahl der Wirbel zu urteilen, vier Saiten, aber ein Exemplar, das sich von den anderen durch seine

крупными размерами, имел девять струн (107, 86)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Аналогичный тип гусель с пятью струнами изображен на серебряном браслете из Киева, описанной Б. А. Рыбаковым (94, 432—433).

Гусли этого типа сохранились в русском народном обиходе до XVIII века (343). Другой тип гусель — шлемовидных или треугольных — представлен в памятниках древнерусского изобразительного искусства (см.: 242). Здесь число струн на инструментах обычно бывает не менее десяти. На десятиструнные гусли, по-видимому, указывает также известное место из «Слова о полку Игореве» с описанием исполнения Бояна, который «не десять соколов пускал на стадо лебедей, но свои вещие персты возлагал на струны живые».

А. С. Фаминцын, а вслед за ним Н. Ф. Финдейзен (294, 219) считали, что эти гусли возникли в более позднюю эпоху, развившись из простейшего типа путем постепенного его совершенствования и увеличения количества струн. Но уже Н. П. Кондаков подвергал сомнению правильность этого взгляда (108, 123). Несостоятельность точки зрения А. С. Фаминцына и других солидаризирующихся с ним в данном вопросе авторов убедительно была доказана К. А. Вертковым. Анализируя данные исторических источников, он приходит к выводу, что оба описанных типа гусель существовали уже в ранний период русской музыкальной культуры, но сферы их бытования были различны; более развитые и богатые по своим возможностям шлемовидные гусли, изображение которых мы находим в иконографических памятниках XIV века, являлись принадлежностью профессиональных музыкантов и певцов-рапсодов, примитивные же крыловидные гусли «были, по-

Größe unterscheidet, hatte neun Saiten (107, 86)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ein ähnlicher Gusli-Typ mit fünf Saiten ist auf einem Silberarmband aus Kiew abgebildet, beschrieben von B. A. Rybakow (94, 4-433).

Dieser Typ von Gusli überlebte im russischen Volksgebrauch bis ins 18. Jahrhundert. Ein anderer Typ der Gusli - helmförmig oder dreieckig - ist in Denkmälern der altrussischen bildenden Kunst vertreten (siehe: 242). Hier beträgt die Saitenzahl der Instrumente in der Regel nicht weniger als zehn. Auf die zehnsaitige Gusli weist wahrscheinlich auch eine bekannte Stelle in der „Geschichte von Igors Feldzug“ hin, in der der Auftritt Bojans beschrieben wird, der „nicht zehn Falken auf eine Schwanenschar schickte, sondern seine führenden Finger auf die lebenden Saiten legte“.

A. S. Faminzyn und ihm folgend N. F. Findeisen (294, 219) glaubten, dass diese Gusli in späterer Zeit entstanden sind und sich aus dem einfachsten Typ durch allmähliche Verbesserung und Erhöhung der Saitenzahl entwickelt haben. Aber schon N. P. Kondakow bezweifelte die Richtigkeit dieser Ansicht (108, 123). Die Widersprüchlichkeit des Standpunktes von A. S. Faminzyn und anderer Autoren, die mit ihm in dieser Frage übereinstimmen, wurde von K. A. Wertkow überzeugend nachgewiesen. Nach der Analyse der Daten aus den historischen Quellen kommt er zu dem Schluss, dass die beiden beschriebenen Gusli-Typen bereits in der Frühzeit der russischen Musikkultur existierten, dass aber die Sphären ihrer Verwendung unterschiedlich waren; die weiter entwickelte und an Möglichkeiten reichere helmförmige Gusli, deren Bild wir auf ikonographischen Denkmälern des 14. Jahrhunderts finden, gehörte professionellen Musikern und rhapsodischen Sängern, während die primitive flügelförmige Gusli

видимому, инструментом широкого слоя любителей» (51, 277; см. также: 50, 71—76).

Существование двух различных типов гусель, которые бытовали в разной социальной среде и служили разным художественным целям, делает понятными резкие противоречия в отношении к ним современников. Эта дифференциация с особенной ясностью выступает в «Поучении зарубчегу чернецу Георгия». После обычных обличений «поганьского» веселья и глумления с участием скомороха, «гудца» и «свирица» мы читаем здесь: «А крестьяньскы суть гусли, прекрасная доброголасная псалтыря; еуже присно должны есмы веселитися» (16, 188).

Автор поучения отчетливо противопоставляет «доброгласную псалтырь», именуемую им «христианскими гуслиями», «бесовским» инструментам, связанным с преследуемыми церковью народными играми и обрядами. Не ставя вопрос о том, какими путями проникли на Русь гусли шлемовидной или треугольной формы с количеством струн не менее десяти, следует указать на их несомненное родство с средневековым псалтериумом в том виде, как он представлен на ряде византийских и западноевропейских изображений (328, 102, 103, 105, 107). В цитированном выше славянском переводе библейской книги псалмов гусли отождествляются с десятиструнной псалтирью. Хотя число струн и на том, и на другом инструменте бывало значительно большим, эта цифра являлась, по-видимому, наиболее типичной, нормативной. На этом основано распространенное в средневековой христианской символике сопоставление десяти струн с десятью заповедями (322, 218—219).

„anscheinend das Instrument einer breiten Schicht von Amateuren war“ (51, 277; siehe auch: 50, 71-76).

Das Vorhandensein von zwei verschiedenen Arten von Guslis, die in unterschiedlichen sozialen Umfeldern existierten und unterschiedlichen künstlerischen Zwecken dienten, macht die scharfen Widersprüche in der Haltung der Zeitgenossen ihnen gegenüber deutlich. Besonders deutlich tritt diese Unterscheidung in der „Belehrung des Waldmönchs Georg“ zu Tage. Nach den üblichen Denunziationen von „heidnischer“ Fröhlichkeit und Spott unter Beteiligung von Spielmännern, „Straßenmusikanten“ und „Flötenspielern“ heißt es hier: „Und die Bauerngusli ist eine Gusli, eine schöne Gusli mit guter Stimme; mit ihr muss man immer Spaß haben“ (16, 188).

Der Verfasser des Edikts stellt den „wohlklingenden Psalter“, den er als „christliche Gusli“ bezeichnet, eindeutig den „dämonischen“ Instrumenten gegenüber, die mit den von der Kirche verfolgten Volksspielen und -ritualen in Verbindung gebracht werden. Ohne die Frage aufwerfen zu wollen, wie die helmförmige oder dreieckige Gusli mit nicht weniger als zehn Saiten nach Russland gelangte, ist es notwendig, auf ihre unbestreitbare Verwandtschaft mit dem mittelalterlichen Psalter hinzuweisen, wie er auf einer Reihe von byzantinischen und westeuropäischen Abbildungen dargestellt ist (328, 102, 103, 105, 107). In der oben zitierten slawischen Übersetzung des biblischen Buches der Psalmen wird die Gusli mit dem zehnsaitigen Psalterium identifiziert. Obwohl die Anzahl der Saiten bei beiden Instrumenten viel größer war, scheint diese Zahl die typischere, normativere gewesen zu sein. Dies ist die Grundlage für den in der christlichen Symbolik des Mittelalters weit verbreiteten Vergleich der zehn Saiten mit den zehn Geboten (322, 218-219).



Сравнивая русские гусли, изображенные на книжных миниатюрах XIV века, с западноевропейскими изображениями псалтири, мы можем обнаружить при безусловном сходстве и некоторые частные отличия. Не вполне совпадают внешние очертания инструмента. несколько отличается манера держать его во время игры. Это дает основание считать, что русский художник не копировал иноземные образцы, а изображал свой отечественный инструмент, являвшийся особой разновидностью широко распространенного и на Востоке и на Западе общего типа.

#### Смычковые инструменты

Термин «гусли» как общее родовое определение мог относиться к инструментам как щипкового, так и смычкового типа. Вопрос о существовании последних в Древней Руси оставался до недавнего времени неясным. Встречающиеся в документах XI—XIII веков выражения «смык», «смычек», «гудеть лучцом» (то есть играть смычком, имеющим вид лука) указывают на то, что этот способ исполнения был известен на Руси уже давно. Но до нас не дошло ни более подробных описаний подобного инструмента, ни каких-либо его изображений, кроме одной из фресок киевского Софийского собора, на которой мы видим музыканта с инструментом типа средневекового Фиделя в руках. Этот единственный образец не может служить достаточным основанием для суждения о типе древнерусского смычкового инструмента, поскольку среди историков искусства утвердилось мнение о византийском происхождении данных фресок<sup>3</sup>.

Vergleicht man die auf den Buchminiaturen des 14. Jahrhunderts dargestellten russischen Guslis mit westeuropäischen Darstellungen von Psalterien, so fallen neben gewissen Ähnlichkeiten auch einige spezifische Unterschiede auf. Die äußeren Umrisse des Instruments stimmen nicht ganz überein, die Art, wie es beim Spielen gehalten wird, ist etwas anders. Dies lässt vermuten, dass der russische Künstler keine fremden Vorbilder kopierte, sondern sein eigenes, einheimisches Instrument darstellte, das eine besondere Variante eines in Ost und West verbreiteten Typs war.

#### Streichinstrumente

Der Begriff „Gusli“ als allgemeine Gattungsdefinition kann sich sowohl auf Zupf- als auch auf Streichinstrumente beziehen. Die Frage nach der Existenz von letzteren im alten Russland blieb bis vor kurzem unklar. Die Ausdrücke „Bogen“ (*aus Holz, Horn oder Metall*), „Streich-Bogen“, „mit einem Bogen summen“ (d. h. mit einem bogenförmigen Bogen spielen), die in Dokumenten des 11. bis 13. Jahrhunderts vorkommen, deuten darauf hin, dass diese Spielweise in Russland schon lange bekannt war. Wir haben jedoch weder genauere Beschreibungen eines solchen Instruments noch Bilder davon, mit Ausnahme eines Freskos der Sophienkathedrale in Kiew, auf dem ein Musiker mit einem mittelalterlichen fidelähnlichen Instrument in den Händen zu sehen ist. Dieses einzige Exemplar kann nicht als ausreichende Grundlage für ein Urteil über den Typus des altrussischen Streichinstruments dienen, da sich unter Kunsthistorikern die Meinung über den byzantinischen Ursprung dieser Fresken durchgesetzt hat<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> И. М. Ямпольский, обращая внимание на плечевое держание инструмента на фреске киевского Софийского собора, считает, что здесь представлен особый восточнославянский инструмент — смык, явившийся одним из прямых предшественников скрипки (315, 14). Но если приглядеться к изображению, то можно убедиться, что исполнитель держит инструмент не перпендикулярно к туловищу, а наклонно, упирая его в правое плечо. Такое держание было типично для Фиделя на Западе.

Лишь в XV—XVI веках появляются упоминания о гудке — струнном смычковом инструменте, на котором играли, держа его вертикально перед собой. К XV веку относится старейшее из дошедших до нас изображений гудка<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Такова фреска с фигурой музыканта, играющего на гудке, в церкви Успения в Мелётове, близ Пскова (77). Это изображение воспроизведено Л. С. Гимзбургом (60, между 16 и 17). Автор вносит ряд существенных уточнений к описанию Ю. Н. Дмитриева.

Но в XIX веке этот инструмент полностью вышел из употребления, и ни одного его экземпляра не было известно. Поэтому особую ценность представляют гудки и отдельные их детали, которые были обнаружены при археологических раскопках в Новгороде в 1951-1962 годах. Эта находка археологов служит неоспоримым доказательством того, что гудок был известен на Руси уже в XIII—XIV веках. Отсюда можно заключить, что упоминаемый в памятниках более раннего периода смык и гудок являлись одним и тем же инструментом, хотя второе наименование, может быть, возникло позднее. Описывая найденные

<sup>3</sup> I. M. Jampolski, der auf die Schulterhaltung des Instruments auf dem Fresko der Sophienkathedrale in Kiew achtet, glaubt, dass hier ein spezielles ostslawisches Instrument, ein Bogen, dargestellt ist, das einer der direkten Vorläufer der Violine war (315, 14). Bei näherer Betrachtung des Bildes fällt jedoch auf, dass der Ausführende das Instrument nicht senkrecht zum Oberkörper, sondern schräg, auf die rechte Schulter gestützt, hält. Eine solche Haltung war für Fidel im Westen typisch.

Erst im 15. und 16. Jahrhundert tauchen Hinweise auf das Gudok auf, ein Saiten- und Streichinstrument, das senkrecht vor das Gesicht gehalten wird. Die älteste erhaltene Abbildung eines Gudoks<sup>4</sup> stammt aus dem 15. Jahrhundert.

<sup>4</sup> Dies ist das Fresko mit der Figur eines Gudok spielenden Musikers in der Mariä-Entschlafenskirche in Meletowo, in der Nähe von Pskow (77). Dieses Bild wurde von L. S. Gimsburg reproduziert (60, zwischen 16 und 17). Der Autor nimmt eine Reihe bedeutender Präzisierungen der Beschreibung von J. N. Dmitrijew vor.

Im 19. Jahrhundert war dieses Instrument jedoch völlig ungebräuchlich, und es war keine einzige Kopie davon bekannt. Deshalb sind die Gudoks und ihre Einzelteile, die bei archäologischen Ausgrabungen in Nowgorod in den Jahren 1951-1962 entdeckt wurden, von besonderem Wert. Diese Entdeckung der Archäologen dient als unbestreitbarer Beweis dafür, dass das Gudok in Russland bereits im 13. -14. Jahrhundert bekannt war. Daraus lässt sich schließen, dass der Bogen und das Gudok, die in den Denkmälern der früheren Periode erwähnt werden, ein und dasselbe Instrument waren, auch wenn der zweite Name erst später auftauchte. Bei der Beschreibung der

остатки гудка, Б. А. Колчин устанавливает близость этого древнерусского инструмента европейскому фиделю (107, 86—87). Найденные экземпляры довольно примитивны по своему устройству. Но не исключено, что, подобно разным типам гусель, в Древней Руси существовали разновидности смычкового инструмента семейства Фиделей, бытовавшие в различных социальных слоях. Высказать такое предположение позволяет имеющийся иконографический материал. На одной из миниатюр так называемой Хлудовской псалтыри, датированной концом XIII века, изображен библейский царь Давид, держащий в руках инструмент типа фиделя или круты<sup>5</sup> в окружении музыкантов с различными инструментами.

<sup>5</sup> На других рисунках он изображен с гусями.

Этот сюжет был широко распространен в средневековой европейской живописи. В нем отражалась двойственность отношения христианской церкви к инструментальной музыке. «Царь Давид, по распространенному мнению, упорядочивший церковную музыку, — замечает немецкий последователь, — изображался в виде княжеского шута (joculator), который собирает вокруг себя музыкантов, пользующихся инструментами, которые признавались обычно дьявольскими орудиями» (369, 70).

Подлинность изображений Хлудовской псалтыри вызывала сомнение у некоторых исследователей. По мнению Н. Ф. Финдейзена, эта псалтырь «интересна именно полной отчужденностью представленных на ней музыкальных инструментов от славянских» (294, 73). Другие ученые, однако, не разделяли такого

Überreste eines Gudoks stellt B. A. Koltschin die Nähe dieses altrussischen Instruments zur europäischen Fidel fest (107, 86-87). Die gefundenen Exemplare sind in ihrer Konstruktion eher primitiv. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass es im alten Russland, ähnlich wie bei den Guslis, verschiedene Arten von Streichinstrumenten der Fidel-Familie gab, die in unterschiedlichen sozialen Schichten verwendet wurden. Das verfügbare ikonographische Material lässt eine solche Vermutung zu. Auf einer der Miniaturen des so genannten Chludow-Psalter vom Ende des 13. Jahrhunderts ist der biblische König David mit einem Instrument vom Typ Fidel oder Laute<sup>5</sup> dargestellt, umgeben von Musikern mit verschiedenen Instrumenten.

<sup>5</sup> Andere Zeichnungen zeigen ihn mit einer Gusli.

Dieses Motiv war in der europäischen Malerei des Mittelalters weit verbreitet. Es spiegelt die zwiespältige Haltung der christlichen Kirche gegenüber der Instrumentalmusik wider. „König David, der nach dem Volksglauben die Kirchenmusik anordnete“, so ein deutscher Anhänger, „wurde als fürstlicher Narr (joculator) dargestellt, der Musiker um sich versammelt, die Instrumente benutzen, die allgemein als teuflische Instrumente angesehen wurden“ (369, 70).

Die Echtheit der Bilder des Chludow-Psalter wird von einigen Forschern angezweifelt. Laut N. F. Findeisen ist dieser Psalter „gerade wegen der völligen Entfremdung der auf ihm dargestellten Musikinstrumente von slawischen Instrumenten interessant“ (294, 73). Andere Gelehrte teilten diese skeptische Haltung gegenüber diesem Monument jedoch nicht. L. S. Faminzyn

скептического отношения к данному памятнику. Л. С. Фаминцын писал: «Образец для миниатюр был греческий; но, судя по неправильному правописанию имеющихся местами греческих подписей, рисовал... не грек, а русский, не знакомый с греческим языком. Отсюда заключаем, что и инструменты, изображенные в руках играющих, быть может, были в данное время в употреблении в России» (288, 34).

Вывод, к которому пришел Фаминцын, подтверждается подробным анализом этой миниатюры, сделанным Н. Н. Розовым. Исследователь обращает прежде всего внимание на то, что Давид изображен здесь не с древнееврейским псалтериумом, как это было принято обычно, а со смычковым инструментом, «похожим на традиционный русский народный музыкальный инструмент — гудок» (235, 100). «Подобные отождествления библейских музыкальных инструментов с национальными — замечает в этой связи Розов, — случаются в книжных миниатюрах нередко».

Другая особенность данной миниатюры в том, что на ней изображен не один какой-нибудь инструмент, а целый инструментальный ансамбль. Большинство инструментов, составляющих этот ансамбль, удается идентифицировать без особого труда. Мы находим здесь трубу, рог, сопель, волынку, небольшой барабан или литавры (бубны), тарелки, ударяемые друг о друга или с помощью особой колотушки<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> В памятниках древнерусской письменности встречается упоминание об инструменте, называемом «бряцало». По мнению К. А. Вертхова, «это был металлическим... самозвучащий

схриб: „Die Vorlage für die Miniaturen war griechisch; aber nach der falschen Schreibweise der griechischen Unterschriften an einigen Stellen zu urteilen, wurde sie ... nicht von einem Griechen, sondern von einem Russen gezeichnet, der mit der griechischen Sprache nicht vertraut war. Daraus schließen wir, dass die Instrumente, die in den Händen der Spieler dargestellt sind, zu dieser Zeit in Russland in Gebrauch gewesen sein könnten“ (288, 34).

Die von Faminzyn gezogene Schlussfolgerung wird durch eine detaillierte Analyse dieser Miniatur durch N. N. Rosow bestätigt. Der Forscher macht zunächst darauf aufmerksam, dass David hier nicht mit einem hebräischen Psalterium dargestellt ist, wie es üblich war, sondern mit einem Streichinstrument, das „dem traditionellen russischen Volksmusikinstrument, dem Gudok, ähnlich ist“ (235, 100). „Solche Identifizierungen von biblischen Musikinstrumenten mit nationalen Instrumenten“, bemerkt Rosow in diesem Zusammenhang, „sind in Buchminiaturen nicht unüblich.“

Eine weitere Besonderheit dieser Miniatur ist, dass sie nicht nur ein Instrument, sondern ein ganzes Instrumentalensemble darstellt. Die meisten Instrumente, aus denen sich dieses Ensemble zusammensetzt, können ohne große Schwierigkeiten identifiziert werden. Es handelt sich um eine Trompete, ein Horn, eine Sopelka, einen Dudelsack, eine kleine Trommel oder Pauke (Tamburine), Zimbeln, die gegeneinander oder mit Hilfe eines speziellen Schlägels angeschlagen werden<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> In den Denkmälern der altrussischen Schrift wird ein Instrument namens „Säbelrassel“ erwähnt. Nach K. A. Wertchow war es „ein Metallinstrument ... selbstklingendes Instrument, das entweder einem Gong ähnelte, der mit

инструмент, либо подобный гонгу, в который ударяли колотушкой, либо типа взаимударяемых медных тарелок» (50, 100—101).

Неясен вопрос о струнных инструментах овальной формы или в виде восьмерки, на которых играют не смычком, а зажимая струны пальцами.

Трудно сказать, существовали ли подобные ансамбли на самом деле, или художник произвольно объединил разные инструменты. Некоторые свидетельства указывают на то, что ансамблевая игра была известна в Киевской Руси (235, 102). Любопытно с этой точки зрения, что композиция рассмотренной миниатюры повторяется в одной из иллюстраций книги Козьмы Индикоплова, относящейся к XVI веку. Отмечая такое разительное совпадение, Розов пишет: «Объяснить же это можно скорее не влиянием редкостной иконографии последней (Хлудовской псалтыри), а бытованием этих инструментов в окружавшей книгописца среде» (235, 102).

## Духовые инструменты

Книжные миниатюры Древней Руси являются ценным источником для суждения и о характере самих инструментов, и о том, как и при каких обстоятельствах они использовались<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Обзор древнерусских книжных миниатюр с изображениями военных инструментов см.: 294, 61—67; 224.

Чаще всего встречаются изображения труб, что, вероятно, объясняется их привилегированным положением как инструмента военного строя и торжественных государственных церемоний. Это в большинстве

«einem Schlegel angeschlagen wurde, oder von der Art einer gehämmerten Kupferzimbel war» (50, 100-101).

Die Frage der ovalen oder achteckigen Saiteninstrumente, die nicht mit einem Bogen, sondern durch Zupfen der Saiten mit den Fingern gespielt werden, ist unklar.

Es ist schwer zu sagen, ob solche Ensembles tatsächlich existierten, oder ob der Künstler willkürlich verschiedene Instrumente kombinierte. Einiges deutet darauf hin, dass das Ensemblespiel in der Kiewer Rus bekannt war (235, 102). Unter diesem Gesichtspunkt ist es merkwürdig, dass sich die Komposition der betrachteten Miniatur in einer der Illustrationen des Buches von Cosmas Indicopleus aus dem 16. Jahrhundert wiederholt. Rosow schreibt zu dieser auffälligen Übereinstimmung: „Dies lässt sich nicht durch den Einfluss der seltenen Ikonographie des letzteren (Chludows-Psalter) erklären, sondern eher durch die Verwendung dieser Instrumente in der Umgebung des Buchhändlers“ (235, 102).

## Blasinstrumente

Buchminiaturen aus dem alten Russland sind eine wertvolle Quelle, um sowohl die Art der Instrumente selbst als auch die Art und Weise, wie und unter welchen Umständen sie verwendet wurden, zu beurteilen<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Für eine Übersicht über altrussische Buchminiaturen mit Abbildungen militärischer Instrumente, siehe: 294, 61-67; 224.

Am häufigsten sind Trompeten abgebildet, was sich wahrscheinlich durch ihre privilegierte Stellung als Instrument der militärischen Formation und feierlicher Staatszeremonien erklärt. Dies sind in den meisten Fällen lange,

случаев длинные прямые или слегка изогнутые трубы, принадлежащие к типу тубообразных.

Подобного рода трубы были известны древним восточным цивилизациям, где они применялись в качестве ритуального инструмента, а также античному миру. В Западной Европе они получают широкое распространение в эпоху позднего средневековья под названием *busine* (нем.), *buisine* (англ.). «На трубе, — по описанию К. Закса, — подвешено знамя с вышитым гербом, что ясно выделяет бужину как привилегированный инструмент княжеского и рыцарского сословия» (368, 283). На древнерусских миниатюрах встречается изображение труб, украшенных художественной резьбой и чеканкой. Такие трубы являлись, видимо, индивидуальной принадлежностью лиц высокого общественного положения.

Трубы эти не имели игровых отверстий или клапанов, изменение высоты звука достигалось на них только посредством передувания. Обладая небольшим набором звуков, они служили главным образом для сигнализации (призыв к боевой готовности, предупреждения об опасности).

Как правило, трубы использовались в сочетании с другими инструментами. Так, при описании штурма города Болгара на Волге в 1219 году русской ратью под водительством князя Святослава Всеволодовича летописец сообщает, что, готовясь к бою, князь «повеле поем вооружатися, и стяги наволочив (то есть подняв знамена. — Ю. К.), изрядив полны в насадех, и удариша в накры, и в органы, и в трубы, и в сурны, и в посвистели» (203, 331).

Здесь дан наиболее полный перечень тех инструментов, которые применялись в военном деле, хотя и

gerade oder leicht gebogene Rohre, die zu den Röhrenförmigen gehören.

Diese Art von Trompeten war bereits in den alten orientalischen Zivilisationen bekannt, wo sie als rituelles Instrument verwendet wurden, ebenso wie in der Antike. In Westeuropa wurden sie im späten Mittelalter unter dem Namen *busine* (deutsch), *buisine* (englisch) verbreitet. „An der Trompete“, so die Beschreibung von K. Sachs, „hängt ein Banner mit einem gestickten Wappen, das die *Busine* deutlich als privilegiertes Instrument des Fürsten- und Ritterstandes kennzeichnet“ (368, 283). Auf altrussischen Miniaturen sind Trompeten abgebildet, die mit kunstvollen Schnitzereien und Ziselierungen verziert sind. Solche Trompeten waren offenbar ein individuelles Accessoire von Personen mit hohem sozialen Status.

Diese Trompeten hatten keine Spiellöcher oder Ventile, die Änderung der Tonhöhe wurde bei ihnen nur durch Anblasen erreicht. Mit einer kleinen Anzahl von Tönen dienten sie hauptsächlich der Signalisierung (Aufruf zur Kampfbereitschaft, Warnung vor Gefahren).

In der Regel wurden die Trompeten in Kombination mit anderen Instrumenten eingesetzt. So berichtet der Chronist bei der Beschreibung der Erstürmung der Stadt Bolgar an der Wolga im Jahr 1219 durch die russische Armee unter der Führung des Fürsten Swjatoslaw Wsewolodowitsch, dass der Fürst, als er sich auf den Kampf vorbereitete, „befahl, sich zu bewaffnen, und die Fahnen zu hissen (d.h. die Banner zu hissen. - J. K.), das Heer in den Reihen ordnete, und sie schlugen in Pauken, Harfen, Trompeten, Hörner und Pfeifen“ (203, 331).

Dies ist die umfassendste Liste der im militärischen Bereich verwendeten Instrumente, auch wenn nicht alle

не все приводимые наименования вполне ясны. В частности, нельзя с точностью установить, что имеется в виду под словом «арганы». Возможно, что оно употреблено здесь в собирательном значении, как музыкальные инструменты вообще. Но может быть также, что это слово тождественно появляющемуся в памятниках русской письменности позже (с XV века) «варгану» — древнерусскому названию ударного инструмента, по-видимому, восточного происхождения. Варган упоминается наряду с накрами(?)<sup>8</sup> — арабским инструментом типа небольших (обычно парных) литавр, проникшим в эпоху позднего средневековья и в страны Западной Европы (368, 85).

<sup>8</sup> «Начаша сурна, играти я в варганы, и в накры битя» (Никоновская летопись, 1453 год).

Зурна (сурна, сурнай)—тип свирели, широко распространенный в странах Ближнего Востока,—не вошла в русский народный обиход, в военном же строю Древней Руси она применялась, вероятно, благодаря своему резкому и сильному звуку, могущему разноситься на далекое расстояние. Слово «посвистели» вызывает ассоциацию с названием белорусской окарины — «посвистулька», «свистелка», но имеется ли соответствие между самими инструментами, — не известно <sup>9</sup>.

<sup>9</sup> К. А. Вертков предполагает, что «посвистель — по-видимому, поперечная малая флейта... Ее небольшой звуковой объем был достаточен для своеобразного „подголосочного“ свиста в ансамбле ратных инструментов» (50, 41).

В составе ратной музыки мы встречаем иногда и сопели (например, в Воскресенской летописи

Bezeichnungen ganz eindeutig sind. Insbesondere ist nicht klar, was genau mit dem Wort „Harfen“ gemeint ist. Es ist möglich, dass es hier in einem kollektiven Sinn verwendet wird, als Musikinstrumente im Allgemeinen. Es kann aber auch sein, dass dieses Wort identisch ist mit „Maultrommel“, das später (ab dem 15. Jahrhundert) in den Denkmälern der russischen Schrift auftaucht, einer altrussischen Bezeichnung für ein Schlaginstrument, das offenbar östlichen Ursprungs ist. Die Maultrommel wird zusammen mit der Naqqāra <sup>8</sup> erwähnt, einem arabischen Instrument vom Typ der kleinen (meist gepaarten) Pauken, das bis ins Spätmittelalter und nach Westeuropa vordrang (368, 85).

<sup>8</sup> „Die Surna wurde geblasen, ich spielte auf den Maultrommeln und schlug auf die Trommeln.“ (Nikon-Chronik, 1453).

Die Surna (Zurna, Surnai) - eine in den Ländern des Nahen Ostens verbreitete Art von Pfeife - fand keinen Eingang in das russische Volksleben, aber im Militärsystem des alten Russlands wurde sie verwendet, wahrscheinlich wegen ihres scharfen und starken Klangs, der sich über eine große Entfernung verbreiten konnte. Das Wort „pfeifen“ ruft eine Assoziation mit dem Namen der weißrussischen Okarina hervor - „pfeifen“, „Pfeife“, aber ob es eine Entsprechung zwischen den Instrumenten selbst gibt, ist nicht bekannt <sup>9</sup>.

<sup>9</sup> К. А. Wertkow schlägt vor, dass „die Pfeife offenbar eine kleine Querflöte.... ist. Ihr geringes Klangvolumen reichte für eine Art ‚subvokalisiertes‘ Pfeifen im Ensemble der Militärintstrumente aus“ (50, 41).

Im Rahmen der Kriegsmusik treffen wir gelegentlich auch auf Sopeli (zum Beispiel in der Auferstehungs- Chronik

под 1220 годом читаем: «Поиде полк по полце, бьюще в бубны и во трубы и в сопели»). Но чаще они упоминаются в другом контексте, в связи с обличениями, направленными против народных языческих обычаев и игр. Сопели, как и гусли, в представлении благочестивого древнерусского книжника одинаково ненавистны богу и служат для того, чтобы отвращать людей от истинной христианской веры. Бесы, являющиеся к преподобному Исакию Пещернику, «ударяя» в сопели, и в гусли, и в бубны, доводят его до полного изнеможения и оставляют еле живого. Чернец Георгий предостерегает в своем поучении: «Смеха бегай лихого; скомороха... и гудца и свирца не введи в дом свой глума ради». Свирец, свирельник, — то же, что играющий на сопели, поскольку в памятниках древней русской письменности не делается различия между сопелью и свирелью, и оба эти названия могли относиться к одному »и тому же инструменту.

Известно лишь одно изображение древнерусской сопели в Радзивилловской, или Кенигсбергской летописи<sup>10</sup> на рисунке, иллюстрирующем то место в летописном тексте, где говорится о брачном обычае некоторых славянских племен, которые «сходились на игрища, на пляски и всякие бесовские песни» и тут умыкали себе жен.

<sup>10</sup> Составлена лstopксь была, по-видимому, в конце XV века, но, по мнению исследователей, образцами для ее рисунков послужили древнейшие лицевые (иллюстрированные) рукописи Киевской Руси (196, 50—53).

unter dem Jahr 1220 lesen wir: „Die Truppe zog über das Feld, schlagend auf Trommeln und Hörner und Sopeli“). Häufiger werden sie jedoch in einem anderen Zusammenhang erwähnt, nämlich im Zusammenhang mit Anklagen gegen heidnische Volksbräuche und Spiele. Sopelka und Gusli sind nach Ansicht des frommen altrussischen Schreibers gleichermaßen gottesverachtend und dienen dazu, die Menschen vom wahren christlichen Glauben abzubringen. Die Dämonen, die dem Mönch Isaak, dem Höhlenmenschen, erscheinen und mit Sopelka, Gusli und Tamburinen „schlagen“, bringen ihn bis zur völligen Erschöpfung und lassen ihn kaum am Leben. Der Mönch Georgi warnt in seiner Lehre: „Meide boshaftes Lachen; bringe keinen Spielmann... und keinen Guslispieler und Sopelkspieler in dein Haus, um sich lustig zu machen“. Ein Flötenspieler und ein Svirelbläser sind dasselbe, wie jemand, der auf einer Sopelka spielt, da in den Denkmälern der alten russischen Schrift keine Unterscheidung zwischen einer Sopelka und einer Svirel gemacht wird und beide Namen sich auf dasselbe Instrument beziehen konnten.

Es gibt nur eine bekannte Abbildung einer altrussischen Sopelka in der Radziwiłł - oder Königsberger Chronik<sup>10</sup>, und zwar in der Zeichnung, die die Stelle im annalistischen Text illustriert, in der von der Heiratssitte einiger slawischer Stämme die Rede ist, die „zu Spielen, Tänzchen und allerlei dämonischen Gesängen zusammenkamen“ und dann ihre Frauen raubten.

<sup>10</sup> Das Buch wurde offenbar Ende des 15. Jahrhunderts verfasst, aber nach Ansicht der Forscher dienten die ältesten (illustrierten) Handschriften der Kiewer Rus als Vorlage für die Zeichnungen (196, 50-53).



Справа на этом рисунке изображен музыкант, играющий на духовом инструменте. «Это,— как описывает данное изображение современный исследователь,— сравнительно короткая трубка (длиной, вероятно, 35—40 см), которую исполнитель держит обеими руками, положив четыре пальца левой руки на поверхность инструмента и, очевидно, перебирая пальцами отверстия, которых на рисунке не видно» (224, 151). Количество игровых отверстий, вероятно, должно было соответствовать числу пальцев, которыми они зажимались.

Очень близки к инструменту, изображенному на миниатюре Радзивилловской летописи, две сопели, найденные советскими археологами на территории Новгорода (хотя длина их несколько меньше предполагаемой М. Г. Рабиновичем — 22,5 и 19 см; количество отверстий соответственно 3 и 4). Ссылаясь на специальное исследование Н. И. Привалова о русских народных духовых инструментах (217), Б. А. Колчин утверждает, что «по устройству они аналогичны хоэшо известным русским дудкам и свирелям XIX в.» (107, 88). Таким образом, можно констатировать, что за восемь столетий (одна из новгородских сопелей относится к XI веку), а, может быть, и больше, этот инструмент не претерпел существенных изменений. Колчин называет найденные им инструменты дудками или свирелями. Что касается первого из этих названий, то оно равнозначно сопели, наименование же «свирель» утвердилось в наше время за двухствольной овистковой флейтой. Поэтому предпочтительнее пользоваться названием «сопель», которое было, по-видимому, более широко распространено в Древней Руси.

Надо, однако, заметить, что сопель или дудка, до сих пор еще

На этом рисунке изображен музыкант, играющий на духовом инструменте. «Это,— как описывает данное изображение современный исследователь,— сравнительно короткая трубка (длиной, вероятно, 35—40 см), которую исполнитель держит обеими руками, положив четыре пальца левой руки на поверхность инструмента и, очевидно, перебирая пальцами отверстия, которых на рисунке не видно» (224, 151). Количество игровых отверстий, вероятно, должно было соответствовать числу пальцев, которыми они зажимались.

Auf diesem Bild ist rechts ein Musiker zu sehen, der ein Blasinstrument spielt. „Dies“, so beschreibt ein moderner Forscher dieses Bild, „ist eine relativ kurze Röhre (wahrscheinlich 35-40 cm lang), die der Spieler mit beiden Händen hält, wobei er vier Finger der linken Hand auf die Oberfläche des Instruments legt und offensichtlich mit seinen Fingern durch die Löcher geht, die auf der Zeichnung nicht sichtbar sind“ (224, 151). Die Anzahl der Spiellöcher sollte wahrscheinlich der Anzahl der Finger entsprechen, mit denen sie umklammert wurden.

Dem in der Miniatur der Radziwiłł-Chronik abgebildeten Instrument sehr ähnlich sind zwei von sowjetischen Archäologen in Nowgorod gefundene Sopellen (obwohl ihre Länge etwas geringer ist als von M. G. Rabinowitsch angegeben - 22,5 und 19 cm; die Anzahl der Löcher beträgt 3 bzw. 4). Unter Bezugnahme auf N. I. Priwalows Spezialstudie über russische Volksblasinstrumente (217) stellt B. A. Koltschin fest, dass sie „in Bezug auf ihre Konstruktion den bekannten russischen Pfeifen und Svirellen des 19. Jahrhunderts ähneln“ (107, 88). Man kann also feststellen, dass dieses Instrument acht Jahrhunderte lang (eine der Nowgoroder Sopelka stammt aus dem 11. Jahrhundert), vielleicht sogar noch länger, keine wesentlichen Veränderungen erfahren hat. Koltschin bezeichnet die von ihm gefundenen Instrumente als Pfeifen oder Svirellen. Die erste dieser Bezeichnungen entspricht einer Sopelka, während die Bezeichnung „Svirel“ heute für die doppeläufige Pfeifenflöte verwendet wird. Es ist daher vorzuziehen, den Namen „Sopelka“ zu verwenden, der im alten Russland offenbar weiter verbreitet war.

Es ist jedoch anzumerken, dass die Sopelka oder Pfeife, die mancherorts

сохранившаяся кое-где в народном обиходе, была мало пригодна для использования в воинском строю из-за своего слабого звука. Возможно, мы имеем здесь дело с обычной в то время терминологической неточностью, и летописец употребляет название «сопель» вместо «сурна». Слово «сопель» могло служить таким же собирательным наименованием, как и гусли, охватывая всю группу деревянных духовых. Этим словом переводилось, например, греческое авлос (270, II, 464), о котором русский книжник XI—XII веков вряд ли имел ясное представление.

На упомянутой иллюстрации из Радзивилловской летописи изображен также приплясывающий или подпрыгивающий мужчина с подвешенным на шее ударным инструментом типа небольшого барабана, по которому он ударяет плетью с шаром на конце. Так выглядел, надо полагать, старинный русский бубен, бытовавший в народе рядом с гуслиями и сопелью. Название это тоже являлось общим, групповым. Н. Ф. Фнндейзен, обращая внимание на то, что бубен можно было встретить и в руках скомороха, и у военачальника, замечает: «Нужно поэтому допустить, что и самая форма и конструкция бубна в древности не были однообразны, но представляли различные типы ударных инструментов» (294, 222).

Среди скоморошских инструментов, используемых при отправлении языческих обрядов, первый русский летописец называет однажды и трубы. В «Повести временных лет» под 1068 годом говорится о «трубах и скоморохах, гуслиях и русалиях», которыми дьявол отвращает нас от бога. В одной из рукописей, правда, уже более позднего времени (XVIII век), на картинке, иллюстрирующей искушение преподобного Исакия, мы видим трубы в руках у бесов. «Из

noch im Volksgebrauch erhalten ist, wegen ihres schwachen Klangs nicht für den Einsatz in militärischen Formationen geeignet war. Vielleicht handelt es sich hier um die übliche terminologische Ungenauigkeit der damaligen Zeit, und der Chronist verwendet den Namen „Sopelka“ anstelle von „Surna“. Das Wort „Sopelka“ könnte als Sammelbezeichnung für die gesamte Gruppe der Holzblasinstrumente dienen, ähnlich wie Guslis. Dieses Wort übersetzte z. B. das griechische Aulos (270, II, 464), von dem der russische Schreiber des 11. - 12. Jahrhunderts kaum eine klare Vorstellung hatte.

Die obige Abbildung aus der Radziwiłł-Chronik zeigt ebenfalls einen Mann, der mit einem Schlaginstrument tanzt oder hüpfte, das wie eine kleine Trommel um seinen Hals hängt und auf das er eine Peitsche mit einer Kugel am Ende schlägt. So sah das altrussische Tamburin aus, das im Volksmund zusammen mit Gusli und Sopelka verwendet wurde. Dieser Name war auch ein gebräuchlicher Gruppenname. N. F. Fndeisen weist auf die Tatsache hin, dass das Tamburin sowohl in den Händen eines Spielmanns als auch eines Militärkommandanten zu finden war: „Wir müssen daher davon ausgehen, dass die Form und das Aussehen des Tamburins im Altertum nicht einheitlich waren, sondern verschiedene Typen von Schlaginstrumenten repräsentierten“ (294, 222).

Der erste russische Chronist nannte einst die Trompeten unter den Spielmanns-Instrumenten, die bei der Durchführung heidnischer Riten verwendet wurden. In der „Geschichte vergangener Jahre“ von 1068 ist die Rede von „Trompeten und Spielmännern, Guslienspielern und Meerjungfrauen“, mit denen der Teufel uns von Gott ablenkt. In einem der Manuskripte aus späterer Zeit (18. Jh.) sehen wir in einem Bild, das die Versuchung des Mönchs Isaak illustriert,

этих свидетельств, — пишет Н. И. Привалов, — мы можем заключить, что трубы были в употреблении народных увеселителей наравне с другими музыкальными инструментами» (217, I, 67). Однако эти трубы отличались от военных по материалу, а частично, может быть, и по конструкции. В некоторых областях Украины, Белоруссии и Русского Севера до сих пор сохранились деревянные и берестяные трубы, применяемые и для обрядовых целей. Так, на Гуцульщине пользуются трембитой при колядовании, подавая сигнал о прибытии колядников (102, 112). Можно полагать, что древнерусская обрядовая труба употреблялась в аналогичном плане и служила в первую очередь для того, чтобы созывать народ на игрище. Деревянные ритуальные трубы принадлежат к древнейшим разновидностям этого инструмента.

Трубами могли называться и собственно трубы, и рога, делавшиеся из рогов животных или из бересты<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Н. И. Привалов (217, I, 58) считает, что рога из дерева и бересты стали изготавливаться в позднейшее время — «за недостатком для них природного материала», то есть рогов животных. Однако это объяснение малоубедительно, поскольку деревянные рога и трубы существовали у многих народов уже на самых ранних ступенях развития. Вернее говорить о разных видах этого инструмента.

В позднейшее время рожок сохранился в народной практике преимущественно как пастуший инструмент. В Древней Руси функции рогов были гораздо разнообразнее. Наряду с трубами они применялись и

Тромпеты в den Händen von Dämonen. „Aus diesen Beweisen“, schreibt N. I. Priwalow, „können wir schließen, dass die Trompeten von den Volksunterhaltern gleichberechtigt mit anderen Musikinstrumenten verwendet wurden“ (217, I, 67). Diese Trompeten unterschieden sich jedoch von den militärischen Trompeten durch das Material und vielleicht teilweise auch durch die Bauweise. In einigen Regionen der Ukraine, Weißrusslands und des russischen Nordens sind noch Trompeten aus Holz und Birkenrinde erhalten, die für zeremonielle Zwecke verwendet wurden. In der Huzulschtschyna zum Beispiel wird eine Trembita beim Adventssingen verwendet, um die Ankunft der Sänger zu signalisieren (102, 112). Es ist anzunehmen, dass die altrussische Ritualtrompete in ähnlicher Weise verwendet wurde und in erster Linie dazu diente, die Menschen zu einem Spiel aufzurufen. Ritualtrompeten aus Holz gehören zu den ältesten Varianten dieses Instruments.

Trompeten konnten sowohl als Röhren als auch als Hörner bezeichnet werden, die aus Tierhörnern oder Birkenrinde hergestellt wurden<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Н. И. Привалов (217, I, 58) ist der Meinung, dass Hörner aus Holz und Birkenrinde erst später hergestellt wurden - „weil es kein natürliches Material dafür gab“, d. h. Tierhörner. Diese Erklärung ist jedoch nicht überzeugend, da hölzerne Hörner und Trompeten bei vielen Völkern bereits in den frühesten Entwicklungsstadien vorhanden waren. Richtiger ist es, von verschiedenen Arten dieses Instruments zu sprechen.

In späteren Zeiten blieb das Horn in der volkstümlichen Praxis vor allem als Instrument der Hirten erhalten. Im alten Russland waren die Funktionen der Hörner sehr viel vielfältiger. Zusammen mit Trompeten wurden sie in

в воинском строю и в придворных церемониях.

Особенно высоко ценились туры рога, являвшиеся обычно личной принадлежностью князей и представителей высшей боярской знати. Воспоминание о таком инструменте сохранилось в былине про Василия Окульевича, который, чувствуя приближение смерти, просит дать ему его турий рог: в первый раз он затрубил в него так, что «высоки-то горы пошаталнся», во второй раз — «темны-то лесы повалялися», в третий раз — «по морю пошел-то шум велик»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> В былине пристрастие Василия Окульевича к турьему рогу связывается с тем, что он «смолоду — охотник был коров пасти». Но это очевидный результат позднейшей интерпретации.

Два турьих рога, найденных в 70-х годах прошлого века при раскопке Черной могилы в Чернигове, до сих пор привлекают внимание археологов и историков культуры как один из замечательнейших образцов древнерусского прикладного искусства. Рога окованы серебром с тонкой художественной чеканкой, в которой восточные элементы соединяются с русскими сказочными мотивами (246, 283—289). Как рога, так и шлем с позолотой, найденный там же, относятся, по-видимому, к предметам личной княжеской утвари. Они могли служить князю и на охоте, и во время пирушки, и в ратном походе.

Н. Ф. Финдейзен сравнивает значение этих рогов с ролью олифанта—рога из слоновой кости, который в X—XI веках проник из Византии в страны Западной Европы и рассматривался там как величайшая драгоценность,

милитарischen Formationen und bei Hofzeremonien verwendet.

Die Widderhörner wurden besonders hoch geschätzt und waren in der Regel der persönliche Besitz von Fürsten und Vertretern des höchsten Bojarenadels. Die Erinnerung an ein solches Instrument wird in der Bylina über Wassili Okuljewitsch bewahrt, der, den nahenden Tod spürend, darum bittet, ihm sein Widder-Horn zu geben: beim ersten Mal trompetete er es so, dass „die hohen Berge wankten“, beim zweiten Mal - „die dunklen Wälder fielen“, beim dritten Mal - „es gab ein großes Rauschen auf dem Meer“<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> In der Bylina wird Wasili Okulewitschs Vorliebe für das Widderhorn mit der Tatsache in Verbindung gebracht, dass er „seit seiner Jugend ein Rinderhirte war“ war. Dies ist jedoch ein offensichtliches Ergebnis einer späteren Interpretation.

Zwei Widderhörner, die in den 70er Jahren bei der Ausgrabung des Schwarzen Grabes in Tschernigow gefunden wurden, erregen noch immer die Aufmerksamkeit von Archäologen und Kulturhistorikern als eines der bemerkenswertesten Beispiele altrussischer angewandter Kunst. Die Hörner sind aus Silber gehämmert und kunstvoll ziseliert, wobei orientalische Elemente mit russischen Märchenmotiven kombiniert werden (246, 283-289). Sowohl die Hörner als auch der dort gefundene vergoldete Helm gehören offenbar zu den persönlichen fürstlichen Gebrauchsgegenständen. Sie konnten dem Fürsten sowohl auf der Jagd, bei einem Festmahl als auch bei einem Feldzug dienen.

N. F. Findeisen vergleicht die Bedeutung dieser Hörner mit der Rolle des Olifanten, eines Elfenbeinhorns, der im 10. und 11. Jahrhundert aus Byzanz in die Länder Westeuropas gelangte und dort als größter Schatz angesehen wurde, der nur Fürsten und großen

доступная только князьям и крупным феодальным сеньорам (294, 27). В «Слове святой Григория» есть место, позволяющее предположить, что олифант был знаком и Киевской Руси. В числе «дьявольских забав», кроторых должен избегать верующий христианин, здесь наряду с «бубенным плесканьем», «свирельным звуком» и «гуслями мусикнискими» названа «фружскня слонница». «Это слово, несомненно обозначающее музыкальный инструмент, — замечает Финдейзен, — осталось без объяснений наших исследователей... Не представляет ли „фружския слонница“ перевод французского олифанта — рога из слоновой кости, известного в средние века на Западе, а затем появившегося и при московском дворе?» (294, примеч. 35). К этому следует сделать только некоторую хронологическую поправку. Упоминание «фружския слонницы» в памятнике древнерусской учительной литературы, относимом исследователями к XI—XII векам, указывает на то, что инструмент, подразумеваемый под этим наименованием, проник на Русь не в пору расцвета Московского государства, а, по-видимому, тремя-четырьмя столетиями раньше.

Кроме перечисленных инструментов в Древней Руси, вероятно, существовали и некоторые другие, о которых имеющиеся литературные сведения, изобразительные и археологические материалы не дают достаточно полного и исчерпывающего представления. Можно полагать, что ряд инструментов, сохранившихся поныне в народном музыкальном быту, пользовался любовью и признанием народа с давних пор и был известен уже в первые века русского государства.

Так, в памятниках древнерусской письменности встречается упоминание о цевнице —

feudalen Herren zugänglich war (294, 27). In „Das Wort des Heiligen Gregor“ gibt es eine Stelle, die darauf schließen lässt, dass der Olifant in der Kiewer Rus bekannt war. In der Liste der „Teufelsspiele“, die ein gläubiger Christ vermeiden sollte, wird neben „Trommelschlag“, „Svirelklang“ und „Guslimusik“ auch „Fruga-Elefant“ genannt. „Dieses Wort, das zweifelsohne ein Musikinstrument bezeichnet“, bemerkt Findeisen, „ist von unseren Forschern ohne Erklärung geblieben... Ist „Fruga-Elefant“ nicht eine Übersetzung des französischen Olifant, eines aus Elfenbein gefertigten Horns, das im Mittelalter im Westen bekannt war und dann auch am Moskauer Hof auftauchte?“ (294, *Anmerkung* 35). Hier ist lediglich eine gewisse chronologische Korrektur vorzunehmen. Die Erwähnung der „Fruga-Elefant“ in einem Monument der altrussischen Unterrichtsliteratur, die von den Forschern dem 11. bis 12. Jahrhundert zugeschrieben wird, deutet darauf hin, dass das Instrument, auf das sich dieser Name bezieht, nicht in der Blütezeit des Moskauer Staates nach Russland kam, sondern offenbar schon drei oder vier Jahrhunderte früher.

Neben den oben genannten Instrumenten gab es im alten Russland wahrscheinlich noch einige andere Instrumente, über die die verfügbaren literarischen Daten, bildlichen und archäologischen Materialien kein ausreichend vollständiges und erschöpfendes Bild vermitteln. Man kann davon ausgehen, dass eine Reihe von Instrumenten, die sich bis heute im volkstümlichen Musikleben erhalten haben, schon im Altertum die Liebe und Anerkennung des Volkes genossen und bereits in den ersten Jahrhunderten des russischen Staates bekannt waren.

So wird in den Denkmälern der altrussischen Schrift die Zewniza erwähnt, eine mehrläufige Flöte oder

многоствольной флейте, или флейте Пана, принадлежащей к древнейшим видам музыкальных инструментов. В позднейшее время этот инструмент сохранился лишь в немногих областях России и Украины под названием кувиклы, кугиклы, кувички, кувица (217, II, 103—110), а в XX веке считался совсем исчезнувшим. В конце 30-х годов К. В. Квитке удалось найти его в Курской области, а вслед за тем Л. В. Кулаковский установил существование кувикл и в некоторых селах Брянской области.

«Примитивность, архаичность культуры брянских кувикл,— замечает исследователь, описывая практику игры на них, — позволяет рассматривать эту культуру как подлинное начало развития инструментальной музыки. Кувиклы, игра на них — это один из самых нижних „слоев“ в многослойном культурном наследии современной русской деревни» (125, 40—41; 128).

На кувиклах играют только женщины небольшими ансамблями, причем их применение ограничивалось определенными периодами сельскохозяйственного года, что было связано с существовавшими издавна поверьями: «Начинать игру на кувиклах, — сообщает Л. В. Кулаковский, — старики разрешали не раньше, чем зацветает рожь („чтобы колос пустой не был“), или не раньше „Десятой Пятницы“; когда начинали сеять озимые (после „Фролова дня“, 31 августа) —играть запрещали» (125, 41).

К весьма отдаленному периоду можно отнести происхождение различного рода погремушек, трещоток, колокольчиков и т. д. Подобные звучащие предметы часто находят в древних местах погребения, что говорит о их ритуальном назначении при отправлении похоронного обряда.

Среди названий музыкальных инструментов, против которых направляет свой благочестивый гнев

Panflöte, die zu den ältesten Musikinstrumenten gehört. In der späten Zeit blieb dieses Instrument nur in wenigen Gebieten Russlands und der Ukraine unter den Namen Kuvikla, Kugikly, Kuvichyk, Kuvica (217, II, 103-110) erhalten, und im 20. Jahrhundert wurde es als völlig verschwunden angesehen. In den späten 30er Jahren gelang es K. W. Kwitka, sie in der Kursker Region zu finden, und danach stellte L. W. Kulakowski die Existenz von Kuviklas in einigen Dörfern der Brjansker Region fest. „Die Ursprünglichkeit, der archaische Charakter der Brjansker Kuvikla-Kultur“, so der Forscher, „erlaubt es uns, diese Kultur als den wahren Beginn der Entwicklung der Instrumentalmusik zu betrachten. Die Kuviklas und das Spielen auf ihnen ist eine der untersten „Schichten“ im vielschichtigen Kulturerbe des modernen russischen Dorfes“ (125, 40-41; 128).

Die Kuviklas werden nur von Frauen in kleinen Ensembles gespielt, und ihr Gebrauch war aufgrund eines althergebrachten Glaubens auf bestimmte Zeiten des landwirtschaftlichen Jahres beschränkt: „Um mit dem Spielen auf den Kuviklas zu beginnen“, berichtet L. W. Kulakowski, „erlaubten die alten Männer das Spielen nicht vor der Roggenblüte („damit die Ähre nicht leer ist“), oder nicht vor dem „Zehnten Freitag“; wenn sie mit der Wintersaat begannen (nach dem „Frolows-Tag“, 31. August) - war das Spielen verboten“ (125, 41).

Der Ursprung verschiedener Rasseln, Klappern, Glocken usw. kann auf eine sehr ferne Zeit zurückgeführt werden. Solche klingenden Gegenstände werden häufig in antiken Grabstätten gefunden, was auf ihren rituellen Zweck bei den Bestattungsriten schließen lässt.

Unter den Namen von Musikinstrumenten, gegen die der russische mittelalterliche Buchschreiber

русский средневековый книжник, мы встречаем замар, или самар. Производным от этого названия является выражение «замарные лиски» в одной из редакций жития Феодосия Печерского. В данном случае, однако, речь идет не о коренном русском инструменте, вошедшем в широкий народный обиход. Замар, иначе замр или замир — арабский духовой инструмент аналогичный зурне, которая входила в состав древнерусской военной музыки. Упоминание замра рядом с «гуслями мусикийскими», «бубенным плесканьем» и «свирельным звуком» в «Слове святого Григория» к некоторым другим источникам указывает на то, что этот инструмент применялся также при дворе, во время княжеских пирушек и увеселений.

## Орган в Древней Руси

Наряду с иноземными зодчими, живописцами, мастерами художественного ремесла, приходившими из Византии и других стран Востока и Запада, в Киеве могли бывать и иностранные музыканты со своими инструментами, не известными ранее на Руси. В этой связи представляет особый интерес вопрос о том, существовал ли в Киевской Руси орган. В музыковедческой литературе многократно цитировалась красочная картинка княжеского придворного музицирования, данная в житии Феодосия Печерского: «овы гусленыа гласы непущающим, и инем мусикийския гласящим, иныя же органныя». Некоторые исследователи, буквально истолковывая слово «органныя», пытались опереться на данное свидетельство как на доказательство того, что в Киеве перед князем играли на органе (166, 8; 237, 21—22).

сеinen frommen Zorn richtet, finden wir „Zamar“ oder „Samar“. Das Wort „teuflische Fuchse“ kommt in einer der Redaktionen der Lebensbeschreibung des Theodosius von Petschersk vor. In diesem Fall handelt es sich jedoch nicht um ein einheimisches russisches Instrument, das in den allgemeinen Gebrauch gelangt ist. Zamar, auch Zamr oder Zamir genannt, ist ein arabisches Blasinstrument, das der Zurna ähnlich ist und zur alten russischen Militärmusik gehörte. Die Erwähnung des Zamar neben „musischen Guslis“, „Trommeln“ und „Svirelklang“ in „Das Wort des Heiligen Gregor“ und anderen Quellen deutet darauf hin, dass dieses Instrument auch am Hof verwendet wurde, während der Fürstenfeste und Unterhaltungen.

## Die Orgel im Alten Russland

Neben ausländischen Architekten, Malern und Meistern des Kunsthandwerks, die aus Byzanz und anderen Ländern des Ostens und Westens kamen, konnten auch ausländische Musiker mit ihren eigenen Instrumenten, die zuvor in Russland nicht bekannt waren, nach Kiew kommen. In diesem Zusammenhang ist die Frage von besonderem Interesse, ob es in der Kiewer Rus eine Orgel gab. In der musikwissenschaftlichen Literatur wurde das farbenfrohe Bild des fürstlichen Hofmusizierens, das in der Hagiographie des Theodosius von Petschersk gegeben wird, immer wieder zitiert: „Einige spielten auf Gusli mit unvergleichlichen Stimmen, andere mit musikalischen Stimmen, andere auf der Orgel“. Einige Wissenschaftler, die das Wort „Orgel“ wörtlich auslegen, haben versucht, dieses Zeugnis als Beweis dafür heranzuziehen, dass in Kiew vor dem Fürsten eine Orgel gespielt wurde (166, 8; 237, 21-22). Andere sind in

Другие проявляют в этом отношении большую осторожность, не считая возможным делать на основании одного этого текста такие выводы<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Так, Ж. Гандшин отмечает, что вопреки естественному, казалось бы, предположению, что Византия, поставлявшая органы на далекий Запад, к франкам, пришлет их и в Киев, они появились на Руси только в конце XV века и пришли из Западной Европы (57, 46). Мнение Гандшина о времени появления органа на Руси разделяет Н. Ф. Финдейзен (294, 238).

Веским доказательством существования органа в Киевской Руси в XI веке можно было бы считать открытие, сделанное при расчистке фресок киевского Софийского собора в 1964 году. Оказалось, что фреска, известная под названием «Скоморохи», в 1843 голу была записана масляной краской, в результате чего содержание ее в некоторых местах оказалось искаженным. Когда этот верхний слой был снят, то в левой части фрески вырисовалась картина совершенно отличная от той, которая известна была до сих пор по многочисленным репродукциям и перерисовкам. Вот как описывают ее современные исследователи: «...Перед нами древнее изображение пневматического органа, играющего в сопровождении духовых и струнных инструментов. Справа — музыкант-органист, несколько подавшись вперед, ударяет по клавишам. Две фигуры слева — рабочие-надувальщики мехов, со шлангами или рычагами в руках. Надувальщики стоят на мехах, сжимая их тяжестью своего тела... Сам орган изображен в виде высокого прямоугольника, покрытого сверху двускатной крышей» (56, 53).

dieser Hinsicht vorsichtiger und halten es nicht für möglich, solche Schlussfolgerungen allein aus diesem Text zu ziehen<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> So stellt J. Gandschin fest, dass entgegen der scheinbar selbstverständlichen Annahme, dass Byzanz, die Orgeln in den fernen Westen, zu den Franken, lieferte, diese auch nach Kiew schickte, sie erst Ende des 15. Jahrhunderts in Russland erschienen und aus Westeuropa kamen (57, 46). Die Meinung Gandschins über den Zeitpunkt des Erscheinens der Orgel in Russland wird von N. F. Findeisen geteilt (294, 238).

Ein starkes Beweisstück für das Vorhandensein einer Orgel in der Kiewer Rus im 11. Jahrhundert könnte die Entdeckung sein, die bei der Restaurierung der Fresken der Sophienkathedrale in Kiew im Jahr 1964 gemacht wurde. Es stellte sich heraus, dass das als „Spielmänner“ bekannte Fresko 1843 mit Ölfarbe bemalt worden war, wodurch sein Inhalt an einigen Stellen verzerrt wurde. Als diese oberste Schicht entfernt wurde, kam auf der linken Seite des Freskos ein völlig anderes Bild zum Vorschein als das, das bisher aus zahlreichen Reproduktionen und Umzeichnungen bekannt war. Moderne Forscher beschreiben es folgendermaßen: „...Vor uns befindet sich ein antikes Bild einer pneumatischen Orgel, die von Blas- und Streichinstrumenten begleitet wird. Rechts ist ein Organist zu sehen, der etwas nach vorne gerichtet ist und die Tasten anschlägt. Die beiden Figuren auf der linken Seite sind Arbeiter, die mit Schläuchen oder Hebeln in der Hand Felle aufblasen. Die Aufbläser stehen auf den Fellen und drücken sie mit dem Gewicht ihrer Körper zusammen.... Die Orgel selbst ist als ein hohes Rechteck dargestellt, das von oben mit einem Giebeldach bedeckt ist“ (56, 53).



Остается, однако, открытым вопрос — действительно ли на этой фреске запечатлены картины музицирования во дворце киевских князей. Выше уже говорилось о том, что, по мнению авторитетных историков древнерусского искусства, стенная роспись на лестнице Киево-Софийского собора изображала сцены византийского придворного быта. В языке древнерусской письменности слова «орган», «органный», «органьская» относились, как показывают многочисленные примеры, к инструментальной музыке вообще, а не к одному определенному типу инструмента. В сборнике поучительных изречений «Пчела» (XII—XIII века) греческое «аулоис» (авлос) переводится словами «трубам органьскнм» (270, II, 705). В славянском переводе поучений Григория Назианзина (XI век), слово «органон» истолковано как «гусли некия многими струнами» (270, I, 610). В Четьх-Минях XV — XVI веков на месте латинских названий «цимбалис» и «органис» стоит — «кимвалы и гуслими».

Эти примеры убеждают в том, что древнерусский переводчик не имел представления об органе как таковом и каждый раз, когда ему попадалось это слово, подбирал образцы инструментов, знакомых ему из окружающей действительности. Производным от «орган» является и «варган» — название ударного инструмента, входившего в состав ратной музыки<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Двойное понимание слова «орган», по-видимому, идет из Византии. В описании приема Ольги Константином Багрянородным говорится об органах духовых и ударных (13, 117).

Иногда слово «орган» применялось в чисто риторическом смысле, не приобретая определенного

Es bleibt jedoch die Frage, ob dieses Fresko wirklich Bilder vom Musizieren im Palast der Kiewer Fürsten zeigt. Oben wurde bereits erwähnt, dass die Wandmalerei auf der Treppe der Kiewer Sophienkathedrale nach Ansicht der maßgeblichen Historiker der altrussischen Kunst Szenen aus dem byzantinischen Hofleben darstellte. In der altrussischen Schriftsprache bezogen sich die Wörter „Orgel“, „Orgeln“ und „Orgelklang“, wie zahlreiche Beispiele zeigen, auf die Instrumentalmusik im Allgemeinen und nicht auf eine bestimmte Art von Instrument. In der Sammlung lehrreicher Sprüche „Biene“ (12.-13. Jahrhundert) wird das griechische „αὐλός“ (Aulos) mit „Orgelpfeifen“ übersetzt (270, II, 705). In der slawischen Übersetzung der Lehren Gregors von Nazianz (11. Jahrhundert) wird das Wort „Organon“ als „Gusli mit vielen Saiten“ interpretiert (270, I, 610). In den Cheti-Minei des 15. - 16. Jahrhunderts werden die lateinischen Namen „cimbalis“ und „organis“ durch „Zimbeln und Gusli“ ersetzt.

Diese Beispiele zeigen, dass der altrussische Übersetzer keine Ahnung von der Orgel als solcher hatte und jedes Mal, wenn er auf dieses Wort stieß, Beispiele von Instrumenten wählte, die ihm aus der umgebenden Wirklichkeit bekannt waren. Eine Ableitung von „Orgel“ ist auch „Maultrommel“ - der Name eines Schlaginstruments, das Teil der Kriegsmusik war<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Das doppelte Verständnis des Wortes „Orgel“ scheint von den Byzantinern zu stammen. In der Beschreibung des Empfangs von Olga durch Konstantin Porphyrogenitus ist von Wind- und Schlagwerkorgeln die Rede (13, 117).

Manchmal wurde das Wort „Orgel“ in einem rein rhetorischen Sinne verwendet, ohne eine bestimmte

предметного значения. Таково торжественное обращение из «Слова Даниила Заточника» в духе ораторской прозы XII—XIII веков: «Вострубим, яко во златокованные трубы, в разум ума своего и начнем бкти в сребреня органы возвитие мудрости своеа». Д. С. Лихачев приводит этот оборот как типичный образец литературного приема, называемого «стилистической симметрией». В отличие от художественного параллелизма, основанного на сопоставлении двух разных явлений, стилистическая симметрия представляет собой повтор одного и того же в разной форме, с помощью различных слов. В приведенных строках из «Слова Даниила Заточника», по замечанию Д. С. Лихачева, «содержится не два призыва, а один. „Златокованные трубы" и „сребреня органы" — не два предмета, а один, но названный общо, без уточнений: некий отвлеченный драгоценный музыкальный инструмент» (140, 174—175).

Наконец, следует обратить внимание на то, что текст жития Феодосия Печерского в том месте, которое обычно приводится для доказательства существования органа и органной игры в древнем Киеве, недостаточно устойчив. В редакции XII века оно читается так: «овы гусельныя гласы испущающе, другня же органная гласы ноюще». Очевидно, переписчик хотел внести здесь уточнение, опять же указывающее на то, что орган как особый музыкальный инструмент не был ему известен.

Таким образом, прямых указаний на то, что при дворе киевских князей играли на органе, имеющиеся в нашем распоряжении источники не дают. И если все же допустить такую возможность, то надо будет признать, что орган не привился в музыкальном

inhaltliche Bedeutung zu erhalten. So heißt es in der feierlichen Ansprache aus „Das Wort von Daniil Zatotschnik“ im Geiste der rednerischen Prosa des 12. bis 13. Jahrhunderts: „Lasst uns die goldenen Trompeten zum Geist unseres Verstandes blasen, und lasst uns beginnen, in den silbernen Orgeln die Verherrlichung unserer Weisheit zu schlagen“. D. S. Lichatschow führt diese Wendung als typisches Beispiel für eine literarische Technik an, die als „stilistische Symmetrie“ bezeichnet wird. Im Gegensatz zum künstlerischen Parallelismus, der auf dem Vergleich zweier unterschiedlicher Phänomene beruht, ist die stilistische Symmetrie eine Wiederholung desselben Sachverhalts in einer anderen Form und mit anderen Worten. Die obigen Zeilen aus „Das Wort von Daniil Zatotschnik“ enthalten laut D. S. Lichatschow „nicht zwei Appelle, sondern einen. Die „goldenen Trompeten“ und die „silbernen Orgeln“ sind nicht zwei Objekte, sondern eines, das jedoch allgemein und ohne Spezifizierung genannt wird: ein abstraktes, kostbares Musikinstrument“ (140, 174-175).

Schließlich sollten wir die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass der Text der Hagiographie des Theodosius von Petschersk an der Stelle, die in der Regel zitiert wird, um die Existenz von Orgel und Orgelspiel im alten Kiew zu beweisen, ist nicht stabil genug. In der Ausgabe aus dem 12. Jahrhundert heißt es: „die beiden Gusli-Stimmen strahlen, die anderen Orgelstimmen wimmern“. Offensichtlich wollte der Kopist hier eine Klarstellung vornehmen, was wiederum darauf hinweist, dass ihm die Orgel als besonderes Musikinstrument nicht bekannt war.

Die uns zur Verfügung stehenden Quellen geben also keine direkten Hinweise darauf, dass die Orgel am Hof der Kiewer Fürsten gespielt wurde. Und wenn man eine solche Möglichkeit zulässt, müsste man erkennen, dass die Orgel im Musikleben der Alten Rus nicht

обиходе Древней Руси и очень скоро был здесь забыт.

Fuß gefasst hat und hier sehr bald in Vergessenheit geriet.

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАННИЕ ФОРМЫ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Вместе с принятием христианства в конце X века в Киевской Руси начинает развиваться церковное пение, являвшееся неотъемлемой частью богослужебного ритуала. Среди представителей древнерусской феодальной верхушки уже задолго до официального «крещения Руси» существовали сторонники христианской религии, которые отказывались от своих прежних языческих богов и переходили в новую веру. Но это были отдельные небольшие группы, и мы не знаем, как совершалось у них богослужение, каким образом отправляли они предписанные церковным уставом религиозные обряды. Только с того времени, когда христианство было объявлено государственной религией, возникает единая церковная организация, начинается широкое строительство храмов, создается клир с его строго выдержанной иерархической структурой, словом, оформляется культ.

Уже в первых летописных сообщениях о принятии христианства Русью упоминаются церковные певцы. Таково приводимое В. И. Татищевым летописное свидетельство о том, что, когда Владимир Святославич крестился, византийский император прислал ему «много иереи, диаконы и демественникн от славян» (155, 137). В Лаврентьевской летописи упоминается о «дворе деместиков», находившемся в Киеве за выстроенной Владимиром церковью св. Богородицы (Десятинная церковь). «Демественник», или «деместик» — это, по-видимому, разные

## URSPRUNG UND FRÜHE FORMEN DES RUSSISCHEN KIRCHENGESANGS

Mit der Annahme des Christentums in der Kiewer Rus am Ende des 10. Jahrhunderts begann sich auch das Kirchengestühl als fester Bestandteil des liturgischen Rituals zu entwickeln. Unter den Vertretern der altrussischen feudalen Oberschicht gab es schon lange vor der offiziellen „Taufe der Rus“ Anhänger des Christentums, die ihren bisherigen heidnischen Göttern abschworen und zum neuen Glauben übertraten. Es handelte sich jedoch um einzelne kleine Gruppen, und wir wissen nicht, wie sie ihre Gottesdienste abhielten, wie sie die in den Kirchenstatuten vorgeschriebenen religiösen Riten vollzogen. Erst als das Christentum zur Staatsreligion erklärt wurde, bildete sich eine einheitliche kirchliche Organisation heraus, wurden in großem Umfang Kirchen gebaut, ein Klerus mit einer streng eingehaltenen hierarchischen Struktur geschaffen, mit einem Wort: der Kult wurde formalisiert.

Bereits in der ersten Chronik werden Berichte über die Annahme des Christentums durch russische Kirchensänger erwähnt. So bezeugt die von W. I. Tatischschew zitierte Chronik, dass der byzantinische Kaiser, als Wladimir Swjatoslawitsch getauft wurde, ihm „viele Priester, Diakone und Chorsänger von den Slawen“ schickte (155, 137). In der Laurentius-Chronik ist vom „Hof der Chorsänger“ die Rede, der sich in Kiew hinter der von Wladimir erbauten Kirche der Heiligen Jungfrau Maria (Kirche des Zehnten (*Kirche der Himmelfahrt*)) befand. „Demestnik“ oder „Demistik“ sind wahrscheinlich verschiedene Transkriptionen des

транскрипции греческого слова «доместик», руководитель церковного хора, регент или первый певец (иначе «лротопсалт»), выступавший в роли запевалы. Церковное пение входило в круг обязательных дисциплин, которым обучали в школах, создаваемых уже в конце X века для подготовки грамотного духовенства и образованных лиц из высшего сословия. Н. С. Чаев, основываясь на данных летописи и других исторических источников, пишет: «В „низшей“ школе, существовавшей при монастырях или, быть может, в виде более или менее значительных групп учащихся около отдельных священников и подготовлявшей почти исключительно лиц для обслуживания культа, преподавалось чтение, письмо и пение... В школах, где обучались дети „нарочитой чади“, кроме только что названных „наук“, могли преподаваться также „философия, риторика и вся грамматика“» (94, II, 220).

Монументальные, величественные по архитектуре и роскошно декорированные храмы, возводившиеся в Киеве, Новгороде и других городах, должны были располагать достаточными в численном отношении хорами хорошо обученных, знающих свое дело певцов, исполнение которых соответствовало бы пышности храмового интерьера и торжественности совершаемого в нем богослужения. Со второй половины XI столетия важную роль в развитии церковного пения начинают играть возникающие около больших городов монастыри, в частности Киево-Печорский монастырь, являвшийся одним из крупнейших очагов культуры и просвещения в Древней Руси.

Но имеющиеся в нашем распоряжении сведения о наиболее раннем периоде русского церковно-певческого искусства крайне скудны и

греческого слова „Domestikos“ (*δομῆστικός*), das einen Leiter eines Kirchenchors, einen Dirigenten oder den ersten Sänger (auch „Litopsalth“) bezeichnet, der als Vorsänger auftrat. Der Kirchengesang gehörte zu den Pflichtfächern in den Schulen, die bereits Ende des 10. Jahrhunderts für die Ausbildung des gebildeten Klerus und der Gebildeten der Oberschicht eingerichtet wurden. N. S. Tschajew schreibt auf der Grundlage der Daten der Annalen und anderer historischer Quellen: „In der „unteren“ Schule, die in den Klöstern oder vielleicht in Form von mehr oder weniger bedeutenden Schülergruppen in der Nähe einzelner Priester existierte und fast ausschließlich Personen auf den Dienst am Kult vorbereitete, wurden Lesen, Schreiben und Singen unterrichtet .... In den Schulen, in denen die Kinder der „besonders ausgewählten Kinder“ unterrichtet wurden, konnten neben den eben genannten „Wissenschaften“ auch „Philosophie, Rhetorik und alle Grammatik“ gelehrt werden“ (94, II, 220).

Die in Kiew, Nowgorod und anderen Städten errichteten monumentalen, architektonisch majestätischen und reich ausgestatteten Gotteshäuser mussten über eine ausreichende Anzahl von Chören mit gut ausgebildeten und geübten Sängern verfügen, deren Leistung der Pracht der Innenausstattung des Gotteshauses und der Feierlichkeit des darin abgehaltenen Gottesdienstes entsprach. Ab der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts spielten die Klöster, die in der Nähe der großen Städte entstanden, eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Kirchengesangs, insbesondere das Kiewer Petschersker Kloster, das eines der größten Zentren der Kultur und der Aufklärung im alten Russland war.

Über die Anfänge des russischen Kirchengesangs sind jedoch nur sehr wenige und oft unklare Informationen überliefert. Die erhaltenen

зачастую недостаточно ясны. Дошедшие до нас певческие книги XI века ограничиваются лишь указаниями на глас и точками в тексте, отмечающими границы строк, на которые подразделяется напев. Этих данных, конечно, недостаточно для того, чтобы восстановить мелодический строй песнопений того времени. Йотированные же певческие рукописи возникли не ранее начала или даже середины XII века.

Вопрос об истоках знаменного распеза

Отсутствие непосредственных письменных источников служит причиной неопределенного, гадательного характера, а часто и очевидной произвольности высказывавшихся в литературе суждений об истоках церковного пения в России и о том, каковы были его формы к мелодический склад о первый период после принятия Русью христианства. Д. В. Разумовский, положивший начало систематическому изучению памятников древнерусского певческого искусства, признавал: «Относительно самого пения первенствующей русской церкви нельзя сделать никакого определенного заключения. Ни Константинополь, откуда присланы первые певцы русской церкви, ни личность самих певцов, славян по происхождению, не могут сообщить ничего о свойствах и характере первого церковно-русского пения. Несомненно только то, что православная русская церковь не изобрела сама богослужебного пения, но получила его вполне готовым по своему техническому устройству» (226, 58).

Радикально противоположный взгляд был высказан С. В. Смоленским, утверждавшим, что

Gesangbücher aus dem 11. Jahrhundert beschränken sich auf Angaben zur Stimme und auf Punkte im Text, die die Grenzen der Zeilen markieren, in die der Gesang unterteilt ist. Diese Angaben reichen natürlich nicht aus, um die melodische Struktur der Gesänge jener Zeit zu rekonstruieren. Notierte Gesangmanuskripte gibt es erst seit Anfang bis Mitte des 12. Jahrhunderts.

Die Frage nach den Ursprüngen des Singens nach Krjuki-Noten

Das Fehlen direkter schriftlicher Quellen ist der Grund für den unsicheren, rätselhaften Charakter und die oft offensichtliche Willkür der in der Literatur geäußerten Urteile über die Ursprünge des Kirchengesangs in Russland und über seine Formen und melodische Struktur in der ersten Zeit nach der Annahme des Christentums durch Russland. D. W. Rasumowski, der das systematische Studium der Denkmäler der altrussischen Gesangkunst initiiert hat, räumt ein: „Was den Gesang der russischen Urkirche selbst betrifft, kann man keine eindeutigen Schlüsse ziehen. Weder Konstantinopel, von wo aus die ersten Sänger der russischen Kirche geschickt wurden, noch die Identität der Sänger selbst, die slawischer Herkunft waren, können uns etwas über die Eigenschaften und den Charakter des ersten kirchenrussischen Gesangs sagen. Sicher ist nur, dass die russisch-orthodoxe Kirche den liturgischen Gesang nicht selbst erfunden hat, sondern ihn durch seine technische Ausgestaltung bereits rezipiert hat“ (226, 58).

Eine radikal gegenteilige Auffassung vertrat S. W. Smolenski, der argumentierte, dass das System der

существовавшая в Древней Руси система крюкового музыкального письма и самые церковные напевы, зафиксированные с его помощью, являются всецело продуктом самобытного народного творчества и возникли на русской почве самостоятельно, независимо от какого бы то ни было воздействия извне. «...К XI веку, — писал Смоленский, — т. е. сейчас при крещении Руси, мы уже имели отлично выработанное в знаменах, вполне систематизированное русское певческое искусство, располагавшее весьма внушительным объемом своих книг и мелодиями столь твердыми и народными, что они сохранились живыми до наших дней» (258, 20).

Это решительное заявление не подтверждается, однако, никакими историческими фактами и ссылками на источники. Смоленский не объясняет, где и как успела сформироваться уже к началу XI века эта высокоразвитая, самостоятельная певческая культура, обладавшая вполне законченным характером и выработанными средствами письменной фиксации ее мелодий. Для того, чтобы согласиться со Смоленским, надо или допустить, что ко времени официального «крещения Руси» христианская религия уже глубоко вошла в сознание русских людей и охватила широкие народные массы, или стать на точку зрения книжника XVII века, который, отвергая версию о греческом происхождении знаменного пения, приписывал его создание «неким премудрым русским риторам... вдохновением святого и животворящего духа наставляемым на дело сие» (282, 20). Оставляя в стороне второй вариант, нужно сказать, что и первое объяснение оказывается исторически совершенно беспочвенным. Немногочисленные приверженцы христианства на Руси в IX и X веках принадлежали к числу грескофильскн

Krjuki-Noten, das im alten Russland existierte, und die mit seiner Hilfe aufgezeichneten Kirchenmelodien vollständig das Produkt ursprünglicher volkstümlicher Kreativität sind und auf russischem Boden unabhängig von jeglichem Einfluss von außen entstanden sind. „...Im 11. Jahrhundert“, schrieb Smolenski, „d.h. jetzt bei der Taufe Russlands, hatten wir bereits eine perfekt entwickelte, ziemlich systematisierte russische Gesangkunst, mit einem sehr beeindruckenden Umfang ihrer Bücher und Melodien, die so solide und volkstümlich sind, dass sie bis in unsere Tage lebendig geblieben sind“ (258, 20).

Diese starke Behauptung wird jedoch durch keinerlei historische Fakten und Quellenangaben gestützt. Smolenski erklärt nicht, wo und wie sich diese hochentwickelte, eigenständige Gesangkultur, die über einen recht vollständigen Charakter und entwickelte Mittel zur schriftlichen Fixierung ihrer Melodien verfügte, bereits zu Beginn des 11. Jahrhunderts gebildet hatte. Um Smolenski zuzustimmen, muss man entweder davon ausgehen, dass zur Zeit der offiziellen „Taufe Russlands“ die christliche Religion bereits tief in das Bewusstsein des russischen Volkes eingedrungen war und die breite Masse des Volkes erfasste, oder man muss den Standpunkt des Schreibers des 17. Jahrhunderts einnehmen, der die Version vom griechischen Ursprung des Bannergesangs ablehnte und seine Entstehung „einigen weisen russischen Rhetoren ... die durch die Eingebung des heiligen und lebensspendenden Geistes in diesem Werk unterwiesen wurden“ (282, 20). Lässt man die zweite Variante beiseite, so muss man sagen, dass die erste Erklärung sich als historisch völlig unbegründet erweist. Die wenigen Anhänger des Christentums in Russland im 9. und 10. Jahrhundert gehörten zum griechophil

настроенной знати, имевшей мало общего с народом. Известно, что и после принятия христианства как государственной религии христианская вера медленно, с трудом проникала в сознание народных масс, оставаясь по существу религией феодальных верхов.

Несмотря на свою полную историческую несостоятельность, выдвинутая Смоленским концепция «самозарождения» знаменного распева на русской почве находила сторонников еще в сравнительно недавнее время. В. М. Беляев в некоторых отношениях даже заостряет эту точку зрения и придает ей еще более крайний характер, утверждая, что не только самые напевы, но и теоретические основы русского церковного пения, принципы его организации были вполне оригинальными и не имели ничего общего с византийским певческим искусством (25, 26—27).

Вопрос об отношении древнейших форм знаменного распева к византийскому церковному пению впервые был поставлен на твердую научную почву в связи с организованной Обществом любителей древней письменности в 1906 году экспедицией на Афон с целью изучения старинных певческих рукописей. Обширный рукописный материал, с которым получили возможность познакомиться участники экспедиции, позволил перейти от общих догадок и предположений к более конкретным и доказательным суждениям. Сравнительный анализ старейших по возрасту русских и греческих рукописей заставил А. В. Преображенского прийти к радикально противоположным выводам, которые были изложены им в докладе, прочитанном на заседании Общества, а затем опубликованном в «Русском музыкальной газете». Важнейшие из этих выводов

госинnten Adel, der wenig mit dem Volk gemein hatte. Es ist bekannt, dass der christliche Glaube auch nach der Einführung des Christentums als Staatsreligion nur langsam und mühsam in das Bewusstsein der Massen eindrang und im Wesentlichen die Religion der feudalen Oberschicht blieb.

Trotz ihrer völligen historischen Ungereimtheit hat Smolenskis Konzept der „Urzeugung“ des Krjukinotengesangs auf russischem Boden auch in jüngerer Zeit noch Befürworter gefunden. W. M. Beljajew hat diesen Standpunkt in mancher Hinsicht sogar noch verschärft und ihm einen noch extremeren Charakter verliehen, indem er behauptete, dass nicht nur die Melodien selbst, sondern auch die theoretischen Grundlagen des russischen Kirchengesangs und die Prinzipien seiner Organisation ganz ursprünglich seien und nichts mit der byzantinischen Gesangkunst gemein hätten (25, 26-27).

Die Frage nach der Verwandtschaft der ältesten Formen des Krjukinotengesangs mit dem byzantinischen Kirchengesang wurde erstmals im Zusammenhang mit der 1906 von der Gesellschaft der Liebhaber antiker Schrift organisierten Expedition nach Athos zum Studium alter Gesangsmanuskripte auf eine solide wissenschaftliche Grundlage gestellt. Das umfangreiche Manuskriptmaterial, mit dem sich die Teilnehmer der Expedition vertraut machen konnten, ermöglichte es, von allgemeinen Vermutungen und Annahmen zu konkreteren und beweiskräftigeren Urteilen überzugehen. Eine vergleichende Analyse der ältesten russischen und griechischen Manuskripte zwang A. W. Preobraschenski zu radikal gegensätzlichen Schlussfolgerungen, die er in einem Bericht darlegte, der auf einer Sitzung der Gesellschaft verlesen und anschließend in der „Russischen Musikzeitung“ veröffentlicht wurde. Die

сформулированы в следующих трех положениях:

«Необходимо признать, во 1-х, что знаменная нотация древних славянских певчих книг есть нотация греческая, с совершенно незначительными изменениями приспособленная для распевания славянского текста.

Во 2-х, что греческая нотация заимствована славянами для записи греческих же церковных напевов, а не каких-либо самостоятельных или оригинальных мелодий.

В 3-х, что греческие напевы, рассчитанные на греческие же тексты, не могли быть применены к славянским текстам без нарушения некоторых мелодических и ритмических свойств напевов, равно и правильности самого текста, но при этом совершенно не потерпели в славянском изложении существенных изменений» (215, 260—261).

Эти положения, развитые и дополненные в некоторых других трудах того же автора (211), послужили в значительной степени основой для дальнейшего изучения ранних славянских певческих рукописей в их отношении к греческим образцам. Но чрезмерная категоричность формулировок Преображенского в цитированной публикации вызвала тогда же возражение со стороны В. М. Металлова. Соглашаясь с Преображенским в существе вопроса и считая невозможным оспаривать зависимость древнерусского церковного пения от греческого, Металлов заостряет внимание на тех «нарушениях» в строении текста и мелодии при усвоении греческих песнопений славянами, которые отмечались и Преображенским, но рассматривались им как нечто несущественное и маловажное. «...Различие суждений, — по мнению

важнейших dieser Schlussfolgerungen sind in den folgenden drei Aussagen formuliert:

„Erstens muss man wissen, dass die Notation der alten slawischen Gesangsbücher eine griechische Notation ist, die nur geringfügig für den Gesang des slawischen Textes angepasst wurde.

Zweitens, dass die griechische Notation von den Slawen übernommen wurde, um griechische Kirchenmelodien aufzuzeichnen, aber keine unabhängigen oder ursprünglichen Melodien.

Drittens, dass die griechischen Gesänge, die auf griechische Texte bezogen waren, nicht auf slawische Texte übertragen werden konnten, ohne einige melodische und rhythmische Eigenschaften der Gesänge sowie die Korrektheit des Textes selbst zu verletzen, aber gleichzeitig keine wesentlichen Veränderungen in der slawischen Darstellung erfahren“ (215, 260-261).

Diese Bestimmungen, die in einigen anderen Arbeiten desselben Autors weiterentwickelt und ergänzt wurden (211), dienten weitgehend als Grundlage für das weitere Studium der frühen slawischen Gesangshandschriften in ihrer Beziehung zu griechischen Vorbildern. Doch die übertriebene Kategorisierung der Formulierungen Preobraschenskis in der zitierten Publikation rief zugleich einen Einwand von W. M. Metallov hervor. Während er Preobraschenski im Kern der Frage zustimmt und es für unmöglich hält, die Abhängigkeit des altrussischen Kirchengesangs vom Griechischen zu bestreiten, richtet Metallov sein Augenmerk auf jene „Verstöße“ in der Text- und Melodiestructur bei der Übernahme griechischer Gesänge durch die Slawen, die zwar auch von Preobraschenski festgestellt, von ihm aber als etwas Unbedeutendes und Unwichtiges betrachtet wurden. „...Der Unterschied



Металлова, — может быть только в том, чистые ли греческие напевы перенесены на Русь или славяннзованные...» (155, 44).

Принципиальная сторона вопроса о византийском влиянии в культуре Древней Руси, о роли заимствований из Византии в формировании русской литературы и искусства достаточно выяснена в советской исторической науке. Нельзя не согласиться с В. Н. Лазаревым, что «изолированное изучение древнерусского искусства, в полном отрыве его от искусства Византии и южных славян, неизбежно толкает исследователя на путь ложно понятого патриотизма» (130, 302). Задача исследования отдельных областей древнерусской художественной культуры заключается не в подтверждении или отрицании самого факта влияний, исходивших от Византии, а в том, чтобы проследить конкретные формы этого влияния, пути его проникновения на Русь и дальнейшей трансформации заимствованных элементов в новом окружении, в котором они очутились.

Термин «влияние» достаточно широк по своему смыслу и в разных исторических ситуациях может иметь неодинаковое значение. Поэтому Д. С. Лихачев предложил заменить его по отношению к воздействию Византии на литературу Древней Руси словом «трансплантация» — пересадка: «Памятники пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому как пересаженное растение продолжает жить и расти в новой обстановке» (142, 22). «Трансплантация, — пишет далее ученый, развивая свою мысль, — позволяет росткам старой культуры самостоятельно, творчески развиваться на новой почве. Она

in der Beurteilung", so Metallow, "kann nur darin bestehen, ob die reinen griechischen Gesänge nach Russland übertragen oder slawisiert wurden..." (155, 44).

Die grundsätzliche Frage des byzantinischen Einflusses in der Kultur der Alten Rus, die Rolle der byzantinischen Anleihen bei der Entstehung der russischen Literatur und Kunst ist in der sowjetischen Geschichtswissenschaft hinreichend geklärt worden. Man kann W. N. Lasarew nur zustimmen, dass „das isolierte Studium der altrussischen Kunst, völlig losgelöst von der Kunst Byzanz' und der Südslawen, den Forscher unweigerlich auf den Weg eines falsch verstandenen Patriotismus führt“ (130, 302). Die Aufgabe der Erforschung einzelner Bereiche der altrussischen Kunstkultur besteht nicht darin, die Tatsache byzantinischer Einflüsse an sich zu bestätigen oder zu leugnen, sondern die spezifischen Formen dieses Einflusses, die Wege seines Eindringens nach Russland und die weitere Transformation der entlehnten Elemente in der neuen Umgebung, in der sie sich befanden, nachzuzeichnen.

Der Begriff „Einfluss“ ist in seiner Bedeutung recht weit gefasst und kann in verschiedenen historischen Situationen unterschiedliche Bedeutungen haben. Deshalb schlug D. S. Lichatschow vor, ihn in Bezug auf den Einfluss von Byzanz auf die Literatur des antiken Russlands durch das Wort „Transplantation“ zu ersetzen: „Denkmäler werden verpflanzt, auf einen neuen Boden verpflanzt, und hier setzen sie ihr unabhängiges Leben unter neuen Bedingungen und manchmal in neuen Formen fort, so wie eine verpflanzte Pflanze in einer neuen Umgebung weiterlebt und wächst“ (142, 22). „Die Transplantation“, schreibt der Wissenschaftler weiter und entwickelt seinen Gedanken, „ermöglicht es den Sprossen einer alten Kultur, sich in einem neuen Boden selbständig und

ведет к появлению местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры. Это явление чрезвычайно важно для образования и формирования новых культур: признак их „молодости“ и жизнеспособности» (142, 22).

В истории древней русской литературы, по крайней мере первого, киевского ее периода, переводной литературе отводится весьма значительное место, и ее памятники рассматриваются наряду с оригинальными произведениями как неотъемлемое достояние русской или общеславянской письменности. В процессе своего бытования переводы с греческого или с других языков подвергались многократным переработкам, приобретая все больше черт, заимствованных из русской действительности. Переводная литература, как замечает Н. К. Гудзий, «органически включалась в общий литературный поток, стиравший грани между чужим и своим», став «фактом русской литературы в такой же мере, в какой им стали позже, например, переводные произведения Жуковского» (71, 28).

Аналогичный процесс усвоения и ассимиляции пересаженных из иной среды новых форм происходил и в области церковного пения. Христианское певческое искусство было перенесено на Русь из Византии в готовом, сложившемся виде. К XI веку уже полностью определились не только его общие стилистические нормы и жанровые разновидности, но и основной репертуар песнопений. Это столетие было последним, завершающим этапом византийского гимнотворчества, деятельность так называемых мелургов (название примерно соответствует древнерусскому «распевщик») в последующий период сводилась преимущественно к варьированию,

креативно zu entwickeln. Sie führt zur Herausbildung lokaler Merkmale und lokaler Varianten der verpflanzten Kultur. Dieses Phänomen ist für die Entstehung und Ausformung neuer Kulturen äußerst wichtig: ein Zeichen ihrer „Jugend“ und Lebensfähigkeit“ (142, 22).

In der Geschichte der altrussischen Literatur, zumindest in ihrer ersten, der Kiewer Periode, nimmt die übersetzte Literatur einen sehr bedeutenden Platz ein, und ihre Denkmäler werden zusammen mit den Originalwerken als unveräußerliches Eigentum der russischen oder allslawischen Schrift betrachtet. Die Übersetzungen aus dem Griechischen oder anderen Sprachen wurden im Laufe ihres Bestehens mehrfach überarbeitet und erhielten immer mehr Merkmale, die der russischen Realität entlehnt wurden. Die übersetzte Literatur wurde, wie N. K. Gudziy feststellt, „organisch in den allgemeinen literarischen Strom aufgenommen, der die Grenzen zwischen dem Fremden und dem Einheimischen verwischte“, und wurde „in demselben Maße zu einer Tatsache der russischen Literatur, wie es später beispielsweise die übersetzten Werke Schukowskis wurden“ (71, 28).

Ein ähnlicher Prozess der Aufnahme und Assimilation neuer Formen, die aus einer anderen Umgebung transplantiert wurden, fand auch im Bereich der Kirchenmusik statt. Die christliche Gesangkunst wurde aus Byzanz in einer vorgefertigten Form nach Russland gebracht. Im 11. Jahrhundert waren nicht nur die allgemeinen stilistischen Normen und Gattungsvarianten, sondern auch das Grundrepertoire der Gesänge bereits vollständig festgelegt. Dieses Jahrhundert war der letzte, abschließende Abschnitt der byzantinischen Hymnendichtung. Die Tätigkeit der sogenannten Melodiedchter („μελωδός“) (der Name entspricht etwa dem altrussischen „Sänger“) in der folgenden Zeit

расцветиванию традиционных напевов или созданию новых мелодий к канонизированным текстам на основе имеющегося запаса певческих формул (382, 237—238).

Для того, чтобы понять, как протекал исторический процесс «вживания» византийских форм в русскую художественную культуру, важно уточнить — когда и при каких условиях была эта пересадка осуществлена. В этом вопросе далеко не все еще ясно. Обычно указывается на роль Болгарии как посредницы в передаче основного фонда христианской литературы от Византии к восточным славянам. Как известно, в Болгарии, где христианская религия утвердилась на сто с лишним лет ранее, чем в Киевской Руси, важнейшие богослужебные книги были переведены с греческого на славянский уже в IX—X веках. Вполне естественно, что при принятии христианства Русью были использованы уже готовые болгарские переводы. Современные историки сходятся во мнении, что болгарские богослужебные книги распространялись на Русь еще до того, как христианство получило официальную государственную санкцию. Среди них безусловно должны были быть и певческие книги.

Но каков был характер этих книг — остается невыясненным. Выше уже было отмечено, что старейшие из дошедших до нас русских певческих книг с музыкальной нотацией относятся не ранее, чем к концу XI— началу XII века. Отсутствие более ранних рукописей подобного рода исследователи объясняли их гибелью и уничтожением вследствие набегов степных кочевников, пожаров и других стихийных бедствий. Но еще Металлов обратил внимание на неубедительность такого объяснения, так как от того же периода сохранились книги с текстами песнопений, но без музыкальных

beschränkte sich hauptsächlich auf die Variation, die Verzierung traditioneller Melodien oder die Schaffung neuer Melodien für kanonisierte Texte auf der Grundlage des vorhandenen Vorrats von Singformeln (382, 237-238).

Um zu verstehen, wie der historische Prozess der „Einverleibung“ byzantinischer Formen in die russische Kunstkultur verlief, ist es wichtig zu klären, wann und unter welchen Bedingungen diese Verpflanzung stattfand. In diesem Punkt ist noch nicht alles klar. Gewöhnlich wird die Rolle Bulgariens als Vermittler bei der Übertragung des Hauptbestandes der christlichen Literatur von Byzanz zu den Ostslawen hervorgehoben. Es ist bekannt, dass in Bulgarien, wo die christliche Religion mehr als hundert Jahre früher als in der Kiewer Rus eingeführt wurde, die wichtigsten liturgischen Bücher bereits im 9. und 10. Jahrhundert aus dem Griechischen ins Slawische übersetzt wurden. Es ist ganz natürlich, dass bei der Annahme des Christentums durch Russland bereits fertige bulgarische Übersetzungen verwendet wurden. Moderne Historiker sind sich einig, dass bulgarische liturgische Bücher in Russland verbreitet wurden, noch bevor das Christentum die offizielle staatliche Sanktion erhielt. Darunter dürften auch Gesangsbücher gewesen sein.

Was aber die Natur dieser Bücher war, bleibt unklar. Es wurde bereits erwähnt, dass die ältesten erhaltenen russischen Gesangsbücher mit musikalischer Notation frühestens vom Ende des 11. bis Anfang des 12. Jahrhunderts stammen. Das Fehlen früherer Manuskripte dieser Art wurde von den Forschern auf deren Tod und Zerstörung durch Überfälle von Steppennomaden, Brände und andere Naturkatastrophen zurückgeführt. Aber selbst Metallow wies darauf hin, dass diese Erklärung nicht überzeugend ist, da aus derselben Zeit Bücher mit Gesangstexten, aber ohne musikalische Zeichen, erhalten sind. Die Hinweise auf die Stimme, zu

знаков. Указания на глас, к которому относится то или другое песнопение, и регулярная простановка точек, обозначавших границы мелодических строк, с очевидностью говорят о том, что эти книги также предназначались для пения. Такой тип ненотированных певческих книг остается распространенным и позже, когда знаменное письмо было уже достаточно освоено. Металлов делает отсюда логически обоснованный вывод, что в первые века развития русского церковного пения преобладала устная традиция и мелодии заучивались на память, по слуху — «немногие же экземпляры нотных певческих книг служили только мнемоническими регуляторами напевов» (155, 35).

Из сказанного очевидна полная необоснованность приведенного выше утверждения С. В. Смоленского, что к XI веку русская церковь располагала уже «весьма внушительным объемом» своих певческих книг, в которых был представлен основной круг ее богослужебных напевов, записанных с помощью «отлично выработанной» системы знамен. Гораздо более вероятным представляется предположение, что своя музыкальная письменность, основанная на самостоятельно интерпретированной системе греческих невм, возникла на Руси позже, в итоге уже довольно длительного пути развития певческого искусства на русской почве, и первые образцы этой письменности появляются спустя не менее ста лет после принятия христианства.

Вопрос о том, была ли славянская «рецензия» греческого невменного письма создана усилиями русских мастеров церковного пения или они получили ее в готовом виде от южных славян, продолжает быть дискуссионным. Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что мы не знаем ни одной южнославянской

der dieser oder jener Gesang gehört, und die regelmäßige Platzierung von Punkten, die die Grenzen der melodischen Linien markieren, zeigen deutlich, dass diese Bücher auch zum Singen bestimmt waren. Diese Art von nicht notierten Gesangsbüchern ist auch später noch üblich, als die Krjuki-Notenschrift bereits hinreichend beherrscht wurde. Metallov zieht die logisch begründete Schlussfolgerung, dass in den ersten Jahrhunderten der Entwicklung des russischen Kirchengesangs die mündliche Überlieferung vorherrschte und die Melodien aus dem Gedächtnis, nach dem Gehör, gelernt wurden - „die wenigen Abschriften von Notenbüchern dienten nur als Gedächtnisstützen für die Gesänge“ (155, 35).

Daraus wird ersichtlich, dass die obige Behauptung von S. W. Smolenski, die russische Kirche verfüge bereits im 11. Jahrhundert über „ein sehr beeindruckendes Volumen“ ihrer Gesangsbücher, in denen der Hauptteil ihrer liturgischen Gesänge vertreten sei, aufgezeichnet mit Hilfe eines „perfekt entwickelten“ Systems von Bannern, völlig unbegründet ist. Viel wahrscheinlicher erscheint die Annahme, dass eine eigene Musikschrift, die auf einem eigenständig interpretierten System griechischer Neumen beruht, erst später in Russland auftauchte, als Ergebnis eines recht langen Entwicklungsweges der Gesangkunst auf russischem Boden, und die ersten Proben dieser Schrift erscheinen mindestens hundert Jahre nach der Annahme des Christentums.

Die Frage, ob die slawische „Rezension“ der griechischen Neumen-Schrift durch die Bemühungen der russischen Meister des Kirchengesangs entstanden ist oder ob sie diese in einer fertigen Form von den Südslawen erhalten haben, ist nach wie vor umstritten. Es ist nicht zu übersehen, dass wir keine südslawischen notierten

йотированной певческой рукописи, которая была бы старше древнейших памятников русской знаменной письменности или даже одинакова с ними по возрасту. Немногочисленные болгарские певческие книги XII—XIII веков, дошедшие до нас большей частью в виде отдельных кратких фрагментов, весьма несовершенны по своему музыкальному письму, и трудно предположить, чтобы они могли опираться на прочную и высокоразвитую письменную традицию. Мы имеем здесь дело скорее с неуверенными еще опытами и поисками средств музыкальной фиксации напева. Это относится и к такому широко известному в науке памятнику, как Болонская псалтырь XIII века. Современный болгарский исследователь пишет, обращая внимание на непоследовательность постановки музыкальных знаков в этой рукописи и частые случаи их несовпадения со словесным текстом: «Видно, что писец ставил эти знаки невнимательно и небрежно, как будто он их переписывал с имевшегося у него образца и расставлял, не разбираясь в их конкретном техническом значении. Поэтому их начертание очень неправильное, неясное и неустойчивое» (320, 131) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Автор цитированных строк Х. Кодов отмечает, что Паликарова-Всрдсй в своем известном труде (363) не обратила внимания на эти погрешности и ошибочно приняла все надстрочные знаки за знаки музыкальной нотации.

Можно было бы объяснить эти недостатки упадком и забвением некогда цветущей традиции в условиях длительного иноземного гнета. Но такое объяснение все же натянуто и малоубедительно. Оно оставляет открытым вопрос — почему же среди двух с лишним десятков болгарских богослужебных книг

Gesangshandschriften kennen, die älter als die ältesten Denkmäler der russischen Krijuki-Noten-Schrift oder gar mit ihnen identisch wären. Die wenigen bulgarischen Gesangsbücher des 12. bis 13. Jahrhunderts, die uns zumeist in Form einzelner kurzer Fragmente überliefert sind, sind in ihrer musikalischen Schreibweise sehr unvollkommen, und es ist schwer anzunehmen, dass sie auf einer soliden und hoch entwickelten schriftlichen Tradition beruhen könnten. Vielmehr handelt es sich um unsichere Versuche und Suchen nach Mitteln zur musikalischen Fixierung eines Gesangs. Dies gilt auch für ein in der Wissenschaft weithin bekanntes Monument wie den Bologna-Psalter aus dem 13. Jahrhundert. Ein zeitgenössischer bulgarischer Forscher schreibt unter Hinweis auf die Uneinheitlichkeit der musikalischen Zeichen in diesem Manuskript und die häufigen Fälle ihrer Unstimmigkeit mit dem verbalen Text: „Es ist offensichtlich, dass der Schreiber diese Zeichen unaufmerksam und nachlässig gesetzt hat, als ob er sie von einer Probe, die er hatte, transkribiert und angeordnet hätte, ohne ihre spezifischen technischen Merkmale zu verstehen. Daher ist ihre Aufschrift sehr falsch, unklar und unbeständig“ (320, 131) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Der Autor der zitierten Zeilen, Ch. Kodow, merkt an, dass Palikarova-Verdeil in ihrem berühmten Werk (363) nicht auf diese Fehler geachtet hat und alle hochgestellten Zeichen mit Zeichen der musikalischen Notation verwechselte.

Man könnte diese Unzulänglichkeiten mit dem Niedergang und dem Vergessen einer einst blühenden Tradition unter lang anhaltender ausländischer Unterdrückung erklären. Aber eine solche Erklärung ist immer noch überzogen und nicht überzeugend. Sie lässt die Frage offen, warum unter den mehr als zwei Dutzend

древнейшего периода полностью отсутствуют нотированные певческие рукописи? Следует полагать, видимо, что до конца XII века болгарское церковное пение основывалось на изустной передаче напевов и музыкальная письменность получает более широкое развитие только в период Второго Болгарского царства, после освобождения от власти Византии в 1187 году. Еще позже внедряется невменное письмо в певческую практику Сербии, где наиболее ранние йотированные рукописи датируются серединой XV века.

В сербском Хиландарском монастыре на Афоне хранятся фрагменты славянского нотированного ирмология и стихираря XIII века, опубликованные Р. Якобсоном (336). Но, как установлено югославским исследователем Б. Радойичем (321), фрагмент ирмология является частью рукописи русского происхождения, другая часть которой находится ныне в Москве, в ГБЛ. Каким образом эта рукопись попала в свое время в Хиландарский монастырь — не установлено, но Радойич обращает внимание на то, что в этом монастыре были русские монахи, которые могли его сюда завезти. По мнению Радойича, русский ирмологин, находящийся в Хиландарском монастыре, мог оказать влияние на сербские певческие книги (321, 267).

Все это дало Э. Кошмидеру достаточно веские основания для выдвижения гипотезы, что знаменное письмо сформировалось в Киевской Руси на исходе XI века и не имело прототипа у южнославянских народов: «В целом создается впечатление, что на территории восточных славян нотация не была скопирована с полностью йотированных рукописей южнославянского происхождения, но постепенно, ощупью отыскивалась в старейших рукописях и была впервые

bulgarischen liturgischen Büchern der ältesten Zeit keine notierten Gesangsmanuskripte zu finden sind. Es ist anzunehmen, dass der bulgarische Kirchengesang bis zum Ende des XII. Jahrhunderts auf der mündlichen Überlieferung von Gesängen beruhte und die musikalische Verschriftlichung erst in der Zeit des Zweiten Bulgarischen Reiches, nach der Befreiung von der byzantinischen Macht im Jahr 1187, weiter entwickelt wurde. Noch später erfolgte die Einführung der nicht notierten Schrift in die Gesangspraxis Serbiens, wo die frühesten notierten Manuskripte aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammten.

Im serbischen Hilandar-Kloster auf dem Berg Athos befinden sich Fragmente eines slawisch notierten Irmologion und Stichera aus dem 13. Jahrhundert, veröffentlicht von R. Jacobson (336). Aber, wie der jugoslawische Forscher B. Radojčić (321) festgestellt hat, ist das Fragment des Irmologions Teil eines Manuskripts russischen Ursprungs, von dem sich ein weiterer Teil heute in Moskau im GBL befindet. Wie dieses Manuskript seinerzeit in das Hilandar-Kloster gelangte, ist nicht geklärt, aber Radojčić weist darauf hin, dass es russische Mönche in diesem Kloster gab, die es hierher gebracht haben könnten. Radojčić ist der Meinung, dass das russische Irmologion im Kloster Hilandar die serbischen Gesangbücher beeinflusst haben könnte (321, 267).

All dies war für E. Koschmieder Grund genug, die Hypothese aufzustellen, dass die Krjukli-Noten-Schrift am Ende des 11. Jahrhunderts in der Kiewer Rus entstanden ist und kein Vorbild in den südslawischen Völkern hatte: „Im Allgemeinen scheint es, dass die Notation im Gebiet der Ostslawen nicht aus vollständig notierten Handschriften südslawischen Ursprungs kopiert wurde, sondern allmählich, tastend in den ältesten Handschriften gefunden und

внесена в готовые письменные тексты» (353, 149).

Если Кошмидер прав, то надо полагать, что русские книжники и знатоки церковного пения, проставляя в певческих книгах музыкальные знаки, обращались непосредственно к византийским источникам.

erst in die fertigen schriftlichen Texte eingeführt wurde“ (353, 149).

Wenn Koschmieder Recht hat, dann ist davon auszugehen, dass russische Schreiber und Kirchengesangsexperten bei der Festlegung der musikalischen Zeichen in den Gesangbüchern direkt auf byzantinische Quellen zurückgriffen.

## Основные виды византийских песнопений

К важнейшим видам церковных песнопений, сложившимся в Византии, относятся тропари, кондак (контакион) и канон. Первоначально в V—VI веках тропарями (тропарной) назывались краткие молитвенные песнопения, вставлявшиеся при чтении псалмов после каждого стиха. Эти ранние образцы византийской гимнографии до нас не дошли. По предположению Веллеса, напевы их носили характер силлабической псалмодии (382, 179). В VI веке возникает контакнон (хотя само название появилось позже) — многострофное произведение, все строфы которого строились по одному образцу (ирмосу) и исполнялись на тот же самый напев, варьирующийся от строфы к строфе. Создание контакиона приписывалось одному из величайших византийских гимнографов Роману Мелоду. Аналогичным образом строился канон, возникновение которого на рубеже VII и VIII веков связывается с именем Андрея Критского (ок. 660—740). Дальнейшее развитие этот жанр получил в творчестве Иоанна Дамаскина (ум. 754) и его сводного брата Космы Иерусалимского. Канон состоит из девяти песен (од), каждая из которых включает несколько тропарей<sup>2</sup>.

## Die wichtigsten Arten byzantinischer Gesänge

Zu den wichtigsten Arten von Kirchenliedern, die in Byzanz entwickelt wurden, gehören Troparion, Kondakion und Kontakion. Ursprünglich, im 5. - 6. Jahrhundert, waren die Troparien (Troparion) kurze Gebetsgesänge, die während der Lesung der Psalmen nach jedem Vers eingefügt wurden. Diese frühen Beispiele der byzantinischen Hymnographie sind nicht überliefert. Wellesz vermutet, dass ihre Gesänge den Charakter der sillabischen Psalmodie aufhoben (382, 179). Im 6. Jahrhundert entstand das Kontakion (obwohl der Name selbst erst später auftauchte), ein mehrstrophiges Werk, dessen Strophen alle auf demselben Muster (der Irmos) beruhten und zu derselben Melodie gesungen wurden, die von Strophe zu Strophe variierte. Die Entstehung des Kontakions wird einem der größten byzantinischen Hymnographen, Romanus Melodus, zugeschrieben. Der Kanon, dessen Entstehung an der Wende vom 7. und 8. Jahrhundert Andreas von Kreta (um 660-740) zugeschrieben wird, wurde in ähnlicher Weise aufgebaut. Diese Gattung wurde im Werk von Johannes von Damaskus (gest. 754) und seinem Halbbruder Cosmas von Jerusalem weiterentwickelt. Der Kanon besteht aus neun Liedern (Oden), von denen jedes mehrere Troparien enthält<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Сначала количество тропарей в песне колебалось от шести до девяти, затем оно сократилось до трех.

При этом все последующие тропари сохраняли поэтическую и музыкальную структуру первого, называвшегося ирмосом. В структурном отношении, как замечает Веллее, оды канона не отличаются от кратких контакионов: «различие между этими двумя формами заложено в их содержании». «Контаксион — это поэтическая проповедь, поучение»: девять песен канона «носят характер хвалебного гимна» (382, 198). «Наиболее значительная разница между контакионом и каноном, — пишет далее тот же автор, — в возрастающей роли и большем разнообразии музыки в новом поэтическом жанре» (382, 202).

Эти основные музыкально-поэтические формы имели множество разновидностей, среди которых наибольшее значение имела стихира — вид тропаря, исполнявшегося в разных частях богослужения. Стихиры посвящались христианским святым, праздникам, отдельным событиям церковной и государственной жизни. Напевы стихир часто отличались большой протяженностью и мелодическим богатством.

В ряде случаев наименования песнопений определяются не музыкально-поэтическими признаками, а местом, которое они занимают в богослужении, религиозным содержанием или особым характером исполнения: так, последние тропари канона называются «богородичными», так как в них воспевается богородица: «причастны» — группа тропарей, которые поются перед совершением обряда причастия: «кафизмы» — выбор псалмов, во время исполнения которых разрешалось сидеть:

<sup>2</sup> Zunächst variierte die Anzahl der Troparien im Lied von sechs bis neun, dann wurde sie auf drei reduziert.

Alle nachfolgenden Troparien behielten die poetische und musikalische Struktur der ersten Troparion, des sogenannten Irmos, bei. Strukturell, so Wellesz, unterscheiden sich die Oden des Kanons nicht von den kurzen Kontakiones: „Der Unterschied zwischen den beiden Formen liegt in ihrem Inhalt.“ „Ein Kontakion ist eine poetische Predigt, eine Erbauung“: die neun Gesänge des Kanons „haben den Charakter eines Lobgesangs“ (382, 198). „Der bedeutendste Unterschied zwischen dem Kontakion und dem Kanon“, schreibt derselbe Autor weiter, „ist die zunehmende Rolle und die größere Vielfalt der Musik in der neuen poetischen Gattung“ (382, 202).

Diese musikalischen und poetischen Grundformen hatten viele Varianten, von denen die wichtigste das Sticheron war, eine Art Troparion, das in verschiedenen Teilen des Gottesdienstes gesungen wurde. Die Stichera waren christlichen Heiligen, Festen, einzelnen Ereignissen des kirchlichen und staatlichen Lebens gewidmet. Die Stichera zeichneten sich oft durch große Länge und melodischen Reichtum aus.

In einer Reihe von Fällen werden die Namen der Gesänge nicht durch ihre musikalischen und poetischen Merkmale bestimmt, sondern durch den Platz, den sie im Gottesdienst einnehmen, ihren religiösen Inhalt oder die Besonderheit ihrer Aufführung: so werden beispielsweise die letzten Troparien eines Kanons „Bogoroditschny“ genannt, weil sie die Mutter Gottes besingen; „Sakramentalien“ - eine Gruppe von Troparien, die vor dem Abendmahlsritus gesungen werden; „Kathismas“ - eine Auswahl von Psalmen, bei deren



«катавасия» (катабазия) — не что иное, как повторение ирмоса после окончания канона или отдельной его песни, при котором певцы двух клиросов сходились на середине храма, и т. п. Поскольку эти разновидности не обладают особой художественной структурой, их нельзя считать самостоятельными жанрами певческого искусства.

Песнопения того или иного типа объединялись в сборники, содержание и структура которых регламентировались церковным уставом. Указывая на обилие различного рода сборников в Древней Руси, предназначавшихся как для домашнего чтения, так и для оогослужбных целей, Д. С. Лихачев замечает: «Все эти типы и подтипы сборников должны также рассматриваться как жанры, но жанры особые — объединяющие другие жанры» (143, 51).

Среди богослужбных книг, которыми располагала византийская церковь в начале второго тысячелетия, было около десяти собственно певческих сборников<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Точное число их установить трудно, так как отдельные нотированные песнопения встречаются в книгах по преимуществу текстового характера.

Не все они получили распространение на Руси в первые века после принятия христианства. Насколько можно судить по дошедшим до нас рукописям, в период XI—XVI веков были в употреблении ирмологии (собрания ирмосов канонов), стихирари, минеи (помесячные службы, расположенные по церковному календарю, начиная с 1 сентября), кондакари (греч. — контакарион), включавшие наряду с кондаками также и некоторые другие песнопения. Но такая распространенная певческая книга,

Аufführung es erlaubt war, zu sitzen: „Katavasia“ (Katabasia) - nichts anderes als die Wiederholung des Irmos nach dem Ende eines Kanons oder eines separaten Liedes davon, bei dem die Sänger der beiden Kleriker in der Mitte der Kirche zusammenkamen, usw. Da diese Varianten keine besondere künstlerische Struktur aufweisen, können sie nicht als eigenständige Gattungen der Gesangskunst betrachtet werden.

Hymnen dieser oder jener Art wurden in Sammlungen zusammengefasst, deren Inhalt und Struktur durch die Kirchenstatuten geregelt waren. D. S. Lichatschow weist auf die Fülle der verschiedenen Arten von Sammlungen im alten Russland hin, die sowohl für die häusliche Lektüre als auch für liturgische Zwecke bestimmt waren, und bemerkt dazu: „Alle diese Arten und Unterarten von Sammlungen sollten auch als Gattungen betrachtet werden, aber als Gattungen besonderer Art, die andere Gattungen vereinen“ (143, 51).

Unter den liturgischen Büchern, die der byzantinischen Kirche zu Beginn des zweiten Jahrtausends zur Verfügung standen, befanden sich etwa zehn Sammlungen von Eigengesängen<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Die genaue Anzahl ist schwer zu ermitteln, da sich einzelne notierte Gesänge in Büchern mit überwiegend textlichem Charakter befinden.

Nicht alle von ihnen wurden in den ersten Jahrhunderten nach der Annahme des Christentums in Russland verbreitet. Soweit wir den erhaltenen Manuskripten entnehmen können, waren in der Zeit vom 11. bis zum 16. Jahrhundert Irmologien (Sammlungen von Chorälen), Stichera, Minias (monatliche Gottesdienste nach dem Kirchenkalender, beginnend am 1. September), Kondakien (griechisch: Kontakarion) in Gebrauch, die neben den Kondakion auch einige andere Gesänge enthielten. Ein so weit verbreitetes Gesangsbuch wie das

как октоих (осмогласник) <sup>4</sup> появляется только в XV веке.

<sup>4</sup> Октоих содержит восьминедельный цикл песнопений, сгруппированных по гласам осмогласия. Книга составлена в VI веке антиохийским патриархом Северней Монофиэтом. затем в VIII и IX веках ее дополнили Иоанн Дамаскин, Косма Маюмский и другие гимнографы.

Не ранее XV—XVI веков была распета псалтырь. Таким образом, круг певческих книг, а соответственно и видов песнопений на Руси в древнейший период был уже, чем в Византии.

Наиболее развитые формы византийской гимнографии — кондак (контакион) и канон с течением времени распадаются и перестают существовать как крупные, сложные по структуре музыкально-поэтические композиции. В русских певческих книгах (а также и поздней греческой гимнографии) названия кондак, контакион относились к кратким песнопениям торжественного, праздничного характера. Канон в основной своей части не пелся, а читался. Хоры правого и левого клироса поочередно пели только ирмос, а затем повторяли его вместе в конце песни (катавасия).

Так как богослужение в славянских странах, связанных с восточной христианской церковью, совершалось на их родном языке, то весь репертуар песнопений должен был быть переведен с греческого. И как бы переводчики ни стремились быть близкими к подлинному тексту, перевод не мог точно соответствовать оригиналу. При тесной и неразрывной связи слова с напевом, присущей средневековой монодии, малейшие

Oktoechos (Osmoglasnik) <sup>4</sup> erscheint jedoch erst im 15. Jahrhundert.

<sup>4</sup> Das Oktoechos enthält einen achtwöchigen Zyklus von Gesängen, die nach den Stimmen der Osmoglasia gegliedert sind. Das Buch wurde im 6. Jahrhundert vom antiochenischen Patriarchen Severnius Monophaeitus zusammengestellt. Im 8. und 9. Jahrhundert wurde es dann von Johannes von Damaskus, Cosmas von Maiuma und anderen Hymnographen ergänzt.

Erst im 15. -16. Jahrhundert wurde der Psalter gesungen. Daher war die Auswahl an Gesangsbüchern und dementsprechend auch die Art der Gesänge in Russland in der ältesten Zeit geringer als in Byzanz.

Die am weitesten entwickelten Formen der byzantinischen Hymnographie, der Kondakion (Kontakion) und der Kanon, lösten sich mit der Zeit auf und hörten auf, als große, komplexe musikalische und poetische Kompositionen zu existieren. In den russischen Gesangsbüchern (wie auch in der späteren griechischen Hymnographie) beziehen sich die Bezeichnungen Kondakion und Kontakion auf kurze Gesänge mit feierlichem und festlichem Charakter. Der Kanon wurde in seinem Hauptteil nicht gesungen, sondern gelesen. Die Chöre des rechten und linken Chors sangen abwechselnd nur den Irmos und wiederholten ihn dann gemeinsam am Ende des Gesangs (Katavasia).

Da die Gottesdienste in den slawischen Ländern, die mit der christlichen Ostkirche verbunden waren, in ihrer Muttersprache abgehalten wurden, musste das gesamte Repertoire an Hymnen aus dem Griechischen übersetzt werden. So sehr sich die Übersetzer auch um die Nähe zum Originaltext bemühten, die Übersetzung konnte dem Original nicht genau entsprechen. Bei der engen und untrennbaren Verbindung zwischen

отступления от количества слогов в поэтической строке или расстановки акцентов неизбежно вызывали некоторые, хотя бы и небольшие, изменения мелодической структуры. Поэтому следует говорить не просто об усвоении греческих мелодий, а об их адаптации.

#### Знаменное письмо и палеовизантийская нотация

Сейчас уже можно считать достаточно выясненным вопрос об отношении древнеславянского знаменного письма к палеовизантийской нотации как особого местного варианта этой последней<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Наиболее обстоятельный и детальный сравнительный анализ палеовизантийской и знаменной нотации см.: 335, I, 111—802.

Впрочем, самое понятие палеовизантийской нотации не является вполне четким и однозначным. Под этим определением объединяется ряд последовательных стадий развития греческих неум в период от X до XII века. На протяжении этих трех столетий византийская музыкальная письменность носила, по выражению К. Флороса, «динамически подвижный» характер и находилась в состоянии непрерывной текучести (335, I, 305). В нее вносились многократные изменения и усовершенствования, вызванные стремлением найти способ наиболее полной и точной фиксации напевов. Эта цель была достигнута во второй половине XII века, когда палеовизантийскую (или ранневизантийскую) нотацию

Wort und Gesang, die der mittelalterlichen Monodie eigen war, führten kleinste Abweichungen von der Silbenzahl einer poetischen Zeile oder der Anordnung der Akzente unweigerlich zu einigen, wenn auch kleinen, Veränderungen in der melodischen Struktur. Es ist daher notwendig, nicht einfach von einer Assimilation griechischer Melodien zu sprechen, sondern von ihrer Anpassung.

#### Krjuki-Noten-Schrift und paläobyzantinische Notation

Die Frage nach dem Verhältnis der altslawischen Krjuki-Noten-Schrift zur paläobyzantinischen Notation als einer speziellen lokalen Variante der letzteren kann nun als hinreichend geklärt angesehen werden<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Für die umfangreichste und detaillierteste vergleichende Analyse der paläobyzantinischen und der Krjuki-Notation siehe: 335, I, 111-802.

Allerdings ist der Begriff der paläobyzantinischen Notation selbst nicht ganz klar und eindeutig. Diese Definition vereint eine Reihe von aufeinander folgenden Entwicklungsstufen der griechischen Neumen in der Zeit vom 10. bis zum 12. Jahrhundert. In diesen drei Jahrhunderten hatte die byzantinische Musikschrift nach den Worten von C. Floros einen „dynamisch beweglichen“ Charakter und befand sich in ständigem Wandel (335, I, 305). Sie wurde immer wieder verändert und verbessert, weil man einen Weg finden wollte, die Gesänge so vollständig und genau wie möglich zu fixieren. Dieses Ziel wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erreicht, als die paläobyzantinische (oder frühbyzantinische) Notation durch ein anderes, von ihr grundlegend verschiedenes System ersetzt wurde,

сменила другая, принципиально отличная от нее система, получившая в научной литературе наименование средневизантийской. Главное отличие средневизантийской нотации от предшествовавших ее стадий заключалось в том, что она указывала точные интервальные отношения между звуками мелодии, а не общее направление мелодического движения, как в более ранних формах невменного письма. При наличии особых знаков, определявших ступень лада, с которой начинался напев, эта система давала возможность совершенно точно зафиксировать абсолютную высоту мелодии. Она не нуждалась уже в дальнейших уточнениях и потому устойчиво удерживалась в практике в течение длительного исторического периода. «Позднелизантийская» нотация, вошедшая в употребление в XIV веке, отличалась от нее лишь в деталях.

Славянскими народами не была воспринята осуществленная в Византии в XII веке реформа музыкальной письменности, и принципы палеовизантийской нотации с теми или иными частичными коррективами и дополнениями сохранялись у них на протяжении почти всего средневековья. В русской церковно-певческой культуре лишь на последнем этапе развития средневековой монодии, в других исторических условиях и совершенно иными методами, чем в Византии, была решена задача установления точного звуковысотного значения певческих знаков. Может быть, здесь проявлялся просто средневековый консерватизм мышления, заставлявший придерживаться однажды усвоенных и освященных религиозным обычаем форм. Возможно же, причина была в том, что в русском церковном пении играла большую роль устная традиция и при относительно

das in der wissenschaftlichen Literatur als mittelbyzantinisch bezeichnet wird. Der Hauptunterschied zwischen der mittelbyzantinischen Notation und ihren Vorgängerstufen bestand darin, dass sie die genauen Intervallbeziehungen zwischen den Tönen der Melodie angab, und nicht die allgemeine Richtung der melodischen Bewegung, wie in früheren Formen der Neumenschrift. Mit Hilfe spezieller Zeichen, die die Tonhöhe bestimmten, von der der Gesang ausging, ermöglichte dieses System eine absolut genaue Bestimmung der absoluten Tonhöhe der Melodie. Es bedurfte keiner weiteren Verfeinerung und wurde daher über einen langen historischen Zeitraum hinweg in der Praxis beibehalten. Die „spätbyzantinische“ Notation, die im 14. Jahrhundert in Gebrauch kam, unterschied sich von ihr nur in Details.

Die im 12. Jahrhundert in Byzanz durchgeführte Reform der Notenschrift wurde von den slawischen Völkern nicht übernommen, und die Prinzipien der paläobyzantinischen Notation blieben mit einigen partiellen Anpassungen und Ergänzungen fast das ganze Mittelalter hindurch erhalten. In der russischen kirchlichen Gesangskultur wurde erst in der letzten Phase der Entwicklung der mittelalterlichen Monodie, unter anderen historischen Bedingungen und mit ganz anderen Methoden als in Byzanz, die Aufgabe gelöst, die genaue Klanglichkeit der Gesangszeichen festzulegen. Vielleicht war es einfach der Konservatismus des mittelalterlichen Denkens, der uns an einmal erlernten und durch religiösen Brauch geheiligten Formen festhalten ließ. Vielleicht war es aber auch die Tatsache, dass die mündliche Überlieferung im russischen Kirchengesang eine größere Rolle spielte und bei der relativ geringen Verbreitung schriftlicher Musik das bestehende System den praktischen Bedürfnissen genügte.

незначительном еще распространении музыкальной письменности существующая система в достаточной мере удовлетворяла практическим потребностям.

Раннее знаменное письмо, как это показал ряд исследователей, м.т.ч.м. с Г. Тильярда, имеет наибольшее сходство с так называемой куаленской нотацией<sup>6</sup>, представляющей собой последнюю и высшую стадию развития палеовизантийской системы.

<sup>6</sup> Это принятое в науке условное наименование было дано Тильярдом на основании рукописи Куаленского кодекса, находящейся в Парижской национальной библиотеке (см.: 375).

Но, несмотря на свои преимущества перед остальными видами палеовизантийской нотации, она все же оставалась только вспомогательным средством при выучивании песнопений на слух. «...Куаленская нотация, — замечает Тильярд, — была чисто невменной системой и помогала певцу вспомнить то, что он выучил из уст мастера, точно так же, как невмы западной церкви или русская крюковая нотация до изобретения киноварных помет Шайдурова» (377, 31).

Отмечая несомненную связь знаменного письма с ранневизантийской куаленской нотацией, все исследователи, изучавшие эту проблему, вместе с тем обращают внимание и на очевидное различие между ними. Некоторые знаки, играющие важную роль в палеовизантийской нотации, не были усвоены славянской музыкальной письменностью. Например, в знаменных рукописях мы не встречаем знака, носящего греческое наименование «оксейя» (косая черточка с наклоном вправо наверх) и по своему значению тождественного летеете (славянский крюк). Он употребляется в знаменном письме

Die frühe Krjuki-Noten-Schrift hat, wie eine Reihe von Forschern, darunter G. Tillyard, gezeigt haben, die größte Ähnlichkeit mit der sogenannten Kualen-Notation<sup>6</sup>, die die letzte und höchste Entwicklungsstufe des paläobyzantinischen Systems darstellt.




<sup>6</sup> Diese wissenschaftliche Konvention wurde von Tillyard auf der Grundlage eines Manuskripts des Codex Quaalenus in der Bibliothèque Nationale de Paris gegeben (siehe: 375).

Trotz ihrer Vorteile gegenüber den anderen paläobyzantinischen Notationstypen war sie jedoch nur ein Hilfsmittel zum Erlernen der Gesänge nach Gehör. „...Die Kualen-Notation“, bemerkt Tillyard, „war ein reines Neumen-System und half dem Sänger, sich an das zu erinnern, was er vom Mund des Meisters gelernt hatte, genauso wie die Neumen der westlichen Kirche oder die russische Krjuki-Notation vor der Erfindung der Zinnober-Notation von Schaidurow“ (377, 31).

Alle Forscher, die sich mit diesem Problem befasst haben, weisen auf die unbestreitbare Verbindung zwischen der Krjuki-Noten-Schrift und der frühbyzantinischen Kualen-Notation hin, aber auch auf den offensichtlichen Unterschied zwischen ihnen. Einige Zeichen, die in der paläobyzantinischen Notation eine wichtige Rolle spielen, wurden von der slawischen Musikschrift nicht übernommen. Zum Beispiel finden wir in den Krjuki-Noten-Handschriften nicht das Zeichen mit dem griechischen Namen „oxeia“ (Schrägstrich mit einer Neigung nach rechts oben), das in seiner Bedeutung mit letet (slawischer Haken) identisch ist. Es wird in der Bannerschrift nur in der Doppelform als

только в сдвоенном виде как статья<sup>7</sup> (соответствует греческому «дипле»), причем форма начертания изменена, и в рукописях древнейшего периода черточки даются чаще всего в горизонтальном положении.




<sup>7</sup> Систематическая, последовательно изложенная номенклатура знамен появляется в певческих азбуках лишь с конца XV века. Существовали ли эти наименования в практике с самого начала или они были даны позже, при разработке теоретических основ знаменного пения — неизвестно. О происхождении и корнях отдельных названий см.: 339.

С другой стороны, в знаменной нотации встречаются знаки или комбинации знаков, неупотребительные в византийском музыкальном письме. К ним принадлежат, например, такие распространенные комбинации, как статья с запятой  (полкулизмы малая), статья закрытая , статья светлая .

Наиболее существенной особенностью ранней знаменной нотации является исключительная роль стопицы — знака, служащего заменой византийского исона. Исон как в палеовизантийской нотации, так и в позднейших ее формах означал повторение звука па той же высоте. Тильярд отмечает, что наряду с точкой (кентема) или двумя точками (дно кентемата) это был единственный знак, имевший постоянное значение (377, 30). Все остальные знаки палеовизантийской нотации могли служить для обозначения различных интервалов в зависимости от контекста, в котором они были даны: постоянным являлось только их метрическое, акцентное значение (ударный или неударный звук) и указание на направление мелодического движения (вверх или вниз)<sup>8</sup>.

Artikel<sup>7</sup> (entsprechend dem griechischen „diple“) verwendet, und die Form der Schrift ist verändert, und in den Manuskripten der ältesten Periode werden die Striche meist in einer horizontalen Position angegeben.

<sup>7</sup> Eine systematische, einheitlich umrissene Nomenklatur der Banner erscheint im Gesangs-ABC erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts. Ob diese Namen von Anfang an in der Praxis existierten oder ob sie erst später, bei der Entwicklung der theoretischen Grundlagen des Bannergesangs, vergeben wurden, ist unbekannt. Zu Herkunft und Wurzeln der einzelnen Namen siehe: 339.

Andererseits gibt es Zeichen oder Zeichenkombinationen, die in der byzantinischen Musiknotation nicht verwendet werden. Dazu gehören z. B. so gängige Kombinationen wie der Artikel mit Komma  (Pokulismen klein), der Artikel geschlossen , Artikel leicht .

Das wichtigste Merkmal der frühen Krjuki-Notation ist die ausschließliche Rolle der Stopica, eines Zeichens, das als Ersatz für das byzantinische Ison dient. Ison bedeutete sowohl in der paläobyzantinischen Notation als auch in ihren späteren Formen die Wiederholung eines Tons in derselben Tonhöhe. Tillyard stellt fest, dass es neben einem Punkt (Kentema) oder zwei Punkten (unter Kentema) das einzige Zeichen war, das eine konstante Bedeutung hatte (377, 30). Alle anderen Zeichen der paläobyzantinischen Notation konnten dazu dienen, verschiedene Intervalle zu bezeichnen, je nach dem Kontext, in dem sie gegeben wurden: nur ihre metrische, akzentuelle Verzierung (perkussiver oder nicht-perkussiver Klang) und die Angabe der Richtung der melodischen Bewegung (aufwärts oder abwärts) waren konstant<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Впрочем, некоторые знаки (например, апостроф — запятая или плазма — чашка) могли применяться для обозначения как нисходящих, так и восходящих ходов мелодии (335, I, 157).

Стопица не соответствует полностью исону, ее мелодическое значение было, по-видимому, более гибким и разнообразным. Но и она характеризуется тенденцией к постоянству высотного уровня. М. В. Бражников обращает внимание на то, что в певческих азбуках стопица обычно связывается с понятием «строки» («подробити гласом по строке»), то есть некой условной звуковысотной оси, от которой отсчитывались ходы мелодии вверх или вниз (40, 28, 37, 86). В рукописях XII—XIII веков стопица по степени своей употребительности стоит на первом месте среди всех певческих знаков.

Основной фонд знаков, применявшихся в знаменной письменности первых веков ее существования, был довольно ограничен по сравнению с позднейшими периодами. М. В. Бражников насчитывает всего 16 знамен, занимающих сколько-нибудь значительное место в ранних певческих рукописях, выделяя из этого числа три важнейших и определяющих — стопица, крюк и статья (40, 83). Наряду с этим в старейших знаменных рукописях попадаются знаки или комбинации знаков, не свойственные ни палеовизантийской куаленской нотации, ни более поздним стадиям русского крюкового письма. С. В. Смоленский в своем описании ирмология XIII века, принадлежавшего Воскресенскому монастырю, приводит перечень употребляемых в этой рукописи знамен, выделяя целую группу

<sup>8</sup> Einige Zeichen (z. B. Apostroph - Komma oder Plasma - Becher) können jedoch sowohl absteigende als auch aufsteigende Abschnitte einer Melodie anzeigen (335, I, 157).



Die Stopica entspricht nicht ganz dem Ison, ihre melodische Bedeutung war offenbar flexibler und vielfältiger. Aber auch sie zeichnet sich durch eine Tendenz zur Konstanz der Tonhöhe aus. M. W. Braschnikow weist darauf hin, dass in den Gesangsalfabeten die Stopiza normalerweise mit dem Begriff „Zeile“ („die Melodie mit der Stimme entlang der Zeile singen“) in Verbindung gebracht wird, d. h. mit einer bestimmten theoretischen Tonhöhenachse, von der die Schritte der Melodie aufwärts oder abwärts gezählt wurden (40, 28, 37, 86). In den Manuskripten des 12. - 13. Jahrhunderts steht die Stopiza, was ihre Verwendung betrifft, an erster Stelle unter den Gesangszeichen.

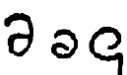
Der Hauptbestand an Zeichen, die in der Bannerschrift der ersten Jahrhunderte ihres Bestehens verwendet wurden, war im Vergleich zu den späteren Perioden eher begrenzt. M. W. Braschnikow zählt nur 16 Zeichen, die in den frühesten Gesangsmanuskripten einen bedeutenden Platz einnehmen, wobei er aus dieser Zahl die drei wichtigsten und prägendsten heraushebt - Stopiza, Krjuk und den Artikel (40, 83). Daneben enthalten die ältesten Krjuki-Noten-Handschriften Zeichen oder Zeichenkombinationen, die weder für die paläobyzantinische Kualen-Notation noch für die späteren Stadien der russischen Krjuki-Noten-Schrift typisch sind. S. W. Smolenski gibt in seiner Beschreibung einer irnologischen Handschrift aus dem 13. Jahrhundert, die dem Auferstehungs-Kloster gehört, eine Liste der in dieser Handschrift verwendeten Zeichen, wobei er eine ganze Gruppe von Zeichen herausgreift,

знаков, которые он не находит возможным идентифицировать (256, 15—16).

В большинстве случаев, однако, эти «загадочные» знамена легко поддаются объяснению как рудименты чуждых систем и прежде всего так называемой кондакарной нотации<sup>9</sup>.


<sup>9</sup> См. о кондакарной нотации далее на с. 111—118.

Воскресенский ирмологий в этом смысле не представляет собой исключения. Певческие книги XII—XIV веков нередко содержат не только отдельные знаки, но и целые участки кондакарной нотации, связанной с особым родом пения. Из кондакарной нотации заимствованы, например, такие знаки, как «опертый крест» , знак , близкий по значению к византийскому исону, но иной по начертанию <sup>10</sup>, группа повернутых различным образом «больших

гипостаз» .

<sup>10</sup> Флорос сближает этот знак с понятием строки в древнерусском певческом искусстве (334, III, 51).

Применение одних и тех же знаков в разном положении — вертикальном, горизонтальном, наклонном, перевернутом — является одной из отличительных черт кондакарной нотации (334, IV, 28—29). Подобным же образом объясняются некоторые из знамен Воскресенского ирмология, например знак, который ??? было бы назвать «опрокинутой чашкой»:



 (чашка) —

 (опрокинутая чашка).

die er nicht identifizieren kann (256, 15-16).

In den meisten Fällen lassen sich diese „mysteriösen“ Banner jedoch leicht als Überbleibsel fremder Systeme und vor allem der so genannten kondakarischen Notation<sup>9</sup> erklären.


<sup>9</sup> Siehe zur Kondakar-Notation weiter unten auf S. 111-118.

Das Auferstehungs-Irmologion stellt in diesem Sinne keine Ausnahme dar. Die Gesangsbücher des 12. bis 14. Jahrhunderts enthalten oft nicht nur einzelne Zeichen, sondern auch ganze Abschnitte der kondakarischen Notation, die mit einer besonderen Art von Gesang verbunden sind. Von der kondakarischen Notation wurden zum Beispiel Zeichen wie das „gefiederte Kreuz“  übernommen,  ein Zeichen, das in seiner Bedeutung dem byzantinischen Ison nahe kommt, sich aber in der Schrift unterscheidet <sup>10</sup>, eine Gruppe von unterschiedlich gedrehten „großen Hypostasen“

.

<sup>10</sup> Floros bringt dieses Zeichen näher an den Begriff der Zeile im altrussischen Gesang (334, III, 51).

Die Verwendung der gleichen Zeichen in verschiedenen Positionen - vertikal, horizontal, geneigt, umgedreht - ist eines der charakteristischen Merkmale der kondakarischen Notation (334, IV, 28-29). Einige der Zeichen der Auferstehungs-Irmologie werden in ähnlicher Weise erklärt, wie z. B. das Zeichen, das man als „umgedrehte Tasse“ bezeichnen würde:

 (Tasse) -

 (umgedrehte Tasse).



Ряд сложных начертаний, обращающих на себя внимание в памятниках раннего знаменного письма, представляет собой, по существу, так называемые лигатуры или конъюнктуры, поддающиеся расчленению на отдельные простые знамена<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> О принципах лигатуры и конъюнктуры см.: 335, I, 194—195.

Обилие таких сложных, многосоставных обозначений характерно для более архаичной, чем кваленская, шартрской нотации, с которой генетически связано кондакарное письмо. Элементы шартрской нотации были присущи и знаменной письменности на ранних стадиях развития. Таким образом следует заключить, что эта последняя не была скопирована с определенного типа греческих рукописей, а выработана на основе различных, источников путем самостоятельного отбора и частичного переосмысления имевшегося в палеовизантийской нотации фонда певческих знаков.

Вполне вероятно, что существовал какой-то общерусский центр, где вырабатывались формы знаменной нотации, создавались первые ее образцы, распространявшиеся затем по всей Руси. Находился ли он в киевском Софийском соборе, Киево-Печерской лавре или Новгороде — это в принципе не меняет положения<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Нельзя, однако, пройти мимо того факта, что большинство старейших певческих рукописей носит на себе очевидные признаки новгородского происхождения. Поэтому можно допустить, что уже в конце XI века Новгород играл ведущую роль в развитии певческого искусства на Руси.

Eine Reihe komplexer Notationen, die in den Denkmälern der frühen Bannerschrift auffallen, sind in der Tat die so genannten Ligaturen oder Konjunkturen, die in einzelne einfache Zeichen zerlegt werden können<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Zu den Prinzipien von Ligatur und Konjunktur siehe: 335, I, 194-195.

Die Fülle solcher komplexer, mehrgliedriger Notationen ist charakteristisch für die Chartres-Schrift, die archaischer ist als die Kvalen-Schrift, und mit der die Kondakar-Schrift genetisch verwandt ist. Elemente der Chartres-Notation waren auch in der Krjuki-Noten-Schrift in den frühen Stadien ihrer Entwicklung enthalten. Daraus ist zu schließen, dass die Chartres-Schrift nicht aus einer bestimmten Art von griechischen Handschriften kopiert wurde, sondern auf der Grundlage verschiedener Quellen durch eine eigenständige Auswahl und teilweise Umdeutung des in der paläobyzantinischen Notation vorhandenen Fundus an Gesangszeichen entwickelt wurde.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass es ein gesamtrussisches Zentrum gab, in dem die Formen der Krjuki-Notation ausgearbeitet und die ersten Muster erstellt wurden, die dann in ganz Russland verbreitet wurden. Ob es sich nun in der Sophienkathedrale in Kiew, in der Kiew-Petschersker Lawra oder in Nowgorod befand, ändert nichts an der Situation<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass die meisten der ältesten Gesangsmanuskripte deutliche Anzeichen für eine Herkunft aus Nowgorod aufweisen. Daher kann man davon ausgehen, dass Nowgorod bereits Ende des 11. Jahrhunderts eine führende Rolle bei der Entwicklung der Gesangskunst in Russland spielte.

Важно подчеркнуть: 1) древнейшая славянская музыкальная письменность была прежде всего русской и возникла на Руси, 2) эта письменность сложилась не стихийно, не в результате отдельных случайных отклонений от византийской нотации, а явилась плодом сознательных и целенаправленных усилий. Здесь возможна известная аналогия с тем, как создавалась древняя славянская азбука — кириллица. В основу ее, как известно, было положено греко-византийское торжественное уставное письмо (так называемый унциал) с некоторыми изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка. В таком же отношении находится знаменное письмо к палеовизантийской нотации. Сохранив основную систему ее знаков, русские мастера отказались от некоторых из них и, с другой стороны, ввели такие знаки или комбинации знаков, которых не было в византийской музыкальной письменности. В результате был выработан свой тип нотации, производный от ранневизантийского невменного письма, но не тождественный ему.

К. Хёг, констатируя ряд особенностей знаменного письма, отличающих его от палеовизантийской нотации, замечает: «Проблема заключается в том, отражают ли различия только другой стиль нотации или иной мелодический стиль» (347, 47). В самой формулировке этого вопроса уже содержится в скрытой форме ответ, к которому склоняется датский ученый. В связи с опубликованными Э. Кошмидером фрагментами двух новгородских ирмологий XII века Хёг говорит об особой славянской традиции и высказывает предположение, что в этих фрагментах даны новый или коренным образом переработанный

Es ist wichtig zu betonen: 1.) die älteste slawische Musikschrift war zunächst einmal russisch und entstand in Russland, 2.) diese Schrift entstand nicht spontan, nicht als Ergebnis einzelner zufälliger Abweichungen von der byzantinischen Notation, sondern war das Ergebnis bewusster und zielgerichteter Bemühungen. Hier ist eine gewisse Analogie mit der Entstehungsweise des altslawischen Alphabets - des kyrillischen Alphabets - möglich. Es basierte bekanntlich auf der griechisch-byzantinischen Feierschrift (der so genannten Unziale) mit einigen Änderungen und Ergänzungen, die den phonetischen Eigenheiten der slawischen Sprache entsprachen. In der gleichen Beziehung steht die Krjuki-Noten-Schrift zur paläobyzantinische Notation. Die russischen Meister behielten das Grundsystem der Zeichen bei, gaben aber einige von ihnen auf und führten andererseits solche Zeichen oder Zeichenkombinationen ein, die in der byzantinischen Musikschrift nicht vorhanden waren. So entwickelten sie eine eigene Notation, die von der frühen byzantinischen Neumenschrift abgeleitet, aber nicht mit ihr identisch ist.

K. Høeg, der eine Reihe von Besonderheiten der Krjuki-Noten-Schrift feststellt, die sie von der paläobyzantinischen Notation unterscheiden, bemerkt: „Das Problem ist, ob die Unterschiede nur einen anderen Notationsstil oder einen anderen melodischen Stil widerspiegeln“ (347, 47). Schon die Formulierung dieser Frage enthält implizit die Antwort, zu der der dänische Gelehrte neigt. Im Zusammenhang mit den von E. Koschmieder herausgegebenen Fragmenten zweier Nowgoroder Irnologien aus dem 12. Jahrhundert spricht Høeg von einer besonderen slawischen Tradition und legt nahe, dass diese Fragmente eine neue oder radikal revidierte Übersetzung des

перевод текста к новой редакция напевов. «Если это так, — утверждает исследователь, — то надо считать а рпоп вероятным, что особый стиль музыкальной нотации отражает другой стиль музыки» (347, 49).

#### Соотношение слова и напева в древнейших славянских песнопениях

Вопрос о переводах богослужебных текстов имеет первостепенное значение для понимания мелодической структуры знаменного распева. Тесная связь напева с поэтическим текстом была одним из основополагающих принципов средневековой христианской монодии как на Востоке, так и на Западе. Зависимость этих двух элементов друг от друга была взаимной, двусторонней. Так, в каноне на мелодию одного ирмоса распевался ряд дальнейших строк, которые должны были точно соответствовать по своему строению первоначальной модели: «Новая строфа должна была не только содержать такое же количество слогов, как и строфа, служившая для нее моделью, но и иметь ударения на тех же самых местах, чтобы наиболее высокий звук мелодической кривой совпадал с ударением в стихе. Если в строке новой строфы было на один или два слога больше перед ударным слогом, чем в строфе-модели, то вставлялось несколько безударных звуков на том же высотном уровне или ступенью выше» (382, 349).

Этот же принцип соблюдался в знаменном пении при распевании новых текстов или переводах с греческого. Задача, стоявшая перед переводчиком в данном случае, была очень сложна. Если переводы сочинений нслитургического характера допускали большую свободу в отношении к подлиннику, то в передаче канонизированных

Textes und eine neue Ausgabe der Gesänge enthalten. „Wenn dem so ist“, argumentiert der Forscher, „dann müssen wir es für wahrscheinlich halten, dass der besondere Stil der Notation einen anderen Musikstil widerspiegelt“ (347, 49).

#### Das Verhältnis von Text und Melodie in den ältesten slawischen Gesängen

Die Frage der Übersetzung liturgischer Texte ist für das Verständnis der melodischen Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs von herausragender Bedeutung. Die enge Verbindung zwischen dem Gesang und dem poetischen Text war eines der Grundprinzipien der mittelalterlichen christlichen Monodie in Ost und West. Die Abhängigkeit dieser beiden Elemente voneinander war wechselseitig und zweiseitig. So wurden im Kanon auf die Melodie eines Irmos mehrere weitere Zeilen gesungen, die genau der Struktur der ursprünglichen Vorlage entsprechen mussten: „Die neue Strophe musste nicht nur die gleiche Anzahl von Silben enthalten wie die Strophe, die ihr als Vorlage diente, sondern auch Akzente an den gleichen Stellen haben, so dass der höchste Ton der melodischen Kurve mit dem Akzent im Vers zusammenfiel. Wenn eine Zeile der neuen Strophe eine oder zwei Silben mehr vor der betonten Silbe hatte als die Modellstrophe, wurden einige unbetonte Töne in der gleichen Tonhöhe oder eine Stufe höher eingefügt“ (382, 349).

Das gleiche Prinzip wurde beim Krjuki-Noten-Gesang angewandt, wenn neue Texte oder Übersetzungen aus dem Griechischen gesungen wurden. Die Aufgabe des Übersetzers war in diesem Fall sehr schwierig. Während die Übersetzung nicht-liturgischer Werke eine große Freiheit gegenüber dem Original zuließ, war der Übersetzer bei der Übertragung kanonisierter

богослужбных текстов или книг «Священного писания» переводчик обязан был очень строго придерживаться не только смысла, но и построения фраз, расстановки слов в оригинале. В идеале такой перевод должен был быть дословным. Совместить это правило с требованием соответствия поэтического текста напеву удавалось далеко не всегда.

Многие исследователи очень критически оценивали славянские переводы церковных песнопений. Так, А. В. Преображенский, рассматривая несколько подобной по образцу ирмоса «Чужде матерем девство», находит в них «пожертвование... правильностью славянской речи» ради сохранения заданной мелодической модели и «рабствование» славянского текста чуждому, заимствованному напеву. Случайности и беспорядочности расстановки ударений в славянском тексте он противопоставляет полное соответствие музыкальных акцентов словесным в греческом изложении (215, 258— 259). О недостатках славянских переводов, вызванных механическим следованием переводчиков порядку слов греческого оригинала, а иногда непониманием их точного смысла, говорит и Э. Кошмидер (350, II, 60).

В литературе долгое время господствовало мнение, что в переводах богослужбных текстов была полностью нарушена стихотворная форма греческой литургической поэзии и они сделаны обычной прозой, без всякого ритма и внутреннего порядка в чередовании строк. Это странным образом противоречило тому, что известно о высоком уровне мастерства уже первых славянских переводчиков в IX и X веках, не говоря о блестящем развитии искусства художественного

литургischer Texte oder von Büchern der "Heiligen Schrift" verpflichtet, sich nicht nur streng an den Sinn, sondern auch an den Satzbau und die Anordnung der Wörter im Original zu halten. Im Idealfall musste eine solche Übersetzung wortgetreu sein. Es war nicht immer möglich, diese Regel mit der Forderung zu vereinbaren, dass der poetische Text mit dem Gesang übereinstimmen sollte.

Viele Forscher haben sich sehr kritisch mit slawischen Übersetzungen von Kirchenliedern auseinandergesetzt. So findet A. W. Preobraschenski, der einige ähnliche Irmosen wie „Jungfräulichkeit ist fremd den Müttern“ betrachtet, in ihnen „Opfer... der Richtigkeit der slawischen Sprache“ zum Zweck der Erhaltung einer bestimmten melodischen Modells und „Versklavung“ des slawischen Textes durch einen fremden, entliehenen Gesang. Er kontrastiert die Zufälligkeit und Unordnung der Anordnung der Akzente im slawischen Text mit der vollständigen Übereinstimmung der musikalischen Akzente mit den verbalen Akzenten im griechischen Text (215, 258- 259). Auch E. Koschmieder (350, II, 60) spricht von den Unzulänglichkeiten der slawischen Übersetzungen, die durch das mechanische Festhalten der Übersetzer an der Wortfolge des griechischen Originals und manchmal durch ihr mangelndes Verständnis der genauen Bedeutung verursacht werden.

Lange Zeit herrschte in der Literatur die Meinung vor, dass die Versform der griechischen liturgischen Poesie in den Übersetzungen der liturgischen Texte völlig durchbrochen wurde und dass sie in gewöhnlicher Prosa, ohne Rhythmus und innere Ordnung im Wechsel der Zeilen, angefertigt wurden. Dies stand in merkwürdigem Widerspruch zu dem, was über das hohe Niveau der ersten slawischen Übersetzer im 9. und 10. Jahrhundert bekannt ist, ganz zu schweigen von der glänzenden Entwicklung der Kunst des künstlerischen Übersetzens in der

перевода в Киевской Руси начиная с середины XII столетия.

Поэтическая форма славянских церковных песнопений до сих пор изучена очень мало. В многочисленных исследованиях, посвященных древнерусской переводной литературе, этому виду словесного творчества не уделяется почти или совсем никакого внимания. Высокие художественные достоинства переводов греческой гимнографии, осуществленных болгарскими книжниками в начальный период развития славянской письменности или в Киевской Руси в XI—XII веках<sup>13</sup>, были раскрыты Р. Якобсоном (348).

<sup>13</sup> Выше приводилось мнение К. Хёга, что составителем новгородского ирмология были сделаны новые переводы текстов или существенно переработаны ранние южнославянские переводы. Э. Кошмидер, полемизируя с Паликаровой-Вердей, также утверждает, что язык древнейших русских певческих рукописей представляет собой не древнеболгарскую, а восточнославянскую редакцию (353, 147).

Как показывает Якобсон на ряде примеров, в славянских переводах ирмосов сохраняется характерный для греческой литургической поэзии принцип чередования неравносложных строк с парной их группировкой. Но количество слогов в строках не всегда соответствует таковому в оригинале. Это приводит к изменению поэтической структуры песнопения, определяемой порядком, в котором следуют друг за другом различные по своей длительности строки. При этом славянская версия оказывается иногда более стройной, уравновешенной и пропорциональной<sup>14</sup>.

Kiewer Rus ab der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Die poetische Form der slawischen Kirchenlieder ist bisher nur wenig untersucht worden. In den zahlreichen Studien, die der altrussischen übersetzten Literatur gewidmet sind, wird dieser Art der verbalen Kreativität wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt. Den hohen künstlerischen Wert der von bulgarischen Schreibern in der Anfangszeit der Entwicklung der slawischen Schrift oder in der Kiewer Rus im 11. - 12. Jahrhundert<sup>13</sup> angefertigten Übersetzungen der griechischen Hymnographie hat R. Jakobson herausgestellt (348).

<sup>13</sup> Die oben zitierte Meinung von K. Høeg, dass der Kompilator der Nowgoroder Irmologie neue Übersetzungen von Texten anfertigte oder frühe südslawische Übersetzungen wesentlich überarbeitete. Auch E. Koschmieder argumentiert in Polemik mit Palikarova-Verdeil, dass es sich bei der Sprache der ältesten russischen Gesangshandschriften nicht um eine altbulgarische, sondern um eine ostslawische Version handelt (353, 147).

Wie Jakobson anhand einer Reihe von Beispielen zeigt, behalten die slawischen Übersetzungen des Irmos das für die griechische liturgische Dichtung charakteristische Prinzip des Wechsels von ungleichen Zeilen mit paarweiser Gruppierung der Zeilen bei. Die Anzahl der Silben in den Zeilen entspricht jedoch nicht immer derjenigen im Original. Dies führt zu einer Veränderung der poetischen Struktur des Gesangs, die durch die Reihenfolge der unterschiedlich langen Zeilen bestimmt wird. Gleichzeitig ist die slawische Version manchmal schlanker, ausgewogener und proportionaler<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Якобсон приводит в качестве примера ирмосы первого гласа 6-А песни «Яко Иону пророка» и второго гласа 9-й песни «Всь еси желание», где в греческом к славянском текстам при одинаковом или почти одинаковом общем количестве слогов распределение их между строками не совпадает (348, 252).

Последовательность строк в них такова:

Пример 1. Греч. 17. 14. 9. 9  
Слав. 15. 15. 10. 9

Пример 2. Греч. 8. 5. 4. 5. 7. 8. 6. 5. 5  
Слав. 8. 5. 5. 5. 8. 8. 5. 5. 5

Достаточно беглого взгляда на эту цифровую схему, чтобы убедиться в том, что в славянских переводах достигнута более полная симметрия.

В основе византийского стихосложения лежал так называемый акцентный стих, определявшийся числом и расположением ударений в строке при непостоянном количестве безударных слогов. Не соблюдая количественной меры стиха, русские переводчики старались сохранить расстановку ударений оригинала. «Есть примеры,— замечает Якобсон, — где силлабическая мера очевидно приносится в жертву симметричному распределению акцентов в стихе» (348, 254).

Вместе с тем при знакомстве с древнейшими русскими певческими рукописями обращает невольное внимание часто встречающееся несоответствие музыкальных акцентов со словесными. Знамена, которыми обозначаются ритмически сильные звуки, находятся над слогами текста, не имеющими грамматического акцента. Такие примеры настолько многочисленны, что отнести их за счет случайных описок не представляется возможным. Это и послужило основанием для резко критической оценки деятельности русских переводчиков, данной в свое

<sup>14</sup> Jakobson nennt als Beispiel die Irmosen des ersten Vokals des 6. Liedes „Wie Jona, der Prophet“ und des zweiten Vokals des 9. Liedes „Du bist ganz der Wunsch“, wo im griechischen und im slawischen Text zwar die Gesamtzahl der Silben gleich oder fast gleich ist, ihre Verteilung auf die Zeilen aber nicht übereinstimmt (348, 252). Die Abfolge der Zeilen in diesen Texten ist wie folgt:

Beispiel 1. Griech. 17. 14. 9. 9  
Slaw. 15. 15. 10. 9

Beispiel 2. Griech. 8. 5. 4. 5. 7. 8. 6. 5. 5  
Slaw. 8. 5. 5. 5. 8. 8. 5. 5. 5

Ein flüchtiger Blick auf dieses numerische Schema genügt, um zu erkennen, dass bei den slawischen Übersetzungen eine vollständige Symmetrie erreicht wurde.

Der byzantinische Vers basierte auf dem so genannten akzentuierten Vers, der durch die Anzahl und Anordnung der Akzente in einer Zeile mit einer variablen Anzahl von unbetonten Silben bestimmt wurde. Ohne das quantitative Maß des Verses zu beachten, versuchten die russischen Übersetzer, die Akzente des Originals zu erhalten. „Es gibt Beispiele“, bemerkt Jakobson, „wo das sillabische Maß offensichtlich der symmetrischen Verteilung der Akzente im Vers geopfert wird“ (348, 254).

Wenn man sich mit den ältesten russischen Gesangsmanuskripten vertraut macht, fällt einem unwillkürlich die häufige Inkonsistenz der musikalischen mit den verbalen Akzenten auf. Die Banner, die rhythmisch starke Töne bezeichnen, stehen über den Silben des Textes, die keinen grammatikalischen Akzent haben. Solche Beispiele sind so zahlreich, dass es unmöglich ist, sie auf zufällige Erfindungen zurückzuführen. Dies war die Grundlage für eine scharfe Kritik an der Arbeit russischer Übersetzer, die seinerzeit von L. W. Preobraschenski geäußert und später

время Л. В. Преображенским, а затем высказывавшейся некоторыми зарубежными исследователями. Однако дальнейшее углубление в сущность данного явления заставило поставить вопрос — не заключена ли в кажущихся нарушениях закономерности некая иная закономерность, основанная на отличии древнерусского стихосложения от той стихотворной системы, которая утвердилась в византийской поэзии уже в VI веке?

Э. Кошмидер в одной из своих работ высказал предположение, что в старославянской поэтической речи, по крайней мере до XI века, акцентуация была «музыкальной» или «интонационной», а не динамической, ударной. Такого рода акцентировка может не совпадать с грамматической, что наблюдается, например, в русской народной поэзии. Подчеркивая, что переводы богослужебных текстов выполнены русскими книжниками с большим знанием дела, Кошмидер пишет: «Следовательно, если несовпадение ритмических ударений со словесными акцентами нельзя отнести за счет длительного художественного заблуждения и объяснить недостаточным уровнем художественного развития, то остается исследовать, не коренятся ли это в языковых особенностях и не могут ли лежать в основе данного явления просодические условия, аналогичные тем, которые существовали в древнегреческом, где грамматические акценты также не определяли ритма стиха, и тогда легко убедиться, что мы напали на верный след» (351, 9) <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Кошмидер корректирует здесь некоторые односторонне негативные суждения о работе древнерусских переводчиков, высказывавшиеся им ранее. Возможно, что это явилось

von einigen ausländischen Forschern aufgegriffen wurde. Die weitere Untersuchung dieses Phänomens zwang jedoch, die Frage zu stellen, gibt es nicht in den scheinbaren Regelverstößen eine andere Gesetzmäßigkeit enthalten sei, die auf den Unterschieden zwischen dem altrussischen Versmaß und dem Versmaß beruht, das sich bereits im 6. Jahrhundert in der byzantinischen Poesie etabliert hatte?

E. Koschmieder schlug in einem seiner Werke vor, dass in der altslawischen poetischen Sprache, zumindest bis zum 11. Jahrhundert, die Akzentuierung eher „musikalisch“ oder „intonatorisch“ als dynamisch und perkussiv war. Diese Art der Akzentuierung kann nicht mit der grammatikalischen Akzentuierung übereinstimmen, die beispielsweise in der russischen Volksdichtung zu beobachten ist. Unter Hinweis darauf, dass die Übersetzungen der liturgischen Texte von russischen Schreibern mit großer Sachkenntnis angefertigt wurden, schreibt Koschmieder: „Wenn das Missverhältnis zwischen rhythmischen und verbalen Akzenten nicht auf ein langes künstlerisches Missverständnis und einen unzureichenden Grad an künstlerischer Entwicklung zurückgeführt werden kann, ist es daher erforderlich, zu untersuchen, ob dies nicht in den sprachlichen Besonderheiten verwurzelt ist und ob nicht prosodische Bedingungen, ähnlich denen, die im Altgriechischen existierten, wo die grammatischen Akzente nicht den Rhythmus des Verses bestimmten, der Grundlage dieses Phänomens sein können, und dann ist es leicht, sich zu vergewissern, dass wir die richtige Spur gefunden haben“ (351, 9) <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Koschmieder korrigiert hier einige seiner früheren, einseitig negativen Urteile über die Arbeit der altrussischen Übersetzer. Dies mag eine Folge der Kritik gewesen sein, der seine Ansichten

результатом той критики, которой были подвергнуты его взгляды со стороны других зарубежных ученых (см., например: 346, 195).

Стремясь выяснить те закономерности, которые лежат в основе древнерусского литургического (или «молитвословного») стихосложения, американский филолог-славист Кирилл Тарановский обращает внимание на наличие «системы ритмических сигналов, отмечающих начала строк» (273, 377)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Поясняя свое определение, Тарановский пишет: «Молитвословный стих — это свободный несиллабический стих целого ряда церковных молитв и славословий».

Грамматически такими сигналами служат звательная форма и повелительное наклонение, находящиеся, как правило, в начале строк. «В синтаксической просодии,— пишет цитированный автор, — эти две формы также играют особую роль: они чаще всех других форм наделяются экспрессивным, т. е. более сильным звучанием... И в речитативном исполнении молитвословного стиха начала строк фактически наделяются более сильными ударениями» (273, 377—378).

Строки песнопений четко расчленились и с помощью музыкальных средств. В начале строк обычно проставлялись «сильные», ударные знамена, окончания же строк в подавляющем большинстве случаев отмечались статьей, то есть наибольшим по длительности певческим знаком. Эта ритмическая остановка усиливала тот момент «ожидания начала строк», который Тарановский считает существенным для описываемой им системы стихосложения.

von anderen ausländischen Wissenschaftlern ausgesetzt waren (siehe z.B. 346, 195).

In einem Versuch, die dem altrussischen liturgischen (oder „Gebets“-)Vers zugrundeliegenden Regelmäßigkeiten zu erhellen, weist der amerikanische Philologe und Slawist Cyril Taranowski auf das Vorhandensein „eines Systems von rhythmischen Signalen, die den Beginn von Zeilen markieren“ (273, 377)<sup>16</sup> hin.

<sup>16</sup> Zur Erläuterung seiner Definition schreibt Taranowski: „Der Gebetsvers ist der freie nichtsilbige Vers einer ganzen Reihe von kirchlichen Gebeten und Lobpreisungen.“

Grammatikalisch gesehen handelt es sich bei diesen Signalen um die Vokativform und den Imperativ, die in der Regel am Anfang einer Zeile stehen. „In der syntaktischen Prosodie“, schreibt der zitierte Autor, „spielen diese beiden Formen auch eine besondere Rolle: sie sind häufiger als alle anderen Formen mit einem expressiven, d.h. stärkeren Klang ausgestattet.... Und beim rezitativen Vortrag eines Gebetsverses sind die Zeilenanfänge sogar mit stärkeren Akzenten versehen“ (273, 377-378).

Die Gesangslinien wurden auch durch musikalische Mittel klar unterteilt. Am Anfang der Zeilen standen in der Regel „starke“, perkussive Banner, während die Zeilenenden in den allermeisten Fällen durch den Artikel, d.h. das längste Singzeichen, markiert wurden. Diese rhythmische Unterbrechung verstärkte das Moment des „Wartens auf den Zeilenbeginn“, das Taranowski als wesentlich für das von ihm beschriebene System des Versmaßes betrachtet.



Конечно, эти гипотезы требуют проверки и подтверждения на более широком материале, чем тот, которым располагали цитированные ученые. Но их наблюдения убедительно опровергают мнение о неловкости и примитивности переводов с греческого, сделанных древнерусскими книжниками, и помогают понять хотя бы некоторые стороны особой и своеобразной поэтической системы, лежавшей в основе славянской гимнографии XI—XIII веков.

В славянских текстах, как правило, одним ударением объединяется большее количество слогов, чем в греческих, следствием чего является общее удлинение строк. С чисто формальной точки зрения увеличение числа слогов представляется моментом малосущественным, поскольку акцентная структура стиха при этом не нарушается. Но музыкальная сторона его претерпевает заметные изменения. Стих становится более плавным, певучим, замедляется темп поэтической речи. Это непосредственно отражается на характере напева. Следуя правилу, о котором пишет Веллее в приведенной цитате, составители русских певческих книг ставили над «лишними» безударными слогами стопицы. Музыкальное значение этого знака до сих пор не вполне выяснено<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> М. Велимирович говорит о «загадочном значении» стопицы, служащей заменой греческого неона (378, I, 116).

Принято считать, что стопица служила в знаменном письме по преимуществу речитативным знаком и указывала на повторение звука той же высоты или в отдельных случаях отклонение от заданного уровня на секунду вверх или вниз. Некоторые

Нaturally bedürfen diese Hypothesen der Überprüfung und Bestätigung durch ein breiteres Material als das, das den zitierten Gelehrten zur Verfügung steht. Aber ihre Beobachtungen widerlegen überzeugend die Meinung über die Unbeholfenheit und Primitivität der von altrussischen Schreibern angefertigten Übersetzungen aus dem Griechischen und helfen uns, zumindest einige Aspekte des besonderen und eigentümlichen poetischen Systems zu verstehen, das der slawischen Hymnographie des 11. bis 13. Jahrhunderts.

In slawischen Texten wird in der Regel eine größere Anzahl von Silben durch einen einzigen Akzent verbunden als in griechischen Texten, was zu einer allgemeinen Verlängerung der Zeilen führt. Aus rein formaler Sicht scheint die Erhöhung der Silbenzahl von geringer Bedeutung zu sein, da die akzentuierte Struktur des Verses nicht gestört wird. Aber die musikalische Seite des Verses erfährt spürbare Veränderungen. Der Vers wird weicher, sanglicher, das Tempo der poetischen Rede verlangsamt sich. Dies spiegelt sich unmittelbar im Charakter des Gesangs wider. Der Regel folgend, von der Wellesz im obigen Zitat schreibt, setzten die Kompilatoren russischer Gesangsbücher Stopicas über die „überflüssigen“ spannungslosen Silben. Die musikalische Bedeutung dieses Zeichens ist noch immer nicht vollständig geklärt.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> M. Velimirović spricht von der „geheimnisvollen Bedeutung“ der Stopica, das als Ersatz für das griechische Neon dient (378, I, 116).

Man geht davon aus, dass das Stopicazeichen in der Bannerschrift hauptsächlich als rezitatives Zeichen diente und die Wiederholung eines Tons derselben Tonhöhe oder in einigen Fällen eine Abweichung von einem bestimmten Niveau um eine Sekunde

зарубежные ученые склонны к чрезмерно расширительному толкованию стопицы, полагая, что она могла обозначать ходы мелодии на различные интервалы, служа заменой любых других знаков<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> На «многозначности» стопицы особенно настаивает К. Флорос (335, I. 100). См. также. 373, 59.

Однако такое ее толкование противоречит той традиции, которая была зафиксирована в певческих азбуках, появляющихся с конца XV века. Хёг справедливо замечает, что в суждениях о характере русского певческого искусства древнейшей поры нельзя не учитывать позднейших его форм, о которых мы имеем возможность составить достаточно полное представление по рукописям «пометного» периода, поддающимся точной расшифровке. Общий характерный склад мелодики знаменного распева Хёг определяет словами «связный стиль» (*continuous style*). «Сущность русской мелодии», заключающаяся в плавности развития, постепенности переходов от одного звука к другому, должна была, по его мнению, проявляться уже в ранних образцах церковного пения. Некоторые особенности знаменной нотации, отличающие ее от палеовизантийской, по утверждению этого исследователя, «легче объясняются, если мы допустим, что мелодическое движение охватывало звуковой материал почти сплошным непрерывным потоком» (346, 50).

nach oben oder unten anzeigte. Einige ausländische Wissenschaftler neigen dazu, die Stopica zu weit auszulegen und glauben, dass sie Melodieschritte auf verschiedene Intervalle bezeichnen könnte, was sie zu einem Ersatz für alle anderen Zeichen macht.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Die „Mehrdeutigkeit“ der Stopica wird besonders von C. Floros hervorgehoben (335, I. 100). Siehe auch 373, 59.

Eine solche Interpretation widerspricht jedoch der Tradition, die in den seit dem Ende des 15. Jahrhunderts erscheinenden Gesangsalphabeten verankert ist. Høeg bemerkt zu Recht, dass man bei der Beurteilung des Charakters der russischen Gesangkunst der frühesten Periode ihre späteren Formen nicht außer Acht lassen darf, von denen wir die Möglichkeit haben, uns aus den Handschriften der „Markierungs“-Periode, die genau entziffert werden können, ein ziemlich vollständiges Bild zu machen. Die allgemeine charakteristische Form der Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs wird von Høeg mit den Worten „kontinuierlicher Stil“ definiert. Das „Wesen der russischen Melodie“, das in der Sanftheit der Entwicklung, den allmählichen Übergängen von einem Ton zum anderen besteht, sollte sich seiner Meinung nach bereits in den frühesten Beispielen des Kirchengesangs manifestiert haben. Einige Besonderheiten der Krjuki-Notation, die sie von der paläobyzantinischen Notation unterscheiden, lassen sich nach Ansicht des Forschers „leichter erklären, wenn wir annehmen, dass die melodische Bewegung das Tonmaterial in einem fast kontinuierlichen Fluss umfasste“ (346, 50).

## Проблема расшифровки древнейших форм знаменного письма

Уже давно ставился вопрос о том, в какой степени может быть восстановлено конкретное звучание образцов русского церковного пения «беспометного» периода и осуществима ли эта задача вообще. Нели рукописи XVI, а отчасти и XV века без особого труда поддаются прочтению при сопоставлении их с пометными или помеченными уже *post factum* певческими книгами XVII столетия, поскольку основная система нотации в них остается без существенных изменений, то в отношении более отдаленных периодов вопрос стоит гораздо сложнее. С. В. Смоленский писал в начале 1900-х годов: «Вероятно, что, читая ныне беспометные рукописи XVI века, мы скоро доберемся до точного чтения памятников XIV века, как изложенных по той же существующей донныне знаменной системе, но чтение более древних знамен будет еще долго затруднительным» (258, 43). В. М. Металлов, считавший, что расшифровка знаменного письма XII - XIV веков остается «делом будущего», вместе с тем предлагал свой метод решения этой задачи путем поэтапного «ретроградного» движения от позднейших, легко доступных нашему пониманию стадий к более ранним, во многом загадочным и неясным (155, 322—333; 159, 45—46).

Однако практически на этом пути не было достигнуто сколько-нибудь существенных результатов из-за отсутствия твердых научных критериев для сравнения разных стадий знаменного письма. Толкования позднейших азбук могут служить лишь известного рода

## Das Problem der Entzifferung der ältesten Formen der Krjuki-Noten-Schrift

Seit langem wird die Frage gestellt, inwieweit der spezifische Klang der Proben des russischen Kirchengesangs der „unmarkierten“ Zeit wiederhergestellt werden kann und ob diese Aufgabe überhaupt machbar ist. Während Handschriften des 16. und teilweise des 17. Jahrhunderts beim Vergleich mit markierten oder *postfaktisch* markierten Gesangsbüchern des 17. Jahrhunderts ohne große Schwierigkeiten gelesen werden können, da das grundlegende Notationssystem in ihnen unverändert bleibt, ist die Frage in Bezug auf weiter zurückliegende Perioden viel schwieriger. С. В. Smolenski schrieb Anfang der 1900er Jahre: „Es ist wahrscheinlich, dass wir bei der Lektüre der jetzt nicht gekennzeichneten Handschriften des 16. Jahrhunderts bald zu einer genauen Lektüre der Denkmäler des 14. Jahrhunderts gelangen werden, wie sie nach demselben bisher existierenden Notationssystem niedergelegt sind, aber die Lektüre älterer Notationen wird noch lange Zeit schwierig sein“ (258, 43). W. M. Metallow, der der Meinung war, dass die Entzifferung der Krjuki-Noten-Schrift des 12. bis 14. Jahrhunderts „eine Angelegenheit der Zukunft“ sei, bot gleichzeitig seine eigene Methode zur Lösung dieses Problems an, indem er sich schrittweise von den späteren, unserem Verständnis leicht zugänglichen Stufen zu den älteren, in vielerlei Hinsicht rätselhaften und undurchsichtigen Stadien „zurückbewegte“ (155, 322-333; 159, 45-46).

Allerdings wurden auf diesem Weg praktisch keine nennenswerten Ergebnisse erzielt, da es an festen wissenschaftlichen Kriterien für den Vergleich verschiedener Stufen der Krjuki-Noten-Schrift mangelt. Die Interpretationen späterer Alphabete können nur als eine Art „Regulativ“ bei

«регулятором» при изучении ранних форм крюковой нотации, но не дают надежного ключа к их пониманию.

В последнее время некоторые зарубежные ученые пытались подойти к решению той же задачи, так сказать, с противоположного конца, основываясь на сопоставлении древнейших образцов знаменного пения с их греческими прототипами, представленными в палеовизантийской нотации. До тех пор, пока не были прочитаны ранние формы византийского невенного письма, такое сравнение не могло дать плодотворных результатов, оставаясь уравнением с двумя неизвестными. Если крупнейшим достижением музыкальной византистики в 20-х и 30-х годах было исчерпывающее раскрытие всех особенностей средневизантийской нотации, то в послевоенный период усилия ряда ученых были направлены на уяснение предшествующих ее стадий (380). Сравнительное изучение различных, исторически сменявших друг друга типов нотации позволило прийти к выводу, что изменение форм и принципов музыкального письма не было связано с изменением самих напевов. Г. Тильярд нашел возможным установить, по крайней мере для некоторых византийских песнопений, существование «непрерывной традиции от начала XI века до конца средних веков» (374, 231).

На этом основан применяемый музыковедскими византистами метод «параллельной транскрипции». Если мелодии песнопений не претерпевали существенных изменений при переводе на другую систему записи, то, имея перед собой соответствующие образцы средневизантийской нотации, нетрудно прочесть более ранние рукописи того же содержания. В настоящее время имеется уже

der Untersuchung der frühen Formen der Krjuki-Notation dienen, bieten aber keinen zuverlässigen Schlüssel zu deren Verständnis.

In jüngster Zeit haben einige ausländische Wissenschaftler versucht, sich der Lösung desselben Problems sozusagen von der anderen Seite zu nähern, und zwar durch einen Vergleich der frühesten Beispiele von Krjuki-Noten-Gesängen mit ihren griechischen Vorbildern in paläobyzantinischer Notation. Solange die frühesten Formen der byzantinischen Neumen-Schrift nicht gelesen wurden, konnte ein solcher Vergleich keine fruchtbaren Ergebnisse liefern und blieb eine Gleichung mit zwei Unbekannten. Während die größte Errungenschaft des musikalischen Byzantinismus in den 20er und 30er Jahren die erschöpfende Offenlegung aller Besonderheiten der mittelbyzantinischen Notation war, richteten sich in der Nachkriegszeit die Bemühungen einer Reihe von Wissenschaftlern auf die Klärung ihrer früheren Stadien (380). Eine vergleichende Untersuchung der verschiedenen Notationstypen, die sich historisch abgelöst hatten, ließ den Schluss zu, dass der Wandel der Formen und Prinzipien der Musikschrift nicht mit einem Wandel der Gesänge selbst verbunden war. G. Tillyard konnte zumindest für einige byzantinische Gesänge die Existenz einer „kontinuierlichen Tradition vom Beginn des 11. Jahrhunderts bis zum Ende des Mittelalters“ nachweisen (374, 231).

Dies ist die Grundlage der von byzantinischen Musikwissenschaftlern verwendeten Methode der „Paralleltranskription“. Wenn die Melodien der Gesänge bei der Übersetzung in ein anderes Aufzeichnungssystem keine wesentlichen Änderungen erfahren haben, ist es nicht schwierig, frühere Handschriften gleichen Inhalts zu lesen, wenn man die entsprechenden Muster der mittelbyzantinischen Notation vor

достаточное количество таких расшифровок и памятники палеовизантийской нотации не представляются более загадкой для исследователей. Таким образом созданы научные предпосылки не только для сравнения отдельных начертаний знаменного письма с греческими невмами XI—XII веков, но и определения их реального мелодического значения. Однако здесь имеются специфические трудности, обусловленные теми расхождениями между знаменной и палеовизантийской нотацией, о которых уже говорилось выше.

М. Велимирович, посвятивший специальное исследование проблеме славяно-византийских музыкальных связей, пришел к выводу, что вполне надежно и доказательно могут быть транскрибированы только некоторые из начальных и конечных формул знаменного пения. По наблюдениям исследователя, в большом количестве греческих и русских ирмосов заключительные формулы совпадают (378, I, 52)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Автор основывает свои выводы на анализе ирмосов первого гласа из так называемого «хиландарского ирмология» (336). Выше уже говорилось о русском происхождении этого ирмология. В дополнительном томе своего труда Велимирович даст сравнительные таблицы, в которых имеющиеся в этом памятнике ирмосы первого гласа сопоставляются с различными греческими редакциями.

Но это не означает полного их тождества. Ученый подчеркивает переменность, изменчивость мелодических формул (или попевок, если пользоваться термином, принятым в русской церковно-певческой практике). Формула, по его

сich hat. Heutzutage gibt es eine ausreichende Zahl solcher Entzifferungen und die Denkmäler der paläobyzantinischen Notation sind für die Forscher kein Rätsel mehr. Damit sind die wissenschaftlichen Voraussetzungen geschaffen, um nicht nur einzelne Inschriften der Krjuki-Noten-Schrift mit griechischen Neumen des 11. - 12. Jahrhunderts zu vergleichen, sondern auch ihre tatsächliche melodische Bedeutung zu bestimmen. Allerdings gibt es hier spezifische Schwierigkeiten, die durch die bereits erwähnten Diskrepanzen zwischen der Krjuki- und der paläobyzantinischen Notation verursacht werden.

M. Velimirović, der dem Problem der slawisch-byzantinischen Musikverbindungen eine besondere Studie gewidmet hat, kam zu dem Schluss, dass nur einige der Anfangs- und Schlussformeln des Krjuki-Noten-Gesangs recht zuverlässig und nachweisbar transkribiert werden können. Nach den Beobachtungen des Forschers stimmen die Endformeln in einer großen Zahl von griechischen und russischen Irmoi überein (378, I, 52)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Der Autor stützt seine Schlussfolgerungen auf eine Analyse der Irmoi des ersten Vokals aus dem sogenannten „Hilandar Irmologion“ (336). Der russische Ursprung dieses Irmologions wurde bereits oben erwähnt. In einem Ergänzungsband seines Werkes gibt Velimirovićs vergleichende Tabellen, in denen die in diesem Monument vorhandenen Irmos des ersten Vokals mit verschiedenen griechischen Ausgaben verglichen werden.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie völlig identisch sind. Der Gelehrte betont die Variabilität und Wandelbarkeit der melodischen Formeln (oder Gesänge, wenn wir den in der russischen Kirchengesangspraxis verwendeten Begriff verwenden). Eine Formel ist

определению,— это «только рамка, внутри которой есть наряду с постоянными также изменяющиеся элементы» (378, 62). Положение убедительно иллюстрировано примером, в котором приводятся шесть вариантов одной строки из ирмоса первого гласа «Пророка съпасль еси от кита» по разным греческим рукописям в сопоставлении с нотацией того же отрывка в «хиландарском ирмологии» (пример 6)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Нотация этого ирмоса в других известных русских рукописях XII—XIII веков отличается от этой редакции только в несущественных деталях.

Не считая возможным дать полную и точную расшифровку мелодической формулы, которая заключена в знаменной нотации, автор отмечает, что ритмически эта славянская редакция совпадает только с одним из греческих вариантов, представленным в верхней нотной строчке. Именно этот вариант обнаруживает наибольшую близость к тому «связному стилю», в котором Хёг усматривал «сущность русской мелодии». И если нельзя утверждать его абсолютного тождества знаменной формуле, то вполне вероятно наличие близкого мелодического сходства между ними.

В работе Велимировича дан только один образец частичной расшифровки целого песнопения (ирмос песни первого гласа «Камы иже неключимопаша»), назначение которого состоит скорее в том, чтобы иллюстрировать методику анализа знаменной нотации, чем воспроизвести оригинальный облик мелодии. В примере йотированы начальные и заключительные обороты певческих строк, которые представляют собой наиболее устойчивую часть напева. В

nach seiner Definition „nur ein Rahmen, in dem es neben dem Konstanten auch wechselnde Elemente gibt“ (378, 62). Die Position wird überzeugend durch ein Beispiel veranschaulicht, in dem sechs Varianten einer Zeile aus dem Irmos des ersten Vokals von „Der Prophet ist aus dem Wal gefallen“ nach verschiedenen griechischen Handschriften im Vergleich mit der Notation der gleichen Passage in der „Hilandar-Irmo-logie“ (Beispiel 6)<sup>20</sup> angegeben sind.

<sup>20</sup> Die Notation dieses Irmos in anderen bekannten russischen Handschriften des 12. - 13. Jahrhunderts unterscheidet sich von dieser Version nur in kleinen Details.

Ohne es für möglich zu halten, die in der Krjuki-Notation enthaltene melodische Formel vollständig und genau zu entziffern, stellt der Autor fest, dass diese slawische Version rhythmisch nur mit einer der in der oberen Notenlinie dargestellten griechischen Varianten übereinstimmt. Es ist diese Variante, die die engste Verwandtschaft mit jenem „kohärenten Stil“ aufweist, in dem Høeg „das Wesen der russischen Melodie“ sah. Und auch wenn wir ihre absolute Identität mit der Krjuki-Noten-Formel nicht behaupten können, so ist es doch sehr wahrscheinlich, dass zwischen ihnen eine enge melodische Ähnlichkeit besteht.

Velimirovićs Arbeit enthält nur ein Beispiel für eine partielle Transkription eines ganzen Gesangs (den Irmos des Liedes des ersten Vokals „Wie du, der du unermüdlich pflügst“), dessen Zweck eher darin besteht, die Methode der Analyse der Krjuki-Notation zu veranschaulichen als die ursprüngliche Form der Melodie wiederzugeben. In dem Beispiel werden die Anfangs- und Endwendungen der Gesangslinien, die den stabilsten Teil des Gesangs darstellen, jotiert. In den „Zwischen“-Abschnitten werden nur die

«промежуточных» же участках указаны только ритмические длительности без уточнения звуковысотной стороны (пример 7)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> В нижней строчке нашего примера приводятся одни из греческих вариантов того же ирмоса. См. сравнение разных вариантов (378, II, 1—11).

Легко увидеть, что на протяжении всего напева повторяются с небольшими вариациями два мелодических оборота. В ненотированных отрезках преобладают стопицы. Именно этот знак вследствие недостаточной ясности его значения служит главным «камнем преткновения» для прочтения ранних форм знаменной нотации. Если интерпретировать типичные для рукописей XII—XIII веков ряды стопиц как повторение звука одинаковой высоты, то получится, по замечанию Велимировича, подобие «однообразного речнитования на одном уровне» (378, I, 116). При таком толковании знаменный распев того времени надо себе представить в виде ровной, монотонной псалмодии с распевными «зачинами» и окончаниями фраз. Впрочем, цитированный автор оговаривает, что для окончательного уяснения функций стопицы необходимо дальнейшее изучение напевов в связи с особенностями древнеславянской речи.

Значительным шагом вперед в освещении многих неясных сторон раннеславянской музыкальной письменности явился уже упоминавшийся фундаментальный труд К. Флороса «Universale Neumenkunde» (335). Привлекая обширный и разнообразный сравнительный материал, автор ставит своей задачей полностью и до конца раскрыть конкретное

rhythmischen Dauern angegeben, ohne dass die Tonhöhen angegeben werden (Beispiel 7)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Die unterste Zeile unseres Beispiels gibt eine der griechischen Varianten desselben Irmos wieder. Siehe den Vergleich der verschiedenen Varianten (378, II, 1-11).

Es ist leicht zu erkennen, dass während der gesamten Melodie zwei melodische Wendungen mit leichten Variationen wiederholt werden. In den nicht notierten Abschnitten überwiegen die Stopicas. Es ist dieses Zeichen, das aufgrund der Unklarheit seiner Bedeutung den größten „Stolperstein“ beim Lesen der frühen Formen der Krjuki-Notation darstellt. Wenn wir die für die Handschriften des 12. - 13. Jahrhunderts typischen Stopicareihen als Wiederholung eines Tons derselben Tonhöhe interpretieren, dann entsteht, wie Velimirović bemerkt, der Eindruck einer „monotonen Wiederholung auf derselben Ebene“ (378, I, 116). Bei dieser Interpretation sollte man sich den Krjuki-Noten-Gesang jener Zeit als eine glatte, monotone Psalmodie mit gesungenen „Anfängen“ und „Enden“ von Phrasen vorstellen. Der zitierte Autor hält jedoch fest, dass zur endgültigen Klärung der Funktionen der Stopicas eine weitere Untersuchung der Gesänge im Zusammenhang mit den Besonderheiten der altslawischen Sprache notwendig ist.

Ein bedeutender Fortschritt bei der Erhellung vieler obskurer Aspekte der frühen slawischen Musikschrift war das bereits erwähnte grundlegende Werk von C. Floros „Universale Neumenkunde“ (335). Unter Einbeziehung von umfangreichem und vielfältigem Vergleichsmaterial besteht die Aufgabe des Autors darin, den spezifischen melodischen Inhalt der in den russischen Gesangsbüchern des 12. - 13. Jahrhunderts enthaltenen Krjuki-Noten-Muster vollständig

мелодическое содержание тех образцов знаменного письма, которые представлены в русских певческих книгах XII—XIII веков. По мнению исследователя, при соблюдении необходимых условий достаточно точная и падежная транскрипция знаменной нотации раннего типа не составляет никакого труда.

Труд Флороса импонирует широтой охвата материала, скрупулезной тщательностью и тонкостью анализа, но некоторые выводы автора представляются не вполне убедительными. Придерживаясь своего принципа точного или максимально возможного соответствия греческому оригиналу, Флорос в приводимых им расшифровках знаменных песнопений часто недооценивает значение тех «разночтений», которые невольно бросаются в глаза при сопоставлении славянской и византийской нотации. Остается неясным, чем была мотивирована замена одних знаков другими в славянской версии, если при этом сохранялся тот же самый мелодический оборот.

Многие трудности, перед которыми останавливались предыдущие исследователи знаменной нотации, не разрешаются, а просто отстраняются. Это относится, в частности, к толкованию Флоросом стопицы как знака, могущего указывать любой восходящий или нисходящий интервал от секунды до кварты или квинты. Единственным критерием для определения ее звуковысотного значения в каждом отдельном случае служит наличие данного интервала в соответствующем месте греческой редакции. Здесь возникает некий род *circulus vituosus* — в качестве доказательства принимается то, что подлежит доказательству. Вызывает сомнение и интерпретация некоторых других знаков. Так, две статьи,

aufzudecken. Nach Meinung des Forschers ist eine hinreichend genaue und fallweise Transkription der Krjuki-Notation des frühen Typs nicht schwierig, wenn die notwendigen Bedingungen erfüllt sind.

Das Werk Floros' beeindruckt durch die Breite seines Umfangs, die akribische Gründlichkeit und die Subtilität seiner Analysen, doch scheinen einige der Schlussfolgerungen des Autors nicht ganz überzeugend zu sein. Seinem Prinzip der exakten oder möglichst genauen Übereinstimmung mit dem griechischen Original folgend, unterschätzt Floros in seinen Transkriptionen der Krjuki-Noten-Gesänge oft die Bedeutung jener „Diskrepanzen“, die beim Vergleich slawischer und byzantinischer Notation unwillkürlich ins Auge fallen. Es bleibt unklar, was die Ersetzung einiger Zeichen durch andere in der slawischen Version motiviert hat, wenn die gleiche melodische Wendung beibehalten wurde.

Viele der Schwierigkeiten, vor denen frühere Forscher der Zeichennotation stehen geblieben sind, werden nicht gelöst, sondern einfach abgetan. Dies gilt insbesondere für Floros' Interpretation der Stopica als Zeichen, das jedes auf- oder absteigende Intervall von einer Sekunde bis zu einer Quarte oder Quinte bezeichnen kann. Einziges Kriterium für die Bestimmung seiner Klanglichkeit im Einzelfall ist das Vorhandensein dieses Intervalls an der entsprechenden Stelle in der griechischen Ausgabe. Hier entsteht eine Art *circulus vituosus* - was zu beweisen ist, wird als Beweis akzeptiert. Auch die Interpretation einiger anderer Zeichen ist fraglich. So werden z. B. zwei aufeinander folgende Artikel in einem slawischen Sticheron aus dem



следующие одна за другой, в отрывке из славянского стихирая XII века расшифровываются как ход на кварту вверх (пример 8).

Во всех приводимых Флоросом греческих вариантах над первым слогом проставлен знак, с очевидностью указывающий на устремленность мелодии кверху. Между тем знак статьи обычно связывался с плавно-неторопливым мелодическим движением. Две статьи подряд обозначали, как правило, ход на соседнюю ступень<sup>22</sup>. И в данном случае более естественным было бы поступенное восходящее движение от звука до или повторение верхнего звука.

<sup>22</sup> Аналогичный по начертанию знак палеовизантийской нотации дипле обозначал, как указывает Флорос в другом месте своего труда, ход на секунду или терцию (335, I, 197).

Знаменное пение как особый вариант восточнохристианского певческого искусства

Воздействие одной культуры на другую, если оно обусловлено действительными историческими потребностями, не сводится к механическому заимствованию готовых, устоявшихся форм. Их усвоение сопровождается обычно большей или меньшей степенью самостоятельной переработки и приспособления к условиям и задачам культуры воспринимающей, к привычному для нее строю мышления. Подобное отношение к заимствуемому имело место и при «пересадке» византийского церковного пения в славянские страны. Какова была мера самостоятельности,

12. Jahrhundert als Quartvorschub interpretiert (Beispiel 8).

In allen von Floros zitierten griechischen Varianten steht ein Zeichen über der ersten Silbe, das deutlich auf das Aufwärtstreben der Melodie hinweist. Das Vorzeichen des Artikels war in der Regel mit einer sanften und gemächlichen melodischen Bewegung verbunden. Zwei Artikel in einer Reihe deuteten in der Regel auf einen Wechsel zu einer benachbarten Stufe hin<sup>22</sup>. Und in diesem Fall wäre es natürlicher, eine allmähliche Aufwärtsbewegung vom Ton zum oder eine Wiederholung des oberen Tons zu haben.

<sup>22</sup> Ein ähnliches Symbol in der paleobyzantinischen Musiknotation, das Diploe, bezeichnete, wie Floros an anderer Stelle in seinem Werk schreibt, einen Schritt zu einer Sekunde oder Terz (335, I, 197).

Krjuki-Noten-Gesang als besondere Variante der ostkirchlichen Gesangskunst

Der Einfluss einer Kultur auf eine andere, wenn er durch die tatsächlichen historischen Bedürfnisse bedingt ist, reduziert sich nicht auf die mechanische Übernahme von vorgefertigten, etablierten Formen. Ihre Assimilierung geht in der Regel mit einer mehr oder weniger selbständigen Verarbeitung und Anpassung an die Bedingungen und Aufgaben der wahrnehmenden Kultur, an das für diese gewohnte Denksystem einher. Ähnlich verhielt es sich mit den Entlehnungen bei der „Verpflanzung“ des byzantinischen Kirchengesangs in die slawischen Länder. Welches Maß an Eigenständigkeit die russischen Meister bei der Interpretation der griechischen Gesänge an den Tag legten, lässt sich

проявляемой русскими мастерами в трактовке греческих напевов, нельзя определить до тех пор, пока не уточнено значение некоторых неясных сторон знаменной нотации, точно документально не проверено, какими конкретными источниками пользовались переводчики и транскрипторы церковных песнопений и когда напевы были письменно закреплены с помощью особой славянской разновидности византийских неум. Во всяком случае это было не рабское подчинение чужому, навязанному извне, а глубокое, органичное овладение новыми для славянских народов художественными формами и традициями.

Византийское церковное пение оказало, как известно, широкое влияние на певческое искусство не только славянских стран, но и народов Западной Европы. В процессе миграции напевов или отдельных певческих формул мелодический строй византийского пения везде претерпевал известные изменения под воздействием местных условий. Э. Веллес пишет, исследуя вопрос о византийских элементах в грегорианском пении западной христианской церкви: «Византийская музыка носит выраженный драматический характер. Мелодия и текст тяготеют к подчеркнутой экспрессии. В грегорианском пении мелодическая линия в основном характеризуется плавностью, текучестью, интервалы, насколько возможно, заполняются промежуточными звуками» (384, 120).

Можно полагать, что аналогичную эволюцию испытывали греческие напевы и при пересадке на славянскую почву. Они становились не столь подвижными, ритмика их часто упрощалась и приобретала более плавный, спокойный характер, мелодическая линия выравнивалась, сглаживалась острота очертаний. Все это приводило нередко к

erst feststellen, wenn die Bedeutung einiger obskurer Aspekte der Kyrilli-Notation geklärt ist, wenn nicht genau dokumentiert ist, welche spezifischen Quellen die Übersetzer und Transkriptoren der Kirchengesänge verwendeten und wann die Gesänge mit Hilfe einer speziellen slawischen Variante der byzantinischen Neumen niedergeschrieben wurden. In jedem Fall handelte es sich nicht um eine sklavische Unterwerfung unter etwas Fremdes, von außen Aufgezwungenes, sondern um eine tiefe, organische Beherrschung von künstlerischen Formen und Traditionen, die für die slawischen Völker neu waren.

Der byzantinische Kirchengesang hatte bekanntlich einen großen Einfluss auf die Gesangskunst nicht nur der slawischen Länder, sondern auch der Völker Westeuropas. Im Zuge der Migration von Gesängen oder einzelnen Gesangsformeln erfuhr die melodische Struktur des byzantinischen Gesangs überall unter dem Einfluss lokaler Bedingungen gewisse Veränderungen. E. Wellesz schreibt zur Frage nach byzantinischen Elementen im gregorianischen Gesang der christlichen Westkirche: „Die byzantinische Musik hat einen ausgeprägten dramatischen Charakter, Melodie und Text streben nach betontem Ausdruck. Im gregorianischen Gesang ist die melodische Linie vor allem durch Geschmeidigkeit und Fließen gekennzeichnet, wobei die Intervalle so weit wie möglich mit Zwischenklängen gefüllt werden“ (384, 120).

Es ist anzunehmen, dass die griechischen Melodien eine ähnliche Entwicklung durchmachten, als sie auf slawischen Boden verpflanzt wurden. Sie wurden weniger beweglich, ihr Rhythmus wurde oft vereinfacht und erhielt einen sanfteren, ruhigeren Charakter, die melodische Linie wurde geebnet, die Schärfe der Konturen wurde geglättet. All dies führte oft zu

существенному изменению облика и выразительного склада мелодии. Именно эти отступления от греческого оригинала, обнаруживаемые в ранних русских переводах, как бы они ни были малы и малозаметны на первый взгляд, имеют особенно важное значение с точки зрения формирования и развития русского музыкального искусства. В них проявляется свой подход, свое отношение к материалу, черты собственного музыкального мышления. Не учитывая этих первых проявлений самостоятельности, трудно понять, как в дальнейшем мог вырасти тот совершенно своеобразный, неповторимый по своей оригинальности стиль высокоразвитого знаменного распева, который поражает всякого, кто с ним знакомится, своей замечательной мелодической красотой, силой и богатством.

Знаменная нотация, равно как и палеовизантийская, будучи лишь вспомогательным средством напоминания напевов, заучивавшихся на слух, допускала значительные отклонения в их интерпретации отдельными певцами и певческими группами. Каждое исполнение было в какой-то степени творческим актом и содержало в себе элемент импровизации. Даже один и тот же певец, как замечает Велимирович, «редко мог исполнить ту же самую мелодическую формулу точно таким же образом и с сохранением той же ритмической структуры» (378, I, 67).

Эта свобода интонирования была источником той многовариантности, которая характерна для средневекового певческого искусства. Различные варианты рождались в процессе живого интонирования и передачи напевов от одного певца к другому, перехода их в другую местность, иную социальную и этническую среду. Певческие книги фиксировали то, что складывалось в

einer deutlichen Veränderung des Aussehens und der Ausdrucksstruktur der Melodie. Es sind diese Abweichungen vom griechischen Original, die sich in den frühen russischen Übersetzungen finden, so klein und unmerklich sie auf den ersten Blick auch sein mögen, die unter dem Gesichtspunkt der Entstehung und Entwicklung der russischen Musikunst besonders wichtig sind. In ihnen kann man die eigene Herangehensweise, die eigene Einstellung zum Material und die Merkmale des eigenen musikalischen Denkens erkennen. Ohne Berücksichtigung dieser ersten Manifestationen der Selbständigkeit ist es schwer zu verstehen, wie sich später jener völlig eigentümliche, in seiner Originalität einzigartige Stil des hochentwickelten Krjuki-Noten-Gesangs entwickeln konnte, der jeden, der ihn kennenlernt, durch seine bemerkenswerte melodische Schönheit, Kraft und seinen Reichtum beeindruckt.

Da die Krjuki-Notation ebenso wie die paläobyzantinische Notation nur ein Hilfsmittel zur Erinnerung an die nach dem Gehör erlernten Gesänge war, konnten die einzelnen Sänger und Gesangsgruppen in ihrer Interpretation erheblich abweichen. Jede Aufführung war bis zu einem gewissen Grad ein kreativer Akt und enthielt ein Element der Improvisation. Selbst ein und derselbe Sänger konnte, wie Velimirović feststellt, „nur selten dieselbe melodische Formel auf genau dieselbe Weise und unter Beibehaltung derselben rhythmischen Struktur vortragen“ (378, I, 67).

Diese Freiheit der Intonation war die Quelle der Vielseitigkeit, die den mittelalterlichen Gesang kennzeichnete. Verschiedene Varianten entstanden im Prozess der lebendigen Intonation und der Weitergabe der Gesänge von einem Sänger zum anderen, beim Übergang zu einem anderen Ort, einem anderen sozialen und ethnischen Umfeld. In den Gesangsbüchern wurde festgehalten, was sich in der Aufführungspraxis

исполнительской практике и часто проходило довольно длительный период устного бытования. Поэтому установление единого канонического музыкального текста оказывается часто задачей очень трудной, а то и вовсе невыполнимой. О. Странк, сравнивая две публикации песнопений греческого октоиха, осуществленные такими крупными авторитетами, как Г. Тильярд и Л. Тардо, обращает внимание на поразительные различия между ними. В ряде случаев, по его словам, «оба ученых расшифровывали просто не те мелодии». Столь далекое расхождение между вариантами одного и того же певческого цикла Странк объясняет тем, что песнопения долгое время передавались изустным путем и писцы, впервые зафиксировавшие их напевы, работали в разное время и в разных местах, записывая то, что они слышали вокруг себя: «Таким образом окончательно реализованная письменная традиция в действительности представляет собой не что иное, как совокупность разных, но родственных традиций, и если ни одна из них не является хранительницей истинной истины, то каждая в отдельности содержит хотя бы ее часть» (372, 22).

Сравнение различных певческих вариантов дает возможность хотя бы частично восстановить живую жизнь того, условно именуемого византийским, певческого искусства, которое распространилось к началу второго тысячелетия нашей эры на Балканах, на территории древнего русского государства, в некоторых областях Передней Азии и Африки, частично на Апеннинском полуострове и островах Средиземного моря. Это искусство представляло собой не единый мощный широкий поток, захватывавший на своем пути и поглощавший многочисленные мелкие струи, а совокупность многих

herausgebildet hatte, und sie durchliefen oft eine lange Zeit der mündlichen Überlieferung. Aus diesem Grund ist die Erstellung eines einzigen kanonischen Notentextes oft eine sehr schwierige, wenn nicht gar unmögliche Aufgabe. O. Strunk vergleicht zwei Veröffentlichungen griechischer Oktoechoi von so bedeutenden Autoritäten wie G. Tillyard und L. Tardo und weist auf die auffälligen Unterschiede zwischen ihnen hin. In einer Reihe von Fällen, so Strunk, „haben beide Gelehrte schlichtweg die falschen Melodien entziffert“. Strunk erklärt eine so große Diskrepanz zwischen den Varianten ein und desselben Gesangszyklus mit der Tatsache, dass die Gesänge lange Zeit mündlich überliefert wurden und die Schreiber, die ihre Melodien zuerst aufzeichneten, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten arbeiteten und aufzeichneten, was sie in ihrer Umgebung hörten: „So ist die schließlich verwirklichte schriftliche Überlieferung in Wirklichkeit nichts anderes als eine Sammlung verschiedener, aber miteinander verbundener Überlieferungen, und wenn auch keine von ihnen der Hüter der Wahrheit ist, so enthält doch jede für sich wenigstens einen Teil davon“ (372, 22).

Ein Vergleich verschiedener Gesangsvarianten ermöglicht es, zumindest teilweise das Leben jener Gesangkunst wiederherzustellen, die gemeinhin als byzantinisch bezeichnet wird und die sich zu Beginn des zweiten Jahrtausends n. Chr. auf dem Balkan, auf dem Gebiet des alten russischen Staates, in einigen Regionen Vorderasiens und Afrikas, teilweise auf der Apenninhalbinsel und den Inseln des Mittelmeers ausbreitete. Diese Kunst war nicht ein einziger mächtiger breiter Strom, der auf seinem Weg zahlreiche kleine Ströme erfasste und aufsaugte, sondern eine Reihe von vielen Strömen, die sich manchmal einander näherten, manchmal in mehr

течений, которые то сближались между собой, то расходились на более или менее далекое расстояние, иногда же, как это произошло со временем на Руси, прокладывали себе новое русло и превращались в самостоятельную великую реку.

Устная традиция сыграла несомненно значительную роль в формировании знаменного распева как особой ветви восточнохристианского культового пения. К тому времени, когда появляются первые русские певческие книги, снабженные невменными знаками, уже сложились свои варианты напевов, выработалась характерная манера их мелодического интонирования.

После всего сказанного можно попытаться кратко резюмировать, какие именно элементы византийского церковного пения были заимствованы на Руси и как они преломились в русской певческой практике. Эти заимствования сводятся в основном к трем моментам: 1) греческая система осмогласия, служившая средством организации всего мелодического материала; 2) основные жанры певческого искусства, важнейшие типы певческих книг и их место в отправлении богослужебного обряда, регламентированное византийским церковным ритуалом; 3) форма песнопений, определявшаяся числом и соотношением певческих строк.

## Осмогласие

А. В. Преображенский обратил внимание на то, что указания на принадлежность того или иного песнопения к определенному гласу (по-гречески «эхос») в греческих и славянских рукописях полностью совпадают и даже последовательность смены гласов в

oder weniger großer Entfernung auseinandergingen und manchmal, wie es im Laufe der Zeit in Russland geschah, einen neuen Kanal legten und sich in einen unabhängigen großen Fluss verwandelten.

Die mündliche Überlieferung spielte bei der Herausbildung des Krjuki-Noten-Gesangs als eines besonderen Zweigs des ostkirchlichen Kultgesangs zweifellos eine bedeutende Rolle. Als die ersten mit Krjuki-Zeichen versehenen russischen Gesangsbücher erschienen, hatten sich bereits Varianten von Gesängen herausgebildet und eine charakteristische Art und Weise ihrer melodischen Intonation entwickelt.

Nach all dem Gesagten können wir versuchen, kurz zusammenzufassen, welche Elemente des byzantinischen Kirchengesangs in Russland entlehnt wurden und wie sie sich in der russischen Gesangspraxis niederschlugen. Diese Entlehnungen lassen sich im Wesentlichen auf drei Punkte reduzieren: 1.) das griechische System der Osmoglasie, das als Mittel zur Organisation des gesamten melodischen Materials diente; 2.) die Hauptgattungen der Gesangkunst, die wichtigsten Arten von Gesangsbüchern und ihr Platz in der Ausführung des liturgischen Ritus, der durch das byzantinische Kirchenritual geregelt wurde; 3.) die Form der Gesänge, die durch die Anzahl und das Verhältnis der Gesangslinien bestimmt wurde.

## Osmoglasie

A. W. Preobraschenski machte darauf aufmerksam, dass die Hinweise auf die Zugehörigkeit eines bestimmten Gesangs zu einer bestimmten Stimme (griechisch ἦχος „echos“) in griechischen und slawischen Handschriften völlig übereinstimmen, und sogar die Reihenfolge des

так называемых «многогласных» песнопениях остается той же самой. Это служит, по его мнению, неопровержимым свидетельством того, что не только нотация и общие принципы мелодического строения, но и самые напевы церковных песнопений были заимствованы из Византии (215, 259). Но чтобы проверить, насколько убедительным и доказательным является такое утверждение, надо было раньше всего уточнить конкретный смысл, вкладываемый в определения глас, осмогласие.

Ученые XIX века (Д. В. Разумовский, Ю. К. Арнольд, И. И. Вознесенский) стремились объяснить русское осмогласие исходя из древнегреческой системы ладов как диатонических октавных рядов, основанных на соединении двух одинаковых по своему строению тетрахордов. Но эта чисто умозрительная концепция оказывалась совершенно несостоятельной при попытках ее применения к анализу конкретных образцов знаменного распева <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Критику ее см.: 285, 71—72.

Первым, кто сумел приблизиться к пониманию истинной сущности осмогласия, был В. М. Металлов. Отказавшись от каких-либо предвзятых теоретических построений, он подошел к решению этого вопроса от изучения самого мелодического материала знаменного распева. Ему удалось установить, что каждый из восьми гласов осмогласия характеризуется определенной суммой мелодических формул (попевок), часть которых специфична только для одного гласа, другая же часть может встречаться в нескольких гласах (157). Если наблюдения Металлова не всегда абсолютно точны и исчерпывающи, то самый

Stimmenwechsels in den so genannten „mehrstimmigen“ Gesängen bleibt dieselbe. Dies ist seiner Meinung nach ein unwiderlegbarer Beweis dafür, dass nicht nur die Notation und die allgemeinen Prinzipien der melodischen Struktur, sondern auch die Melodien der Kirchenlieder selbst aus Byzanz entlehnt wurden (215, 259). Um jedoch zu überprüfen, wie überzeugend und beweisbar eine solche Behauptung ist, war es zunächst notwendig, die spezifische Bedeutung zu klären, die den Definitionen von echos, Osmoglasie, gegeben wurde.

Die Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts (D. W. Rasumowski, J. K. Arnold, I. I. Wosnessenski) versuchten, die russische Osmoglasie auf der Grundlage des altgriechischen Harmoniesystems als diatonische Oktavreihe zu erklären, die auf der Verbindung zweier in ihrer Struktur identischer Tetrachorde beruht. Dieses rein spekulative Konzept erwies sich jedoch als völlig unhaltbar, als man versuchte, es auf die Analyse spezifischer Proben des Krjuki-Noten-Gesangs anzuwenden <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Für eine Kritik dessen siehe: 285, 71-72.

Der erste, der sich dem Verständnis des wahren Wesens der Osmoglasie näherte, war W. M. Metallow. Er lehnte alle vorgefassten theoretischen Konstruktionen ab und näherte sich der Lösung dieser Frage durch das Studium des melodischen Materials des Krjuki-Noten-Gesangs selbst. Es gelang ihm festzustellen, dass jede der acht Stimmen der Osmoglasie durch eine bestimmte Summe von melodischen Formeln (Gesängen) gekennzeichnet ist, von denen einige nur für eine Stimme spezifisch sind, während der andere Teil in mehreren Stimmen vorkommen kann (157). Auch wenn Metallows Beobachtungen nicht immer absolut genau und erschöpfend sind, hat er das der russischen Osmoglasie

принцип, лежавший в основе русского осмогласия, был угадан им верно.

Через двадцать лет после выхода в свет работы Металлова «Осмогласие знаменного распева» Э. Веллесу удалось установить аналогичный принцип построения в мелодиях сербского октоиха (383). В дальнейшем это привело к коренному пересмотру существовавшего ранее взгляда на природу осмогласия в культовом пении Византии и других стран, находившихся в сфере влияния восточнохристианской греческой церкви. «Анализируя музыкальную структуру мелодий, принадлежащих к одному из восьми эхосов, — пишет упомянутый исследователь, — я обнаружил, что мелодии каждого эхоса построены на известном количестве формул, характеризующих данный лад: другими словами, не „гамма“ служила основой композиции в ранней христианской и византийской гимнографии, а группа формул, совокупность которых составляла материал каждого лада» (382, 71). Понимание лада как звукоряда, в котором выделяются главные опорные звуки, являющиеся центрами мелодического тяготения, если и существовало в византийской теории музыки, то было вторичным и возникло как результат обобщения сложившейся в певческой практике системы интонационно-мелодических формул<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Э. Веллес подчеркивает, что «гамма, эхос и лад (mode) не существовали изначально как необходимая база композиции, а являются абстракцией, возникшей позже» (384, 89).

Значение этих опорных звуков, которыми начиналось и оканчивалось песнопение, было условным и некоторых ладах их насчитывалось до трех или пяти (382, 301— 302).

zugrunde liegende Prinzip richtig erkannt.

Zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung von Metallows Werk „Osmoglasie des Krijuki-Noten-Gesangs“ gelang es E. Wellesz, ein ähnliches Konstruktionsprinzip in den Melodien des serbischen Oktoechos festzustellen (383). Dies führte in der Folge zu einer radikalen Revision der bisherigen Auffassung über das Wesen der Osmoglasie im Kultgesang der Byzantiner und anderer Länder, die im Einflussbereich der griechischen Ostkirche lagen. „Bei der Analyse der musikalischen Struktur von Melodien, die zu einem der acht Echos gehören“, schreibt der oben genannte Forscher, „habe ich festgestellt, dass die Melodien jedes Echos auf einer bekannten Anzahl von Formeln aufgebaut sind, die für die jeweilige Harmonie charakteristisch sind: mit anderen Worten, es war nicht die „Tonleiter“, die in der frühchristlichen und byzantinischen Hymnographie als Kompositionsgrundlage diente, sondern die Gruppe von Formeln, deren Gesamtheit das Material jeder Harmonie bildete“ (382, 71). Das Verständnis der Harmonie als Klangreihe, in der die wichtigsten Referenztöne, die die Zentren der melodischen Gravitation sind, unterschieden werden, war, wenn es in der byzantinischen Musiktheorie existierte, sekundär und entstand als Ergebnis der Verallgemeinerung des in der Gesangspraxis entwickelten Systems von Intonations- und Melodieformeln<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> E. Wellesz betont, dass „Tonleiter, Echos und Tonart (Modus) ursprünglich nicht als notwendige Grundlage für die Komposition existierten, sondern eine Abstraktion sind, die später entstanden ist“ (384, 89).

Die Bedeutung dieser Referenztöne, die den Gesang einleiteten und beendeten, war konventionell, und in einigen Harmonien gab es bis zu drei oder fünf davon (382, 301-302).

Тихим образом, принципы, на которых основывалось прусское осмогласие, были те же самые, что и в греческом. Труднее решить вопрос о степени мелодической зависимости первого от последнего. Для убедительного ответа на этот вопрос необходимо было бы сравнить весь попевоный фонд знаменного распева с кругом мелодических формул византийского пения. Но даже и в этом случае ирльзя было бы говорить о буквальном совпадении, поскольку одна и та же формула могла интонироваться по-разному и существовал ь в различных вариантах. Наряду с переработкой и переосмыслением заимствованных формул возникали самостоятельные мелодические обороты, закреплявшиеся в певческой практике и приобретающие со временем такое же типическое значение. Особый строй русского осмогласия как своеобразного явления отечественной художественной культуры сложился исторически, в результате длительного постепенного процесса отбора и накопления характерных интонационных элементов.

В византийском церковном пении существовали различные мелодические стили или, точнее, типы мелодики, связанные с определенными видами песнопений. Обычно насчитываются три таких типа: 1) силлабическое пение, в котором каждому слогу текста соответствует один звук мелодии, напевы отличаются краткостью и простотой рисунка; этот тип преобладает в ирмологии; 2) более развитое мелодически пение с умеренно используемыми элементами мелизматки, характерное для исполнения стихир; 3) пение мелнзматическое, в котором отдельные слоги текста

Die Prinzipien, auf denen die preußische Osmoglasie beruhte, waren also die gleichen wie im Griechischen. Schwieriger zu lösen ist die Frage nach dem Grad der melodischen Abhängigkeit des ersteren vom letzteren. Für eine überzeugende Antwort auf diese Frage wäre es notwendig, den gesamten Gesangsfundus des Krjuki-Noten-Gesangs mit dem Kreis der melodischen Formeln des byzantinischen Gesangs zu vergleichen. Aber auch in diesem Fall wäre es unmöglich, von einer wörtlichen Übernahme zu sprechen, da dieselbe Formel unterschiedlich intoniert werden konnte und in verschiedenen Varianten existierte. Mit der Umarbeitung und Neuinterpretation der entlehnten Formeln entstanden eigenständige melodische Wendungen, die sich in der Gesangspraxis festsetzten und im Laufe der Zeit dieselbe typische Bedeutung erhielten. Die besondere Struktur der russischen Osmoglasie als eigentümliches Phänomen der russischen Kunstkultur hat sich historisch entwickelt, als Ergebnis eines langen, allmählichen Prozesses der Selektion und Akkumulation charakteristischer intonatorischer Elemente.

Im byzantinischen Kirchengesang gab es verschiedene melodische Stile oder, genauer gesagt, Melodietypen, die mit bestimmten Arten von Gesängen verbunden waren. In der Regel lassen sich drei Typen unterscheiden: 1.) der sillabische Gesang, bei dem jeder Silbe des Textes ein einziger melodischer Klang entspricht und die Gesänge durch Kürze und Einfachheit des Musters gekennzeichnet sind; dieser Typ ist in der Kirmes vorherrschend; 2.) der stärker ausgeprägte melodische Gesang mit mäßig verwendeten melismatischen Elementen, der für den Vortrag von Stichera charakteristisch ist; 3.) der melismatische Gesang, bei dem einzelne Silben des Textes manchmal



растягиваются иногда до больших мелодических построений и общая длительность напева достигает весьма значительных размеров.

Эти три типа мы находим и в древнерусском певческом искусстве. К ним надо прибавить еще один род пения, который В. М. Металлов именует «обычным осмогласным напевом» или «напевом древности». Под этими определениями он имеет в виду пение на слух, по памяти, основывавшееся на простейших, легких для запоминания напевах, или распевном чтении типа псалмодирования.

Для регулирования подобного чтения существовала особая система знаков, называемых «экфонетическими знаками» (от греческого «экфонезис», которое Кошмидер переводит русским словом «возглашение»). Основная формула экфонетического чтения совпадала с интонационной формулой псалмодирования, принятой и на Западе в грегорианском пении: подъем голоса в начале, ровная рсчитация на этом основном тоне (иногда с отклонениями на секунду вверх или вниз) и заключительный нисходящий оборот, который был наиболее развит мелодически. Однако экфонетическая нотация, по-видимому, не получила широкого распространения на Руси. Единственным ее памятником в древнейший период является Остромирово евангелие, датированное 1056 годом. При этом из общего количества знаков (около 12) использованы всего два: крыж (крест) и в меньшей степени запятая. Формулы распевного чтения бытовали преимущественно изустно<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Интересным сравнительным материалом являются фонографические записи распевного чтения старообрядцев, сделанные в наше время Т. Ф. Владышевской.

zu großen melodischen Strukturen gedehnt werden und die Gesamtdauer des Gesangs sehr beachtliche Dimensionen erreicht.

Diese drei Arten finden sich auch in der altrussischen Gesangkunst. Dazu kommt noch eine weitere Art des Singens, die W. M. Metallow „gewöhnliche osmoglasische Melodie“ oder „Melodie des Altertums“ nennt. Unter diesen Definitionen versteht er das Singen nach dem Gehör, nach dem Gedächtnis, auf der Grundlage einfachster, leicht auswendig zu lernender Gesänge, oder das Singen nach Art der Psalmodie.

Um diese Lesart zu regeln, gab es ein spezielles Zeichensystem, das „ekphonetische Zeichen“ genannt wurde (vom griechischen „ekphonesis“, das Koschmieder mit dem russischen Wort „Verkündigung“ übersetzt). Die Grundformel der ekphonetischen Lesart war dieselbe wie die Intonationsformel der Psalmodie, die im Westen im gregorianischen Gesang übernommen wurde: ein Anheben der Stimme zu Beginn, ein gleichmäßiges Rezitativ auf diesem Grundton (manchmal mit Abweichungen von einer Sekunde nach oben oder unten) und eine abschließende absteigende Wendung, die melodisch am weitesten entwickelt war. Allerdings hat sich die ekphonetische Notation in Russland offenbar nicht durchgesetzt. Ihr einziges Denkmal aus der ältesten Zeit ist das Ostromirow-Evangelium aus dem Jahr 1056. Von der Gesamtzahl der Zeichen (etwa 12) werden nur zwei verwendet: das Krjuki (Kreuz) und in geringerem Maße das Komma. Die Formeln der gesungenen Lesung wurden meist mündlich verwendet<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Ein interessantes Vergleichsmaterial sind die phonographischen Aufnahmen von Gesängen der Altgläubigen, die T. F. Wladyschewskaja in unserer Zeit gemacht hat.

Как уже было сказано, нотированные певческие книги появляются в Древней Руси не ранее конца XI — начала XII века. Но певческий репертуар содержится и в рукописях, не снабженных знаками крюковой нотации или имеющих только отдельные ее элементы. Обычно это указание гласа, к которому принадлежит то или иное песнопение, и разделительные точки между строками напева. До нас дошло от середины XI века несколько миней подобного рода. В них представлены главным образом песни канона и отчасти стихиры. Преобладание канона над другими певческими жанрами было характерно и для византийского церковного пения в ту пору. Крумбахер замечает, что начиная с IX века состав греческих богослужебных книг значительно изменяется и древнейшие христианские гимны вытесняются более новыми по своему происхождению канонами. В частности, из миней, по словам этого ученого. «старые гимны беспощадно изгоняются» (354, 686).

Среди старейших русских образцов этой певческой книги особый интерес представляет так называемая Путятина минея новгородского происхождения, датируемая рубежом XI и XII столетий (ГПБ, Сол., № 752/690). На последнем листе рукописи (л. 135) есть подпись: «Аминь. Путята писал, да че криво да исправите а не клените». По видимому, Путята — это имя монаха, писца данной рукописи.

В описании русских и славянских пергаментных рукописей ГПБ Е. Э. Гранстрем замечает, что на отдельных листах Путятиной минеи проставлены знаки знаменной нотации (67, 18). Однако

Wie bereits erwähnt, tauchen notierte Gesangsbücher im alten Russland frühestens Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts auf. Aber das Gesangsrepertoire ist auch in Manuskripten enthalten, die nicht mit den Zeichen der Krjuki-Notation ausgestattet sind oder nur einige ihrer Elemente aufweisen. In der Regel handelt es sich dabei um die Angabe der Stimme, zu der dieser oder jener Gesang gehört, und um die Trennungspunkte zwischen den Zeilen des Gesangs. Aus der Mitte des 11. Jahrhunderts sind mehrere Menaeas dieser Art überliefert. Sie enthalten hauptsächlich Gesänge des Kanons und teilweise Stichera. Die Dominanz des Kanons gegenüber anderen Gesangsgattungen war auch für den byzantinischen Kirchengesang jener Zeit charakteristisch. Krumbacher stellt fest, dass sich die Zusammensetzung der griechischen liturgischen Bücher ab dem 9. Jahrhundert erheblich veränderte und die ältesten christlichen Hymnen durch Kanons neueren Ursprungs ersetzt wurden. Insbesondere aus den Menaeas, so der Gelehrte. „werden die alten Hymnen gnadenlos verdrängt“ (354, 686).

Unter den ältesten russischen Beispielen dieses Gesangsbuches ist die so genannte Putjatina-Minea von Nowgoroder Herkunft von besonderem Interesse. Sie wird auf das Ende des 11. und den Beginn des 12. Jahrhunderts datiert (GPB6 Sammlung des Solowezki-Klosters 752/690). Auf dem letzten Blatt der Handschrift (Blatt 135) steht die Unterschrift: „Amen. Putjatina schrieb, wenn es falsch ist, korrigiert es und schimpft nicht.“ Offenbar ist Putjatina der Name des Mönches, der dieses Manuskript geschrieben hat.

In der Beschreibung der russischen und slawischen Pergamenthandschriften der GPB stellt J. E. Granström fest, dass die einzelnen Blätter der Putjatina Menea die Zeichen der Krjuki-Notation tragen (67, 18).

единственный йотированный отрывок мы находим на л. 135, уже после приведенной подписи, и написан он другим, более мелким почерком. Таким образом, это совершенно явно позднейшая приписка. Но от других известных нам миней того же периода эта рукопись отличается тем, что кроме указания гласа ко всем песням канона даны соответствующие ирмосы, а стихиры снабжены ссылками на подобен. На 135 листов (с оборотами — 269 страниц) приходится всего три самогласных (то есть имеющих самостоятельный напев) стихиры.

Можно полагать, что ирмосы и подобны, количество которых было сравнительно невелико<sup>24</sup>, заучивались наизусть, и при несложности певческого репертуара XI века не было необходимости в более точной фиксации напевов.

<sup>24</sup> Круг песнопений, которые могли служить подобном, был твердо фиксирован. Один из древнейших памятников знаменной письменности (XII век), известный под названием Типографский устав, содержит свод подобное. Их насчитывается здесь 39. По наблюдениям Т. Ф. Владышевской они довольно устойчиво сохранялись вплоть до XVII века (52, 615).

В XII -XIII веках этот репертуар значительно расширяется, в ряде случаев напевы достигают большой протяженности, становятся более сложными, порой изощренными. Запоминать их наизусть было трудно даже хорошо обученному, квалифицированному певцу. В связи с этим возникает необходимость более точной музыкальной фиксации основного круга богослужебных песнопений.

Allerdings finden wir die einzige jotisierte Stelle auf Bl. 135, bereits nach der angegebenen Signatur, und sie ist in einer anderen, kleineren Handschrift geschrieben. Es handelt sich also eindeutig um eine spätere Hinzufügung. Allerdings unterscheidet sich diese Handschrift von anderen bekannten Mineas aus derselben Zeit dadurch, dass zu allen Liedern des Kanons neben der Angabe des Irmos auch die entsprechenden Stimmen angegeben sind und die Stichera mit Hinweisen auf die ähnliche Gesangsform versehen sind. Es gibt nur drei selbststimmige (d.h. mit eigenständigem Gesang) Stichera auf 135 Blättern (mit Umschlägen - 269 Seiten).

Man kann davon ausgehen, dass die Irmosen und ähnlichen Hymnen, von denen es im 11. Jahrhundert nur relativ wenige gab<sup>24</sup>, auswendig gelernt wurden, und die einfache Beschaffenheit des Repertoires machte es nicht notwendig, die Melodien genauer festzuhalten.

<sup>24</sup> Der Kreis der Lieder, die als Ähnliche dienen konnten, war fest festgelegt. Einer der ältesten Denkmäler der Krjukinotenschrift (12. Jahrhundert), bekannt unter dem Namen Typographischer Kodex, enthält eine Sammlung von Ähnlichen. Hier gibt es 39 von ihnen. Nach den Beobachtungen von T. F. Wladyschewskaja wurden sie bis zum 17. Jahrhundert ziemlich stabil bewahrt (52, 615).

Im 12. - 13. Jahrhundert erweiterte sich dieses Repertoire beträchtlich, in einigen Fällen erreichten die Gesänge eine große Länge, wurden komplexer und manchmal auch anspruchsvoller. Selbst für einen gut ausgebildeten, qualifizierten Sänger war es schwierig, sie auswendig zu lernen. In diesem Zusammenhang besteht ein Bedarf an einer genaueren musikalischen Aufzeichnung der wichtigsten liturgischen Gesänge.

## Основные песнопений крюковой нотации

Следует заметить, что были «положены на знамя» далеко не все песнопения, употребительные в богослужебной практике, а только часть их. Важнейшими богослужебными книгами, возникающими в этот период, являются ирмологий, стихирарь и кондакарь. Но поскольку кондакари связаны с особой певческой манерой и применявшаяся в них система нотации но многом отличается от знаменной, они требуют самостоятельного рассмотрения.

В отличие от миней, содержащих полные тексты канонов, в ирмологиях приводятся только первые строфы этой сложной композиции, по образцу которых строились все остальные строфы.

Наиболее ранние йотированные русские ирмологии XII—XIII веков очень близки между собой по составу и редакции напевов, различаясь только в малосущественных деталях, что свидетельствует о наличии прочной, устойчивой традиции. Вместе с тем состав и расположение материала в них, как отмечает ряд исследователей, существенно отличаются от греческих ирмологий того же или несколько более раннего периода. Это говорит об определенной степени самостоятельности в работе русских переводчиков, которые не просто копировали греческие образцы, а отбирали то, что представлялось им наиболее близким и ценным.

В мелодике ирмосов преобладает силлабический принцип: одному звуку мелодии, как правило, соответствует один слог текста. Протяженность напевов обычно невелика, ограничиваясь пятью шестью короткими строками. Сравнивая различные ирмосы между собой, легко заметить, что в основе их лежит

## Grundlegende Gesänge der Krjuki-Notation

Es ist anzumerken, dass nicht alle Hymnen, die in der liturgischen Praxis verwendet wurden, „auf ein Banner geschrieben“ wurden, sondern nur ein Teil von ihnen. Die wichtigsten liturgischen Bücher, die in dieser Zeit entstanden sind, sind das Irmologion, das Sticheron und das Kondakar. Da die Kondakari jedoch mit einem besonderen Gesangsstil verbunden sind und sich das in ihnen verwendete Notationssystem in vielerlei Hinsicht vom Krjuki-Noten-System unterscheidet, bedürfen sie einer eigenständigen Betrachtung.

Im Gegensatz zu den Mineas, die den vollständigen Text der Kanons enthalten, enthalten die Irmologien nur die ersten Strophen dieser komplexen Komposition, nach deren Vorbild alle anderen Strophen aufgebaut wurden.

Die frühesten jotierten russischen Irmologien des 12. - 13. Jahrhunderts ähneln sich in der Komposition und Überarbeitung der Gesänge sehr stark und unterscheiden sich nur in geringfügigen Details, was auf das Vorhandensein einer starken, stabilen Tradition hinweist. Gleichzeitig unterscheiden sich die Komposition und die Anordnung des Materials in ihnen, wie von einer Reihe von Forschern festgestellt wurde, deutlich von griechischen Irmologien aus derselben oder einer etwas früheren Zeit. Dies deutet auf eine gewisse Unabhängigkeit der russischen Übersetzer hin, die nicht einfach griechische Vorlagen kopierten, sondern das auswählten, was ihnen am nächsten und wertvollsten erschien.

In der Melodie der Irmoi herrscht das sillabische Prinzip vor: ein Ton der Melodie entspricht gewöhnlich einer Silbe des Textes. Die Länge der Gesänge ist meist kurz und beschränkt sich auf fünf oder sechs kurze Zeilen. Vergleicht man die verschiedenen Irmoi untereinander, so fällt auf, dass sie auf einer kleinen Anzahl von melodischen

небольшое число мелодических формул, которые буквально или с незначительными вариантами переходят из одного песнопения в другое. Удельный вес речитативных элементов (судя по количеству следующих друг за другом стопиц) еще достаточно велик. Встречаются фиты, хотя и наиболее простые по своему распеву, применяемые экономно, не более одной в ирмосе. Представляя собой одну из простейших форм знаменного пения, мелодика ирмосов в то же время обладает известными чертами песенной гибкости, плавности дыхания и не сводится к ровному монотонному псалмодированию.

Рассмотрим в качестве примера ирмос первого гласа первой песни «Люты работы избыв»<sup>27</sup> в редакции Воскресенского ирмология (его описание см.: 256).

<sup>27</sup> Каждая из девяти песен (од) канона была связана по содержанию с одной из книг «Священного писания». В основе текста первой песни лежат начальные строки так называемой «Книги исхода».

Этот образец, относящийся к напевам «средней сложности», дает достаточно полное представление о характерных особенностях «ирмологического» пения (пример 9).

Пять строк, содержащихся в приведенном ирмосе, группируются в два раздела, почти равных по количеству слогов (35 + 33). Граница между ними обозначена одной из типичных кадэнционных формул знаменного распева, известной под названием кулизма<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> В палеовизантийской нотации это название относилось к другому знаку, которому соответствует в знаменном письме паук великий (335, 1, 208—213). В буквальном смысле слова оно означает «ворочать», «прокатывать», музыкальное же значение кулизмы

Formeln beruhen, die wörtlich oder mit geringfügigen Variationen von einem Gesang zum anderen weitergegeben werden. Der Anteil der rezitativen Elemente ist (gemessen an der Anzahl der aufeinanderfolgenden Stopicas) immer noch recht groß. Fiten, obwohl die einfachsten in ihrem Gesang, werden sparsam verwendet, nicht mehr als eine in einem Irmos. Als eine der einfachsten Formen des Krjuki-Noten-Gesangs besitzt die Melodie des Irmos gleichzeitig die bekannten Merkmale der Flexibilität des Gesangs und der Sanftheit der Atmung und ist nicht auf eine glatte, monotone Psalmodie reduziert.

Betrachten wir als Beispiel die Irmosen des ersten Kapitels des ersten Liedes „Von harter Arbeit befreit“<sup>27</sup> in der Fassung der Auferstehungs-Irmoologie (zu ihrer Beschreibung siehe: 256).

<sup>27</sup> Jedes der neun Lieder (Oden) des Kanons war inhaltlich auf eines der Bücher der „Heiligen Schrift“ bezogen. Der Text des ersten Liedes basiert auf den Anfangszeilen des sogenannten „Buches Exodus“.

Dieses Beispiel, das zu den Gesängen „mittlerer Komplexität“ gehört, gibt eine ziemlich vollständige Vorstellung von den charakteristischen Merkmalen des „Irmologion“-Gesangs (Beispiel 9).

Die fünf Zeilen des obigen Irmos sind in zwei Abschnitte gegliedert, die fast die gleiche Silbenzahl haben (35 + 33). Die Grenze zwischen ihnen wird durch eine der typischen Kadenzformeln des Krjuki-Noten-Gesangs markiert, die als Kulisma<sup>28</sup> bekannt ist.

<sup>28</sup> In der paleobyzantinischen Notation bezog sich dieser Name auf ein anderes Zeichen, dem die große Spinne in der Krjuki-Noten-Schrift entspricht (335, 1, 208-213). Im Wortsinn bedeutet es „rollen“, „wälzen“, während die musikalische Bedeutung von Kulisma in

состояло в опевэднн одного звука двумя или тремя соседними сверху и снизу. Вероятно, уже в более позднее время оно закрепилось за устойчивой последовательностью знамен, обозначающей аналогичный мелодический оборот в знаменном распеве.

Эта формула обычно фигурирует в ирмосах ранней редакции в качестве своего рола «серединной каденции», реже встречается она в конце напева. Типична также заключительная формула, которая применяется н в окончаниях ряда других ирмосов. Звучание ее можно представить себе примерно так (пример 10)<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Тильярд несколько иначе расшифровывает ту же формулу в окончании ирмоса первой песни первого гласа «Воскресения день, просветимся» (пример 11).

В конце четвертой строки проставлена фита со змиицей, принадлежащая к простейшему роду фит, распев которых очень краток и несложен. Эта фита наряду со столь же элементарной фитой светлой чаще всего встречается в ирмосах<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> По своему мелодическому значению эти две фиты, как считает Флорос, идентичны палеовизантийской *thema haploun*, обозначавшей трехзвучный нисходящий оборот типа до—си—ля или фа—ми—ре (335, I, 257). Немецкий исследователь, однако, ошибается, считая, что в старейших славянских рукописях встречается только вторая из указанных фит.

Обращают на себя внимание еще некоторые знаки, сравнительно малоупотребительные в старейших по возрасту ирмологиях. Таковы тряска и стрела громная, проставленные во второй строке над слогами «де» и «по». Оба знамени относятся к числу составных знаков,

der Bearbeitung eines Tones durch zwei oder drei benachbarte Töne von oben und unten bestand. Wahrscheinlich wurde es in späterer Zeit einer stabilen Abfolge von Krjukis zugeordnet und bezeichnete eine ähnliche melodische Wendung im Krjuki-Noten-Gesang.

Diese Formel erscheint in der Regel in den Irmoi der frühen Fassung als „mittlere Kadenz“; seltener findet sie sich am Ende des Gesangs. Typisch ist auch die Schlussformel, die in den Endungen einer Reihe von anderen Irmoi verwendet wird. Ihren Klang kann man sich ungefähr wie folgt vorstellen (Beispiel 10)<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Tillyard entschlüsselt dieselbe Formel etwas anders am Ende des Irmos des ersten Liedes des ersten Vokals von „Auferstehungstag, lasst uns erleuchtet werden“ (Beispiel 11).

Am Ende der vierten Zeile gibt es eine Fite mit der Schlange, die zur einfachsten Art von Fiten gehört und deren Gesang sehr kurz und einfach ist. Diese Fite findet sich zusammen mit der ebenso elementaren Licht-Fite am häufigsten in den Irmoi<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> In ihrer melodischen Bedeutung sind diese beiden Fiten nach Floros identisch mit dem paläobyzantischen *thema haploun*, das eine dreitönige absteigende Wendung vom Typ C-H-A oder F-E-D bezeichnete (335, I, 257). Der deutsche Forscher irrt sich jedoch, wenn er glaubt, dass in den ältesten slawischen Handschriften nur die zweite der genannten Fiten vorkommt.

Einige andere Zeichen, die in den ältesten IrmoLOGIEN verhältnismäßig wenig verwendet werden, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Dazu gehören das Schütteln und der donnernde Pfeil, die in der zweiten Zeile über den Silben „de“ und „po“ stehen. Beide Zeichen gehören zu den zusammengesetzten

образованных из соединения двух простых, и распев их содержит два или три звука.

В ирмологиях древнего «извода» встречаются и более элементарные напевы, где со строгой последовательностью выдержан силлабический принцип и полностью отсутствуют элементы внутрислогового распева. К таким образцам принадлежит ирмос первой песни первого гласа «Видите, видите, яко бог аз есмь», приводимый по Воскресенскому ирмологии<sup>31</sup> (пример 12).

<sup>31</sup> В новгородском фрагменте, опубликованном Кошмидером (350, I), имеются незначительные разночтения с этой редакцией.

Для записи напева в данном случае оказалось достаточным девяти знаков, если же считать знамена одной группы суммарно, то эта цифра снизится до шести. При этом сразу же бросается в глаза решительное преобладание стопиц (39 из общего количества 62 — немногим менее двух третей). Второе место в количественном отношении занимают крюки — их всего 13 (11 простых и 2 мрачных). Далее следуют статьи (5 простых, одна закрытая и одна с подчашием). Опальные знаки (чашка, палка и крыж) встречаются лишь по одному разу. Все знамена «сдиногласостепенные» (по Терминологии Мезетцева) то есть каждое из них обозначает только один звук. Отсутствует даже голубчик борзый, сравнительно широко применяющийся уже на самых ранних ступенях ряяитиз знаменной нотации. Севершено очевиден преимущественно речитативный характер напева в данном ирмосе.

В рамках стихирного пения мы встречаем большее разнообразие форм — от простейших кратких песнопений, исполнявшихся на

Zeichen, die aus der Verbindung von zwei einfachen Zeichen gebildet werden, und ihr Gesang enthält zwei oder drei Laute.

In den Irmologien des alten „Auszugs“ gibt es auch elementarere Gesänge, bei denen das sillabische Prinzip streng befolgt wird und die Elemente des intrasyllabischen Gesangs völlig fehlen. Zu solchen Beispielen gehört der Siemos des ersten Liedes des ersten Vokals, „Seht, seht, dass ich Gott bin“, der in der Auferstehungs-Irmologie<sup>31</sup> zitiert wird (Beispiel 12).

<sup>31</sup> In dem von Koschmieder (350, I) herausgegebenen Nowgoroder Fragment gibt es geringfügige Abweichungen von dieser Ausgabe.

In diesem Fall reichten neun Zeichen für die Aufzeichnung des Gesangs aus. Zählt man jedoch die Zeichen einer Gruppe insgesamt, sinkt diese Zahl auf sechs. Die starke Dominanz von Stopicas (39 von insgesamt 62 - etwas weniger als zwei Drittel) fällt sofort ins Auge. An zweiter Stelle stehen die Krjukis- es gibt nur 13 von ihnen (11 einfache und 2 dunkle). Dann folgen die Artikel (5 einfache, ein geschlossener und einer mit einer Unterliege). Verachtete Zeichen (Becher, Stock und Flügel) finden sich nur einmal. Alle Banner sind „einstimmig“ (nach der Terminologie von Mesetschtschewa), d.h. jedes von ihnen bezeichnet nur einen Laut. Es gibt nicht einmal eine schnelle Taube, die schon in den frühesten Stadien der Krjuki-Notation vergleichsweise weit verbreitet war. Der rein rezitativische Charakter des Gesangs in diesem Irmos ist offensichtlich.

Im Rahmen des Sticherongesangs finden wir eine größere Vielfalt an Formen - von den einfachsten kurzen Gesängen, die in ähnlicher

подобен, с преобладанием мелодики силлабического типа до развернутых и достаточно сложных по своему поэтическому и музыкальному строению композиций.

Соответственно этому различается и характер нотного письма. Если основной фонд певческих знаков и стихирарях (то есть собраниях стихир, расположенных по церковному календарю) остается тем же самым, что и в ирмологиях, то значительно возрастает применение сложных лигатур и конъюнктур, увеличивается число фит, которыми буквально уснащены некоторые песнопения. Широко используются знаки, специфичные для кондакарной нотации, нередко можно встретить целые участки, изложенные кондакарным письмом. Все это указывает на более высокую степень распевности, присущую стихийному пению, в котором силлабический принцип осложняется элементами мелизматике и внутрислогового распева.

В отличие от ирмологиев, основной состав которых был твердо фиксирован и варьировался только в смысле большей или меньшей полноты<sup>32</sup>, репертуар стихирного пения непрерывно рос и обновлялся.

<sup>32</sup> В XII—XIII веках многие каноны выходят из употребления, в связи с чем сокращается число ирмосов, нарушается порядок их расположения (см.: 318, 145—146).

Создавались новые стихиры, посвященные тем или иным событиям и лицам, канонизированным церковью. Так, во всех старейших русских стихирарях мы находим стихиры на день памяти князей Бориса и Глеба Владимировичей, причисленных к лику святых после предательского убийства их в 1015 году старшим братом Святополком. Возможно, что некоторые из этих песнопений были

Gesangsform gesungen werden, mit überwiegend sillabischer Melodie, bis hin zu ausgedehnten und recht komplexen Kompositionen in ihrer poetischen und musikalischen Struktur. Auch die Art der musikalischen Notation unterscheidet sich entsprechend. Während der Hauptfundus der Gesangszeichen in Stichera (d. h. nach dem Kirchenkalender geordnete Stichera-Sammlungen) derselbe bleibt wie in den Irmologien, nimmt die Verwendung komplexer Ligaturen und Konjunktionen erheblich zu, und die Zahl der Fiten, mit denen einige Gesänge buchstäblich ausgefüllt werden, steigt. Für die Kondakar-Notation spezifische Zeichen sind weit verbreitet, und oft finden sich ganze Abschnitte in Kondakar-Schrift. All dies deutet auf einen höheren Grad an Gesang hin, der dem spontanen Gesang innewohnt, bei dem das sillabische Prinzip durch Elemente der Melismatik und des intrasyllabischen Gesangs kompliziert wird.

Anders als die Irmologien, deren Grundkomposition feststand und nur im Sinne einer mehr oder weniger großen Vollständigkeit variiert wurde<sup>32</sup>, wuchs das Repertoire des Sticheragesangs ständig und wurde erneuert.

<sup>32</sup> Im 12. - 13. Jahrhundert wurden viele Kanons nicht mehr verwendet, die Zahl der Irmoi wurde reduziert und die Ordnung ihrer Anordnung gestört (siehe: 318, 145-146).

Es wurden neue Stichera geschaffen, die bestimmten, von der Kirche heiliggesprochenen Ereignissen und Personen gewidmet waren. So finden sich in allen ältesten russischen Stichera Verse zum Gedenken an die Fürsten Boris und Gleb Wladimirowitsch, die nach ihrer heimtückischen Ermordung durch ihren älteren Bruder Swjatopolk im Jahr 1015 heiliggesprochen wurden. Es ist möglich, dass einige dieser Hymnen



сложены уже вскоре после самого события и котированы на рубеже XI и XII веков. Канонизация Феодосия Печерского в 1108 году послужила поводом для создания стихир в его честь. Возникновение культа своих отечественных святых являлось одним из стимулов активизации творческой деятельности в области церковного пения.

Ниже приводится стихира на день Евстратия, Авксентия, Евгения, Мардария и Ореста (13 декабря) по рукописи XII века, могущая служить примером сравнительно сложного распева с развитыми элементами мелизматикн (пример 13). Достаточно беглого взгляда на знаковое изображение мелодии, чтобы убедиться в существенном ее отличии от рассмотренных образцов ирмологического пения. Прежде всего бросается в глаза крайне незначительное количество стопиц. В некоторых строках стопицы совсем отсутствуют, а там, где мы их находим, они встречаются лишь эпизодически и не более двух подряд. Таким образом речитативное начало сведено здесь к минимуму. Силлабический принцип в целом преобладает, но на отдельных слогах текста дан широкий распев. Особенно выделяются в этом отношении первый слог слова «му́кы» в третьей строке (строки отделены точками) и последний слог слова «веро́ю» в восьмой строке, над которыми проставлены сложные комбинации знаков, легко поддающиеся разложению па отдельные простые знамена, но необычные в таком сочетании. Сохраняет ли при этом каждое из знамен свое самостоятельное значение или соединение их образует условную стенографическую формулу для указания особого мелодического оборота — остается неясным. Но и в том и в другом случае надо

kurz nach dem Ereignis selbst komponiert wurden und an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert notiert wurden. Die Heiligsprechung von Theodosius von Petschersk im Jahr 1108 war der Anlass für die Schaffung von Stichera zu seinen Ehren. Das Aufkommen des Kultes um die einheimischen Heiligen war einer der Anreize für die Intensivierung der kreativen Tätigkeit im Bereich des Kirchengesangs.

Es folgt ein Sticheron für den Tag des Eustratius, Auxentius, Eugenius, Mardarius und Orestes (13. Dezember) aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts, die als Beispiel für einen relativ komplexen Gesang mit entwickelten melismatischen Elementen dienen kann (Beispiel 13). Ein flüchtiger Blick auf das ikonische Bild der Melodie genügt, um sich davon zu überzeugen, dass sie sich wesentlich von den betrachteten Beispielen des Irmologion-Gesangs unterscheidet. Zunächst einmal fällt die extrem geringe Anzahl von Stopicas auf. In einigen Zeilen gibt es überhaupt keine Stopicas, und wo wir sie finden, treten sie nur gelegentlich und nicht mehr als zwei hintereinander auf. Der rezitativische Anfang ist hier also auf ein Minimum reduziert. Im Allgemeinen herrscht das sillabische Prinzip vor, aber auf einigen Silben des Textes ist ein breiter Gesang angegeben. Die erste Silbe des Wortes „Qualen“ in der dritten Zeile (die Zeilen sind durch Punkte getrennt) und die letzte Silbe des Wortes „durch Glauben“ in der achten Zeile sind in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert, über denen komplexe Zeichenkombinationen stehen, die leicht in einzelne einfache Zeichen zerlegbar sind, aber in einer solchen Kombination ungewöhnlich sind. Ob jedes der Zeichen seine eigenständige Bedeutung behält oder ob ihre Kombination eine konventionelle Kurzformel zur Angabe einer besonderen melodischen Wendung bildet, bleibt unklar. In beiden Fällen müssen wir jedoch von einem

предполагать наличие распева, включающего не менее четырех-пяти звуков.

Специального внимания заслуживает фита во второй строке на последнем слоге слова «христову». В стихирах XII XIII веков подобного рода фита, буквально в том же самом виде или с небольшими вариантами, встречается неоднократно<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Н рассматриваемом рукописи та же фита в стихире шестого гласа на Воздвижение поставлена над последним слогом слова «господи».

Следовательно, это не случайная комбинация, а устоявшаяся формула, мелодическое значение которой было твердо фиксировано. Составные элементы этого фитиого начертания в первой его половине не вызывают сомнений: она состоит из стрелы с двумя сложитиями под наклонной чертой. Менее ясен следующий затем певческий знак: наклонный крест, не вошедший в число основных знаков крюковой нотации, который представляется нам не чем иным, как греческой хамелой<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> В крюковой нотации название «хамила» закрепилось за другим знаменем, состоящим из двух запятых с чашкой. Это можно объяснить исторически тем, что к аналогичной конъюнктуре в палеовизантийской нотации добавлялась буква греческого алфавита, именуемая хацелой, и ее название было перенесено в славянской симиографии на всю группу знаков.

Вслед за ним дан паук в обычном для того времени начертании. По словам Флороса, эта фита является наиболее объемной и подразумевает мелодический распев из 14-15 звуков (пример 14а, б, в).

Gesang mit mindestens vier oder fünf Tönen ausgehen.

Die Fiten in der zweiten Zeile auf der letzten Silbe des Wortes „zu Christus“ verdient besondere Aufmerksamkeit. In den Stichera des 12. und 13. Jahrhunderts kommt diese Art von Fite, buchstäblich in der gleichen Form oder mit geringfügigen Abweichungen, wiederholt vor<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Im vorliegenden Manuskript ist dieselbe Fite im sechsten Sticheronvers der Erhöhung über die letzte Silbe des Wortes „Herr“ gesetzt.

Es handelt sich also nicht um eine zufällige Kombination, sondern um eine etablierte Formel, deren melodische Bedeutung fest verankert war. Die Bestandteile dieser Fite in seiner ersten Hälfte sind unzweifelhaft: sie besteht aus einem Pfeil mit zwei Falten unter einer schrägen Linie. Weniger klar ist das nächste Gesangszeichen: ein schräges Kreuz, das nicht zu den Grundzeichen der Krjuki-Notation gehört und uns als nichts anderes als ein griechisches Hamela<sup>34</sup> erscheint.

<sup>34</sup> In der Krjuki-Notation ist der Name „Hamela“ an ein anderes Banner gebunden, das aus zwei Kommas mit einer Tasse besteht. Dies lässt sich historisch dadurch erklären, dass ein Buchstabe des griechischen Alphabets, chacela genannt, in der paläobyzantinischen Notation zu einem ähnlichen Konjunktionsteil hinzugefügt wurde und sein Name Bilo in der slawischen Simiographie auf die gesamte Gruppe von Zeichen übertragen wurde.

Darauf folgt eine Spinne in der üblichen Schrift der Zeit. Nach Floros ist diese Fite die umfangreichste und impliziert einen melodischen Gesang von 14 bis 15 Tönen (Bsp. 14a, b, c).

Фита на третьем слоге слова «моляться» в седьмой строке напоминает по начертанию фиту зельную<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> У Флороса представлено несколько вариантов фиты, которых он рассматривает как разновидности одного и того же типа. Во всех приводимых им примерах буква  $\theta$  находится в центре и окружена певческими знаками (335, I, 259—260; 335, III, 122—133), тогда как в нашем случае она стоит в начале. Но это внешнее графическое различие вряд ли имело принципиальное значение.

В стихирах XII XIII веков она встречается довольно часто. Ее расшифровка, по Флоросу, представляет собой одиннадцатиступенную мелодическую формулу (пример 15).

Против обыкновения фита находится здесь не на последнем слоге слова, а на предпоследнем, и ее непосредственным продолжением служит довольно развернутый распев, изложенный простой последовательностью знамен.

## О форме напевов

Другой пример из той же рукописи — стихира шестого гласа на 24 июля, Борису и Глебу — интересен с точки зрения формы (пример 16).

В отношении средств музыкального письма приведенная стихира не содержит о себе ничего примечательного. Она изложена с помощью сравнительно небольшого количества обычных, наиболее употребительных знамен. Фита, с небольшими вариантами повторяющаяся в окончаниях ряда строк, принадлежит также к числу относительно простых и кратких по своему распеву<sup>36</sup>.

Die Fite auf der dritten Silbe des Wortes „beten“ in der siebten Zeile ähnelt der Zelnaya-Fite<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Floros stellt mehrere Varianten von Fiten vor, die er als Varianten desselben Typs betrachtet. In allen von ihm angeführten Beispielen steht der Buchstabe  $\theta$  in der Mitte und ist von singenden Zeichen umgeben (335, I, 259-260; 335, III, 122-133), während er in unserem Fall am Anfang steht. Aber dieser äußere grafische Unterschied war kaum von grundlegender Bedeutung.

In den Stichera des 12. und 13. Jahrhunderts kommt sie recht häufig vor. Ihre Transkription ist nach Floros eine eintönige melodische Formel (Beispiel 15).

Entgegen den Gepflogenheiten steht die Fite nicht auf der letzten Silbe des Wortes, sondern auf der vorletzten, und ihre unmittelbare Fortsetzung ist ein ziemlich ausgedehnter Gesang, der durch eine einfache Abfolge von Bannern untermalt wird.

## Über die Form der Gesänge

Ein weiteres Beispiel aus demselben Manuskript, das Sticheron des sechsten Vokals für den 24. Juli, an Boris und Gleb, ist unter dem Gesichtspunkt der Form interessant (Beispiel 16).

Was die Art der Vertonung betrifft, so enthält das zitierte Sticheron nichts Bemerkenswertes an sich. Sie ist mit einer vergleichsweise geringen Anzahl der üblichen, gebräuchlichsten Bannern versehen. Auch die Fite, die mit leichten Variationen am Ende einiger Zeilen wiederholt wird, ist in ihrem Gesang relativ einfach und kurz<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> По начертанию эта фита может быть сопоставлена с группой фит, которые носят з разных гласах наименование фиты снедиой, краткой, красной. Не вполне ясно значение буквы «Ф» (ферт), стоящей в предпоследней строке перед знаком стрелы. Возможно, что эта буква написана в данном случае вместо θ. Фита со стрелой применялась в знаменном письме XII—XIII веков.

В отличие от предыдущего песнопения с его пространными мелизматическими формулами в этой стихире элементы мелизматикн применяются очень экономно, мелодика ее, насколько можно судить по составу знаков, носит ровный и спокойный характер. Но в построении напева проявляется тонкое чувство формы, умение рельефно выделить отдельные поэтические образы, сохраняя единство и законченность целого. Надо подчеркнуть, что эта стройность и осмысленность художественной формы достигаются главным образом музыкальными средствами. Пели рассматривать словесный текст самостоятельно, вне связи с иевменным изложением, то в его структуре трудно обнаружить стройность. Строки различной длины, от двух до двадцати слогов, чередуются без определенной системы.

Конструктивно организующим, цементирующим началом служит напев. Отдельные строки объединяются в более крупные построения по принципу сходства и подобия. Одинаковые окончания строк повторяются со строгой ритмичностью, благодаря чему возникает система перекрестных связей, охватывающих иногда значительные отрезки формы. Из девятнадцати строк семь

<sup>36</sup> Schriftlich ist diese Fite mit einer Gruppe von Fiten zu vergleichen, die in verschiedenen Stimmen den Namen Fite essen, kurz, rot, tragen. Die Bedeutung des Buchstabens „F“ (das F) in der vorletzten Zeile vor dem Pfeilzeichen ist nicht ganz klar. Es ist möglich, dass dieser Buchstabe in diesem Fall anstelle von θ geschrieben wird. Fite mit einem Pfeil wurde in der Bannerschrift des 12. -13. Jahrhunderts verwendet.

Im Gegensatz zum vorangegangenen Gesang mit seinen langatmigen melismatischen Formeln werden in diesem Sticheron die melismatischen Elemente sehr sparsam eingesetzt, ihre Melodie hat, soweit man das aus der Zusammensetzung der Zeichen beurteilen kann, einen sanften und ruhigen Charakter. Der Aufbau des Gesangs zeigt jedoch ein feines Gespür für die Form, die Fähigkeit, einzelne poetische Bilder hervorzuheben und dabei die Einheit und Vollständigkeit des Ganzen zu bewahren. Es ist zu betonen, dass diese Struktur und Sinnhaftigkeit der künstlerischen Form vor allem durch musikalische Mittel erreicht wird. Betrachtet man den verbalen Text für sich allein, losgelöst von der Verserzählung, so ist es schwierig, eine kohärente Struktur zu finden. Zeilen unterschiedlicher Länge, von zwei bis zwanzig Silben, wechseln sich ab, ohne dass ein bestimmtes System erkennbar ist.

Der Gesang dient als strukturierend-organisierender, verbindender Anfang. Einzelne Zeilen werden nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und Gleichartigkeit zu größeren Strukturen zusammengefügt. Die identischen Zeilenenden werden in strikter Rhythmik wiederholt, wodurch ein System von Querverbindungen entsteht, das manchmal bedeutende Abschnitte des Formats abdeckt. Von den neunzehn Zeilen enden sieben in der oben erwähnten Fite, drei in Kulisma und

оканчиваются отмеченной выше  
фитой, три — кулизмой и семь —

формулой 

или 

(статья — стрела — статья простая  
или светлая) <sup>37</sup>.

<sup>37</sup> О различных вариантах этой формулы, состоящей из стрелы и двух статей, см.: 378, I, 118 - 119. В конце всего песнопения осле а за статьями и-ст крыж. Использование крыжа в качестве заключительного знака служит я знаменном письме XII—XIII веков правилом, почти не знающим исключений.

Исключение составляют только пятая и девятнадцатая строки: одна из них завершается простым сочетанием палки и статьи, другая — широко употребительной каденцией, состоящей из двух статей и крыжа. Чаще всего одинаковые окончания повторяются через одну строку, например, фиты з строках 1 и 3 или 11, 13, 15, 17, оборот со стрелой в строках 2 и 4 или 10, 12 и 14, кулнзмы в строках 16 и 18.

Форма песнопения складывается из трех музыкальных построений, обладающих большей или меньшей степенью структурной законченности. Первое построение (строки 1—8) ограничивается одинаковыми фитами в начальной и заключительной строках. Во втором построении (строки 9—15) распев с фитой на слове «радунтася» повторяется в виде постоянного рефрена, чередуясь со строками повествовательного склада, которые, судя по обилию стопиц, интонировались в духе, близком к напевному чтению. В третьем построении (строки 16—19) кулизма в окончаниях первой и третьей строк

sieben in der Formel 

oder 

(Artikel - Pfeil - Artikel einfach  
oder Licht) <sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Zu den verschiedenen Versionen dieses Anspruchs, der aus einem Pfeil und zwei Artikeln besteht, siehe: 378, I, 118 - 119. Am Ende des gesamten Gesangs steht das ??? nach den Artikeln und dem Kreuz. Die Verwendung des Kreuzes als Schlusszeichen dient als Regel in der Bannerschrift des 12. - 13. Jahrhunderts, die fast keine Ausnahmen kennt.

Die einzigen Ausnahmen sind die fünfte und die neunzehnte Zeile: die eine endet mit einer einfachen Kombination aus Stock und Artikel, die andere mit einer weit verbreiteten Kadenz, die aus zwei Artikeln und einem Flügel besteht. Meistens werden dieselben Endungen in jeder zweiten Zeile wiederholt, z. B. die Fite in den Zeilen 1 und 3 oder 11, 13, 15, 17, die Pfeilwendung in den Zeilen 2 und 4 oder 10, 12 und 14, die Kulismen in den Zeilen 16 und 18.

Die Form des Gesangs besteht aus drei musikalischen Strukturen mit mehr oder weniger großer struktureller Vollständigkeit. Die erste Struktur (Zeilen 1-8) wird durch identische Fiten in der Anfangs- und Schlusszeile begrenzt. In der zweiten Struktur (Zeilen 9-15) wird der Gesang mit einer Fite auf dem Wort „Freude“ als ständiger Refrain wiederholt, abwechselnd mit Zeilen mit narrativer Struktur, die, nach der Fülle der Stopicas zu urteilen, in einem Geist intoniert wurden, der dem Lesen von Gesängen nahe kommt. In der dritten Konstruktion (Zeilen 16-19) bildet der Kulisma in den Endungen der ersten und dritten Zeile den Anschein eines musikalischen Kreuzreims. Die

образует подобие перекрестной музыкальной рифмы. Самостоятельное, обособленное положение этого завершающего построения подчеркивается и тем, что здесь ни разу не встречается формула со стрелой, в изобилии используемая в предыдущих разделах.

Все это свидетельствует о высокой художественной культуре древнерусских мастеров певческого искусства и чрезвычайно продуманном, осмысленном использовании ими традиционных мелодических формул знаменного распева.

Значительное количество песнопений в ранних русских стихирарях распето на подобен, то есть по образцу известных напевов.

Сам подобен обычно не йотировался в певческих книгах и указывались только его начальные слова. По-видимому, предполагалось, что он известен на память. Производные же варианты (песнопения, исполняемые на подобен) большей частью полностью снабжены певческими знаками, что дает возможность наглядно представить себе технику распевания текста по определенному мелодическому стереотипу. В качестве иллюстрации рассмотрим шесть стихир на праздник Успения богородицы из упомянутой рукописи ГИМ (Снн. левч., № 279), исполняемых на напев «Доме Ефратов». Для удобства сравнения они расположены в виде столбца, строка под строкой, то есть сначала идут все первые строки, затем все вторые и т. д. (пример 17).

Напев этих стихир, насколько можно судить по составу знаков, предельно прост, для его записи оказывается достаточным 13 знамен. Как легко заметить, численно преобладающим знаком является столица. Остальные

eigenständige, isolierte Stellung dieser letzten Konstruktion wird dadurch unterstrichen, dass die in den vorangegangenen Abschnitten häufig verwendete Pfeilformel hier kein einziges Mal vorkommt.

All dies zeugt von der hohen künstlerischen Kultur der altrussischen Meister der Gesangskunst und ihrem äußerst durchdachten und sinnvollen Umgang mit den traditionellen melodischen Formeln des Krjuki-Noten-Gesangs.

Eine beträchtliche Anzahl von Gesängen in früh-russischen Stichera wird nach einer ähnlichen Melodie gesungen, d. h. nach dem Muster bekannter Gesänge. Das Podoben selbst wurde in der Regel nicht in Gesangsbüchern notiert, und nur seine Anfangsworte wurden angegeben. Offenbar ging man davon aus, dass man ihn auswendig kannte. Die abgeleiteten Varianten (Gesänge, die zum Podoben gesungen werden) sind größtenteils vollständig mit Gesangszeichen versehen, was es ermöglicht, die Technik der Streuung des Textes nach einem bestimmten melodischen Stereotyp zu veranschaulichen. Zur Veranschaulichung betrachten wir sechs Stichera für das Fest der Himmelfahrt der Gottesmutter aus dem oben erwähnten GIM-Manuskript (Sammlung der Nowgoroder Chroniken, Nr. 279), gesungen zur Melodie „Haus Ephrata“. Der Einfachheit halber sind sie in Form einer Spalte angeordnet, Zeile für Zeile, d.h. zuerst alle ersten Zeilen, dann alle zweiten Zeilen usw. (Beispiel 17).

Der Gesang dieser Stichera ist, soweit man das aus der Zusammensetzung der Zeichen beurteilen kann, äußerst einfach, und 13 Zeichen reichen aus, um ihn festzuhalten. Wie man unschwer erkennen kann, ist das Großbuchstabenzeichen das

знамена<sup>38</sup> встречаются по одному-два раза на протяжении всего напева.

<sup>38</sup> Кроме стопицы мы находим здесь следующие знаки (по номенклатуре певческих азбук XV—XVI веков): крюк простой, крюк мрачный, крюк светлый, статья простая, статья закрытая, паук со статьей, стрела простая, чашка, палка, голубчик борзый, скамеица(?), крыж.

Если рассматривать тексты стихир самостоятельно, в отрыве от напева, то, кроме одинакового количества строк<sup>39</sup>, между ними нет сколько-нибудь ясно выраженного структурного сходства.

<sup>39</sup> Исключением является стихира «Упъванне Христианом», содержащая одну «лишнюю» строку между строками 3 и 5. Возможно, что здесь просто допущена ошибка переписчиком, который одну строку текста — «помощнице сущимъ въ скърбьхъ» — искусственно разделил на две, на что указывают стопы над слогом «щимъ», не применявшиеся а окончаниях строк. Если исправить эту ошибку, отнеся слова «въ скърбьхъ» в конец второй строки, то будет восстановлено то же самое количество и последование строк данной стихире.

Количество слогов в соответствующих строках ричиши песнопений варьируется очень значительно. Их подобие определяется совпадением главных мелодически опорных точек напева, промежутки между которыми заполняются рядами стопиц. Наиболее оформлены и определены заключения строк, но и в них применяются лишь самые элементарные формулы из двухтрех, максимум четырех знаков. В целом можно себе представить этот напев как ровную речитацию с небольшими

zahlenmäßig vorherrschende Zeichen. Die anderen Zeichen<sup>38</sup> kommen im gesamten Gesang ein- oder zweimal vor.

<sup>38</sup> Neben der Stopica finden wir hier die folgenden Zeichen (nach der Nomenklatur der singenden Alphabete des 15. - 16. Jahrhunderts): Krjuki einfach, Krjuki dunkel, Krjuki hell, Krjuki einfach, Krjuki geschlossen, Spinne mit Artikel, Pfeil einfach, Tasse, Stock, Taube schnell, Bänkchen(?), Häkchen.

Betrachtet man die Texte der Stichera isoliert vom Gesang, so ist außer der gleichen Zeilenzahl<sup>39</sup> keine eindeutige strukturelle Ähnlichkeit zwischen ihnen festzustellen.

<sup>39</sup> Die Ausnahme ist das Sticheron „Trost für Christen“, das eine „überflüssige“ Zeile zwischen den Zeilen 3 und 5 enthält. Es ist möglich, dass hier einfach ein Fehler beim Kopieren gemacht wurde, wobei der Schreiber eine Zeile des Textes – „Hilfe in der Not“ – künstlich in zwei Zeilen aufgeteilt hat, wie die Großbuchstaben über dem Vokal „i“ zeigen, die am Ende von Zeilen nicht verwendet wurden. Wenn dieser Fehler behoben wird, indem die Wörter „in Trauer“ an das Ende der zweiten Zeile gestellt werden, wird die gleiche Anzahl und Reihenfolge der Zeilen dieses Sticherons wiederhergestellt.

Die Anzahl der Silben in den entsprechenden Zeilen der reichen Gesänge variiert sehr stark. Ihre Ähnlichkeit wird durch das Zusammentreffen der melodisch tragenden Hauptpunkte des Gesangs bestimmt, deren Lücken mit Stopicas gefüllt werden. Am formalisiertesten und eindeutigsten sind die Schlüsse der Zeilen, aber auch diese verwenden nur die elementarsten Formeln von zwei-drei, maximal vier Zeichen. Im Allgemeinen kann man sich diese Melodie als eine sanfte Rezitation mit

отклонениями от основного фиксированного тона и мелодическими закруглениями фраз.

Простота и краткость напевов характерны для большинства песнопений, исполняемых на подобен, хотя среди них встречаются и более развернутые по форме, отличающиеся большим разнообразием средств графического запечатления мелодии.

### Кондакарное пение

Этот род певческого искусства сохранился в небольшом количестве рукописей, принадлежащих к древнейшим памятникам церковного пения на Руси. Известно всего пять кондакарей, которые датируются исторически сравнительно непродолжительным отрезком времени — от начала XII до начала XIII века<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Наиболее ранними из них являются кондакарь, входящий в состав Типографского устава, и Благовещенский кондакарь, датируемый первой четвертью XII века. Ко второй половине того же столетия предположительно может быть отнесен Лаврский (Троице-Сергиевой лавры) кондадарь. Позднейшие по времени кондакари — Синодальный и Успенский относятся к началу XIII века. Последний имеет точную дату: 1207 год.

Отсутствие более поздних памятников заставляет предполагать, что самый тип пения, представленного в этой группе певческих книг, вышел из употребления и был вскоре забыт. Только отдельные его остатки изредка встречаются в рукописях XIV столетия<sup>41</sup>, а затем следы его и вовсе исчезают.

leichten Abweichungen vom festen Grundton und melodischen Abrundungen der Phrasen vorstellen.

Die Einfachheit und Kürze der Gesänge ist charakteristisch für die Mehrzahl der auf dem Podoben gesungenen Gesänge, obwohl es unter ihnen auch ausgedehntere Formen gibt, die sich durch eine große Vielfalt an grafischen Darstellungsmitteln der Melodie auszeichnen.

### Kondakar-Gesang

Diese Art der Gesangkunst ist in einer kleinen Anzahl von Handschriften erhalten, die zu den ältesten Denkmälern des Kirchengesangs in Russland gehören. Es sind nur fünf Kondakari bekannt, die historisch vom Anfang des 12. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts datiert werden<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Die frühesten von ihnen sind das im typographischen Statut enthaltene Kondakar und das Verkündigungs-Kondakar aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts. Der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts kann vermutlich der Lavrsky -Kondakar (aus der Dreifaltigkeits-Sergius-Lawra) zugeschrieben werden. Die späteren Kondakari - der Synodal- und der Uspenski-Kondakar - gehen auf den Beginn des 13. Jahrhunderts zurück. Letzteres hat ein genaues Datum: 1207.

Das Fehlen späterer Denkmäler lässt vermuten, dass die Art des Gesangs, die in dieser Gruppe von Gesangbüchern vertreten ist, nicht mehr verwendet wurde und bald in Vergessenheit geriet. Nur vereinzelte Reste davon finden sich gelegentlich in Handschriften des 14. Jahrhunderts<sup>41</sup>, dann verschwinden die Spuren gänzlich.





Кроме того, для заполнения промежутков между слогами одного слова, а также в окончаниях слов применялись особые слоговые формулы типа «ха», «ху», «хе» или «не», «на», «неанес», «анеаисс», получившие наименование «хебув» и «аненаск». В результате, например, первые строки тропаря «Крестови твоему покланяемся владыко» читаются следующим образом: «кръстови твоему покланяемъ-ъ-ъ-ъ-ъ-ъ-ся-ха-а-а вла-а-ха-ха-ды-и-хі-хі-ко-хо-хоо». В длительном распеве «аллилугия» (аллилуйя), которым завершается причастен «Яды мою плоть», соединяются вставные слоги обоих видов: «а-ха-ха-а-а-у-а-а-ха-у-а-а-а-на-а-у-а-ле-хе-хе-е-е-у-е-е-хе-у-е-е-е-на-а-не-е-у-е-е-у-е-е-хе-хе-е-лугия-а-а».

Такого рода вставные фонемы использовались в раннехристианском, а также византийском и римско-католическом мелизматическом пении как вспомогательное средство при исполнении пространных мелодических украшений, выражавших переполняющее душу чувство восторга и ликования. Слово в его конкретном смысловом значении отступало при этом на второй план, чувство непосредственно изливалось в широкой, напряженно экспрессивной мелодии. «Кто торжествует, тот не произносит слов, — говорил блаженный Августин, — это бессловесная песня радости».

Разновидностью этого мелизматического стиля, корни которого восходят еще к дохристианской древности, следует считать и кондакарное пение. В. М. Металлов подчеркивал, что кондакарной нотацией излагались преимущественно песнопения торжественного, праздничного характера, видя в этом

Darüber hinaus wurden besondere Silbenformeln wie „ha“, „hu“, „he“ oder „ne“, „na“, „neanes“, „aneaiassa“ verwendet, um Lücken zwischen den Silben eines Wortes sowie in den Endungen von Wörtern auszufüllen. Diese Formeln wurden als „хебув“ (*Silbe beginnt mit e*) und „аненаск“ (*Silbe beginnt mit a*) bezeichnet. Infolgedessen werden zum Beispiel die ersten Zeilen des Troparions „Крестови твоему покланяемся владыко“ wie folgt gelesen: „кръстови твоему покланяемъ-ъ-ъ-ъ-ъ-ъ-ся-ха-а-а вла-а-ха-ха-ды-и-хі-хі-ко-хо-хоо“. Im langen Gesang «аллилугия» (Halleluja), der den Kommunionhymn «Яды мою плоть» abschließt, werden die Einfügungssilben beider Arten kombiniert: «а-ха-ха-а-а-у-а-а-ха-у-а-а-а-на-а-у-а-ле-хе-хе-е-е-у-е-е-хе-у-е-е-е-на-а-не-е-у-е-е-у-е-е-хе-хе-е-лугия-а-а».

Diese Art von eingefügten Phonemen wurde im frühchristlichen, byzantinischen und römisch-katholischen melismatischen Gesang als Hilfsmittel für die Darbietung weiträumiger melodischer Verzierungen verwendet, die ein überwältigendes Gefühl des Hochgefühls und des Jubels ausdrücken. Das Wort in seiner konkreten semantischen Bedeutung trat in den Hintergrund, das Gefühl wurde unmittelbar in einer breiten, ausdrucksstarken Melodie ausgegossen. „Wer triumphiert, spricht keine Worte“, sagte der selige Augustinus, „es ist ein wortloser Gesang der Freude.“

Auch der Kondakar-Gesang sollte als eine Variante dieses melismatischen Stils betrachtet werden, dessen Wurzeln bis in die vorchristliche Antike zurückreichen. W. M. Metallow betonte, dass die Kondakar-Notation vor allem für Gesänge mit feierlichem, festlichem Charakter verwendet wurde, und sah dies als Beweis dafür an, dass „das Kondakar-Banner ein überarbeitetes

доказательство того, что «кондакарное знамя есть переработанное византийское, и кондакарное пение есть византийское... придворное» (155, 229).

Мнение о греческом происхождении кондакарного пения утвердилось в русской музыкальной историографии начиная с Д. В. Разумовского<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> См.: 226, 111—114; 258, 17—30; 214, 7—8. Как материал для исследования представляют большую ценность подробное описание Благовещенского кондакаря и указатели к нему, составленные М. В. Бражниковым (36). Специальное внимание вопросам кондакарного пения уделено в работах Н. Д. Успенского (284 ; 285), а также сообщениях Т. Владышевской (52) и Г. Никишова (171).

Однако природа этого пения не была по-настоящему исследована, многие его стороны оставались загадочными. Среди памятников византийского церковного пения не удалось обнаружить рукописи, которая могла бы рассматриваться в качестве «протографа» русских кондакарей. Лишь в 60—70-х годах появились работы, позволяющие ближе подойти к пониманию истоков и художественных особенностей этой особой разновидности древнерусского певческого искусства, хотя некоторые ее стороны до сих пор остаются ясными.

Американский ученый К. Леви обратил внимание на близкое сходство между песнопениями причастного цикла, входящими в состав Успенского кондакаря, и их изложением в греческом азматиконе<sup>43</sup> XIII века.

<sup>43</sup> Азматикон — сборник мелизматических песнопений для исполнения хором.

byzantinisches Banner ist und der Kondakar-Gesang byzantinisch.... höfisch“ (155, 229).

Die Meinung über den griechischen Ursprung des Kondakar-Gesangs hat sich in der russischen Musikgeschichtsschreibung seit D. W. Rasumowski<sup>42</sup> durchgesetzt.

<sup>42</sup> Siehe: 226, 111-114; 258, 17-30; 214, 7-8. Die ausführliche Beschreibung des Verkündigungskondakars und die von M. W. Braschnikow (36) zusammengestellten Verzeichnisse sind als Forschungsmaterial von großem Wert. Besondere Aufmerksamkeit wird den Fragen des kondakarischen Gesangs in den Arbeiten von N. D. Uspenski (284; 285) sowie in den Berichten von T. Wladyschewskaja (52) und G. Nikischow (171) gewidmet.

Das Wesen dieses Gesangs ist jedoch nicht wirklich erforscht worden, und viele seiner Aspekte blieben rätselhaft. Unter den Denkmälern des byzantinischen Kirchengesangs war es nicht möglich, ein Manuskript zu finden, das als „Protograph“ der russischen Kondakari betrachtet werden könnte. Erst in den 60er und 70er Jahren erschienen Werke, die es uns ermöglichten, die Ursprünge und künstlerischen Merkmale dieser besonderen Form der altrussischen Gesangkunst besser zu verstehen, auch wenn einige ihrer Aspekte immer noch nicht klar sind.

Der amerikanische Gelehrte K. Levy hat auf die große Ähnlichkeit zwischen den Hymnen des sakramentalen Zyklus im Uspenski-Kondakar und ihrer Darstellung im griechischen Asmatikon<sup>43</sup> des 13. Jahrhunderts hingewiesen.

<sup>43</sup> Das Asmatikon ist eine Sammlung von melismatischen Gesängen, die vom Chor gesungen werden.

По наблюдениям этого исследователя в обеих версиях совпадают не только общий порядок, соответствующий византийскому богослужебному чину около 1100 года, и гласовая принадлежность отдельных песнопений, но и знаковая система записи отдельных песнопений: «В этом умеренно орнаментированном стиле формулы обнаруживают тенденцию к устойчивости, и если одинаковые формулы более или менее систематично применяются к соответствующим словам и фразам, то представляется достаточно ясным, что эти славянские причастны происходят от греческого азматического архетипа» (357, 572).

Таким образом, казалось бы, был сделан первый важный шаг к разгадке «тайны» кондакарного пения. Но Леви основывал свои наблюдения на выводы только на одной группе песнопений Успенского кондакаря, не составляющих главной и основной его части. Важнейшая часть репертуара русских кондакарей — собственно кондаки — не представлена в греческих азматиконах.

В Византии были известны два вида мелизматического пения: сольное, так называемое псалтическое, и хоровое, азматическое, предназначавшееся для небольших групп высококвалифицированных певцов. Псалтическое пение отличалось большой пышностью и обилием украшений, пение азматическое, хоровое было более сдержанным и умеренным в отношении использования мелодической орнаментации. Различным был и их репертуар: те или иные виды песнопений, как правило, исполнялись либо только певцом-солистом (псалтом), либо только хором. Кондаки относились к сольному певческому репертуару и дошли до нас в составе

Nach den Beobachtungen des Forschers stimmen beide Versionen nicht nur in der allgemeinen, der byzantinischen liturgischen Ordnung um 1100 entsprechenden Reihenfolge und der Vokalzugehörigkeit der einzelnen Gesänge überein, sondern auch im Zeichensystem der Aufzeichnung der einzelnen Gesänge: „In diesem mäßig verzierten Stil zeigen die Formen eine Tendenz zur Stabilität, und wenn man dieselben Formen mehr oder weniger systematisch auf die entsprechenden Wörter und Phrasen anwendet, scheint es klar genug zu sein, dass diese slawischen Partizipien vom griechischen asmatischen Archetyp abstammen“ (357, 572).

Damit scheint der erste wichtige Schritt zur Entschlüsselung des „Geheimnisses“ des Kondakar-Gesangs getan zu sein. Aber Levy stützte seine Beobachtungen und Schlussfolgerungen nur auf eine Gruppe von Gesängen des Uspenski-Kondakars, die nicht den wichtigsten und grundlegenden Teil desselben bildeten. Der wichtigste Teil des Repertoires der russischen Kondakari - die Kondakion selbst - ist in den griechischen Asmatika nicht vertreten.

In Byzanz waren zwei Arten von melismatischem Gesang bekannt: der solistische, so genannte psaltische, und der chorische, asmatische, der für kleine Gruppen hochqualifizierter Sänger bestimmt war. Der psaltische Gesang zeichnete sich durch eine große Opulenz und eine Fülle von Verzierungen aus, während der asmatische Chorgesang in der Verwendung melodischer Verzierungen eher zurückhaltend und moderat war. Auch das Repertoire war unterschiedlich: bestimmte Arten von Gesängen wurden in der Regel entweder von einem Solosänger (Psalt) oder vom Chor allein vorgetragen. Kondakionen gehörten zum Repertoire des Sologesangs und sind uns als Teil der entsprechenden Bücher, der

соответствующих книг, называвшихся псалтиконами. Существовала ли также традиция хорового их исполнения — неизвестно.

Существенно новые результаты в изучении кондакарного пения были достигнуты К. Флоросом (334). Поставив своей конечной целью полностью реставрировать и сделать доступным для нас этот давно исчезнувший вид певческого искусства, он прежде всего чрезвычайно тщательно и всесторонне анализирует систему кондакарной нотации. По сравнению с аналогичными опытами предшествующих исследователей, Флоросом дана гораздо более полная и точная классификация входящих в ее состав знаков. Он устанавливает, что большая их часть родственна знакам шартрской нотации — ранней разновидности палеовизантийского невменного письма. Вместе с тем ученый подчеркивает, что не все кондакарные знаки могут быть идентифицированы как знаки шартрской нотации и многие из них обнаруживают лишь отдельное сходство с этими последними.

Одной из загадок кондакарного письма, вызывавших различные толкования в научной литературе, является двухстрочное изложение: над основным рядом певческих знаков, среди которых многие близки к знакам знаменной нотации, находится еще один ряд условных начертаний, отличающихся от нижнего ряда по своей графической форме и расставленных на более далеком расстоянии один от другого<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Памятники византийской музыкальной письменности с тахой двухстрочной потайней до самого недавнего времени не были известны. Только в 1965 году греческому филологу Л. Политесу удалось найти рукопись азматикона XIV века, в которой основной ряд

Псалтикона, передана. Об ее Tradition ihrer chorischen Aufführung gab, ist nicht bekannt.

Bedeutende neue Ergebnisse in der Erforschung des Kondakar-Gesangs wurden von K. Floros (334) erzielt. Mit dem Ziel, diese lange untergegangene Gesangkunst vollständig wiederherzustellen und uns zugänglich zu machen, analysiert er zunächst das System der Kondakar-Notation äußerst gründlich und umfassend. Im Vergleich zu ähnlichen Versuchen früherer Forscher gibt Floros eine viel vollständigere und präzisere Klassifizierung der Zeichen, aus denen es besteht. Er stellt fest, dass die meisten von ihnen mit den Zeichen der Chartres-Notation verwandt sind, einer frühen Variante der paläobyzantinischen Neumenschrift. Gleichzeitig betont er, dass nicht alle Kondakar-Zeichen als Zeichen der Chartres-Notation identifiziert werden können und viele von ihnen nur eine geringe Ähnlichkeit mit letzterer aufweisen.

Eines der Geheimnisse der Kondakar-Schrift, das in der wissenschaftlichen Literatur verschiedene Interpretationen hervorgerufen hat, ist die zweizeilige Darstellung: über der Hauptreihe der Gesangszeichen, von denen viele den Zeichen der Krjuki-Notation nahe stehen, befindet sich eine weitere Reihe konventioneller Inschriften, die sich in ihrer grafischen Form von der unteren Reihe unterscheiden und in größerem Abstand zueinander angeordnet sind<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Denkmäler der byzantinischen Musikschrift mit der zweizeiligen Tacha-Strophe waren bis vor kurzem nicht bekannt. Erst 1965 gelang es dem griechischen Philologen L. Politis, ein Manuskript des Asmatikons aus dem 14. Jh. zu finden, in dem die Hauptreihe der Gesangszeichen auf die

певческих знаков относится к средневизантийской нотации, но сверху находятся еще графические фигуры, напоминающие по своему виду большие знамена кондакарного письма (335, II, 266—268). Однако уникальность найденной рукописи и ее позднее происхождение не позволяют сделать какие-либо решительные и уверенные выводы относительно распространенности такой системы нотации в Византии в более отдаленное время.

Некоторые авторы истолковывали начертания верхней строки как хирономические знаки, соответствующие движениям руки при пении (159, 214, 285). Натянутость такого объяснения справедливо отмечает М. В. Бражников в описании рукописи Благовещенского кондакаря (36). Более убедительным представляется мнение о родственности этих фигур «большим знакам» шартрской нотации, которыми стенографически обозначались целые мелодические формулы. Эти знаки частично возрождаются в Византии с начала XIV века, используя главным образом в учебных пособиях для заучивания певческих формул. К. Хёг приписывает возвращение к ним деятельности славянских певцов во главе с Иоанном Кукузелем (346, 54).

Наличие в кондакарной нотации специальных знаков для обозначения мелодических формул и совпадение или очевидное сходство ряда этих знаков с «большими гипостазами» в поэтически изложенном трактате Кукузеля, известном под названием «Учебного стихотворения» (Lehrgedicht), служит одним из главных опорных пунктов в предпринимавшихся за последнее время попытках расшифровки кондакарной нотации. О том, в какой степени эта задача реальна и осуществима, — мнения ученых

mittelbyzantinische Notation verweist, oben aber mehr grafische Figuren stehen, die in ihrem Aussehen den großen Bannern der Kondakar-Schrift ähneln (335, II, 266-268). Die Einzigartigkeit des aufgefundenen Manuskripts und seine späte Entstehung lassen jedoch keine eindeutigen und sicheren Rückschlüsse auf die Verbreitung eines solchen Notationssystems im byzantinischen Raum zu einer weiter zurückliegenden Zeit zu.

Einige Autoren haben die Notationen der oberen Zeile als chironomatische Zeichen interpretiert, die den Bewegungen der Hand beim Singen entsprechen (159, 214, 285). Die Belastung einer solchen Erklärung wird von M. W. Braschnikow in seiner Beschreibung des Manuskripts des Mariä-Verkündigungs-Kondakars zu Recht festgestellt (36). Überzeugender ist die Meinung, dass diese Figuren mit den "großen Zeichen" der Chartres-Notation verwandt sind, die ganze melodische Formeln stenographisch kennzeichneten. Diese Zeichen wurden in Byzanz zu Beginn des 14. Jahrhunderts teilweise wiederbelebt und vor allem als Lehrmittel zum Einprägen von Gesangsformeln verwendet. K. Høeg führt die Rückkehr zu ihnen auf die Aktivitäten der slawischen Sänger unter der Leitung von Johannes Kukulis zurück (346, 54).

Das Vorhandensein spezieller Zeichen in der Kondakar-Notation zur Bezeichnung melodischer Formeln und die Übereinstimmung oder scheinbare Ähnlichkeit einer Reihe dieser Zeichen mit den „großen Hypostasen“ in Kukulis' poetischem Traktat „Lehrgedicht“ dient als einer der wichtigsten Bezugspunkte bei den jüngsten Versuchen, die Kondakar-Notation zu entziffern. Inwieweit diese Aufgabe realistisch und machbar ist, darüber gehen die Meinungen der Gelehrten auseinander. Die eine, eher vorsichtige Position findet sich in den

расходятся. Одна, более осторожная, позиция получила отражение в работах К. Леви (356—358), другая, которую можно назвать радикальной, отстаивается К. Флоросом, полагающим, что кондакарная нотация может быть точно расшифрована и переведена на современную пятилинейную систему.

Результаты, к которым пришли в последнее время зарубежные ученые по вопросу о кондакарном пении, нельзя считать окончательными и бесспорными. При знакомстве с более широким материалом подвергается сомнению утверждение К. Леви, что кондакарное пение представляет собой сколок с греческого хорового мелизматического пения и кондакари «было бы точнее обозначить как славянские азматики» (356, 77). В рукописях, содержащих образцы кондакарного пения, есть указания, позволяющие предполагать, что это пение было сольным, а не хоровым. На это впервые обратила внимание Т. Ф. Владышевская при изучении Типографского устава. После песнопения, следующего за кондаком — икоса, в этой рукописи дается припев, взятый из последней фразы кондака, с обозначением «людне». А в первом кондаке (акафист богородице), приводимом в рукописи четырежды, последовательно противопоставляется: «певец» и «людие». «Здесь подразумеваются» народ, а не: хор, иначе бы использовалось церковнославянское «лик», — резонно замечает Владышевская (52, 612). Указывая далее, что многие кондаки пелись «на подобен», исследовательница пишет: «В процессе пения чрезвычайно сложно по памяти, не имея при этом нотной строки, согласовать развитые напевы самогласно с текстами других кондаков. Это трудно даже для опытного певца и практически невозможно при хоровом исполнении. Поэтому сама система котируемых

Arbeiten von K. Levy (356-358); die andere, die man als radikal bezeichnen kann, wird von K. Floros vertreten, der glaubt, dass die Kondakar-Notation genau entziffert und in das moderne pentatonische System übersetzt werden kann.

Die Ergebnisse, zu denen ausländische Wissenschaftler in letzter Zeit in der Frage des Kondakar-Gesangs gelangt sind, können nicht als endgültig und unanfechtbar angesehen werden. Wenn man ein breiteres Spektrum an Material kennenlernt, zweifelt man an der Behauptung von K. Levy, dass der Kondakar-Gesang eine Kopie des griechischen melismatischen Chorgesangs ist und dass Kondakari „eher als slawische Asmatiki bezeichnet werden sollte“ (356, 77). In Manuskripten, die Proben des Kondakar-Gesangs enthalten, gibt es Hinweise darauf, dass dieser Gesang nicht chorisches, sondern solistisch war. Dies wurde erstmals von T. F. Wladyschewskaja beim Studium des Typographischen Statuts festgestellt. Nach dem auf den Kondakion folgenden Gesang, dem Ikos, enthält dieses Manuskript einen Refrain aus der letzten Phrase des Kondakions, mit der Bezeichnung „Ludne“. Und in der ersten Kondakion (Akathist an die Mutter Gottes), die im Manuskript viermal zitiert wird, wird sie durchweg kontrastiert: „Sänger“ und „Volk“. „Hier meint man“ Menschen, nicht: Chor, sonst würde das kirchenslawische „Antlitz“ verwendet“, bemerkt Wladyschewskaja vernünftigerweise (52, 612). Unter Hinweis darauf, dass viele Kondakionen „auf ähnlich“ gesungen wurden, schreibt die Forscherin weiter: „Beim Singen ist es äußerst schwierig, die entwickelten Gesänge der Samoglasni (*Selbstgesang*) mit den Texten anderer Kondakionen zu harmonisieren, ohne eine musikalische Linie zu haben. Dies ist selbst für einen erfahrenen Sänger schwierig und bei der Aufführung im Chor praktisch

самоглаононов к подобнон, не имеющих нотации в Типографском уставе, косвенно свидетельствует о том, что древнерусские кондаки должны были исполняться солистом, а не хором».

Однако эти наблюдения нельзя обобщать и относить ко всей практике исполнения кондаков на Руси. Возможно, что мы имеем здесь дело с особой монастырской традицией, которая получила отражение в Типографском уставе. Для монастырского строя характерно и то, что солисту отвечает не особый хор певчих, а весь «народ», находящийся в храме. Обычай исполнения песнопений, всеми молящимися до сих пор сохранился в некоторых монастырях. Особенностью Типографского устава, по-видимому, является» и кондакарное пение «на подобен».

Мнение о сольном исполнении кондаков было высказано также и в зарубежной литературе И. Гарднером. В качестве доказательства он, между прочим, ссылается на русскую икону Покрова, где изображен стоящим на амвоне, в торжественном одеянии и со» свитком в руках греческий мелод Роман. Внизу иконы есть подпись, текст которой взят из приписываемого Роману Рождественского канона. Обращая внимание на то, что именно так исполнялись контакионы в греческих церквах, Гарднер заключает: «Вполне возможно, что на этой иконе изображено пение кондаков в XIII—XIV веках». «Если наши рассуждения правильны, — прибавляет он, — то весьма вероятно, что кондаки в русской церкви в XIII веке исполнялись сольно» (338, 224).

unmöglich. Daher zeugt gerade das System der Zitierung von Samoglasnis zu Unterliedern, die in den typographischen Statuten nicht notiert sind, indirekt davon, dass die altrussischen Kondakionen von einem Solisten und nicht von einem Chor gesungen werden sollten.“

Diese Beobachtungen lassen sich jedoch nicht auf die gesamte Praxis der Kondakionen in Russland verallgemeinern. Möglicherweise haben wir es hier mit einer besonderen klösterlichen Tradition zu tun, die sich im Typographischen Statut niedergeschlagen hat. Charakteristisch für das klösterliche System ist auch, dass dem Solisten nicht ein spezieller Chor von Sängern antwortet, sondern das ganze „Volk“ im Gotteshaus. Der Brauch, dass alle Betenden gemeinsam Hymnen singen, ist in einigen Klöstern noch erhalten. Eine Besonderheit der Typographischen Statuten scheint der Kondakar-Gesang „nach dem Vorbild“ zu sein.

Die Meinung, dass die Kondakionen solistisch vorgetragen wurden, wurde auch in der ausländischen Literatur von I. Gardner vertreten. Als Beweis verweist er u.a. auf die russische Mariä Schutz und Fürbitten-Ikone, die den griechischen Melodiker Roman in feierlichem Gewand und mit einer Schriftrolle in den Händen auf dem Ambo stehend zeigt. Am unteren Rand der Ikone befindet sich eine Unterschrift, deren Text dem Weihnachtskanon entnommen ist, der Roman zugeschrieben wird. Gardner weist darauf hin, dass die Kontakionen in den griechischen Kirchen auf diese Weise gesungen wurden, und kommt zu dem Schluss: „Es ist durchaus möglich, dass diese Ikone den Gesang der Kontakionen im 13. - 14. Jahrhundert abbildet“. „Wenn unsere Überlegungen richtig sind“, fügt er hinzu, „dann ist es sehr wahrscheinlich, dass die Kondakionen in der russischen Kirche im 13. Jahrhundert solo gesungen wurden“ (338, 224).



Убедительность доводов Гарднера ослабляется тем, что икона, на которую он указывает, относится к XIV веку, когда кондакарное пение уже вышло из употребления и было в значительной мере забыто. Кроме того, чтобы опираться на это изображение в решении вопросов, связанных с кондакарным пением, нужно прежде всего доказать, что оно вполне оригинально по композиции, а не написано по греческому образцу. Тем не менее наблюдения Владышевской и Гарднера нельзя оставить без внимания. Они заставляют если не отвергнуть полностью, то поставить под вопрос утверждение, что кондакарное пение — всего лишь русская разновидность греческого азматического пения.

Занимая особое место в певческой культуре Древней Руси, кондакарное пение вместе с тем не было полностью изолировано от пения ирмологического и стихирного, изложенного обычным знаменем. Между различными видами древнерусского певческого искусства существовало взаимодействие, проявлявшееся и в общности некоторых мелодических формул, и в нередком смешении систем нотации: как уже указывалось, в стихирах и отчасти в ирмологиях встречаются знаки, специфичные для кондакарной нотации, а иногда и целые участки, изложенные кондакарным письмом<sup>45</sup>; с другой стороны, в кондакарях можно обнаружить строки и разделы песнопений, ничем не отличающиеся по изложению от рядовых знаменных рукописей.

<sup>45</sup> На это справедливо обращает внимание Г. А. Никишов (171), но делает отсюда неверный вывод, что «сложность интонационных формул и в кондакарях, и в стихирах примерно одинакова» (171, 566).

Die Überzeugungskraft von Gardners Argumenten wird durch die Tatsache geschwächt, dass die Ikone, auf die er sich beruft, aus dem 14. Jahrhundert stammt, als der Kondakar-Gesang bereits nicht mehr in Gebrauch und weitgehend vergessen war. Um sich bei der Lösung von Fragen im Zusammenhang mit dem Kondakar-Gesang auf diese Ikone stützen zu können, muss man außerdem erst einmal beweisen, dass sie in ihrer Komposition wirklich original ist und nicht nach einem griechischen Vorbild geschrieben wurde. Dennoch können die Beobachtungen von Wladyschewskaja und Gardner nicht ignoriert werden. Sie zwingen uns, die Behauptung, der Kondakar-Gesang sei nur eine russische Variante des griechischen asmatischen Gesangs, wenn nicht gänzlich zu verwerfen, so doch zu hinterfragen.

Der Kondakar-Gesang, der einen besonderen Platz in der Gesangskultur der Alten Rus einnimmt, war gleichzeitig nicht völlig isoliert von dem in dem gewöhnlichen Banner verankerten Irmologion- und Sticherongesang. Es gab eine Wechselwirkung zwischen den verschiedenen Arten altrussischer Gesangkunst, die sich sowohl in der Gemeinsamkeit einiger melodischer Formeln als auch in der häufigen Vermischung von Notationssystemen manifestierte: wie bereits erwähnt, finden sich in den Stichera und teilweise in den Irmologion kondakar-spezifische Notationszeichen und manchmal ganze Abschnitte in Kondakar-Schrift<sup>45</sup>; andererseits finden sich in den Kondakari Gesangszeilen und -abschnitte, die sich in ihrer Darstellung nicht von gewöhnlichen Bannerhandschriften unterscheiden.

<sup>45</sup> G. A. Nikischow weist zu Recht darauf hin (171), zieht aber die falsche Schlussfolgerung, dass „die Komplexität der Intonationsformeln in den Kondakari und Stichera ungefähr gleich ist“ (171, 566). Der Gesang einer Silbe in den

Распев одного слога в стихирарях XII—XIII веков редко превышает три-четыре звука, тогда как в кондакарях с помощью вставных фонем «ха-хе-ху» и т. п. он достигает иногда протяженности в двадцать звуков к более. Таким образом, мелизматическая уснащенность мелодии в кондакарях, конечно, гораздо более велика.

В заключение следует остановиться еще на двух частных вопросах, связанных с изучением кондакарного пения. Первый из них — это вопрос о том, чем было вызвано использование греческих слов и оборотов в текстах некоторых песнопений, а в одном случае даже помещение полного греческого текста, писанного славянскими буквами, непосредственно вслед за славянским его переводом<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Благовещенский кондакар (ГПБ, Q п. I, № 32, л. 84—84 об. и 84 об.— 85 об.), «Днесь пророческое сбыться слово» («Симерон то профитикон»). Песнопение это относится к группе ипакосв. Обе редакции славянскую и греческую — в сопоставлении с нотной расшифровкой того же песнопения по византийскому азматихону XIII века рассмагивает К. Леви (356, 79—83).

В. М. Металлов ссылается на это обстоятельство в подтверждение того, что Благовещенский кондакар, где находится данный пример, переписывался непосредственно с греческого оригинала (155, 172). Но почему тогда переводчик счел нужным сохранить только один подлинный текст и написал его не греческим шрифтом, а кириллицей? Объяснение этому, как мне представляется, можно найти в существовавшем еще в XIII веке обычае исполнения некоторых песнопений одновременно по-русски и по-гречески (см.: 155, 152). При

Stichera des 12. - 13. Jahrhunderts übersteigt selten drei oder vier Töne, während er in den Kondakarien mit Hilfe der eingefügten Phoneme „ha-he-hu“ usw. manchmal eine Länge von zwanzig oder mehr Tönen erreicht. Daher ist der melismatische Gehalt der Melodie in den Kondakari natürlich viel größer.

Abschließend gibt es noch zwei besondere Fragen im Zusammenhang mit dem Studium des Kondakar-Gesangs. Die erste ist die Frage, wie es zur Verwendung griechischer Wörter und Wendungen in den Texten einiger Gesänge kam, und in einem Fall sogar zur Platzierung des vollständigen griechischen Textes in slawischen Buchstaben unmittelbar nach der slawischen Übersetzung<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Blagoweschtschenskis Mariä-Verkündigungs-Kondakar (GPB, Q p. I, Nr. 32, Blatt 84 - 84 Rückseite und 84 Rückseite - 85 Rückseite), „Heute wird sich das prophetische Wort erfüllen“ („Simeron to Profitikon“). Sowohl die slawische als auch die griechische Version dieses Hymnus werden mit der musikalischen Transkription desselben Hymnus nach dem byzantinischen Asmatikon aus dem 13. Jahrhundert von K. Levy (356, 79-83) verglichen.

W. M. Metallow verweist auf diesen Umstand, um zu bestätigen, dass der Verkündigungskondakar, in dem dieses Beispiel zu finden ist, direkt aus dem griechischen Original transkribiert wurde (155, 172). Aber warum hielt es der Übersetzer dann für notwendig, nur einen Originaltext zu erhalten und schrieb ihn in kyrillischer statt in griechischer Schrift? Die Erklärung dafür liegt meines Erachtens in dem im 13. Jahrhundert bestehenden Brauch, einige Gesänge gleichzeitig auf Russisch und Griechisch zu singen (vgl. 155, 152). In der zweiten Fassung sangen die russischen Sänger, die kein

этом во втором варианте пели, видимо, русские же певцы, не умевшие читать по-гречески, что и могло заставить переводчика или переписчика прибегнуть к такому способу письма. Кроме ипакоя на Воздвижение, представленного в Благовещенском кондакаре в двух вариантах текста, греческие обороты сохранены в кратких хоровых припевах или возгласах типа «Слава тебе, боже», «Помилуй мя, боже», «И святому духу» и т. п., которые помечены здесь как «азматихи».

Второй вопрос касается вставных фонем или многократных повторений гласных звуков в текстах кондакарных песнопений. Выше было указано на два типа вставных слогов, применяемых в кондакарном пении для заполнения длительных мелодических распевов с участием придыхательного «х» («ха-ха-хе-хе-ху-ху») и носовой или нёбного «н» («на-на-не-не-ане» и т. д.). Значение их изолированного(?). Внутри слов используется почти исключительно первый тип, второй же тип служит для образования самостоятельных формул, выделенных из текста и помещаемых перед началом песнопения или между его строками. Для большей наглядности эти формулы писались красными чернилами. Они очень близки к тем интонационным формулам, которые служили в византийской певческой практике средством характеристики гласа и ставились после его буквенного обозначения. Каждой такой формуле соответствовала особая последовательность слогов: в первом гласе — «ананеанес», во втором — «неанес», в третьем — «нана» и т. д. (371). Однако их применение в кондакарном пении не всегда соответствует правилам византийской музыкальной теории.

Роль «хабув» или «хебув» в кондакарном пении истолковывается по-разному. По мнению Н. Д.

Гриechisch lesen konnten, wahrscheinlich in der zweiten Fassung, was den Übersetzer oder Schreiber dazu veranlasst haben könnte, auf diese Schreibweise zurückzugreifen. Abgesehen von den Ipakoi für die Erhöhung, die im Verkündigungskondakar in zwei Textvarianten dargestellt werden, sind griechische Wendungen in kurzen Chorrefrains oder Ausrufen wie „Ehre sei dir, o Gott“, „Erbarme dich meiner, o Gott“, „Und dem Heiligen Geist“ usw. erhalten, die hier als „Asmatikon“ bezeichnet werden.

Die zweite Frage betrifft eingefügte Phoneme oder mehrfache Wiederholungen von Vokallauten in den Texten der Kondakar-Gesänge. Zwei Arten von eingefügten Silben, die im Kondakar-Gesang verwendet werden, um lange melodische Gesänge zu füllen, wurden bereits erwähnt: das aspirierte „h“ („ha-ha-ha-he-he-hu-hu“) und das nasale oder palatinale „n“ („nana-ne-ne-ane“ usw.). (?) Der zweite Typ wird verwendet, um unabhängige, vom Text isolierte Formeln zu bilden, die vor dem Beginn des Gesangs oder zwischen dessen Zeilen stehen. Zur besseren Übersichtlichkeit wurden diese Formeln mit roter Tinte geschrieben. Sie sind jenen Intonationsformeln sehr ähnlich, die in der byzantinischen Gesangspraxis als Mittel zur Charakterisierung der Stimme dienten und nach der Buchstabenbezeichnung angebracht wurden. Jeder dieser Formeln entsprach eine spezielle Silbenfolge: in der ersten Stimme - „ananeanes“, in der zweiten - „neanes“, in der dritten - „nana“, usw. (371). Ihre Verwendung im Kondakar-Gesang entspricht jedoch nicht immer den Regeln der byzantinischen Musiktheorie.

Die Rolle von „habuw“ oder „hebuw“ im Kondakar-Gesang wird auf unterschiedliche Weise interpretiert.

Успенского, «хабувы— это приемы звукоподачи, основанные на произношении отдельных гортанных и губных звуков» (285, 53). И. Гарднер, высказывая ту же мысль, считает, что это обстоятельство говорит в пользу сольного, а не хорового исполнения песнопений кондакарного репертуара (338, 215). Однако это его суждение опровергается тем, что вставные слоговые формулы типа «хабув» применялись в византийском азматическом, то есть хоровом пении, тогда как в сольном, псалтическом пении их не было<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Как отмечает К. Флорос, «инсшина критерий для различения песнопений греческого псалтикоиа и азматикона устанавливают именно эти вокализационные слоги и эти вставные буквы» (334, III, 18).

По-видимому, назначением их являлось облегчить координацию голосов при исполнении обширных мелизм этических фигур, а не служить тонкостям звукозвучения.

Причины сравнительно быстрого исчезновения кондакарного пения, полностью забытого и вышедшего из употребления к XIV веку, могли быть разными. Одной из них является, очевидно, чуждость его изоцированно мелизматической, цветистой мелодики восприятию широких народных масс. Кондакарное пение не могло получить повсеместного распространения и потому, что оно требовало хорошо обученных, квалифицированных певцов, которыми не располагало большинство русских церквей.

Наконец, чрезвычайно сложной, громоздкой и непрактичной была система нотации, с помощью которой записывались его песнопения. «Если не говорить о византийской шартрской нотации,— констатирует

Nach N. D. Uspenski sind „habuws Techniken der Tongebung, die auf der Aussprache einzelner Guttural- und Lippenlaute beruhen“ (285, 53). I. Gardner vertritt dieselbe Auffassung und ist der Meinung, dass diese Tatsache eher für einen solistischen als für einen chorischen Vortrag der Gesänge des Kondakar-Repertoires spricht (338, 215). Dieses Urteil wird jedoch durch die Tatsache widerlegt, dass eingefügte Silbenformeln wie „habuw“ in der byzantinischen Asmatik, d. h. im Chorgesang, verwendet wurden, während sie im solistischen Psalmgesang nicht zum Einsatz kamen<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Wie K. Floros bemerkt, „sind es diese Vokalisationssilben und diese eingefügten Buchstaben, die das Kriterium zur Unterscheidung zwischen den Gesängen der griechischen Psalmen und dem Asmatikon bilden“ (334, III, 18).

Offenbar sollten sie die Koordination der Stimmen bei der Ausführung umfangreicher melismatischer Figuren erleichtern und nicht den Feinheiten der Klangerregung dienen.

Die Gründe für das relativ rasche Verschwinden des Kondakar-Gesangs, der im 14. Jahrhundert völlig in Vergessenheit geriet und nicht mehr verwendet wurde, können unterschiedlich sein. Einer davon ist offensichtlich die Fremdheit seiner kunstvoll melismatischen, farbenfrohen Melodie für die Wahrnehmung der breiten Masse. Der Kondakar-Gesang konnte sich nicht durchsetzen, weil er gut ausgebildete, qualifizierte Sänger erforderte, die in den meisten russischen Kirchen nicht vorhanden waren.

Schließlich war das Notationssystem, mit dem seine Gesänge aufgezeichnet wurden, äußerst kompliziert, umständlich und unpraktisch. „Wenn wir nicht von der byzantinischen Chartres-Notation sprechen“, so Floros, „dann

Флорос, — то среди немалого числа невменных систем Востока и Запада мы не найдем ни одной, которая могла бы по своей сложности и дифференцированности быть поставлена рядом с древнеславянской кондакарной нотацией. Решительно поражает не только необычное множество знаков и их соединений, но также педантичная регламентация функций, выполняемых ими внутри данной системы. Следует вместе с тем подчеркнуть, что эта высокоразвитая семейография при всей своей завершенности не обладает диастематической (интервальной. — Ю. К.) точностью средневизантийской нотации, поскольку большинство кондакарных интервальных знаков сами по себе взятые, то есть без учета больших гипостаз, часто допускают двойное или даже тройное истолкование» (334, IV, 34).

Неудивительно, что эта крайне усложненная и вместе с тем лишенная достаточной ясности и определенности система, во многом представлявшаяся архаичной уже в XII веке, довольно быстро должна была обнаружить свою нежизнеспособность. Но если как целостное, самостоятельное явление кондакарное пение вместе с присущей ему специфической системой нотации не получило дальнейшего развития, то отдельные его элементы, «растворенные» в иных стилистических комплексах и формах певческого искусства, сохранились и на более поздних исторических стадиях. В какой степени позднейшие формы мелизма этического пения, применявшиеся в русской богослужебной практике, родственны кондакарному пению Киевской Руси и находятся в преемственной связи с последним — это вопрос пока еще недостаточно выясненный и требующий дальнейшего изучения.

werden wir unter der beträchtlichen Anzahl von bewegungslosen Systemen des Ostens und des Westens keines finden, das sich in seiner Komplexität und Differenziertheit neben die altlawische Kondakar-Notation stellen ließe. Nicht nur die ungewöhnliche Vielfalt der Zeichen und ihrer Verbindungen, sondern auch die pedantische Regelung der Funktionen, die sie innerhalb dieses Systems erfüllen, ist entscheidend auffällig. Gleichzeitig ist zu betonen, daß diese hochentwickelte Semigraphie bei aller Vollständigkeit nicht die diastematische (Intervall.- J. K.) Präzision der mittelbyzantinischen Notation besitzt, da die meisten kondakarischen Intervallzeichen für sich genommen, d. h. ohne Berücksichtigung großer Hypostasen, oft eine doppelte oder sogar dreifache Interpretation zulassen“ (334, IV, 34).

Es ist nicht verwunderlich, dass dieses äußerst komplizierte und zugleich unzureichend klare und sichere System, das in vielerlei Hinsicht bereits im 12. Jahrhundert archaisch anmutete, recht schnell seine Untauglichkeit entdeckte. Doch wenn sich der Kondakar-Gesang als ganzheitliches, eigenständiges Phänomen mitsamt dem ihm innewohnenden spezifischen Notationssystem nicht weiterentwickelte, so blieben seine einzelnen Elemente, „aufgelöst“ in anderen Stilkomplexen und Formen der Gesangkunst, in späteren historischen Phasen erhalten. Inwieweit die späteren Formen des melismatischen ethischen Gesangs in der russischen liturgischen Praxis mit dem Kondakar-Gesang der Kiewer Rus verwandt sind und mit diesem in Kontinuität stehen, ist eine Frage, die noch nicht hinreichend geklärt ist und weiterer Untersuchungen bedarf.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЕДИНОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (XIV—XVI ВЕКА)

### ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ В XIV-XVI ВЕКАХ

Вторжение татаро-монгольских орд в пределы русской земли, сопровождавшееся колоссальными опустошениями и потерями, вызвало известную задержку в культурном развитии Руси. Но с течением времени стране удалось собраться с силами и оправиться от этого удара, и в XIV веке обозначаются признаки вновь наступающего подъема и оживления. Этот новый подъем был связан с растущим стремлением к единству и преодолению феодальной раздробленности, продиктованным как экономическими факторами, так и необходимостью сплочения всех русских земель в борьбе за освобождение от монгольского ига. Центром объединения Руси становится Москва, поэтому и весь период развития русской художественной культуры от XIV до XVI века именуется иногда «московским».

Роль Москвы как представительницы общерусских интересов особенно ярко проявилась в 1380 году, когда объединенной русской ратью под водительством московского князя Дмитрия Ивановича на поле Куликовом был нанесен сокрушительный удар ханским полчищам, положивший начало полному уничтожению татаро-монгольского ига. Эта победа, нашедшая широкий отклик во всех областях Руси, способствовала возвышению Москвы и укреплению авторитета ее князей. Процесс объединения русских земель вокруг Москвы особенно интенсивно

## MUSIKKULTUR DER EPOCHE DER ENTSTEHUNG DES VEREINTEN RUSSISCHEN STAATES (XIV. - XVI. JAHRHUNDERT)

### ALLGEMEINE VORAUSSETZUNGEN FÜR DIE ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN MUSIK IM XIV. - XVI. JAHRHUNDERT

Der Einfall der tatarisch-mongolischen Horden in das russische Land, begleitet von kolossalen Verwüstungen und Verlusten, verursachte eine gewisse Verzögerung in der kulturellen Entwicklung Russlands. Doch im Laufe der Zeit gelang es dem Land, sich mit vereinten Kräften von diesem Schlag zu erholen, und im 14. Jahrhundert gibt es Anzeichen für einen erneuten Aufstieg und eine Wiederbelebung. Dieser neue Aufschwung war mit dem wachsenden Wunsch nach Einheit und Überwindung der feudalen Zersplitterung verbunden, der sowohl von wirtschaftlichen Faktoren als auch von der Notwendigkeit diktiert wurde, alle russischen Länder im Kampf um die Befreiung vom Mongolenjoch zu vereinen. Moskau wurde zum Zentrum der Einigung Russlands, und so wird die gesamte Entwicklungsperiode der russischen Kunstkultur vom 14. bis zum 16. Jahrhundert manchmal als „Moskauer Zeit“ bezeichnet.

Die Rolle Moskaus als Vertreter der gesamtrussischen Interessen zeigte sich besonders deutlich im Jahr 1380, als das vereinte russische Heer unter der Führung des Moskauer Fürsten Dmitri Iwanowitsch den Horden des Khans auf dem Kulikowo-Feld einen vernichtenden Schlag versetzte, der einen Angriff auf die vollständige Vernichtung des tatarisch-mongolischen Jochs darstellte. Dieser Sieg, der in allen Regionen Russlands ein breites Echo fand, trug zum Aufstieg Moskaus und zur Stärkung der Autorität seiner Fürsten bei. Der Prozess der Einigung der russischen Gebiete um Moskau entwickelte sich im 15. Jahrhundert

развивался на протяжении XV века. К концу этого столетия сложилась территория единого русского государства, простиравшегося на севере и востоке вплоть до Поморья, Прикамья и Приуралья, а на западе и юге граничившего с Прибалтикой, Литвой и Причерноморской степью. Уже в 1480 году Русь полностью сбросила с себя тяготевшее над ней более двух столетий ярмо зависимости от татарских ханов. А в 50-х годах XVI века при Иване Грозном были ликвидированы остатки Золотой Орды — Казанское и Астраханское ханства.

В тесной связи с государственным объединением русских земель и укреплением экономических связей между ними находился процесс образования русской народности. В XIV веке появляются названия «Великая Русь», «Малая Русь» и «Белая Русь», относившиеся к трем восточнославянским народам, выделяющимся из единой древнерусской народности, — русскому, украинскому, белорусскому.

Несмотря на родственную близость этих народов, каждый из них имел свой язык, свои культурные традиции. Процесс языковой дифференциации начался еще раньше, до возвышения Москвы, но в XIV—XV веках он принимает ясные, отчетливо выраженные формы.

Русский (или «великорусский») язык, складывавшийся на основе старославянского, вбирает в себя элементы различных местных диалектов и языков неславянских племен, граничивших с Северо-Восточной Русью, подчиняя их единым общим нормам.

Этот язык формировался прежде всего в самой жизни, в непосредственном общении людей. Вместе с тем шла работа над

особенно интенсивно. Am Ende dieses Jahrhunderts war das Territorium des vereinigten russischen Staates gebildet, das sich im Norden und Osten bis nach Pomorje, Prikamje und zum Priuralje erstreckte und im Westen und Süden an die Ostsee, Litauen und die Schwarzmeersteppe grenzte. Bereits 1480 warf Russland das Joch der Abhängigkeit von den tatarischen Khans, das mehr als zwei Jahrhunderte lang auf ihm gelastet hatte, vollständig ab. Und in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts wurden unter Iwan dem Schrecklichen die Überreste der Goldenen Horde - die Khanate von Kasan und Astrachan - liquidiert.

In engem Zusammenhang mit der staatlichen Einigung der russischen Länder und der Stärkung der wirtschaftlichen Beziehungen zwischen ihnen stand der Prozess der Bildung der russischen Nationalität. Im 14. Jahrhundert tauchten die Namen „Großrussland“, „Kleinrussland“ und „Weißrussland“ auf, die sich auf die drei ostslawischen Völker bezogen, die sich von der einheitlichen altrussischen Nationalität - Russen, Ukrainer und Weißrussen - unterschieden.

Trotz der Verwandtschaft dieser Völker hatte jedes von ihnen seine eigene Sprache und kulturelle Tradition. Der Prozess der sprachlichen Differenzierung begann sogar noch früher, vor der Entstehung Moskaus, aber im 14. und 16. Jahrhundert nahm er klare, deutlich ausgeprägte Formen an.

Die russische (oder „großrussische“) Sprache, die sich auf der Grundlage des Altslawischen herausgebildet hatte, nahm Elemente verschiedener lokaler Dialekte und Sprachen nicht-slawischer Stämme auf, die an den Nordosten Russlands grenzten, und ordnete sie einer einzigen gemeinsamen Norm unter.

Diese Sprache bildete sich vor allem im Leben selbst, in der direkten Kommunikation der Menschen. Gleichzeitig wurde an der literarischen

литературным закреплением его основ. Особое внимание к слову, к стилистике литературной речи было характерно для нового направления в русской литературе, возникшего на рубеже XIV и XV веков.

Литература и искусство Московской Руси проникнуты высоким патриотическим пафосом, сознанием единства исторических судеб русского народа. В начале XV века в Москве был создан общерусский летописный свод, в котором осуждается областнический сепаратизм удельных князей и утверждается мысль о том, что только при условии тесной сплоченности страна может отстоять свою независимость. Призыв к единению, миру и согласию становится одним из основных мотивов художественного творчества. В этом плане иногда приобретали актуальность произведения, казалось бы, далекие по своему содержанию от животрепещущей современности. М. В. Алпатов пишет о рублевской «Троице»: «В произведении церковного назначения ставится жизненно важный вопрос тех лет, когда даже на поле боя лишь дружные усилия прежде разрозненных княжеств могли сломить сопротивление векового врага. Как это нередко бывало в средние века, выстраданное в суровых жизненных испытаниях представление оказалось облеченным в форму церковной легенды» (15, 100).

Значение Москвы как общерусского центра утверждается не только в политической и хозяйственной жизни, но и в области культуры. Здесь начинают концентрироваться лучшие культурные силы из разных русских земель, скапливаются многие ценности литературы и искусства, созданные во Владимире, Новгороде, Пскове и других городах. Этот приток совершался отчасти естественным путем, отчасти же в результате

Festigung ihrer Grundlagen gearbeitet. Die besondere Aufmerksamkeit für das Wort, für die Stilistik der literarischen Rede war charakteristisch für die neue Strömung in der russischen Literatur, die an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert aufkam.

Literatur und Kunst des moskowitzischen Russlands waren von einem hohen patriotischen Pathos und dem Bewusstsein der Einheit des historischen Schicksals des russischen Volkes durchdrungen. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde in Moskau die Allunions-Chronik verfasst, die den regionalen Separatismus der Appanage-Fürsten verurteilte und den Gedanken bekräftigte, dass das Land seine Unabhängigkeit nur durch eine enge Einigkeit verteidigen könne. Der Aufruf zu Einheit, Frieden und Harmonie wird zu einem der Hauptmotive des künstlerischen Schaffens. In dieser Hinsicht erlangten manchmal Werke Relevanz, die in ihrem Inhalt scheinbar weit von der brennenden Moderne entfernt sind. M. W. Alpatow schreibt über Rubljows „Dreifaltigkeit“: „Das Werk mit kirchlicher Zielsetzung wirft eine lebenswichtige Frage jener Jahre auf, als selbst auf dem Schlachtfeld nur die freundschaftlichen Bemühungen ehemals ungleicher Fürstentümer den Widerstand des uralten Feindes brechen konnten. Wie oft im Mittelalter wurde die in den harten Prüfungen des Lebens erlittene Darstellung in die Form einer kirchlichen Legende gekleidet“ (15, 100).

Die Bedeutung Moskaus als panrussisches Zentrum wurde nicht nur im politischen und wirtschaftlichen Leben, sondern auch auf dem Gebiet der Kultur geltend gemacht. Hier begannen sich die besten kulturellen Kräfte aus verschiedenen russischen Ländern zu konzentrieren, viele Werte der Literatur und Kunst, die in Wladimir, Nowgorod, Pskow und anderen Städten geschaffen wurden, sammelten sich an. Dieser Zustrom war teils natürlich, teils



сознательных и целенаправленных усилий светских и духовных властей. Уже в XV веке проявляется тенденция к «унификации» всего древнерусского книжного достояния, выработке единых канонизированных редакций, устранению накопившихся за несколько столетий разночтений и произвольных толкований. Она нашла выражение в уже упомянутом летописном своде начала XV века, в пересмотре всего кодекса библейских книг, выполненном в конце того же века под наблюдением новгородского архиепископа Геннадия. Особенно широкие масштабы приняла эта работа в середине XVI века, когда под непосредственным наблюдением царя Ивана Грозного и его духовного наставника митрополита Макария была осуществлена целая система обобщающих предприятий, к числу которых относятся постановления Стоглавого собора, создание гигантского по объему пантеона русских святых — так называемых «макарьевских Четьих-Миней» (12-томного собрания житий, расположенных по церковному календарю), монументального «лицевого» (иллюстрированного) летописного свода, «Степенной книги», представлявшей собой расширенную (притом весьма тенденциозную и во многом фантастическую) родословную русских церковных и светских иладык, начиная от Владимира I Киевского.

Эти мероприятия носили охранительный характер. Они были направлены на укрепление основ существующего строя, на то, чтобы подчинить все стороны жизни и мышление людей единому авторитарному началу. Борьба с различного рода недостатками в быту, в области культуры и просвещения, в богослужебной практике велась во

das Ergebnis bewusster und zielgerichteter Bemühungen der weltlichen und geistlichen Obrigkeit. Bereits im 15. Jahrhundert zeichnete sich eine Tendenz zur „Vereinheitlichung“ des gesamten altrussischen Buchbestandes, zur Entwicklung einheitlicher kanonisierter Ausgaben und zur Beseitigung der über mehrere Jahrhunderte angesammelten abweichenden Lesarten und willkürlichen Interpretationen ab. Sie fand ihren Ausdruck in den bereits erwähnten Annalen des frühen 15. Jahrhunderts, in der Revision des gesamten Kodex der biblischen Bücher, die Ende desselben Jahrhunderts unter der Aufsicht von Erzbischof Gennadi von Nowgorod durchgeführt wurde. Die Arbeit nahm in der Mitte des 16. Jahrhunderts besonders weite Ausmaße an, als unter der direkten Aufsicht des Zaren Iwan des Schrecklichen und seines geistlichen Mentors, Metropolit Makarios, eine ganze Reihe von zusammenfassenden Unternehmen durchgeführt wurden, zu denen die Beschlüsse des Stoglaw-Konzils, die Schaffung eines riesigen Pantheons russischer Heiliger, der sogenannten „Makarios Heiligenleben“ (12-bändige Sammlung von Lebensbeschreibungen, die nach dem kirchlichen Kalender angeordnet sind), das monumentale „persönliche“- (illustrierte) Chronikenwerk und das „Stufenbuch“, das eine erweiterte (sehr tendenziöse und zu einem großen Teil phantastische) Ahnentafel russischer kirchlicher und weltlicher Herrscher darstellte, beginnend mit Wladimir I. dem Großen von Kiew.

Diese Maßnahmen hatten einen schützenden Charakter. Sie zielten darauf ab, die Grundlagen des bestehenden Systems zu stärken, alle Aspekte des Lebens und des Denkens der Menschen einem einzigen autoritären Prinzip unterzuordnen. Der Kampf gegen verschiedene Unzulänglichkeiten im Alltagsleben, im Bereich der Kultur und der Aufklärung,

имя восстановления чистоты «древних преданий», а не с целью осуществления каких-нибудь радикальных реформ. Всякого рода «самомышленно», проявление индивидуальной свободы и самостоятельности мысли сурово осуждалось, рассматривалось как отход от «истинного православия».

Несмотря на это в образованных кругах русского общества усиливалось критическое отношение к догматизму официальной церковной идеологии, подвергались сомнению некоторые из тех устоев, на которых зиждилась ее неограниченная власть над умами и душами людей. Это оппозиционное движение первоначально принимает форму «ересей», прибегавших к религиозным же аргументам в борьбе против господствующей системы вероучения. В период с конца XIV до начала XVI века получили широкое распространение ереси, имевшие сторонников даже в среде высшего духовенства и боярской знати. XVI век отличается интенсивным развитием социально-политической мысли, обилием публицистических произведений, в которых затрагивались насущные вопросы общественно-политической и культурной жизни того времени, в том числе вопросы искусства. Религиозный и социальный критицизм XV—XVI веков соединялся с ростом индивидуального начала. Начинает осознаваться ценность человеческой личности, возрастает интерес к ее внутреннему миру, душевным влечениям и чаяниям.

Эти тенденции не могли поколебать основ древнерусского искусства.

Напротив, для XVI столетия характерно стремление к укреплению национальных традиций и всяческому подчеркиванию преемственных связей с наследием Киевской Руси. Формы и жанры, сложившиеся в этот

in der liturgischen Praxis wurde im Namen der Wiederherstellung der Reinheit der „alten Traditionen“ geführt und nicht mit dem Ziel, radikale Reformen durchzuführen. Jede Art von „Eigensinn“, die Manifestation individueller Freiheit und Unabhängigkeit des Denkens wurde streng verurteilt und als Abweichung von der „wahren Orthodoxie“ betrachtet.

Trotzdem wurden die gebildeten Kreise der russischen Gesellschaft immer kritischer gegenüber dem Dogmatismus der offiziellen kirchlichen Ideologie und stellten einige der Grundlagen in Frage, auf denen ihre unbegrenzte Macht über den Verstand und die Seelen der Menschen beruhte. Diese Oppositionsbewegung nahm zunächst die Form von „Häresien“ an, die sich im Kampf gegen die herrschende Lehre auf religiöse Argumente stützten. In der Zeit vom Ende des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts waren Häresien weit verbreitet und fanden sogar unter den höchsten Geistlichen und dem Bojarenadel Anhänger. Das 16. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch eine intensive Entwicklung des sozialen und politischen Denkens, eine Fülle von publizistischen Werken, die sich mit drängenden Fragen des sozio-politischen und kulturellen Lebens der Zeit befassten, einschließlich Fragen der Kunst. Die religiöse und soziale Kritik des 15. - 16. Jahrhunderts geht mit der Entwicklung der Individualität einher. Man begann, den Wert der menschlichen Person anzuerkennen, und das Interesse an ihrer inneren Welt, ihren geistigen Antrieben und Bestrebungen nahm zu.

Diese Tendenzen konnten die Grundlagen der altrussischen Kunst nicht erschüttern.

Das 16. Jahrhundert war dagegen von dem Wunsch geprägt, die nationalen Traditionen zu stärken und die Kontinuität mit dem Erbe der Kiewer Rus auf jede erdenkliche Weise zu betonen. Die Formen und Gattungen,

героический период жизни народа, целиком сохраняли свое значение. Средневековый канон продолжал господствовать во всех областях художественного творчества. Новое проявлялось «изнутри», в рамках привычного, традиционного, обогащая унаследованное от прошлых эпох и до известной степени видоизменяя его облик.

### СВЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО МОСКОВСКОЙ РУСИ

Общие процессы, характеризующие развитие русской художественной культуры в XIV—XVI веках, по-разному и в разной степени сказывались в различных ее областях. Однако с большей или меньшей отчетливостью мы можем их проследить как в литературе, живописи и архитектуре, так и в музыке. Здесь, как и повсюду, дают себя знать приметы нового, проявляющиеся в возникновении некоторых новых жанров, обогащении ранее существовавших, большей свободе выражения, начинающемся высвобождении личного начала. Все это не могло еще пока привести к нарушению установившихся канонов. Музыка продолжала развиваться в рамках средневековой структуры искусства и над ней по-прежнему тяготело господство косных религиозно-догматических представлений. Светское искусство, коренящееся в народной жизни, преследовалось и обличалось как греховное, противное духу христианского благочестия. Гонение на него особенно усиливается в середине XVI века в связи с общим наступлением церковной реакции.

О широкой распространенности в этот период народных песен и плясок, сохраняющейся приверженности

die während dieser heroischen Periode im Leben des Volkes entwickelt wurden, behielten ihre Bedeutung vollständig bei. Der mittelalterliche Kanon dominierte weiterhin in allen Bereichen des künstlerischen Schaffens. Das Neue manifestierte sich „von innen“, im Rahmen des Gewohnten, Traditionellen, bereicherte das aus vergangenen Epochen Ererbte und veränderte in gewissem Maße sein Aussehen.

### WELTLICHE MUSIKKUNST DER MOSKAUER RUS

Die allgemeinen Prozesse, die die Entwicklung der russischen Kunstkultur im 14. - 16. Jahrhundert kennzeichnen, wirkten sich in den verschiedenen Bereichen unterschiedlich aus. Mehr oder weniger deutlich lassen sie sich jedoch in der Literatur, der Malerei und der Architektur sowie in der Musik nachvollziehen. Hier wie anderswo gibt es Anzeichen für das Neue, das sich in der Entstehung einiger neuer Gattungen, der Bereicherung bereits bestehender Gattungen, einer größeren Freiheit des Ausdrucks und der beginnenden Freisetzung des persönlichen Anfangs manifestiert. All dies konnte noch nicht zu einem Bruch mit dem etablierten Kanon führen. Die Musik entwickelt sich weiterhin im Rahmen der mittelalterlichen Kunststruktur und wird weiterhin von konservativen religiösen und dogmatischen Darstellungen beherrscht. Die weltliche Kunst, die im Volksleben verwurzelt war, wurde verfolgt und als sündhaft und dem Geist der christlichen Frömmigkeit zuwiderlaufend angeprangert. Diese Verfolgung verschärfte sich besonders in der Mitte des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der allgemeinen kirchlichen Reaktion.

Über die weite Verbreitung von Volksliedern und -tänzen in dieser Zeit und das Festhalten des Volkes an den

народа к обычаям и обрядам, сложившимся еще в языческую пору, мы узнаем главным образом из постановлений Стоглавого собора (1551) и произведений религиозно-обличительной литературы. Многие в них и по содержанию и по стилю очень напоминают обличения церковных проповедников, относящиеся к первым векам христианства на Руси. Осуждению двоеверия и пережитков язычества в быту народных масс посвящена глава 45 деяний собора. В вопросах царя Ивана IV, обращенных к священному синклиту, весьма красочно описывается свадебный обряд, как он совершался в то время, с участием скоморохов, с традиционными песнями и игрой на музыкальных инструментах: «В мирских свадьбах играют глумотворцы, и органинские смехотворны, и гуселники, и бесовские песни поют, и как к церкви венчатца поедут, священник со крестом едет, а перед ним со всеми с теми играми бесовскими рыщут, а священницы им о том не возбраняют, и священником о том достоит запрещати» (150, 72). Описание языческих поминок, совершаемых я канун троицы, русальских игр и обрядов в ночь на Иванов день мало отличается от аналогичных картин в летописях и церковных поучениях XII—XIII веков: «В троецкую субботу по селом и по погостом сходятца мужи и жены на жалниках [могилах] и плачутца по гробом с великим кричанием, и егда начнут играти скоморохи гудцы и прегудницы, они же от плача преставше начнут скакати и плясати и в долони бити и песни сатанинские лети, на тех же жалннких оманшнкн и мошенники <...> Русали о Иване дни и в навечерни рожества Христова и крещения сходятца мужи и жены и девицы на пощное плищование и на безчинный говор и на бесовские песни и на плясание» (150, 74).

Bräuchen und Riten, die sich in der heidnischen Zeit entwickelt hatten, erfahren wir vor allem aus den Dekreten des Konzils von Stoglaw (1551) und aus Werken der religiösen und denunziatorischen Literatur. Vieles in ihnen ähnelt sowohl inhaltlich als auch stilistisch den Anklagen der kirchlichen Prediger aus den ersten Jahrhunderten des Christentums in Russland. Kapitel 45 der Konzilsakten ist der Verurteilung der Bigotterie und der Überreste des Heidentums im Leben der Massen gewidmet. In den Anfragen von Zar Iwan IV. an den Heiligen Synod wird äußerst lebhaft die Hochzeitszeremonie beschrieben, wie sie zu jener Zeit abgehalten wurde. Daran beteiligt sind Spaßmacher (Skomorochi), traditionelle Lieder und das Spielen von Musikinstrumenten: „Bei weltlichen Hochzeiten beteiligen sich Spaßmacher am Frohsinn, und Orgelspieler sorgen für Heiterkeit. Geiger sind ebenfalls präsent und spielen dämonische Lieder. Während sie zur Kirche für die Trauungszeremonie gehen, begleitet der Priester das Geschehen mit einem Kreuz, und vor ihm tummeln sie sich mit all diesen dämonischen Festlichkeiten. Die Priester untersagen ihnen nicht, dies zu tun, und es obliegt dem Priester, solche Praktiken zu untersagen“ (150, 72). „Die Beschreibung heidnischer Gedenkfeiern, die in der Nacht vor dem Dreifaltigkeitstag abgehalten werden, von Rusalka-Spielen und Ritualen in der Nacht vor dem Johannistag, unterscheidet sich nur geringfügig von ähnlichen Darstellungen in Chroniken und kirchlichen Lehren des 12. - 13. Jahrhunderts: „Am Dreifaltigkeitssamstag versammeln sich Männer und Frauen in Dörfern und auf Friedhöfen an den Gräbern und weinen laut um den Sarg herum, begleitet von lauten Schreien. Wenn dann die Spaßmacher mit ihren Dudelsäcken und Rasseln anfangen zu spielen, hören sie auf zu weinen und beginnen zu springen, zu tanzen, in die Hände zu klatschen und satanische Lieder zu

Ряд свидетельств того же самого или близкого времени говорит о том, что любовь к светскому музицированию, «мирским» песням и пляскам была распространена во всех слоях общества, не исключая и духовенства. Об этом пишет, в частности, один из нндных церковных полемистов первой половины XVI века митрополит Даниил. Как это свойственно религиозно-учительной литературе средневековья, Даниил связывает любовь к музыке с пьянством, разгулом и развратом. «Ныне суть неции и от священных, яже суть сии пресвитеры и диаконы и поддиаконы и чтецы и певцы, глумятся, играют в гусли, в домры, в смыки... и в песнях бесовских и в безмерном и премногом пьянстве и всякое плотское мудрование и наслаждение паче духовного любяще» (88, 555). Тот же автор рисует колоритный портрет щеголя, принадлежащего, без сомнения, к привилегированному знатному кругу, и в числе его пороков называет пристрастие к «позорищам бесовским», гуслиам, сопелям и свирелям. Можно сослаться также на картину пира в памфлете кремлевского священника «Благохотяшим царем правительница и землемерие», где затрагивается разнообразный круг вопросов хозяйственной жизни, быта и нравов: «Приидут же ту неции кощуниицы, имуще гусли и скрыпели, и сопели, и бубны и иная бесовскня игры и пред мужатицами [т. е. замужними женщинами] сия играюще, бесясь и скача и скверные песни припевая» (96, I, 487—488).

сingen. Auf den gleichen Grabstätten operieren auch Betrüger und Täuscher. An den Tagen von Rusalia, am Tag von Johannes und am Vorabend der Geburt Christi sowie der Taufe Christi versammeln sich Männer, Frauen und junge Frauen für fröhliches Herumziehen, unanständiges Gerede, dämonische Lieder und Tanz“ (150, 74).

Eine Reihe von Zeugnissen aus der gleichen oder einer näheren Zeit zeigen, dass die Liebe zur weltlichen Musik, zu „weltlichen“ Liedern und Tänzen in allen Schichten der Gesellschaft verbreitet war, den Klerus nicht ausgenommen. Metropolit Daniel, einer der Polemiker der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, schreibt darüber. Wie es für die religiöse und lehrende Literatur des Mittelalters typisch ist, bringt Daniel die Liebe zur Musik mit Trunkenheit, Ausschweifung und Lasterhaftigkeit in Verbindung. „Nun sind einige der Heiligen, die diese Presbyter und Diakone und Subdiakone und Leser und Sänger sind, spöttisch, spielen Gusli, Domras und Bogen.... und in dämonischen Liedern und in unermesslicher und ungeheurer Trunkenheit und in aller fleischlichen Weisheit und Lust mehr als in geistlicher Liebe“ (88, 555). Derselbe Autor zeichnet ein farbenfrohes Porträt eines Mannes, der zweifellos einem privilegierten Adelskreis angehörte, und nennt unter seinen Lastern seine Vorliebe für „dämonische Schande“, Gusli, Sopeli und Flöten. Man kann auch auf das Gemälde eines Gelages im Pamphlet des Kremlpriesters „Die wohlwollende Herrscherin und das Landvermessen“, verweisen. Dort werden vielfältige Themen des wirtschaftlichen Lebens, des Alltags und der Sitten angesprochen: „Es werden jedoch bald unzüchtige Dirnen kommen, die Gusli, Geigen und Flöten haben, quietschen und stöhnen, sowie Trommeln und andere dämonische Spielzeuge, und diese werden vor verheirateten Frauen spielen, sich in Raserei begeben, tanzen und obszöne Lieder singen“ (96, I, 487- 488).

## Скоморохи

Везде, где говорится о пенни «бесовских» языческих песен, об игре на инструментах, неизменно фигурируют скоморохи, остававшиеся, по существу, единственными представителями светской музыкальной традиции на протяжении почти всего русского средневековья. О них церковные писатели пишут всегда с благочестивым негодованием и отвращением, предупреждая свою паству от соприкосновения с этими отвергнутыми законом и христианской церковью носителями всяческого греха и порока. Решительно предостерегает Стоглав: «Да по далним странам ходят скоморохи, совокупяся ватагами многими до штидесят и до семидесят и до ста человек, и по деревням у крестьян силно едят и пият и исклетей животы грабят а по дорогам людей розбквают» (150, 74).

Вероятно, на самом деле существовали такие ватаги бродячего люда, которые грабили прохожих на больших дорогах, объедали крестьян, утаскивали у них из сараев всякую живность. К этим бандам могли примыкать и скоморохи. Известно, что и на Западе в средние века приходилось остерегаться бродячих музыкантов, чинивших подчас насилие над населением городов и сел. Однако представлять себе всех скоморохов в виде бродяг, промышляющих воровством и разбоем, было бы, разумеется, неверно. В том, как рисует их Стоглав, есть значительная доля тенденциозности.

Многие скоморохи переходили к оседлому образу жизни, растворяясь в среде городских ремесленников или превращаясь в крестьян, занимающихся земледельческим трудом. Об этом свидетельствуют данные писцовых книг Новгорода и других городов и земель, собранные и

## Спелмänner

Wo immer von „dämonischen“ heidnischen Liedern und dem Spielen von Instrumenten die Rede ist, tauchen die Spelmänner auf, die fast das gesamte russische Mittelalter hindurch die einzigen Vertreter der weltlichen Musiktradition blieben. Die kirchlichen Schriftsteller schreiben über sie stets mit frommer Empörung und Abscheu und warnen ihre Schäfchen davor, mit diesen vom Gesetz und der christlichen Kirche abgelehnten Trägern aller Arten von Sünde und Laster in Kontakt zu kommen. Der Stoglaw (*Konzil von Stoglaw*) warnt eindringlich: „In fernen Ländern ziehen die Spelmänner umher und schließen sich in Gruppen von bis zu fünfzig und bis zu siebzig und bis zu hundert Personen zusammen, und in den Dörfern der Bauern essen und trinken sie viel und rauben die Bäume der Menschen, sie rauben sie sogar auf der Straße aus“ (150, 74).

Wahrscheinlich gab es tatsächlich solche Banden von Vagabunden, die Passanten auf den großen Straßen ausraubten, Bauern ausbeuteten und alle Arten von Tieren aus ihren Ställen stahlen. Spelmänner konnten sich diesen Banden anschließen. Es ist bekannt, dass man sich im Westen im Mittelalter vor fahrenden Musikanten in Acht nehmen musste, die manchmal Gewalt gegen die Bevölkerung von Städten und Dörfern ausübten. Allerdings, um alle Spelmänner in Form von Vagabunden vorzustellen, in Diebstahl und Raub beschäftigt, wäre natürlich falsch. Die Art und Weise, wie sie im Stoglaw geschildert werden, ist sehr tendenziös.

Viele Spelmänner gingen zu einer sesshaften Lebensweise über, indem sie sich unter die städtischen Handwerker mischten oder sich in Bauern verwandelten, die in der Landwirtschaft arbeiteten. Dies belegen die von N. F. Findeisen (294, 149) gesammelten und analysierten Daten

проанализированные Н. Ф. Финдейзенем (294, 149). Для некоторых из этих оседлых скоморохов выступления на всякого рода игрищах или домашних праздниках представляли собой род «отхожего промысла». Как показывают те же источники, новгородские владения были главным средоточием скоморошества. На территории Новгородской республики был целый ряд деревень и погостов, где жили скоморохи, многие из этих поселений носили названия Скоморохов, Скоморохово, Скоморошиха. В самом Новгороде скоморошье дело было развито очень широко. Из Новгорода скоморохи распространялись по другим местам. Так, Новгородская летопись сообщает о массовом наборе скоморохов для отправки в Москву, который был произведен в 1571 году по распоряжению Ивана Грозного (294, 143).

Имеющиеся в нашем распоряжении документальные материалы очень неполно и односторонне характеризуют бытование фольклора в рассматриваемую историческую пору. Народное творчество этого времени было в действительности гораздо богаче и многообразнее. Наряду с сохранявшимися в быту старыми, традиционными формами возникали новые виды и жанры, отражавшие те изменения, которые происходили в жизненном укладе и сознании народных масс. Под влиянием новых условий жизни многое менялось и в фольклорном наследии более ранних эпох.

#### Эпические жанры в XV - XVI веках

Эти процессы явственно сказываются в эпических жанрах, отражавших события большого исторического значения,

aus den Schreiberbüchern von Nowgorod und anderen Städten und Ländern. Für einige dieser sesshaften Spielmänner war die Teilnahme an Spielen aller Art oder an Hausfesten eine Art „Abfallhandel“. Wie aus denselben Quellen hervorgeht, waren die Nowgoroder Besitzungen das Hauptzentrum der Spielmänner. Auf dem Gebiet von Nowgorod gab es eine Reihe von Dörfern und Friedhöfen, in denen Spielmänner lebten; viele dieser Siedlungen trugen die Namen Skomorochow, Skomorochowo, Skomoroschicha. In Nowgorod selbst war das Spielmänner-Geschäft sehr weit entwickelt. Von Nowgorod aus verbreiteten sich die Spielmänner in andere Orte. So berichtet die Nowgoroder Chronik von einer Massenrekrutierung von Spielmännern, die 1571 auf Befehl Iwans des Schrecklichen nach Moskau geschickt wurden (294, 143).

Das uns zur Verfügung stehende dokumentarische Material charakterisiert das volkstümliche Leben im betrachteten historischen Zeitraum sehr unvollständig und einseitig. Die Volkskunst jener Zeit war in Wirklichkeit viel reicher und vielfältiger. Neben den alten, traditionellen Formen, die sich im Alltag erhalten hatten, entstanden neue Arten und Gattungen, die die Veränderungen in der Lebensweise und im Bewusstsein der Massen widerspiegeln. Unter dem Einfluss der neuen Lebensbedingungen änderte sich vieles im volkstümlichen Erbe früherer Epochen.

#### Epische Gattungen im 15. - 16. Jahrhundert

Diese Prozesse spiegeln sich deutlich in den epischen Gattungen wider, die Ereignisse von großer historischer Bedeutung widerspiegeln und die

затрагивавшие интересы всего народа. Принято считать, что в XV—XVI веках происходит циклизация героического былинного эпоса, отдельные сюжеты складываются в одно большое, сложное и многокрасочное целое. Все события и лица группируются вокруг наделенного легендарными чертами киевского князя Владимира I. К тому же времени приурочивались и более поздние сюжеты, связанные с борьбой против татаро-монгольского ига. Обращение к этому периоду «героической молодости» было одной из характерных черт той поры, когда после длительных усобиц и раздоров между раздробленными удельными княжествами вновь восстанавливалось государственное единство. Идея киевского наследства играла большую роль в политической мысли и культуре Московской Руси. Мысль о преемственности Московского государства от древней киевской державы настойчиво проводилась и в публицистике, и в летописании XV—XVI веков, и в ряде произведений художественной литературы, воспевающих победу русского оружия на Куликовом поле (показательны в этом отношении многочисленные переключки в «Задонщине» со «Словом о полку Игореве»). Эта общая тенденция нашла отражение и в народном эпосе.

Циклизация былинного эпоса не представляла собой механической компиляции. При объединении отдельных, самостоятельных песен, возникших независимо одна от другой, многое пересматривалось и переосмысливалось. В развитии русского героического эпоса было, по-видимому, два момента, когда этот процесс протекал особенно интенсивно. Один из них относится к периоду татаро-монгольского нашествия и внутренних феодальных

Интересов der gesamten Nation berühren. Es wird allgemein angenommen, dass es in den 15. - 16. Jahrhunderten zu einer Zyklisierung des Heldenepos kommt, wobei einzelne Geschichten zu einem großen, komplexen und vielfarbigen Ganzen zusammengefügt werden. Alle Ereignisse und Personen gruppieren sich um den mit legendären Zügen ausgestatteten Kiewer Fürsten Wladimir I. Die späteren Handlungen im Zusammenhang mit dem Kampf gegen das tatarisch-mongolische Joch wurden in dieselbe Zeit gelegt. Die Berufung auf diese Zeit der „heroischen Jugend“ war eines der charakteristischen Merkmale jener Zeit, als nach langen Auseinandersetzungen und Zwistigkeiten zwischen den zersplitterten Fürstentümern die staatliche Einheit wiederhergestellt werden sollte. Die Idee der Kiewer Erbfolge spielte im politischen Denken und in der Kultur des Moskauer Russlands eine wichtige Rolle. Die Idee der Nachfolge des Moskauer Staates von der alten Kiewer Macht wurde in der Publizistik und in den Chroniken des 15. - 16. Jahrhunderts sowie in einer Reihe von belletristischen Werken, in denen der Sieg der russischen Armee auf dem Kulikowo-Feld verherrlicht wurde, beharrlich weiterverfolgt (die zahlreichen Anklänge in der „Sadonschtschina“ mit der „Geschichte von Igors Feldzug“ sind in dieser Hinsicht bezeichnend). Diese allgemeine Tendenz spiegelt sich auch in der Volksepik wider.

Die Zyklisierung des Epos war keine mechanische Kompilation. Bei der Kombination einzelner, unabhängiger Lieder, die unabhängig voneinander entstanden sind, wurde vieles neu überdacht und umgedeutet. In der Entwicklung des russischen Heldenepos gab es offenbar zwei Momente, in denen dieser Prozess besonders intensiv war. Der eine bezieht sich auf die Zeit der tatarisch-mongolischen Invasion und der inneren feudalen Wirren, als das Volksepos laut N. L.



неурядиц, когда по елова Н. Л. Добролюбова, народ «невольнo сравнил нынешние события с преданиями о временах давно минувших и грустно запел про славных могучих богатырей, окружавших князя Владимира» (80, 235). Другим важным моментом явился рубеж(?) XV и XVI веков — пора достижения государственного единства и полного освобождения от татарского ига. Ряд события, запечатленных в былинном эпосе, получил новое освещение, крепнущее сознание могущества и непобедимости русской земли послужило идейным стержнем для объединения множества разновременных исторических и легендарных сюжетов в грандиозную по масштабу целостную эпопею. Есть основания полагать, что в этот период окончательно определился и стабилизировался не только основной круг былинных сюжетов, но и тот комплекс стилистических признаков, который сохранился в былинах северных сказителей вплоть до конца XIX и начала XX века.

Наряду с этим в XVI веке складывается новый жанр исторических песен, которые в отличие от былин или «старин», хранивших память о героическом народном прошлом, непосредственно откликались на события современности. Самый характер поэтического повествования в них отличался от былинного. Историческая песня воспроизводит подлинные, действительные события, передавая их зачастую с большой точностью и конкретностью, героями ее являются не обобщенные, гиперболизированные фигуры могучих богатырей, а реально существовавшие лица. Некоторые

Dobroljubow nicht nur in der Zeit der tatarischen Invasion, sondern auch in der Zeit der mongolischen Invasion entstand. Laut N. L. Dobroljubow verglich das Volk „unwillkürlich die gegenwärtigen Ereignisse mit den Legenden längst vergangener Zeiten und besang traurig die glorreichen, mächtigen Helden um Fürst Wladimir“ (80, 235). Ein weiterer wichtiger Moment war die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts - die Zeit der Erreichung der staatlichen Einheit und der vollständigen Befreiung vom tatarischen Joch. Eine Reihe von Ereignissen, die im Epos geschildert werden, erhielten ein neues Licht, das wachsende Bewusstsein der Macht und Unbesiegbarkeit des russischen Landes diente als ideologischer Dreh- und Angelpunkt, um eine Vielzahl unterschiedlicher historischer und legendärer Geschichten zu einem grandiosen Gesamtepos zu vereinen. Es besteht Grund zu der Annahme, dass in dieser Zeit nicht nur der Hauptbereich der heldenhaften Handlungen endgültig definiert und stabilisiert wurde, sondern auch der Komplex der stilistischen Merkmale, die in den Heldenepen der nördlichen Erzähler bis zum Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts überlebten.

Gleichzeitig entstand im 16. Jahrhundert eine neue Gattung historischer Lieder, die im Gegensatz zu den Heldenepen oder „Heldensagen“, die die Erinnerung an die heroische Volksvergangenheit bewahrten, unmittelbar auf die Ereignisse der Gegenwart reagierten. Die poetische Erzählung in diesen Liedern unterscheidet sich von dem Heldenepos. Das historische Lied gibt wahre, tatsächliche Ereignisse wieder, oft mit großer Genauigkeit und Spezifität, seine Helden sind keine verallgemeinerten, überhöhten Figuren mächtiger Heldenepen, sondern real existierende Personen. Einige Forscher schreiben die Entstehung dieser

исследователи относят возникновение этого жанра к началу XIV и даже XIII веку (244, 283). Однако, по мнению большинства историков литературы к фольклористов, историческая песня как самостоятельный жанр, отличный от былины, сформировалась только в середине XVI века<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Современные научные данные об исторической песне наиболее полно обобщены в книге В. К. Соколовой (264).

Наиболее ранний цикл исторических песен, сохранившихся в устной народной традиции, связан с событиями царствования Ивана Грозного. Это песни о взятии Казани, о завоевании Сибири Ермаком, о некоторых сторонах личной жизни грозного царя.

Если тематика исторических песен XVI века изучена достаточно хорошо и полно, то о том, каким был тогда их музыкально-поэтический склад, мы не можем судить с полной достоверностью. Единичные их записи впервые появляются в XVIII веке<sup>2</sup>, то есть через два столетия после того, как они были сложены, систематическое же их собирание и фиксация напевов начинается только во второй половине XIX века. В процессе устного бытования историческая песня в значительной мере сблизилась с былиной. Северорусскими сказителями она исполнялась в той же полуречитативной манере и часто даже на те же самые напевы<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Таковы, например, две песни о Грозном, представленные в сборнике М. А. Балакирева (23)—«Кострюк» к «Взятию Казани». Вторая из них с более полным вариантом текста

Gattung dem frühen 14. und sogar dem 13. Jahrhundert zu (244, 283). Nach Ansicht der meisten Literaturhistoriker und Volkskundler entstand das historische Lied als eigenständige Gattung, die sich von dem Heldenepos unterscheidet, jedoch erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Moderne wissenschaftliche Daten über das historische Lied sind in dem Buch von W. K. Sokolowa (264) am ausführlichsten zusammengefasst.

Der früheste Zyklus historischer Lieder, der in der mündlichen Volksüberlieferung erhalten ist, steht im Zusammenhang mit den Ereignissen während der Herrschaft Iwans des Schrecklichen. Es handelt sich um Lieder über die Eroberung von Kasan, über die Eroberung Sibiriens durch Jermak und über einige Aspekte des persönlichen Lebens des furchterregenden Zaren.

Obwohl die Themen der historischen Lieder des 16. Jahrhunderts recht gut und vollständig erforscht sind, können wir nicht mit völliger Sicherheit beurteilen, wie ihre musikalische und poetische Struktur zu jener Zeit aussah. Einzelne Aufzeichnungen über sie erscheinen erst im 18. Jahrhundert<sup>2</sup>, also zwei Jahrhunderte nach ihrer Entstehung, während ihre systematische Sammlung und Fixierung von Melodien erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann. Im Laufe der mündlichen Überlieferung näherte sich das historische Lied immer mehr dem Heldenepos an. Die nordrussischen Erzähler trugen es in der gleichen halb-rezitativen Weise und oft sogar zu den gleichen Melodien vor<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Zum Beispiel gibt es zwei Lieder über Iwan den Schrecklichen, die im Sammelband von M. A. Balakirew (23) enthalten sind: „Kostrjuk“ und „Die Einnahme Kasans“. Die zweite davon mit einer ausführlicheren Textfassung

имеется также в сборнике Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша (93).

В других районах (например, у донских казаков) существует и более распевная манера исполнения исторических песен, сближающая их по мелодическому складу с протяжкой лирической песней.

### Лирическая протяжная песня

С большой долей вероятности можно считать, что характерный национальный тип русской лирической народной песни формируется в своих основных чертах в ту же историческую пору образования и укрепления единого русского государства. Этот жанр представляет собой неотъемлемое достояние русского народа, одну из важнейших и драгоценнейших сторон его художественной культуры. В отличие от обрядового фольклора, сохранившегося в одинаковых или очень близких и сходных формах у всех восточно-славянских народов (а отчасти и у южных славян), лирической песни подобного типа мы не встречаем ни у украинцев, ни у белорусов, хотя, конечно, и у тех и у других есть своя песенная лирика. Отсюда можно заключить, что протяжная лирическая песня не могла возникнуть до того, как из единой древнерусской народности выделились три самостоятельных, хотя и связанных узами тесного родства, народа. Таким образом, ее формирование происходило одновременно со становлением великорусской народности (см.: 205, 217—218; 92, 14—16).

Лирическая народная песня отражала возрастающую роль личного начала в жизни и мировоззрении людей, знаменуя известный выход за пределы жестких канонов средневекового мышления.

befindet sich auch im Sammelband von F. M. Istomin und G. O. Dütsch (93).

In anderen Regionen (z. B. bei den Donkosaken) werden die historischen Lieder eher gesungen, was sie in ihrer melodischen Struktur dem langen lyrischen Lied näher bringt.

### Lyrische Ballade

Es ist sehr wahrscheinlich, dass der charakteristische nationale Typus des russischen lyrischen Volksliedes in seinen Grundzügen in der gleichen historischen Zeit der Bildung und Konsolidierung des vereinigten russischen Staates entstanden ist. Dieses Genre ist ein unveräußerliches Eigentum des russischen Volkes, einer der wichtigsten und wertvollsten Aspekte seiner künstlerischen Kultur. Im Gegensatz zur rituellen Folklore, die sich in gleicher oder sehr ähnlicher Form bei allen ostslawischen Völkern (und teilweise bei den Südslawen) erhalten hat, finden wir lyrische Lieder dieser Art weder bei den Ukrainern noch bei den Weißrussen, obwohl natürlich beide ihre eigenen Liedtexte haben. Daraus können wir schließen, dass die lyrische Ballade nicht entstanden sein können, bevor sich drei unabhängige, wenn auch eng verwandte Völker von der einheitlichen altrussischen Nationalität getrennt haben. Seine Entstehung erfolgte also gleichzeitig mit der Bildung der großrussischen Nationalität (siehe: 205, 217-218; 92, 14-16).

Das lyrische Volkslied spiegelte die zunehmende Bedeutung des Persönlichen im Leben und in der Weltanschauung der Menschen wider und markierte eine gewisse Abkehr von den starren Kanons des mittelalterlichen

Возникнув в XV—XVI веках, она достигла своего полного развития к XVII веку, когда кризис средневекового мировоззрения обозначился уже с совершенной определенностью. В XVII веке сложилась основная тематика народной лирической песни с ее ясно выраженной «антидомостроевской» направленностью. К этому времени, как полагает ряд исследователей, окончательно сформировался и ее особый, характерный мелодический склад.

Именно в протяжной лирической песне с ее неизбывной широтой дыхания и свободой мелодического развития многие писатели, поэты и критики, начиная с Радищева, находили особенно яркое и правдивое отражение «души русского народа». Высокие художественные достоинства протяжной песни отмечал Н. А. Львов в предисловии к сборнику русских народных песен И. Прача, которое положило начало развитию научной музыкальной фольклористики в России. Протяжная песня представляет собой вершину развития русской крестьянской народно-песенной традиции, и в этом ее непреходящее эстетическое и культурно-историческое значение.

Лирическая песня в гораздо большей степени, чем обрядовая, подвержена воздействию времени. Мелодика ее богаче, разнообразнее и не ограничена суммой постоянных, прочно установившихся формул. Одной из ее основных особенностей является вариантность. Каждая песня существует во множестве вариантов, значение которых, по существу, равноправно. Новые варианты возникают при переходе песни из одной местности в другую, передаче ее от старшего поколения к младшему. Песня меняется в зависимости от того, в какой обстановке она исполняется, каков

Denkens. Es entstand im 15. und 16. Jahrhundert und erreichte ihre volle Entwicklung im 17. Jahrhundert, als die Krise des mittelalterlichen Weltbildes bereits deutlich sichtbar war. Im 17. Jahrhundert bildete sich das Hauptthema des lyrischen Volksliedes mit seiner deutlich zum Ausdruck gebrachten „antipatriarchalischen“-Ausrichtung heraus. Zu dieser Zeit bildete sich nach Ansicht einiger Forscher auch seine besondere, charakteristische melodische Struktur heraus.

In der lyrischen Ballade mit seiner unerschöpflichen Breite des Atems und der Freiheit der melodischen Entwicklung fanden viele Schriftsteller, Dichter und Kritiker, angefangen bei Radischtschew, einen besonders lebendigen und wahrheitsgetreuen Abglanz „der Seele des russischen Volkes“. N. A. Lwow wies in seinem Vorwort zu I. Pratschs Sammlung russischer Volkslieder, die den Grundstein für die Entwicklung der wissenschaftlichen Musikfolkloristik in Russland legte, auf die hohen künstlerischen Verdienste der lyrischen Ballade hin. Das ausgedehnte Lied stellt den Höhepunkt der Entwicklung der russischen bäuerlichen Volksliedtradition dar, und darin liegt seine bleibende ästhetische und kulturgeschichtliche Bedeutung.

Das lyrische Lied ist viel stärker dem Einfluss der Zeit unterworfen als das rituelle Lied. Seine Melodie ist reicher, vielfältiger und nicht durch die Summe konstanter, feststehender Formeln begrenzt. Eines seiner Hauptmerkmale ist die Variation. Jedes Lied existiert in einer Vielzahl von Varianten, deren Bedeutung im Wesentlichen gleich ist. Neue Varianten entstehen, wenn ein Lied von einem Ort zum anderen geht, wenn es von der älteren an die jüngere Generation weitergegeben wird. Das Lied verändert sich je nach der Umgebung, in der es vorgetragen wird, je nach der Zusammensetzung des Publikums, vor dem der Sänger singt

состав аудитории, перед которой приходится петь певцу, и от многих других причин. Одни ее варианты забываются и отмирают, другие, продолжая жить, порождают дальнейшие варианты.

С этим связана трудность исторического изучения протяжной песни. Не располагая надежным документальным материалом в виде записей, сделанных современниками, мы можем высказать лишь общие гипотетические соображения о возникновении народной лирической песни как особого, самостоятельного жанра и ее развитии в XV, XVI и даже XVII веках. Переносить же в ту отдаленную от нас эпоху конкретные ее образцы, записанные в XIX—XX веках, было бы ненаучным и антиисторичным.

#### Проникновение западноевропейских инструментов в придворный быт

Развитие экономических и политических связей с Западом, поездки русских людей за границу с дипломатическими и деловыми поручениями способствовали знакомству с различными сторонами западной культуры, с образом жизни европейских стран. Несмотря на суровое осуждение церковью «басурманских» обычаев, на принимавшиеся властями меры к тому, чтобы оградить жителей Москвы и других городов Руси от близкого общения с иностранцами, отдельные элементы европейской образованности и жизненного уклада западных стран проникали в российскую действительность. В области музыки эти влияния были пока еще малозаметны, здесь можно говорить только о единичных, более или менее случайных фактах прямого и непосредственного заимствования с Запада. Но такие факты все же были.

muss, und aus vielen anderen Gründen. Einige seiner Varianten geraten in Vergessenheit und sterben aus, während andere weiterleben und weitere Varianten hervorbringen.

Dies hängt mit der Schwierigkeit einer historischen Untersuchung der Ballade zusammen. Ohne zuverlässiges dokumentarisches Material in Form von Aufzeichnungen von Zeitgenossen können wir nur allgemeine hypothetische Überlegungen über die Entstehung des lyrischen Volksliedes als besondere, eigenständige Gattung und seine Entwicklung im 15., 16. und sogar 17. Jahrhundert anstellen. Es wäre unwissenschaftlich und antihistorisch, bestimmte Beispiele lyrischer Volkslieder, die im 19. und 20. Jahrhundert aufgezeichnet wurden, auf diese ferne Epoche zu übertragen.

#### Das Eindringen westeuropäischer Instrumente in das höfische Leben

Die Entwicklung wirtschaftlicher und politischer Beziehungen zum Westen, die Auslandsreisen russischer Bürger im Rahmen diplomatischer und geschäftlicher Missionen trugen dazu bei, dass sie verschiedene Aspekte der westlichen Kultur und der Lebensweise in den europäischen Ländern kennen lernten. Trotz der scharfen Verurteilung „heidnischer“ Bräuche durch die Kirche und der Maßnahmen, die die Behörden ergriffen, um die Einwohner Moskaus und anderer russischer Städte vor engem Kontakt mit Ausländern zu schützen, drangen bestimmte Elemente der europäischen Bildung und der Lebensweise westlicher Länder in die russische Realität ein. Auf dem Gebiet der Musik waren diese Einflüsse noch nicht spürbar, hier kann man nur von vereinzelt, mehr oder weniger zufälligen direkten und unmittelbaren Anleihen aus dem Westen sprechen. Aber dennoch gab es solche Fakten. So

Так, при дворе московских царей и в домах знатных семейств изредка появлялись музыкальные инструменты западного образца.

В этой связи внимание историков привлекало летописное сообщение о приезде в 1490 году из Рима капеллана августинова ордена и «арганного играца» Ивана Спасителя<sup>4</sup>, который прибыл и Москву вместе с Андреем Палеологом, братом византийской принцессы Софии Палеолог — второй жены Ивана III.

<sup>4</sup> Спаситель — это перевод итальянского Сальватор.

Брак великого князя московского с одной из последних представительниц византийского императорского рода, нашедшей после разгрома Византии турками убежище в папском Риме, способствовал укреплению международных отношений Московской Руси. В частности, в конце XV века устанавливаются более тесные связи с Италией, откуда приезжают известные архитекторы и представители различных художественных ремесел, которые принимали участие в возведении и отделке новых великолепных зданий, изменивших облик древней российской столицы. Как мы узнаем из того же летописного сообщения, вместе с Андреем Палеологом возвращались в Москву русские послы, привезшие с собой по поручению великого князя группу иноземных мастеров. Что касается интересующего нас монаха-августиинца, то он прочно осел на Руси и через два года после приезда сюда «закона своего отрекся», то есть перешел в православие, взял себе жену — «россиянку», получив в подарок от Ивана III «богатое село», и стал таким образом основателем русского дворянского рода<sup>5</sup>.

таuchten am Hof der Moskauer Zaren und in den Häusern der Adelsfamilien gelegentlich Musikinstrumente nach westlichem Vorbild auf.

In diesem Zusammenhang wurde die Aufmerksamkeit der Historiker durch den Chronikbericht über die Ankunft des Kaplans des Augustinerordens und „Orgelspielers“ Iwan des Erlösers<sup>4</sup> im Jahr 1490 aus Rom erregt, der zusammen mit Andrej Paleologus, dem Bruder der byzantinischen Prinzessin Sophia Paleologus - der zweiten Frau von Iwan III. nach Moskau kam.

<sup>4</sup> Erlöser ist eine Übersetzung des italienischen Salvator.

Die Heirat des Großfürsten von Moskau mit einem der letzten Vertreter der byzantinischen Kaiserfamilie, der nach der Niederlage von Byzanz durch die Türken Zuflucht im päpstlichen Rom gefunden hatte, trug zur Stärkung der internationalen Beziehungen des Moskauer Russlands bei. Vor allem Ende des 15. Jahrhunderts wurden engere Beziehungen zu Italien geknüpft, aus dem berühmte Architekten und Vertreter verschiedener Kunsthandwerke kamen, die an der Errichtung und Ausschmückung neuer Prachtbauten beteiligt waren, die das Erscheinungsbild der alten russischen Hauptstadt veränderten. Wie wir aus derselben Chronik erfahren, kehrten russische Botschafter zusammen mit Andrej Paleologos nach Moskau zurück und brachten im Auftrag des Großfürsten eine Gruppe ausländischer Handwerker mit. Der Augustinermönch, um den es hier geht, ließ sich fest in Russland nieder und „entsagte zwei Jahre nach seiner Ankunft seinem Gesetz“, d. h. er konvertierte zur Orthodoxie, nahm sich eine Frau - eine „russische Frau“ - und erhielt von Iwan III. „ein reiches Dorf“ geschenkt und wurde so zum Begründer der russischen Adelsfamilie<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> В «Родословной книге князей и дворян российских» встречается фамилия Спасителейых, предок которых вышел из «августинова исповедания белых чернцов» (172, 12).

Чем занимался в Москве этот католический поп-расстрига и за какие заслуги ему было пожаловано дворянство — мы не знаем. Вряд ли, однако, можно думать, что столь высокого отличия ему удалось достигнуть только тем, что он услаждал великого князя своей игрой на диковинном заморском инструменте. В тексте приведенного летописного сообщения есть неясное по написанию, сомнительное место, что послужило поводом для различных догадок и предположений о профессии и роде занятий Сальватора-Спасителя<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Высказывалось мнение, что он был иконописцем И. Е. Забелин считал его золотых дел мастером, М. Н. Тихомиров, основываясь на том, что летописец называет его капелланом, то есть настоятелем храма, делает вывод о существовании в Москве на исходе XV века католической церкви (275, 140—141). Но если Иван Спаситель был направлен в Москву в связи с созданием здесь католической церкви, то он недолго оставался ее настоятелем, поскольку уже 17 мая 1442 года (дата, точно зафиксированная летописцем) перешел в православие.

К. М. Оболенский в 50-х годах прошлого века предложил то прочтение слов — «арганного играца», которое дало основание ряду историков русской музыки считать, что в Московской Руси XV века существовали органы. Само по себе это место, если даже согласиться с правильностью такого прочтения, не может служить достаточным доказательством

<sup>5</sup> In der „Genealogie der russischen Fürsten und Adligen“ kommt der Nachname „Spassiteljew“ vor, deren Vorfahr aus dem „Augustinischen Bekenntnis der weißen Mönche“ hervorging (172, 12).

Wir wissen nicht, was dieser katholische Pope-Apostat in Moskau gemacht hat und für welche Verdienste er in den Adelsstand erhoben wurde. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass er eine so hohe Ehre nur dadurch erlangte, dass er den Großfürsten mit seinem Spiel auf einem ausgefallenen Instrument aus Übersee erfreute. Im Text der zitierten annalistischen Nachricht gibt es eine in der Schreibweise unklare, zweifelhafte Stelle, die Anlass zu verschiedenen Vermutungen und Annahmen über den Beruf und die Tätigkeit vom Salvator dem Erlöser gegeben hat<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Es wurde vermutet, dass er ein Ikonenmaler war, I. E. Sabelin hielt ihn für einen Goldschmied, M. N. Tichomirow schließt aus der Tatsache, dass der Chronist ihn als Kaplan, d. h. als Abt der Kirche bezeichnet, dass es in Moskau am Ende des 15. Jahrhunderts eine katholische Kirche gab (275, 140-141). Doch wenn Iwan der Erlöser im Zusammenhang mit der Gründung einer katholischen Kirche nach Moskau geschickt wurde, blieb er nicht lange deren Vorsteher, denn bereits am 17. Mai 1442 (das vom Chronisten genau festgehaltene Datum) trat er zur Orthodoxie über.

К. М. Obolenski schlug in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts diese Lesart der Worte - „Orgelspieler“ - vor, die eine Reihe von Historikern der russischen Musik zu der Annahme veranlasste, dass es in der Moskauer Rus des 15. Jahrhunderts Orgeln gab. Diese Stelle allein, selbst wenn wir mit der Richtigkeit einer solchen Lesart einverstanden sind, kann nicht als ausreichender Beweis für diese

данного факта, тем более что и значение слов «органы», «органный» в Древней Руси было не всегда ясным. Как уже говорилось выше, они употреблялись большей частью в собирательном смысле и не относились к инструменту одного определенного типа.

Вместе с тем нельзя исключить, что Иван Спаситель (или Иван Фрязин, как его именовали иначе на Руси) был органистом и имел возможность демонстрировать свое искусство в Москве. Если мы не располагаем другими сведениями о применении органа в московском придворном быту XV—XVI веков, то этот инструмент мог находиться в личных покоях великой княгини. Известно, что Софья Палеолог пользовалась в российской столице большой независимостью и даже сама принимала иноземные посольства. Нет ничего удивительного в том, что племянница послед него византийского императора, всячески подчеркивавшая скос происхождение и верность традициям, в которых она была воспитана, захотела иметь у себя орган, с давних пор занимавший почетное положение в Византии как инструмент торжественных придворных церемоний.

Изображения небольших по размеру органов с фигурами играющих на них людей мы встречаем на миниатюрах «Книги Козьмы Индикоплова» (новгородская рукопись XVI века) и так называемой Годуновской псалтыри. Принято считать, что эти изображения скопированы с западных образцов. Н. Ф. Финдейзен обращает внимание на ошибочные надписи в первой из названных рукописей, где органы названы «цимбалами» и «кимвалами». «По-видимому, — замечает он, — мастер-миниатюрист не имел точного представления о каждом из этих инструментов» (294, 173). Но ошибка художника или автора надписей под рисунками объясняется довольно

Татсаче dienen, zumal die Bedeutung der Worte „Orgel“ und „Orgeln“ im alten Russland nicht immer klar war. Wie bereits erwähnt, wurden sie meist in einem kollektiven Sinn verwendet und bezogen sich nicht auf ein Instrument eines bestimmten Typs.

Gleichzeitig ist nicht auszuschließen, dass Iwan der Erlöser (oder Iwan Frjasin, wie er in Russland genannt wurde) ein Organist war und die Möglichkeit hatte, seine Kunst in Moskau zu demonstrieren. Solange wir keine anderen Informationen über die Verwendung der Orgel im Moskauer Hofleben des 15. und 16. Jahrhunderts haben, könnte sich dieses Instrument in den Privaträumen der Großherzogin befunden haben. Es ist bekannt, dass Sophia Palaeologus in der russischen Hauptstadt große Unabhängigkeit genoss und sogar selbst ausländische Botschaften empfing. Es ist nicht verwunderlich, dass die Nichte des letzten byzantinischen Kaisers, die auf jede erdenkliche Weise ihre Herkunft und ihre Treue zu den Traditionen, in denen sie aufgewachsen war, betonte, eine Orgel haben wollte, die in Byzanz seit langem einen ehrenvollen Platz als Instrument für feierliche Hofzeremonien einnahm.

Abbildungen von kleinen Orgeln mit Figuren von Menschen, die sie spielen, finden sich auf Miniaturen des „Buches von Kosma Indikoplow“ (ein Manuskript aus dem 16. Jahrhundert aus Nowgorod) und dem so genannten Godunow-Psalter. Es wird allgemein angenommen, dass diese Bilder von westlichen Vorbildern kopiert wurden. N. F. Findeisen weist auf die fehlerhaften Inschriften im ersten dieser Manuskripte hin, wo die Orgeln als „Zimbeln“ und „Kimbeln“ bezeichnet werden. „Offensichtlich“, so bemerkt er, „hatte der Meisterminiaturist keine genaue Vorstellung von jedem dieser Instrumente“ (294, 173). Der Irrtum des Künstlers oder des Verfassers der Inschriften unter den Zeichnungen lässt



легко. Под определениями «цымбалы» или «кимвалы» следует понимать, по всей вероятности, не древний инструмент, известный еще с библейских времен, позднее же получивший распространение в народном быту Венгрии, Польши, Украины, Белоруссии, а свободную транскрипцию итальянского *cembalo* — название клавесина, принятое также в странах немецкого языка. Оба инструмента хотя и могли быть известны в России XVI века, но не вошли сколько-нибудь широко в отечественный музыкальный обиход, знакомство с ними оставалось случайным, эпизодическим. В этих условиях русский книжник легко мог их перепутать, основываясь на чисто внешнем признаке извлечения звука посредством нажатия клавиш.

Часто цитируется сообщение английского государственного деятеля и коммерсанта Джерома Горсея об органе и клавикордах, которые были в 1586 году присланы королевой Елизаветой в подарок царице Ирине, жене царя Федора Иоанновича и сестре Бориса Годунова. Этот ловкий делец, неоднократно приезжавший в Россию в составе различных торговых и политических миссий, пишет в своих путевых записках, что сопровождавшие его люди, которые умели играть на музыкальных инструментах, допускались в такое общество, куда он сам не был вхож (63, 74). Вероятно, это были вечера в личных покоях царицы, доступные для очень узкого круга. Отсюда можно заключить, что орган был небольшой, комнатного типа («позитив»), близкий к тем, которые изображены на книжных миниатюрах XVI века.

Музыкальные инструменты западного образца имелись, вероятно, не только при дворе, но и у некоторых просвещенных,

сich jedoch recht einfach erklären. Die Bezeichnungen „Zimbal“ oder „Kimbal“ sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht als ein seit biblischen Zeiten bekanntes antikes Instrument zu verstehen, das später im Volksleben Ungarns, Polens, der Ukraine und Weißrusslands weit verbreitet war, sondern als eine freie Transkription des italienischen *cembalo* - der Bezeichnung für *Cembalo*, die auch in den Ländern der deutschen Sprache übernommen wurde. Obwohl beide Instrumente im 16. Jahrhundert in Russland bekannt sein konnten, waren sie in der heimischen Musikszene nicht weit verbreitet, und die Bekanntschaft mit ihnen blieb zufällig und gelegentlich. Unter diesen Umständen konnte ein russischer Schreiber sie aufgrund des rein äußerlichen Zeichens der Tonentnahme durch Drücken der Tasten leicht verwechseln.

Der Bericht des englischen Staatsmannes und Kaufmanns Jerome Gorse über die Orgel und die Klavichorde, die Königin Elisabeth 1586 als Geschenk an Zarin Irina, die Frau von Zar Fjodor Ioannowitsch und Schwester von Boris Godunow, schickte, wird oft zitiert. Dieser geschickte Geschäftsmann, der im Rahmen verschiedener Handels- und politischer Missionen immer wieder nach Russland reiste, schrieb in seinen Reiseaufzeichnungen, dass die ihn begleitenden Personen, die Musikinstrumente spielen konnten, in eine Gesellschaft aufgenommen wurden, zu der er selbst nicht zugelassen war (63, 74). Dabei handelte es sich wahrscheinlich um Abende in den Privatgemächern der Königin, die nur einem sehr kleinen Kreis zugänglich waren. Daraus lässt sich schließen, dass es sich bei der Orgel um ein kleines Positiv handelte, wie es auch in den Buchminiaturen des 16. Jahrhunderts abgebildet ist.

Musikinstrumente nach westlichem Vorbild waren wahrscheinlich nicht nur bei Hofe, sondern auch bei einigen aufgeklärten, europäisierten Bojaren

европеизированных бояр и «именитых людей». Так, в описи имущества Строгановых, находившегося в их сольвычегодском доме, выстроенном в 1565 году, указаны «цымбалы». Можно не сомневаться, что здесь имелся в виду клавесин. Правда, опись была составлена позднее, в 1627 году, но, по предположению историков, значительная часть поименованных в ней предметов имела уже в XVI веке (179, 397).

und „vornehmen Leuten“ vorhanden. Im Inventar des Eigentums der Stroganows in ihrem 1565 erbauten Haus in Solwytshagodsk werden beispielsweise „Zimbeln“ aufgeführt. Es besteht kein Zweifel, dass hier das Cembalo gemeint war. Das Inventar wurde zwar erst später, im Jahr 1627, erstellt, aber nach Ansicht von Historikern war ein erheblicher Teil der darin genannten Gegenstände bereits im 16. Jahrhundert vorhanden (179, 397).

### **НОВОЕ В ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Период XV—XVI веков был знаменательным и плодотворным для русского церковно-певческого искусства. Именно в эту пору знаменый распев достиг своего расцвета, освободившись от непосредственной близости к византийским образцам и выработав самостоятельные, глубоко оригинальные формы, отмеченные печатью яркого национального своеобразия.

#### **Местные певческие школы**

Высокий расцвет церковно-певческого искусства был подготовлен развитием в период феодальной раздробленности местных певческих школ, о которых, впрочем, мы располагаем очень скудными и немногочисленными сведениями. Если в области древнерусской литературы, живописи и зодчества местные стили достаточно изучены, чтобы можно было говорить об особенностях владими́ро-суздальской, ростовской, тверской и ряда других школ, то историку музыки приходится довольствоваться случайными,

### **NEUES IN DER KIRCHENGESANGSKUNST**

Die Periode des 15. - 16. Jahrhunderts war für die russische Kirchengesangskunst eine bedeutende und fruchtbare Zeit. In dieser Zeit erreichte der Krjuki-Noten-Gesang seine Blütezeit, nachdem er sich von seiner unmittelbaren Nähe zu byzantinischen Vorbildern gelöst und eigenständige, zutiefst originelle Formen entwickelt hatte, die den Stempel einer lebendigen nationalen Originalität trugen.

#### **Lokale Gesangsschulen**

Die hohe Blüte der kirchlichen Gesangskunst wurde durch die Entwicklung lokaler Gesangsschulen in der Zeit der feudalen Zersplitterung vorbereitet, über die wir jedoch nur sehr spärliche und wenige Daten haben. Während auf dem Gebiet der altrussischen Literatur, Malerei und Architektur die lokalen Stile hinreichend erforscht sind, um über die Eigenheiten der Wladimir-Susdal-, Rostow-, Twer- und einer Reihe anderer Schulen sprechen zu können, muss sich der Musikhistoriker mit gelegentlichen, bruchstückhaften Hinweisen auf den Kirchengesang in verschiedenen

отрывочными упоминаниями о церковном пении в различных русских городах, не дающими опоры для каких-либо определенных, конкретных суждений. Так, в Лаврентьевской летописи под 1175 годом упоминается некая «луцина чадь», певшая на похоронах Андрея Боголюбского (226, 60).

Исследователи полагают, что это прозвище происходит от имени руководителя церковного хора (доместика) Луки, являвшегося также и педагогом, воспитателем молодых певчих. Собравшийся во Владимире в 1274 году собор вынес решение о том, что на клиросе могут петь только специально обученные певцы, получившие соответствующее посвящение. Н. Д. Успенский делает отсюда логически оправданный вывод, что «во второй половине XIII века не только во Владимире, а во всей Руси уже выросли кадры певцов-профессионалов» (285, 69).

Ипатьевская летопись сохранила имя «словутного» (то есть прославленного) певца Митусы, упоминаемого под 1240 годом в связи с его отказом подчиняться князю Даниилу Галицкому. Личность этого певца привлекала к себе внимание многих историков, начиная с Н. М. Карамзина. Некоторые исследователи склонны были видеть в нем представителя той высокой героической песенной традиции, олицетворением которой служит образ легендарного Бояна. Однако эта версия представляется малоубедительной. Из текста летописной записи можно скорее заключить, что Митуса был церковным певцом епископа леремышльского (см.: 253).

Таким образом уже в конце XII и в XIII веке в разных русских землях существовали видные мастера церковного пения, имена которых были известны и окружены почетом.

russischen Städten begnügen, die keine Grundlage für eindeutige, konkrete Urteile bieten. So wird in der Laurentianischen Chronik unter 1175 von gewissen „Luzinas Kindern“ berichtet, die bei der Beerdigung von Andrej Bogoljubski sangen (226, 60). Forscher glauben, dass dieser Spitzname vom Namen des Vorstehers des Kirchenchors (Domestik) Luka stammt, der auch ein Pädagoge, ein Erzieher junger Sänger war. Das 1274 in Wladimir versammelte Konzil beschloss, dass nur speziell ausgebildete Sänger, die eine entsprechende Widmung erhalten hatten, im Chor singen durften. N. D. Uspenski zieht die logisch begründete Schlussfolgerung, dass „in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht nur in Wladimir, sondern in ganz Russland bereits Kader von Berufssängern herangewachsen waren“ (285, 69).

In der Ipatjew-Chronik ist der Name des „berühmten“ (d.h. verherrlichten) Sängers Mitusa erhalten, der 1240 im Zusammenhang mit seiner Gehorsamsverweigerung gegenüber dem Fürsten Daniel von Galizien erwähnt wird. Die Persönlichkeit dieses Sängers erregte die Aufmerksamkeit vieler Historiker, angefangen bei N. M. Karamsin. Einige Forscher waren geneigt, in ihm einen Vertreter jener hohen Tradition des Heldengesangs zu sehen, die durch das Bild des legendären Bojan verkörpert wird. Diese Version scheint jedoch nicht überzeugend zu sein. Aus dem Text des Chronikprotokolls lässt sich vielmehr schließen, dass Mitusa der Kirchensänger des Bischofs von Peremyschl war (siehe: 253).

So gab es bereits am Ende des 12. und im 13. Jahrhundert in verschiedenen russischen Ländern herausragende Meister des Kirchengesangs, deren Namen bekannt und von Ehre umgeben waren.

Крупнейшей по своему значению среди певческих школ была новгородская. Выдвинувшись уже в XI—XII веках как одни из ведущих центров развития русского церковного пения, Новгород сохранял за собой эту роль вплоть до XVI века, а частично и позже. Знаменитые новгородские певцы и распевщики работали и за пределами своего родного города, внося большой вклад в развитие и укрепление общерусской певческой традиции. В Новгороде, по-видимому, зародились многие из тех новых явлений в области церковного пения, которые получили повсеместное распространение со второй половины XVI столетия.

По мере роста государственного единства и укрепления общерусских связей в области культуры и идеологии происходил процесс объединения и синтеза различных местных традиций в певческом искусстве. Центром в церковно-певческом деле, как и в других отраслях культурной деятельности, становится Москва. Значительную роль в этом отношении должно было несомненно сыграть перенесение митрополичьей кафедры из Владимира в Москву в 1326 году. «Так Москва стала церковной столицей Руси задолго прежде, чем сделалась столицей политической:», — замечает В. О. Ключевский (105, II, 24). Пышность и торжественность митрополичьей службы требовали соответствующего оформления, как декоративно-изобразительного, так и музыкального.

Особенно интенсивно церковно-певческое искусство начинает развиваться в конце XV—XVI веках, когда в основном был завершен процесс сложения единого русского государства и утверждено значение Москвы как общенационального политического и культурного центра. К этому времени относится ряд мероприятий, направленных на совершенствование

Die in ihrer Bedeutung größte unter den Gesangsschulen war die Nowgoroder Schule. Schon im 11. - 12. Jahrhundert war Nowgorod eines der führenden Zentren für die Entwicklung des russischen Kirchengesangs, und diese Rolle behielt es bis ins 16. Jahrhundert und teilweise sogar noch später. Berühmte Nowgoroder Sänger und Sängerinnen wirkten außerhalb ihrer Heimatstadt und leisteten einen großen Beitrag zur Entwicklung und Stärkung der gesamtrussischen Gesangstradition. In Nowgorod dürften viele der neuen Phänomene des Kirchengesangs entstanden sein, die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts weit verbreitet sind.

Mit dem Wachsen der staatlichen Einheit und der Stärkung der gesamtrussischen Beziehungen auf dem Gebiet der Kultur und der Ideologie kam es zu einem Prozess der Vereinheitlichung und Synthese der verschiedenen lokalen Traditionen in der Gesangkunst. Das Zentrum des kirchlichen Gesangs wurde, wie auch in anderen Bereichen der kulturellen Tätigkeit, Moskau. Die Verlegung der Metropoliten-Sitz von Wladimir nach Moskau im Jahr 1326 spielte dabei zweifellos eine wichtige Rolle. „So wurde Moskau zur kirchlichen Hauptstadt Russlands, lange bevor es zur politischen Hauptstadt wurde“, bemerkt W. O. Kljutschewski (105, II, 24). Die Pracht und Feierlichkeit des Metropoliten-Gottesdienstes verlangte nach einer angemessenen dekorativen, malerischen und musikalischen Ausstattung.

Die Kunst des Kirchengesangs entwickelte sich besonders intensiv im späten 15. und 16. Jahrhundert, als der Prozess der Bildung eines einheitlichen russischen Staates weitgehend abgeschlossen war und die Bedeutung Moskaus als nationales politisches und kulturelles Zentrum bestätigt wurde. Zu dieser Zeit wurde eine Reihe von Maßnahmen ergriffen, um den Verwaltungsapparat und die Verwaltung

административного аппарата, системы управления всей обширной территорией страны и укрепление ее обороноспособности. Заново отстроенные кремлевские стены, соборы и царские терема. Грановитая палата для торжественных приемов — все это должно было придать внешнему облику Москвы блеск и величие, подобающие столице могущественной державы. Предметом государственной заботы становится и церковное пение.

Создан был придворный хор, состоящий из лучших, отборных мастеров певческого искусства, которые именовались государевыми певчими дьяками. Эти певцы, принадлежавшие к личному штату царя, участвовали в царском богослужении и в торжественных официальных приемах, сопровождали государя в походах и парадных выездах. Со временем хор государевых певчих дьяков приобретает более широкое значение, становясь своего рода общерусской академией церковного пения. Подобно тому как в иконописи с конца XV века московские мастера задавали тон всем остальным, так и в певческом деле искусство этого знаменитого столичного коллектива служило образцом и нормой для церковных хоров.

Точная дата его возникновения не установлена. Наиболее ранние упоминания в исторических документах о придворном хоре московских великих князей и государей относятся к первой половине XVI века. Но не исключено, что он существовал уже в конце предыдущего столетия. Н. Ф. Финдейзеи ставит образование хора государевых певчих дьяков в связь с широкой строительной деятельностью Ивана III, сооружением новых роскошных храмов, обширные пространства которых требовали достаточного по

des gesamten riesigen Staatsgebiets zu verbessern und die Verteidigungsfähigkeit des Landes zu stärken. Die Mauern des Kremls, die Kathedralen und die Zarenpaläste wurden wiederaufgebaut. Der Facettensaal für feierliche Empfänge - all dies sollte dem äußeren Erscheinungsbild Moskaus den Glanz und die Pracht verleihen, die der Hauptstadt einer Großmacht angemessen waren. Auch der Kirchengesang wurde zu einer Angelegenheit des Staates.

Es wurde ein Hofchor gegründet, der sich aus den besten, ausgewählten Meistern der Gesangkunst zusammensetzte, den so genannten singenden Schreibern des Zaren. Diese Sänger, die zum persönlichen Stab des Zaren gehörten, nahmen am Gottesdienst des Zaren und an feierlichen offiziellen Empfängen teil, begleiteten den Zaren auf Feldzügen und Paradenfahrten. Im Laufe der Zeit erlangte der Chor der souveränen Diakone eine größere Bedeutung und wurde zu einer Art gesamtrossischer Akademie für Kirchengesang. So wie in der Ikonenmalerei seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Moskauer Meister den Ton für alle anderen angaben, so diente die Kunst dieser berühmten Moskauer Gruppe als Vorbild und Maßstab für Kirchenchöre.

Das genaue Datum ihrer Entstehung ist nicht bekannt. Die frühesten Hinweise in historischen Dokumenten auf den Hofchor der Moskauer Großfürsten und Fürsten stammen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass er bereits Ende des vorigen Jahrhunderts existierte. N. F. Findeisei stellt die Bildung des Chors der singenden Diakone des Fürsten in Zusammenhang mit der umfangreichen Bautätigkeit Iwans III., dem Bau neuer luxuriöser Gotteshäuser, deren große Räume eine ausreichende Anzahl von

численности состава певцов, обладающих хорошими, звучными голосами (294, 241—242) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Финдейзен лишь предположительно, в виде догадки, связывает создание хора государевых дьяков с сооружением нового Успенского собора, который был освящен 12 августа 1479 года. В одной из болсс поздних работ утверждается уже без всяких оговорок: «В 1479 году была закончена постройка Кремлевского Успенского собора... Для совершения церковных обрядов в нем и „мирских забав“ двора создается первый на Руси профессиональный государственный хор...» (280, 12). Но, во-первых, нет никаких данных, прямо указывающих на эту дату, и первые документальные сведения о хоре государевых певчих дьяков появляются примерно полувеком позже, во-вторых, хор этот был церковным и вряд ли мог принимать участие в «мирских забавах» двора вместе с преследовавшимися церковью скоморохами.

Высокого уровня достигал этот хор в середине XVI века в период царствования Ивана Грозного. В его составе находились в это время крупнейшие мастера церковного пения, пользовавшиеся широкой известностью на Руси. Некоторые из них, например Федор Христианин и Иван Нос, создали свои школы, оказав значительное влияние на развитие певческого искусства. Известно, что Иван Грозный был большим знатоком церковного пения и даже сам до некоторой степени проявил себя как автор в области литургической поэзии. В певческих рукописях XVII века сохранились две стихиры на слова Грозного, авторство которого устанавливается надписями: «Творение царя Иоанна деспота российского», «Творение царево»<sup>2</sup>.

Sängern mit guten, klangvollen Stimmen erforderten (294, 241-242) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Findeisen verbindet die Gründung des Chors der landesherrlichen Geistlichen nur vermutlich, in Form einer Vermutung, mit dem Bau der neuen Mariä-Entschlafens-Kathedrale, die am 12. August 1479 eingeweiht wurde. In einem der späteren Werke heißt es ohne Einschränkung: „1479 wurde der Bau der Mariä-Entschlafens-Kathedrale fertiggestellt...“. Für die Aufführung der kirchlichen Riten in ihr und für die „weltlichen Vergnügungen“ des Hofes wurde der erste professionelle Staatschor in Russland geschaffen...“ (280, 12). Aber erstens gibt es keine Daten, die dieses Datum direkt angeben, und die erste urkundliche Information über den Chor der singenden Diakone des Herrschers erscheint etwa ein halbes Jahrhundert später; zweitens war dieser Chor ein Kirchenchor und konnte kaum an den „weltlichen Vergnügungen“ des Hofes zusammen mit den von der Kirche verfolgten Spielmännern teilnehmen.

Dieser Chor erreichte Mitte des 16. Jahrhunderts während der Herrschaft von Iwan dem Schrecklichen einen hohen Stand. Zu dieser Zeit setzte er sich aus den größten Meistern des Kirchengesangs zusammen, die sich in Russland großer Beliebtheit erfreuten. Einige von ihnen, wie Fjodor Christianin und Iwan Nos, gründeten ihre eigenen Schulen und hatten einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der Gesangkunst. Es ist bekannt, dass Iwan der Schreckliche ein großer Kenner des Kirchengesangs war und sich sogar in gewissem Maße als Autor auf dem Gebiet der liturgischen Poesie betätigte. In den Gesangsmanuskripten des 17. Jahrhunderts sind zwei Stichera auf Worte des Schrecklichen erhalten, deren Urheberschaft durch die Inschriften belegt ist: „Das Werk des

<sup>2</sup> В публикации стихир (272) наряду с фотокопией рукописи представлены транскрипция текста и расшифровка крюковой записи в переводе на пятнлннейную нотную систему, сделанная В. М. Металловым.

Одна из них посвящена памяти митрополита Петра, отмечавшейся в день его смерти 21 декабря, другая — сретению Владимирской богородицы (23 июня). Самый выбор «сюжетов» весьма показателен. Митрополит Петр, умерший в 1326 году, был деятельным пособником московских князей в их борьбе за объединение русских земель под своей эгидой, союзником и духовным наставником Ивана Калиты. Фактическое перенесение нм митрополии в Москву положило начало ее церковной гегемонии. Позже Петр был канонизирован, и его прах в 1479 году помещен во вновь выстроенном Успенском соборе, на одной из икон которого имеется изображение первого московского митрополита, выполненное мастерами школы Дионисия (95, III, 506— 512). «Чудотворная» икона Владимирской богородицы считалась национальной религиозной святыней, и ее перенос в Москву должен был подчеркнуть роль новой столицы как единственной законной наследницы и хранительницы всего духовного достояния русского народа. Таким образом оба праздника имели не столько церковное, сколько политическое значение.

В настоящее время установлена принадлежность Грозному еще одного любопытного произведения духовной поэзии — «Канона Ангелу Грозному воеводе», подписанного псевдонимом Парфений Уродивый, к которому царь — писатель и публицист — прибегал

Zaren Johann, Despot von Russland“, „Das Werk des Zaren“<sup>2</sup>.

2 In der Veröffentlichung der Stichera (272) werden neben einer Fotokopie des Manuskripts die Transkription des Textes und die Entschlüsselung der Krjukki-Noten-Aufzeichnung in einer Übersetzung in das Fünf-Linien-Notensystem von W. M. Metallow präsentiert.

Eine von ihnen ist dem Gedenken an Metropolit Peter gewidmet, das an seinem Todestag am 21. Dezember gefeiert wird, die andere der Darstellung der Gottesmutter von Wladimir (23. Juni). Schon die Wahl der "Themen" ist recht aufschlussreich. Metropolit Peter, der 1326 starb, war ein aktiver Komplize der Moskauer Fürsten in ihrem Kampf um die Einigung der russischen Länder unter ihrer Ägide, ein Verbündeter und geistlicher Berater von Iwan Kalita. Die tatsächliche Übertragung des Metropolitenamtes an Moskau war der Beginn seiner kirchlichen Hegemonie. Später wurde Peter heiliggesprochen, und seine Asche wurde 1479 in der neu errichteten Uspenski-Kathedrale beigesetzt, auf deren Ikonen ein Bild des ersten Moskauer Metropoliten zu sehen ist, das von den Meistern der Dionisius-Schule angefertigt wurde (95, III, 506-512). Die „wundertätige“ Ikone der Gottesmutter von Wladimir galt als nationales Heiligtum, und ihre Überführung nach Moskau sollte die Rolle der neuen Hauptstadt als einzige legitime Erbin und Hüterin des gesamten geistigen Erbes des russischen Volkes unterstreichen. Somit hatten beide Feste nicht so sehr eine kirchliche als vielmehr eine politische Bedeutung.

Es wurde nun festgestellt, dass der Schreckliche ein weiteres kuriose Werk geistlicher Poesie besaß, den „Kanon an den Engel des Schrecklichen Woiwoden“, unterzeichnet unter dem Pseudonym Parfeni der Hässliche, auf den der Zar - ein Schriftsteller und

и в другой сфере своего литературного творчества (135). Если в двух ранее известных стихирах утверждались основы официальной идеологии московского единогодержавия, то канон обязан своим происхождением скорее мотивам личного, автобиографического характера. Д. С. Лихачев, обращая внимание на пронизывающий всю эту довольно большую по объему литургическую поэму страх смерти, сопоставлял ее с «Завещанием» Ивана Грозного, написанным, по предположению большинства исследователей, в 1572 году, после двух походов на Новгород и учиненных там жестоких расправ (135, 17). В это время Иван Грозный тяжело болел и в ожидании скорой смерти был охвачен покаянным настроением.

Свои литургические тексты Грозный писал на закрепившиеся уже в богослужебной практике традиционные напевы. Для двух стихир указаны подобны «Кними похвальными венцы» и «О дивное чудо», встречающиеся уже в рукописях XII века<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Поэтому предположение Финдейзена, что стихиры Ивана Грозного могли быть «переложены на крюки Федором Христианином или Иваном Носом» (294, 247), не имеет под собой оснований.

В «Каноне Ангелу Грозному воеводе» для каждой из восьми имеющихся в нем песен<sup>4</sup> даны указания на определенный ирмос из числа входящих в постоянный состав русских ирмологиев.

<sup>4</sup> Опущена вторая песня, что было обычным в русской церковно-певческой практике.

Вторая половина XVI века была отмечена значительным ростом творческой активности в области

Publizist - in einem anderen Bereich seiner literarischen Arbeit zurückgriff (135). Während die beiden bisher bekannten Stichera die Grundlagen der offiziellen Ideologie der Moskauer Monarchie bekräftigten, verdankt der Kanon seinen Ursprung eher persönlichen, autobiographischen Motiven. D. S. Lichatschow macht auf die Todesangst aufmerksam, die dieses recht umfangreiche liturgische Gedicht durchdringt, und vergleicht es mit dem „Testament“ Iwans des Schrecklichen, das nach Ansicht der meisten Gelehrten 1572 nach zwei Feldzügen gegen Nowgorod und den dort verübten brutalen Massakern geschrieben wurde (135, 17). Zu dieser Zeit war Iwan der Schreckliche schwer erkrankt und in Erwartung seines bevorstehenden Todes von einer bußfertigen Stimmung ergriffen.

Der Schreckliche schrieb seine liturgischen Texte zu traditionellen, in der liturgischen Praxis bereits etablierten Gesängen. Denn zwei Stichera ähneln den „Kronen des Lobes“ und „O wundersames Wunder“, die bereits in Handschriften aus dem 12. Jahrhundert zu finden sind<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Daher entbehrt Findeisens Vermutung, der Sticheron Iwans des Schrecklichen könnten „von Fjodor Christianin oder Iwan Nos auf Krjuki-Noten übertragen worden sein“ (294, 247), jeder Grundlage.

Im „Kanon des Engels des schrecklichen Woiwoden“ wird für jedes der acht Lieder, die er enthält<sup>4</sup>, ein bestimmtes Irmos aus der ständigen Zusammensetzung der russischen Irnologie angegeben.

<sup>4</sup> Das zweite Lied wird weggelassen, was in der russischen Kirchengesangspraxis üblich war.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war durch einen bedeutenden Anstieg der kreativen Tätigkeit im Bereich des



церковного пения. Одним из стимулов для ее развития послужила канонизация русских святых на соборах 1547 и 1549 годов. В честь святых, получивших общерусское признание, создавались новые службы и циклы песнопений.

Широко и повсеместно развернувшаяся деятельность по переписке певческих книг привела к возникновению множества разночтений, которые являлись иногда результатом привнесения в музыкальный текст своего личного начала, в некоторых же случаях проистекали просто из недостаточной грамотности писцов<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Книги различного рода, в том числе и певческие, писались не только в городах, но и в деревнях и селах, тогда как до XV века, как замечает Л. И. Соболевский, «книги писались, сколько мы знаем, лишь в больших городах и монастырях» (261, 4).

Все это вызывало необходимость внесения определенного порядка и единообразия в певческое дело, установления единых общих норм, имеющих обязательную силу.

Стоглавый собор о певческом деле

Подобная задача была поставлена перед Стоглавым собором, собравшимся в 1551 году в решениях собора среди обширного круга вопросов, затрагивающих самые различные стороны религиозной жизни, быта, морали и просвещения, уделено внимание и церковному пению.

Вопросам певческого искусства не отведено в постановлениях собора особого раздела, хотя есть специальный пункт, касающийся

Kirchengesangs gekennzeichnet. Einer der Anreize für ihre Entwicklung war die Heiligsprechung russischer Heiliger auf den Konzilien von 1547 und 1549. Es wurden neue Gottesdienste und Gesangszyklen zu Ehren der Heiligen geschaffen, die eine gesamt-russische Anerkennung erfahren hatten.

Die weit verbreitete und weit verzweigte Tätigkeit des Kopierens von Gesangsbüchern führte zur Entstehung zahlreicher Unstimmigkeiten, die manchmal auf persönliche Ergänzungen des Notentextes, in einigen Fällen aber auch einfach auf die unzureichenden Lese- und Schreibkenntnisse der Schreiber zurückzuführen waren<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Bücher verschiedener Art, darunter auch Gesangsbücher, wurden nicht nur in Städten, sondern auch in Dörfern und kleinen Siedlungen geschrieben, während vor dem 15. Jahrhundert, wie L. I. Sobolewski bemerkt, „Bücher, soweit wir wissen, nur in großen Städten und Klöstern geschrieben wurden“ (261, 4).

All dies erforderte die Einführung einer gewissen Ordnung und Einheitlichkeit im Gesangswesen, die Festlegung einheitlicher allgemeiner Normen mit verbindlicher Kraft.

Das Stoglawer Konzil über den Gesang

Eine ähnliche Aufgabe wurde dem 1551 versammelten Konzil von Stoglaw gestellt. In den Beschlüssen des Konzils wurde unter einer Vielzahl von Fragen, die die verschiedensten Aspekte des religiösen Lebens, des Alltags, der Moral und der Bildung betrafen, dem Kirchengesang Aufmerksamkeit geschenkt.

In den Dekreten des Konzils gibt es keinen speziellen Abschnitt über die Kunst des Singens, obwohl es einen speziellen Abschnitt über religiöse

религиозной живописи (глава 34 — «Соборный ответ о живописцах и о честных иконах»). Но о церковном пении говорится в нескольких местах по различным поводам. Так, в главе 36 — «О училищах книжных по всем градам», предписывавшей священникам, дьяконам и дьякам «коеждо во своем граде» брать к себе детей на обучение, церковное пение называется в числе обязательных основных предметов: «И у тех священников и у дьяконов и у дьяков учините в домех училища, чтобы священники и дьяконы и все православные христиане в коемждо граде предавали им своих детей на учение грамоте и на учение книжного письма и церковного пения псалтырного и чтения наложного, и те бы священники и дьяконы и дьяки избранные учили своих учеников страху божию и грамоте и писати и пети и чести со всяким духовным наказанием...» Несколько строками ниже вновь повторяется предписание — обучать «псалмопению, и чтению и петню и хонарханию по церковному чину» (150, 61).

Из этих строк можно получить представление о том, как велось обучение в начальной школе XVI века. В основном оно сводилось к овладению чтением, письмом и церковным пением плюс само собой разумеющееся заучивание молитв, важнейших книг «Священного писания», правил религиозной обрядности. Так называемые «училища» представляли собой небольшие группы, занимавшиеся на дому у избранных духовных лиц — «женатых и благочестивых, имущих в сердце страх божий», то есть отвечающих по своим нравственным качествам требованиям, предъявляемым к педагогу и воспитателю<sup>6</sup>.

Malerei gibt (Kapitel 34 - „Die Antwort des Konzils über Maler und ehrenwerte Ikonen“). Der Kirchengesang wird jedoch an mehreren Stellen und zu verschiedenen Anlässen erwähnt. So wird in Kapitel 36 - „Über die Bücherschulen in allen Städten“, in dem den Priestern, den Diakonen und Subdiakonen „jeder in seiner Stadt“ aufgetragen wird, ihre Kinder zur Erziehung dorthin zu bringen, der Kirchengesang unter den obligatorischen Grundfächern erwähnt: „Und sowohl den Priestern als auch den Diakonen und den Subdiakonen sei es gestattet, in ihren Häusern Schulen einzurichten, damit die Priester, Diakone und alle orthodoxen Christen in jeder Stadt ihre Kinder zur Bildung in Schreiben, Lesen, dem Studium der Heiligen Schrift und dem Kirchengesang des Psalters übergeben können. Und jene Priester, Diakone und Subdiakone, die als Lehrer ausgewählt werden, sollen ihre Schüler in der Gottesfurcht unterweisen sowie in Schreiben, Schriftkunde, Schreiben und Singen, verbunden mit jeder Art von geistlicher Disziplin...“ In den folgenden Zeilen wird das Gebot erneut wiederholt, „das Psalmodieren, das Lesen, das Singen und die liturgische Ehre gemäß dem kirchlichen Ritus“ zu lehren (150, 61).

Aus diesen Zeilen können wir uns ein Bild davon machen, wie der Unterricht in den Grundschulen des 16. Jahrhunderts ablief. Sie beschränkte sich im Wesentlichen auf die Beherrschung von Lesen, Schreiben und Kirchengesang sowie das Auswendiglernen von Gebeten, der wichtigsten Bücher der „Heiligen Schrift“ und der Regeln des religiösen Rituals. Die so genannten „Kollegien“ waren kleine Gruppen, die zu Hause von ausgewählten Geistlichen unterrichtet wurden - „verheiratet und fromm, die Gottesfurcht im Herzen hatten“, d.h. die von ihren moralischen Eigenschaften her den Anforderungen an einen Lehrer und Erzieher entsprachen<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Обучение детей грамоте начиналось с сем «летнего возраста» и продолжалось в течение нескольких лет. Определенного срока и распределения материала по годам, по-видимому, не существовало. (261, 15—17). Примерное представление о численности таких групп можно получить по рисунку в житии преподобного Сергия, где он изображен сидящим на уроке еще с десятью учениками.

«Книжные училища», которые должны были по предписанию Стоглава учреждаться во всех городах, не носили специфически церковного характера. В них обучались не только дети, предназначенные к тому, чтобы стать церковнослужителями. Начальное образование считалось необходимым для всех более или менее зажиточных граждан.

Документальные свидетельства указывают на то, что умение читать и владение письмом отнюдь не было исключением среди торговых и посадских людей в XVI веке, не говоря о боярских и дворянских семьях, в которых было больше 50% грамотных. Прошедшие курс обучения в каком-либо из описанных училищ приобретали, видимо, достаточные познания для того, чтобы участвовать в церковном хоре, знали основной певческий репертуар, а иногда, может быть, умели читать и по крюкам.

Непосредственное отношение к вопросам церковного пения имеет также глава 37 Стоглава — «О святых иконах и о исправлении книжном». В этой главе на представителей старшего духовенства возлагалась обязанность наблюдения и контроля за состоянием книг, по которым совершается богослужение. Все книги должны были подвергаться тщательной проверке и исправлению

<sup>6</sup> Die Vermittlung von Lese- und Schreibkenntnissen an Kinder begann im Alter von sieben Jahren und dauerte mehrere Jahre. Es scheint keine bestimmte zeitliche Begrenzung oder Verteilung des Materials nach Jahren gegeben zu haben. (261, 15-17). Eine ungefähre Vorstellung von der Anzahl solcher Gruppen vermittelt eine Zeichnung in der Hagiographie des Mönchs Sergius, auf der er mit zehn anderen Schülern in einem Klassenzimmer sitzt.

Die „Buchsulen“, die nach den Anweisungen des Stoglawa in allen Städten eingerichtet werden sollten, hatten keinen spezifisch kirchlichen Charakter. In ihnen wurden nicht nur Kinder unterrichtet, die Geistliche werden sollten. Die Grundschulbildung wurde für alle mehr oder weniger wohlhabenden Bürger als notwendig erachtet. Urkundliche Belege zeigen, dass die Fähigkeit, lesen und schreiben zu können, im 16. Jahrhundert bei Kaufleuten und Bürgern keineswegs eine Ausnahme war, ganz zu schweigen von Bojaren- und Adelsfamilien, in denen mehr als 50 % der Gebildeten des Lesens und Schreibens mächtig waren. Diejenigen, die eine der beschriebenen Schulen besuchten, erwarben offenbar ausreichende Kenntnisse, um im Kirchenchor mitzuwirken, kannten das Grundrepertoire des Gesangs und konnten manchmal vielleicht auch Krjuki-Noten lesen.

Kapitel 37 der Stoglawa, „Über die heiligen Ikonen und die Korrektur der Bücher“, steht ebenfalls in direktem Zusammenhang mit den Fragen des Kirchengesangs. In diesem Kapitel wurden Vertreter des höheren Klerus mit der Aufgabe betraut, den Zustand der für den Gottesdienst verwendeten Bücher zu überwachen und zu kontrollieren. Alle Bücher sollten sorgfältig geprüft und korrigiert werden,

в случае обнаружения в них каких-либо ошибок и искажений: «А который будут святые книги евангелия и апостолы и псалтыри и протчя книги п коей ж до суть церкви обряцте неправлены и описливы, и вы бы те все святые книги з добрых переводов исправили соборне, зансже священная правила о том запрещають и не повелевають исправленных книг в церковь вносити, ниже по ним пети» (150, 62).

Следующая, 38-я глава — «О книжных писцах» — предупреждает о строгой ответственности за продажу и распространение исправленных книг. При обнаружении дефектных книг они должны были насильственно изыматься из обращения и использоваться лишь после соответствующей правки. Это служило одним из способов обеспечения необходимыми книгами тех церквей, которые не имели их в достаточном количестве.

В одном из вопросов, с которым царь обратился к участвовавшим в соборе «святейшим отцам», указывалось на обычай «многогласия», то есть одновременного исполнения разных частей богослужения с целью сокращения его длительности («да попы же по своим церквам поют бесчинно вдвое и втрое»). «Соборный ответ» требовал, чтобы богослужение совершалось строго «по священным правилам и по церковному уставу и сполна чинно и немятежно» (150, 27). Возвращаясь еще раз к тому же вопросу, собор вновь напоминает: «Вдруг бы псалом и псалтыри не говорили, також бы канонов вдруг не конархали и не говорили по два вместе».

Установления Стоглавого собора не могли быть полностью претворены в жизнь, отчасти из-за отсутствия достаточных средств для их осуществления, отчасти же вследствие того, что сами по себе они

включали в себя ошибки или искажения: «Und wenn die heiligen Bücher des Evangeliums, der Apostel, der Psalter und andere Bücher in irgendeiner Kirche, die noch besteht, als falsch und falsch dargestellt gefunden werden, sollt ihr alle diese heiligen Bücher aus guten Übersetzungen zusammen korrigieren, denn die heiligen Regeln verbieten es und befehlen nicht, die falsch dargestellten Bücher in die Kirche zu bringen und nach ihnen zu singen» (150, 62).

Das nächste, 38. Kapitel - „Über die Schriftgelehrten“ - warnt vor einer strengen Verantwortung für den Verkauf und die Verteilung korrigierter Bücher. Wenn mangelhafte Bücher gefunden wurden, sollten sie zwangsweise aus dem Verkehr gezogen und erst nach ordnungsgemäßer Korrektur verwendet werden. Dies war eines der Mittel, um die Kirchen, die nicht über genügend Bücher verfügten, mit den notwendigen Büchern zu versorgen.

Eine der Fragen, mit denen sich der Zar an die am Konzil teilnehmenden „heiligsten Väter“ wandte, bezog sich auf den Brauch der „Mehrstimmigkeit“, d.h. der gleichzeitigen Aufführung verschiedener Teile des Gottesdienstes, um dessen Dauer zu verkürzen („aber die Priester singen in ihren Kirchen unordentlich zweimal und dreimal“). Die „Konzil-Antwort“ verlangte, dass der Gottesdienst streng „nach der heiligen Regel und nach den kirchlichen Satzungen und in voller Ordnung und Gelassenheit“ (150, 27) durchgeführt werden müsse. Noch einmal auf dieselbe Frage zurückkommend, mahnt das Konzil erneut: „Plötzlich würden nicht Psalmen und Psalter gesagt werden, noch würden plötzlich Kanons zwei auf einmal gesagt werden.“

Die Verordnungen des Konzils von Stoglaw konnten nicht vollständig umgesetzt werden, zum einen, weil es an ausreichenden Mitteln für ihre Umsetzung fehlte, zum anderen, weil sie zu allgemein und unspezifisch

носили слишком общий и неконкретный характер. Ставя своей задачей укрепление «поисшатавшихся» житейских и религиозных устоев, Стоглав апеллировал к старине. В своем обращении к собору царь Иван Васильевич призывал «поутвсрднти древнего предания», «исправит истинную и непорочную нашу христианскую веру, иже от божественного писания». Но ни в царских вопросах, ни в соборных ответах не указывались практические меры к достижению поставленной цели. Значение Стоглавого собора заключалось главным образом в выдвижении назревших задач и привлечении к ним всеобщего внимания. Поиски реальных путей и методов их практического решения велись на протяжении не только всей второй половины XVI, но и значительной части XVII столетия<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> М. Н. Сперанский отмечает, что церковные соборы первой половины и середины XVII века в значительной мере повторяют критику недостатков современной жизни, содержащуюся в постановлениях Стоглава (268, 158). Много общего с обличениями Стоглава мы находим и в церковно-певческой полемике XVII века.

Одной из таких задач было исправление богослужебных книг. Стоглав всецело возложил контроль и ответственность за ее осуществление на местные церковные власти — протопопов и «старейших священников», которые должны были вкуче «со всеми священники в коемждо граде» следить за тем, чтобы церковная служба не совершалась по неисправленным книгам. Между тем здесь возникал целый комплекс сложнейших вопросов, решение которых было не под силу отдельным лицам из числа

waren. Mit der Aufgabe, die „schwachen“ weltlichen und religiösen Grundlagen zu stärken, berief sich Stoglaw auf die alten Zeiten. In seiner Ansprache an das Konzil rief Zar Iwan Wassiljewitsch dazu auf, „die alte Tradition zu korrigieren“, „unseren wahren und reinen christlichen Glauben zu korrigieren, der aus den göttlichen Schriften stammt“. Doch weder in den Fragen des Zaren noch in den Antworten der Kathedrale wurden praktische Maßnahmen zur Erreichung dieses Ziels festgelegt. Die Bedeutung des Konzils von Stoglaw bestand hauptsächlich darin, dringende Aufgaben zu stellen und die öffentliche Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Die Suche nach konkreten Wegen und Methoden zu ihrer praktischen Lösung zog sich nicht nur durch die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, sondern auch durch einen großen Teil des 17. Jahrhunderts<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> M. N. Speranski stellt fest, dass die Kirchenkonzilien der ersten Hälfte und der Mitte des 17. Jahrhunderts die in den Dekreten von Stoglaw enthaltene Kritik an den Unzulänglichkeiten des modernen Lebens weitgehend wiederholen (268, 158). In der kirchlichen Polemik des 17. Jahrhunderts finden wir viele Gemeinsamkeiten mit den Anklagen von Stoglaw.

Eine dieser Aufgaben war die Korrektur der liturgischen Bücher. Das Stoglaw übertrug die Kontrolle und die Verantwortung für die Umsetzung vollständig den örtlichen Kirchenbehörden - den Oberpriestern und „den ältesten Priestern“, die „zusammen mit allen Priestern in jeder Stadt“ dafür sorgen sollten, dass die Gottesdienste nicht nach unkorrigierten Büchern abgehalten wurden. In der Zwischenzeit gab es eine ganze Reihe komplexer Probleme, deren Lösung nicht in der Macht einzelner Geistlicher lag, vor allem nicht in kleinen Städten,

местного духовенства, особенно в небольших городах, удаленных от крупнейших культурных центров. Работа по исправлению певческих книг не могла быть сведена к устранению очевидных опечаток и искажений. У некоторых людей уже тогда, по-видимому, возникали вопросы — какие варианты напевов должны быть признаны «истинными» и каноничными, как относиться к раздельноречию и хомонии<sup>8</sup> в текстах песнопений.

<sup>8</sup> Подробно эти явления рассматриваются ниже.

Никаких авторитетных разъяснений по этим и многим другим вопросам не существовало. Приходилось решать их самостоятельно, на свой страх и риск. Есть основания полагать, что уже во второй половине XVI века имели место отдельные попытки исправления певческих текстов «на речь». Протопоп Аввакум утверждал, что ему самому пришлось видеть «наречные» книги, писанные при Иване Грозном и Федоре Иоанновиче. Также по своему усмотрению правились, вероятно, и записи напевов. Все это делалось несогласованно, без единого общего плана и могло привести лишь к еще большему разнобою в церковно-певческой практике.

### Певческие азбуки

Развитие школьного образования в XVI веке вызывало потребность в соответствующих учебных пособиях. Учебников, основанных на разработанной теории предмета и стройной системе педагогических приемов, не было. В процессе обучения применялись элементарные практические руководства,

которые были отдалены от крупных культурных центров. Поправка песенных книг не могла быть сведена к устранению очевидных опечаток и искажений. У некоторых людей уже тогда, по-видимому, возникали вопросы — какие варианты напевов должны быть признаны «истинными» и каноничными, как относиться к раздельноречию и хомонии<sup>8</sup> в текстах песнопений.

<sup>8</sup> Auf diese Phänomene wird im Folgenden näher eingegangen.

Zu diesen und vielen anderen Fragen gab es keine verbindlichen Erklärungen. Man musste sie auf eigene Faust und auf eigenes Risiko lösen. Es gibt Grund zu der Annahme, dass es bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einzelne Versuche gab, Gesangstexte „für die Sprache“ zu korrigieren. Oberpriester Awwakum behauptete, dass er selbst „adverbielle“ Bücher, die unter Iwan dem Schrecklichen und Fjodor Johannowitsch geschrieben wurden, einsehen musste. Auch die Aufzeichnungen von Gesängen wurden wahrscheinlich nach eigenem Ermessen korrigiert. All dies geschah unkoordiniert, ohne einen gemeinsamen Plan, und konnte nur zu noch größerer Uneinigkeit in der Praxis des Kirchengesangs führen.

### Gesangs-Alphabet

Die Entwicklung der Schulbildung im 16. Jahrhundert machte es erforderlich, geeignete Lehrmittel bereitzustellen. Es gab keine Lehrbücher, die auf einer entwickelten Theorie des Faches und einem kohärenten System von pädagogischen Methoden basierten. Um den Schülern das Einprägen der vom Lehrer im Unterricht vermittelten

облегчавшие запоминание учащимися сведений, преподносимых учителем во время занятий. Таковы небольшие, писанные от руки азбуки, которыми пользовались при обучении грамоте в начальных училищах<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> А. И. Соболевский пишет: «Св. Гурий Казанский, будучи еще в мире, во время своего заключения (в начале XVI века) добывал себе пропитание тем, что „писал книжицы малый, иже в научение бывают мадым детем“, т. е. азбуки» (261, 30).

Подобный же характер носили певческие «азбуки», служившие для изучения знаменного письма. Обычно они были очень кратки и не составляли отдельных самостоятельных книг, а входили в состав различных по содержанию певческих рукописей, занимая в них всего несколько страниц.

Наиболее ранние из дошедших до нас пособий такого типа относятся к концу XV века. Они содержат только перечень знамен, без всякого их пояснения, и назначение их заключалось в том, чтобы служить своего рода справочниками по крюковому письму. М. В. Бражникову, специально изучавшему вопрос о древнерусских музыкально-теоретических пособиях, удалось обнаружить всего четыре певческих азбуки XV века. Он отмечает до известной степени архаический характер этих азбук, включающих ряд таких знамен, которые к тому времени уже вышли из употребления и не встречаются в рядовых певческих рукописях (37, 26).

В XVI веке количество азбук значительно возрастает, и они исчисляются по крайней мере десятками. В основном стабилизируется состав певческих знаков и порядок их перечисления. К простому перечню знамен

Informationen zu erleichtern, wurden einfache praktische Handbücher verwendet. Dies waren die kleinen handgeschriebenen Alphabete, die für den Lese- und Schreibunterricht in den Grundschulen verwendet wurden<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> A. I. Sobolewski schreibt: „Der heilige Guri von Kasan verdiente, als er noch auf der Welt war, während seiner Gefangenschaft (zu Beginn des 16. Jahrhunderts) seinen Lebensunterhalt damit, dass er „kleine Bücher für den Unterricht kleiner Kinder“, d.h. Alphabete, schrieb“ (261, 30).

Denselben Charakter hatten auch die singenden „Alphabetbücher“, die zum Erlernen der Krjuki-Noten-Schrift verwendet wurden. Sie waren in der Regel sehr kurz und stellten keine eigenständigen Bücher dar, sondern waren in verschiedenen Singmanuskripten enthalten und umfassten nur wenige Seiten.

Die frühesten erhaltenen Handbücher dieser Art stammen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Sie enthalten nur eine Liste von Bannern, ohne jegliche Erklärung, und ihr Zweck war es, als eine Art Nachschlagewerk für die Krjuki-Noten-Schrift zu dienen. M. W. Braschnikow, der sich speziell mit der Frage der altrussischen musiktheoretischen Hilfsmittel beschäftigt hat, konnte nur vier Gesangs-ABCs aus dem 15. Jahrhundert entdecken. Er stellt in gewisser Weise den archaischen Charakter dieser Alphabete fest, einschließlich einer Reihe solcher Zeichen, die zu dieser Zeit bereits nicht mehr in Gebrauch waren und in gewöhnlichen Gesangshandschriften nicht zu finden sind (37, 26).

Im 16. Jahrhundert nimmt die Zahl der Alphabete beträchtlich zu, und es sind mindestens Dutzende. Die Zusammensetzung der Gesangszeichen und die Reihenfolge ihrer Aufzählung werden im Wesentlichen stabilisiert. Die einfache Liste der Zeichen wird

прибавляется еще иногда комментарии — «как поется». В различных азбуках он примерно одинаков и варьируется лишь в деталях. Эти толкования всецело опираются на практический опыт и сложившуюся традицию, вне которой смысл их остается непонятным. Например: крюк простой — «возгласит ого мало повыше строки», крюк мрачный — «паки повыше простого», крюк светлый — «мрачного повыше»; «а светлую стрелу подернуть гласом вверх, дващн ступнти подержнваючи»; «а статья простая постояти мало», «а мрачная статья повыше простые, пониже светлые». Из приведенных объяснений явствует, что мрачный крюк поется выше простого, светлый — выше мрачного и т. д. Что стрела светлая обозначает два мелодических хода вверх с остановкой на последнем звуке. Что статья указывает на ритмически выдержанный, протянутый звук и различные ее разновидности (простая, мрачная, светлая) соотносятся друг с другом по высоте так же, как в семействе крюков. Но о том, каков точный объем интервала между крюком мрачным и светлым или насколько звук, обозначенный статьей, больше по своей длительности, нежели звук, выраженный при помощи стрелы, — «азбуки» ничего не говорят. Иногда же объяснение знамени заменяется в них простой ссылкой на «обычай».

### Мастера церковного пения

В области церковного пения, как и в религиозной живописи или книжной графике, выдвигались отдельные выдающиеся мастера, работы которых становились образцовыми и многократно переписывались, вызвали ряд

manchmal durch einen Kommentar - „wie es gesungen wird“ - ergänzt. In den verschiedenen Alphabeten ist er ungefähr gleich und variiert nur in Details. Diese Interpretationen beruhen ausschließlich auf praktischen Erfahrungen und bewährten Traditionen, außerhalb derer ihre Bedeutung unverständlich bleibt. Zum Beispiel: ein einfacher Haken - „wird ein wenig höher als die Linie vorgetragen“, ein düsterer Haken - „höher als ein einfacher“, ein leichter Haken - „höher als ein düsterer“; „und ein leichter Pfeil sollte mit einer Stimme hochgehalten werden, zwei Schritte sollten hochgehalten werden“; „ein einfacher Artikel sollte wenig stehen“, „ein düsterer Artikel sollte höher als ein einfacher, niedriger als ein leichter sein“. Aus den obigen Erklärungen ist ersichtlich, dass der düstere Haken höher gesungen wird als der einfache, der leichte höher als der düstere usw. Dass der leichte Pfeil zwei melodische Aufwärtsstriche mit einem Stopp auf dem letzten Ton anzeigt. Dass der Artikel einen rhythmisch getragenen, ausgedehnten Ton anzeigt und seine verschiedenen Varianten (einfach, düster, leicht) sich in der Tonhöhe genauso zueinander verhalten wie in der Hakenfamilie. Aber darüber, wie groß das Intervall zwischen dem Haken düster und hell genau ist, oder inwieweit der durch den Artikel angezeigte Ton länger dauert als der durch den Pfeil ausgedrückte Ton, sagt das „ABC“ nichts. Manchmal wird jedoch die Erklärung des Banners durch einen bloßen Hinweis auf die „Sitte“ ersetzt.

### Meister des Kirchengesangs

Auf dem Gebiet des Kirchengesangs, wie auch in der religiösen Malerei oder der Buchgrafik, traten einige herausragende Meister hervor, Ihre Werke wurden zum Vorbild und wurden immer wieder kopiert und nachgeahmt. Um die prominentesten



подражаний. Вокруг наиболее видных из авторитетных мастеров образовывались группы учеников и последователей, возникали школы, обладавшие своими вариантами напевов и особой манерой их интонирования. Широко цитируемое в музыкально-исторической литературе предисловие к стихирарю из собрания М. А. Оболенского (см.: 282, 19—23) содержит целую «родословную» знаменитых русских распевщиков XVI и начала XVII века. Старейшими среди названных им мастеров являются новгородцы по происхождению братья Роговы — Василий (в иночестве Варлаам) и Савва.

Биографии этих мастеров до сих пор изучены очень слабо, и в большинстве случаев приходится ограничиваться сведениями, имеющимися в упомянутом предисловии. О Василии Рогове известно, что он сделал блестящую духовную карьеру и умер, по-видимому, уже в преклонном возрасте на посту митрополита Ростовского.

Молодой ленинградской исследовательнице С. Г. Зверевой недавно удалось найти интересные сведения о личности Ивана (Исайи) Лукошко. В Синодальном певческом собрании ГИМ хранится октоих со вкладной надписью, свидетельствующей, что книга была вложена в 1615 году архимандритом Рождественского монастыря во Владимире Исайей Лукошковым в Благовещенский храм у Сольвычегодска.

Возвысившись до чина архимандрита, Исайя Лукошко (или Лукошков), в молодости учившийся у Стефана Голыша в «Усольской стране», вероятно, хотел этим вкладом засвидетельствовать свое почтение и благодарность родному храму. В бытность свою архимандритом (1602—1621) Лукошко, очевидно, играл заметную

и maßgeblichen Meister bildeten sich Gruppen von Schülern und Anhängern, und es entstanden Schulen, die ihre eigenen Versionen von Gesängen und eine besondere Art der Intonation hatten. Das Vorwort zu einem Sticheron aus der Sammlung von M. A. Obolenski (siehe: 282, 19-23), das in der musikhistorischen Literatur häufig zitiert wird, enthält eine ganze „Genealogie“ berühmter russischer Sänger aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert. Die ältesten unter den von ihm genannten Meistern sind die aus Nowgorod stammenden Rogow-Brüder Wassili (im Mönchsstand Warlaam) und Sawwa.

Die Biographien dieser Meister sind immer noch sehr schlecht erforscht, und in den meisten Fällen muss man sich auf die Informationen beschränken, die in dem erwähnten Vorwort enthalten sind. Über Wassili Rogow ist bekannt, dass er eine glänzende kirchliche Karriere machte und offenbar im hohen Alter als Metropolit von Rostow starb.

Der jungen Leningrader Forscherin S. G. Swerewa ist es kürzlich gelungen, interessante Informationen über die Persönlichkeit von Iwan (Jesaja) Lukoschko zu finden. In der Synodalgesangssammlung des GIM befindet sich ein Oktoechos mit einem beiliegenden Vermerk aufbewahrt, der besagt, dass das Buch im Jahr 1615 vom Archimandriten des Geburtssklosters in Wladimir, Jesaja Lukoschkow, in die Verkündigungs-Kirche in Solwytshagodsk eingefügt wurde.

Der in den Rang eines Archimandriten aufgestiegene Jesaja Lukoschko (oder Lukoschkow), der als junger Mann bei Stefan Golysch im „Ussoljer Land“ studiert hatte, wollte mit diesem Beitrag wahrscheinlich seine Ehre und Dankbarkeit gegenüber seiner Heimatkirche zeigen. Während seiner Zeit als Archimandrit (1602-1621) spielte Lukoschko offensichtlich eine

роль в русской политической жизни, проявляя при этом немалую гибкость и изворотливость. Он был духовником Лжедмитрия, а затем участвовал в избрании на царство Михаила Федоровича Романова.

Можно полагать, что и другие мастера церковного пения, упоминаемые в цитированном предисловии (в частности, приближенные Ивана Грозного Иван Нос и Федор Крестьянин), занимали высокое общественное положение и были заметными личностями в свое время.

С именем Федора Крестьянина, или Христианина<sup>10</sup>, и Стефана Голыша, а также его ученика Ивана (Исайи) Лукошко связаны две крупнейшие школы русского церковного пения, сохранявшие главенствующее значение вплоть до второй половины XVII века.

<sup>10</sup> В рукописях встречаются оба написания.

Александр Мезенец в предисловии к «Извещению о согласнейших пометах» сообщает, что когда в 1667 году был поставлен вопрос об исправлении певческих книг и выработке единой, согласованной редакции текста и напевов, то царь Алексей Михайлович «повелеша богомольцу своему Павлу, преосвященнейшему митрополиту сарскому и подольскому, паки мастеров собрати, добре ведущих знаменное пение и знающих того знамени лица и их розводы и попевки, московского, что Христианиинов, и усольских и иных мастеров в полевках преводы именуются» (II, 2). Далее в параграфе «О сложитнях и о различности их» снова упоминается «старый Христианиинов перевод», который «во многих лицах и розводах и попевках со усольским мастеропсанием имеет различие» (11, 15).

herausragende Rolle im politischen Leben Russlands und zeigte dabei beträchtliche Flexibilität und Gewandtheit. Er war der Beichtvater des falschen Dmitri und beteiligte sich dann an der Wahl von Michail Fjodorowitsch Romanow zum Zarenreich.

Es ist davon auszugehen, dass die anderen in der zitierten Vorrede erwähnten Meister des Kirchengesangs (insbesondere Iwan der Schreckliche und seine Kumpane Iwan Nos und Fjodor Krestianin) eine hohe gesellschaftliche Stellung innehatten und zu ihrer Zeit bedeutende Persönlichkeiten waren.

Zwei große Schulen des russischen Kirchengesangs, die bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre vorherrschende Bedeutung behielten, sind mit dem Namen Fjodor Krestianin oder Christian<sup>10</sup> und Stefan Golysch sowie seines Schülers Iwan (Jesaja) Lukoschko verbunden.

<sup>10</sup> Beide Schreibweisen kommen in Handschriften vor.

Alexandr Mesenez berichtet im Vorwort zur „Bekanntmachung über die konsonantesten Noten“, dass Zar Alexej Michailowitsch, als 1667 die Frage nach der Korrektur der Gesangbücher und der Ausarbeitung einer einheitlichen, koordinierten Revision des Textes und der Gesänge aufkam, „seinem Günstling Pawel befahl, Seine Eminenz Metropolit von Sarsk und Podolsk, wieder Meister zu versammeln, die gut singen können und das Aussehen der Krjuki-Noten, ihre Melodien und Gesänge kennen, sowohl die Moskauer als auch die Christianin - und Ussoljer-Meister, die in den Tönen Poljowka genannt werden (II, 2). Weiter im Abschnitt „Über die Fassungen und ihre Unterschiede“ wird wieder „die alte Christianin -Übersetzung“ erwähnt, die „in vielen Noten, Tönen und Gesängen von den Ussoljer Meisterwerken abweicht“ (11, 15).

Переводы Христианинов и усольский последовательно выделяются Мезенцем из числа многочисленных вариантов, носящих имя того или другого мастера. Эпитет «старый», прилагаемый к первому из них, заставляет предположить, что этот перевод возник раньше, в середине XVI века, усольский же перевод сложился на рубеже XVI и XVII веков. У Строгановых на Урале, где работал Стефан Голыши начинал свою деятельность его ученик Иван Лукошко, уже в XVI веке был свой хор. При описи строгановской библиотеки в 1642 году было обнаружено 105 певческих книг. Некоторые из них находились уже в библиотеке, собранной Аникой Строгановым в первой половине XVI века (48, 80).

Строгановский хор был в XVI—XVII веках одним из очагов развития русского певческого искусства. Это позволяет говорить о строгановской школе церковного пения по аналогии с понятием строгановской школы в русской живописи как одном из ее стилистических течений в конце XVI — начале XVII века<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> «Теперь можно считать общепризнанным, — пишет современный исследователь, — что так называемая „строгановская школа» была не местным явлением, но одним из течений о общем потоке развития русской живописи на рубеже XVI и XVII веков» (95. III, 643).

«Усольский перевод» вышел за пределы местного значения и получил общерусское признание. К сожалению, недостаточность материалов не дает возможности подробного его изучения.

Die Christianin - und die Ussoljer-Übersetzung werden von Mesenez konsequent von den zahlreichen Varianten unterschieden, die den Namen des einen oder anderen Meisters tragen. Der Beiname „alt“, der der erstgenannten zugeschrieben wird, deutet darauf hin, dass diese Übersetzung bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist, während die Ussoljer-Übersetzung um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstanden ist. Die Stroganows im Ural, wo Stefan Golysch wirkte und wo sein Schüler Iwan Lukoschko seine Arbeit aufnahm, hatten bereits im 16. Jahrhundert einen eigenen Chor. Bei der Inventarisierung der Stroganow-Bibliothek im Jahr 1642 wurden 105 Gesangsbücher gefunden. Einige von ihnen befanden sich bereits in der von Anika Stroganow in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesammelten Bibliothek (48, 80).

Der Stroganow-Chor war im 16. - 17. Jahrhundert eines der Zentren der Entwicklung der russischen Gesangkunst. Dies erlaubt es, von der Stroganow-Schule des Kirchengesangs in Analogie zum Konzept der Stroganow-Schule in der russischen Malerei als einer ihrer Stilrichtungen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert zu sprechen<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> „Es kann heute als allgemein anerkannt gelten“, schreibt ein zeitgenössischer Forscher, „dass die sogenannte „Stroganow-Schule“ kein lokales Phänomen war, sondern eine der Strömungen im allgemeinen Fluss der Entwicklung der russischen Malerei an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert“ (95. III, 643).

Die „Ussoljer-Übersetzung“ ging über die lokale Bedeutung hinaus und erhielt gesamtrussische Anerkennung. Leider ist es aufgrund der unzureichenden Materiallage nicht möglich, sie im Detail zu untersuchen.

Октоих Исаяи Лукошко был известен уже В. М. Металлову (158, 22), который, однако, ничего не сделал для выяснения биографии распевщика. В настоящее время известно еще несколько песнопений, принадлежащих тому же мастеру (297).

Большой интерес представляет цикл евангельских стихир перевода Федора Христианина в составе рукописи, найденной В. И. Малышевым в селе Усть-Цильме на Печоре в 1955 году (291)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Рукопись пометная, из чего следует, что она относится к середине или второй половине XVII века. Но поскольку она содержит евангельские стихары Федора Христианина, работавшего столетием раньше, надо считать ее списком с более старого оригинала.

Значение слова «перевод» не вполне ясно в данном случае: следует ли его понимать как прямое указание авторства или в более общем смысле принадлежности к школе, стилистическому течению, связанному с именем того или другого мастера. Понятия индивидуального авторства в современном смысле в то время еще не существовало. Известно, например, как трудно бывает отделить произведения, принадлежащие кисти крупнейших художников того времени, от работ, выполненных их учениками и подмастерьями, под непосредственным их наблюдением или по готовым образцам. При артельном, групповом способе работы личное авторское начало в значительной мере стиралось. И все же можно констатировать возрастающий интерес к личности отдельных мастеров, их особой, своеобразной манере.

Das Oktoechos von Jesaja Lukoschko war bereits W. M. Metallow bekannt (158, 22), der jedoch nichts zur Klärung der Biographie des Kantors beitrug. Mehrere andere Gesänge desselben Meisters sind inzwischen bekannt (297).

Von großem Interesse ist ein Zyklus von Versen aus dem Evangelium, das von Fjodor Christianin übersetzt wurde und Teil eines Manuskripts ist, das 1955 von W. I. Malyschew im Dorf Ust-Zilma am Petschora-Fluss gefunden wurde (291)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Das Manuskript ist gekennzeichnet, was darauf schließen lässt, dass es aus der Mitte oder der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt. Da sie aber die Evangelienverse von Fjodor Christianin enthält, der ein Jahrhundert früher arbeitete, müssen wir sie als Abschrift von einem älteren Original betrachten.

Die Bedeutung des Wortes „Übersetzung“ ist in diesem Fall nicht ganz klar: ob es als direkter Hinweis auf die Urheberschaft oder im allgemeineren Sinne der Zugehörigkeit zu einer Schule, einer Stilrichtung, die mit dem Namen des einen oder anderen Meisters verbunden ist, verstanden werden soll. Den Begriff der individuellen Urheberschaft im heutigen Sinne gab es damals noch nicht. Es ist beispielsweise bekannt, wie schwierig es ist, die Werke, die dem Pinsel der größten Künstler jener Zeit entstammen, von den Arbeiten ihrer Schüler und Lehrlinge zu trennen, die unter ihrer direkten Aufsicht oder nach vorgefertigten Mustern entstanden sind. In der handwerklichen, gruppenbezogenen Arbeitsweise wurde die persönliche Urheberschaft weitgehend ausgelöscht. Dennoch lässt sich ein wachsendes Interesse an der Persönlichkeit des einzelnen Meisters, an seiner speziellen, eigentümlichen Art feststellen.

В том же источнике, откуда мы узнаем о работе Федора Христианина при дворе Ивана Грозного и Стефана Голыша у Строгановых в «Усольской стране», приводятся сведения о стихирах, богородичных и других песнопениях, распетых Иваном Носом, а также о новгородском иноке по имени Маркел Безбородый, которым была распета псалтырь.

В древнейший период псалмы (кафизмы) было принято не петь, а читать нараспев. Правда, есть указания на то, что они исполнялись иногда певчески, простейшим напевом, близким к псалмодированию (52, 619—620). Но неизвестно, насколько была распространена эта практика, возможно, что певческое исполнение кафизм было принято только в некоторых монастырях. В рукописях конца XVI и первой половины XVII века встречаются распетые кафизмы, в которых речитативная строка заканчивается мелодической попевкой. Можно предполагать, что это и есть псалтырь Маркела Безбородого (285, 154—170).

Уже в середине XVI века со стороны упорных ревнителей старины раздаются голоса против самочинного «мудрствования» и разноголосицы в церковном деле. Таковы обличительные строки в «Беседе преподобных Сергия и Германа», направленной против увлечения иноземными обычаями и обмирщения иноческой жизни: «...И начнут быти в крыласех горазныи певцы, каждо их начнет хвалити свое пение, и ни об одном переводе их с небеси свидетельства не было да и не будет. И тако многие переводы и неподобный статьи царем и великим князем достоин пение екрспити один перевод, а не мнози. На таковых то бо глупцов был извет, аки волы ревут друг перед другом, в пенни том тшатся, ногами пинающе и руками трясуще, главами кивающе, аки

In derselben Quelle, aus der wir über die Arbeit von Fjodor Christianin am Hof Iwans des Schrecklichen und von Stefan Golysch bei den Stroganows im „Ussoljer Land“ erfahren, werden auch Informationen über Strophen, Marienlieder und andere Gesänge von Iwan Nos sowie über einen Nowgoroder Mönch namens Markel Besborody gegeben, von dem der Psalter gesungen wurde.

In der frühesten Zeit war es üblich, die Psalmen (Kathismata) nicht zu singen, sondern sie im Sprechgesang zu rezitieren. Es gibt Hinweise darauf, dass die Lieder manchmal gesungen wurden, mit einem einfachen Gesang, der dem Psalmodieren nahe kommt (52, 619–620). Es ist jedoch nicht bekannt, wie weit verbreitet diese Praxis war; es ist möglich, dass der Gesang der Kathismata nur in einigen Klöstern akzeptiert wurde. In Manuskripten des späten 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden sich gesungene Kathismata, bei denen die Rezitativzeile mit einem melodischen Gesang endet. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um den Psalter von Markel Besborody handelt (285, 154–170).

Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts erhoben die hartnäckigen Eiferer der Antike ihre Stimme gegen selbstherrliche „Weisheit“ und Zwietracht in kirchlichen Angelegenheiten. So finden sich im „Diskurs der Mönche Sergius und Germanus“ denunziatorische Zeilen, die sich gegen die Verliebtheit in fremde Sitten und die Verheidlichung des klösterlichen Lebens richten: „...Und es werden in ihren Flügeln große Sänger sein, und jeder von ihnen wird seinen Gesang preisen, und über keine Übersetzung von ihnen wird ein Zeugnis vom Himmel gegeben worden sein, und wird auch nicht sein. Und so wird vielen Übersetzungen und unpassenden Artikeln die Ehre zuteil, von einem Übersetzungswerk Ekstase zu erlangen, nicht jedoch vielen. Denn solche Narren waren bekannt, wie Ochsen brüllen sie

беснующиеся, гласы испущающе» (31, 27).

Все это было симптомом брожения умов и борьбы старого и нового, вовлекавшей в свое русло и вопросы церковного пения.

einander an, in ihrem Eifer ringen sie miteinander, mit den Füßen stampfend und mit den Händen zitternd, mit den Köpfen nickend wie Besessene, Stimmen ausstoßend.“ (31, 27).

All dies war ein Symptom für die Gärung der Gemüter und den Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen, der auch die Fragen des Kirchengesangs betraf.

Особенности знаменного пения в XV - XVI веках

Знаменный распев XV—XVI веков существенно отличается по своему мелодическому строю от ранних образцов русского певческого искусства XII и XIII столетий. Это отличие настолько велико, что дало повод С. В. Смоленскому высказать мысль о проведенной в XIV веке реформе церковного пения, которая была «нисколько не малозначительнее никоновского преобразования нашего пения в XVII в.» (258, 43). Параллель с певческой реформой XVII века, приведшей к замене средневековой монодии многоголосием «партесного» типа, основанным на принципиально иных эстетических и композиционных предпосылках, вряд ли уместна в данном случае. То новое, что возникает в церковно-певческом искусстве периода образования единого русского государства, ни в коей мере не означало разрыва со сложившейся традицией. Коренные основы знаменного распева оставались прежними: песнопения сохраняют свою гласовую принадлежность, не меняется, как правило, и общая их структура. Но легко заметные изменения в составе певческих знаков и их группировке свидетельствуют о том, что мелодический строй знаменного

Merkmale des Krjuki-Noten-Gesangs im 15. - 16. Jahrhundert

Der Krjuki-Noten-Gesang des 15. und 16. Jahrhunderts unterscheidet sich in seiner melodischen Struktur erheblich von den frühesten Beispielen russischer Gesangkunst aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Der Unterschied ist so groß, dass sie S. W. Smolenski dazu veranlasste, die Idee einer im 14. Jahrhundert durchgeführten Reform des Kirchengesangs auszudrücken, die „nicht weniger bedeutsam war als die Nikon-Umgestaltung unseres Gesangs im 17. Jahrhundert“ (258, 43). Die Parallele zur Gesangsreform des 17. Jahrhunderts, die zur Ablösung der mittelalterlichen Monodie durch eine Mehrstimmigkeit vom Typ des „Partes“ führte, die auf grundlegend anderen ästhetischen und kompositorischen Voraussetzungen beruhte, ist in diesem Fall kaum angebracht. Das Neue, das in der kirchlichen Gesangkunst der Zeit der Bildung des vereinigten russischen Staates aufkam, bedeutete keineswegs einen Bruch mit der etablierten Tradition. Die Grundlagen des Krjuki-Noten-Gesangs blieben gleich: die Gesänge behielten ihre Vokalzugehörigkeit bei, und ihre allgemeine Struktur änderte sich in der Regel nicht. Aber leicht wahrnehmbare Veränderungen in der Zusammensetzung der Gesangszeichen und ihrer Gruppierung zeugen davon, dass sich die melodische Struktur des

распева существенно отличается от его ранних образцов XII— XIII веков.

Значительно возрастает объем певческого репертуара в связи с появлением новых песнопений и новых вариантов напевов. Целый ряд церковных книг был впервые распет и «положен на знамя». Так, только в XV веке появляются такие важные с точки зрения богослужебной практики певческие книги, как октоих и обиход<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Обиходом называются сборники, включающие основные песнопения всенощной и литургии, расположенные соответственно порядку богослужения.

Отсюда не следует, что песнопения, входящие в состав этих книг, были созданы только в это время. Но вероятно, они пелись раньше по памяти или исполнялись «на подобен», а может быть, читались нараспев. Содержание и характер других циклов песнопения изменяется настолько, что старые книги уже не могли отвечать своему назначению. Особенно это касается стихирарей. Прежние стихирари XII— XIII веков вышли из употребления и были заменены другими.

Едва ли, однако, можно считать, что все это было результатом какой-то единовременной реформы. Изменения в певческих книгах накапливались постепенно, приведя в итоге к глубокому перерождению знаменного распева. В XIV веке они еще не столь заметны, решающий перелом происходит во второй половине XV или на рубеже XV и XVI веков. Б. П. Карастоянов, сравнивая певческие книги разного возраста, пришел к выводу, что редакции XIV века еще близки к предшествующим, в XV же веке вырабатывается новый тип записи, который не претерпевает

Krjuki-Noten-Gesangs deutlich von seinen frühen Mustern aus dem 12. bis 13. Jahrhunderts unterscheidet.

Der Umfang des Gesangsrepertoires nahm durch das Auftauchen neuer Gesänge und neuer Varianten von Gesängen erheblich zu. Eine ganze Reihe von Kirchenbüchern wurde zunächst überarbeitet und „auf das Banner“ gesetzt. So erschienen erst im 15. Jahrhundert die für die liturgische Praxis so wichtigen Gesangsbücher wie das Oktoechos und den Obichod (*alltäglichen Gebrauch*)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Der Obichod ist eine Sammlung von Liedern, die die wichtigsten Hymnen der Nachtwache und der Liturgie enthalten. Die Lieder sind in der Reihenfolge des Gottesdienstes angeordnet.

Daraus folgt nicht, dass die in diesen Büchern enthaltenen Hymnen erst zu dieser Zeit entstanden sind. Aber es ist wahrscheinlich, dass sie schon früher aus dem Gedächtnis gesungen, „nachgesungen“ oder vielleicht im Gesang gelesen wurden. Inhalt und Charakter anderer Gesangszyklen haben sich so stark verändert, dass die alten Bücher ihren Zweck nicht mehr erfüllen konnten. Dies gilt insbesondere für die Strophen. Die alten Strophen aus dem 12. - 13. Jahrhundert wurden nicht mehr verwendet und durch andere ersetzt.

Es kann jedoch kaum davon ausgegangen werden, dass dies alles das Ergebnis einer einmaligen Reform war. Die Veränderungen in den Gesangbüchern häuften sich allmählich und führten schließlich zu einer tiefgreifenden Wiedergeburt des Krjuki-Noten-Gesangs. Im 14. Jahrhundert sind sie noch nicht so ausgeprägt, der entscheidende Bruch findet in der zweiten Hälfte des 15. oder an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert statt. B. P. Karastojanow kam bei einem Vergleich von Gesangsbüchern verschiedener Epochen zu dem Schluss, dass die Ausgaben des 14.

уже в дальнейшем существенных изменений (98).

В целом он характеризуется увеличением распевных элементов и сокращением речитативных участков. Общий процесс мелодического обогащения наблюдается даже в простейших видах певческого искусства, как, например, подобны или ирмосы, хотя здесь в основном сохраняется силлабический принцип и используется сравнительно ограниченное число певческих знаков, преимущественно «единогласостепенных» и «двоегласных», то есть обозначающих один или два соседних звука. В области же стихирного пения широко применяются сложные виды стрел, обозначающих мелодические обороты из трех или четырех звуков, на один слог текста приходится часто целая группа знамен и очень редко, только эпизодически встречается речитативный знак столица. Многие песнопения обильно уснащены фитами, распевы которых придают мелодиям изощренный мелизматический характер.

#### Хомония

Одной из особенностей певческих рукописей XVI века является так называемое раздельноречие, или хомония. Сущность этого явления в том, что свойственные старому славянскому языку полугласные или редуцированные гласные ь и ъ были заменены полными гласными е и о, что привело к искаженному произношению многих слов. Например, «христосо» вместо «Христос», «бого» вместо «бог», «денссе» вместо «днесь» и т. д. Начало шестого ирмоса первой песни

Январдента ден ворангеганен нох сеер айнлих вара, вандер сич им 15. Январдент ене неуе АРТ дер АУфеижунг ентвекелте, де спатер кеине весентлихен Верандерунген меер ерфуэр (98).

Им Аллгеайнен ист sie дурх ене Зунаhme дер Гесангсэлементе und ене Verringerung дер резитативен АБсчнитте гекеннзеichnet. Дер аллгеайне Прозесс дер мелодисхен Анрейхерунг лассет сич аух беи ден еинфасхтен Гесангсартен wie Subobодien oder Ирмоси beobachten, обвоhl hier das sillabisхе Prinzip im Wesentlichen beibehalten wird und ене relativ begrenzte Anzahl von Гесангсзеichen verwendet wird, meist „einstimmig“ und „zweistimmig“, d. h. zur Bezeichnung von einem oder zwei benachbarten Lauten. Im Bereich des Versgesangs hingegen sind komplexe Pfeiltypen, die melodische Wendungen von drei oder vier Lauten bezeichnen, weit verbreitet; oft gibt es eine ganze Gruppe von Zeichen für eine Silbe des Textes, und sehr selten, nur gelegentlich, findet sich ein rezeptativisches Großzeichen. Viele Gesänge sind reichlich mit Thetas gespickt, die den Melodien einen raffinierten melismatischen Charakter verleihen.

#### Homonia

Eine der Besonderheiten der Gesangsmanuskripte aus dem 16. Jahrhundert ist die so genannte gespaltene Sprache, die Homonymie. Das Wesen dieses Phänomens besteht darin, dass die Halbvokale oder reduzierten Vokale ь und ъ, die der altslawischen Sprache eigen sind, durch die Vollvokale e und o ersetzt wurden. Zum Beispiel „christoso“ anstelle von „Christos“, „bogo“ anstelle von „bog (Gott)“, „djencce“ anstelle von „dnjen (Tag)“, usw. Der Anfang des sechsten Irmos des ersten Liedes des ersten Vokals in



первого гласа в раздельноречном произношении имеет следующий вид: «Песне победеную воспоимо веси богу сотворешему дивная чудеса». Истинноречное написание: «Песнь победную воспойм вен богу сотворшему дивная чудеса». Другой пример — ирмос четвертой песни того же гласа. Раздельноречное написание: «Услышахомо господи слухо твои и убояхся разумея дела твоя». Истинноречное написание: «Услышахом господи слух твой и убояхся разумея дела твоя». Превращение глагольного окончания «хом» в «хомо» и послужило источником определения «хомония».

В большинстве работ по древнерусской музыке придается большое значение возникновению раздельноречия. Все развитие знаменного распева иногда подразделялось на три периода в зависимости от произношения текста: период старого истинноречия XI— XIV веков, когда певческие тексты находились в соответствии с живой речью; период раздельноречия — с конца XV до середины XVII века; период нового истинноречия, наступающий в 50-х годах XVII века, после того, как певческие книги были на основании царской грамоты исправлены «на речь». Д. В. Разумовский, который впервые установил эту периодизацию, приписывал именно раздельноречию чрезмерное разрастание напевов церковного пения в XVI веке: «Введение излишнего числа гласных букв в славянский текст священных песнопений необходимо должно было сопровождаться продолжительностью самого пения. Меньшее число гласных в данном словесном выражении естественно произносится скорее, чем большее число в том же выражении. Таким образом, церковная мелодия, положенная над текстом священных песнопений, удлинилась не сама по себе, но вследствие излишнего числа гласных

der getrennt gesprochenen Aussprache hat die folgende Form: „Zum Siegeslied singen wir Gott die Wunder, die er getan“. Die korrekte Schreibweise ist: „Wir singen dem Gott, der wundersame Wunder geschaffen hat, ein siegreiches Lied“. Ein weiteres Beispiel ist das Irmos des vierten Liedes der gleichen Stimme. Getrennte Rede: „Höre, mein Herr, dein Gehör, und fürchte dich, deine Werke zu verstehen“. Der Infinitiv lautet: „Höre auf den Herrn, dein Ohr, und fürchte dich, deine Werke zu verstehen“. Die Umwandlung der Verb-Endung „hom“ in „homo“ ist die Quelle der Definition von „homonía“.

Die meisten Werke über altrussische Musik messen der Entstehung der Teilung große Bedeutung bei. Die gesamte Entwicklung des Krjuki-Noten-Gesangs wird manchmal in drei Perioden eingeteilt, je nach der Aussprache des Textes: die Periode der alten echten Sprache des 11. - 14. Jahrhunderts, als die Gesangstexte der lebendigen Sprache entsprachen; die Periode der geteilten Sprache - vom Ende des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts; die Periode der neuen echten Sprache, die in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts begann, nachdem die Gesangsbücher auf der Grundlage der Zarenurkunde „für die Sprache“ korrigiert worden waren. D. W. Rasumowski, der als erster diese Periodisierung vornahm, führte das Anwachsen der Kirchengesänge im 16. Jahrhundert auf die getrennte Sprache zurück: „Die Einführung einer übermäßigen Anzahl von Vokalbuchstaben in den slawischen Text der Kirchengesänge musste mit der Dauer des Gesangs selbst einhergehen. Eine geringere Anzahl von Vokalen in einem bestimmten verbalen Ausdruck wird natürlich schneller ausgesprochen als eine größere Anzahl in demselben Ausdruck. So wurde die Kirchenmelodie, die über den Text der heiligen Gesänge gelegt wurde, nicht durch sich selbst verlängert, sondern

букв в тексте, требующих продолжительного произношения» (226, 67).

Но такое объяснение могло быть убедительным только в том случае, если бы песнопения строились на силлабическом принципе и каждому слогу текста соответствовал один звук мелодии. Между тем, как уже было замечено выше, для певческого искусства XVI века характерно обилие широких распевов, при которых отдельные слоги растягиваются на длительные мелодические построения, охватывающие иногда до тридцати-сорока и более звуков, причем это совсем не обязательно «лишние» слоги хомонии.

Многие ученые ставят раздельноречие в связь с падением редуцированных гласных в славянском языке. В живой речи оно произошло, как полагает современная лингвистика, уже в XI веке, несколько позже соответствующие изменения закрепились и в орфографии рукописных книг. При этом редуцированные гласные, находившиеся в сильном положении (то есть на ударных слогах), были заменены гласными полного образования, а редуцированные гласные в слабом положении совсем перестали произноситься. По, поскольку в певческих рукописях над ними были проставлены самостоятельные знамена, они продолжали интонироваться в пении, перейдя также в полные гласные.

Таково обычное объяснение, которое если и не совсем ошибочно, то, во всяком случае, должно быть признано недостаточным. Чрезмерную простоту и прямолинейность этого объяснения сознавали ученые, стремившиеся внести в него те или иные коррективы (294, 90—92; 285, 324—327). В самом деле, возникает ряд недоуменных вопросов. Если падение

wegen der übermäßigen Anzahl von Vokalbuchstaben im Text, die eine lange Aussprache erforderten“ (226, 67).

Diese Erklärung wäre jedoch nur dann überzeugend, wenn die Gesänge auf dem sillabischen Prinzip beruhten und jede Silbe des Textes einem einzigen melodischen Klang entsprach. Wie bereits erwähnt, zeichnet sich die Gesangkunst des 16. Jahrhunderts durch eine Fülle breiter Gesänge aus, in denen einzelne Silben zu langen melodischen Strukturen gedehnt werden, die manchmal bis zu dreißig oder vierzig oder mehr Töne umfassen, wobei es sich nicht unbedingt um „überflüssige“ Silben der Homonymie handelt.

Viele Gelehrte bringen die Getrennschreibung mit dem Rückgang der reduplizierten Vokale in der slawischen Sprache in Verbindung. In der lebendigen Sprache geschah dies, wie die moderne Linguistik glaubt, bereits im 11. Jahrhundert, etwas später wurden die entsprechenden Änderungen in der Orthographie der Manuskriptbücher fixiert. Reduzierte Vokale in starker Stellung (d. h. auf betonten Silben) wurden durch voll gebildete Vokale ersetzt, und reduzierte Vokale in schwacher Stellung wurden überhaupt nicht mehr ausgesprochen. Da sie in den Gesangsmanuskripten mit eigenständigen Zeichen gekennzeichnet waren, wurden sie beim Gesang weiterhin intoniert, nachdem sie ebenfalls zu vollen Vokalen geworden waren.

Dies ist die übliche Erklärung, die, wenn sie nicht völlig falsch ist, auf jeden Fall als unzureichend angesehen werden muss. Die übermäßige Einfachheit und Geradlinigkeit dieser Erklärung wurde von den Wissenschaftlern erkannt, die versuchten, sie zu korrigieren (294, 90-92; 285, 324-327). In der Tat stellen sich eine Reihe von verwirrenden Fragen. Wenn der Rückgang der reduzierten

редуцированных гласных в живой речи, а отчасти и в письменности произошло в XI веке, то почему результаты этого явления сказываются в певческих рукописях лишь через три с лишним столетия, в конце XV века? Чем объяснить, что при пересмотре и исправлении певческих рукописей в XIV—XV веках элементы хомонии не только не были устранены из текстов песнопений, а напротив, возросли в очень большой степени?

Убедительное решение этих и ряда других вопросов не может быть найдено, если оставаться на почве фактов лингвистического порядка. Хомония — явление специфичное для певческого искусства и рассматривать ее необходимо в тесной связи с эволюцией последнего. Певческое произношение имело свои особенности, отличающие его от книжного, и в древнейшую пору развития церковного пения на Руси, определяемую некоторыми его историками, как «период старого истинноречия». Интересны в этом плане наблюдения Б. А. Успенского над текстами кондакарей. В Типографском уставе тексты кондаков выписаны дважды: сначала самостоятельно, без певческих знаков, а затем со знаками кондакарной нотации. Во втором варианте слоги растянуты в соответствии с мелизматическим характером мелодики, вследствие чего возникает большое количество вставных гласных, которых нет в ненотированном тексте (см.: 283)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Н. Д. Успенский обращает внимание на «лишние», вставные

Vokale in der lebendigen Sprache und teilweise in der Schrift im 11. Jahrhundert stattfand, warum erscheinen die Ergebnisse dieses Phänomens in den Gesangshandschriften erst mehr als drei Jahrhunderte später, am Ende des 15. Jahrhunderts? Wie ist es zu erklären, dass bei der Überarbeitung und Korrektur der Gesangsmanuskripte im 14. - 15. Jahrhundert, dass die Elemente der Homonymie nicht nur nicht aus den Gesangstexten entfernt wurden, sondern im Gegenteil, dass sie in einem sehr großen Ausmaß zunahmen?

Eine überzeugende Antwort auf diese und eine Reihe anderer Fragen kann nicht gefunden werden, wenn wir auf der Grundlage linguistischer Fakten bleiben. Die Homonymie ist ein spezifisches Phänomen der Gesangkunst und muss in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Gesangkunst betrachtet werden. Die singende Aussprache hatte ihre eigenen Besonderheiten, die sie von der buchhaften Aussprache unterschieden, und zwar in der ältesten Periode der Entwicklung des kirchlichen Gesangs in Russland, die von einigen seiner Historiker als „die Periode der alten wahren Sprache“ bezeichnet wird. Interessant in dieser Hinsicht sind die Beobachtungen von B. A. Uspenskis Beobachtungen zu den Texten der Kondakarien. Im Typographischen Statut werden die Texte der Kondakarien zweimal ausgeschrieben: zuerst unabhängig, ohne Singzeichen, und dann mit den Zeichen der Kondakariennotation. In der zweiten Version werden die Silben entsprechend dem melismatischen Charakter der Melodie gedehnt, was zu einer großen Anzahl von eingefügten Vokalen führt, die im nicht notierten Text fehlen (siehe: 283)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> N. D. Uspenski macht auf „überflüssige“, eingefügte Vokale in den

гласные и в текстах Благовещенского кондакаря (285, 326).

Внешний вид записи очень напоминает изложение многих раздельноречных песнопений XVI и начала XVII века.

Это дает основание предположить, что некоторые элементы торжественного, пышно орнаментированного стиля кондакарного пения вместе с характерной для него особой манерой произношения текста были сознательно или несознательно возрождены в новую историческую пору. Хомония отражала общую для всего русского искусства XVI века тенденцию к парадной выпренности, велеречивости и нарочитой усложненности.

Раздельноречие становится нормой для певческих текстов. Оно наблюдается не только в традиционных образцах певческого искусства, но и в новых песнопениях, значительное количество которых было создано в это время. При этом, однако, достаточной последовательности в написании слов не было. Какое-нибудь одно слово в том же самом песнопении на близком расстоянии можно встретить в разных формах — раздельноречной и истинноречной. Является ли это случайностью, результатом простой небрежности писца или тут есть определенная закономерность? Этот вопрос не может быть решен с чисто лингвистических позиций. Как верно замечает Э. Кошмидер, хомония базируется не столько на речевых факторах, сколько на ритмическом строении напева (352). Чаще всего, как он отмечает, хомония появляется после ритмически акцентированного звука мелодии, на слабом окончании музыкальной фразы<sup>15</sup>.

Texten der Verkündigungs-Kondakar (285, 326) aufmerksam.

Das Erscheinungsbild der Aufnahme erinnert stark an die Exposition vieler separater Gesänge des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Dies deutet darauf hin, dass einige Elemente des feierlichen, reich verzierten Stils des Kondakar-Gesangs zusammen mit der für ihn charakteristischen besonderen Art, den Text auszusprechen, in der neuen historischen Periode bewusst oder unbewusst wiederbelebt wurden. In der Homonymie spiegelte sich die der gesamten russischen Kunst des 16. Jahrhunderts gemeinsame Tendenz zu paradeartiger Eleganz, Großsprecherei und bewusster Komplikation wider.

Die geteilte Sprache wird zur Norm für Gesangstexte. Sie ist nicht nur in traditionellen Beispielen der Gesangkunst zu beobachten, sondern auch in neuen Gesängen, von denen eine beträchtliche Anzahl in dieser Zeit entstanden ist. Gleichzeitig gab es jedoch keine ausreichende Einheitlichkeit in der Schreibweise der Wörter. Ein und dasselbe Wort in ein und demselben Gesang kann in geringem Abstand in verschiedenen Formen - getrennt- und echt-gesprochen - vorkommen. Handelt es sich dabei um einen Zufall, das Ergebnis einer einfachen Unachtsamkeit des Schreibers, oder gibt es eine gewisse Regelmäßigkeit? Diese Frage lässt sich aus rein linguistischer Sicht nicht beantworten. Wie E. Koschmieder richtig feststellt, beruht die Homonymie nicht so sehr auf sprachlichen Faktoren als vielmehr auf der rhythmischen Struktur des Gesangs (352). Meistens, so stellt er fest, erscheint die Homonymie nach einem rhythmisch akzentuierten Melodieton, am schwachen Ende einer musikalischen Phrase<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Интересный во многих отношениях труд Кошмидера о хомонии. насколько мне известно, прошел мимо внимания советских исследователей знаменного распева. Высказывая ряд верных наблюдений, Кошмидер исходит, однако, из ошибочных предпосылок, пытаюсь объяснить возникновение хомонии буквальным следованием византийским образцам в древнейших славянских переводах церковных песнопений. На с. 30 он сам замечает, что славянские тексты часто очень далеко отклонялись от греческих. В более поздних работах Кошмидер изменил свою точку зрения на отношение славянских переводов к греческим оригиналам.

Это наблюдение подтверждается многочисленными примерами, хотя встречаются случаи, противоречащие ему. Абсолютного правила здесь установить нельзя. Но при всех возможных вариантах и отклонениях самый факт зависимости хомонии от ритмики и попевочной структуры напева остается бесспорным.

Показательна в этом отношении раздельноречная редакция ирмоса первой песни первого гласа «Христос ражается» (пример 18 <sup>16</sup>):

<sup>16</sup> Анализ этого примера см. в кн.: 352, 26—28.

Слово «Христос» дано в первой и третьей строках этого ирмоса в истинноречном произношении, а во второй строке — в раздельноречном — «Христосо». Кажущаяся непоследовательность становится понятной, если обратиться к крюковой записи напева. Кошмидер обращает внимание на то, что в старейшей истинноречной редакции над редуцированным ъ в первом и третьем случаях была проставлена

<sup>15</sup> Koschmieders Arbeit über die Homonymie, die in vielerlei Hinsicht interessant ist, ist meines Wissens an den sowjetischen Forschern des Krjuki-Noten-Gesangs vorbeigegangen. Koschmieder macht zwar eine Reihe richtiger Beobachtungen, geht aber von falschen Annahmen aus, indem er versucht, die Entstehung der Homonymie durch ein wörtliches Festhalten an byzantinischen Modellen in den frühesten slawischen Übersetzungen von Kirchengesängen zu erklären. Auf S. 30 bemerkt er selbst, dass slawische Texte oft sehr weit von griechischen Texten abwichen. In späteren Werken änderte Koschmieder seinen Standpunkt zum Verhältnis der slawischen Übersetzungen zu den griechischen Originalen.

Diese Beobachtung wird durch zahlreiche Beispiele bestätigt, auch wenn es Fälle gibt, die ihr widersprechen. Eine absolute Regel kann hier nicht aufgestellt werden. Aber bei allen möglichen Varianten und Abweichungen bleibt die Tatsache der Abhängigkeit der Homonymie von der rhythmischen und gesanglichen Struktur des Gesangs unbestreitbar.

Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die sprachlich geteilte Fassung des Amphitheaters des ersten Irmos der ersten Stimme, „Christus ist verwundet“ (Beispiel 18 <sup>16</sup>):

<sup>16</sup> Für eine Analyse dieses Beispiels siehe Buch: 352, 26-28.

Das Wort „Christos“ wird in der ersten und dritten Zeile dieses Irmos in der lautgetreuen Aussprache wiedergegeben, in der zweiten Zeile in der getrennt gesprochenen Aussprache - „Christoso“. Die scheinbare Ungereimtheit wird deutlich, wenn wir uns der Krjuki-Noten-Aufnahme des Gesangs zuwenden. Koschmieder macht darauf aufmerksam, dass in der ältesten flussgetreuen Fassung über dem verkleinerten ъ im ersten und

столица — знак, не имевший самостоятельного мелодического значения, который легко мог быть опущен без ущерба для целого, во второй же строке на соответствующем месте находится чашка, обозначающая существенную часть напева. Но система нотации — это момент до известной степени формальный. Крюковое письмо допускало в определенных пределах замену одних знаков другими, не сказывавшуюся на мелодическом рисунке напева. Более важное значение имеет его попевочный состав, который в основном остается в раздельноречной редакции тем же самым, подвергаясь лишь частичным изменениям.

Псалмодическое пение обычно начиналось восходящим интервалом (*initium*), после которого голос некоторое время речитировал на одном уровне (*tenor*). В третьей строке этот тип мелодического изложения сохранился, о чем свидетельствуют четыре столицы подряд после восходящей терции на слове «Христос». В первой строке мелодия приобретает более распевный характер благодаря проходящему звуку фа в начальном терцовом обороте и замене второй столицы в следующем мелодическом отрезке столицей с очком (то есть «единогласостепенного» знамени «двоегласным»). Но на общий характер мелодического рисунка это не оказывает большого влияния. В ранней, истинноречной редакции все это построение завершается аналогично, тремя поступенно нисходящими звуками. Поскольку речитативная часть попевки могла свободно расширяться и сжиматься, не было никакой необходимости сохранять «лишнюю» столицу на конце слова «Христос».

дritten Fall ein Großbuchstabe gesetzt wurde, ein Zeichen, das keine eigenständige melodische Bedeutung hatte und ohne Schaden für das Ganze leicht weggelassen werden konnte, während in der zweiten Zeile die Tasse, die einen wesentlichen Teil des Gesangs bezeichnete, an ihrem richtigen Platz steht. Aber das Notationssystem ist ein gewisses Maß an Formalität. Die Krjuki-Noten-Schrift erlaubte es, innerhalb gewisser Grenzen einige Zeichen durch andere zu ersetzen, ohne dass dadurch das melodische Muster der Melodie beeinträchtigt wurde. Von größerer Bedeutung ist die Komposition des Gesangs, die in der Version mit geteilter Sprache im Wesentlichen gleich bleibt und nur teilweise geändert wurde.

Der Psalmengesang begann in der Regel mit einem aufsteigenden Intervall (*initium*), nach dem die Stimme eine Zeit lang auf einer Ebene (*tenor*) ruhte. In der dritten Zeile wird diese Art der melodischen Gestaltung beibehalten, was durch die vier aufeinanderfolgenden Großbuchstaben nach der aufsteigenden Terz bei dem Wort „Christos“ deutlich wird. In der ersten Zeile erhält die Melodie durch den vorübergehenden Klang des F in der anfänglichen Terzwendung und durch die Ersetzung des zweiten Großbuchstabens im nächsten melodischen Abschnitt durch einen Großbuchstaben mit Punkt (d. h. das „einstimmige“ Banner durch ein „zweistimmiges“) einen eher gesanglichen Charakter. Dies hat jedoch kaum Auswirkungen auf den allgemeinen Charakter des melodischen Musters. In der frühen, flussgetreuen Fassung endet die gesamte Struktur auf ähnliche Weise, mit drei progressiv absteigenden Tönen. Da der rezitativische Teil des Gesangs sich frei ausdehnen und zusammenziehen konnte, bestand keine Notwendigkeit, den „zusätzlichen“ Großbuchstaben am Ende des Wortes „Christos“ beizubehalten.

Во второй строке соотношение текста и напева иное. Она вся распевна, складываясь из трех попевок. Слово «Христосо» распето мелодическим оборотом, входящим в состав попевки «пригласил» и составляющим неизменное ядро всех ее разновидностей. Далее, на словах «со небеси» дана полностью «пригласка трясогласная» и завершает строку сокращенный вариант попевки «колчанец»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Эта попевка полностью лана в заключительной строке ирмоса (пример 19).

Последовательность попевок, по-видимому, определилась с самого начала, уже в старой истинноречной редакции, хотя в мелодический рисунок позднее вносились некоторые изменения. Так, распев слова «Христосо» состоял из трех звуков равной длительности. Только в XV веке «едногласостепенное» знамя параклит (в других вариантах запятая с крыжем) заменяется «двогласным» голубчиком борзым. Знаковая формула второй попевки и большинстве редакций, начиная с самых ранних, содержит стрелу трясогласную, которая служит главной ее характеристикой (что отражено в самом названии). Заключительная попевка второй строки не подверглась никакому изменению по сравнению с ранними редакциями XII—XIII веков, замена двух знамен — чашки и стрелы громной — одной стрелой поводной не имеет реального певческого значения. Сплошная распевность этой строки и отсутствие в ней речитативных элементов не допускали усечения отдельных звуков мелодии, а соответственно и слогов текста.

Наблюдения и выводы Кошмидера, основывающиеся на изучении связей

In der zweiten Zeile ist das Verhältnis von Text und Gesang anders. Sie wird komplett gesungen und besteht aus drei Gesängen. Das Wort „Christoso“ wird mit einer melodischen Wendung gesungen, die Teil des Gesangs „eingeladen“ ist und den unveränderlichen Kern aller seiner Varianten bildet. Weiterhin wird das Wort „vom Himmel“ vollständig als „treulose Einladung“ gegeben und beendet die Zeile mit der abgekürzten Version des Liedes „Kolchanez“ (*Köcherträger*)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Diese Melodie wird vollständig in der letzten Zeile des irmos (Beispiel 19) wiederholt.

Die Abfolge der Lieder scheint sich von Anfang an festgelegt zu haben, bereits in der alten ostkirchenslawischen Ausgabe, obwohl später einige melodische Veränderungen vorgenommen wurden. So bestand der Gesang des Wortes „Christoso“ aus drei Tönen von gleicher Dauer. Erst im 15. Jahrhundert wird das „einstimmige“ Paraklitikon (in anderen Varianten ein Komma mit Kreuz) durch das „zweistimmige“ schnelle Taubensignet ersetzt. Die charakteristische Formel des zweiten Gesangs und der meisten Redaktionen, beginnend mit den frühesten, enthält einen dissonanten Pfeil, der als ihre Hauptmerkmal dient (was im Namen selbst wiedergespiegelt wird). Die abschließende Phrase der zweiten Zeile hat im Vergleich zu den frühen Ausgaben des 12. und 13. Jahrhunderts keine Veränderungen erfahren. Der Ersatz der beiden Zeichen - Tasse und Donnerpfeil - durch einen Wasserlaufpfeil hat keine praktische Gesangsbewandtnis. Die kontinuierliche Melodie dieser Zeile und das Fehlen von rezitativischen Elementen darin verhinderten das Kürzen einzelner Melodietöne und entsprechend der Silben des Textes.

Koschmieders Beobachtungen und Schlussfolgerungen, die sich auf die

между текстами и напевами в ирмосах, не во всем подтверждаются при обращении к более широкому материалу. Так, его утверждение, что хомония исключалась в конце песнопений и очень редко встречается в окончаниях строк, не может быть отнесено к стихирам и другим жанрам, отличавшимся широко распевным характером мелодии. Заключение строки являлось, как правило, наиболее распевной ее частью, что часто выражалось в записи посредством фит. В XVI веке фиты стали иногда «разводить» и выписывать зашифрованные в них мелодические обороты полностью с помощью обычного рядового знамени. Такое детальное «разводное» письмо дает ясное представление о распределении частей напева между слогами текста. Значительные отрезки мелодии приходятся на последний слог не только если слово оканчивается гласной полного образования, но и в тех случаях, когда на конце слова в старом истинноречии находилась редуцированная гласная. Например: «аггеломо», «грехово», «ото девы приятно» (стихира архангелу Михаилу); «ндуцимо», «наши- -и-мо-о-о» (1-я евангельская стихира); «жена-мо-о», «ученикомо». «мертвынхо-о-о-о-о-о-о-о» (2-я евангельская стихира), «церкове», «возопиемо» («Давыда провозглася») <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Приводимые примеры взяты из стихираря второй половины XVI века (ГБЛ. ф. 304, № 427).

Untersuchung des Verhältnisses zwischen Texten und Gesängen in Irmoi stützen, werden nicht immer bestätigt, wenn wir uns einem breiteren Material zuwenden. So kann seine Behauptung, dass die Homonymie am Ende von Gesängen ausgeschlossen war und nur sehr selten in Zeilenenden vorkommt, nicht auf Strophen und andere Gattungen übertragen werden, die sich durch einen breit angelegten Gesangscharakter der Melodie auszeichnen. Der Schluss einer Zeile war in der Regel der am stärksten gesungene Teil, was in den Aufzeichnungen oft durch Fiten ausgedrückt wurde. Im 16. Jahrhundert wurden die Fiten manchmal "verdünnt" und die darin verschlüsselten melodischen Wendungen mit Hilfe eines regulären Rangbanners vollständig ausgeschrieben. Eine solche detaillierte „Trennschrift“ vermittelt eine klare Vorstellung von der Verteilung der Teile des Gesangs zwischen den Silben des Textes. Bedeutende Teile der Melodie fallen auf die letzte Silbe, und zwar nicht nur, wenn das Wort mit einem vollen Vokal endet, sondern auch in den Fällen, in denen in der alten Volkssprache ein reduzierter Vokal am Wortende stand. Zum Beispiel:  
«аггеломо» - „Engel“  
«грехово» - „Sünde“  
«ото девы приятно» - „Von der Jungfrau aufgenommen“  
«ндуцимо» - „Gefangenen“  
«наши- -и-мо-о-о» - „Unsere“  
«жена-мо-о» - „Frau“  
«ученикомо» - „Jünger“  
«мертвынхо-о-о-о-о-о-о-о» - „Tote“  
«церкове» - „Kirche“  
«возопиемо» - „Geschrei“  
«Давыда провозглася» - „David wurde ausgerufen“ <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Die angegebenen Beispiele sind einer Strophe aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entnommen (GBL. Inventarnummer 304, Nr. 427).



Установить какой-нибудь единый всеобщий принцип образования хомонин не представляется возможным. Бесспорно только одно: определяющими в данном случае были музыкальные, а не речевые факторы. Вопреки приведенному мнению Разумовского, не хомония была причиной длительной протяженности напевов, а наоборот, увеличение и рост распевных элементов в церковном пении породили тот особый способ огласовки текстов, который получил название раздельноречия.

### Большой распев

В конце XVI века появляется термин «большой распев», относившийся к наиболее пространным, мелодически развитым песнопениям, изобилующим развернутыми мелизматическими построениями. Такие обозначения мы встречаем, например, в одном из самых полных по составу стихирарей XVI века (ГБЛ, ф. 304, № 427), принадлежавшем Тронце-Сергиевой лавре. Так, над стихирой в честь богородицы «Давыда провозгласи» есть надпись: «Больше знамя» (л. 857 об.)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> По словам М. В. Бражникова, определения «большой распев», «большое знамя» и т. п. встречаются в рукописях с начала XVII века (291, 132). Указанная рукопись заставляет внести поправку к этому утверждению.

Впрочем, эта стихира не выделяется среди других песнопений той же рукописи, не имеющих такого обозначения, и даже уступает некоторым из них по широте распева. Можно было бы считать все

Es ist nicht möglich, ein einziges allgemeingültiges Prinzip der Homonymiebildung aufzustellen. Nur eines ist unbestreitbar: die entscheidenden Faktoren waren in diesem Fall musikalisch, nicht sprachlich. Entgegen der Meinung von Rasumowski war nicht die Homonymie die Ursache für die lange Dauer der Gesänge, sondern im Gegenteil, die Zunahme und das Wachstum der gesanglichen Elemente im Kirchengesang führten zu jener besonderen Art der Vokalisierung der Texte, die als geteilte Sprache bezeichnet wurde.

### Der große Gesang

Im ausgehenden 16. Jahrhundert tauchte der Begriff „großer Gesang“ auf, der sich auf die umfangreichsten, melodisch entwickelten Gesänge mit ausgedehnten melismatischen Konstruktionen bezog. Wir finden solche Bezeichnungen zum Beispiel in einer der vollständigsten Strophen des 16. Jahrhunderts (GBL, Inventarnummer 304, Nr. 427), die dem Dreifaltigkeit-Sergius-Kloster gehörte. So findet sich über der Strophe zu Ehren der Gottesmutter „David verkünden“ die Inschrift: „Mehr Banner“ (Blatt 857 Rückseite)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Nach M. W. Braschnikow finden sich die Begriffe „großer Gesang“, „großes Banner“ usw. in Manuskripten vom Anfang des 17. Jahrhunderts (291, 132). Das obige Manuskript macht es notwendig, diese Aussage zu ändern.

Diese Strophe hebt sich jedoch nicht von den anderen Gesängen desselben Manuskripts ab, die keine derartige Inschrift haben, und ist sogar einigen von ihnen in der Breite des Gesangs unterlegen. Man könnte alle Gesänge

песнопения этого собрания относящимися к большому распеву.

М. В. Бражников указывает на роль фитного пения в возникновении большого распева. «...Мелодические, технические, текстовые особенности и исполнительские приемы фитного пения, — утверждает исследователь, — явились одной из тех основ, на которых образовался большой распев — новая система и разновидность обычного знаменного распева» (291, 152). Фиты из вставного, украшающего элемента становятся органически неотъемлемой частью напева. В большом распеве мы почти не встречаем „тайнозамкнутых“, стенографически зашифрованных формул, к которым относятся фиты. Как правило, они здесь разведены и не выделяются из общего изложения<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> В этом смысле показательна уже упоминавшаяся рукопись ГБЛ (ф. 304, № 427), содержащая очень небольшое количество фит.

Другим графическим признаком большого распева является многократное повторное выписывание гласных или простановка черточек и других условных обозначений под знаменами при длительных внутрислоговых распевах, требующих для своей письменной фиксации целого ряда певческих знаков. Именно большой распев обнаруживает в этом отношении особенно разительное сходство с приемами подтекстовки в кондакарной нотации. Это, конечно, не дает основания для утверждений об интонационном родстве двух видов пения, относящихся к разным историческим эпохам, разделенным по крайней мере двумя-тремя столетиями. Можно говорить лишь об общности некоторых технических приемов изложения, свойственных

двух сборам, относящимся к большому распеву.

M. W. Braschnikow weist auf die Rolle des Fiten-Gesangs bei der Entstehung des großen Gesangs hin. „... Melodische, technische, textliche Merkmale und Vortragstechniken des Fiten-Gesangs“, so der Forscher, „waren eine der Grundlagen, auf denen der große Gesang - ein neues System und eine neue Variante des üblichen Krjuki-Noten-Gesangs - entstand“ (291, 152). Aus einem eingefügten, ornamentalen Element wird ein organisch integrierter Teil des Gesangs. Im großen Gesang treffen wir fast nie auf „heimlich verschlossene“, stenographisch kodierte Formeln, zu denen die Fiten gehören. Sie sind hier in der Regel losgelöst und heben sich nicht von der allgemeinen Aussage ab<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> In diesem Sinne ist das bereits erwähnte Manuskript der GBL (Inventarnummer 304, Nr. 427), das nur eine sehr geringe Anzahl von Fiten enthält, bezeichnend.

Ein weiteres graphisches Merkmal des großen Gesangs ist das wiederholte Ausschreiben von Vokalen oder das Setzen von Bindestrichen und anderen Zeichen unter die Banner in langen intrasyllabischen Gesängen, die zu ihrer schriftlichen Fixierung eine ganze Reihe von Gesangszeichen erfordern. Es ist der große Gesang, der in dieser Hinsicht eine besonders auffällige Ähnlichkeit mit den Techniken der Subtextualisierung in der Kondakar-Notation aufweist. Dies gibt natürlich keinen Anlass zu Behauptungen über die intonatorische Verwandtschaft zweier Gesangsarten, die verschiedenen historischen Epochen angehören, die durch mindestens zwei oder drei Jahrhunderte getrennt sind. Es ist lediglich möglich, von der Gemeinsamkeit bestimmter technischer Darstellungsmethoden zu sprechen, die dem Kondakar-Gesang und dem

кондажаркому пению и большому знаменному распеву как разновидностям русского мелизматического пения.

Образцом такого «разводного» письма может служить новогодняя стихира из упомянутой рукописи ГБЛ, где нет ни одной фиты: все мелизматические построения даны в разводе, причем на одни слог приходится иногда до двадцати и более знамен<sup>21</sup> (см. пример 20).

<sup>21</sup> Сходные варианты той же стихирмы мы находим в ряде певческих сборников XVI и начала XVII века. Особенно выделяется по широте распева вариант из рукописи ГИМ, Свн. певч., № 600.

Характерным приемом, используемым также в кондакарях, является замена некоторых согласных при повторном выписывании во внутрислоговых распевах на другие, более удобно вокализируемые («ты-и-и», «царю-у-у...»).

Интересные образцы большого распева представлены в стихираре ГИМ, Син. певч., № 1358. Этот миниатюрный по размеру<sup>22</sup> и краткий сборничек состоит из двух разделов.

<sup>22</sup> Рукопись представляет собой «карманную» книжку форматом 16°. Письмо мелкое и тонкое, очень отчетливое.

Первый раздел содержит стихирмы на важнейшие праздники, расположенные по церковному календарю, во втором приведена группа из пятнадцати стихир и других песнопений вне календарной последовательности, с обозначением: «стих болшой». Песнопения второго раздела, отличаются пространностью изложения, достигаемой путем длительного распевания отдельных

Großen Krjuki-Noten-Gesang als Varianten des russischen melismatischen Gesangs eigen sind.

Ein Beispiel für eine solche „geteilte“ Schreibweise ist die Neujahrstrophe aus dem oben erwähnten GBL-Manuskript, in der es keine einzige Fite gibt: alle melismatischen Konstruktionen sind in geteilter Form angegeben, mit manchmal bis zu zwanzig oder mehr Bannern pro Silbe<sup>21</sup> (siehe Beispiel 20).

<sup>21</sup> Wir finden ähnliche Versionen desselben Hymnus in einer Reihe von Sticherasammlungen aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert. Eine besonders breite Version ist in der Handschrift ГИМ, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 600 zu finden.

Ein charakteristisches Stilmittel, das auch in Kondakarien verwendet wird, ist das Ersetzen einiger Konsonanten durch andere, die leichter gesungen werden können, wenn sie wiederholt werden. Beispiele sind: «ты-и-и» (*du*), «царю-у-у...» (*dem Zaren*).

Interessante Beispiele für den großen Gesang finden sich in den Stichera des ГИМ, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1358. Diese kleinformatige<sup>22</sup> und kurze Sammlung besteht aus zwei Abschnitten.

<sup>22</sup> Das Manuskript ist ein 16°-„Taschen“-Buch. Die Schrift ist fein und dünn, sehr deutlich.

Der erste Abschnitt enthält Stichera für die wichtigsten Feste, die nach dem Kirchenkalender geordnet sind, während der zweite Abschnitt eine Gruppe von fünfzehn Stichera und anderen Gesängen außerhalb der kalendarischen Reihenfolge enthält, die mit der Bezeichnung: „Großer Gesang“ versehen sind. Die Hymnen des zweiten Abschnitts zeichnen sich durch die Länge ihrer Darlegung aus, die durch

слов. Как и в большинстве образцов большого распева, песнопения изложены в основном разводным письмом. В некоторых из них встречаются аненайки, характерные для кондакарей XII—XIII веков и вновь возрождаемые в XVI веке<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Обращение к этому, уже забытому приему, характерному для греческого-мелизматического пения, некоторые исследователи связывают с византизирующими тенденциями официальной русской идеологии XVI века.

Так, в приводимых нами первых строках рождественской стихир на конце слова «миро» дан продолжительный, распев с применением вставных слогов «ане» — «на» — «не» — «ни» (пример 21).

Одним из наиболее характерных образцов большого распева являются евангельские стихир. В рукописях XVI и начала XVII века этот цикл песнопений представлен в двух редакциях, отличающихся различной степенью распевности. В первой преобладает невматический принцип и отдельные распевные участки, зашифрованы с помощью фит (ГБЛ, ф. 224, № 34, л. 417—422). Вторая редакция, мелодически более пространно изложенная, написана вся разводным письмом, без выделения фнтных оборотов (ГБЛ, ф. 304, № 427, л. 421 и след.). Между двумя этими редакциями есть некоторые совпадения, что указывает, по-видимому, на единый более древний источник<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> В рукописи ГИМ конца XVI — начала XVII века (Син. певч., № 1240) даны обе редакции. При этом одна из них почти полностью совпадает с рукописью ГБЛ, ф. 224, № 34, а другая воспроизводится в

langes Singen einzelner Silben erreicht wird. Wie in den meisten Beispielen des großen Gesangs sind die Gesänge hauptsächlich in geteilter Schrift geschrieben. Einige von ihnen enthalten Ananeiken, die für die Kondakarien des 12. - 13. Jahrhunderts charakteristisch sind und im 16. Jahrhundert wieder aufgegriffen wurden<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Einige Wissenschaftler führen diese bereits in Vergessenheit geratene Technik, die für den griechischen melismatischen Gesang charakteristisch ist, auf die byzantinisierenden Tendenzen der offiziellen russischen Ideologie des 16. Jahrhunderts zurück.

In den ersten Zeilen der Weihnachtssticherons am Ende des Wortes „Salböl“, das wir zitieren, gibt es zum Beispiel einen langen Gesang mit der Verwendung der eingefügten Silben „ane“ - „na“ - „ne“ - „ni“ (Beispiel 21).

Eines der charakteristischsten Beispiele für große Gesänge sind die Evangelienstichera. In Handschriften des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wird dieser Hymnenzyklus in zwei Fassungen präsentiert, die sich durch den unterschiedlichen Grad des Gesangs unterscheiden. In der ersten Fassung überwiegt das neumatische Prinzip, und einige Gesangsabschnitte sind mit Hilfe von Fiten kodiert (GBL, Inventarnummer 224, Nr. 34, Blatt 417-422). Die zweite, melodisch umfangreichere Ausgabe ist ganz in geteilter Schrift geschrieben, ohne Hervorhebung der Fitenwendungen (GBL, Inventarnummer 304, Nr. 427, Blatt 421 ff.). Es gibt einige Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Ausgaben, die offenbar auf eine einzige ältere Quelle hinweisen<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Die GIM-Handschrift aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert (Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1240) enthält beide Versionen. Die eine stimmt fast vollständig mit dem GBL-Manuskript,

мелодически расширенном виде и с разводами фнт. Варианты, близкие первой редакции, мы находим так же в рукописях ГИМ, Син. певч., № 600 и № 1348.

Поскольку песнопения в обоих вариантах записаны беспометным письмом, их реальное звучание можно представить себе только приблизительно. Но по ряду признаков есть возможность установить связь между вариантом стихираря ГБЛ, ф. 304, № 427 и напевом упомянутой выше Усть-Цилемской рукописи, где евангельские стихиры даны с указанием на «перевод Крестьянинов».

#### Демественный распев

Преыдущее изложение приводит нас к вопросу о демествинном распеве, его происхождении, особенностях мелодического склада, значении и месте в ряду различных видов певческого искусства. Обозначения «демество», «демественный распев» впервые появляются в певческих книгах лишь со второй половины XVI века, но возникновение этой разновидности церковного пения относится к более раннему периоду.

В. В. Стасов, которому принадлежит первая специальная работа по данному вопросу, считал, что демественное пение существовало уже в Киевской Руси, представляя собой род свободного от строгих канонов импровизируемого виртуозного пения, не фиксировавшегося в певческих книгах: «Но так как это демество или виртуозное пение не было строго уставно, не было положено церковью,

Inventarnummer 224, Nr. 34, überein, die andere ist in melodisch erweiterter Form mit Fiten-Teilungen wiedergegeben. Varianten, die der ersten Fassung nahe kommen, finden sich auch in den GIM-Handschriften, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang Nr. 600 und Nr. 1348.

Da die Hymnen in beiden Varianten in metrischer Schrift geschrieben sind, kann man sich ihren tatsächlichen Klang nur annähernd vorstellen. Anhand einer Reihe von Merkmalen lässt sich jedoch ein Zusammenhang zwischen der Sticheronvariante des GBL, Inventarnummer 304, Nr. 427 und dem Gesang des oben erwähnten Ust-Zilma-Manuskripts, wo die Evangelienstichera mit dem Hinweis „Krestianin-Übersetzung“ versehen sind.

#### Demestvenny-Gesang

Die vorangegangene Darstellung führt uns zur Frage nach dem Demestvenny-Gesang, seinem Ursprung, den Besonderheiten seiner melodischen Struktur, seiner Bedeutung und seinem Platz unter den verschiedenen Arten des Gesangs. Die Bezeichnungen „Demestvo“ und „Demestvenny-Gesang“ tauchen in den Gesangbüchern erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf, aber die Entstehung dieser Art von Kirchengesang geht auf eine frühere Zeit zurück.

W. W. Stassow, von dem die erste spezielle Arbeit zu diesem Thema stammt, war der Meinung, dass der Demestvenny-Gesang bereits in der Kiewer Rus existierte und eine Art improvisierter, virtuoser Gesang war, der nicht in Gesangbüchern festgelegt war und frei von strengen Kanons war: „Da aber dieser Demestvenny- oder Virtuosengesang nicht streng gesetzlich, nicht kirchlich vorgeschrieben, sondern nur erlaubt war, musste er natürlich

а только допускаемо, то, естественно, оно должно было все более и более получать колорит индивидуальности сочинителей и национальности русской» (271, 44).

Этот взгляд разделялся и такими видными исследователями русского церковного пения, как Разумовский и Преображенский (226, 183—184; 214, 23—24). По мнению других ученых, демественный распев развился из кондакарного.

Но все это только догадки, не подтверждаемые никакими документальными данными. Современные советские ученые относят происхождение демественного пения к середине XV века. Наиболее раннее упоминание о нем мы находим в летописном рассказе о смерти князя Димитрия Красного (1441 год). Чувствуя приближение смерти, князь, по словам летописца, «начат псти демеством „Господа пойте и превозносите его во веки“...»<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Большинство авторов эта запись приводится по сравнительно поздней Воскресенской летописи. Но как устанавливает Б. А. Шиндин, она есть уже в Московской летописи конца XV века, что подтверждает ее правдоподобность (308, 121—122).

Но в первый период своего существования демественные песнопения записывались обычным знаменем и не выделялись из остального певческого репертуара какими-либо бросающимися в глаза внешними признаками. Только во второй половине XVI века была выработана особая демественная нотация и демественный распев определился как самостоятельный вид певческого искусства.

Демественное пение именуется в памятниках того времени «красным» (то есть красивым, роскошным, великолепным). Оно отличается

mehr und mehr die Farbe der Individualität der Komponisten und der russischen Nationalität annehmen“ (271, 44).

Diese Ansicht wurde auch von so bedeutenden Gelehrten des russischen Kirchengesangs wie Rasumowski und Preobraschenski vertreten (226, 183-184; 214, 23-24). Anderen Gelehrten zufolge entwickelte sich der Demestvenny-Gesang aus dem Kondakar-Gesang.

All dies ist jedoch nur Spekulation und wird durch keinerlei dokumentarische Daten gestützt. Moderne sowjetische Wissenschaftler führen den Ursprung des Demestvenny-Gesangs auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück. Die früheste Erwähnung finden wir in einem Bericht über den Tod von Fürst Dimitri Krasny (1441). Als der Fürst seinen Tod nahen spürte, begann er, so der Chronist, „den Demestvenny-Gesang „Singet dem Herrn und preist ihn für immer und ewig“ zu singen...“<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Die meisten Autoren führen diesen Bericht in den relativ späten Auferstehungs-Chroniken an. Doch wie B. A. Schindin feststellt, findet er sich bereits in der Moskauer Chronik des späten 15. Jahrhunderts, was seine Plausibilität bestätigt (308, 121-122).

In der ersten Zeit seines Bestehens wurden die Demestvenny-Gesänge jedoch in den üblichen Bannern aufgezeichnet und unterschieden sich nicht durch auffällige äußere Merkmale vom übrigen Gesangsrepertoire. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde eine spezielle Demestvenny-Notation entwickelt und der Demestvenny-Gesang als eigenständiger Typus der Gesangkunst definiert.

In den Denkmälern dieser Zeit wird der Demestvenny-Gesang „rot“ (d.h. schön, luxuriös, prächtig) genannt. Er zeichnet sich durch die Breite des Gesangs und

широтой распева, обилием мелнзматических украшений и не подчиняется системе осмогласия. Еще Стасов указывал, что этот род пения применяется главным образом по особому торжественным случаям и в дни больших праздников (271, 44). Это подтверждается и последующими исследованиями. Вполне естественно, что именно во второй половине XVI века демественный распев, отличавшийся тяготением к особой торжественности и пышному великолепию, полностью оформился и был закреплен в певческой практике.

Если не считать во многом устаревшей статьи В. В. Стасова, то до недавнего времени не существовало специальных работ, посвященных изучению демественного пения, и представления о нем были весьма смутными. Полезные новые сведения о нем содержит книга И. Гарднера, посвященная проблеме происхождения демества и демественной нотации (337). Но немецкий ученый строит свой труд на слишком ограниченном материале и потому некоторые из его выводов оказались недостаточно убедительными. Вопросы происхождения, структуры и художественной специфики демественного распева подробно и обстоятельно освещены в ряде публикаций Б. А. Шиндина (306—308), основанных на вдумчивом изучении обширного рукописного и документально-исторического материала, а затем Г. А. Пожидаевой.

Поскольку мелодическое содержание древнерусской монодии было неразрывно связано с ее графическим начертанием, прежде всего требовали выяснения особенности демественной нотации. Ряд ученых уже в XIX веке пытался постигнуть ее тайны. Д. В. Разумовским были составлены

den Reichtum an melodischen Verzierungen aus und gehorcht nicht dem System der Osmoglasie. Schon Stassow wies darauf hin, dass diese Art des Gesangs hauptsächlich bei besonders feierlichen Anlässen und an den Tagen großer Feste verwendet wird (271, 44). Dies wird durch spätere Forschungen bestätigt. Es ist ganz natürlich, dass sich der Demestvenny-Gesang, der sich durch seine Anziehungskraft auf besondere Feierlichkeit und prächtige Pracht auszeichnet, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts voll entfaltet und in der Gesangspraxis gefestigt hat.

Abgesehen von dem weitgehend veralteten Artikel von W. W. Stassow gab es bis vor kurzem keine speziellen Werke, die sich mit dem Studium des Demestvenny-Gesangs befassten, und die Vorstellungen darüber waren sehr vage. Nützliche neue Informationen sind in dem Buch von I. Gardner enthalten, das sich mit dem Problem des Ursprungs der Demestvo- und Demestvenny-Notation beschäftigt (337). Der deutsche Gelehrte stützte sich bei seiner Arbeit jedoch auf zu wenig Material, weshalb einige seiner Schlussfolgerungen nicht überzeugend genug waren. Die Fragen nach dem Ursprung, der Struktur und der künstlerischen Besonderheit des demestischen Gesangs werden in einer Reihe von Publikationen von B. A. Schindin (306-308), basierend auf einem sorgfältigen Studium des umfangreichen handschriftlichen und dokumentarisch-historischen Materials, und dann von G. A. Poschidajewa ausführlich behandelt.

Da der melodische Inhalt der altrussischen Monodie untrennbar mit ihrer grafischen Darstellung verbunden war, mussten zunächst die Besonderheiten der Demestvenny-Notation erforscht werden. Bereits im 19. Jahrhundert versuchten einige Gelehrte, ihre Geheimnisse zu ergründen. D. W. Rasumowski erstellte

«азбуки» демественной нотации. Гарднер самостоятельно решает эту задачу, прилагая подобную же азбуку к упомянутому труду. При этом он устанавливает, что около 60% знаков являются общими для демественной и столповой нотации.

Недостатком всех этих «азбук» является их чисто эмпирический характер. Шиндин стремился выяснить самый принцип, лежащий в основе демественной нотации. Главная особенность этой нотации, как формулирует исследователь — «образование обширного числа начертаний из ограниченного круга основных графических элементов» (306, 142).

Такой аналитический подход значительно облегчает понимание демественной нотации и дает надежный ключ к ее прочтению. Создатели этой нотации не изобретали нечто совершенно новое, а основывались на знакомых начертаниях обычного (столпового) знамени, комбинируя их различным, порой довольно хитроумным образом.

В демественном пении сохраняется попевочная структура, но границы попевок становятся гораздо более зыбкими и подвижными, чем в знаменном распеве. Иную роль приобретает полевка и в образовании целостной композиции. «Начальная полевка произведения, — замечает Шиндин, — становится здесь как бы темой либо песнопения в целом, либо его раздела. В этих случаях вся композиция или ее крупные разделы строятся на вариантно-вариационном развитии этой поевки» (307, 117)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> На вариантность попевок демественного распева обращает внимание и Н. Д. Успенский (285, 208).

ein „Alphabet“ der Demestvenny-Notation. Gardner löst dieses Problem eigenständig, indem er dem oben genannten Werk ein ähnliches Alphabet beifügt. Dabei stellt er fest, dass etwa 60 % der Zeichen der Demestvenny- und der Stolpovayanotation (*Säulennotation*) gemeinsam sind.

Der Nachteil all dieser „ABCs“ ist ihr rein empirischer Charakter. Schindin hat versucht, das eigentliche Prinzip der Demestvenny-Notation herauszufinden. Das Hauptmerkmal dieser Notation, so formuliert es der Forscher, ist „die Bildung einer großen Anzahl von Buchstaben aus einer begrenzten Anzahl von grundlegenden grafischen Elementen“ (306, 142).

Diese analytische Herangehensweise erleichtert das Verständnis der Demestvenny-Notation erheblich und bietet einen zuverlässigen Schlüssel zu ihrer Lesung. Die Schöpfer dieser Notation haben nicht etwas völlig Neues erfunden, sondern sich auf die vertraute Schrift des regulären (Säulen-)Banners gestützt und sie auf verschiedene, manchmal recht raffinierte Weise kombiniert.

Im Demestvenny-Gesang wird die Struktur des Gesangs beibehalten, aber die Grenzen der Gesänge werden viel schwankender und beweglicher als im Krjuki-Noten-Gesang. Der Gesang erhält eine andere Rolle bei der Entstehung einer vollständigen Komposition. „Der Anfangsgesang eines Stücks“, bemerkt Schindin, „wird hier sozusagen zum Thema des gesamten Gesangs oder seines Abschnitts. In diesen Fällen sind die gesamte Komposition oder ihre Hauptteile auf der variantenreichen Entwicklung dieses Gesangs aufgebaut“ (307, 117)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> N. D. Uspenski (285, 208) weist auch auf die Varianten des Demestvenny-Gesangs hin.



Своеобразна и ритмика демественного распева. Если ритмическое строение знаменного распева определяется отношением 1 : 2, то в демественных песнопениях часто встречаются пунктированные фигуры, возникающие в результате так называемых «оттяжек» (285, 211). В результате ритмический рисунок напева приобретает более разнообразный и подвижный характер.

Это заметно при сравнении начальных строк одного и того же песнопения в двух различных мелодических вариантах — знаменного и демественного распева (пример 22). Наличие некоторых общих элементов в приведенных образцах делает их различие еще более наглядным и рельефным.

Для многих исследователей служили загадкой встречающиеся в рукописях указания: «почин демеством» и «захват демеством». Н. Д. Успенский связывает этн термины с многоголосным пением (285, 284—285). Но это опровергается исследованиями Г. А. Пожидаевой, устанавливающей, что подобные указания встречаются только в одноголосных демественных песнопениях позднего происхождения. Трехили четырехголосные демественные «партитуры» их не содержат. Можно допустить, что одноголосные демественные песнопения исполнялись по принципу респонсорного пения и «захват демеством» означало вступление хора, а «почин демеством — начало песнопения или его части, исполняемое солистом. В некоторых песнопениях указание «захват демеством» повторяется несколько раз, таким образом создается подобие чередования запева с припевом. Но такая форма исполнения вовсе не обязательно предполагает многоголосие.

Auch die rhythmische Struktur des Demestvenny-Gesangs ist eigentümlich. Während die rhythmische Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs durch das Verhältnis 1 : 2 bestimmt wird, gibt es in den Demestvenny-Gesängen oft punktierte Figuren, die aus sogenannten „Dehnungen“ resultieren (285, 211). Dadurch erhält das rhythmische Muster des Gesangs einen abwechslungsreicheren und beweglicheren Charakter.

Dies wird deutlich, wenn man die Anfangszeilen desselben Gesangs in zwei verschiedenen melodischen Varianten - Krjuki-Noten- und Demestvenny-Gesang - vergleicht (Beispiel 22). Das Vorhandensein einiger gemeinsamer Elemente in den oben genannten Beispielen macht ihre Unterscheidung noch klarer und deutlicher.

Für viele Forscher waren die Anweisungen in den Manuskripten: „Anfang des Gesangs“ und „Eintritt des Chores“ ein Rätsel. N. D. Uspenski bringt diese Begriffe mit mehrstimmigem Gesang in Verbindung (285, 284-285). Dies wird jedoch durch die Forschungen von G. A. Poschidajewa widerlegt, die feststellt, dass solche Angaben nur in einstimmigen Demestvenny-Gesängen späterer Herkunft vorkommen. Die drei- und vierstimmigen Demestvenny-„Partituren“ enthalten sie nicht. Es ist davon auszugehen, dass einstimmige Demestvenny-Gesänge nach dem Prinzip des Responsoriums gesungen wurden, wobei „Eintritt des Chores“ die Einleitung des Chors und „Anfang des Gesangs“ den Beginn des Gesangs oder des vom Solisten gesungenen Teils bedeutete. In einigen Hymnen wird die Anweisung „Eintritt des Chores“ mehrmals wiederholt, wodurch der Anschein erweckt wird, dass sich der Chor mit dem Refrain abwechselt. Diese Form der Aufführung bedeutet jedoch nicht unbedingt Mehrstimmigkeit. Der Responsoriumsgesang, der der synagogalen Praxis entlehnt ist, war bereits in den ersten Jahrhunderten des

Респонсорное пение, заимствованное из синагогальной практики, было известно еще в первые века христианства, задолго до возникновения многоголосия профессионального типа.

Наряду с демественным в рассматриваемую эпоху возникает еще один рол пения, получивший название путевого распева. Оба они развивались приблизительно параллельно, окончательно оформившись во второй половине XVI века. Путевой распев и соответствующая ему нотация, по сравнению с демественным, ближе к столповому знамени. «Тем самым, — пишет Гарднер, — путевая нотация занимает промежуточное положение между столповой нотацией и демественной и может рассматриваться как связующее звено между этими двумя нотациями» (337, 148). Однако высказанное Гарднером мнение, что путевая нотация исторически предшествовала демественной и полностью сложилась уже в конце XV или начале XVI века, не подтверждается исследованиями советских ученых.

Возможно, именно в силу своей относительной простоты к близости к привычным формам столпового письма она получила большее распространение в певческой практике, нежели демественная. «По степени распространенности разных (второстепенных) видов безлинейного нотного письма, — констатирует Бражников, — на первое место должна быть поставлена путевая нотация (путевое знамя), на второе — демественная (демественное знамя)» (37, 369).

В этом смысле показательно, что уже в начале XVII века путевая нотация была теоретически осмыслена и объяснена. В «азбуке» монаха Кирилло-Белозерского монастыря Христофора, датированной 1604 годом, есть раздел: «Согласие знамени с путным

Christentums bekannt, lange vor dem Aufkommen der professionellen Mehrstimmigkeit.

Neben dem Demestvenny-Gesang entstand in der betrachteten Epoche eine weitere Gesangsform, der Weggesang. Beide entwickelten sich ungefähr parallel und wurden schließlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fertiggestellt. Der Weggesang und die ihm entsprechende Notation ist im Vergleich zum Demestvenny-Gesang näher am Säulenbanner. „So“, schreibt Gardner, „nimmt die Wegnotation eine Zwischenstellung zwischen der Säulennotation und der Demestvenny-Notation ein und kann als Bindeglied zwischen diesen beiden Notationen betrachtet werden“ (337, 148). Gardners Ansicht, dass die Wegnotation historisch gesehen der Demestvenny-Notation vorausging und sich bereits im späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert voll entwickelte, wird jedoch durch die Studien sowjetischer Wissenschaftler nicht bestätigt.

Vielleicht lag es an ihrer relativen Einfachheit und Nähe zu den üblichen Formen der Säulenschrift, dass sie in der Gesangspraxis weiter verbreitet war als die Demestvenny-Notation. „In Bezug auf den Grad der Verbreitung verschiedener (sekundärer) Arten nicht-linearer musikalischer Notation“, so Braschnikow, „sollte der erste Platz der Weg-Notation (Wege-Banner) und der zweite die Demestvenny-Notation (Demestvenny-Banner) gegeben werden“ (37, 369).

In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Wegnotation theoretisch erfasst und erklärt wurde. Im „Alphabet“ des Mönchs Christophorus vom Kirillo-Beloserski-Kloster, datiert auf das Jahr 1604, gibt es einen Abschnitt mit dem Titel: „Die Übereinstimmung

знаменем, сиречь како поется путь против знамени и решение путному знамени в коем же гласу». Знаки путевой нотации разъясняются здесь с помощью обычного столпового знамени. Что касается демественных азбук, то они появляются только в конце XVII века, когда развитие демественного распева, но существу, уже завершилось, и ограничиваются простым перечислением знамен.

Одним из до сих пор нерешенных вопросов русской музыкальной медиэвистики остается вопрос об отношении большого распева к демествениому. Между ними несомненно много общего и приемах мелодического изложения, и в тех случаях, когда образцы демествениого распева записаны обычным столповым знаменем, различить их бывает очень трудно. С другой стороны, песнопения, записанные так называемым казанским знаменем, содержащим в себе ряд элементов демественной нотации, обозначались иногда словами «болше знамя». Создается впечатление, что в XVI веке вообще не проводилось достаточно четкого различия между большим и демественным распевом; определенное их разграничение установилось позже, в ходе дальнейшего развития, причем определяющим признаком оказывался не столько характер самих напевов, сколько способ их фиксации.

В упомянутом ниже стихираре ГИМ (Син. певч., № 1240) мы находим один из самых излюбленных образцов демественного репертуара— 136-й псалом «На реце вавилонстей», записанный, однако, не демественной, а столповой нотацией. Обращает на себя внимание не свойственная вообще

des Banners mit dem Wegbanner, oder wie der Weg entgegen dem Banner gesungen wird, und die Entscheidung des Wegbanners in welchem Ton.“ Die Zeichen der Wegschreibweise werden hier anhand eines gewöhnlichen Säulenbanners erläutert. Was die Demestvenny-Alphabete betrifft, so erscheinen sie erst Ende des 17. Jahrhunderts, als die Entwicklung des Demestvenny-Gesangs im Wesentlichen abgeschlossen war, und beschränken sich auf eine einfache Aufzählung von Bannern.

Eine der noch ungelösten Fragen in der russischen musikalischen Mediävistik ist die Frage nach dem Verhältnis des großen Gesangs zum Demestvenny-Gesang. Zweifellos gibt es viele Gemeinsamkeiten in der melodischen Gestaltung, und in den Fällen, in denen Proben des Demestvenny-Gesangs mit dem üblichen Säulenbanner aufgezeichnet wurden, ist es sehr schwierig, zwischen ihnen zu unterscheiden. Andererseits wurden Gesänge, die im so genannten Kasaner Banner aufgezeichnet wurden, das eine Reihe von Elementen der Demestvenny-Notation enthält, manchmal mit den Worten „große Banner“ gekennzeichnet. Es scheint, dass es im 16. Jahrhundert keine hinreichend klare Unterscheidung zwischen dem großen und Demestvenny-Gesang gab; eine gewisse Unterscheidung wurde erst später, im Laufe der weiteren Entwicklung, eingeführt, und das entscheidende Merkmal war nicht so sehr die Art der Gesänge selbst, sondern die Art, wie sie aufgezeichnet wurden.

In der unten erwähnten GIM-Stichera (Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1240) finden wir eines der beliebtesten Beispiele des Demestvenny-Repertoires - Psalm 136 „Am Fluss Babylon“, allerdings nicht in Demestvenny-, sondern in Säulennotation aufgezeichnet. Die Behandlung des Textes mit Pausen und

церковному пению трактовка текста с обрывами и повторениями слов (см. пример 23). Гарднер связывает этот прием с многоголосием (337, 139). Однако никаких указаний на многоголосное исполнение ни в данном случае, ни в других рукописях, содержащих то же песнопение, нет.

Несмотря на редкость, а может быть, и единичность подобных примеров, этот образец показателен как свидетельство непосредственной связи и взаимодействия церковно-певческого искусства с народной песней. Приведенный образец наглядно демонстрирует использование приемов народного пения в церковных песнопениях. Он может служить также косвенным подтверждением того, что в XVI веке уже сложились характерные стилистические признаки лирической протяжной песни.

По мнению М. В. Бражникова, именно в области большого распева взаимодействие с народной песенностью проявлялось особенно интенсивно (291, 78). Демественный распев, не ограниченный кругом канонизированных осмогласных попевок, так же был открыт для проникновения элементов народной песенности.

## Стихи покаянные

К новым явлениям русской музыкальной культуры XVI века относится возникновение «стихов покаянных», именованных также «слезными», «умиленными» или «прибыльными» (добавочными, дополнительными). Развившись из традиционных видов церковно-певческого искусства (покаянные стихиры, заупокойные, великопостные песнопения), этот жанр отделился от них и приобрел самостоятельное значение.

Wortwiederholungen (siehe Beispiel 23), die dem Kirchengesang im Allgemeinen nicht eigen ist, fällt auf. Gardner bringt diese Technik mit Polyphonie in Verbindung (337, 139). Es gibt jedoch weder in diesem Fall noch in anderen Manuskripten, die denselben Gesang enthalten, Hinweise auf Polyphonie.

Trotz der Seltenheit oder vielleicht sogar Einzigartigkeit solcher Beispiele ist dieses Beispiel als Beweis für die direkte Verbindung und Interaktion von kirchlicher Gesangkunst mit dem Volkslied von Bedeutung. Dieses Beispiel zeigt deutlich die Verwendung von Volksgesangstechniken in Kirchenliedern. Sie kann auch als indirekter Beleg dafür dienen, dass sich im 16. Jahrhundert bereits die charakteristischen Stilmerkmale des lyrischen Langliedes herausgebildet haben.

Nach M. W. Braschnikow, war es im Bereich des großen Gesangs, dass die Interaktion mit Volkslied besonders intensiv war (291, 78). Der Demestvenny -Gesang, der nicht auf den Kreis der kanonisierten Osmoglasie-Gesänge beschränkt war, war auch offen für das Eindringen von Elementen des Volksliedes.

## Bußverse

Zu den neuen Phänomenen der russischen Musikkultur des 16. Jahrhunderts gehört das Aufkommen von „Bußversen“, auch „tränenreich“, „versöhnlich“ oder „gewinnbringend“ (zusätzlich, ergänzend) genannt. Diese Gattung entwickelte sich aus den traditionellen kirchlichen Gesängen (Buß-Stichera, Requiem und Fastenhymnen), löste sich von ihnen ab und erhielt eine eigenständige Bedeutung. Bußverse waren nicht mit dem liturgischen Ritual verbunden,

Покаянные стихи не были связаны с богослужебным ритуалом, их пели на досуге соло или небольшими группами, вкладывая в них глубоко личный смысл. Это была, по выражению академика В. Н. Перетца, «попытка создать интимную лирику на почве церковной традиции» (189, 474).

Напевы покаянных стихов записывались крюковой нотацией, и их мелодический строй близок традиционным образцам знаменного распева. Обычно они группировались по гласам, но эта группировка не всегда достаточно последовательна. Гласовые попевки подвергались свободным вариационным изменениям, утрачивая свою определенную, устойчивую форму.

Единичные образцы покаянных стихов встречаются в рукописях конца XV века (294, 256—259; 114). Но как особый, самостоятельный жанр они формируются на протяжении следующего столетия.

С. В. Фролов отмечает, что в певческих книгах 40-х годов XVI века можно иногда обнаружить небольшие подборки, включающие от трех до семи стихов. Тогда же, по его мнению, появился и термин: «Стихи покаянные, слезны и умиленны, чтоб душа пришла к покаянию» (296, 167).

Одним из наиболее ранних памятников, содержащих законченный цикл покаянных стихов, систематизированных по гласам, является открытая тем же исследователем рукопись некоего инок Елисея, «родом Вологжанина», датируемая 1557—1558 годами. Всего в ней сорок один стих, среди которых есть очень популярные образцы, многократно воспроизводившиеся в различных вариантах в рукописях более позднего времени.

К их числу относится стих «Прими мя, пустыни», воспевающий одинокую отшельническую жизнь среди природы. Эмоциональный строй стиха двойствен. С поистине

sondern wurden in der Freizeit allein oder in kleinen Gruppen gesungen, was ihnen eine sehr persönliche Bedeutung verlieh. Es war, wie der Akademiker W. N. Peretz es ausdrückte, „ein Versuch, eine intime Lyrik auf der Grundlage der kirchlichen Tradition zu schaffen“ (189, 474).

Die Gesänge der Bußverse wurden in Krjuki-Notation geschrieben, und ihre melodische Struktur steht den traditionellen Beispielen des Krjuki-Noten-Gesangs nahe. Normalerweise wurden sie nach Vokalen gruppiert, aber diese Gruppierung ist nicht immer konsequent genug. Die Vokalgesänge waren freien Variationen unterworfen und verloren ihre feste, stabile Form.

Einzelne Beispiele von Bußversen finden sich in Handschriften des späten 15. Jahrhunderts (294, 256-259; 114). Als besondere, eigenständige Gattung bilden sie sich aber erst im nächsten Jahrhundert heraus.

S. W. Frolow stellt fest, dass man in Gesangsbüchern aus den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts manchmal kleine Auswahlen von drei bis sieben Strophen findet. Damals tauchte seiner Meinung nach auch der Begriff auf: „Bußverse, tränenreich und versöhnlich, damit die Seele zur Reue kommt“ (296, 167).

Eines der frühesten Denkmäler, das einen vollständigen, nach Vokalen geordneten Zyklus von Bußversen enthält, ist eine von demselben Forscher entdeckte Handschrift, die auf die Jahre 1557-1558 datiert ist und von einem gewissen Mönch Jelisseej, „einem gebürtigen Wologdaer“ stammt. Es enthält insgesamt einundvierzig Verse, darunter sehr populäre Beispiele, die in verschiedenen Versionen in späteren Handschriften wiederholt wiedergegeben wurden.

Dazu gehört der Vers „Nimm mich auf, Einöde“, der das einsame Einsiedlerleben inmitten der Natur preist. Die emotionale Struktur des Verses ist dual. Mit wahrhaft inspirierter

вдохновенной поэтичностью описывает автор красоты природы, которую он возлюбил «паче царских чертог и позлащенных палат». И вместе с тем в стихе звучит страх одиночества, придавая последним строкам почти трагический характер:

И буду яко худ зверь един скитался.

И бегая чело вси и много мятежных  
сея жнэин,  
И рыдая во глубоком н диком недре  
твоём.

В тексте и напеве этого стиха ощущается явная близость к народной песне. В частности, Фролов отмечает своеобразие ее структуры, основанной на вариационно-строфическом принципе. Точнее было бы говорить о вариантной строфичности. Все мелодические строки сходны между собой, но ни одна из них не повторяет другую; повторяются только отдельные элементы, различным образом сочетающиеся друг с другом (пример 24).

Репертуар покаянных стихов окончательно сложился в XVII веке, когда появляются большие их циклы, в которых отдельные стихи расположены как по гласовой принадлежности, так и по содержанию, возникают некоторые новые разновидности этого жанра.

## РЕЛИГИОЗНЫЕ ДЕЙСТВА

Одним из характерных явлений русской художественной культуры XV—XVI веков, отразивших ее новые, ренессансные черты, были религиозные действия. Так назывались театрализованные изображения отдельных эпизодов «Священного писания», которые вводились в состав торжественного праздничного богослужения, придавая ему особую

Poesie beschreibt der Autor die Schönheit der Natur, die er „mehr als Königssäle und vergoldete Gemächer“ liebte. Gleichzeitig schwingt in dem Gedicht die Angst vor der Einsamkeit mit, was den letzten Zeilen einen fast tragischen Charakter verleiht:

Und ich werde wie ein wildes Tier allein umherstreifen.

Und ich werde von allen Menschen fliehen

Und in den wilden und tiefen Tälern deiner Erde heulen.

Der Text und die Melodie dieses Gedichts haben eine starke Ähnlichkeit mit einem Volkslied. Insbesondere stellt Frolov fest, dass ihre Struktur auf dem Variations- und Strophenprinzip basiert. Es wäre genauer zu sagen, dass es sich um eine Variante der Strophe handelt. Alle melodischen Zeilen sind ähnlich, aber keine wiederholt eine andere; nur einzelne Elemente werden wiederholt, die sich auf unterschiedliche Weise miteinander verbinden (Beispiel 24).

Das Repertoire der Bußverse entwickelte sich schließlich im 17. Jahrhundert, als große Zyklen von ihnen erschienen, in denen die einzelnen Verse sowohl nach Vokalen als auch nach Inhalten geordnet sind, und einige neue Varianten dieser Gattung entstanden.

## RELIGIÖSE AUFFÜHRUNGEN

Eines der charakteristischen Phänomene der russischen Kunstkultur des 15. - 16. Jahrhunderts, das ihre neuen, von der Renaissance geprägten Züge widerspiegelt, waren die religiösen Aktionen. Dabei handelte es sich um theatralische Darstellungen einzelner Episoden aus der „Heiligen Schrift“, die in den feierlichen Festgottesdienst eingefügt wurden und ihm einen

пышность и драматическую образность. Наиболее развитыми элементами театральности обладало «пещное действо», в основу которого положена была библейская легенда о трех иудейских отроках, ввергнутых по приказанию вавилонского царя Навуходоносора в раскаленную печь за отказ поклониться золотому тельцу, но спасенных ангелом, посланным богом с небес. Исполнение действий было приурочено к определенным дням церковного календаря. «Пещное действо» совершалось в воскресенье перед рождеством («день святых отцов») или неделей раньше («день святых праотцов»), в зависимости от того, на какой день недели приходилось празднование рождества. Это представление привлекало всегда большое количество зрителей, среди которых были и простые люди из народа и высшая знать. В московском Успенском соборе на нем обычно присутствовали царь с царицей<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> По свидетельству английского посланника Д. Флетчера, находившегося в Москве в 1588—1589 годах, во время царствования Федора Иоанновича, «царь и царица всегда бывают при этом торжестве, хотя всякий год повторяется одно и то же безо всякого прибавления чего-нибудь нового» (295, 117).

«Чин пещного действия» регулярно отправлялся в новгородском Софийском соборе, где он, возможно, и был впервые разработан. Зафиксировано также существование этого действия в Вологде, а возможно, и во Владимире (247, 29).

Сохранилось несколько описаний «пещного действия», по которым можно с достаточной полнотой восстановить весь его порядок<sup>2</sup>.

особенный Гланз и eine dramatische Bildsprache verliehen. Die am weitesten entwickelten Elemente der Theatralik waren die „Passionsschauspiele“, die auf der biblischen Legende über drei jüdische Jünglinge beruhte, die auf Befehl des babylonischen Königs Nebukadnezar in einen feurigen Ofen geworfen wurden, weil sie sich weigerten, das goldene Kalb anzubeten, aber von einem von Gott gesandten Engel aus dem Himmel gerettet wurden. Die Aufführung der Taten war zeitlich auf bestimmte Tage des Kirchenkalenders abgestimmt. „Das Fest wurde am Sonntag vor Weihnachten („Tag der heiligen Väter“) oder in der Woche davor („Tag der heiligen Vorväter“) gefeiert, je nachdem, an welchem Wochentag Weihnachten gefeiert wurde. Diese Aufführung zog stets eine große Zahl von Zuschauern an, darunter einfache Leute aus dem Volk und der höchste Adel. In der Moskauer Uspenski-Kathedrale waren gewöhnlich der Zar und die Zarin anwesend<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Laut dem englischen Gesandten D. Fletcher, der sich 1588-1589, während der Regierungszeit von Fjodor Ioannowitsch, in Moskau aufhielt, „nehmen der Zar und die Zarin immer an dieser Feier teil, obwohl sich jedes Jahr dasselbe wiederholt, ohne dass irgendetwas Neues hinzugefügt wird“ (295, 117).

„Die Reihe der Passionsschauspiele“ wurde regelmäßig in der Nowgoroder Sophienkathedrale durchgeführt, wo er möglicherweise zuerst entwickelt wurde. Die Existenz dieser Handlung wurde auch in Wologda und möglicherweise in Wladimir verzeichnet (247, 29).

Es sind mehrere Beschreibungen der „Passionsschauspiele“ überliefert, aus denen sich ihr gesamter Ablauf mit hinreichender Vollständigkeit rekonstruieren lässt<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Наиболее подробное из этих описаний содержится в «Чиновнике Новгородского Софийского собора», составление которого относится к концу 20-х — началу 30-х годов XVII века (301, 58—68). В той же публикации (247—253) приведены более ранние описания этого действа из «Чина церковного архиепископа Великого Новгорода и Пскова» (1531—1542 годы) и «Чиновника архиепископического древлеписменного» новгородской Софии, составленного в начале XVII века. Кроме того, существует печатное издание с описанием различных церковных чинов, включая и «пещное действо», выпущенное в Москве в первой половине XVII века без указания года (302).

В жанровом отношении это не что иное, как особый вариант литургической Драмы — средневекового религиозного представления, которое возникло на Западе в IX—X веках, а позже получило развитие и в Византии (379). На русской почве оно приобрело своеобразную форму, вобрав в себя и самобытные народные элементы, и некоторые черты ренессансной западной культуры.

Природа литургической драмы двойственна. Она не отрывается от религиозного обряда, оставаясь частью богослужебного чина. И вместе с тем свойственные ей черты яркой зрелищности, занимательности действия, наивной бытовой реалистичности, порой даже фарсовости вступали в противоречие с возвышенно-созерцательным строем и отвлеченной символическостью церковного ритуала. Со строгой канонической точки зрения они должны были рассматриваться как нечто чуждое духу христианского богослужения.

<sup>2</sup> Die detaillierteste dieser Beschreibungen ist im „Offiziellen der Nowgoroder Sophienkathedrale“ enthalten, dessen Zusammenstellung auf die späten 20er bis frühen 30er Jahre des 17. Jahrhunderts zurückgeht (301, 58-68). In derselben Publikation (247-253) werden frühere Beschreibungen dieser Aktion aus der „Reihe der Kirche des Erzbischofs von Weliki Nowgorod und Pskow“ (1531-1542) und dem „Offiziellen des Erzbischofs der Nowgoroder Sophienkathedrale“ zitiert, aus dem frühen 17. Jahrhundert. Darüber hinaus gibt es eine gedruckte Ausgabe mit Beschreibungen verschiedener kirchlicher Ämter, darunter ein „Passionsschauspiel“, ausgestellt in Moskau in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ohne Angabe des Jahres (302).

Vom Genre her ist es nichts anderes als eine besondere Variante des liturgischen Dramas, einer mittelalterlichen religiösen Darbietung, die im Westen im 9. - 10. Jahrhundert aufkam und sich später in Byzanz entwickelte (379). Auf russischem Boden nahm es eine eigentümliche Form an, die sowohl ursprüngliche volkstümliche Elemente als auch einige Merkmale der westlichen Renaissancekultur enthielt.

Das liturgische Drama hat einen doppelten Charakter. Es ist nicht losgelöst vom religiösen Ritus, sondern bleibt ein Teil des liturgischen Ritus. Gleichzeitig standen die ihm innewohnenden Merkmale des lebendigen Spektakels, der unterhaltsamen Handlung, des naiven Realismus des Alltagslebens, manchmal sogar der Farce, im Widerspruch zu der erhabenen und kontemplativen Struktur und der abstrakten Symbolik des kirchlichen Rituals. Aus streng kanonischer Sicht waren sie als etwas dem Geist des christlichen Gottesdienstes Fremdes zu betrachten.



В «пещном действе» отчетливо различаются эти два плана: литургический и собственно театральный с тяготением к реалистической наглядности, конкретности изображения и обилию декоративных эффектов. Персонажи, участвовавшие в представлении, не только лицедействовали, но и совершали обряд. Перед каждым выходом они подходили к митрополиту или архиерею, который вел службу, чтобы получить его благословение. Протодьякон возглашал соответствующие строки песнопений, исполнявшихся затем попеременно певчими дьяками на обоих клиросах. Хоровое исполнение чередовалось с пением отроков, роли которых поручались молодым певчим. Уже в этой перекличке разных групп заключался элемент драматизации. Антифонное и реслонсорное пение, известное самым ранним формам христианского богослужения и в свою очередь заимствованное ими из древнегреческой трагедии, принято считать источником возникновения литургической драмы. Таким образом здесь сохраняется связь с коренными основами жанра. Зрелищная сторона служила иллюстрацией тех событий, о которых подробно рассказывалось в исполнявшихся на протяжении всего действия песнопениях. Характерный оттенок грубоватого площадного комизма привносился фигурами двух «халдеев», которые вталкивали отроков в «пещь», а потом в страхе падали ниц при появлении ангела. По ходу действия они обменивались между собой репликами, выдержанными в духе народного просторечия. Диалоги халдеев напоминают по языку вульгарно окрашенные комедийные сценки, разыгрывавшиеся скomorохами на улицах и площадях<sup>3</sup>.

Das „Passionsschauspiel“ unterscheidet deutlich zwischen diesen beiden Plänen: liturgisch und theatralisch, mit einer Tendenz zu realistischer Visualität, Konkretheit des Bildes und einer Fülle von dekorativen Effekten. Die an der Aufführung teilnehmenden Figuren spielten nicht nur, sondern vollzogen auch ein Ritual. Vor jeder Aufführung wandten sie sich an den Metropoliten oder Bischof, der den Gottesdienst leitete, um seinen Segen zu erhalten. Der Archidiakon rief die entsprechenden Gesangszeilen aus, die dann abwechselnd von den Diakonen auf beiden Sängerplätzen gesungen wurden. Der Chorgesang wechselte sich mit dem Gesang der Jugendlichen ab, deren Rollen den jungen Sängern zugewiesen wurden. Bereits in dieser Aufzählung der verschiedenen Gruppen war ein Element der Dramatisierung enthalten. Der Antiphonal- und Resonanzgesang, der den frühesten Formen des christlichen Gottesdienstes bekannt war und von diesen wiederum aus der antiken griechischen Tragödie entlehnt wurde, gilt als Quelle für den Ursprung des liturgischen Dramas. So wird hier die Verbindung zu den einheimischen Grundlagen der Gattung gewahrt. Das Spektakel diente zur Veranschaulichung der Ereignisse, die in den Gesängen, die während der Handlung gesungen wurden, detailliert wiedergegeben wurden. Die Figuren der beiden „Chaldäer“, die die Heranwachsenden in den „Ofen“ stießen und dann beim Erscheinen des Engels vor Angst zusammenbrachen, brachten einen charakteristischen Hauch von grober Hofkomik ins Spiel. Im Verlauf der Handlung tauschten sie Bemerkungen im Sinne des Volksmundes aus. Die Dialoge der Chaldäer ähneln in ihrer Sprache vulgär gefärbten komödiantischen Sketchen, die von Spielmännern auf den Straßen und Plätzen gespielt werden<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Высказывалось мнение, что роли халдеев поручались профессиональным скоморохам, несмотря на то, что церковь продолжала относиться к ним враждебно и считать их людьми «нечистыми». На самом деле в Москве халдеев играли певчие царского хора (162). В других городах в этой роли выступали, вероятно, певцы архиерейских хоров.

Эти эпизоды создавали очень резкий и смелый контраст к общему торжественному тону плавно и неторопливо совершавшегося религиозного действия.

При исполнении «пещного действия» важную роль играла декоративно-бутафорская сторона. Главной принадлежностью использовавшегося в этом представлении реквизита была сама «печь»» устанавливавшаяся посреди церкви, против царских врат алтаря <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> В качестве декоративной «печи» использовался иногда церковный амвон (269, 107, 112). Но она изготавливалась и специально для этого представления. Так, имеются сведения, что одна из таких «пешей» была сделана в Москве 1627 году по указанию патриарха Филарета. В описи новгородского Софийского собора фигурирует «печь деревянная решетчатая» (269, 112 и 122).

Вместе с окружающим ее пространством она образовывала ту «сценическую площадку», на которой разыгрывалось действие. Алтарь же превращался на время представления в подобие кулис откуда выходили действующие лица. При помощи специального приспособления в соответствующий момент спускался раскрашенный манекен, изображавший ангела. Под «пещью» находился горн с раскаленными углями, раздувавшийся халдеями.

<sup>3</sup> Es wird vermutet, dass die Rollen der Chaldäer professionellen Spielmännern zugewiesen wurden, obwohl die Kirche ihnen weiterhin feindselig gegenüberstand und sie als „unreine“ Menschen betrachtete. In Moskau wurden die Chaldäer sogar von Sängern des Zarenchors gespielt (162). In anderen Städten übernahmen wahrscheinlich die Sänger der Bischofschöre diese Aufgabe.

Diese Episoden bildeten einen sehr scharfen und kühnen Kontrast zum allgemeinen feierlichen Ton der ruhigen und gemächlichen religiösen Handlung.

Bei der Aufführung des „Passionsschauspiels“ spielten die Dekoration und die Requisiten eine wichtige Rolle. Das wichtigste Requisit bei dieser Aufführung war der „Ofen“ selbst, der in der Mitte der Kirche vor dem königlichen Tor des Altars <sup>4</sup> aufgestellt war.

<sup>4</sup> Eine Kirchenkanzel wurde manchmal als dekorativer „Ofen“ verwendet (269, 107, 112). Sie wurde aber auch speziell für diese Aufführung angefertigt. So gibt es Informationen, dass einer dieser „Öfen“ 1627 in Moskau auf Anweisung des Patriarchen Philaret angefertigt wurde. Im Inventar der Nowgoroder Sophienkathedrale befindet sich ein „Holzofen mit Gitter“ (269, 112 und 122).

Zusammen mit dem umgebenden Raum bildete er die „Bühnenfläche“, auf der sich die Handlung abspielte. Der Altar wurde für die Dauer der Aufführung in eine Art Hinterbühne verwandelt, aus der die Schauspieler herauskamen. Mit Hilfe einer speziellen Vorrichtung stieg eine bemalte Schaufensterpuppe, die einen Engel darstellte, im entsprechenden Moment herab. Unter dem „Ofen“ befand sich ein Schmiedeofen mit heißen Kohlen, die von den Chaldäern angefacht wurden. Das Herabsteigen des Engels vom

Нисхождение ангела с небес сопровождалось сильным шумом, напоминавшим раскаты грома, и вспышками пламени, производившимися посредством сухой толченой травы, которую сыпали на горящие угли «халдеи».

Это был, видимо, самый впечатляющий момент всего действия. В «Чиновнике Новгородского Софийского собора» он описывается следующим образом: «И егда возгласит протодиякон конец стиха того: яко дух хладен и шумят, и тогда сходит ангел во пещь ко отрокам в трусе<sup>5</sup> велнце зело с громом; халдеи же тогда падут ницы обоюду стран пещи и опаляют их диякони вместо ангельского паления».

<sup>5</sup> В. И. Даль приводит следующие значения этого слова: «буря и волнение, лютование стихий», «землетрясение», «трепет, страх и дрожь», «хруст, трескот, хрупотня» (72, 437).

«Пещное действо» совершалось в установленный день года во время заутрени. Богослужение протекало обычным порядком до седьмой песни канона<sup>6</sup>, исполнявшейся двумя клиросами антифонно (по указанию новгородского «Чиновника», «заутреню поют по уставу даже и до 7-я песни»).

<sup>6</sup> Седьмая и восьмая песни канона основываются на III главе книги пророка Даниила, в которой рассказывается история о трех отроках.

Когда хор пел ирмос седьмой песни: «На поли молебне иногда мучитель пещь постави мучение богомудрым, в ней же три отроцы песнославяху единого бога», отроки подходили

Himmel wurde von einem großen Lärm begleitet, der an das Geräusch des Donners erinnerte, und von Flammenblitzen, die mit trockenem, zerkleinertem Gras erzeugt wurden, das von den Chaldäern auf die glühenden Kohlen geschüttet wurde.

Dies war wahrscheinlich der beeindruckendste Moment der ganzen Aktion. Im „Amtdiener des Sofiakathedrale von Nowgorod“ wird er wie folgt beschrieben: „Und wenn der Erzdiakon das Ende dieses Verses ausrufen wird: Denn der Geist ist kühl und es rauscht, und dann steigt ein Engel herab in den Ofen zu den Jünglingen mit Beben<sup>5</sup>, sehr mächtig mit Donner; aber die Chaldäer werden dann auf beiden Seiten des Ofens niederfallen und sie werden von den Diakonen anstelle des Engelsglühens verbrannt werden“.

<sup>5</sup> В. I. Dahl gibt die folgenden Bedeutungen dieses Wortes an: „Sturm und Aufregung, Laute der Elemente“, „Erdbeben“, „Zittern, Furcht und Beben“, „Knirschen, Knistern, Knacken“ (72, 437).

Die „Passionsschauspiele“ wurde an einem bestimmten Tag des Jahres während der Mette durchgeführt. Der Gottesdienst verlief in der üblichen Weise bis zum siebten Lied des Kanons<sup>6</sup>, das von den beiden Geistlichen antiphonal gesungen wurde (laut dem Nowgoroder „Offiziellen“ „wird die Mette gemäß dem Statut sogar bis zum 7. Lied gesungen“).

<sup>6</sup> Das siebte und achte Lied des Kanons basieren auf Kapitel III des Buches Daniel, das die Geschichte der drei jungen Männer erzählt.

Als der Chor den Irmos des siebten Liedes sang: „Auf dem Feld der Anbetung stellte der Folterer manchmal einen Ofen für die göttlichen Weisen auf, in dem die drei Knaben den einen

благословляться к святителю, после чего халдеи вели их к «пещи» — начиналось самое действо. При этом ряд моментов чисто ритуального характера время от времени как бы останавливал ход событий и переносил центр тяжести на молитвенное созерцание и размышление о могуществе и благодати божественного промысла. Так, после того как ангел спускался в раскаленную печь и огонь в ней угасал, отроки не сразу выходили наружу. Они трижды обходили по кругу пространство внутри «пещи» с пением, неся в руках ангела с возжженными в его венце свечами. Далее следовал еще ряд песнопений, которые возглашал протодьякон, затем их пели отроки и повторяли поочередно оба клироса. Еще раз повторялось хождение по кругу с ангелом и только после всей этой церемонии «большой халдей» обращался к «святителю» со словами: «Владыко, благослови Ананию кликати». Получив соответствующее благословение, он вместе со своим товарищем открывал дверцу «пещи» и одного за другим выпускал оттуда отроков. Заключительная часть действия представляла собой апофеоз, прямо не связанный с данным сюжетом. Отроки снова подходили к «святителю» за благословением с пением «Исполла эти деспота». «И лотом призывает святитель к себе властей и начальников града: бояр и воевод и всяких приказных людей, и став на последней степени (то есть верхней ступени алтарного возвышения), святитель многоглаголюет царю и царицы и царевичю и царевнам и патриарху. Дияки же певчие поют многолетие царю и царицы и царевичю и царевнам и патриарху, прменяя по клиросам. По сем боярин и воевода и власти и дворяне многолетствуют также перед святителем царю и царицы и царевичю и царевнам и

Gott lobten“, näherten sich die Knaben dem Heiligen, um sich segnen zu lassen, und dann führten die Chaldäer sie zum „Ofen“ - das Schauspiel begann. Gleichzeitig gab es von Zeit zu Zeit eine Reihe von Momenten mit rein rituellem Charakter, die den Lauf der Ereignisse gleichsam unterbrachen und den Schwerpunkt auf die betende Betrachtung und das Nachdenken über die Macht und Güte der göttlichen Vorsehung verlagerten. So gingen die jungen Männer, nachdem der Engel in den feurigen Ofen hinabgestiegen war und das Feuer darin erloschen war, nicht sofort wieder hinaus. Sie umrundeten den Raum innerhalb des „Ofens“ dreimal mit Gesängen und trugen den Engel mit brennenden Kerzen in seiner Krone. Dann folgte eine weitere Reihe von Gesängen, die vom Archidiakon gesungen wurden, dann von den jungen Männern gesungen und abwechselnd von beiden Geistlichen wiederholt wurden. Noch einmal wurde das Umschreiten des Kreises mit dem Engel wiederholt, und erst nach all dieser Zeremonie wandte sich der „große Chaldäer“ an den „Heiligen“ mit den Worten: „Herr, segne mich, Ananias zu rufen“. Nachdem er den entsprechenden Segen erhalten hatte, öffnete er zusammen mit seinem Begleiter die Tür des „Ofens“ und ließ einen nach dem anderen die Jugendlichen heraus. Der letzte Teil der Aktion war eine Apotheose, die nicht direkt mit der Geschichte zusammenhing. Die Jugendlichen traten erneut an den „Heiligen“ heran, um ihn mit dem Gesang von „Erfülle diese Despoten“ zu segnen. „Und durch das Los ruft der Heilige die Obrigkeiten und Oberhäupter der Stadt zu sich: Bojaren und Wojewoden und alle Arten von Ordonanzmännern, und auf der letzten Stufe stehend (d.h. auf der oberen Stufe der Altarerhöhung), gibt der Heilige dem Zaren und der Zarin und dem Zarewitsch und den Zarewnas und dem Patriarchen den Segen. Die Diakone, die Sänger, singen ein langes Leben für

патриарху. Подияцы же большая станица поют преосвященному, имя рек, с ысполайти и царских дверей. И так совершается чин и потом допевают заутреню по чину и по уставу» (301, 67).

Действо на этом оканчивалось, но «пещь» оставалась на месте до конца заутрени и отроки еще раз входили в нее во время чтения евангелия. После завершения всей службы «святитель» возвращался к себе в палаты, сопровождаемый торжественным шествием, в котором участвовали отроки и халдеи. Эти персонажи в течение последующих двенадцати дней продолжали появляться в церкви во время богослужения и принимали участие в выполнении различных обрядовых функций, как бы напоминая своим присутствием о недавно состоявшемся действе.

Музыкальная сторона «пещного действа» состояла из пения ирмосов и стрóf седьмой и восьмой песен канона<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> В певческих рукописях XVI—XVII веков встречаются группы песнопений из «пещного действа», иногда так и именуемые «пещными» (см. 156; 159). «Пещное действо» А. Д. Кастальского в изложении для хора и баса соло, изданное в 1909 году, представляет собою свободную реконструкцию старинного обряда.

В сущности, вся его зрелищная сторона представляла собой не что иное, как театрализацию событий, о которых повествуется в этих песнях.

den Zaren, die Zarin, den Zarewitsch und die Zarewnas und den Patriarchen, indem sie sich auf den Choremporen abwechseln. Danach wünschen die Bojaren, Woiwoden, die Behörden und die Adligen dem Heiligen Vater, dem Zaren, der Zarin, dem Zarewitsch und den Zarewnas und dem Patriarchen ein langes Leben. Die Unterdiakone der großen Abteilung singen dem hochwürdigsten Herrn, mit dem „Vollbracht“ die königlichen Türen. Und so ist der Rang erfüllt, und dann beenden sie die Messe nach dem Rang und nach der Satzung“ (301, 67).

Damit war die Handlung beendet, aber der „Ofen“ blieb bis zum Ende der Mette an seinem Platz, und die jungen Männer betraten ihn während der Lesung des Evangeliums noch einmal. Am Ende des Gottesdienstes kehrte der „Heilige Mann“ in seine Gemächer zurück, begleitet von einer feierlichen Prozession, an der die jungen Männer und die Chaldäer teilnahmen. Diese Persönlichkeiten erschienen auch in den folgenden zwölf Tagen während des Gottesdienstes in der Kirche und nahmen an verschiedenen zeremoniellen Handlungen teil, so als wollten sie durch ihre Anwesenheit an das Geschehen erinnern, das gerade stattgefunden hatte.

Die musikalische Seite des „Passionsschauspiels“ bestand aus dem Gesang der Irmoi und Strophen des siebten und achten Liedes des Kanons<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> In Gesangsmanuskripten des 16. - 17. Jahrhunderts finden sich Gruppen von Gesängen aus dem „Passionsschauspiel“, manchmal auch „Passion“ genannt (siehe 156; 159). A. D. Kastalskis „Passionsschauspiel“ für Solochor und Bass, veröffentlicht 1909, ist eine freie Rekonstruktion eines alten Ritus.

Im Grunde genommen war die gesamte spektakuläre Seite nichts anderes als eine Theatralisierung der in diesen Liedern erzählten Ereignisse.

Вопрос о времени возникновения и истоках «пещного действия» остается пока не полностью выясненным. Старейший из его списков относится к 30—40-м годам XVI века<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> В подтверждение того, что обряд «пещного действия» совершался уже в начале XVI века, некоторые исследователи ссылались на рукопись «Чиновника архиерейского древлеписменного» (см. сноску 2), о котором имеется многолетст-вованнс великому князю московскому Василию Ивановичу (122, 120; 79, 593). Однако, как показал А. Голубцов в своем издании новгородского «Чиновника», эта рукопись относится к началу XVII века и содержащееся в ней многолетст-вованис адресовано Василию Ивановичу Шуйскому, находившемуся на престоле в 1606—1610 годах, а не отцу Грозного Василию III (301, XVI).

Однако оно представлено здесь уже в достаточно сложившемся виде, и это заставляет предполагать, что к тому моменту, когда «действие» было официально канонизировано и включено в систему богослужбных «чинов» Древней Руси, оно уже существовало в течение известного периода и прошло определенный путь развития.

Аналогичный «пещному действию» обряд был известен и в Византии, но первые достоверные сведения о нем не старше XIV века. Особое внимание привлекает к себе свидетельство русского церковного писателя Игнатия Смолянина, побывавшего в Константинополе в 1389 году. Описывая различные достопримечательности «царственного города», он замечает: «В неделю перед рождеством христовым видех в святой Софин,

Die Frage nach der Entstehungszeit und den Ursprüngen der „Passionsschauspiele“ ist noch nicht vollständig geklärt. Die älteste ihrer Listen stammt aus den 30-40 Jahren des 16. Jahrhunderts<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Zur Bestätigung der Tatsache, dass der Ritus der „Passionsschauspiele“ bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts durchgeführt wurde, haben einige Forscher auf das Manuskript des „Offiziellen der erzbischöflichen Altertümer“ (siehe Fußnote 2) verwiesen, über das es ein immerwährendes Versprechen an den Großfürsten von Moskau Wassili Iwanowitsch gibt (122, 120; 79, 593). Wie A. Golubzow in seiner Edition des Nowgoroder „Offiziellen“ gezeigt hat, stammt dieses Manuskript jedoch aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, und die darin enthaltene ewige Adresse ist an Wassili Iwanowitsch Schuiski gerichtet, der 1606-1610 auf dem Thron saß, und nicht an den Vater von Iwan dem Schrecklichen, Wassili III. (301, XVI).

Sie wird hier jedoch in hinreichend entwickelter Form präsentiert, was uns zu der Annahme veranlasst, dass die „Spiele“ zu dem Zeitpunkt, als sie offiziell kanonisiert und in das System der liturgischen „Ränge“ des alten Russlands aufgenommen wurde, bereits eine gewisse Zeit lang existierte und einen bestimmten Entwicklungsweg durchlaufen hatte.

Ein ähnlicher „Passionsschauspiel“-Ritus war auch in byzantinischer Zeit bekannt, aber die ersten zuverlässigen Informationen darüber sind nicht älter als das 14. Jahrhundert. Das Zeugnis des russischen Kirchenschriftstellers Ignatius Smoljanin, der Konstantinopel im Jahr 1389 besuchte, findet besondere Beachtung. Bei der Beschreibung der verschiedenen Sehenswürdigkeiten der „königlichen Stadt“ bemerkt er: „In der Woche vor Christi Geburt sah ich in der heiligen

како рядят пещь святых трию отрок». Из этого и других имеющихся в нашем распоряжении свидетельств нельзя, однако, составить представления о том, как совершался «обряд пещи» у греков в XIV веке. Более подробные данные на этот счет могут быть извлечены только из рукописей XV к двух последующих веков (379, 354).

Очевидные совпадения между чином «пещного действия» в его русском варианте и греческим представлением о «трех отроках в печи» говорят о том, что этот обряд пришел на Русь из Византии. Но при этом он испытал ряд изменений и приобрел новые черты. Один из первых исследователей «пещного действия» А. Я. Дмитриевский замечает, что греческий чин ближе к библейскому рассказу из книги пророка Даниила, послужившему источником литургической драмы (79, 59). Сравнивая ее греческий и русский варианты, нельзя не обратить внимания на то, что во втором из них значительно более развиты элементы зрелищного и игрового порядка. У греков отроки не входили в печь, а лишь ходили вокруг нее с пением. Отсутствовал и эффект «возжигания пещи», иллюзия настоящего, реального пламени заменялась ярким светом множества свечей. В сохранившихся греческих источниках нет также никаких сведений о том, каким образом происходило нисхождение ангела к отрокам, являвшееся самым патетическим, кульминационным моментом всего действия на Руси. «В русской версии „пещного действия“, — пишет М. Велимирович, — есть по крайней мере три ясно выраженных новых элемента. Один из них заключается во введении так называемых „халдеев“, которые исполняют роль тюремщиков. Другим элементом является чисто театральная

Sophia, wie der glühende Ofen der Heiligen von drei jungen Männern gerüstet wurde“. Aus diesem und anderen verfügbaren Zeugnissen können wir uns jedoch kein Bild davon machen, wie der „Ofen-Ritus“ bei den Griechen im 14. Jahrhundert durchgeführt wurde. Detailliertere Angaben zu diesem Thema können nur aus Handschriften des 15. und der beiden folgenden Jahrhunderte entnommen werden (379, 354).

Die offensichtlichen Übereinstimmungen zwischen dem Ritus des „Passionsschauspiels“ in seiner russischen Version und der griechischen Darstellung der „drei Jünglinge im Feuerofen“ legen nahe, dass dieser Ritus aus Byzanz nach Russland kam. Gleichzeitig erfuhr er aber auch eine Reihe von Veränderungen und erhielt neue Merkmale. Einer der ersten Forscher des „Passionsschauspiels“, A. J. Dmitrijewski, stellt fest, dass der griechische Ritus näher an der biblischen Geschichte aus dem Buch des Propheten Daniel liegt, die als Quelle für das liturgische Drama diente (79, 59). Vergleicht man die griechische und die russische Version des Dramas, so fällt auf, dass in letzterer die Elemente des Dramas und des Schauspiels viel stärker ausgeprägt sind. Bei den Griechen mussten die Jugendlichen nicht in den Ofen gehen, sondern liefen nur singend um ihn herum. Es gab auch nicht den Effekt, dass „der Ofen brannte“, sondern die Illusion einer echten, realen Flamme wurde durch das helle Licht vieler Kerzen ersetzt. In den überlieferten griechischen Quellen gibt es auch keine Informationen darüber, wie der Abstieg des Engels zu den Jünglingen vonstatten ging, der in Russland der pathetischste, kulminierende Moment der ganzen Handlung war. „In der russischen Fassung des „Passionsschauspiels“, schreibt M. Welimirowitsch, „gibt es mindestens drei deutlich zum Ausdruck kommende neue

эффект... разведения пламени, чтобы с возможно большей реалистичностью передать впечатление горячей печи. Третий новый элемент—это сильный грохот, сопровождающий нисхождение ангела» (379, 355).

Эти новые элементы придавали религиозному действию черты большего драматизма и конкретной реалистической образности, ослабляя роль чисто ритуального, условно-символического начала, которое еще почти полностью господствует в греческом прототипе. Если «халдеи» и по характеру своей речи и по внешнему облику были явно сродни персонажам народных скоморошьях представлений, то в поисках происхождения двух остальных элементов, указываемых Велимировичем, мы приходим к иным источникам.

Эпизод «схождения ангела в пещь», как он представляется по ряду известных нам описаний, поразительным образом напоминает аналогичный момент в одном из католических «священных представлений» (*sakre representationi*), получивших особенно широкое развитие во Флоренции в XV—XVI веках. Именно это представление удалось видеть суздальскому архиепископу Авраамии, сопровождавшему митрополита Исидора в его поездке в Италию в 1437—1439 годах для участия в Восьмом вселенском соборе, который был открыт в Ферраре, а затем продолжался во Флоренции. Решение собора о воссоединении греко-восточной православной церкви с римско-католической вызвало резкий протест в русских церковных кругах, а митрополит Исидор, подписавший акт

Elemente. Eines davon besteht in der Einführung der sogenannten „Chaldäer“, die die Rolle der Aufseher übernehmen. Ein weiteres Element ist der rein theatralische Effekt des die Flammen hochzuschlagen, um den Eindruck eines brennenden Ofens so realistisch wie möglich zu vermitteln. Ein drittes neues Element ist das heftige Grollen, das den Abstieg des Engels begleitet“ (379, 355).

Diese neuen Elemente verliehen der religiösen Handlung Merkmale größerer Dramatik und konkreter realistischer Bilder und schwächten die Rolle des rein rituellen, konventionellen und symbolischen Ansatzes, der im griechischen Prototyp noch immer fast vollständig dominiert. Wenn die „Chaldäer“ sowohl im Charakter ihrer Sprache als auch in ihrer Erscheinung eindeutig mit den Figuren der volkstümlichen Schauspieler-Aufführungen verwandt waren, so stoßen wir bei der Suche nach dem Ursprung der beiden anderen von Welimirowitsch genannten Elemente auf andere Quellen.

Die Episode des „Abstiegs des Engels in den Ofen“, wie sie in einer Reihe von bekannten Beschreibungen erscheint, ähnelt frappierend einem ähnlichen Moment in einer der katholischen „heiligen Darstellungen“ (*sakre representationi*), die im 15. - 16. Jahrhundert in Florenz besonders weit verbreitet waren. Es war diese Darstellung, die Susdal Erzbischof Awraami, der Metropolit Isidor auf seiner Reise nach Italien in den Jahren 1437-1439 begleitete, um an dem Achten Ökumenischen Konzil teilzunehmen, das in Ferrara eröffnet und dann in Florenz fortgesetzt wurde. Der Beschluss des Konzils, die griechisch-orthodoxe Kirche mit der römisch-katholischen Kirche zu vereinen, löste in russischen Kirchenkreisen scharfen Protest aus, und Metropolit Isidor, der die Unionsurkunde unterzeichnete, wurde nach seiner Rückkehr nach Russland abgesetzt und inhaftiert. Doch



унии, был низложен по возвращении на Русь и подвергнут заточению. Но многое из того, что увидели участники поездки во время своего пребывания за рубежом, произвело на них сильное впечатление. Оставленные некоторыми из них путевые записки и дневники представляют весьма любопытный материал для суждения о том, как воспринимались русскими людьми XV века различные стороны западной культуры и быта.

Одним из таких документов является «Исхожденне Авраамия Суздальского на осьмой собор с митрополитом Исидором в лето 6945 (1437)», посвященное описанию «мистерии Благовещения» во флорентийской церкви Сан Феличе. Автор этого фрагмента с неподдельным восторгом пишет о великолепии виденного им зрелища и чудесах техники и изобретательности, проявленных при его постановке. Воображение русского путешественника особенно поразило «исхожденне с небес архангела Гавриила в Назарет и девицы Марии». Это было центральным моментом католического представления, так же как и опускание ангела к отрокам в «пещном действе». Но здесь с высокого помоста под куполом церкви, изображавшего «небесный круг», опускался живой человек, а не вырезанная из холста или кожи разрисованная фигура. Авраамий описывает не только самое впечатление, производимое этим эффектом, но и механизм, посредством которого он достигался. Ангела опускали, а затем таким же образом поднимали обратно на «небо» при помощи трех веревок, двигавшихся на блоке: «И в то время от верха от отца огонь понде с великим шумом и гремением... Огонь же болма начнет от верхнего того места исходити по всей церкви той и сыпатнся великим и страшным гремением и иевжнгаемая свети о

vieles von dem, was die Teilnehmer der Reise während ihres Auslandsaufenthalts sahen, hinterließ einen starken Eindruck bei ihnen. Die Reiseaufzeichnungen und Tagebücher, die einige von ihnen hinterlassen haben, bieten sehr interessantes Material, um zu beurteilen, wie die russische Bevölkerung des 15. Jahrhunderts verschiedene Aspekte der westlichen Kultur und des Lebens wahrnahm.

Eines dieser Dokumente ist „Der Auszug Awraamis von Susdal zum achten Konzil mit Metropolit Isidor im Sommer 6945 (1437)“, das der Beschreibung des „Geheimnisses der Verkündigung“ in der Florentiner Kirche San Felice gewidmet ist. Der Autor dieses Fragments schreibt mit echter Freude über die Pracht des Schauspiels, das er gesehen hat, und die Wunder der Technik und des Einfallsreichtums, die bei seiner Inszenierung gezeigt wurden. Die Phantasie des russischen Reisenden war besonders beeindruckt von „der Ankunft des Erzengels Gabriel vom Himmel in Nazareth und der Jungfrau Maria“. Dies war das Kernstück der katholischen Aufführung, ebenso wie die Herabkunft des Engels zu den jungen Männern in dem „Passionsschauspiel“. Aber hier wurde eine lebende Person, keine gemalte, aus Leinwand oder Leder geschnittene Figur, von einer hohen Plattform unter der Kuppel der Kirche herabgelassen, die den „Himmelskreis“ darstellte. Awraami beschreibt nicht nur den Eindruck, den dieser Effekt hervorruft, sondern auch den Mechanismus, durch den er erreicht wurde. Der Engel wurde mit Hilfe von drei Seilen, die sich auf einem Block bewegten, herabgelassen und dann auf die gleiche Weise wieder in den „Himmel“ gehoben: „Und in diesem Moment fiel Feuer vom Vater von oben mit großem Lärm und Donner. Und das Feuer begann von diesem oberen Ort durch die ganze Kirche zu gehen und mit großem und schrecklichem Donner

церкви той много от великого того огня зажгутся» (204, 406).

В описании Авраамия нет ни малейшего оттенка предубеждения против «латинян», превративших внутренность храма в театр. Напротив, все его здесь восхищает и изумляет. «Есть дивно и страшно тое видение», замечает он по поводу эпизода с «исхождением» архангела Гавриила к Марии и обратным полетом на «небеса», под купол церкви. Подобными же восторженными репликами сопровождается и ряд других моментов его описания: «И есть видети прекрасно и чудно видение и еще умилно и отнюдь неизреченна веселия исполнено», «о всем есть великое то видение чудно и радостно и отнюдь несказанно». В заключение Авраамий как бы извиняется, что не мог передать словами всего великолепия и грандиозности виденного им волшебного зрелища: «Елико можахом своим малоумием вместити, написахом противу тому видением, яко же видехом. Иного же немощно испнсатн зане пречюдно есть отнюдь и несказанно» (204, 406).

Трудно допустить, чтобы такое близкое сходство между флорентийской «мистерией Благовещения» и русским «иещным действием» в главных, кульминационных моментах того и другого могло быть результатом чисто случайного совпадения. Рассказ Авраамия суздальского, распространявшийся в различных списках, мог вызвать у русских людей желание видеть и у себя дома нечто подобное тому великолепному феерическому зрелищу, которое привело в такой неописуемый восторг одного из их соотечественников<sup>9</sup>.

zu regnen, und die brennenden Lichter in der Kirche wurden von dem großen Feuer entzündet“ (204, 406).

In Awraamis Beschreibung findet sich nicht der geringste Anflug von Vorurteilen gegenüber den „Lateinern“, die das Innere des Tempels in ein Theater verwandelt hatten. Im Gegenteil, alles hier erfreut und erstaunt ihn. „Wunderbar und schrecklich ist diese Vision“, bemerkt er über die Episode mit der „Herabkunft“ des Erzengels Gabriel zu Maria und seinem Rückflug in den „Himmel“, unter die Kuppel der Kirche. Einige andere Momente seiner Beschreibung werden von ähnlich enthusiastischen Bemerkungen begleitet: „Und es gibt eine wunderbare und herrliche Vision, und sie ist auch herrlich und von unaussprechlicher Freude erfüllt“, „über alles gibt es eine große Vision, die wunderbar und freudig und gar nicht unaussprechlich ist“. Zum Schluss entschuldigt sich Awraami, als könne er nicht die ganze Pracht und Großartigkeit des magischen Schauspiels, das er gesehen hatte, in Worte fassen: „So viel wir mit unserem kleinen Verstand fassen können, schreiben wir gegen diese Vision, wie wir sie gesehen haben. Aber es ist unmöglich, das andere zu begreifen, denn es ist absolut und unaussprechlich wunderbar“ (204, 406).

Es ist schwer anzunehmen, dass eine so große Ähnlichkeit zwischen dem florentinischen „Mysterium der Verkündigung“ und der russischen „hierarchischen Handlung“ in den wichtigsten, kulminierenden Momenten beider das Ergebnis eines rein zufälligen Zusammentreffens sein könnte. Die in verschiedenen Verzeichnissen verbreitete Geschichte von Awraami von Susdal könnte in den Russen den Wunsch geweckt haben, zu Hause etwas Ähnliches zu sehen wie jene großartige Extravaganz, die einen ihrer Landsleute zu so unbeschreiblichem Entzücken führte<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Догадку автора этих строк о зависимости между «пещным действием» и описанным Авраамисм представлением во флорентийской церкви Сан Феличе (103, 75—76) поддержал М. Велимирович, подкрепив ее рядом дальнейших параллелей (379, 374). См. также статью В. Федорова (329, 32).

Это не значит, что «спешное действие» не было ранее известно на Руси и возникло лишь под влиянием того, о чем рассказал суздальский епископ, вернувшись из своей достопамятной поездки. Оно могло существовать и до этого, но в менее развитой драматической форме, близкой византийскому «чину». Ренессансные веяния, шедшие с Запада, способствовали его обогащению, придали ему черты большей реалистичности, зрелищной яркости и драматизма.

Следует заметить, что влияние латинского Запада могло сыграть некоторую роль и в развитии византийского представления о трех отроках. Известно, что в XV веке, накануне крушения Византийской империи, православные греки искали поддержки у католического Запада и усваивали многие стороны его культуры. Византийский церковный писатель XV века Симеон Солунский в своем: полемическом сочинении «Диалог против еретиков» касается каких-то упреков со стороны «латинян» по поводу печи для трех отроков. Возражая своим противникам, он подчеркивает, что греки не зажигают печь, а только освещают ее свечами, и не посылают в нее человека. «Кроме того, мы предоставляем трем юношам, чистым как те отроки, петь их гимны в соответствии с традицией». Этим указанием на традиционность совершаемого чина греческий

<sup>9</sup> Die Vermutung des Verfassers dieser Zeilen über die Abhängigkeit zwischen dem „Passionsschauspiel“ und der vom Awraami beschriebenen Aufführung in der florentinischen Kirche von San Felice (103, 75-76) wurde von M. Welimirowitsch unterstützt und durch eine Reihe weiterer Parallelen belegt (379, 374). Siehe auch den Artikel von W. Fjodorow (329, 32).

Das bedeutet nicht, dass das „Passionsschauspiel“ nicht schon vorher in Russland bekannt war und erst unter dem Einfluss dessen entstand, was der Bischof von Susdal, der von seiner denkwürdigen Reise zurückgekehrt war, erzählte. Sie könnte schon vorher existiert haben, allerdings in einer weniger dramatisch entwickelten Form, die dem byzantinischen „Rang“ nahe kam. Die aus dem Westen kommenden Tendenzen der Renaissance trugen zu ihrer Bereicherung bei, indem sie ihr Züge von größerem Realismus, spektakulärer Helligkeit und Dramatik verliehen.

Es sei darauf hingewiesen, dass der Einfluss des lateinischen Westens bei der Entwicklung des byzantinischen Konzepts der drei Heranwachsenden eine gewisse Rolle gespielt haben könnte. Bekanntlich suchten die orthodoxen Griechen im 15. Jahrhundert, am Vorabend des Zusammenbruchs des byzantinischen Reiches, Unterstützung im katholischen Westen und übernahmen viele Aspekte seiner Kultur. Der byzantinische Kirchenschriftsteller Simeon von Solun aus dem 15. Jahrhundert bezieht sich in seinem polemischen Werk „Dialog gegen die Ketzer“ auf einige Vorwürfe der „Lateiner“ bezüglich des Ofens für die drei jungen Männer. Seinen Gegnern gegenüber betont er, dass die Griechen den Ofen nicht anzünden, sondern nur mit Kerzen beleuchten und keinen Mann hineinschicken. „Außerdem überlassen wir es drei jungen Männern, die so rein sind wie jene, ihre Hymnen zu singen, wie es der

богослов стремится отвести высказывавшиеся, по-видному, обвинения в том, что его единоверцы нарушили чистоту древнего религиозного канона, поддавшись соблазну католических новшеств.. Русские оказались в данном случае смелее и менее скованы традицией, они пошли дальше греков в заимствовании новых театрализованных форм литургического действия, выросших на почве западного Возрождения.

Конечно, в смысле богатства и разнообразия театральные эффекты, пышности оформления и технической оснащенности русские религиозные действия не могли идти в сравнение с католическими «священными представлениями», в постановке которых принимали участие такие художники, как величайший зодчий эпохи Возрождения Ф. Брунеллеско или Леонардо да Винчи. Одним из изобретений Брунеллеско были приспособления для всякого рода, «воздушных полетов», которые он применил в «мистерии Благовещения», произведшей такое сильное впечатление на архиепископа Авраамия<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Весьма вероятно, что Авраамий имел в виду именно Брунеллеско, когда писал: «Во Фряжской земле в граде Флорензе некий человек хитр родом Фризии устроил дело хитро и чудно». Кое-что у него описано иначе, чем у Вазари, в биографии прославленного флорентийского зодчего (46, 171—174). Не все в описании Авраамия совпадает и с текстом итальянского представления о Благовещении, опубликованном о известном соборнике А. Анконы (323, 167—189). Может быть, суздальский епископ, не зная итальянского языка, просто не понял и неверно передал некоторые моменты представления. Возможно также, что эти расхождения

Tradition entspricht.“ Mit diesem Hinweis auf die Traditionalität des Ritus versucht der griechische Theologe, die offenbar geäußerten Vorwürfe abzuwehren, seine Glaubensgenossen hätten die Reinheit des alten religiösen Kanons verletzt und seien der Versuchung katholischer Neuerungen erlegen. Die Russen waren in diesem Fall kühner und weniger von der Tradition abhängig; sie gingen weiter als die Griechen, indem sie die neuen theatralischen Formen der liturgischen Handlung übernahmen, die aus der westlichen Renaissance hervorgegangen waren.

Was den Reichtum und die Vielfalt der theatralischen Effekte, die aufwendige Gestaltung und die technische Ausstattung anbelangt, konnten die russischen religiösen Aufführungen natürlich nicht mit den katholischen „sakralen Aufführungen“ verglichen werden, an deren Inszenierung Künstler wie der größte Architekt der Renaissance, F. Brunelleschi, oder Leonardo da Vinci beteiligt waren. Eine von Brunelleschis Erfindungen waren die Vorrichtungen für alle Arten von „Luftflügen“, die er im „Geheimnis der Verkündigung“ verwendete, das Erzbischof Awraami<sup>10</sup> so stark beeindruckte.

<sup>10</sup> Es ist sehr wahrscheinlich, dass Awraami Brunelleschi im Sinn hatte, als er schrieb: „Im Lande Italien, in der Stadt Florenz, ein gewisser Mann aus Friesland, listig und klug im Entwurf“. Er beschreibt einige Dinge anders als Wasari in seiner Biographie des berühmten Florentiner Architekten (46, 171-174). Nicht alles in Awraamis Beschreibung stimmt mit dem Text der italienischen Darstellung der Verkündigung überein, die in der berühmten Sammlung von A. Ancona (323, 167-174) veröffentlicht wurde. Es könnte sein, dass der Bischof von Susdal, der die italienische Sprache nicht beherrschte, einige Punkte der Darstellung einfach nicht verstanden

следует отнести за счет множества вариантов, в которых существовало данное представление.

В «пещном действе» все подобные эффекты представлены в значительно упрощенном виде, более проста, элементарна и его «драматургия». Наконец, существенно отличается музыкальное оформление русских действий от того, которым сопровождалась флорентийские «священные представления».

Авраамий суздальский почти не касается в своем описании этой стороны виденного им представления. Лишь в одном месте он упоминает о музыкальных инструментах в руках мальчиков, изображавших ангельскую свиту бога Саваофа: «Еще же и мали дети окрест его в белых ризах, рекше силы небесные, овии стояху, а ин в кимвал бияше, а ннин в прегудницы и в пицали играху». Сведения о музыке в «священных представлениях» вообще довольно скудны и отрывочны. Однако по отдельным сообщениям и ремаркам в текстах все же можно приблизительно восстановить ее общий характер. Эго попытался сделать Р. Роллан, рассматривающий «священные представления» как одну из художественных форм, подготовивших возникновение оперы на рубеже XVII века. «Некоторые традиционного характера части пьесы, — пишет исследователь, — прологи (annunziationi), эпилоги (licenze), молитвы и т. п. — пелись, без сомнения, на специальную мелодию. Сверх того, в „священные представления“ вставлялись куски разнохарактерного содержания: то отрывки церковной литургии и духовных стихов („Te deum“ или „Laudi“), то светские песни и танцевальная музыка...

und falsch übertragen hat. Es ist auch möglich, dass diese Unstimmigkeiten auf die vielen Varianten zurückzuführen sind, in denen diese Darstellung existiert.

Im „Passionsschauspiel“ sind alle diese Effekte in einer sehr vereinfachten Form dargestellt, und ihre „Dramaturgie“ ist einfacher und elementarer. Schließlich unterscheidet sich auch die musikalische Gestaltung der russischen Aktionen deutlich von derjenigen, die die florentinischen „sakralen Aufführungen“ begleitet.

Awraami von Susdal erwähnt diesen Aspekt der Aufführung, die er sah, kaum. Nur an einer Stelle erwähnt er Musikinstrumente in den Händen der Knaben, die das engelhafte Gefolge des Gottes Zebaoth darstellten: „Aber die Kinder um ihn herum in weißen Gewändern, die Kräfte des Himmels, einige von ihnen stehen, und einige von ihnen spielen Zimbeln, und einige von ihnen spielen Harfe und Tröten. Informationen über Musik bei „heiligen Aufführungen“ sind eher spärlich und bruchstückhaft. Dennoch ist es möglich, durch einzelne Mitteilungen und Bemerkungen in den Texten ihren allgemeinen Charakter annähernd wiederherzustellen. Dies hat R. Rolland versucht, der die „sakralen Aufführungen“ als eine der künstlerischen Formen ansieht, die das Aufkommen der Oper an der Wende zum 17. Jahrhundert vorbereiteten. „Einige traditionelle Teile des Stücks“, schreibt der Forscher, „Prologe (annunziationi), Epiloge (licenze), Gebete, etc. - wurden zweifelsohne zu einer speziellen Melodie gesungen. Darüber hinaus umfassten die „sakralen Aufführungen“ Stücke unterschiedlichen Inhalts: Auszüge aus der kirchlichen Liturgie und geistliche Verse („Te deum“ oder „Laudi“), weltliche Lieder und Tanzmusik... Es gab zwei- und dreistimmige Lieder. Der Aufführung ging ein instrumentales Präludium

Существовали песни для двух и трех голосов. Спектаклю предшествовала инструментальная прелюдия, которая следовала за песенным прологом. Значит, был и небольшой оркестр; время от времени мы встречаем упоминание о скрипках, виолах и лютях» (238, 58—39; см. также: 325).

Такого разнообразия музыкальных средств не было в русских церковных действиях. Здесь, как уже было сказано выше, музыкальное сопровождение ограничивалось традиционными культовыми песнопениями в попеременном звучании двух хоров и голосов отроков. Полной «партитуры», содержащей все последование песнопений «пещного действия», по-видимому, не существовало. В отличие от греческих рукописей, снабженных иевменной нотацией, русские источники содержат лишь подробно разработанный «сценарий» с указанием на те песнопения, которые должны исполняться в соответствующих местах действия.

«Пещное действие» существовало до середины XVII века. Последние сведения о нем относятся к 40-м годам этого столетия. Было ли его исчезновение результатом какого-нибудь официального запрета или оно просто уже перестало удовлетворять художественным запросам русских людей и умерло, так сказать, естественной смертью — нам неизвестно.

вoraus, das auf den Liedprolog folgte. Es gab also auch ein kleines Orchester; gelegentlich werden auch Geigen, Bratschen und Lauten erwähnt“ (238, 58-39; siehe auch: 325).

Eine solche Vielfalt an musikalischen Mitteln war bei den russischen Kirchenaktionen nicht vorhanden. Hier beschränkte sich die musikalische Begleitung, wie bereits erwähnt, auf traditionelle Kultgesänge, die abwechselnd von zwei Chören und den Stimmen von Jugendlichen angestimmt wurden. Offenbar gab es keine vollständige „Partitur“, die die gesamte Abfolge der Gesänge der „Passionsschauspiele“ enthielt. Im Gegensatz zu den griechischen Manuskripten, die eine hebräische Notation aufweisen, enthalten die russischen Quellen nur ein detailliertes „Skript“ mit einer Angabe der Gesänge, die an den entsprechenden Stellen der Handlung gesungen werden sollten.

Das „Passionsschauspiel“ existierte bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Die letzten Informationen darüber stammen aus den 40er Jahren dieses Jahrhunderts. Ob sein Verschwinden auf ein offizielles Verbot zurückzuführen ist oder ob es einfach den künstlerischen Ansprüchen der russischen Bevölkerung nicht mehr genügte und sozusagen eines natürlichen Todes starb, wissen wir nicht.



Игрища древних славян  
Радзивилловская  
летопись. л. 6 об.

Spiele der alten Slawen  
Radziwiłł-Chronik. Blatt 6  
Rückseite



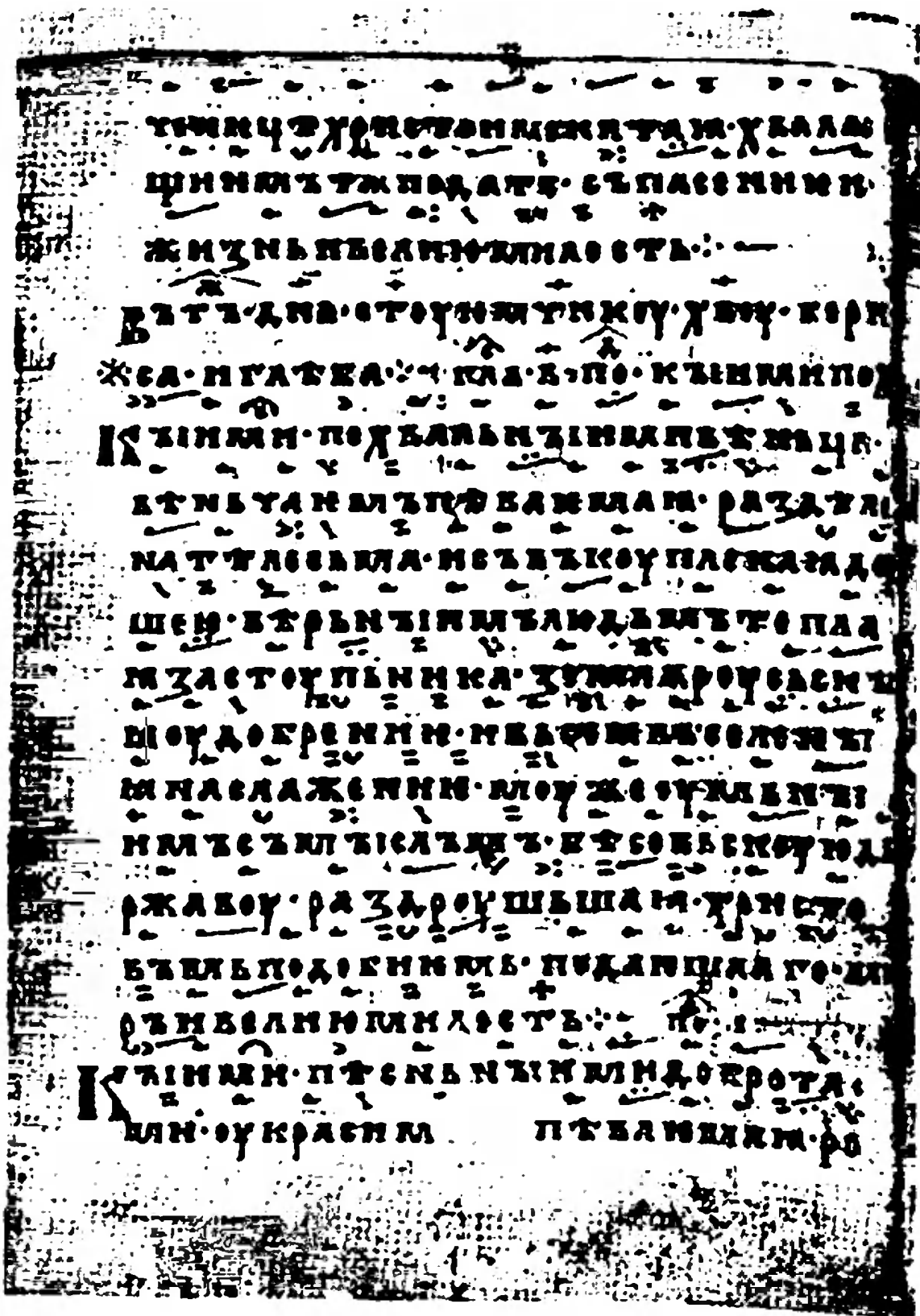
Владимирцы встречают  
князя Всеволода (1200 год)  
Радзивилловская  
летопись. л. 243 об.

Die Wladimirer beegnen  
Fürst Wsewolod (1200)  
Radziwiłł-Chronik. Blatt 243  
Rückseite



Сигнальные трубы  
Радзивилловская  
летопись. л. 207 об.

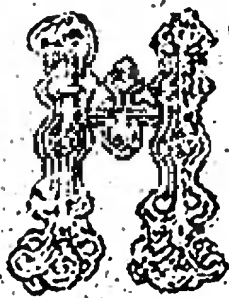
Signaltrumpete  
Radziwiłł-Chronik. Blatt 207  
Rückseite



Старый знаменный распев  
Стихирарь месячный XX века.  
БАН. 34.7.6 л. 164 об.

Der alte Krjuki-Noten-Gesang  
Monatlicher Sticheron des 20. Jahrhunderts  
BAN. 34.7.6. Blatt 164 Rückseite



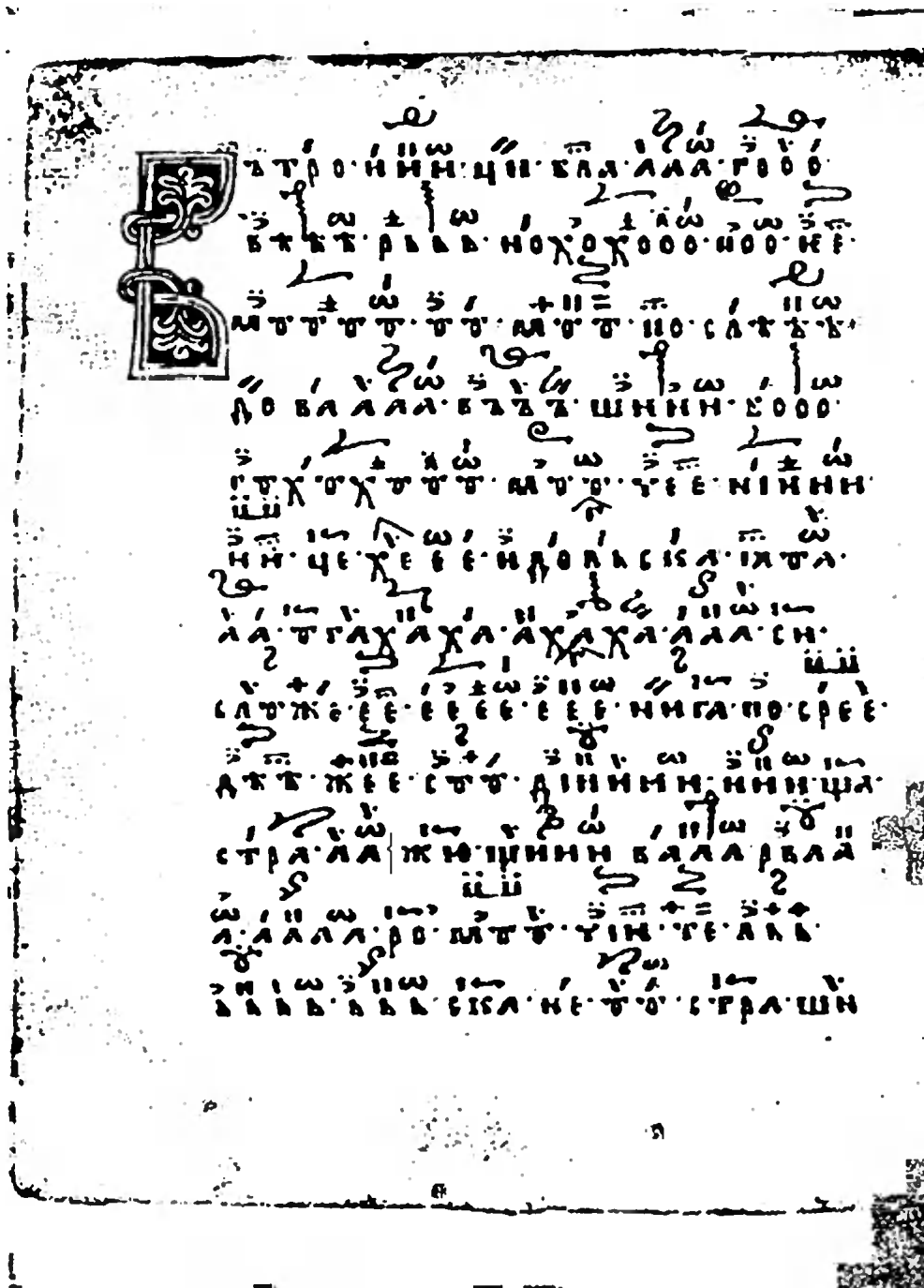


НСКОННЪ СЛОВО  
 НСЛОВОБВОТЪ  
 БА НБЪ БЪ  
 СЛОВО СЕБЪ  
 НСКОННОУ  
 БА НТЪ МЪ ВСА БЪ  
 ША НБЕЗ НЕГОНН  
 УЪТОЖЕНЕ БЪ КЪ  
 КЪЖЕ БЪ КЪ БЪ  
 КЪЖЕ БЪ КЪ БЪ

ЖНКОТЪ БЪ БЪ БЪ  
 УЛОВЪ КОМЪ БЪ  
 ТЪ КЪ ТЪ МЪ БЪ КЪ  
 ТЪ СЪ НТЪ МАНГО  
 НЕОБАТЪ БЪ КЪ  
 УЛЪ КЪ ПОСЪ ЛАНЪ  
 ОТЪ БА НМАННОУ  
 НОАНЪ БЪ ТЪ ПОНДЕ  
 КЪ БЪ КЪ ДЪ ТЕ ЛЬ  
 СТВО ДАСЪ БЪ ДЪ ТЪ

Экфонетическая нотация  
 Остромирово евангелие.  
 ГПБ, Q п. I, 5, л. 8(?).

Ekphonetische Notation  
 Ostromir-Evangelium  
 GPB, Q p. I, 5, Blatt 8(?)  
 (GPB = Staatsbibliothek, Moskau)



Кондакарная нотация  
Благовещенский кондакаръ. XI - XII века  
ГПБ, Ф п. I, 32(?), л 24(?) об.

Kondakar-Notation  
Blagoweschtschensker Kondakar. 11. - 12. Jahrhundert  
GPB, F(?) p. I, 32(?), Blatt 24(?) Rückseite



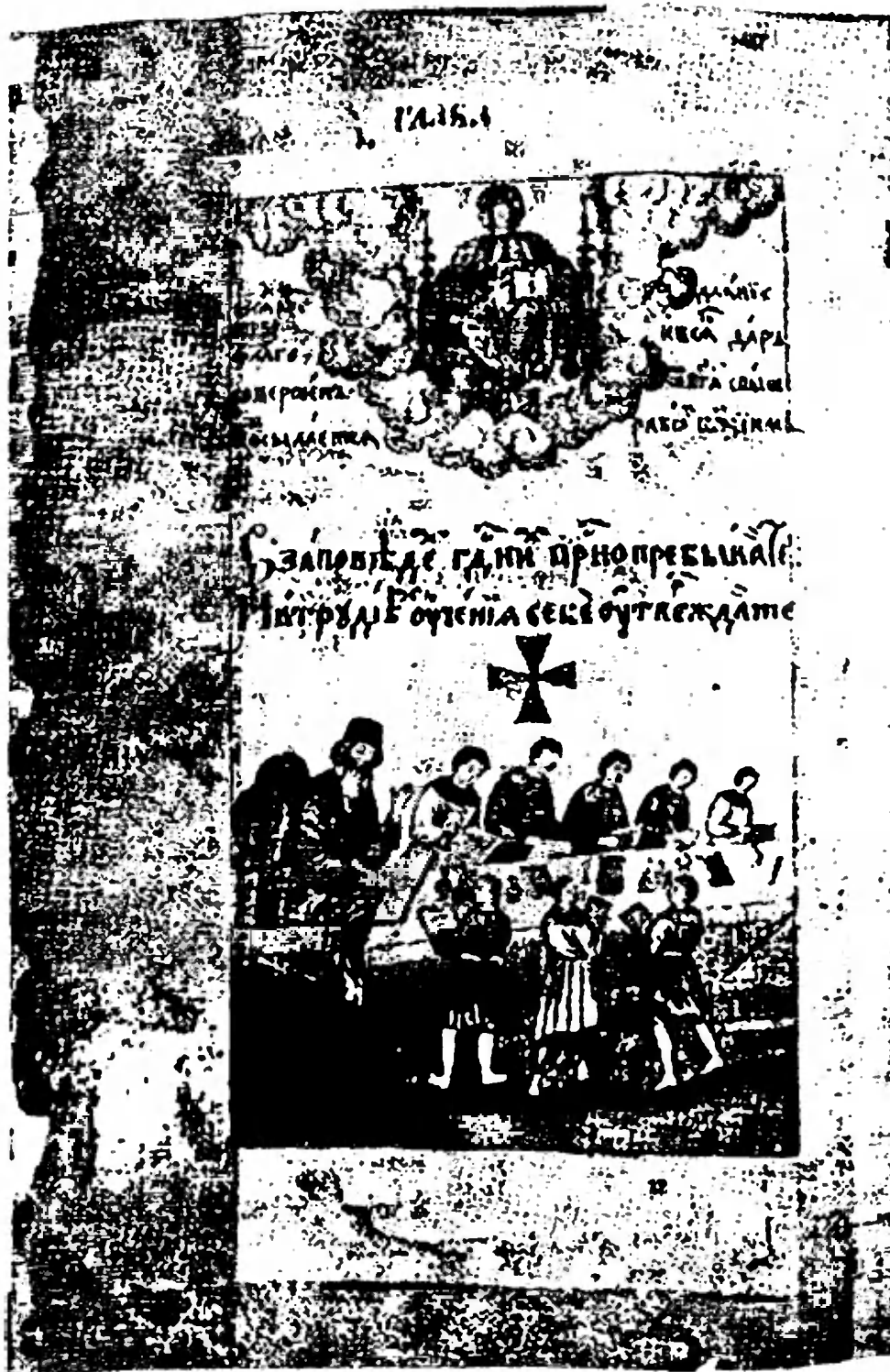
Столповая нотация знаменную распева  
 Октоих конца XV — начала XVI века.  
 ГПБ, Соф. № 173, л. 101

Säulen-Notation des Krjuki-Noten-Gesangs  
 Oktoechos aus dem späten 15. bis frühen 16. Jahrhundert.  
 GPB (Russische Staatsbibliothek), Codex Sophia Nr. 173, Blatt 101.

А	ИРЮИЪ СВѢПЪЛЪ ИИ.	И	ЗМѢИЦА ИОТЪЛЪ ИГО
Б	ЗАПАТІА МІРЪЖЕМЪ	ИІ	ЗМѢИЦА СЛОЖИТІА СМЪ
Г	СТАТІА СЗАПАТІОЮ	ИІІ	СЛОЖИТІА
Д	СТАТІА МАЛАА	ИІІІ	СТРЕЛА СТРАНА ІЗ
Е	СТАТІА СВѢДАА	ИІІІІ	УСТА 0.
Ж	СТРЕЛА ПРОТІАА	ИІІІІІ	ДУДА. НАИ ПЕМНА
З	СОЛКЪТНИЪ БОРЗОИ	ИІІІІІІ	СТРЕЛА ТІА ІО ПРЪМАА
И	ПЕРЕВОДНА	ИІІІІІІІ	ВЪАНЪ МА БОЛШАА
О	СТРЕЛА ІОШАДЪКОМЪ	ИІІІІІІІІ	ВЪАНЪ МА ІРЕДНАА
І	СТАТІА ЗАІРЪІТІАА	ИІІІІІІІІІ	ПОАНЪА ИМЪ ІРЕДНАА
Л	СТАТІА ІРЕНАА ЗАІРЪІТІАА	ИІІІІІІІІІІ	ПОУА ИМЪ ІРЕ. І ПРЪДГОНИ
М	ВОЗДЕРНЕТНАА	ИІІІІІІІІІІІ	ПЪА ИА
Н	СТРЕЛА СТРОМНАА	ИІІІІІІІІІІІІ	УАШИ МАЛАА
Р	СТРЕЛА МРЪУНАА	ИІІІІІІІІІІІІІ	УАШИ ПРАНАА
С	ПЪА ИЪ МАЛЪИИ	ИІІІІІІІІІІІІІІ	УАЛОТІАА
Т	ПЪА ИЪ ВЕЛИИИИ	ИІІІІІІІІІІІІІІІ	МЪ ЕТНИЪ
У	СНАМѢИЦА	ИІІІІІІІІІІІІІІІ	ХАМИАА
Ф	СТРЕЛА ПОУАШІ СУ	ИІІІІІІІІІІІІІІІІ	МЪТНИЪ ІОМОТЪА ІНОИ
Х	СТРОИЪ НАЮУЕВОИ	ИІІІІІІІІІІІІІІІІІ	ДУДА ВЪЕАНЪ.

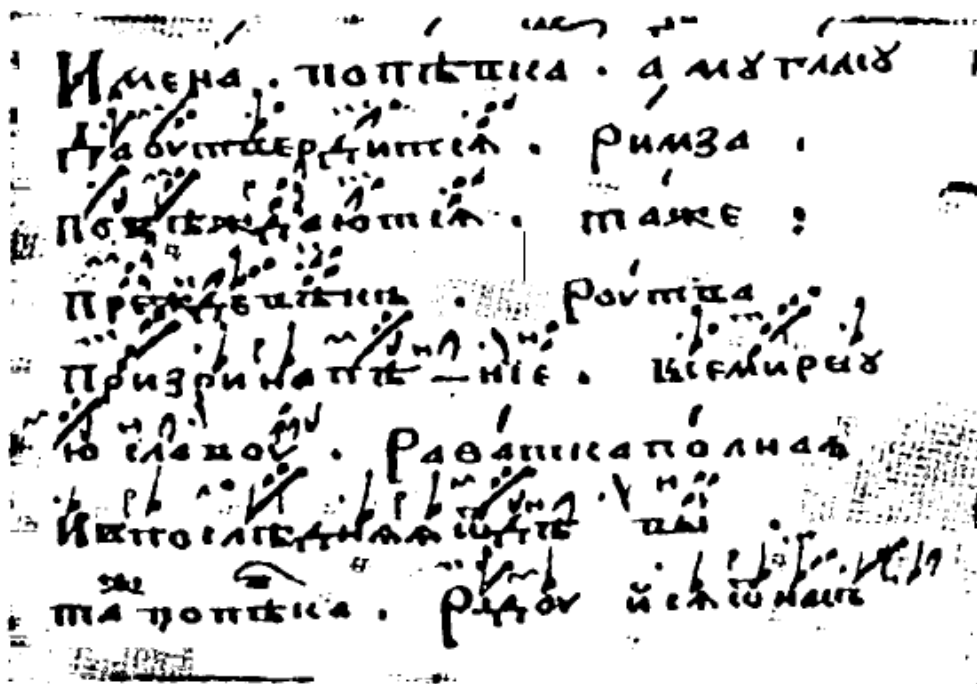
Азбука столповой нотации  
 Рукопись XVI — начала XVII века.  
 ГПБ. Соф. № 461. л. 131

Das ABC der Säulennotation  
 Manuskript des 16. - Anfang des 17. Jahrhunderts.  
 GPB. Codex Sophia Nr.461, Blatt 131



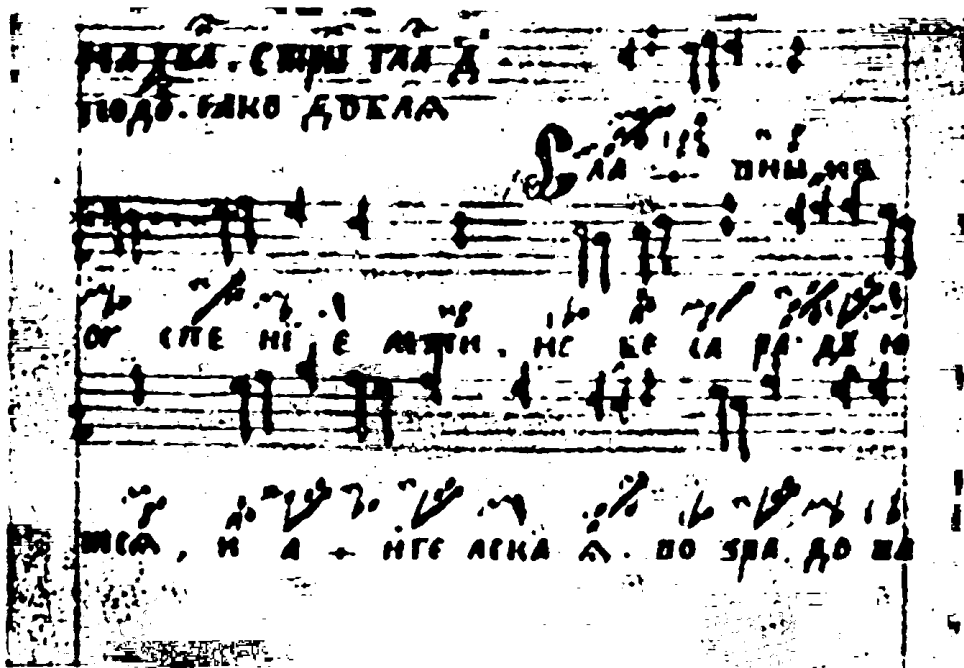
Русская певческая школа  
«Идея грамматики мусикийской» Н. Дилецкого  
с присоединение трактата И. Коренева  
Редакций 1681 года. ГБЛ. ф. 205. № 146

Russische Gesangsschule  
„Die Idee der Musiklehre“ von N. Dilezki  
mit dem Anhang des Werkes von I. Korenew  
der Ausgabe von 1681. GBL (Staatliche Leninbibliothek der UdSSR), Inventarnummer 205, Nr. 146



Кокизник «Ична попевкам» Сборник последней четверти XVII века ГБЛ. ф 379. № 19.  
л. 39

Kokiznik „Liebeslieder“. Sammlung aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts. GBL.  
Inventarnummer 379, Nr. 19, Blatt 39.



Двознаменник  
Рукопись второй половины XVII века.  
ГБЛ. Ф 304, № 450. л. 368 об.

Doppelbanner  
Handschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.  
GBL. Inventarnummer 304, Nr. 450, Blatt 368 Rückseite

## БЕК ПЕРЕЛОМА

### ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В XVII ВЕКЕ

Ни одно предшествующее столетие в русской культуре не отличалось такой пестротой, обилием противоречий, сложностью взаимоотношения различных по своей направленности тенденций, как XVII век. Находясь на рубеже двух больших эпох, он завершает период Древней Руси и одновременно подготавливает наступление нового периода русской истории. По образному выражению Б. И. Чичерина, в XVII веке «древняя Русь и новая подают друг другу руку» (303, 388).

Религия уже не властвовала над умами и душами людей с прежней силой. Новые веяния постепенно расшатывали устои средневекового религиозного мировоззрения, проникая в различные области культуры и знания. Вместе с тем старое сохраняло еще прочные позиции и в повседневной жизни, и во взглядах на мир, нравственных представлениях и нормах поведения, господствовавших в русском обществе. В литературе и искусстве традиции Древней Руси продолжали развиваться и давать ценные плоды если не до самого конца столетия, то на протяжении большей его части. Новые же, передовые тенденции часто выступали робко и нерешительно под оболочкой старого, традиционного. И тем не менее им принадлежало будущее и победа их была предрешена. Во всех областях подготавливался и назревал тот решающий перелом, который обычно связывается с реформаторской деятельностью Петра I.

## JAHRHUNDERT DER UMBRÜCHE

### HAUPTSTRÖMUNGEN DER ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN KULTUR IM 17. JAHRHUNDERT

Kein vorangegangenes Jahrhundert in der russischen Kultur war nicht durch eine solche Vielfalt, eine Fülle von Widersprüchen, die Komplexität der Beziehungen zwischen verschiedenen Richtungen gekennzeichnet, wie das 17. Jahrhundert. Es steht an der Wende zweier großer Epochen, schließt die Periode des alten Russlands ab und bereitet gleichzeitig den Beginn einer neuen Periode der russischen Geschichte vor. Nach B. I. Tschitscherins bildhaftem Ausdruck reichen sich im 17. Jahrhundert „das alte Russland und das neue Russland die Hand“ (303, 388).

Die Religion beherrschte die Köpfe und Seelen der Menschen nicht mehr mit derselben Kraft. Neue Strömungen untergruben allmählich die Grundlagen der mittelalterlichen religiösen Weltanschauung und drangen in verschiedene Bereiche der Kultur und des Wissens ein. Gleichzeitig behielt das Alte im Alltag, in den Weltanschauungen, Moralvorstellungen und Verhaltensnormen, die in der russischen Gesellschaft vorherrschten, eine starke Stellung. In der Literatur und Kunst entwickelten sich die Traditionen des alten Russlands weiter und trugen wertvolle Früchte, wenn auch nicht bis zum Ende des Jahrhunderts, so doch während des größten Teils davon. Neue, fortschrittliche Strömungen erschienen oft zaghaft und zögerlich unter der Hülle des Alten, Traditionellen. Dennoch gehörte ihnen die Zukunft und ihr Sieg war vorbestimmt. Auf allen Gebieten wurde die entscheidende Wende, die gewöhnlich mit der Reformtätigkeit Peters des Großen in Verbindung gebracht wird, vorbereitet und eingeleitet.

Важнейшими моментами в историческом развитии России XVII века были окончательная ликвидация феодальной раздробленности и образование национальных связей. «Только новый период русской истории (примерно с 17 века), — писал В. И. Ленин, — характеризуется действительно фактическим слиянием всех таких областей, земель и княжеств в одно целое. Слияние это вызвано было не родовыми связями... оно вызывалось усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок. Так как руководителями и хозяевами этого процесса были капиталисты-купцы, то создание этих национальных связей было не чем иным, как созданием связей буржуазных» (3, 153, 154).

Развитие торгово-промышленных связей происходило на феодальной основе. В качестве предпринимателей выступали часто крепостники-феодалы, хозяйство которых переводилось на рельсы товарного производства. Наряду с этим возникает особая категория скупщиков, представлявших новый тип купца-капиталиста.

Накапливавшиеся на протяжении всего XVII столетия перемены в строе русской жизни сопровождались резким обострением социальных противоречий. В. О. Ключевский назвал XVII век «эпохой народных мятежей в нашей истории» (105, III, 239). Укрепление экономики и политической мощи Российского государства осуществлялось за счет усиления крепостнического гнета и разорения народной массы, которая отвечала на это цепью восстаний. В 1648 году по ряду городов России, начиная с Москвы, прокатились восстания городских низов, заставившие правительство пойти на

Die wichtigsten Momente in der historischen Entwicklung Russlands im 17. Jahrhundert waren die endgültige Überwindung der feudalen Zersplitterung und die Herausbildung nationaler Bindungen. „Erst die neue Periode der russischen Geschichte (etwa seit dem 17. Jahrhundert)“, schrieb W. I. Lenin, „zeichnet sich durch eine wirkliche Verschmelzung all dieser Regionen, Länder und Fürstentümer zu einem Ganzen aus. Diese Verschmelzung wurde nicht durch Sippenbande herbeigeführt ... sondern durch den zunehmenden Austausch zwischen den Regionen, durch den allmählich wachsenden Warenverkehr, durch die Konzentration der kleinen lokalen Märkte zu einem gesamtrussischen Markt. Da die Führer und Meister dieses Prozesses Handelskapitalisten waren, war die Schaffung dieser nationalen Bande nichts anderes als die Schaffung bürgerlicher Bande“ (3, 153, 154).

Die Entwicklung des Handels und der industriellen Beziehungen erfolgte auf feudaler Grundlage. Die Unternehmer waren häufig feudale Leibeigene, deren Wirtschaft sich auf die Warenproduktion verlagerte. Gleichzeitig bildete sich eine besondere Kategorie von Geizhalsen heraus, die einen neuen Typus von Handelskapitalisten darstellten.

Die Veränderungen in der Struktur des russischen Lebens, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts häuften, gingen mit einer starken Verschärfung der sozialen Widersprüche einher. W. O. Kljutschewski nannte das 17. Jahrhundert „die Epoche der Volksaufstände in unserer Geschichte“ (105, III, 239). Die Stärkung der Wirtschaft und der politischen Macht des russischen Staates ging einher mit der Verschärfung der Leibeigenschaft und der Verelendung der Massen, die darauf mit einer Reihe von Aufständen reagierten. Im Jahre 1648 erfassten Aufstände der städtischen Unterschichten mehrere russische



проведение реформ, которые укрепили положение торгового сословия и нанесли ущерб интересам крупных церковных и светских феодалов.

Грандиозный размах приобрела крестьянская война 1670—1671 годов под водительством Степана Разина. Правительству пришлось мобилизовать крупные военные силы, чтобы подавить это движение, охватившее почти половину страны. Местные же восстания не столь значительного масштаба постоянно вспыхивали в различных районах.

В составе русского общества происходят заметные изменения, сказавшиеся и в области культуры. Древняя феодальная знать вынуждена была сдавать свои позиции, уступая место дворянству, приобретавшему все больший удельный вес в административном аппарате, вплоть до высших государственных учреждений. Возрастает роль посадского населения — купцов и ремесленников, особенно после посадской реформы 1649 года, способствовавшей укреплению городов. Если раньше главным носителем образованности на Руси было духовенство, то теперь появляется значительный слой просвещенных людей, не принадлежащих к духовному званию. У них были другие запросы, иной круг интересов, часто очень далеких от церковного благочестия. Из этой среды вышло немало число культурных деятелей — переводчиков, справщиков Печатного двора и т. д.

Общий объем печатной и рукописной литературы в XVII веке резко возрос по сравнению с предыдущим столетием, причем подавляющее большинство ее составляли книги нерелигиозного содержания. Здесь были и беллетристические сочинения для

Стädte, beginnend mit Moskau, und zwangen die Regierung zu Reformen, die die Stellung der Kaufmannschaft stärkten und die Interessen der großen geistlichen und weltlichen Feudalherren beeinträchtigten.

Der Bauernkrieg von 1670-1671 unter der Führung von Stepan Rasin nahm gewaltige Ausmaße an. Die Regierung musste große militärische Kräfte mobilisieren, um diese Bewegung, die fast die Hälfte des Landes erfasste, zu unterdrücken. In verschiedenen Bezirken kam es immer wieder zu kleineren lokalen Aufständen.

Die Zusammensetzung der russischen Gesellschaft erfuhr spürbare Veränderungen, die sich auch auf die Kultur auswirkten. Der alte Feudaladel musste seine Positionen aufgeben und machte dem Adel Platz, der im Verwaltungsapparat bis hin zu den höchsten staatlichen Institutionen immer mehr an Bedeutung gewann. Die Rolle der städtischen Bevölkerung - Kaufleute und Handwerker - nahm zu, insbesondere nach der Städtereform von 1649, die zur Stärkung der Städte beitrug. War früher der Klerus der Hauptträger der Bildung in Russland gewesen, so gab es nun eine bedeutende Schicht aufgeklärter Menschen, die nicht dem Klerus angehörten. Sie hatten andere Ansprüche, ein anderes Interessenspektrum, das oft weit von der kirchlichen Frömmigkeit entfernt war. Aus diesem Milieu gingen zahlreiche Kulturschaffende hervor - Übersetzer, Buchdrucker etc.

Das Gesamtvolumen der gedruckten und handschriftlichen Literatur im 17. Jahrhundert nahm im Vergleich zum vorhergehenden Jahrhundert dramatisch zu, wobei der größte Teil aus nicht-religiösen Büchern bestand. Daneben gab es Unterhaltungsliteratur, Bücher über verschiedene technische,

занимательного чтения, и книги по различным техническим вопросам, медицине и военному делу, и исторические трактаты, и естественнонаучные труды (см.: 147). Вопреки предостережениям церкви, русские люди, стремясь проникнуть в тайны мироздания, проявляли большой интерес к вопросам астрономии и космогонии. Так, уже в середине XVII века на русском языке появились первые изложения взглядов Коперника.

### Влияние украинско- белорусского просветительства

Значительный вклад в развитие русской культуры и просвещения внесли переселенцы из Украины и Белоруссии. Уже в первой половине XVII века в Москву потянулись украинские и белорусские книжники, «учительные» монахи и мастера разных ремесел, ища убежища и защиты от польско-католической агрессии. Но особенно усиливается их приток в 50—60-х «одах, в период длительной войны с Польшей, возникшей после воссоединения Украины с Россией. В 1649 году в Москву приехали из Киева по вызову царского правительства ученые филологи и богословы Епифаний Славинецкий и Арсений Сатановский, в 1664 году сюда переселился поэт, мастер полемического жанра и проповедник Симеон Полоцкий, занявший видное положение при московском дворе.

Эти «иноземцы», как их называли в Москве, приносили с собой идеи и культуру украинско-белорусского просветительства, в основе которого лежало стремление отстоять свою национальную и религиозную независимость от нажима польской католической реакции. «В последние десятилетия XVI в., — пишет И. П.

medizinische und militärische Themen, historische Abhandlungen und naturwissenschaftliche Werke (siehe: 147). Entgegen den Warnungen der Kirche zeigte das russische Volk, das in die Geheimnisse des Universums eindringen wollte, großes Interesse an Astronomie und Kosmogonie. So erschienen bereits Mitte des 17. Jahrhunderts die ersten Darstellungen der Ansichten von Kopernikus in russischer Sprache.

### Der Einfluss der ukrainisch- weißrussischen Aufklärung

Einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der russischen Kultur und Aufklärung leisteten Einwanderer aus der Ukraine und Weißrussland. Bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen ukrainische und weißrussische Schreiber, „lehrende“ Mönche und Meister verschiedener Berufe nach Moskau, um Zuflucht und Schutz vor der polnisch-katholischen Aggression zu suchen. Besonders stark war der Zustrom in den 50er und 60er Jahren, während des langen Krieges mit Polen, der nach der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland ausbrach. 1649 kamen die gelehrten Philologen und Theologen Jepifani Slawinezki und Arsenij Satanowski auf Geheiß der zaristischen Regierung aus Kiew nach Moskau, und 1664 ließ sich der Dichter, Meister der Polemik und Prediger Simeon Polozki, der am Moskauer Hof eine prominente Stellung einnahm, in der Stadt nieder.

Diese „Fremden“, wie sie in Moskau genannt wurden, brachten die Ideen und die Kultur der ukrainisch-weißrussischen Aufklärung mit, die auf dem Wunsch beruhte, die nationale und religiöse Unabhängigkeit gegen den Druck der polnischen katholischen Reaktion zu verteidigen. „In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts“, schreibt I. P.

Еремин,— обостряется борьба украинского и белорусского народов за независимость от Польши, и одним из орудий этой борьбы становится просветительство. Страна покрывается сетью школ, открывается ряд типографий. Появляется группа талантливых писателей: возникают новые литературные формы — стихотворство, драматургия; широкое распространение получает полемическая литература — открытые письма, памфлеты, трактаты. Пробуждается некоторый интерес к античному миру и его культуре. Зарождается филологическая наука (грамматики, словари)» (96, II, 11).

Многое из этого получило развитие и в Москве, где деятели украинского и белорусского просвещения нашли благодарную почву для осуществления своих планов и намерений.

Рост культуры и просвещения с большой остротой выдвигал вопрос об организации учебных заведений, в которых могли бы готовиться необходимые государству образованные деятели как в духовной, так и в гражданской сфере. Ученый греческий монах Паисий Газский, приглашенный в Москву для участия в работе по исправлению церковных книг, писал в обращении к царю Алексею Михайловичу: «Как некогда прехрабрый воевода Алкивиад говорил афинянам, что для успеха в войне нужны три вещи: золото, золото и золото, — так и я, будучи спрошен: где столпы и ограда сану церковному и гражданскому, скажу: для того нужны училища, училища и училища» (149, 21). Тому же вопросу об организации училищ посвятил свою торжественную речь, произнесенную перед царем в день рождения 1666 года, Симеон Полоцкий.

Jerjomin, „verschärfte sich der Kampf des ukrainischen und weißrussischen Volkes um die Unabhängigkeit von Polen, und die Aufklärung wurde zu einem der Instrumente dieses Kampfes. Ein Netz von Schulen überzieht das Land, zahlreiche Druckereien werden eröffnet. Neue literarische Formen - Lyrik, Drama; polemische Literatur - offene Briefe, Pamphlete, Traktate - finden weite Verbreitung. Das Interesse an der antiken Welt und ihrer Kultur erwacht. Die philologische Wissenschaft (Grammatiken, Wörterbücher) entsteht“ (96, II, 11).

Vieles davon wurde auch in Moskau entwickelt, wo die Vertreter der ukrainischen und weißrussischen Aufklärung einen günstigen Nährboden für die Umsetzung ihrer Pläne und Absichten vorfanden.

Die Entwicklung von Kultur und Aufklärung warf mit großer Dringlichkeit die Frage nach der Organisation von Bildungseinrichtungen auf, die in der Lage waren, die vom Staat benötigten gebildeten Persönlichkeiten sowohl im geistlichen als auch im bürgerlichen Bereich heranzubilden. Der gelehrte griechische Mönch Paisios von Gaza, der nach Moskau eingeladen worden war, um an der Korrektur der Kirchenbücher mitzuwirken, schrieb in einem Brief an Zar Alexej Michailowitsch: „Wie einst der tapfere Woiwode Alkibiades den Athenern sagte, dass man drei Dinge braucht, um im Krieg erfolgreich zu sein: Gold, Gold und Gold - so werde ich, wenn man mich fragt: Wo sind die Säulen und der Zaun für den kirchlichen und zivilen Dienst, sagen: Dazu brauchen wir Schulen, Schulen und Schulen“ (149, 21). Simeon Polozki widmete seine feierliche Rede, die er am Weihnachtstag 1666 vor dem Zaren hielt, der gleichen Frage nach der Organisation der Schulen.

В середине XVII века предпринимаются попытки создания таких учебных заведений, которые не ограничивались сообщением элементарных навыков чтения, письма и счета, но давали учащимся определенный круг знаний. В 1649 году боярин Ф. М. Ртищев организовал в подмосковном Андреевском монастыре «российскому роду во просвещение свободных мудростей учение». Здесь под руководством тридцати вызванных с Украины монахов-книжников изучались греческий, латинский и славянский языки, грамматика, риторика и философия. Около 1665 года Симеон Полоцкий открыл в Спасском монастыре небольшую школу, в которой наряду с изучением различных словесных наук учащиеся упражнялись в сочинении виршей, речей и проповедей.

План организации высшей школы на более широкой основе по типу Киево-Могилянской академии удалось осуществить только в конце столетия, когда в Москве была открыта Славяно-греко-латинская академия (1687). При этом первоначальный проект был значительно сужен и Московская академия стала по преимуществу богословским учебным заведением.

Но как бы ни были ограничены масштабы деятельности и учебные программы этих школ, они имели важное значение в культурной жизни Москвы второй половины XVII века как очаги просвещения и образованности. Одним из крупнейших культурных центров являлся Печатный двор, где велась интенсивная переводческая деятельность, работа по пересмотру и исправлению старых русских книг, была собрана большая и разнообразная по содержанию библиотека. До известной степени аналогичную роль играл основанный Никоном в 50-х годах Воскресенский Новоисерусалимский монастырь.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Versuche unternommen, solche Bildungseinrichtungen zu schaffen, die sich nicht auf die Vermittlung der Grundfertigkeiten Lesen, Schreiben und Rechnen beschränkten, sondern den Schülern ein gewisses Spektrum an Wissen vermittelten. Im Jahre 1649 organisierte der Bojar F. M. Rtischschew im St. Andreas-Kloster bei Moskau einen „freien Weisheitsunterricht zur Aufklärung der russischen Sippe“. Unter der Leitung von dreißig schriftkundigen Mönchen aus der Ukraine wurden griechische, lateinische und slawische Sprachen, Grammatik, Rhetorik und Philosophie studiert. Um 1665 eröffnete Simeon Polozki im Spasski-Kloster eine kleine Schule, in der neben dem Studium der verschiedenen Sprachwissenschaften auch das Verfassen von Versen, Reden und Predigten geübt wurde.

Der Plan, nach dem Vorbild der Kiew-Mohyla-Akademie eine Hochschule auf breiterer Basis zu gründen, konnte erst gegen Ende des Jahrhunderts mit der Eröffnung der Slawisch-Griechisch-Lateinischen Akademie in Moskau (1687) verwirklicht werden. Dabei wurde das ursprüngliche Projekt erheblich eingeschränkt und die Moskauer Akademie wurde in erster Linie zu einer theologischen Ausbildungsstätte.

So begrenzt der Tätigkeitsbereich und die Lehrpläne dieser Schulen auch waren, so wichtig waren sie als Zentren der Aufklärung und Bildung für das kulturelle Leben Moskaus in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eines der größten kulturellen Zentren war der Druckhof, wo eine rege Übersetzungstätigkeit stattfand, alte russische Bücher überarbeitet und korrigiert wurden und eine große und vielfältige Bibliothek gesammelt wurde. Eine ähnliche Rolle spielte bis zu einem gewissen Grad das von Nikon in den 50er Jahren gegründete Wiederauferstehungs-Kloster. Unter den Brüdern dieses Klosters befanden sich neben Russen auch viele Ukrainer,

Среди братии этого монастыря наряду с русскими было много украинцев, белорусов, греков, поляков и даже принявших православие немцев, которые приносили каждый элементы своей культуры (132, 13). Здесь зарождались и находили поддержку новые течения в области поэзии и церковного пения, новые музыкально-поэтические жанры (см.: 199; 183). Монастырская школа поставляла мастеров для царской иконописной палаты, руководимой Симоном Ушаковым.

Weißrussen, Griechen, Polen und sogar Deutsche, die zur Orthodoxie konvertiert waren und Elemente ihrer eigenen Kultur mitbrachten (132, 13). Neue Strömungen in der Dichtung und im Kirchengesang, neue musikalische und poetische Gattungen entstanden und fanden hier Unterstützung (vgl.: 199; 183). Die Klosterschule lieferte Meister für die zaristische Ikonenmalerei unter der Leitung von Simon Uschakow.

#### Связи России с Западной Европой

Значительно укрепляется в XVII веке международное положение Российского государства. Воссоединение Украины с Россией и вхождение в ее состав ряда земель на севере и востоке, населенных разными народностями, превращают ее в обширную по территории великую многонациональную державу. Россия начинает играть важную роль в европейских делах и привлекает к себе все большее внимание западных стран. Учащаются поездки русских посольств за границу и приезды иностранных дипломатических миссий в Москву. В самой Москве находилось большое количество иностранцев, преимущественно немцев, англичан, голландцев, которых связывали с Россией торговые интересы, служба или частное предпринимательство. Все это должно было способствовать более тесному сближению России с Западом и проникновению элементов западной культуры в русскую жизнь.

Власти духовные и светские по-прежнему стремились оградить русских людей от близкого соприкосновения с иностранцами и

#### Russlands Beziehungen zu Westeuropa

Die internationale Position des russischen Staates wurde im 17. Jahrhundert erheblich gestärkt. Die Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland und die Eingliederung einer Reihe von Gebieten im Norden und Osten, die von verschiedenen Nationalitäten bewohnt werden, machen Russland zu einem riesigen Territorium einer multinationalen Großmacht. Russland beginnt, eine wichtige Rolle in den europäischen Angelegenheiten zu spielen und zieht immer mehr die Aufmerksamkeit der westlichen Länder auf sich. Russische Botschaften reisten ins Ausland und ausländische diplomatische Vertretungen kamen nach Moskau. In Moskau selbst gab es eine große Anzahl von Ausländern, vor allem Deutsche, Engländer und Holländer, die durch Handelsinteressen, Dienstleistungen oder private Unternehmen mit Russland verbunden waren. All dies begünstigte eine engere Annäherung zwischen Russland und dem Westen und das Eindringen von Elementen der westlichen Kultur in das russische Leben.

Die geistlichen und weltlichen Behörden versuchten nach wie vor, das russische Volk vor engem Kontakt mit Ausländern zu schützen, und verfolgten

подвергали преследованию за всякое заимствование иноземных обычаев и нравов. При Алексее Михайловиче был издан специальный указ, в котором предписывалось дворянам, «чтобы они иноземных немецких и иных нэвычаев не перенимали, волосов у себя ил голове не постригали, також платья, кафтанов и шапок с иноземских образцов не носили и людем своим потомуж носить не велели» (34, 228). За нарушение указа объявлялись государева опала и перевод из высших чинов в низшие. Надо полагать, что самая необходимость такого предупреждения была вызвана усилившейся гягой к заграничной моде и устройству жизни на иностранный манер.

В 50-х годах было создано особое поселение для иностранцев ла рекой Яузой, именовавшееся Немецкой слободой. Немецкая слобода не имела того значения в культурной жизни России, которое приписывалось ей некоторыми прежними историками. Утверждение С. М. Соловьева, что «Немецкая слобода — ступень к Петербургу, как Владимир был ступенью к Москве» (265, 173), является, конечно, огромным преувеличением. Большинство новых культурных форм приходило на Русь с Запада через посредство Польши, Литвы и Украины. Тем нс мсисс иногда использовались силы живших в слободе иностранных мастеров и просвещенных деятелей, например при организации придворного театра в 1672 году.

Борьба старого и нового в идеологической сфере

Ломка старых обычаев и представлений в XVII веке

jede Anlehnung an ausländische Sitten und Gebräuche. Unter Alexej Michailowitsch wurde ein spezielles Dekret erlassen, das dem Adel befahl, „keine fremden deutschen und anderen Sitten anzunehmen, keine Haare auf dem Kopf zu schneiden, keine Kleider, Kaftane und Hüte nach fremden Mustern zu schneiden, sie nicht zu tragen und ihrem Volk nicht zu befehlen, sie zu tragen“ (34, 228). Für den Fall der Zuwiderhandlung gegen das Dekret wurde die Entehrung des Herrschers und die Versetzung von höheren in niedrigere Ränge angekündigt. Es ist anzunehmen, dass die Notwendigkeit einer solchen Warnung gerade durch die wachsende Begeisterung für ausländische Mode und die Gestaltung des Lebens nach fremden Vorbildern hervorgerufen wurde.

In den 50er Jahren wurde entlang des Flusses Jausa eine spezielle Siedlung für Ausländer gegründet, die Deutsche Sloboda (*Vorstadt*). Die Deutsche Sloboda hatte nicht die Bedeutung für das kulturelle Leben Russlands, die ihr von einigen früheren Historikern zugeschrieben wurde. Die Aussage von S. M. Solowjew, dass „die Deutsche Sloboda ein Sprungbrett nach Petersburg war, so wie Wladimir ein Sprungbrett nach Moskau war“ (265, 173), ist natürlich eine gewaltige Übertreibung. Die meisten der neuen kulturellen Formen kamen aus dem Westen über Polen, Litauen und die Ukraine nach Russland. Allerdings wurden die Kräfte ausländischer Handwerker und aufgeklärter Persönlichkeiten, die in den Slobodas lebten, manchmal genutzt, zum Beispiel bei der Organisation des Hoftheaters im Jahr 1672.

Der Kampf zwischen Alt und Neu in der ideologischen Sphäre

Das Aufbrechen alter Gewohnheiten und Auffassungen im 17. Jahrhundert

сопровождалась острой и напряженной борьбой и в идеологической сфере. Росло критическое отношение к действительности. порой подвергались сомнению такие положения, которые казались установленными от века и не подлежащими обсуждению. Слепая вера уступала место желанию понять разумный ход вещей и объяснить причину явлений. Это приводило к снижению авторитета религии и церкви. Правда, и здесь проявлялась та двойственность, половинчатость, которая была вообще присуща этому переходному периоду. Только немногие бунтари осмеливались открыто восставать против освященного религией древнего обычая, и, как правило, это оканчивалось для них поражением. Бесплодность подобного «бунта личности» отразила русская литература XVII века. Конечным уделом ее героев, захотевших жить по-своему, не подчиняясь заветам отцов и дедов, оказывается монастырь, покаяние (повести «О Горе-Злосчастии», «О Фоме Грудцыне»).

В спорах по различным вопросам обе стороны стремились опереться на доводы религиозного характера. Возникают разные толкования догматов христианского вероучения и писаний «отцов церкви», в результате чего была нарушена цельность религиозной традиции.

С особой силой это проявилось в церковном расколе, происшедшем в 50—60-х годах XVII века. Чисто ритуальный спор по малосущественным, казалось бы, вопросам о том, как делать поклоны во время молитвы и складывать ли два или три пальца, осеняя себя крестным знаменем («двоеперстие» и «троеперстие»), перерос в ожесточенную борьбу двух церковных

wurde von einem akuten und intensiven Kampf im ideologischen Bereich begleitet. Es entwickelte sich eine kritische Haltung gegenüber der Realität, und zuweilen wurden Positionen in Frage gestellt, die von alters her festzustehen schienen und nicht zur Diskussion standen. Der blinde Glaube wich dem Wunsch, den vernünftigen Lauf der Dinge zu verstehen und die Ursache der Phänomene zu erklären. Dies führte zu einem Rückgang der Autorität von Religion und Kirche. Zwar zeigte sich auch hier die Ambivalenz, die Halbherzigkeit, die allgemein für diese Übergangszeit charakteristisch war. Nur wenige Rebellen wagten es, sich offen gegen einen alten, von der Religion geheiligten Brauch aufzulehnen, und in der Regel endete dies für sie mit einer Niederlage. Die Erfolglosigkeit einer solchen „Rebellion der Persönlichkeit“ spiegelte sich in der russischen Literatur des 17. Jahrhunderts wider. Das endgültige Schicksal ihrer Helden, die auf ihre eigene Weise leben wollten und sich nicht an die Gebote ihrer Väter und Großväter hielten, war ein Kloster und Reue (die Geschichten „Über das Unglückliche Elend“, „Über Foma Grudzin“).

In den Auseinandersetzungen über verschiedene Themen versuchten beide Seiten, sich auf religiöse Argumente zu stützen. Es kam zu unterschiedlichen Auslegungen der Grundsätze der christlichen Lehre und der Schriften der „Kirchenväter“, wodurch die Integrität der religiösen Tradition gebrochen wurde.

Besonders ausgeprägt war dies im Kirchenschisma, das in den 50-60er Jahren des 17. Jahrhunderts stattfand. Aus einem rein rituellen Streit über die scheinbar unbedeutenden Fragen, wie man sich beim Gebet verbeugt und wie man beim Kreuzzeichen zwei oder drei Finger faltet („Zweifingrigkeit“ und „Dreifingrigkeit“), wurde ein erbitterter Kampf zwischen zwei kirchlichen Parteien, an dem die breitesten

партий, в которую оказались вовлечены широчайшие слои населения. Отказ сторонников «старой веры» принять богослужебные реформы патриарха Никона, явившийся непосредственной причиной раскола, выражал принципиальное отрицание любых новшеств, всего, что хотя бы на йоту отступало от привычных, складывавшихся веками представлений, традиций и жизненных правил. Вопросы богослужебного чина, внутренней церковной организации, отношений между церковью и государством и т. п. становятся предметом напряженной полемики, вызывавшей резкие столкновения и борьбу групп, на которые раскалывается не только среда самого духовенства, но и вся масса верующих.

Борьба старого и нового находит отражение и в искусстве XVII века. Несмотря на упорное противодействие со стороны приверженцев древней традиции, в художественном творчестве все более заметно проявляется стремление к отходу от религиозного канона, возрастает роль реалистического начала. В литературе возникают чисто светские жанры — историческая, бытовая, сатирическая повесть, поэтические вирши. Стремление к большему правдоподобию, воспроизведению живых реалистических характеров проявляется даже в таких традиционных жанрах, как жития святых или иконопись. Получает развитие «парсунная» (портретная) живопись, в которой главным было сходство с натурой, а не соответствие некоему условному типу.

Одним из важнейших источников обновления литературы и искусства служило народное творчество. Фольклорные элементы сознательно использовались во многих произведениях как средство живой и яркой образной характеристики.

Schichten der Bevölkerung beteiligt waren. Die Weigerung der Anhänger des „alten Glaubens“, die liturgischen Reformen des Patriarchen Nikon zu akzeptieren, die der unmittelbare Auslöser des Schismas war, drückte eine grundsätzliche Ablehnung jeder Neuerung aus, die auch nur ein Jota von den vertrauten, jahrhundertealten Vorstellungen, Traditionen und Lebensregeln abwich. Die Fragen des liturgischen Rituals, der innerkirchlichen Organisation, der Beziehungen zwischen Kirche und Staat usw. wurden zum Gegenstand heftiger Polemik und führten zu scharfen Auseinandersetzungen und Kämpfen von Gruppen, in die sich nicht nur der Klerus selbst, sondern auch die gesamte Masse der Gläubigen aufspaltete.

Der Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen spiegelt sich in der Kunst des 17. Jahrhunderts wider. Trotz des hartnäckigen Widerstands der Anhänger der alten Tradition wird der Wunsch, sich vom religiösen Kanon zu lösen, im künstlerischen Schaffen immer deutlicher spürbar, und die Rolle des Realismus nimmt zu. In der Literatur entstehen rein weltliche Gattungen - historische, alltägliche, satirische Erzählungen, poetische Verse. Der Wunsch nach größerer Wahrhaftigkeit, nach der Wiedergabe lebendiger, realistischer Charaktere zeigt sich sogar in so traditionellen Gattungen wie der Heiligenhagiographie oder der Ikonenmalerei. Es entwickelte sich die „Parsuna“-Malerei (Porträtmalerei), bei der die Ähnlichkeit mit der Natur und nicht die Übereinstimmung mit einem konventionellen Typus im Vordergrund stand.

Eine der wichtigsten Quellen für die Erneuerung von Literatur und Kunst war die Volkskunst. Volkstümliche Elemente wurden in vielen Werken bewusst als Mittel zur lebendigen und anschaulichen Charakterisierung von Figuren eingesetzt.



Во второй половине XVII века зарождаются начатки самостоятельной русской эстетической мысли. В ряде теоретических работ и полемических памфлетов защищались близость художественного изображения действительности, богатство, полнота и яркость красок в противоположность религиозному идеалу искусства аскетического и отрешенного от жизни.

### Церковно-певческая полемика

Не осталось в стороне от борьбы направлений „ церковно-певческое искусство. Уже в начале XVII века некоторые его стороны вызвали споры и разногласия, но особенно острый характер приобретают эти споры в середине столетия. При этом как у сторонников нового, так и у защитников чистоты и неприкосновенности древней традиции проявляется одна общая черта: желание уяснить себе смысл вещей, добраться до их сути, не довольствуясь ссылкой на то, что так было у отцов и дедов. Одним из показательных в этом отношении документов церковно-певческой полемики XVII века является анонимное «Послание» к патриарху Гермогену по вопросу о «хабувах», относящееся к самым первым годам столетия.

Неизвестный автор «Послания» ищет объяснения этих странных и непонятных оборотов, обращая внимание на противоречивость тех толкований, какие ему приходилось слышать: «И мнится, государь, яко все во тме шатаемься, а истинны никтоже не весть, а нсдовсдомо то. откуда взято и котором языком положено» (293, 9). В поисках истины пылкий книжник обращался к авторитетным лицам из числа

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden die Anfänge eines eigenständigen russischen ästhetischen Denkens. Eine Reihe von theoretischen Werken und polemischen Pamphleten verteidigte die Nähe der künstlerischen Darstellung zur Realität, den Reichtum, die Fülle und die Helligkeit der Farben im Gegensatz zum religiösen Ideal einer asketischen und distanzierten Kunst.

### Kirchenmusik-Polemik

Die Kunst des Kirchengesangs blieb vom Kampf der Strömungen nicht verschont. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts führten einige ihrer Aspekte zu Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, die sich jedoch in der Mitte des Jahrhunderts besonders zuspitzten. Sowohl die Befürworter des Neuen als auch die Verteidiger der Reinheit und Integrität der alten Tradition haben eines gemeinsam: den Wunsch, den Sinn der Dinge zu verstehen, zu ihrem Wesen vorzudringen und sich nicht damit zu begnügen, darauf zu verweisen, dass dies bei ihren Vätern und Großvätern der Fall war. Eines der Dokumente der kirchlichen Polemik des 17. Jahrhunderts, das in dieser Hinsicht bezeichnend ist, ist der anonyme „Brief“ an Patriarch Hermogenes über die Frage der „habuws“, der in die ersten Jahre des Jahrhunderts gehört.

Der unbekannt Verfasser des „Briefes“ sucht nach einer Erklärung für diese seltsamen und unverständlichen Wendungen, indem er auf die widersprüchlichen Interpretationen hinweist, die er gehört hat: „Und es scheint, mein Herr, dass wir alle im Dunkeln sind, und niemand kennt die Wahrheit, aber es ist klar, woher sie kam und in welcher Sprache sie geschrieben wurde“ (293, 9). Auf seiner Suche nach der Wahrheit wandte sich der

греческого духовенства и к своим соотечественникам. знающим иностранные языки, но ни от кого не получил ответа на свои вопросы и недоумения.

Целую литературу породил вопрос о «многогласии», которое ныло осуждено еще на Стоглавом соборе. Справщик Печатного двора Мартемьян Шестак в «Слове извещательном вкупе и обличительном» (1652) прибегает к цитатам из Библии, писаниям русских и греческих проповедников, житийной литературе, чтобы доказать неправоту сторонников старой традиции, отстаивавших многогласное отправление церковной службы (210, 34—37). Среди последних был, ряд авторитетных представителей высшего духовенства, включая патриарха Иосифа, занявшего двойственную позицию в этом вопросе. Только в 1651 году церковный собор постановил «петь в церквах чинно, безмятежно и единогласно и читать и один голос тихо и неспешно». Но во многих, особенно отдаленных от центра местах еще долгое время продолжали придерживаться старого обычая и служить многогласно, то есть одновременно читать или петь разные тексты. Этим были вызваны многочисленные повторные напоминания со стороны церковных и светских властей. Анонимный автор полемиического сочинения «Брозда духовная», направленного против раскольников, писал еще в 1683 году о непросвещенных сельских полах, совершающих богослужение по «самочинию», а не по «церковному преданию»: «От них же ве- лося и многогласное пение не токмо что в простые дни, но и в праздники о сем небрегут...» (210, 45).

Собственно к певческому искусству вопрос этот имел лишь косвенное отношение, хотя некоторые авторы

wissbegierige Schreiber an maßgebliche Personen aus dem griechischen Klerus und an seine Landsleute, die fremde Sprachen beherrschten, aber er erhielt von niemandem eine Antwort auf seine Fragen und Ratlosigkeit.

Die Frage der „Mehrstimmigkeit“, die auf dem Konzil von Stoglaw verurteilt wurde, hat eine ganze Literatur hervorgebracht. Martemjan Schestak, der Korrektor des Druckhofs, beweist in seiner „Geschichte der Notifikation, des Geschmacks und der Denunziation“ (1652) mit Zitaten aus der Bibel, aus Schriften russischer und griechischer Prediger sowie aus hagiographischer Literatur, dass die Verfechter der alten Tradition, die den mehrstimmigen Gottesdienst befürworteten, im Unrecht waren (210, 34-37). Zu den letzteren gehörten einige maßgebliche Vertreter des höheren Klerus, darunter Patriarch Iossif, der in dieser Frage eine ambivalente Position einnahm. Erst 1651 beschloss ein Kirchenrat, „in den Kirchen ordentlich, heiter und einmütig zu singen und mit einer Stimme ruhig und gemächlich zu lesen“. Doch vielerorts, vor allem fernab des Zentrums, hielt sich noch lange der alte Brauch, mehrstimmig zu dienen, d.h. verschiedene Texte gleichzeitig zu lesen oder zu singen. Dies führte zu zahlreichen wiederholten Ermahnungen durch kirchliche und weltliche Behörden. Der anonyme Verfasser des gegen Schismatiker gerichteten polemischen Werkes „Geistlicher Pfad“ schrieb bereits 1683 über unaufgeklärte Dorfpfarrer, die den Gottesdienst aus „Selbstvergötterung“ und nicht nach „kirchlicher Tradition“ verrichteten: „Auch von ihnen wurde der mehrstimmige Gesang eingeführt, nicht nur an gewöhnlichen Tagen, sondern auch an Festtagen, und sie kümmern sich nicht darum...“ (210, 45).

Diese Frage hatte nur indirekt mit der Gesangkunst zu tun, auch wenn einige Autoren das Aufkommen der

приписывали возникновение многогласия чрезмерному разрастанию фитного пения. Это был скорее вопрос общего церковно-уставного порядка. Более непосредственно касался самой структуры знаменного распева другой вопрос, вызывавший столь же ожесточенные споры, — о раздельноречии, или хомонии. С особенной остротой он встал в середине XVII века, что было связано с предпринятой в это время работой по исправлению богослужебных книг.

Возможно, что именно начало этой работы послужило поводом для появления памфлета инока Ефросина «Сказание о различных ересех»<sup>1</sup> (1651), проникнутого духом сомнения и критицизма (293, 88—90).

<sup>1</sup> Полное заглавие гласит: «Сказание о различных ересех и хулениях на господу бога и на пречистую богородицу, содержимых от неведения в знаменных книгах».

Направляя свой обличительный пыл против порчи «священных речей» в раздельноречных текстах, инок Ефросин находит хомонию не только «неблагоразумной», но и противной духу русского языка. «Несогласные литеры» хомонии, по его мнению, могут быть устранены без всякого ущерба для напевов — «да еще было и пение краснее того и речи бы были согласны». Автор признается, что он не знает, откуда пошла эта манера произношения текстов в церковном пении и видит здесь тайные козни «плевелосеятеля» дьявола. Так рациональный критический подход сочетается со средневековым религиозным суеверием.

Решение вопроса о хомонии было связано с общей задачей пересмотра

Mehrstimmigkeit auf das Überhandnehmen des Fiten-Gesangs zurückführten. Es handelte sich vielmehr um eine Frage der allgemeinen kirchlichen und gesetzlichen Ordnung. Unmittelbarer mit der Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs verbunden war eine andere Frage, die ebenso heftige Auseinandersetzungen auslöste: die Frage der getrennten Sprache, oder Homonymie. Sie wurde in der Mitte des 17. Jahrhunderts besonders akut, was mit den damals unternommenen Arbeiten zur Korrektur der liturgischen Bücher zusammenhing.

Vielleicht war es der Beginn dieser Arbeit, der zu der von Zweifel und Kritik geprägten Schrift des Mönchs Jefrossins, „Eine Geschichte verschiedener Ketzereien“<sup>1</sup> (1651), führte (293, 88-90).

<sup>1</sup> Der vollständige Titel lautet: „Eine Darstellung verschiedener Irrlehren und Lästerungen gegen Gott den Herrn und die selige Jungfrau Maria, die aus Unwissenheit in den Bannerbüchern enthalten sind“.

Der Mönch Euphrosynus wendet sich mit anklagendem Eifer gegen die Verfälschung der „heiligen Reden“ in Texten mit getrennter Sprache und findet die Homonymie nicht nur „unklug“, sondern auch dem Geist der russischen Sprache zuwiderlaufend. Die „unharmonischen Buchstaben“ der Homonymie können seiner Meinung nach beseitigt werden, ohne dass die Gesänge Schaden nehmen - „selbst wenn die Gesänge röter wären und die Reden im Einklang stünden“. Der Autor gibt zu, dass er nicht weiß, woher diese Art der Aussprache von Texten im Kirchengesang stammt und sieht hier die geheimen Machenschaften des „Unkrautsäers“ Teufel. So verbindet sich ein rationaler kritischer Ansatz mit mittelalterlichem religiösem Aberglauben.

Die Lösung des Homonymie-Problematik stand im Zusammenhang

и исправления богослужебных книг, давно уже назревшей из-за множества накопившихся за долгое время неясностей, разночтений и произвольных толкований. Надо было устранить этот разноречивый и внести в текст книг, по которым совершалось богослужение, порядок и единообразие. Эта работа была начата в 1649 году, но широкий масштаб она приняла после того, как в 1652 году новгородский митрополит Никон был возведен на патриарший престол и приступил к осуществлению своей программы церковных реформ.

Было два возможных пути исправления книг: по древним славянским рукописям и по греческим подлинникам. Первый путь, сторонником которого являлся вначале Никон, пришлось отвергнуть, так как слишком многое переменялось и в чине церковной обрядности и в характере языка с тех пор, когда были сделаны первые переводы богослужебных книг. Однако те греческие оригиналы, которые были взяты за основу для новых переводов, также во многом отличались от старых книг XI—XII веков. Поэтому обращение к ним вызывало ряд возражений и несогласий. Отражение этих споров можно усмотреть в уже цитировавшемся выше «Предисловии» неизвестного книжника XVII века к стихирарю из собрания М. А. Оболенского. Стремясь выяснить «откуда и от коего времени качая быти в нашей рустей земли осмогласное пение», автор отвергает версию Степенной книги о трех греческих певцах, положивших начало знаменному пению на Руси при Ярославе Мудром: «Нам же убо мнится, яко и се не истинно есть, понеже во всех греческих странах и в Палестине, и во всех великих обителях пение отлично от нашего

mit der allgemeinen Aufgabe der Revision und Korrektur der liturgischen Bücher, die wegen der vielen Unklarheiten, Unstimmigkeiten und willkürlichen Auslegungen, die sich im Laufe der Zeit angesammelt hatten, längst überfällig war. Es war notwendig, diese Unstimmigkeiten zu beseitigen und Ordnung und Einheitlichkeit in den Text der Bücher zu bringen, nach denen der Gottesdienst abgehalten wurde. Diese Arbeit wurde 1649 begonnen, nahm aber einen breiten Raum ein, nachdem Metropolit Nikon von Nowgorod 1652 auf den Patriarchenthron erhoben wurde und begann, sein Programm der Kirchenreformen umzusetzen.

Es gab zwei Möglichkeiten, die Bücher zu korrigieren: nach den alten slawischen Handschriften und nach den griechischen Originalen. Der erste Weg, für den Nikon zunächst eintrat, musste verworfen werden, weil sich seit den ersten Übersetzungen der liturgischen Bücher zu viel in den Reihen der kirchlichen Rituale und im Charakter der Sprache verändert hatte. Aber auch die griechischen Originale, die als Grundlage für die neuen Übersetzungen herangezogen wurden, unterschieden sich in vielerlei Hinsicht von den alten Büchern des 11. - 12. Jahrhunderts. Daher führte die Berufung auf sie zu einer Reihe von Einwänden und Unstimmigkeiten. Diese Streitigkeiten spiegeln sich in dem oben zitierten „Vorwort“ eines unbekanntes Schreibers des 17. Jahrhunderts zu einem Sticheron aus der Sammlung von M. A. Obolenski wider. Der Autor versucht herauszufinden, „woher und von wann an der Osmoglasie-Gesang in unser russisches Land kam“, und lehnt die Version des Stufenbuchs über drei griechische Sänger ab, die zur Zeit Jaroslaws des Weisen mit dem Krjukinotens-Gesang in Russland begannen: „Wir denken, dass dies auch nicht wahr ist, denn in allen griechischen Ländern und in Palästina und in allen großen Klöstern ist der Gesang anders als

пения, подобно мусикнйскому, еже мы грешни у многих грек спрашивали и слыхали как они поют» (282, 20).

К такому выводу автор «Предисловия» должен был неизбежно прийти, сравнивая греческое церковное пение XVII века со знаменным. уровень же исторических знаний того времени не позволял ему судить о пройденной тем и другим эволюции.

Соборное постановление об исправлении книг было принято в 1654 году и подтверждено годом позже. Одновременно с работой справщиков Печатного двора над переводами текстов комиссия знатоков церковного пения («дидаскалов») из четырнадцати человек, созданная в 1655 году, пересматривала и корректировала записи напевов с тем, чтобы привести их в соответствие с новыми текстами и из множества вариантов выбрать и узаконить одни наилучший. Однако деятельность этой комиссии была вскоре прервана начавшейся войной с Польшей и событиями внутренней государственной жизни. После того, как собор 1666—1667 годов окончательно санкционировал исправленные тексты и предписал во тех городах и селах «гласовное (осмогласное. — Ю. К.) пение пении на речь», была созвана вторая комиссия в составе шести человек, которая должна была завершить начатое дело.

Эти сведения сообщаются в предисловии к так называемой Азбуке Александра Мезенца» (1668), представляющей собой наиболее полное и систематически изложенное пособие к чтению шаменных рукописей. Вторая комиссия «дидаскалов» не только внесла необходимые исправления в певческие книги<sup>2</sup>, но и усовершенствовала крюковую

unser Gesang, ähnlich dem musikalischen, aber wir Sünder haben viele Griechen gefragt und gehört, wie sie singen“ (282, 20).

Der Autor des „Vorwortes“ musste zwangsläufig zu diesem Schluss kommen, indem er den griechischen kirchliche Gesang des 17. Jahrhunderts mit dem Krjuki-Noten-Gesang verglich. Das Niveau des historischen Wissens zu dieser Zeit erlaubte es ihm jedoch nicht, über die von beiden durchlaufene Entwicklung zu urteilen.

Ein Dekret der Kathedrale über die Korrektur der Bücher wurde 1654 verabschiedet und ein Jahr später bestätigt. Gleichzeitig mit der Arbeit der Korrektoren des Druckerhofs an den Übersetzungen der Texte überprüfte und korrigierte eine 1655 eingesetzte Kommission von vierzehn Kirchengesangsexperten („Didaskalen“) die Aufzeichnungen der Gesänge, um sie mit den neuen Texten in Einklang zu bringen und aus den zahlreichen Varianten die beste auszuwählen und zu legitimieren. Die Tätigkeit dieser Kommission wurde jedoch bald durch den Ausbruch des Krieges mit Polen und die Ereignisse des inneren Staatslebens unterbrochen. Nachdem der Rat von 1666-1667 die korrigierten Texte endgültig abgesegnet und in den Städten und Dörfern den "Vokalgesang (Osmoglasie. - J. K.) des Sprechgesangs" vorgeschrieben hatte, wurde eine zweite Kommission von sechs Personen einberufen, um die begonnene Arbeit zu vollenden.

Diese Informationen finden sich im Vorwort des so genannten „Alphabets von Alexander Mesenez“ (1668), dem vollständigsten und systematischsten Handbuch zum Lesen von Gesangshandschriften. Die zweite Kommission der „Didaskale“ nahm nicht nur die notwendigen Korrekturen an den Gesangsbüchern<sup>2</sup> vor, sondern verbesserte auch die Krjuki-Notation und verlieh ihr größere Präzision und Sicherheit.

нотацию, придав ей большую точность и определенность.

<sup>2</sup> Впрочем, как замечает С. В. Смоленский, «комиссия ограничилась исправлением ирмолога и не исправила всех прочих книг. Она дала только правила, научные средства и примеры исполнения такого труда» (11, 46).

Результатом этого и было появление названного труда, составленного, по видимому, коллективно под руководством Мезенца.

Предполагалось издание основных певческих книг печатным способом, и в связи с этим Мезенц был назначен справщиком Московского печатного двора (294, 286). Однако этот план не был приведен в исполнение.

Тут сыграли роль не только трудности технического порядка, но и то, что сама задача представлялась уже до известной степени запоздалой. Начиная с 50-х годов в русском церковном пении утверждается стиль партесного многоголосия, постепенно оттеснявший старую одноголосную певческую традицию.

#### Утверждение партесного пения в России

Переход от знаменного одноголосия к многоголосному партесному пению не может быть приурочен к строго определенной дате. Процесс этот был длительным и постепенным. На протяжении всей второй половины XVII века оба стиля продолжали «сосуществовать» между собой, оставаясь равноправными. Не говоря уже о старообрядцах, которые сохраняют традиции средневековой хоровой монодии до настоящего времени, много сторонников одноголосного пения по крюкам было

<sup>2</sup> Doch wie S. W. Smolenski bemerkt, „beschränkte sich die Kommission auf die Korrektur der Irnologien und korrigierte nicht alle anderen Bücher. Sie gab nur Regeln, wissenschaftliche Mittel und Beispiele für die Durchführung solcher Arbeiten“ (11, 46).

Das Ergebnis war das Erscheinen des besagten Werkes, der offenbar unter der Leitung von Mesenez kollektiv zusammengestellt wurde.

Es war geplant, die wichtigsten Gesangsbücher im Druck herauszugeben, und in diesem Zusammenhang wurde Mesenez zum Anwerber in der Moskauer Druckerei ernannt (294, 286). Dieser Plan wurde jedoch nicht verwirklicht.

Dies war nicht nur auf technische Schwierigkeiten zurückzuführen, sondern auch darauf, dass die Aufgabe selbst bereits etwas verspätet war. Ab den 50er Jahren setzte sich im russischen Kirchengesang der Stil des Partes-Gesangs durch und ersetzte allmählich die alte einstimmige Gesangstradition.

#### Etablierung des Partes-Gesangs in Russland

Der Übergang vom einstimmigen Krjuk-Gesang zum Partes-Gesang kann nicht genau datiert werden. Es war ein langwieriger und allmählicher Prozess. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts „koexistierten“ beide Stile gleichberechtigt nebeneinander. Neben den Altgläubigen, die die Traditionen des mittelalterlichen Chorgesangs bis heute bewahrten, gab es unter den Vertretern der Amtskirche viele Anhänger des einstimmigen Gesangs mit Haken. Erst gegen Ende des Jahrhunderts setzte sich der Partes-

и среди представителей официальной церкви. Только к концу столетия стиль партесного пения становится господствующим если не повсеместно, то в наиболее крупных очагах певческой культуры.

Первые опыты многоголосного исполнения церковных песнопений возникают еще до середины XVII века в рамках знаменного распева, получив наименование строчного пения. Указания на это имеются в «Чиновнике Новгородского Софийского собора», составление которого относится к концу 20 — началу 30-х годов (301, VII).

Здесь много раз упоминаются обедня «строчная новгородская», «строчная московская» или просто «строчная». Отсюда можно заключить, что в Москве и Новгороде существовали свои варианты строчного пения. Из другого источника мы узнаем, что на свадьбе Алексея Михайловича в 1648 году было приказано «петь своим государевым певчим дьякам всем станицам<sup>3</sup>, перемежаясь, строчные и демественные большие стихи...» (250, 94).

<sup>3</sup> Хор государевых певчих дьяков разделялся на несколько станиц, составлявших отдельные небольшие хоры.

Ранние, примитивные формы строчного и демественного многоголосия продолжали существовать и во второй половине столетия. Но наиболее взыскательных знатоков певческого искусства они не могли удовлетворить. С начала 50-х годов принимаются меры к тому, чтобы обучить государевых певчих дьяков партесному пению, и с этой целью в Москву вызываются опытные «вспеваки» с Украины, где партесное пение утвердилось уже в начале века. Первые шаги в этом

Gesang durch, wenn auch nicht überall, so doch in den großen Zentren der Gesangskultur.

Die ersten Versuche des mehrstimmigen Singens von Kirchenliedern tauchten vor der Mitte des 17. Jahrhunderts im Rahmen des Krjuki-Noten-Gesangs auf und wurden als polyphonischer Gesang bezeichnet. Hinweise darauf finden sich im „Offiziellen der Nowgoroder Sophienkathedrale“, das Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre verfasst wurde (301, VII).

Vielfach ist von „Nowgoroder polyphonischem Gesang“, „Moskauer polyphonischem Gesang“ oder einfach von „polyphonischem Gesang“ die Rede. Daraus können wir schließen, dass Moskau und Nowgorod ihre eigenen Varianten des Strophengesangs hatten. Aus einer anderen Quelle erfahren wir, dass bei der Hochzeit von Alexej Michailowitsch im Jahr 1648 angeordnet wurde, „alle Staffeln<sup>3</sup>, abwechselnd im polyphonen Gesang und Demestvenny-Gesang singen sollten...“ (250, 94).

<sup>3</sup> Der Chor der herrschaftlichen Diakonsänger war in mehrere Staffeln unterteilt, die separate kleine Chöre bildeten.

Die frühen, primitiven Formen des Polyphonie- und des Demestvenny-Gesangs blieben auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bestehen. Sie konnten jedoch die anspruchsvollsten Kenner der Gesangskunst nicht zufriedenstellen. Ab Anfang der 50er Jahre wurden Maßnahmen ergriffen, um die Diakone des Landesherrn im Partes-Gesang auszubilden, und zu diesem Zweck wurden erfahrene „Sänger“ aus der Ukraine, wo der Partes-Gesang bereits zu Beginn des Jahrhunderts etabliert war, nach Moskau berufen. Die ersten Schritte in diese Richtung waren

направлении были малоуспешными. Весной 1652 года приехали архидьякон киевского Братского монастыря «да с ним всепеваки: Федор Тернопольской с товарищи одиннадцать человек» (282, 23)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Не исключено, что партесное пение было известно в Москве и ранее, до приезда этих украинских певцов. См. об этом в главе «Хоровое многоголосие конца XVII века».

Однако уже менее чем через три месяца они были по собственной просьбе отпущены домой. В 1656 году киевскому воеводе был дан наказ об отправлении в Москву монаха Печерского монастыря Иосифа Загвойского для обучения партесному пению, но «старец» скрылся и не был разыскан (282, 31). Попытка завербовать вместо него «всепевака Ваську Пикулинского», который партесному пению был «навычен», также не удалась. Митрополит Сильвестр ответил через посланного к нему подьячего Ивана Давыдова, что «таков всепевак Васка у него есть и в монастыре без него быть нельзя и отпустить к тебе государю не мочно» (282, 32).

Нам неизвестно, чем окончилось это дело и был ли киевский певец, уничтожительно именуемый в донесении царских уполномоченных Васькой, в конце концов отпущен несговорчивым митрополитом. Но среди представителей украинской образованности, приток которых в Москву особенно усилился после воссоединения Украины с Россией, были, несомненно, и певцы — мастера многоголосного искусства. В. В. Протопоповым (220) было впервые введено в историю русской музыки имя Симеона Пекалицкого<sup>5</sup>, руководившего хором видного украинского церковно-политического

nicht sehr erfolgreich. Im Frühjahr 1652 traf der Erzdiakon des Kiewer Bratsk-Klosters ein, „und mit ihm kamen die Sänger: Fjodor Ternopolskoi und elf andere“ (282, 23)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Es ist möglich, dass der Partes-Gesang in Moskau schon vor der Ankunft dieser ukrainischen Sänger bekannt war. Siehe dazu das Kapitel „Chorpolyphonie des späten 17. Jahrhunderts“.

Nach weniger als drei Monaten wurden sie jedoch auf eigenen Wunsch nach Hause entlassen. 1656 wurde der Kiewer Woiwode angewiesen, einen Mönch des Klosters Pechersk, Iossip Sagwojski, nach Moskau zu schicken, um den Partes-Gesang zu lehren, aber der „alte Mann“ verschwand und wurde nicht gefunden (282, 31). Ein Versuch, an seiner Stelle „den Sänger Waska Pikulinski“ einzustellen, der „im Polyphonie-Gesang geübt“ war, schlug ebenfalls fehl. Metropolit Sylvester antwortete durch den zu ihm gesandten Schreiber Iwan Dawydow, dass „er einen solchen Waska Pikulinski habe, und es unmöglich sei, ohne ihn im Kloster zu sein, und ihn nicht zu Ihrem Herrscher gehen lassen könne“ (282, 32).

Wir wissen nicht, wie der Fall ausging und ob der Kiewer Sänger, der im Bericht der Zarenkommissare abwertend Waska genannt wurde, schließlich vom unnachgiebigen Metropolit freigelassen wurde. Aber unter den Vertretern der ukrainischen Intelligenz, deren Zustrom nach Moskau nach der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland besonders stark war, gab es zweifellos Sänger - Meister der Polyphonie. W. W. Protopopow (220) führte erstmals den Namen von Simeon Pekalizki<sup>5</sup> in die Geschichte der russischen Musik ein, der den Chor des bedeutenden ukrainischen Kirchenpolitikers und Schriftstellers Lasar Baranowitsch leitete.



деятеля и писателя Лазаря Барановича.

<sup>5</sup> Дополнительные сведения о Пекалицком сообщает П. В. Аравин (17).

В бытность последнего архиепископом черниговским в 60-х и 70-х годах Пекалицкий вместе с хором сопровождал его в поездках в Москву. Пребывание украинского мастера в столице Российского государства не осталось без влияния на ее музыкальную жизнь. Возможно, что произведения Пекалицкого вошли и в репертуар придворного хора <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> В рукописном нотном собрании ГИМ В. В. Протопопову удалось обнаружить восьмиголосую «Службу божию» Пекалицкого.

Наряду с тем вкладом, который был внесен в развитие русской певческой культуры XVII века выходцами из Украины, надо отметить роль белорусских мастеров в утверждении партесного многоголосия на русской почве. После освобождения Белоруссии от польского владычества в 1655 году Оршанское Кутеинское братство было переведено в основанный Никоном незадолго до этого Иверский монастырь на Валдае (14, 9—10). Белорусские иноки принесли с собой элементы той культуры южнорусского просвещения, которая сложилась в борьбе с польской католической агрессией и вместе с тем усваивала и своеобразно претворяла некоторые стороны западной образованности. Иверский монастырь, находившийся под личным покровительством патриарха, начинает привлекать к себе мастеров различных профессий из освобожденных белорусских городов и вскоре становится одним из центров новых течений в области книжного дела, художественного ремесла, а также церковного пения. В

<sup>5</sup> Zusätzliche Informationen über Pekalizki werden von P. W. Arawin berichtet (17).

Als dieser in den 60er und 70er Jahren Erzbischof von Tschernigow war, begleitete Pekalizki ihn mit dem Chor auf seinen Reisen nach Moskau. Der Aufenthalt des ukrainischen Meisters in der Hauptstadt des russischen Staates blieb nicht ohne Einfluss auf dessen Musikleben. Es ist möglich, dass Pekalizkis Werke auch in das Repertoire des Hofchors <sup>6</sup> aufgenommen wurden.

<sup>6</sup> In der Notenhandschriftensammlung des GIM gelang es W. W. Protopopow, das achtstimmige Gotteslob von Pekalizki zu finden.

Neben dem Beitrag, den die Ukrainer zur Entwicklung der russischen Gesangskultur des 17. Jahrhunderts leisteten, muss auch die Rolle der weißrussischen Meister bei der Etablierung des Polyphonie-Gesangs auf russischem Boden erwähnt werden. Nach der Befreiung Weißrusslands von der polnischen Herrschaft im Jahr 1655 wurde die Orscha-Kutein-Bruderschaft in das kurz zuvor von Nikon gegründete Kloster Iwersk in Waldai verlegt (14, 9-10). Die weißrussischen Mönche brachten Elemente der Kultur der südrussischen Aufklärung mit, die sich im Kampf gegen die polnisch-katholische Aggression entwickelt hatte, und assimilierten gleichzeitig einige Aspekte der westlichen Bildung und setzten sie in besonderer Weise um. Das Iwersker Kloster, das unter der persönlichen Schirmherrschaft des Patriarchen stand, begann, Meister verschiedener Berufe aus den befreiten weißrussischen Städten anzuziehen, und wurde bald zu einem der Zentren neuer Trends im Bereich des Buchwesens, des Kunsthandwerks und des Kirchengesangs. Die

монастырской библиотеке имелись книги Киевской, Львовской, Черниговской, Виленской печати. Обитель располагала также собственной типографией, которая была перемещена в 1665 году в Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, где находилась личная резиденция Никона. Иверские каменщики, мастера изразцового дела, славившиеся в России, принимали участие в отделке роскошных московских церковных зданий. «Белорусская резь» с ее богатым многоцветным узором была одним из новых явлений в русской художественной жизни середины XVII века.

О том, что в Иверском монастыре уже в 50-х годах было принято партесное пение, свидетельствует ряд документов. В патриаршей грамоте, касавшейся приготовлений к приезду Никона в 1657 году, указывалось: «Да выбрати б вам из братии по портесу певцов добрых и красногласных, чтоб во все строки набрать хотя и слишком» (14, 288). Монастырь обладал большим собранием многоголосных певческих книг, которые предоставлялись им для переписки начальствовавшему над ним Новоиерусалимскому монастырю. В 1664 году Никон писал архимандриту Иверского монастыря: «Ведомо нам, великому господину, учинилось, что де у вас в Иверском монастыре певчих книг много. — И как к вам ся наша, великого господина, грамота придет, и вам бы прислать к нам в Воскресенский монастырь, с нашим сыном боярским Самуилом Марковым, девятиголосные кантыки, зеленые, да осмоголосные псалмы и Миневского обедню, да треголосные концерта; а мы, великий господин, велим их здесь переписать и к вам отошлем» (14, 481— 482).

Кто такой Миневский, упоминаемый в грамоте, неизвестно. Но естественно возникает вопрос — не

Klosterbibliothek verfügte über Bücher aus Kiew, Lemberg, Tschernigow und Wilna. Das Kloster verfügte auch über eine eigene Druckerei, die 1665 in das Neue Jerusalemer Auferstehungskloster verlegt wurde, wo sich Nikons persönliche Residenz befand. Iwersker Steinmetze, in Russland berühmte Meister der Kachelkunst, beteiligten sich an der Ausschmückung der luxuriösen Moskauer Kirchengebäude. Die „belarussische Schnitzerei“ mit ihrem reichen, vielfarbigen Muster war eines der neuen Phänomene im russischen Kunstleben der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Eine Reihe von Dokumenten bezeugt, dass der Polyphonie-Gesang im Iwerski-Kloster bereits in den 50er Jahren eingeführt wurde. Im Patriarchenbrief über die Vorbereitungen für die Ankunft Nikons im Jahr 1657 heißt es: „Ihr sollt aus den Brüdern gute und stimmungswichtige Sänger auswählen, um in allen Linien zu singen, auch in zu vielen“ (14, 288). Das Kloster besaß eine große Sammlung von mehrstimmigen Gesangsbüchern, die es dem Kloster Neu-Jerusalem zur Vervielfältigung zur Verfügung stellte, das die Aufsicht darüber hatte. 1664 schrieb Nikon an den Archimandriten des Iwerski-Klosters: „Es ist uns bekannt geworden, großer Herr, dass Sie im Iwerski-Kloster viele Gesangsbücher haben. - Und sobald diese unsere Urkunde, großer Herr, bei Ihnen eintrifft, schicken Sie uns bitte mit unserem Sohn des Bojaren Samuil Markow neunstimmige Kantaten, grüne (*Neues oder Unbekanntes*), und achtstimmige Psalmen und die Minewski-Messe und dreistimmige Konzertstücke. Wir, großer Herr, lassen sie hier abschreiben und schicken sie Ihnen zurück“ (14, 481 - 482).

Es ist nicht bekannt, wer der in der Urkunde erwähnte Minewski war. Aber es stellt sich natürlich die Frage, ob es

был ли это один из тех белорусских знатоков многоголосного пения, которые пришли на Валдай из Орши в составе Кутейнского братства<sup>7</sup>?

<sup>7</sup> Н. Ф. Финдейзен, неверно прочтя фамилию Миневского, отождествил его с польским композитором Мельчевским, сделав отсюда вывод о знакомстве Никона с польской католической музыкой (294, примеч. XXV). На ошибочность такой идентификации указал В. В. Протопопов (74, 584—535).

Еще одно имя привлекает к себе внимание в деловой переписке двух монастырей: это Павел Гиржда, о котором известно, что он располагал большим собранием нот партесной музыки. Это имя всплывает в официальных документах в связи с его жалобой на некоего Миколая Ольшевского, сосланного за какую-то провинность в Иверский монастырь. Суть жалобы, как она изложена в патриаршей грамоте от 2 мая 1666 года, заключалась в следующем: «По нашему де, великого господина, указу, как был сослан Миколай Ольшевский к вам в Иверский монастырь и присылал к нему Павлу он Николай просить концертов тебе архимандриту не на большое время, и он де Павел послал к нему разных концертов с пятьдесят, и тому де болши году, и по се де время тех концертов ты не присылавал» (14, 615). Через несколько дней после этой грамоты последовало еще одно распоряжение: «Концерты сына боярского Павла Гиржды прислать же тотчас». В своей «отписке» архимандрит Филофей объяснял задержку тем, что имевшиеся в Иверском монастыре ноты сгорели и поэтому он велел переписать концерты Гиржды, которые будут отосланы их владельцу сразу же по окончании переписки (14, 621—622).

sich nicht um einen jener weißrussischen Experten für mehrstimmigen Gesang handelt, die im Rahmen der Kutein-Bruderschaft<sup>7</sup> aus Orscha nach Waldai kamen.

<sup>7</sup> N. F. Findeisen, der den Nachnamen von Minewski verwechselte, identifizierte ihn mit dem polnischen Komponisten Meltschewski und schloss daraus, dass Nikon mit der polnischen katholischen Musik vertraut war (294, Anm. XXV). Der Irrtum dieser Identifizierung wurde von W. W. Protopopow aufgezeigt (74, 584-535).

In der Geschäftskorrespondenz der beiden Klöster fällt ein weiterer Name auf: Pawel Girschda, von dem bekannt ist, dass er eine große Sammlung von Notenblättern besaß. Dieser Name taucht in offiziellen Dokumenten im Zusammenhang mit seiner Beschwerde gegen einen gewissen Mikolai Olschewski auf, der wegen eines Vergehens ins Iwerski-Kloster verbannt worden war. In der patriarchalischen Urkunde vom 2. Mai 1666 wurde die Beschwerde wie folgt zusammengefasst: „Nach unserem, des Großen Herrn, Erlass, als Mikolai Olschewski nach dem Iwerski-Kloster verbannt wurde, und er Nikolai zu ihm, Pawel, schickte, um Konzerte von dir, dem Archimandriten, für nicht lange Zeit zu bitten, und er, Pawel, schickte ihm fünfzig verschiedene Konzerte, und es ist mehr als ein Jahr her, und seit dieser Zeit hast du diese Konzerte nicht geschickt“ (14, 615). Wenige Tage nach diesem Brief folgte ein weiterer Befehl: „Schicken Sie sofort die Konzerte des Bojarensohnes Pawel Girschda“. In seiner „Depesche“ begründete Archimandrit Philotheus die Verzögerung damit, dass die im Iwerski-Kloster vorhandenen Noten niedergebrannt waren, und ordnete daher an, Girschdas Konzerte neu zu schreiben, die nach Abschluss des Briefwechsels sofort an ihren Besitzer geschickt würden (14, 621-622).

Из этой переписки можно заключить, что Гиржда был певцом и руководителем хора, а возможно, также и композитором польского или белорусского происхождения.

На протяжении 60—70-х годов партесное многоголосие получает широкое распространение на Руси и прочно укореняется в богослужебной практике. В 1668 году в ответ на обращение прихожан московской церкви Иоанна Богослова восточные патриархи признали партесное пение не противоречащим устоям православия: «И пения именуемое партесное, аще и не у от сея церкви восточный прпятое и бо и странам приемшым е во употребление никим не оуждаеми» (212, 39). Это было равносильно официальному санкционированию нового певческого стиля. Историк петровского времени В. Н. Татищев относил окончательное утверждение партесного пения к периоду царствования Федора Алексеевича. В своей записке об этом царствовании он отмечает: «...Яко же его величество и к пению был великий охотник, первое партесное, и по нотам четверогласное и киевское пение при нем введено, а по крукам греческое оставлено» (265, VI, 357).

Федор Алексеевич находился на престоле шесть лет (1676—1682). На эти годы приходится ряд важных событий в развитии певческого искусства. Появляются три основные редакции теоретического труда Н. П. Дилецкого «Мусикийская грамматика» (смоленская 1677 года и московские 1679 и 1681 годов), в котором было дано обобщение стилевых и композиционных принципов партесного многоголосия. На рубеже 70-х и 80-х годов началась творческая деятельность одного из самых выдающихся мастеров этого стиля Василия Титова, оставившего

Aus dieser Korrespondenz können wir schließen, dass Girschda ein Sänger und Chorleiter und möglicherweise auch ein Komponist polnischer oder weißrussischer Herkunft war.

In den 60er - 70er Jahren verbreitete sich der Polyphonie-Gesang in Russland und wurde fest in der liturgischen Praxis verankert. 1668 erkannten die östlichen Patriarchen auf einen Aufruf von Gemeindemitgliedern der Moskauer Kirche Johannes des Theologen den Polyphonie-Gesang als nicht im Widerspruch zu den Grundlagen der Orthodoxie stehend an: „Und der Gesang, der Polyphonie-Gesang genannt wird, auch wenn er nicht von dieser östlichen Kirche ist, wird gelobt, denn niemand ist den Ländern entfremdet, die ihn annehmen“ (212, 39). Dies kam einer offiziellen Autorisierung des neuen Gesangsstils gleich. W. N. Tatischschew, ein Historiker der Zeit Peters des Großen, schreibt die endgültige Genehmigung des Polyphonie-Gesangs der Regierungszeit von Fjodor Alexejewitsch zu. In seiner Notiz über diese Herrschaft stellt er fest: „...Da seine Majestät ein großer Liebhaber des Gesangs war, wurde unter ihm der erste Polyphonie-Gesang, und nach Noten der vierstimmige und der Kiewer Gesang eingeführt, und nach dem Krjuki-Noten-Gesang wurde der griechische Gesang verlassen“ (265, VI, 357).

Fjodor Alexejewitsch war sechs Jahre lang auf dem Thron (1676 - 1682). Diese Jahre markieren eine Reihe von wichtigen Ereignissen in der Entwicklung der Gesangskunst. Es erschienen drei große Ausgaben von N. P. Dilezkis theoretischem Werk „Musikalische Grammatik“ (Smolensk 1677 und Moskau 1679 und 1681), in dem die stilistischen und kompositorischen Grundsätze des Polyphonie-Gesangs zusammengefasst sind. An der Wende von den 70er zu den 80er Jahren begann die schöpferische Tätigkeit eines der herausragendsten Meister dieses Stils,

огромное по объему наследие в различных жанрах многоголосной хоровой музыки того времени. Титов был не одинок, наряду с ним в этой области работала многочисленная плеяда талантливых и профессионально оснащенных композиторов, имена которых сохранились в дошедшем до нас рукописном нотном материале (259, 146). Можно говорить о возникновении в конце XVII века московской школы творцов партесного иснья, которые, получив плодотворные импульсы от своих украинских и белорусских предшественников, значительно обогатили формы полифонического хорового письма а capella и внесли в них много нового, своеобразного.

В своих высших, наиболее развитых образцах партесное пение примыкает к широкому кругу явлений зодчества, поэзии, литературы, стенных росписей, охватываемых понятием «русского барокко» (104, 94—101). Отличительными чертами стиля барокко в его русском преломлении были приподнятая торжественность, богатство и яркость красок, пышность и цветистость декоративного убранства. «Выдающиеся создания искусства конца XVII столетия воплощают чувство национальной гордости,— пишет историк русской архитектуры. — Будь то царские „чертоги“ или Сухарева башня, монастырский храм в далеком Сольвычегодске — вотчине Строгановых — или городской собор в Рязани, жилой каменный дом в Калуге или церковь в Филях, — все они по существу способствуют возвеличению „преславной, ясносияющей, превеликой России“» (95, IV, 224).

То же самое можно было бы сказать и о монументальны восьмиили двенадцатиголосных концертах Титова и других мастеров партесного пения. Значение этих композиций

Wassili Titow, der in den verschiedenen Gattungen der mehrstimmigen Chormusik seiner Zeit ein gewaltiges Vermächtnis hinterließ. Titow war nicht allein; neben ihm arbeiteten zahlreiche talentierte und professionell ausgestattete Komponisten auf diesem Gebiet, deren Namen in handschriftlichen Notenblättern erhalten sind (259, 146). Man kann von der Entstehung der Moskauer Schule des Polyphonie-Gesangs am Ende des 17. Jahrhunderts sprechen, die, nachdem sie von ihren ukrainischen und weißrussischen Vorgängern fruchtbare Impulse erhalten hatten, die Formen der mehrstimmigen A-capella-Chorliteratur stark bereicherten und viele neue und originelle Merkmale in sie einführten.

In seinen höchsten und am weitesten entwickelten Beispielen grenzt der Polyphonie-Gesang an eine breite Palette von Architektur, Poesie, Literatur und Wandmalerei, die unter dem Begriff „Russischer Barock“ zusammengefasst werden (104, 94-101). Die charakteristischen Merkmale des Barockstils in seiner russischen Brechung waren erhabene Feierlichkeit, Reichtum und Helligkeit der Farben, Opulenz und blumiger Dekor. „Herausragende Kunstwerke des späten 17. Jahrhunderts verkörpern ein Gefühl des Nationalstolzes“, schreibt der Historiker der russischen Architektur. - Ob es sich um die „Schlafsäle“ des Zaren oder den Sucharewa-Turm, eine Klosterkirche im fernen Solwytschegodsk - dem Lehen der Stroganows - oder eine Stadtkathedrale in Rjasan, ein Wohnhaus aus Stein in Kaluga oder eine Kirche in Fili handelt, - sie alle tragen wesentlich zur Verherrlichung des „glorreichen, klarsichtigen, großen Russlands“ bei (95, IV, 224).

Dasselbe gilt für die monumentalen acht- und zwölfstimmigen Konzerte von Titow und anderen Meistern des Polyphonie-Gesangs. Die Bedeutung dieser Kompositionen geht über die rein

выходит за рамки чисто богослужебных функций. Музыка их, проникнутая духом оптимизма, полноты и радости жизнеощущения, чужда той благоговейно- созерцательной религиозной отрешенности и безмятежного покоя, которые предписывались официальными церковными правилами и установлениями.

### Музыкально-эстетические воззрения

Глубокие изменения во всем строе русской художественной культуры XVII века были связаны с новым отношением к искусству, новым пониманием его значения и места в жизни человека. В противовес средневековому религиозно-утилитарному взгляду на искусство лишь как на средство облечь догматы христианского вероучения в доступную и действенную форму — утверждается иная, более широкая точка зрения, начинает осознаваться самостоятельная эстетическая и познавательная ценность художественного творчества. Ф. И. Буслаев, говоря о пробуждающемся в русском искусстве чувстве красоты, замечает: «Это благотворное пробуждение совершилось для древнерусского художника не ранее XVII века» (44, 423). Конечно, это нельзя понимать так, что до XVII века русские люди были полностью лишены чувства красоты. Но понятия красоты, эстетического совершенства не являлись основой суждений об искусстве. Произведения искусства оценивались под углом зрения их соответствия или несоответствия церковно-догматическим нормам. Все, что не укладывалось в рамки этих норм, безоговорочно осуждалось и отбрасывалось. Так, архимандрит Троице-Сергневой лавры Дионисий (1610—1613) порицал знаменитого

liturgische Funktion hinaus. Ihre Musik, die vom Geist des Optimismus, der Fülle und der Lebensfreude durchdrungen ist, steht im Gegensatz zu der ehrfürchtigen und kontemplativen religiösen Distanz und dem ruhigen Frieden, die von den offiziellen kirchlichen Regeln und Vorschriften vorgegeben werden.

### Musikästhetische Ansichten

Tiefgreifende Veränderungen in der gesamten Struktur der russischen Kunstkultur des 17. Jahrhunderts waren mit einer neuen Einstellung zur Kunst, einem neuen Verständnis ihrer Bedeutung und ihres Platzes im menschlichen Leben verbunden. Im Gegensatz zu der mittelalterlichen, religiös-utilitaristischen Sichtweise, die Kunst nur als Mittel betrachtete, um die Lehren der christlichen Lehre in eine zugängliche und wirksame Form zu bringen, setzte sich eine andere, umfassendere Sichtweise durch, und man begann, den eigenständigen ästhetischen und kognitiven Wert des künstlerischen Schaffens zu erkennen. F. I. Buslajew, der über das Erwachen des Schönheitssinns in der russischen Kunst spricht, bemerkt dazu: „Dieses heilsame Erwachen wurde von den altrussischen Künstlern nicht früher als im 17. Jahrhundert vollzogen“ (44, 423). Das kann natürlich nicht so verstanden werden, dass das russische Volk vor dem 17. Jahrhundert gänzlich des Sinnes für Schönheit beraubt war. Aber die Begriffe der Schönheit und der ästhetischen Vollkommenheit waren nicht die Grundlage für die Beurteilung der Kunst. Kunstwerke wurden unter dem Gesichtspunkt ihrer Konformität oder Nichtkonformität mit kirchlich-dogmatischen Normen bewertet. Alles, was nicht in diese Normen passte, wurde bedingungslos verurteilt und

головщика Логина, который славился своей необычайно богатой музыкальной фантазией и мог распеть одно песнопение па семнадцать разных напевов, за «пагубное мудрование», противное «догматам православия» (168, 66—69).

В трактатах по искусству второй половины столетия выдвигаются другие критерии оценки и иная система доказательств. Авторы этих трактатов, прибегая к богословской аргументации и цитатам из писаний «отцов церкви», пользовались всем этим для обоснования взглядов и положений, часто очень далеких от строгого догматизма официальной церковной идеологии. Одним из наиболее примечательных памятников русской эстетической мысли XVII века является «Слово к люботщательному иконного писания» крупнейшего русского живописца Симона Ушакова (287). Главные требования к искусству, выдвигаемые Ушаковым, — красота и нравственная польза. Эти начала неразрывно связаны в собственном творчестве художника, для которого особенно характерно было пристальное внимание к внутреннему духовному миру человека. В красоте он усматривал средство нравственного очищения человеческой души. Источником прекрасного, по его мнению, должна служить непосредственно наблюдаемая живая действительность, искусство живописи он сравнивает с зеркалом, в котором отражается все, что окружает нас в жизни.

Близок Ушакову по своим взглядам автор полемиического трактата о живописи «изуграф» Иосиф Владимиров, горячо и энергично выступавший в защиту новых художественных течений. Поводом к написанию этого трактата<sup>8</sup> послужил

verworfen. So tadelte der Archimandrit des Dreifaltigkeit-Sergius-Klosters, Dionysius (1610-1613), den berühmten Schulleiter Login, der für seine ungewöhnlich reiche musikalische Phantasie bekannt war und einen Gesang in siebzehn verschiedenen Gesängen singen konnte, wegen „verderblicher Weisheit“, die „den Dogmen der Orthodoxie“ widersprach (168, 66-69).

In den Abhandlungen über die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte wurden andere Bewertungskriterien und ein anderes Beweissystem angewandt. Die Autoren dieser Abhandlungen griffen auf theologische Argumente und Zitate aus den Schriften der „Kirchenväter“ zurück, um Ansichten und Positionen zu untermauern, die oft sehr weit vom strengen Dogmatismus der offiziellen Kirchenideologie entfernt waren. Eines der bemerkenswertesten Denkmäler des russischen ästhetischen Denkens des 17. Jahrhunderts ist das „Wort an den Liebhaber der Ikonenmalerei“ des größten russischen Malers Simon Uschakow (287). Uschakows wichtigste Anforderungen an die Kunst sind Schönheit und moralische Nützlichkeit. Diese Prinzipien sind im Werk des Künstlers untrennbar miteinander verbunden, das sich vor allem durch eine intensive Beschäftigung mit der inneren geistigen Welt des Menschen auszeichnete. In der Schönheit sah er ein Mittel zur moralischen Läuterung der menschlichen Seele. Die Quelle der Schönheit sollte seiner Meinung nach die direkt beobachtete lebendige Wirklichkeit sein, die Kunst der Malerei vergleicht er mit einem Spiegel, der alles reflektiert, was uns im Leben umgibt.

Der Autor des polemischen Traktats über die Malerei „Izugraf“ (*Isograph*), Iossif Wladimirow, der ein glühender und energischer Verfechter der neuen künstlerischen Tendenzen war, stand Uschakow in seinen Ansichten nahe. Anlass für die Abhandlung<sup>8</sup> war ein

спор с неким сербским архидьяконом Плешковичем, порицавшим образы новой иконописной школы за их светлый, жизнерадостный колорит.

<sup>8</sup> Выдержки из трактата впервые были приведены в цитированной статье Ф. И. Буслаева «Русская эстетика XVII века» (44). В дальнейшем цитаты даются в переводе на современный русский язык по советскому изданию, содержащему полный текст трактата (207).

«Кто из здравомыслящих не посмеется, — восклицает Владимирова, отвечая за этот упрек, — чтобы темноту и мрак свету предпочитать». Как и Ушаков, он считает красоту благословенным божьим даром и поэтому лица священных персонажей следует, по его мнению, изображать «светлыми и прекрасными», а не «отталкивающими и темными»: отроку Христу подобает быть на иконах «белому и румяному, больше же всего прекрасному, а не безобразному»; образ богородицы надо писать так, чтобы было «лицо девичье, уста девичьи, сложение девичье». Иосиф Владимиров солидаризируется с Ушаковым и в мнении о важности наблюдения природы художником. «Мудрый живописец, — пишет он, — взглянув на чье-нибудь лицо, представляет в своих умных очах все части человеческого тела и потом пишет на пергаменте или на чем-нибудь другом». Владимирова резко осуждает узость и ограниченность безусловных защитников старины, их нетерпимость ко всему чуждому и непривычному. В противовес этому косному национализму он готов приветствовать все хорошее, откуда бы оно ни исходило: «Если у соотечественников или чужеземцев видим Христов или богородичен образ, напечатанный или написанный премудрым живописцем, то большой

Streit mit einem gewissen serbischen Erzdiakon Plešković, der die Bilder der neuen Ikonenmalschule wegen ihrer hellen, fröhlichen Farbgebung tadelte.

<sup>8</sup> Auszüge aus dem Traktat wurden erstmals in F. I. Buslajew Artikel „Russische Ästhetik des 17. Jahrhunderts“ (44) zitiert. Im Folgenden werden die Zitate in der Übersetzung ins moderne Russisch aus der sowjetischen Ausgabe mit dem vollständigen Text des Traktats (207) wiedergegeben.

„Wer von den Vernünftigen würde nicht lachen“, antwortet Wladimirow auf diesen Vorwurf, „Dunkelheit und Düsternis dem Licht vorzuziehen“. Wie Uschakow hält er die Schönheit für eine gesegnete Gabe Gottes, und deshalb sollten die Gesichter der heiligen Figuren seiner Meinung nach eher „hell und schön“ als „abstoßend und dunkel“ dargestellt werden: der heranwachsende Christus sollte auf den Ikonen „weiß und rötlich, vor allem schön, nicht hässlich“ sein; das Bild der Mutter Gottes sollte so gemalt werden, dass es „das Gesicht einer Jungfrau, die Lippen einer Jungfrau, die Konstitution einer Jungfrau“ zeigt. Iossif Wladimirow schließt sich Uschakows Meinung über die Bedeutung der Naturbeobachtung durch den Künstler an. „Ein weiser Maler“, schreibt er, „der das Gesicht eines Menschen betrachtet hat, stellt mit seinen intelligenten Augen alle Teile des menschlichen Körpers dar und schreibt dann auf Pergament oder auf etwas anderes“. Wladimirow verurteilt scharf die Engstirnigkeit und Begrenztheit der bedingungslosen Verteidiger des Altertums, ihre Intoleranz gegenüber allem Fremden und Unbekannten. Im Gegensatz zu diesem sturen Nationalismus ist er bereit, alles Gute aufzunehmen, egal woher es kommt: „Wenn unsere Landsleute oder Ausländer ein Bild von Christus oder der Jungfrau Maria sehen, gedruckt oder gemalt von einem weisen Maler, sind



любовью и радостью сердца наши наполняются».

Здесь перед нами целая эстетическая программа, отражающая прогрессивные тенденции в русской культуре второй половины XVII века.

Противоположная позиция была выражена в беседе протопопа Аввакума «Об иконном писании». Он называет «еретиками» художников ушаковской школы, у которых «все писано по плотскому умыслу», тогда как у «хороших изуграфов» святые изображались с изможденными от поста и труда лицами и телами. Это, негодует Аввакум, «Никон, враг, умыслил будто живые писать, устрояет все по-фряжскому, сиречь по-немецкому» (7, 283). Таким образом споры по вопросам искусства становятся частью общей религиозной полемики 50—60-х годов.

Победа осталась за теми, кто отстаивал и защищал передовое направление русской живописи, представленное в работах Ушакова и других мастеров его школы. Это направление нашло поддержку со стороны церковных и светских властей. В 1668 году была обнародована специальная грамота трех патриархов — Паисия Александрийского, Макария Антиохийского и Иоасафа Московского — по вопросам иконописного дела <sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Напомним, что к этому же году относится ответ восточных патриархов прихожанам церкви Иоанна Богослова, фактически узаконивший партесное пение.

В основу патриаршей грамоты, как бы дополнявшей решения собора 1666—1667 годов, положена была записка

unsere Herzen mit großer Liebe und Freude erfüllt.“

Hier sehen wir ein ganzes ästhetisches Programm, das die fortschrittlichen Tendenzen in der russischen Kultur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts widerspiegelt. Die gegenteilige Position wurde in dem Gespräch von Oberpriester Awwakum „Über die Ikonenmalerei“ zum Ausdruck gebracht. Er bezeichnet die Künstler der Uschakow-Schule als „Ketzer“, deren „alles in fleischlicher Absicht geschrieben ist“, während die „guten Ikonenmaler“ die Heiligen mit vom Fasten und von der Arbeit erschöpften Gesichtern und Körpern darstellten. Dies, so ärgert sich Awwakum, „Nikon, der Feind, der das Lebendige zu schreiben beabsichtigt, ordnet alles auf die italienische oder deutsche Art“ (7, 283). So werden die Auseinandersetzungen über Kunstfragen Teil der allgemeinen religiösen Polemik der 50er und 60er Jahre.

Der Sieg war denjenigen vorbehalten, die die fortschrittliche Richtung der russischen Malerei, die in den Werken von Uschakow und anderen Meistern seiner Schule vertreten war, verteidigten und schützten. Diese Richtung wurde von den kirchlichen und weltlichen Behörden unterstützt. Im Jahr 1668 verkündeten drei Patriarchen - Paisius von Alexandria, Makarius von Antiochien und Ioassaph von Moskau - ein spezielles Schreiben zu Fragen der Ikonenmalerei <sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Es sei daran erinnert, dass die Antwort der östlichen Patriarchen an die Gemeindemitglieder der Kirche St. Johannes der Evangelist, die den Polyphonie-Gesang tatsächlich legalisierte, aus demselben Jahr stammt.

Die Grundlage des Patriarchatsdiploms, das gleichsam die Beschlüsse des Konzils von 1666-1667 ergänzte, bildete

Симеона Полоцкого, который в свою очередь развивал ряд положений трактата Иосифа Владимиров (149, 144). В этом документе, называемом бога «первым иконником», говорится об искусстве в тонах высокого уважения и почитания, к художникам предъявляется требование тщательного, благоговейного отношения к своему делу. Мастерам «во оной пречестной хитрости достойным» грамота предписывает оказывать всяческую честь и внимание, если же за дело берутся «иконописанию неискуснии», то таковые «не токмо чести не сподобляются, но и запрещении будут казними» (185, 325). Грамота подчеркивала значение Москвы как главного центра иконописания. Ее основные положения закреплялись царской грамотой, изданной годом позже. Тем самым московская школа живописи получала официальное признание и вес нападки на нее, исходившие от непреклонных защитников старины, были отвергнуты.

Как справедливо замечает Ю. Н. Дмитриев, «русские трактаты XVII века, будучи посвящены изобразительному искусству, имеют более широкое значение... Основные теоретические положения, разрабатываемые ими, применимы не к одному только изобразительному искусству, но и к другим видам искусства, к искусству вообще» (78, 98). Одним из наиболее примечательных памятников передовой музыкально-эстетической мысли XVII века является трактат дьякона московского Сретенского собора в Кремле Иоанникия Коренева «О пении божественном». Горячий пафос защиты нового, обличения косности, невежества и лени мысли, которым проникнут этот трактат, во многом близок полемическому сочинению Иосифа Владимиров. Он был предпослан в качестве предисловия «Музыкальной

eine Notiz von Simeon Polozki, der seinerseits einige Bestimmungen des Traktats von Iossif Wladimirow weiterentwickelte (149, 144). Dieses Dokument, in dem Gott als „erster Ikonograph“ bezeichnet wird, spricht von der Kunst in einem Ton der Hochachtung und Ehrfurcht und verlangt von den Künstlern eine sorgfältige, ehrfürchtige Haltung gegenüber ihrem Werk. Die Urkunde schreibt vor, dass Meistern, die „dieses ehrwürdigen Handwerks würdig sind“, jede Ehre und Aufmerksamkeit zuteil werden soll, und dass, wenn „ungelernte Ikonenmaler“ die Aufgabe übernehmen, sie „nicht nur nicht geehrt, sondern auch nicht ausgeführt werden dürfen“ (185, 325). Die Urkunde betonte die Bedeutung Moskaus als Hauptzentrum der Ikonographie. Die wichtigsten Bestimmungen der Urkunde wurden durch die ein Jahr später erlassene Urkunde des Zaren bekräftigt. Damit wurde die Moskauer Malerschule offiziell anerkannt und die massiven Angriffe von Seiten der unnachgiebigen Verfechter der Antike zurückgewiesen.

Wie J. N. Dmitriew zu Recht bemerkt, „haben die russischen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts, die den schönen Künsten gewidmet sind, eine breitere Bedeutung... Die wichtigsten theoretischen Bestimmungen, die in ihnen entwickelt wurden, gelten nicht nur für die bildenden Künste allein, sondern auch für andere Arten von Kunst, für Kunst im Allgemeinen“ (78, 98). Eines der bemerkenswertesten Denkmäler des fortschrittlichen musikalischen und ästhetischen Denkens des 17. Jahrhunderts ist das Traktat „Über den göttlichen Gesang“ von Ioannikii Korenew, Diakon der Sretenski-Kathedrale im Kreml in Moskau. Das heiße Pathos der Verteidigung des Neuen, der Anprangerung von Trägheit, Unwissenheit und Denkfaulheit, das diesen Traktat durchdringt, ähnelt in vielerlei Hinsicht dem polemischen Werk von Iossif Wladimirow. Sie wurde in der

грамматике» Дилецкого в редакции 1681 года, но написан не позднее 1671 года (74, 559—560).

Появление его в это время объясняется той ситуацией, которая сложилась в области певческого искусства после собора 1666—1667 годов. Собор не коснулся спора между сторонниками старой певческой традиции и партесного пения, ограничившись постановлением об обязательном введении единогласия во всех церквах. Результаты же работы второй комиссии «дидакалов» оказались победой, хотя и кратковременной, консервативного направления. «Азбука» Александра Мезенца была написана с целью защиты и укрепления основ знаменного распева. Составитель этого труда прямо заявляет в кратком послесловии: «Но како испрежде любо-рачители употреблялися во знамени и в лицах, такожде и мы даже и доньне довольствуемся старых лиц знаменем...» Возражая тем, кто дерзает порицать и осуждать это «старороссийское знамя» к считает, что «неудоболепно, ниже вместе сему нашему знамени и сокровенным лицам в пении изящным быти противо нотного знамени», Мезенец пишет: «И то яве есть, яко от своего км неведении и недоумения такой случай ключается» (11, 22).

Когда Коренев в начальных строках своего трактата говорит о тех, кто «похваляет ветхое по обыкновению, а новоиеправленное похуляет по неведению», прибегая к образному сравнению с человеком, держащим в руках плуг и смотрящим назад (75, 7), то это воспринимается как прямой ответ на подобные утверждения. Коренев убежденный сторонник многоголосного пения.

Ausgabe von 1681 als Vorwort zu Dilezkis „Musikalischer Grammatik“ vorangestellt, wurde aber nicht später als 1671 geschrieben (74, 559-560).

Sein Erscheinen zu diesem Zeitpunkt lässt sich durch die Situation erklären, die sich nach dem Konzil von 1666-1667 im Bereich des Gesangs entwickelt hatte. Das Konzil befasste sich nicht mit dem Streit zwischen den Anhängern der alten Gesangstradition und dem Polyphonie-Gesang, sondern beschränkte sich auf eine Entschließung über die verbindliche Einführung der Einstimmigkeit in allen Kirchen. Die Ergebnisse der Arbeit der zweiten „Didaskalen“ erwiesen sich als ein, wenn auch kurzlebiger, Sieg der konservativen Richtung. Das „ABC“ von Alexander Mesenez wurde geschrieben, um die Grundlagen des Krjuki-Noten-Gesangs zu schützen und zu stärken. Der Autor dieses Werkes stellt in einem kurzen Nachwort direkt fest: „Aber so wie die alten Lehrer das Banner und die Schriftzeichen zu benutzen pflegten, so sind wir auch heute noch mit den alten Schriftzeichen mit dem Banner zufrieden...“. Gegen diejenigen, die es wagen, dieses „altrussische Banner“ zu tadeln und zu verurteilen, und die meinen, „es sei unschicklich, unserem Banner und den verborgenen Schriftzeichen im Gesang unterlegen, elegant gegen das musikalische Banner zu sein“, schreibt Mesenez: „Und das ist wahr, denn ein solcher Fall entspringt der eigenen Unwissenheit und Ratlosigkeit“ (11, 22).

Wenn Korenew in den ersten Zeilen seines Traktats von denjenigen spricht, die „das Alte nach der Gewohnheit preisen, und die neu Reformierten werden das Neue nach der Unwissenheit preisen“, und dabei auf einen bildlichen Vergleich mit einem Mann zurückgreift, der einen Pflug in der Hand hält und nach hinten schaut (75, 7), so wird dies als direkte Antwort auf solche Behauptungen verstanden. Korenew ist ein überzeugter Verfechter des mehrstimmigen Gesangs.

«О пении божественном» — первый в России труд по музыкальной теории, в котором есть попытка научного, философско-эстетического обоснования природы музыки как искусства. Это коренным образом отличает его от всех прежних работ, не исключая и «Азбуки» Александра Мезенца, содержащих только известную сумму практических сведений и рецептов со ссылкой на традицию и божественный промысел. Конечно, Коренев стоит на уровне отечественной научно-философской мысли своего времени: рациональное перемешивается у него с мистическим, реальное с легендарным. Но настойчивое стремление понять и объяснить все, о чем он пишет, ничего не принимая слепо на веру, характеризует его как человека новой складки, мыслящего смелее и свободнее древнерусских книжников.

Трактат Коренева построен в форме вопросов и ответов. Этот прием широко использовался украинскими просветителями в проповедях и сочинениях поучительного характера, часто прибегал к нему и Симеон Полоцкий. Начинает Коренев с кардинального вопроса: «Что есть музыка?» Само определение музыки как «согласного художества и преизящного гласового разделения», которое дает автор трактата, исходит из многоголосного гармонического мышления. Владение искусством музыки предполагает знание «разньства» (различия звуков) и умение отличать «приличные благие гласы» от «злых», то есть благозвучные сочетания от неблагозвучных. Далее музыка уподобляется философии и грамматике («Музыка есть вторая философия и грамматика»): как «словесная философия» — грамматика учит правильному употреблению слов, построению фраз и предложений, так музыкальная

„Über den göttlichen Gesang“ ist das erste musiktheoretische Werk in Russland, das eine wissenschaftliche, philosophische und ästhetische Begründung des Wesens der Musik als Kunst versucht. Damit unterscheidet es sich grundlegend von allen früheren Werken, das „ABC“ von Alexander Mesenez nicht ausgenommen, das nur eine bekannte Summe von praktischen Informationen und Rezepten mit Bezug auf Tradition und göttliche Vorsehung enthielt. Natürlich steht Korenew auf dem Niveau des einheimischen wissenschaftlichen und philosophischen Denkens seiner Zeit: Er vermischt das Rationale mit dem Mystischen, das Reale mit dem Legendären. Aber sein Beharren darauf, alles, worüber er schreibt, zu verstehen und zu erklären, ohne etwas blindlings zu akzeptieren, kennzeichnet ihn als einen Mann einer neuen Richtung, der kühner und freier denkt als die altrussischen Schriftgelehrten.

Die Abhandlung von Korenew ist in Form von Fragen und Antworten aufgebaut. Diese Technik wurde von den ukrainischen Aufklärern in Predigten und Werken mit beherrschendem Charakter häufig verwendet, und auch Simeon Polozki griff häufig darauf zurück. Korenew beginnt mit einer Kardinalfrage: „Was ist Musikia?“ Schon die Definition der Musik als „konsonante Kunst und exquisite Vokalteilung“, die der Autor der Abhandlung gibt, beruht auf polyphonem harmonischem Denken. Die Beherrschung der Musikkunst setzt die Kenntnis von „Tonunterschiede“ (Klangunterschiede) und die Fähigkeit voraus, „anständige gute Vokale“ von „bösen“ zu unterscheiden, d.h. günstige Kombinationen von ungünstigen. Darüber hinaus wird die Musik mit der Philosophie und der Grammatik verglichen („Musikia ist die zweite Philosophie und Grammatik“): wie die „verbale Philosophie“ - die Grammatik - den richtigen Gebrauch der Wörter, den Aufbau von Phrasen und Sätzen lehrt, so hilft die musikalische Grammatik,

грамматика помогает соединять отдельные звуки в созвучия, приятные для слуха и вызывающие чувства умиления или радости.

Слово «мусикия» употребляется Кореневым для обозначения как самой музыки, так и учения о ней, «музыкальной грамматики». В этом отношении он следует средневековому схоластическому взгляду, согласно которому музыка включалась наряду с арифметикой, астрономией, грамматикой и т. д. в число семи главных наук. В свете этого учения становится понятна и его фраза: «Нестьбо риторики в мусикийском составлении, токмо учение четвертое, гласовом исправление, своим чином идущее и грамматику имущее» (75, 41).

Музыка, по Кореневу, «сгуба», то есть разделяется на два основных рода: «едина гласом, вторая же бряцанием» (вокальная и инструментальная). Происхождение музыки он ведет от древних библейских времен, сообщая, что еще в седьмом поколении от Адама были изобретены «цевница» (вероятно, цевница — флейта Пана) и гусли. В дальнейшем обзоре ее исторического развития наряду с царем-псалмопевцем Давидом называются греческий философ Пифагор, Орфей, Амфион и другие персонажи античной мифологии. Надо заметить, что обращение к подобного рода мифологическим сведениям было характерно для западноевропейских трудов по истории музыки вплоть до середины XVIII столетия.

В ответе на вопрос о том, откуда произошло название «мусикия», воспроизводится в несколько варьированном виде уже ранее данное определение музыки как гармонического сочетания различных голосов. Первоначально, как утверждает Коренев, музыка получила свое наименование от игры на инструментах, а потом уже этим

отдельные Тоны zu Klängen zu kombinieren, die dem Ohr angenehm sind und Gefühle der Freude oder des Vergnügens hervorrufen.

Das Wort „Musikia“ wird von Korenew sowohl für die Musik selbst als auch für die Lehre von ihr, die „musikalische Grammatik“, verwendet. In dieser Hinsicht folgt er der mittelalterlichen scholastischen Auffassung, wonach die Musik zusammen mit Arithmetik, Astronomie, Grammatik usw. zu den sieben großen Wissenschaften gehörte. Im Lichte dieser Lehre wird sein Satz verständlich: „Es gibt keine Rhetorik in der Musikianischen Komposition, nur die vierte Lehre, eine Vokalkorrektur, mit eigenem Rang und eigener Grammatik“ (75, 41).

Laut Korenew ist die Musik „zweifach“, d. h. sie ist in zwei Hauptarten unterteilt: „die eine durch Stimme, die andere durch Rasseln“ (vokal und instrumental). Er führt den Ursprung der Musik bis in die biblische Zeit zurück und berichtet, dass bereits in der siebten Generation nach Adam die „Zewiza“ (wahrscheinlich Zewniza (цевница) - Panflöte) und die Gusli erfunden wurden. Im weiteren Verlauf der geschichtlichen Entwicklung werden neben dem Psalmisten König David auch der griechische Philosoph Pythagoras, Orpheus, Amphion und andere Figuren der antiken Mythologie genannt. Es ist anzumerken, dass der Rückgriff auf diese Art von mythologischen Informationen für westeuropäische Werke zur Musikgeschichte bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts charakteristisch war.

Die Antwort auf die Frage nach dem Ursprung des Namens „Musikia“ gibt, in etwas abgewandelter Form, die Definition von Musik als harmonische Kombination verschiedener Stimmen wieder. Ursprünglich, so Korenew, habe die Musik ihren Namen vom Spielen auf Instrumenten erhalten, und dann sei dieses Wort zur Bezeichnung des

словом стали обозначать и пение, поскольку и то и другое строится на одинаковых основаниях.

Отрицание существенного принципиального различия между музыкой вокальной и инструментальной было одним из важнейших моментов во взглядах Коренева <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> «Общего понятия музыкального искусства в средневековой Руси не существовало. по-видимому, вплоть до конца XVII века», — замечает Н. С. Серегина (251, 58). Здесь проявляется известная недооценка значения трактата Коренева, у которого впервые получает ясное выражение идея единства музыки во всех ее видах к формам.

Музыка, с его точки зрения, едина, несмотря на все разнообразие ее видов и проявлений. Безумны те, утверждает Коренев, кто говорит, что «пение церковное несть от „мустики“». Он призывает не разъединять, а объединять и сплачивать; ибо только несведущему пение русское, греческое и римское (католическое. — Ю. К.) кажется совершенно различным, для знающего же оно едино в своей сущности. Незнание служит, по мнению Коренева, глашм источником всех заблуждений. Русские учителя понимают значение знамен, употребляемых в церковном пении, «значения же клавес», то есть ключей нотного письма, не различают и, «кроме ирмосов, или что подписанного под ним, лети знамен не могут, понеже ключа грамматики не разумеют» (75, 14). Здесь Коренев еще раз подчеркивает значение теории, изучения основ музыкальной композиции.

Gesangs gekommen, da beide auf denselben Prinzipien beruhen.

Die Leugnung eines wesentlichen fundamentalen Unterschieds zwischen Vokal- und Instrumentalmusik war einer der wichtigsten Punkte in Korenews Ansichten <sup>10</sup>.

<sup>10</sup> „Im mittelalterlichen Russland gab es bis zum Ende des 17. Jahrhunderts offenbar keinen allgemeinen Begriff der musikalischen Kunst“, bemerkt N. S. Seragina (251, 58). Hier zeigt sich eine gewisse Unterschätzung der Bedeutung von Korenews Traktat, in dem zum ersten Mal die Idee der Einheit der Musik in allen möglichen Formen deutlich zum Ausdruck kommt.

Die Musik ist aus seiner Sicht eine einzige, trotz aller Vielfalt ihrer Arten und Erscheinungsformen. Diejenigen, die sagen, dass „der Kirchengesang nicht von der ‚Musika‘ stammt“, sind verrückt, argumentiert Korenew. Er ruft dazu auf, nicht zu trennen, sondern zu einen und zu vereinen; denn nur dem Unwissenden erscheint der russische, der griechische und der römische (katholische) Gesang als völlig verschieden, dem Wissenden aber ist er in seiner Essenz eins. Unwissenheit ist nach Korenews Meinung die Hauptursache für alle Missverständnisse. Russische Lehrer verstehen die Bedeutung der Zeichen, die beim Kirchengesang verwendet werden, aber sie erkennen nicht „die Bedeutung der Notenschlüssel“, d.h. der Tonarten der musikalischen Notation, und „außer dem Irmos, oder dem, was darunter geschrieben steht, können sie die Zeichen nicht verstehen, denn sie verstehen den Schlüssel der Grammatik nicht“ (75, 14). Hier unterstreicht Korenew noch einmal die Bedeutung der Theorie, des Erlernens der Grundlagen der musikalischen Komposition.

Четвертый вопрос — «на колнко разделяется музыка» — имеет более специальное значение. Ответ гласит: «На двое: первое единоголосно всем поющим едино знамение и песнь», то есть одинаковый у всех напев и одинаковая его запись при одноголосном пении, «второе — многим гласовом совокуплением» (75, 16). При многоголосном пении благозвучное соединение разных по высоте голосов также образует как бы единый голос, звучащий умильно, плачевно или радостно. Далее Коренев рассматривает некоторые интервальные соотношения голосов в многоголосном складе. Количество голосов может быть неограниченным («на колнко творец хоцет сотворити, аще и на сто невозбранно ему есть»), но они должны быть сгруппированы в отдельные четырехголосные хоры. Четырехголосный склад таким образом признается основным.

Ряд страниц в трактате посвящен критике троестрочного пения и демественного многоголосия. Коренев критикует эти формы многоголосного пения, получившие известное распространение в России середины XVII века, за отсутствие правильной координации голосов, гармоническую нестройность звучания. Троестрочное пение было составлено, как он пишет, «неким древним мужем... ведущим мало грамматики». В этом пении «ничто же есть согласия, токмо несогласная тригласия, шум и звук издающая»; оно только «несведущим благо мнится, сведущим же неисправно положено разумсвается» (75, 17). Познавший грамматическое учение, собрав все эти песнопения, исправил бы их.

Дополнением к кореневскому трактату служит краткое «Слово на невежественных и сопротивных презорников (гордецов)», в котором автор говорит о мотивах, побудивших

Die vierte Frage - „Wie viele Arten der Musik gibt es?“ - hat eine speziellere Bedeutung. Die Antwort lautet: „Zwei: Erstens singen alle mit einer Stimme das gleiche Zeichen und das gleiche Lied“, d.h. der gleiche Gesang und die gleiche Notation für alle bei einstimmigen Liedern, „zweitens - durch die Verbindung vieler Stimmen“ (75, 16). Bei mehrstimmigen Liedern bildet auch die harmonische Verbindung von Stimmen unterschiedlicher Tonhöhe einen einheitlichen Klang, der gefühlvoll, traurig oder fröhlich klingt. Korenew untersucht dann einige intervallische Beziehungen zwischen Stimmen in der Mehrstimmigkeit. Die Anzahl der Stimmen kann unbegrenzt sein („wie viele der Schöpfer schaffen will, auch wenn es ihm möglich ist, bis zu hundert zu schaffen“), aber sie müssen in separate vierstimmige Chöre zusammengefasst werden. Vierstimmigkeit wird somit als Hauptstil anerkannt.

Mehrere Seiten des Traktats sind der Kritik des Dreiklangs-Gesangs und des Demestvenny-Gesangs gewidmet. Korenew kritisiert diese Formen des mehrstimmigen Gesangs, die in Russland Mitte des 17. Jahrhunderts weit verbreitet waren, für die fehlende richtige Abstimmung der Stimmen und die harmonische Unstimmigkeit des Klangs. Der Dreiklangs-Gesang wurde, wie er schreibt, von „einem alten Mann ... der wenig Grammatik kannte“ zusammengestellt. In diesem Gesang „gibt es keine Harmonie, nur einen unharmonischen Dreiklang, der Lärm und Klang erzeugt“; es wird nur „von Unwissenden als gut angesehen, aber von Wissenden als unkorrekt komponiert verstanden“ (75, 17). Wer die grammatische Lehren kennt und alle diese Lieder zusammenstellt, würde sie korrigieren.

Dem Traktat von Korenew ist ein kurzes „Wort über unwissende und widerspenstige Verächter (Hochmütige)“ beigefügt, in dem der Autor über die Beweggründe spricht, die ihn

его взяться за перо. Он признается, что не хотел вступать в спор, но совесть его заставила обличить невежество, потому что невежество есть зло, из которого произрастают многие ереси.

Сочинение Коренева, содержащее в себе развернутую эстетическую программу, явилось своего рода манифестом нового, прогрессивного творческого движения в русской музыке последней трети XVII века. Этот труд несомненно способствовал широкой пропаганде и утверждению партесного многоголосия.

Очевидное влияние оказал он, в частности, на Дилецкого. В своей «Грамматике» Дилецкий ставил перед собой другие задачи; его работа является практическим пособием к изучению композиционных основ партесного пения, и вопросам более общего эстетического плана в нем уделено сравнительно небольшое место. Но основные исходные положения, формулируемые в начале «Музыкальной грамматики», полностью совпадают с теми взглядами, защите и обоснованию которых посвящен трактат Коренева. Музыка для Дилецкого — прежде всего искусство выражения человеческих чувств. Как и Коренев, он начинает с вопроса: «Что есть музыка?» Отвечая на него, Дилецкий разъясняет: «Музыка есть иже своим гласом возбуждает сердца человеческий ово [или] к веселию, ово к печали...» (74, 271). Далее он поясняет: «Ут, ми, соль — веселаго пения, ре, фа, ля — печалнаго пения». Иначе говоря, определения «веселое» и «печальное» относятся Дилецким к мажорному и минорному наклонению. В этом он проявляет себя как последователь теории аффектов, закреплявшей за разными интервалами и созвучиями определенное эмоциональное воздействие на слушателя. Уже

veranlassten, zur Feder zu greifen. Er gesteht, dass er sich nicht auf einen Streit einlassen wollte, aber sein Gewissen zwang ihn, die Unwissenheit anzuprangern, denn die Unwissenheit ist ein Übel, aus dem viele Irrlehren erwachsen.

Korenews Werk, das ein detailliertes ästhetisches Programm enthielt, war eine Art Manifest einer neuen, fortschrittlichen kreativen Bewegung in der russischen Musik des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts. Dieses Werk trug zweifellos zur weit verbreiteten Propagierung und Anerkennung des Polyphonie-Gesangs bei.

Vor allem auf Dilezki hatte er einen deutlichen Einfluss. Dilezki hat sich in seiner „Grammatik“ andere Aufgaben gestellt; sein Werk ist ein praktischer Leitfaden für das Studium der kompositorischen Grundlagen des Polyphoniegesangs, und Fragen eines allgemeineren ästhetischen Konzepts wird in dem Werk vergleichsweise wenig Raum gegeben. Die zu Beginn der Musikalischen Grammatik formulierten Ausgangspunkte stimmen jedoch vollständig mit den Ansichten überein, die in der Abhandlung von Korenew verteidigt und gerechtfertigt werden. Für Dilezki ist die Musik in erster Linie die Kunst, menschliche Gefühle auszudrücken. Wie Korenew beginnt er mit der Frage: „Was ist Musikia?“ Als Antwort auf diese Frage stellt Dilezki klar: „Musikia ist diejenige, die mit ihrer Stimme die Herzen der Menschen entweder zur Freude oder zur Trauer anregt...“ (74, 271). Er erklärt weiter: „Ut (c), mi (e), sol (g) - fröhlicher Gesang, re (d), fa (f), la (a) - trauriger Gesang“. Mit anderen Worten: Dilezkis Definitionen von „fröhlich“ und „traurig“ beziehen sich auf die Haupt- und Nebenreibungen. Damit zeigt er sich als Anhänger der Affektenlehre, die verschiedenen Intervallen und Konsonanzen eine bestimmte emotionale Wirkung auf den Hörer zuordnet. Schon Zarlino wies auf den unterschiedlichen emotionalen



Царлино указывал на различный эмоциональный характер мажора и минора. Кроме веселого и печального Дилецкнй указывает еще на один род пения — смешанный, который основан на чередовании мажорных и минорных каденций.

Пение, как считает Дилецкий, родилось из потребности человека к непосредственному выражению своих чувств. Приводя начало покаянного стиха «Седе Адам прямо раю и, свою наготу рыдая, плакаше», он пишет: «Рыдание же есть глас, глас же есть пение» (74, 304).

Как и Коренев, Дилецкий признает равноправие вокальной и инструментальной музыки: «Музикия есть имя соборное от лиц своих, иже суть гласы человеческий или органная, умом пресекаема [создаваемые]» (74, 269). Слово «органная» здесь применяется в обобщенном значении как звуки, извлекаемые при помощи музыкальных инструментов. В другом месте грамматики он поясняет: «Глас же во пении [музыкальный звук] суть органы, [другие] инструмента, арфы, кимвалы, трубы, корнеты, пузаны [тромбоны], лиры, лирипиппалы, гусли и прочая» (74, 312).

Характерно постоянное обращение Дилецкого к разуму. Музыкальное произведение, как и икона, и любое другое творение искусства, утверждает он, создается разумом. В этом сказывается рационализм Дилецкого, которым пронизан весь его трактат, несмотря на апелляции к божественному писанию и авторитетам христианского вероучения.

Интересным документом русской эстетической мысли второй половины XVII века является трактат «О семи свободных художествах», известный в ряде рукописных вариантов. По мнению некоторых исследователей, он был переведен с латинского (262, 166). Но это не умаляет его значения,

Charakter von Dur und Moll hin. Neben freudigem und traurigem Gesang weist Dilezki auf eine weitere Art des Gesangs hin - gemischt, die auf dem Wechsel von Dur- und Mollkadenzen beruht.

Der Gesang, so Dilezki, sei aus dem Bedürfnis des Menschen entstanden, seine Gefühle direkt auszudrücken. Er zitiert den Anfang des Bußverses „Adam saß vor dem Paradies und weinte, weinend über seine Nacktheit“ und schreibt: „Weinen ist Stimme, und Stimme ist Gesang“ (74, 304).

Wie Korenew erkennt Dilezki die Gleichwertigkeit von Vokal- und Instrumentalmusik an: „Musikia ist der Name einer Kathedrale nach ihren Personen, und das sind menschliche Stimmen oder Orgelstimmen, bei denen der Verstand unterdrückt [geschaffen] ist“ (74, 269). Das Wort „Orgel“ wird hier in einem verallgemeinerten Sinn als Klänge verwendet, die mit Hilfe von Musikinstrumenten erzeugt werden. An anderer Stelle in der Grammatik erklärt er: „Aber die Stimme im Gesang [musikalischer Klang] sind Orgeln, [andere] Instrumente, Harfen, Zimbeln, Trompeten, Cornetts, Pusans [Posaunen], Leiern, Leier-Pfeifen, Guslis und dergleichen“ (74, 312).

Dilezkis ständiger Appell an die Vernunft ist charakteristisch. Ein musikalisches Werk, wie eine Ikone und jedes andere Kunstwerk, wird seiner Meinung nach durch die Vernunft geschaffen. Dies spiegelt Dilezkis Rationalismus wider, der seine gesamte Abhandlung durchdringt, obwohl er sich auf die göttliche Schrift und die Autoritäten der christlichen Lehre beruft.

Ein interessantes Dokument des russischen ästhetischen Denkens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist das Traktat „Über die sieben freien Künste“, das in mehreren Manuskriptversionen bekannt ist. Einigen Forschern zufolge wurde es aus dem Lateinischen übersetzt (262, 166).

так как переводилось на славянский язык далеко не все, а только то, что было практически необходимо и отвечало потребностям отечественной культуры. Трактат отличается двойственностью, присущей вообще передовой русской идеологии того времени. Анонимный автор обращается наряду с христианскими церковными авторитетами к античным философам и смешивает рациональное с вымышленным и легендарным.

Полное заглавие трактата — «Книга избранна вкратце о девяти мусах и о сед ми свободных художествах» (ГПБ, Q XVII, № 13). В предисловии автор разъясняет, что греческие музы были выдуманы для более легкого усвоения разных наук и искусств «иод при логом девических мус». Первая глава посвящена рассказу о девяти музах и характеристике каждой из них. Об Евтерпе, олицетворяющей музыку, сказано: «Евтерпа, сиречь благоуукрашающая, юже благоуукрашает, нарнцается. Сия и трубительсица, яко предстоит трубам» (л. 4 об.). При этом отмечается, что с музыкой связаны и другие искусства. Муза поэзии Эрата всем желанна «от пения любви»; «лнквеселящая» Терпсихора — муза танца — называется иначе «гусельницей», потому что без сопровождения гусель или другого музыкального инструмента не бывает пляски.

Каждое из «свободных художеств» рассматривается в отдельной главе. На первое место среди них поставлена грамматика, «понеже грамматика есть иным художествам самое основание» (л. 15).

Слово «музыка» понимается автором трактата двояко — как «песнствование» и как «сведение благонети», то есть учение о хорошем пении, иначе «гармония, сиречь

Dies schmälert jedoch nicht seine Bedeutung, denn es wurde nicht alles ins Slawische übersetzt, sondern nur das, was praktisch notwendig war und den Bedürfnissen der einheimischen Kultur entsprach. Das Traktat ist von der Dualität geprägt, die der fortschrittlichen russischen Ideologie jener Zeit eigen ist. Der anonyme Autor beruft sich sowohl auf antike Philosophen als auch auf christliche Kirchenautoritäten und vermischt das Rationale mit dem Fiktionalen und Legendären.

Der vollständige Titel des Traktats lautet „Das Buch einer kurzen Auswahl von neun Musen und sieben freien Künsten“ (GPB, Q XVII, Nr. 13). Im Vorwort erklärt der Autor, dass die griechischen Musen erfunden wurden, um das Erlernen der verschiedenen Wissenschaften und Künste „unter dem Banner der jungfräulichen Musen“ zu erleichtern. Das erste Kapitel ist der Geschichte der neun Musen und der Charakterisierung jeder von ihnen gewidmet. Über Euterpe, die die Musik personifiziert, heißt es: „Euterpe, das heißt wohlgestaltend, die wohlgestaltet, wird sie genannt. Sie ist auch die Trompeterin, da sie den Trompeten voransteht“ (Blatt 4 Rückseite). Dabei wird darauf hingewiesen, dass die Musik auch mit anderen Künsten verbunden ist. Die Muse der Poesie Erato ist allen begehrenswert „von den Liebesgesängen“; die „freudenbringende“ Terpsichore, die Muse des Tanzes, wird auch „Guslspielerin“ genannt, weil ohne Begleitung der Gusli oder eines anderen Musikinstruments kein Tanz stattfindet.

Jede der "freien Künste" wird in einem eigenen Kapitel behandelt. Den ersten Platz unter ihnen nimmt die Grammatik ein, „denn die Grammatik ist die Grundlage der anderen Künste“ (Blatt 15).

Das Wort „Musik“ wird vom Autor des Traktats in zweierlei Hinsicht verstanden - als „Gesang“ und als „Zusammenführung des Guten“, d.h. die Lehre vom guten Gesang, ansonsten

согласие наречется» (л. 41). Основа музыки для него мелодия: «сиречь песнствование же есть единица мусикийская, глас». Пение может быть одногласным («есть же или простая, яже нарицается мелодии, сиречь единопение») и многогласным («яко зряся во двоице пении, трипении, четыре и прочая»). Произнося своего рода апологию музыке как древнейшему искусству, автор отмечает пять ее качеств. Один из пунктов: «яко душу веселит и меланхолию отгоняет» — очень близко напоминает слова Дилецкого: «когда есть время печали, аз пою весело — сердца отженяет». Но высшим достоинством музыки, по мнению автора трактата, является ее возвышающее и облагораживающее воздействие на человеческую душу; музыка не только веселит душу, но и «пользу великую житию человеческому соделовае и ко благочестию устремляет и нравы добрыми (делает) и сама часть есть благочестия» (л. 42 об.).

По своей направленности этот труд близок трактату Коренева «О мусикии», но без свойственного последнему полемического пафоса. Острые, животрепещущие вопросы русской музыкальной действительности конца XVII столетия не находят в нем прямого и непосредственного отражения.

Эти новые взгляды, так же как и само искусство, воплощавшее в себе новое мироощущение, новое отношение к действительности, находили все большее число сторонников в различных слоях русского общества. Старое, хотя и медленно, с боями, вынуждено было отступать. В музыке этот процесс происходил медленнее и с большими трудностями, чем в других областях искусства, но к концу столетия исход борьбы был уже ясен. Стиль партесного многоголосия определяет главное направление развития

„Harmonie, oder Eintracht wird genannt“ (Blatt 41). Für ihn ist die Grundlage der Musik die Melodie: „Der Gesang aber ist eine Einheit der Musik, eine Stimme“. Der Gesang kann einstimmig sein („es gibt entweder eine einfache Melodie oder einen einzigen Gesang“) oder mehrstimmig („wie man es bei zwei Gesängen, dreistimmigen, vierstimmigen und so weiter sieht“). In einer Art Apologetik für die Musik als älteste Kunst nennt der Autor fünf ihrer Eigenschaften. Einer der Punkte: „sie erheitert die Seele und vertreibt die Melancholie“ - ähnelt sehr den Worten von Dilezki: „wenn es eine Zeit des Kummers gibt, singe ich fröhlich - das erheitert das Herz“. Aber die höchste Würde der Musik, so der Autor des Traktats, ist ihre erhebende und veredelnde Wirkung auf die menschliche Seele; die Musik erheitert nicht nur die Seele, sondern „tut dem menschlichen Leben und der Frömmigkeit und der Gottseligkeit sehr gut und fördert die Moral (macht) und ist ein Teil der Gottseligkeit selbst“ (Blatt 42 Rückseite).

In seiner Ausrichtung ähnelt dieses Werk dem Traktat „Über Musikia“ von Korenew, jedoch ohne das für letzteres typische polemische Pathos. Die akuten, brennenden Fragen des russischen Musiklebens des späten 17. Jahrhunderts werden darin nicht direkt und unmittelbar reflektiert.

Diese neuen Ansichten sowie die Kunst selbst, die eine neue Weltanschauung, eine neue Einstellung zur Realität verkörperte, fanden immer mehr Anhänger in verschiedenen Schichten der russischen Gesellschaft. Das Alte musste sich, wenn auch langsam und mit Kämpfen, zurückziehen. In der Musik vollzog sich dieser Prozess langsamer und schwieriger als in anderen Bereichen der Kunst, aber am Ende des Jahrhunderts war der Ausgang des Kampfes bereits klar. Der Stil der Polyphonie-Gesangs bestimmt die

русской музыки, старая же певческая традиция, которая исчерпала себя к тому времени и не способна была уже создавать новые ценности, останавливается на достигнутом, продолжая существовать лишь как явление пережиточного порядка.

Hauptrichtung der Entwicklung der russischen Musik, während die alte Gesangstradition, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits erschöpft hatte und nicht mehr in der Lage war, neue Werte zu schaffen, bei dem Erreichten stehen bleibt und nur noch als Phänomen einer Reliquienordnung weiter existiert.

## **СВЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

Светское искусство в XVII веке еще не могло полностью восторжествовать над церковным и приобрести главенствующее значение в культурной жизни русского общества — это было достигнуто только в следующем столетии. Но роль его значительно возрастает, возникают новые жанры и виды музыкального искусства, неизвестные Древней Руси.

## **WELTLICHE MUSIK-KUNST**

Im 17. Jahrhundert konnte die weltliche Kunst noch nicht vollständig über die kirchliche Kunst triumphieren und eine dominierende Rolle im kulturellen Leben der russischen Gesellschaft einnehmen - dies gelang erst im nächsten Jahrhundert. Aber ihre Rolle nimmt deutlich zu, neue Gattungen und Arten der Musikkunst, die im alten Russland unbekannt waren, entstehen.

### **Народное музыкальное творчество в XVII веке**

Основной формой удовлетворения эстетических запросов русских людей оставался фольклор, который еще не был оттеснен из «высших» сфер художественной жизни письменным профессиональным искусством. О широком бытовании традиционных народных игр, песен и обрядов в разных слоях общества говорят многочисленные источники. Светские и духовные власти по-прежнему издавали указы, запрещающие петь «бесовские песни» с кликанием языческих божеств, «а буде кто не послушается», грозили вечными муками на том свете, кнутом и батогами — на этом. В этих «памятях» нет чего-либо нового по сравнению с соответствующими пунктами постановления Стоглавого собора и произведениями церковно-

### **Volksmusikalisches Schaffen im 17. Jahrhundert**

Die Volkskunst, die noch nicht von der geschriebenen professionellen Kunst aus den „höheren“ Sphären des künstlerischen Lebens verdrängt worden war, blieb die wichtigste Form der Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse der russischen Bevölkerung. Zahlreiche Quellen zeugen von der weiten Verbreitung traditioneller Volksspiele, Lieder und Rituale in den verschiedenen Gesellschaftsschichten. Weltliche und geistliche Obrigkeiten erließen nach wie vor Dekrete, die das Singen von „Dämonenliedern“ mit der Anrufung heidnischer Gottheiten verboten, und „wer nicht gehorchte“, dem drohten ewige Qualen im Jenseits und Knute und Peitschen im Diesseits. Diese „Erinnerungen“ enthalten nichts Neues im Vergleich zu den entsprechenden

обличительной литературы, посвященными той же теме, разве что тон становится более суровым и категоричным, а предупреждения и угрозы приобретают более определенный характер. Настойчивость и упорство, с которыми они повторяются, свидетельствуют о том, что народ, несмотря на все гонения, не отказывался от старинных обычаев и обрядов, сложившихся еще в языческую пору.

Широко распространен был свадебный обряд со всеми его традиционными элементами, отражавшими быт и систему отношений общинно-родового строя. В царских грамотах середины XVII века предписывалось местным властям следить за недопущением скоморохов с их «бесовскими игрищами» к участию в свадебном торжестве. Однако по отношению к свадебному обряду не проявлялось такой нетерпимости, как к исполнению календарно-обрядовых песен и плясок. Этот обряд сохранялся и в быту высших классов общества, а до половины столетия даже при дворе.

Широкое отражение получили в народном творчестве социальные процессы и события насыщенной острыми коллизиями русской действительности XVII века.

Наряду с традиционными видами песенного фольклора, передававшимися из поколения в поколение на протяжении ряда веков, возникали новые его жанры, непосредственно связанные с современностью. К ним относятся прежде всего разнообразные по тематике и по характеру песни социального протеста — шуточно-сатирические, «удалые» или «молодецкие», эпические и лирико-эпические песни о народных восстаниях, о любимых народом

Absätzen des Dekrets des Konzils von Stoglaw und den Werken der kirchlichen Literatur, die sich mit demselben Thema befassen, außer dass der Ton strenger und kategorischer wird und die Warnungen und Drohungen einen eindeutigeren Charakter annehmen. Die Beharrlichkeit und Ausdauer, mit der sie wiederholt werden, zeugen davon, dass das Volk trotz aller Verfolgungen die alten Bräuche und Riten, die sich in heidnischen Zeiten herausgebildet hatten, nicht aufgab.

Das Hochzeitsritual mit all seinen traditionellen Elementen, die das alltägliche Leben und das Beziehungssystem des Gemeinschafts- und Stammessystems widerspiegeln, war weit verbreitet. In den Schriften des Zaren aus der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden die örtlichen Behörden angewiesen, dafür zu sorgen, dass die Spielmänner mit ihren „dämonischen Spielen“ nicht an den Hochzeitsfeierlichkeiten teilnehmen durften. Die Intoleranz gegenüber dem Hochzeitsritus war jedoch nicht so groß wie gegenüber der Aufführung von kalendarischen Ritualgesängen und -tänzen. Dieser Ritus wurde im Leben der oberen Gesellschaftsschichten und bis zu einem halben Jahrhundert sogar am Hof beibehalten.

Die sozialen Prozesse und Ereignisse der russischen Realität des 17. Jahrhunderts, die mit scharfen Kollisionen gesättigt waren, spiegelten sich in der Volkskunst weitgehend wider.

Neben den traditionellen Arten des Liedguts, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden, entstanden im Laufe der Jahrhunderte neue Genres, die unmittelbar mit der Gegenwart verbunden sind. Dazu gehören in erster Linie Lieder des sozialen Protests, die sich in Thema und Charakter unterscheiden - scherzhafte und satirische, „glücksbringende“ oder „jugendliche“, epische und lyrisch-epische Lieder über Volksaufstände, über die vom Volk geliebten Helden des Befreiungskampfes. Über Stepan Rasin

героях освободительной борьбы. Обширный круг песен был сложен о Степане Разине. В свете событий XVII века переосмысливаются старые сюжеты героического былинного эпоса, образы былинных героев.

Далеко не все эти песни сохранились в народной памяти и были донесены ею до нашего времени. Тот материал, который имеется у нас в распоряжении, представляет собой лишь незначительную часть всего песенного репертуара XVII века. Некоторые из песен могли быть просто забыты и исчезнуть из обихода, другие сознательно скрывались от посторонних ушей. Собираание песен о народных восстаниях, в частности песен разинского цикла, было связано в дореволюционное время с значительными трудностями, так как исполнение их преследовалось царским правительством и, боясь наказания, певцы неохотно позволяли записывать такие произведения. При этом сами исполнители иногда смягчали наиболее острые моменты текста, выпускали отдельные эпизоды. Дальнейшей цензуре подвергались записи со стороны собирателей при их публикации (192, XVIII—XXII).

Несмотря на все это, до нас дошло достаточное количество песен, отражающих различные события народно-освободительной борьбы XVII века.

Основная часть этих песен группируется вокруг личности Степана Разина и возглавляемого им движения. По утверждению исследователя, «это один из наиболее богатых циклов об историческом герое начиная с XVI века» (192, XVI). Песни разинского цикла в многочисленных и разнообразных вариантах получили распространение на огромной территории от Каспия до побережья Белого моря и от Волги до Днепра.

wurde eine breite Palette von Liedern komponiert. Im Lichte der Ereignisse des 17. Jahrhunderts wurden die alten Handlungen des Heldenepos und die Bilder der Helden des Epos neu interpretiert.

Nicht alle diese Lieder sind im Volksgedächtnis erhalten geblieben und in unsere Zeit überliefert worden. Das Material, das uns zur Verfügung steht, stellt nur einen kleinen Teil des gesamten Liedrepertoires des 17. Jahrhunderts. Einige der Lieder könnten einfach vergessen worden und aus dem Gebrauch verschwunden sein, andere wurden bewusst vor neugierigen Ohren verborgen. Das Sammeln von Liedern über Volksaufstände, insbesondere von Liedern aus dem Rasin-Zyklus, war in der vorrevolutionären Zeit mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, da ihre Aufführung von der zaristischen Regierung verfolgt wurde und die Sänger aus Angst vor Bestrafung nur ungern die Aufnahme solcher Werke zuließen. Gleichzeitig milderten die Sänger selbst manchmal die ergreifendsten Momente des Textes ab und gaben einzelne Episoden frei. Die Aufnahmen wurden bei ihrer Veröffentlichung von den Sammlern weiter zensiert (192, XVIII-XXII).

Trotz alledem ist eine ausreichende Anzahl von Liedern überliefert, die die verschiedenen Ereignisse des Volksbefreiungskampfes des 17. Jahrhunderts widerspiegeln.

Der Hauptteil dieser Lieder dreht sich um die Persönlichkeit von Stepan Rasin und die von ihm geführte Bewegung. Dem Forscher zufolge handelt es sich um „einen der reichsten Zyklen über einen historischen Helden seit dem 16. Jahrhundert“ (192, XVI). Die Lieder des Rasin-Zyklus wurden in zahlreichen und vielfältigen Varianten über ein riesiges Gebiet vom Kaspischen Meer bis zur Küste des Weißen Meeres und von der Wolga bis zum Dnjepr verbreitet.

Записи этих песен были сделаны не ранее второй половины XVIII, а в подавляющем большинстве в XIX и начале XX века. Слагались же они частично, вероятно, не в период самого восстания, а в более позднюю пору по воспоминаниям и устным рассказам, сохранившимся в памяти народа. Но верность передачи в них подлинных событий, точность и характерность исторических деталей лягут право исследователям считать, что основа разинского фольклора была заложена уже в XVII веке. По песням о Степане Разине можно получить представление о важнейших этапах восстания, социальном расслоении в среде казачества и взаимоотношениях различных его групп (244, 391—393).

Если у нас есть возможность достаточно полно охарактеризовать тематику и основные виды песенного творчества XVII века, то гораздо труднее восстановить его стилистический облик. В отношении текстов известиям опорой для суждений о языке и поэтическом строе песен могут служить единичные, более или менее случайные и не всегда точные их записи в литературных памятниках того времени. Историк музыки лишен и этого. Для того чтобы попытаться представить себе хотя бы в самых общих чертах, каким могло быть мелодическое звучание этих песен в XVII веке, приходится обращаться к наиболее ранним музыкальным записям, отделенным сравнительно небольшим историческим промежутком от того времени, к которому с наибольшей степенью вероятности можно их приурочить. Несколько таких записей мы находим и печатных и рукописных сборниках XVIII столетия<sup>1</sup>.

Die Aufzeichnungen dieser Lieder stammen frühestens aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der überwiegenden Mehrheit aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Zum Teil wurden sie wahrscheinlich nicht in der Zeit des Aufstands selbst komponiert, sondern zu einem späteren Zeitpunkt auf der Grundlage von Erinnerungen und mündlichen Erzählungen, die im Gedächtnis des Volkes erhalten geblieben sind. Die getreue Wiedergabe der wahren Ereignisse, die Genauigkeit und die charakteristischen historischen Details berechtigen die Forscher jedoch zu der Annahme, dass der Grundstein für die Rasiner Folklore bereits im 17. Jahrhundert gelegt wurde. Die Lieder über Stepan Rasin vermitteln eine Vorstellung von den wichtigsten Etappen des Aufstandes, der sozialen Schichtung unter den Kosaken und den Beziehungen zwischen den verschiedenen Gruppen (244, 391-393).

Wenn wir die Möglichkeit haben, die Themen und die Haupttypen der Liedtexte des 17. Jahrhunderts umfassend zu charakterisieren, ist es viel schwieriger, ihr stilistisches Erscheinungsbild wiederherzustellen. Was die Nachrichtentexte anbelangt, so kann die Grundlage für Urteile über die Sprache und die poetische Struktur der Lieder als eine einzige, mehr oder weniger zufällige und nicht immer genaue Aufzeichnung in den literarischen Denkmälern der damaligen Zeit dienen. Auch der Musikhistoriker ist dessen beraubt. Um zu versuchen, sich zumindest in groben Zügen vorzustellen, wie der melodische Klang dieser Lieder im 17. Jahrhundert ausgesehen haben könnte, müssen wir uns den frühesten musikalischen Aufzeichnungen zuwenden, die durch einen relativ kleinen historischen Abstand von der Zeit getrennt sind, auf die sie am ehesten datiert werden können. Wir finden mehrere solcher Aufnahmen in gedruckten und handschriftlichen Sammlungen des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Что касается позднейших записей конца XIX и XX века, то наибольший интерес представляют образцы разинского фольклора, имеющиеся в сборниках А. А. Догадина (81) и А. М. Листопадова (134). Отдельные песни разинского цикла встречаются в сборниках Н. Е. Пальчикова, Н. М. Лопатина и В. М. Прокунина, Ф. М. Истомина, С. М. Ляпунова, Е. Э. Линевой и др. В этих записях отражены различные песенные стили и местные варианты, являющиеся результатом последующего развития к трансформации первоначальной версии. Поэтому они не могут служить основой даже для гипотетического суждения о характере напевов XVII века.

Особого внимания заслуживает сборник Кирши Данилова — и как самый ранний среди народно-песенных собраний, содержащих наряду с текстами йотированную запись напевов, и потому, что преобладающую часть его составляют былины и исторические песни, которые легче и с большей достоверностью можно приурочить к определенному времени, чем песни лирические. В сборнике отражен, хотя и неполно, бытующий песенный репертуар первой половины XVIII столетия<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Один из первых издателей сборника Ф. К. Калайдович считал, что «сборитель Древних стихотворений должен принадлежать к первым десятилетиям XVIII века» (82, VIII—IX). По мнению П. В. Киреевского, Кирша Данилов жил и конце XVII и начале XVIII века. Он мотивирует свою точку зрения тем, что сборник завершается песнями о событиях конца XVII столетия (193, прилож., 78). Но уже в конце прошлого века Н. С. Тихонравов подвергнул критике обе эти точки зрения, отнеся

<sup>1</sup> Was die späteren Aufzeichnungen des späten 19. und 20. Jahrhunderts betrifft, so sind die interessantesten Beispiele der Rasin-Folklore in den Sammlungen von A. A. Dogadin (81) und A. M. Listopadow (134). Einzelne Lieder des Rabin-Zyklus befinden sich in den Sammlungen von N. E. Paltschikow, N. M. Lopatin und W. M. Prokunin, F. M. Istomin, S. M. Lyapunoц, J. E. Linewa und anderen. Diese Aufnahmen spiegeln unterschiedliche Gesangsstile und lokale Varianten wider, die das Ergebnis einer späteren Entwicklung und Umgestaltung der ursprünglichen Version sind. Daher können sie nicht einmal als Grundlage für ein hypothetisches Urteil über den Charakter der Melodien aus dem 17. Jahrhunderts dienen.

Die Sammlung von Kirscha Danilow verdient besondere Aufmerksamkeit, zum einen, weil sie die früheste unter den Volksliedersammlungen ist, die neben den Texten auch eine notierte Aufzeichnung der Melodien enthält, und zum anderen, weil der überwiegende Teil der Sammlung aus Heldenepen und historischen Liedern besteht, die sich leichter und zuverlässiger auf eine bestimmte Zeit datieren lassen als lyrische Lieder. Die Sammlung spiegelt, wenn auch unvollständig, das Liedrepertoire der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wider<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Einer der ersten Herausgeber der Sammlung, F. K. Kalaidowitsch, glaubte, dass „der Sammler der Alten Gedichte zu den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gehören muss“ (82, VIII—IX). Nach P. W. Kirejewski lebte Kirscha Danilow Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Er begründet seinen Standpunkt mit der Tatsache, dass die Sammlung mit Liedern über die Ereignisse des ausgehenden 17. Jahrhunderts endet (193, Anhang 78). Aber schon Ende des letzten Jahrhunderts kritisierte N. S.



составление сборника к 60-м годам XVIII века (278, 14). Современные исследователи указывают более широкий отрезок времени — 40—60-е годы (83, 373).

Некоторые из представленных в нем песен отделены всего несколькими десятками лет от событий, о которых они повествуют, — срок не такой большой для жизни произведений народного творчества.

По тематике и в стилистическом отношении исторические песни XVII века, имеющиеся в сборнике Кирши Данилова, могут быть разделены на две группы: к первой из них относятся песни патриотического содержания, сохраняющие основные черты былинной поэтики, ко второй — лиро-эпические песни социального протеста, поэтический и музыкальный склад которых отходит от былинной традиции.

Так, песня «Михайла Скопин» отчетливо сближается с былиной по своей лексике, общему строю речи, употреблению характерных, отстоявшихся поэтических символов и сравнений. Успешно проявивший себя в военных действиях против польско-шведских интервентов князь М. В. Скопин-Шуйский, неожиданную раннюю смерть которого молва приписывала боярским козням, стал героем народного эпоса уже в начале XVII века (см.: 49). Мелодическая строка, помещенная перед текстом этой песни в сборнике Кирши Данилова, как и в остальных песнях сборника, носит условный схематизированный характер. Тем не менее в общем ее рисунке можно заметить сходство с былинными напевами. Если отбросить краткую затактовую фигуру, то вся мелодия построена на типичном для былинной мелодики волнообразно нисходящем движении с ритмическим замедлением в конце<sup>3</sup> (пример 25).

Tichonrawow diese beiden Standpunkte und schrieb die Sammlung den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts zu (278, 14). Moderne Forscher geben einen größeren Zeitraum an - die 40er - 60er Jahre (83, 373).

Einige der in der Sammlung enthaltenen Lieder sind nur wenige Jahrzehnte von den Ereignissen entfernt, von denen sie erzählen - ein Zeitraum, der für die Lebensdauer von Volksliedern nicht sehr lang ist.

Die historischen Lieder des 17. Jahrhunderts in Kirscha Danilows Sammlung lassen sich thematisch und stilistisch in zwei Gruppen einteilen: die erste Gruppe umfasst patriotische Lieder, die die Hauptmerkmale der heldenepischen Poetik beibehalten; die zweite Gruppe umfasst lyrisch-epische Lieder des sozialen Protests, deren poetische und musikalische Struktur von der heldenepischen Tradition abweicht.

So stimmt das Lied „Michail Skopin“ in seinem Wortschatz, seiner allgemeinen Sprachstruktur, der Verwendung charakteristischer, etablierter poetischer Symbole und Vergleiche eindeutig mit dem Heldenepos überein. Der Fürst M. W. Skopin-Schuiski, der sich erfolgreich in militärischen Aktionen gegen die polnisch-schwedischen Invasoren bewährt hatte und dessen unerwarteter früher Tod gerüchteweise den Intrigen der Bojaren zugeschrieben wurde, wurde bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts zum Helden der Volksepik (siehe: 49). Die melodische Linie, die dem Text dieses Liedes in Kirscha Danilows Sammlung, wie auch in anderen Liedern der Sammlung, vorangestellt ist, hat einen konventionellen, schematisierten Charakter. Dennoch kann man in ihrem allgemeinen Muster eine Ähnlichkeit mit heldenepischen Melodien feststellen. Abgesehen von der kurzen intertaktischen Figur ist die gesamte Melodie auf einer wellenförmigen Abwärtsbewegung aufgebaut, die für die

<sup>3</sup> Нельзя согласиться с В. М. Беляевым, который трактует этот напев как песенную мелодию протяжного склада (27, 130—131).

К другой тематической и стилевой группе принадлежит известная в различных вариантах песня о расправе казаков над астраханским губернатором или царским посланником. Характерным ее элементом является поэтический зачин «Промеж было Казанью, промеж Астраханью, а пониже было города Саратова, а повыше было города Царицына» (в некоторых вариантах сохраняется только вторая его половина). В варианте, данном у Кириши Данилова, жертвой возмущения оказывается князь Данила Александрович Репнин, которого казаки убивают и, изрубив на куски, бросают в Волгу. Здесь историческая действительность несколько искажена и перемешаны различные имена и факты. Князь Репнин Оболенский, бывший воеводой астраханским в 1643—1646 годах, не был убит и звали его иначе. В песне он подставлен на место царского посла Карамышева, убитого казаками в 1630 году. В вариантах XVIII века недовольство казаков направляется против Меншикова, который —

Заедает вор собака наше жалованье,  
Кормовое, годовое наше денежное.  
Да еще же не пукает нас по Волге погулять,  
Вниз по Волге погулять, эдукннаю  
воспевать.

Этот вариант текста, в котором порицание Меншикова соединяется с восхвалением «православного царя, императора Петра», носит на себе

heldenepische Melodie typisch ist, mit einer rhythmischen Verlangsamung am Schluss<sup>3</sup> (Beispiel 25).

<sup>3</sup> Man kann nicht mit W. M. Beljajew übereinstimmen, der diese Melodie als eine Liedmelodie der erweiterten Form behandelt (27, 130-131).

Eine andere thematische und stilistische Gruppe umfasst ein Lied, das in verschiedenen Versionen über das Massaker der Kosaken an dem Gouverneur oder zaristischen Gesandten von Astrachan bekannt ist. Sein charakteristisches Element ist der poetische Anfang „Dazwischen lag Kasan, dazwischen lag Astrachan, und tiefer lag die Stadt Saratow, und höher lag die Stadt Zarizyn“ (in einigen Versionen ist nur die zweite Hälfte erhalten). In der von Kirscha Danilow überlieferten Version ist das Opfer des Verbrechens der Fürst Danil Alexandrowitsch Repnin, den die Kosaken töten und in Stücke zerhacken und in die Wolga werfen. Hier ist die historische Realität etwas verzerrt und es werden verschiedene Namen und Fakten vermischt. Fürst Repnin Obolenski, der 1643-1646 Woiwode von Astrachan war, wurde nicht getötet, und sein Name war ein anderer. In dem Lied wird er durch den Botschafter des Zaren, Karamyschew, ersetzt, der 1630 von Kosaken getötet wurde. In den Versionen des 18. Jahrhunderts richtet sich die Unzufriedenheit der Kosaken gegen Menschikow, der -

Ein Dieb, eine verdammte Hundeseele,  
frisst unser Gehalt,  
Unser tägliche und jährliche Bezahlung.  
Und noch dazu lässt er uns nicht die Wolga hinunterfahren,  
Die Wolga hinunterfahren, um die Hymne zu singen.

Diese Version des Textes, in der die Kritik an Menschikow mit dem Lob des „orthodoxen Zaren, Herrscher Peter“ verbunden ist, trägt den offensichtlichen

явную печать искусственности, социальная острота сюжета в нем смягчена и притуплена.

При всем различии вариантов в песне сохраняется очевидная связь с той социальной средой и тем географическим районом, где зародилось восстание Степана Разина. На это указывает, в частности, одна деталь текста. В варианте Кирши Данилова есть упоминание о «Коловинских островах», куда «заплывали-загребали» казацкие струги. Здесь отразилась, по-видимому, народная память о столкновении разинского отряда с войском астраханского воеводы князя С. Н. Львова, происшедшем у Калалынского острова 15 сентября 1668 года. В вариантах XVIII века, представленных в сборниках Трутовского и Львова-Прача, эта деталь отсутствует. В более позднем варианте из сборника Д. Н. Кашина (100, 189—190), во многом приближающемся к варианту Кирши Данилова, говорится просто об островочке среди Волги, возле которого «удалы люди вольные»

...ждали, поджидали губернатора, губернатора ли ждали астраханского.

Напев, приводимый в сборнике Кирши Данилова, характерен широтой, раскндрнстостью мелодического рисунка. Несмотря на схематизм нотной записи, легко убедиться, что он принадлежит к иной песенной традиции, нежели былинный напев песни о Скопине-Шуйском, сближаясь скорее с мелодикой протяжно-лирического склада (пример 26).

Песня «Что пониже было города Саратова», известная по сборникам XVIII века, распета совершенно иначе. Мелодия, которая дана у Трутовского и с небольшими отклонениями воспроизведена у Львова-Прача и Кашина, явно более

Stempel der Künstlichkeit, die soziale Schärfe der Handlung ist in ihr aufgeweicht und abgestumpft.

Trotz der verschiedenen Varianten behält das Lied einen offensichtlichen Bezug zu dem sozialen Umfeld und dem geografischen Gebiet, in dem der Aufstand von Stepan Rasin seinen Ursprung hatte. Dies wird insbesondere durch ein Detail des Textes deutlich. In der Version von Kirscha Danilow werden die „Kolowinskij-Inseln“ erwähnt, auf denen die Kosakenstämme „segelten und rasteten“. Dies scheint die volkstümliche Erinnerung an das Zusammentreffen zwischen der Abteilung von Rasinski und dem Heer des Woiwoden von Astrachan, Fürst S. N. Lwow, widerzuspiegeln, das am 15. September 1668 in der Nähe der Kalalynski-Insel stattfand. In den Versionen aus dem 18. Jahrhundert, die in den Sammlungen von Trutowski und Lwow-Pratsch zu finden sind, fehlt dieses Detail. In einer späteren Version aus der Sammlung von D. N. Kashin (100, 189–190) wird von einer kleinen Insel mitten in der Wolga erzählt, in der Nähe derer sich „mutige freie Männer“ niedergelassen haben

Sie warteten, warteten auf den Gouverneur, warteten sie auf den Gouverneur von Astrachan?

Die in Kirscha Danilows Sammlung enthaltene Melodie zeichnet sich durch die Weite und Ausdehnung des melodischen Musters aus. Trotz des Schematismus der Notation ist leicht zu erkennen, dass sie zu einer anderen Liedtradition gehört als die Heldenepos-Melodie des Liedes über Skopin-Schuiski, da sie der Melodie der erweiterten lyrischen Form (Beispiel 26) näher steht.

Das Lied „Was war geringer als die Stadt Saratow“, das aus Sammlungen des 18. Jahrhunderts bekannt ist, wird auf ganz andere Weise gesungen. Die Melodie, die bei Trutowski gegeben ist und mit leichten Abweichungen bei Lwow-Pratsch und Kaschin

позднего городского происхождения. Четкая ритмическая размеренность, особенно подчеркнутая в обработке Прача, сближает ее с походной солдатской песней.

Песни, в которых прямо упоминается имя Степана Разина, по указанным уже причинам цензурного порядка крайне редко встречаются в ранних записях. Тем более велика ценность уникального в своем роде образца такой песни, имеющегося в сборнике Трутовского<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Песня «О Стеньке Разине» в сборнике Кирши Данилова представляет собой лишь небольшой фрагмент. Нотная строка явно дефектна и содержит ряд неясностей. В. М. Беляев, попытавшийся восстановить напев этой песни, считает ее «чрезвычайно характерной для донских протяжных казачьих песен» (27, 223).

В песне «Что да на матушке на Волге не черным да зачернелось» рассказывается о захвате Разиным в 1670 году города Черный Яр, откуда он со своей дружиной двинулся непосредственно на Астрахань. По высокой художественности текста, мелодической широте и выразительности напева ее следует считать одним из лучших образцов разинского фольклора (пример 27).

В сборниках конца XVIII и первой половины XIX века песня «Что да на матушке на Волге» не повторялась. С близким вариантом текста, но с иным напевом она была записана сто лет спустя Н. Е. Пальчиковым в Уфимской губернии (181, № 41). Следует признать, что вариант Трутовского гораздо богаче и интереснее в мелодическом отношении.

Широкая мелодическая распевность большинства песен о Степане Разине

wiedergegeben wird, ist eindeutig späteren städtischen Ursprungs. Die deutliche rhythmische Dimension, die in Pratschs Bearbeitung besonders hervorgehoben wird, rückt sie in die Nähe eines marschierenden Soldatenliedes.

Lieder, in denen Stepan Rasins Name ausdrücklich erwähnt wird, sind in den frühen Aufnahmen aus den bereits erwähnten Zensurgründen äußerst selten. Umso größer ist der Wert eines einzigartigen Beispiels eines solchen Liedes in Trutowskis Sammlung<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Das Lied „Über Stenka Rasin“ in Kirscha Danilows Sammlung ist nur ein kleines Fragment. Die musikalische Linie ist offensichtlich fehlerhaft und enthält eine Reihe von Zweideutigkeiten. W. M. Beljajew, der versucht hat, die Melodie dieses Liedes wiederherzustellen, hält es für „äußerst charakteristisch für die langen Kosakenlieder des Don“ (27, 223).

Das Lied „Was auf der Mutter Wolga nicht schwarz ist, wurde schwarz“ erzählt von der Einnahme der Stadt Tschorny Jar durch Rasin im Jahre 1670, von wo aus er und sein Gefolge direkt nach Astrachan zogen. Aufgrund der hohen künstlerischen Qualität des Textes, des melodischen Umfangs und der Ausdruckskraft der Melodie ist es als eines der besten Beispiele der rasinischen Folklore zu betrachten (Beispiel 27).

In den Sammlungen des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Lied „Was auf der Mutter Wolga“ nicht wiederholt. Ein ähnlicher Text, aber mit einer anderen Melodie, wurde ein Jahrhundert später von N. E. Paltschikow in der Ufa-Provinz (181, Nr. 41) aufgenommen. Es ist anzuerkennen, dass die Variante von Trutowski in melodischer Hinsicht viel reicher und interessanter ist.

Der breite melodische Gesang der meisten Lieder über Stepan Rasin

передает свойственную им лирическую окраску. Описание событий, обычно лаконичное и немногословное, проникнуто в этих песнях горячим, взволнованным чувством, всегда очень ясно выражено отношение к тому, о чем рассказывается. Повествование часто прерывается лирическими остановками, когда внимание сосредоточивается на внутреннем состоянии героя, его душевных переживаниях и размышлениях. В этом проявляется тот «социально-революционный лиризм» и «поэтизированне бунтарской идеологии» (194, 59), которые отражали пафос самого движения. Именно эта черта отличает песни разинского цикла и от былин и от исторических песен старой традиции<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Собираемыми XIX и XX века были записаны отдельные образцы песен о Разине, распетых в былинной манере, но такие песни немногочисленны и являются, вероятно, результатом позднейшей трансформации первоначальной их основы.

Протест народных масс против социального гнета и бесправия отразился и в песнях шуточно-сатирического склада, иногда обладавших ясно выраженной политической направленностью. Сохранились свидетельства о «позорных» для московских воевод и правителей песнях, распевавшихся восставшим народом в годы крестьянской войны начала XVII века (244, 363). Высказывалось предположение о связи известной «Камаринской» с восстанием Ивана Болотникова (244, 364—365).

К той же группе относится песня из сборника Кириши Данилова «Усы удалы молодцы», в тексте которой говорится о расправе «удалых

vermittelt das ihnen innewohnende lyrische Kolorit. Die Beschreibung von Ereignissen, in der Regel lakonisch und knapp, ist in diesen Liedern von einem heißen, aufgeregten Gefühl durchdrungen, wobei die Haltung zu dem, wovon erzählt wird, immer sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Die Erzählung wird oft durch lyrische Pausen unterbrochen, wenn sich die Aufmerksamkeit auf den inneren Zustand des Helden, seine mentalen Erfahrungen und Reflexionen richtet. Darin manifestiert sich die „sozialrevolutionäre Lyrik“ und „Poetisierung der rebellischen Ideologie“ (194, 59), die das Pathos der Bewegung selbst widerspiegelt. Dieses Merkmal unterscheidet die Lieder des Rasin-Zyklus sowohl von den Heldenepen als auch von den historischen Liedern der alten Tradition<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Sammler des 19. und 20. Jahrhunderts haben einzelne Beispiele von Liedern über Rasin aufgezeichnet, die im alten Stil gesungen wurden, aber es gibt nur wenige solcher Lieder, die wahrscheinlich das Ergebnis einer späteren Umwandlung ihrer ursprünglichen Grundlage sind.

Der Protest der Massen gegen soziale Unterdrückung und Entrechtung spiegelte sich auch in Liedern mit humoristischem und satirischem Charakter wider, die manchmal eine klare politische Ausrichtung hatten. Es gibt Belege für Lieder, die das aufständische Volk während des Bauernkriegs zu Beginn des 17. Jahrhunderts sang und die für die Moskauer Woiwoden und Herrscher „beschämend“ waren (244, 363). Es wird vermutet, dass das berühmte „Kamarinskaja“ mit dem Aufstand von Iwan Bolotnikow in Verbindung steht (244, 364-365).

Zu derselben Gruppe gehört das Lied aus der Sammlung von Kirscha Danilow „Die tapferen Burschen mit den Bärten“, in dem die Rede von der Rache der

молодцов» над богатым крестьянином. Песня эта имеет реальную историческую основу, хотя и не является исторической в подлинном смысле слова.

Упоминаемое в ней имя дворянского сына Гришки-Мурышки — «большого Усища всем атамана» — носил предводитель одного из разбойничьих отрядов, действовавших на Волге в 40-х годах XVII века (83, 459).

Короткий, ритмически оживленный напев этой песни типичен для «скорых» плясовых песен, широко бытовавших и в XVIII веке (пример 28).

Тот «социальный лиризм», рожденный эпохой бурных народных движений, о котором писал Н. К. Пиксанов, получает косвенное отражение и в песнях семейно-бытового содержания. Он преломляется здесь в плане борьбы за свободу личного чувства и протеста против жизненных условий, мешающих человеку достигнуть счастья и полноты осуществления своих желаний. Песни лирического жанра труднее всего поддаются точному историческому приурочению. Они наиболее подвижны и изменчивы, существуя во множестве вариантов, особенности которых определяются средой, местностью, индивидуальностью исполнителя, моментом, в который поется песня. И в то же время основные сюжетные мотивы и образы лирической песни очень устойчивы и сохраняются на протяжении столетий.

О широте распространения песенной лирики в XVII веке, а отчасти и о ее образно-поэтической системе можно судить по произведениям художественной литературы того времени. Применение народно-песенных эпитетов, сравнений, типичных, отстоявшихся словесных формул

„tapferen Burschen“ an einem reichen Bauern ist. Dieses Lied hat eine reale historische Grundlage, obwohl es im eigentlichen Sinne nicht historisch ist. Der in ihm erwähnte Name des adeligen Sohnes Grischa-Muryscha - „großer Usischa („Uscha“=Schnauzbart), der Anführer aller“ - wurde von dem Anführer einer der Räuberbanden getragen, die in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts auf der Wolga operierten (83, 459). Der kurze, rhythmisch lebhaftes Gesang dieses Liedes ist typisch für „schnelle“ Tanzlieder, die auch im 18. Jahrhundert weit verbreitet waren (Beispiel 28).

Diese „soziale Lyrik“, die aus der Zeit der gewalttätigen Volksbewegungen stammt, über die N. K. Pikanow schrieb, spiegelt sich indirekt in den Liedern mit familiärem und häuslichem Inhalt wider. Sie spiegelt sich in den Liedern mit familiärem und alltäglichem Inhalt wider, in denen der Kampf um die Freiheit der persönlichen Gefühle und der Protest gegen die Lebensbedingungen, die den Menschen daran hindern, glücklich zu werden und seine Wünsche zu verwirklichen, zum Ausdruck kommen. Die Lieder der lyrischen Gattung sind in der Geschichte am schwierigsten genau zu bestimmen. Sie sind am beweglichsten und wandelbarsten und existieren in einer Vielzahl von Varianten, deren Eigenheiten durch die Umgebung, den Ort, die Individualität des Interpreten und den Moment, in dem das Lied gesungen wird, bestimmt werden. Gleichzeitig sind die wichtigsten Handlungsmotive und Bilder der lyrischen Lieder sehr stabil und haben sich über Jahrhunderte erhalten.

Die Breite der Liedtexte im 17. Jahrhundert und zum Teil ihr phantasievolles und poetisches System lassen sich an den belletristischen Werken dieser Zeit ablesen. Die Verwendung von volksliedhaften Epitheta, Vergleichen, typischen und bewährten Wortformeln wird zu einem gängigen literarischen Mittel. Eines der

становится обычным литературным приемом. Один из самых замечательных и высокохудожественных памятников рукописной литературы второй половины столетия — «Повесть о Горе-Злосчасти» — до такой степени насыщен фольклорными элементами, что многие исследователи считали его произведением устного народного творчества. Сочинение это стоит как бы «между фольклором и книжностью» (230, II, 55). Повесть сочетает в себе черты различных фольклорных жанров, в отдельных своих сторонах она сближается и с былиной, и с духовным стихом, но особенно сильна в ней лирическая струя. В. Ф. Ржига устанавливает многочисленные параллели между повестью и народными лирическими песнями о горе, злой, несчастливой доле, известными в позднейших записях. Основной их мотив это — стремление освободиться от гнета семейных условий, заставляющих подавлять в себе естественные чувства и желания, покоряясь власти «обычая».

Этот мотив свойствен преимущественно женским лирическим песням. В «Повести о Горе-Злосчасти», по мнению Ржиги, он получил иное приурочение и переходит от девушки к «доброму молодцу». «Весьма возможно, — замечает исследователь, — что изменение это было подготовлено уже в фольклоре теми вариантами, которые развивали лирический мотив от первого лица, а песня, перейдя от певицы к певцу, тем самым меняла свое приурочение» (230, II, 297).

Подобное превращение наблюдается в фольклорной практике. Н. М. Лопатин указывает на случаи перехода женских лирических песен в мужской репертуар и на существование таких песен, которые в одинаковой степени могут считаться и мужскими и женскими (146, 186—187). К ним относятся, например,

бemerкenswertesten und kunstvollsten Denkmäler der Manuskriptliteratur der zweiten Jahrhunderthälfte - „Die Geschichte von Schmerz und Unglück“ - ist so sehr von folkloristischen Elementen durchdrungen, dass es von vielen Forschern als ein Werk der mündlichen Volkskunst angesehen wird. Dieses Werk steht sozusagen „zwischen Folklore und Buchkunst“ (230, II, 55). Die Erzählung vereint Merkmale verschiedener volkstümlicher Gattungen; in einigen Aspekten steht sie dem Heldenepos und dem geistlichen Vers nahe, aber der lyrische Strom ist in ihr besonders stark. W. F. Rschiga stellt zahlreiche Parallelen zwischen der Erzählung und den lyrischen Volksliedern über Kummer, Unglück und unglückliches Los fest, die in späteren Aufzeichnungen bekannt sind. Ihr Hauptmotiv ist der Wunsch, sich von der Unterdrückung durch die familiären Verhältnisse zu befreien, die einen dazu zwingen, seine natürlichen Gefühle und Wünsche zu unterdrücken und sich der Macht der „Sitte“ zu unterwerfen.

Dieses Motiv ist charakteristisch für vorwiegend weibliche Lieder. In „Die Geschichte von Schmerz und Unglück“, so Rschiga, hat es ein anderes Zeitmaß und wird vom Mädchen auf den „guten jungen Mann“ übertragen. „Es ist gut möglich“, bemerkt der Forscher, „dass dieser Wechsel bereits in der Folklore durch jene Varianten vorbereitet wurde, die das lyrische Motiv aus der ersten Person entwickelten, und das Lied, das von Sänger zu Sänger überging, änderte so seine Zeiteinteilung“ (230, II, 297).

Eine ähnliche Umwandlung ist in der Folklorepraxis zu beobachten. N. M. Lopatin weist auf Fälle hin, in denen weibliche lyrische Lieder in das männliche Repertoire übergingen, und auf die Existenz solcher Lieder, die in gleichem Maße als männlich und weiblich gelten können (146, 186-187). Dazu gehören zum Beispiel Lieder über

песни о насильственной разлуке с любимой, о постылой ненавистной жене, известные уже в записях XVIII века.

В женских семейно-бытовых песнях слышится порой не только жалоба, но и активный протест, нежелание мириться со своей участью. И. Н. Розанов выделил в песенном репертуаре XVIII века особую группу таких песен, которые он назвал «антидомостровскими» (234). Интересная запись, обнаруженная С. М. Соловьевым на столбцах Разрядного приказа за 1699 год, позволяет утверждать, что подобного рода песни существовали уже в конце XVII века (265, VII, 646).

Текст песни, записанный рукой неизвестного приказного дьяка, начинается традиционным сравнением молодой женщины с одиноко стоящим деревом:

Как рябина, как рябина кудрявая!

Как тебе не стошннтся,  
Во сыром бору стоячн.  
На болотину смотрючн.  
Молодица ты молодушка,  
Молодица ты пригожа!  
Как тебе не стошннтся  
За худым мужем живучи...

Далее рассказывается о том, как жена, напоив мужа допьяна, сжигает его на соломе и кричит «своим громким голóсом»:

Осудари вы, люди добрые.  
Вы суседи приближенны!  
А начсьь громот был,  
А начсьь молонья сверкала,  
Моего мужа убило,  
Моего мужа опалило.

Конец песни изобличает ее во лжи и осуждает ее поступок:

die erzwungene Trennung von der Geliebten, über die schändliche verhasste Ehefrau, die bereits aus den Aufzeichnungen des 18. Jahrhunderts bekannt sind.

In Frauenliedern über Familie und Alltag ist manchmal nicht nur Klage, sondern auch aktiver Protest, Unwillen, sich mit ihrem Schicksal abzufinden, zu hören. I. N. Rosanow unterschied im Liederrepertoire des 18. Jahrhunderts eine besondere Gruppe solcher Lieder, die er „Anti-Domostroj-Lieder“ (*Domostroj= Leitfadens für Haus und Hof*) nannte (234). Eine interessante Aufzeichnung, die S. M. Solowjew auf den Säulen des *Razriadnyj Prikaz* (1553 von Iwan dem Schrecklichen gegründet, von Peter I. aufgelöst) aus dem Jahr 1699 entdeckte, erlaubt uns zu behaupten, dass Lieder dieser Art bereits am Ende des 17. Jahrhunderts existierten (265, VII, 646).

Der Text des Liedes, der von der Hand eines unbekanntes Schreibers stammt, beginnt mit dem traditionellen Vergleich einer jungen Frau mit einem einsamen Baum:

Wie eine Eberesche, wie eine üppige Eberesche!

Wie kannst du dich nicht sattsehen,  
Im feuchten Wald stehend,  
Auf den Sumpf schauend.  
Junge Frau, du junge Frau,  
Junge Frau, du bist schön!  
Wie kannst du dich nicht sattsehen,  
Mit einem armen Mann lebend...

In der Geschichte wird weiter beschrieben, wie die Frau, nachdem sie ihren Mann betrunken gemacht hat, ihn auf dem Stroh verbrennt und „mit lauter Stimme“ schreit:

Ihr Herren, ihr guten Leute.  
Ihr nahen Nachbarn!  
Es war ein Gewitter,  
Der Blitz hat geblitzt,  
Meinen Mann hat es getötet,  
Meinen Mann hat es verbrannt.

Das Ende des Liedes entlarvt sie als Lügnerin und verurteilt ihre Tat:



А не гром убил, а не молонья сожгла,  
А ты сама мужа извела.

Но эти строки производят впечатление искусственной приписки и не меняют протестующего характера песни.

В сборниках XVIII века этот сюжет был представлен несколькими образцами. В песне «Ты поди моя коровушка домой» (209, № 110) с распространенным припевом —

Ах! ди ди ди калинка моя,  
В саду ягодка малинка моя! —

жена навязывает мужу на грудь «пуговку, что семи пуд с четвертью», и, бросая его в воду, смотрит на то, как —

Он как черт барахтается,  
Как пузырь надувается.

Не всегда дело доходит до убийства, иногда жена довольствуется тем, что принуждает мужа к покорности и добивается для себя полной свободы поведения. В песне из сборника Трутовского «Недоноска меня матушка родила» жена привязывает мужа — «недоростка» к березе и девять дней не поит, не кормит его, а на десятый день он отпускает ее гулять на свободе и при этом еще кланяется в ножки и целует обе ручки. Очень популярной была песня «Вы раздайтесь, расступитесь люди добрые» (281, № 8, 209, № 88), в которой жена запирает ворота перед пьяным мужем, приговаривая:

Ты ночуй, кочуй невежа за воротам.  
Тебе мягкая перина то пороша,  
А высоко изголовье подворотня,  
А как тепло одеяло темна ночка,  
Шитой браной положок часты звезды.  
Каково тебе невежа за воротам.  
Таково то мне младеньхс за тобою,  
За твоею ли дурацкой головою.

Es war nicht der Donner, der getötet hat,  
nicht der Blitz, der verbrannt hat,  
Sondern du selbst hast deinen Mann  
zerstört.

Aber diese Zeilen erwecken den Eindruck einer künstlichen Zuschreibung und ändern nichts am protestierenden Charakter des Liedes.

In den Sammlungen des 18. Jahrhunderts wurde diese Handlung durch mehrere Beispiele dargestellt. In dem Lied „Komm nach Hause meine Kuh“ (209, Nr. 110) mit dem gemeinsamen Refrain -

Ach! di di di Kalinka meine,  
In Garten Beere Malinka meine!

die Frau schnallt ihrem Mann „einen Knopf um, der sieben Pud und ein Viertel wiegt“, und wirft ihn ins Wasser, um zu sehen, wie -

Er taumelt wie der Teufel,  
Wie eine Blase, die sich aufbläht.

Nicht immer kommt es zu einem Mord; manchmal begnügt sich die Frau damit, ihren Mann zur Unterwerfung zu zwingen und für sich selbst völlige Verhaltensfreiheit zu erlangen. In dem Lied aus dem Trutowski-Sammelband „Unfertig hat mich meine Mutter geboren“ bindet die Frau ihren Mann, den „Unfertigen“, an eine Birke und lässt ihn neun Tage lang weder trinken noch essen. Am zehnten Tag lässt er sie frei und verbeugt sich dabei noch vor ihren Füßen und küsst ihr beide Hände. Ein sehr populäres Lied war „Ihr gebt nach, gebt nach, ihr guten Menschen“ (281, Nr. 8, 209, Nr. 88), in dem die Frau das Tor vor ihrem betrunkenen Mann verschließt und sagt:

Du kannst draußen schlafen, du Dummkopf.  
Deine weiche Decke ist der Schnee,  
Dein Kopfkissen ist der Torbogen,  
Dein warmes Bett ist die dunkle Nacht,  
Die Sterne sind wie ein gebrechlicher Stoff.  
Wie ist es für dich draußen, du Dummkopf?  
So ist es für mich, ein Kind, hinter dir,  
Hinter deinem dummen Kopf.

Во всех этих песнях выражено нежелание женщины мириться со своим подневольным положением, она восстает против гнета домостроевских обычаев и правил семейной жизни, не останавливаясь даже перед преступлением, чтобы достигнуть заветной свободы. Насмешливому, издевательскому тону словесного текста соответствует острая и оживленная плясовая мелодика большинства таких песен.

Некоторые сведения о песенном репертуаре XVII века можно почерпнуть из записей московского дворянина П. А. Самарина-Квашнина, сделанных на оборотной стороне столбцов семейного архива. Изучая эти записи, М. Н. Сперанский пришел к выводу, «что Петр Квашнин, записывавший песни, скорее всего, записывал их по памяти, а не непосредственно с голоса, под пение: отдельные песни лучше сохранились у него в памяти, а потому в записи вышли полнее, от других же сохранились в его памяти только отрывки и даже отдельные стихи и строки, остального он восстановить не мог» (267, 917).

По мнению других исследователей, стихотворные строки Самарина-Квашнина были не записями народных песен, а набросками его собственных лирических стихотворений. «...Сборник Квашнина, — пишет В. В. Данилов, полемизируя со Сперанским, — документально устанавливает факт существования в среде высших слоев московского общества XVII столетия поэта-любителя, формой творчества которого был традиционный тонический стих, смешивающийся, однако, с силлабическим» (73, 180; см. также: 292, 66).

In all diesen Liedern kommt der Unwille der Frau zum Ausdruck, ihre unterwürfige Stellung zu akzeptieren; sie rebelliert gegen die Unterdrückung durch die häuslichen Sitten und die Regeln des Familienlebens und macht auch vor einem Verbrechen nicht Halt, um ihre ersehnte Freiheit zu erlangen. Der höhnische, spöttische Ton des verbalen Textes entspricht der scharfen und lebhaften Tanzmelodie der meisten dieser Lieder.

Einige Informationen über das Liedrepertoire des 17. Jahrhunderts können den Aufzeichnungen des Moskauer Adligen P. A. Samarin-Kwaschnin entnommen werden, die auf der Rückseite der Spalten des Familienarchivs angefertigt wurden. Bei der Untersuchung dieser Aufzeichnungen kam M. N. Speranskij zu dem Schluss, „dass Pjotr Kwaschnin, der die Lieder niederschrieb, sie höchstwahrscheinlich eher aus dem Gedächtnis als direkt aus der Stimme unter Gesang niederschrieb: einige Lieder waren in seinem Gedächtnis besser erhalten und daher in den Aufzeichnungen vollständiger, während andere in seinem Gedächtnis nur Auszüge und sogar einzelne Strophen und Zeilen erhalten blieben, den Rest konnte er nicht wiederherstellen“ (267, 917).

Anderen Forschern zufolge handelt es sich bei Samarin-Kwaschnins Gedichten nicht um Aufzeichnungen von Volksliedern, sondern um Skizzen seiner eigenen lyrischen Gedichte. „... Kwaschnins Sammlung“, schreibt W. W. Danilow in einer Polemik mit Speranski, „dokumentiert die Tatsache, dass es in den oberen Schichten der Moskauer Gesellschaft des 17. Jahrhunderts einen Amateurdichter gab, dessen Schaffensform der traditionelle Tonika-Vers war, allerdings vermischt mit sillabischen Versen“ (73, 180; siehe auch: 292, 66).

Aber selbst wenn wir diesen Standpunkt einnehmen, müssen wir

Но, даже если стать на такую точку зрения, надо будет признать, что Самарин-Квашнин пользовался для своих поэтических опытов типичными оборотами и сюжетными ходами народной песни. Это подтверждается наличием близких вариантов в рукописных и печатных сборниках XVIII и XIX веков. Среди них такие высокохудожественные образцы, как «Высоко сокол летал»<sup>6</sup>, «Дубрава моя зеленая»<sup>7</sup>, «Ай не павушка по двору»<sup>8</sup>, «Ой, взошла на мене тоска»<sup>9</sup>, «Не какуй кокушка»<sup>10</sup> и ряд других.

<sup>6</sup> Известно, что Н. А. Львов особенно выделял эту песню из числа всех протяжных песен, помещенных в сборнике Прача, считая ее одной из самых древних и совершенных в своем «сложении» (209, 40).

<sup>7</sup> У Львова-Прача:  
Ты дуброва моя дубровушка.  
Ты дуброва моя зеленая.

<sup>8</sup> У Львова-Прача: «Как не пава свет по двору ходит».

<sup>9</sup> У Львова-Прача: «Ах! вечор тоска напала».

<sup>10</sup> Песня эта, не вошедшая в сборник Львова-Прача, приведена у Трутовского с вариантом текста:

Ты кукушечка лесная.  
Веша птичка ты ночная,  
Полно, полно каковати.

Как полагает А. В. Позднеев, более тридцати народных лирических песен, известных по записям XVIII века, существовало уже в XVII столетии (198, 96).

На народное происхождение стихотворных строк Самарина-Квашнина указывает не только их лексика, характер поэтических

зубеgeben, dass Samarin-Kwaschnin typische Wendungen und Handlungspassagen von Volksliedern für seine poetischen Experimente verwendet hat. Dies wird durch das Vorhandensein enger Varianten in handschriftlichen und gedruckten Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts bestätigt. Unter ihnen sind solche hochkünstlerischen Beispiele wie „Der Falke flog hoch“<sup>6</sup>, „Mein grüner Wald“<sup>7</sup>, „Oh, der Pfau spaziert im Hof“<sup>8</sup>, „Auf mir stieg die Sehnsucht“<sup>9</sup>, „Kuckuck, kuckuck nicht“<sup>10</sup> und eine Reihe anderer.

<sup>6</sup> Es ist bekannt, dass N. A. Lwow dieses Lied unter allen ausgedehnten Liedern in Pratchs Sammlung besonders hervorgehoben hat, da er es für eines der ältesten und vollkommensten in seiner „Zusammensetzung“ hielt (209, 40).

<sup>7</sup> In Lwow-Pratscha:  
Du bist mein Eichenwald, mein  
Eichenwäldchen.  
Du bist mein grüner Eichenwald.

<sup>8</sup> In Lwow-Pratsch: „Wie ein Licht geht im Hof“.

<sup>9</sup> In Lwow-Pratsch: „Ach! abends kam die Sehnsucht auf“.

<sup>10</sup> Dieses Lied, das nicht in der Sammlung von Lwow-Pratsch enthalten war, wird von Trutowski mit einer Textvariante wiedergegeben:

Du Kuckuck, du Waldvogel,  
Du nächtlicher Vogel,  
Kuckuck nicht mehr so viel.

Wie A. W. Posdnejew annimmt, gab es bereits im 17. Jahrhundert mehr als dreißig Volkslieder, die aus den Aufzeichnungen des 18. Jahrhunderts bekannt sind (198, 96).

Der volkstümliche Ursprung der Gedichte von Samarin-Kwaschnin wird nicht nur durch ihren Wortschatz, den Charakter der poetischen Bilder und

образов и сравнений, но и форма стиха. Это был, по определению В. В. Данилова (73, 180), «традиционный тонический стих, смешивающийся, однако, с силлабическим». Но тонический стих отнюдь не был традиционным для книжной русской поэзии XVII века, основывавшейся на принципах силлабического стихосложения. Тонизация стиха в русской письменной поэзии происходит лишь во второй четверти следующего столетия. Большую роль в этом отношении сыграло влияние народной песни, на что обращал внимание еще Тредиаковский. Вполне естественно, что Квашнин, являвшийся, по-видимому, человеком литературно образованным, воспринимал народную песню сквозь призму норм и представлений современной ему поэтики. Отсюда и проистекало постоянное смешение в стихах Квашнина элементов силлабического и тонического стихосложения.

Музыка в быту высших классов и при дворе

В XVII веке усиливается проникновение новых европейских форм музицирования в быт русского общества, спорадически наблюдавшееся уже ранее в среде просвещенной верхушки столичного боярства. Появляется ряд любителей «немецкой» музыки, содержащих свои домашние капеллы; для обслуживания придворных церемоний и увеселительных целей приглашаются музыканты из Польши, Германии, Голландии. В то же время по-прежнему оставались любимыми и популярными народные умельцы-скоморохи с их традиционным репертуаром, привычными для них музыкальными инструментами и универсальностью художественных навыков. Скоморохи были не только

Vergleiche, sondern auch durch die Form der Verse angezeigt. Sie war, nach der Definition von B. W. Danilow (73, 180), „ein traditioneller tonischer Vers, allerdings vermischt mit sillabischen Versen“. Der tonische Vers war jedoch keineswegs traditionell für die buchrussische Dichtung des 17. Jahrhunderts, die auf den Prinzipien der syllabischen Versifikation beruhte. Die Tonisierung des Verses in der schriftlichen russischen Poesie tritt erst im zweiten Viertel des nächsten Jahrhunderts auf. Der Einfluss des Volksliedes, auf den Trediakowski aufmerksam gemacht hat, spielte dabei eine große Rolle. Es ist ganz natürlich, dass Kwaschnin, der offensichtlich ein literarisch gebildeter Mann war, das Volkslied durch das Prisma der Normen und Ideen der zeitgenössischen Poetik wahrnahm. Daher mischen sich in Kwaschnins Gedichten ständig Elemente der sillabischen und tonischen Versifikation.

Musik in der Lebenswelt des russischen Adels und am Hof

Im 17. Jahrhundert verstärkte sich das Eindringen neuer europäischer Musikformen in das Leben der russischen Gesellschaft, das zuvor nur sporadisch in der aufgeklärten Oberschicht der Hauptstadt zu beobachten gewesen war. Es gab eine Reihe von Amateuren „deutscher“ Musik, die ihre eigenen Hauskapellen unterhielten; Musiker aus Polen, Deutschland und Holland wurden zu Hofzeremonien und Unterhaltungszwecken eingeladen. Gleichzeitig blieben die volkstümlichen Spielmänner mit ihrem traditionellen Repertoire, den vertrauten Musikinstrumenten und der Vielseitigkeit ihrer künstlerischen Fähigkeiten populär und beliebt. Die Spielmänner waren nicht nur obligatorische Teilnehmer an

обязательными участниками народных празднеств и гуляний, но выступали и в боярских покоях. Некоторые из знатных вельмож имели собственных «служилых» скоморохов, находившихся у них на содержании и пользовавшихся их покровительством. Так, при разбирательстве «государева дела» о ссоре и перебранке скомороха Десятого Иванова с суздальским осадным головой Пятым Ростопчиным в 1630 году скоморох заявил, «что де он, Десятко, ево Пятово ни в чем не боитца, а живет за боярином, за князем Иваном Ивановичем Шуйским» (173, 18).

Любопытную картину смешения разных вкусов и традиций представляет музыкальная жизнь царского двора в первой половине XVII века. В штате Потешной палаты, где было сосредоточено все необходимое для развлечения царя и членов его семьи в часы досуга<sup>11</sup>, имелись наряду с гусельниками, домрачеями и «скрыпотчниками» также «цынбальники» и мастера органного дела.

<sup>11</sup> И. Е. Забелин считает вероятным, что Потешная палата могла существовать уже в начале XVI века (89, II. 283), однако это ничем не подтверждается. Развитую организацию Потешная палата приобрела, по-видимому, после окончания «смуты», с воцарением Романовых.

В дворцовых документах под 1614 годом упоминается «цынбальник» Томила Бесов (89, I, 238), в других случаях фигурирующий под именем Томилы Михайлова. Из того же источника мы узнаем об установке органа в Потешной палате. В 1626 году на царской свадьбе государя забавляли игрой и на гуслях, и на «цынбалах» и «варганах». Выше уже говорилось о том, что под названием

Volksfesten und Feierlichkeiten, sondern traten auch in den Räumen der Bojaren auf. Einige Adlige hatten ihre eigenen „dienstbaren“ Spielmänner, die auf ihrer Gehaltsliste standen und ihre Schirmherrschaft genossen. So, bei der Untersuchung des „Gesandtengeschäfts“ über den Streit und die Auseinandersetzung des Spielmanns Desjati Iwanow mit dem Susdaler Belagerungsführer Pjaty Rostoptschin im Jahr 1630 erklärte der Spielmann, „dass er, Desjati, ihn, Pjaty, in nichts fürchtet, sondern bei dem Bojaren, beim Fürsten Iwan Iwanowitsch Schuiski, lebt“ (173, 18).

Das musikalische Leben am Zarenhof in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bietet ein kuriozes Bild einer Mischung aus verschiedenen Geschmäckern und Traditionen. Im Stab der Unterhaltungskammer, in der sich alles Notwendige für die Unterhaltung des Zaren und seiner Familie in den Stunden der Freizeit befand<sup>11</sup>, gab es neben den Guslispielern, Domraspielern und „Geigespielern“ auch „Zimbalisten“ und Orgelmeister.

<sup>11</sup> I. E. Sabelin hält es für wahrscheinlich, dass die Unterhaltungskammern bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts bestanden haben könnten (89, II. 283), doch wird dies durch nichts bestätigt. Die Unterhaltungskammern haben offenbar nach dem Ende der Unruhen, mit der Thronbesteigung der Romanows, eine entwickelte Organisation erhalten.

In den Palastdokumenten wird unter dem Jahr 1614 ein „Zimbalist“ Tomila Bessow (89, I, 238) erwähnt, der in anderen Fällen unter dem Namen Tomila Michailow firmiert. Aus derselben Quelle erfahren wir von der Installation einer Orgel in der Unterhaltungskammer. 1626 wurde der Zar bei seiner Hochzeit mit der Spielweise auf Guslis, „Zimbalen“ und „Maultrommeln“ unterhalten. Wie oben

«цынбалы» вероятнее всего следует понимать клавесин (sembalo). Не вполне ясным и однозначным остается употребление слов «органы», «арганы», «варганы». Так, в сообщении о роскошно отделанном, украшенном красочной резьбой и золотом органе с изображениями соловья и кукушки, который был установлен в Грановитой палате голландскими мастерами Яганом и Мельхертом Лунами в 1630 году, обращает внимание следующее замечание: «А играют те органы и обе птицы поют собою без человеческих рук» (89, I, 239). Судя по последним словам, это был механический заводной инструмент.

В 1638 году, после того как один из голландских мастеров, состоявших при «органической потехе», умер, а второй уехал к себе на родину, их сменили два других «иноземца» (по-видимому, поляки) — Юрий Проскуровский и Федор Завальский (89, I, 239). Особенно интересна личность Симона Гutowского, который находился на службе русского двора более тридцати лет, с 1654 года до своей смерти в 1685 году. Разнообразно одаренный человек, Гutowский, работавший вместе со своими сыновьями Иваном и Самойло, играл заметную роль в культурной жизни России. Он был не только органистом, но и строителем органов, а также печатником и мастером различных художественных ремесел (236, 569—578).

Сохранилось описание органа (позитива), который был в 1662 году изготовлен по царскому указу для персидского шаха и под наблюдением самого Гutowского доставлен в Персию и установлен там во дворце. Л. И. Ройзман, основываясь на этом документе, пишет: «В целом позитив был красивым, разнообразно украшенным инструментом, чье предназначение заключалось в услаждении высшего общества и

уже упомянуто, находится под названием „Zimbale“ вероятно один Klavizimbel (Cembalo) zu verstehen. Die Verwendung der Wörter „Orgeln“, „Argane“, „Maultrommeln“ ist nicht ganz klar und eindeutig. So fällt in der Mitteilung über eine luxuriös ausgestattete, mit bunten Schnitzereien und Gold verzierte Orgel mit Abbildungen von Nachtigall und Kuckuck, die 1630 in der Facettenkammer von den holländischen Meistern Jan und Melcher Loon installiert wurde, folgende Bemerkung auf: „Und diese Orgeln spielen und beide Vögel singen ohne menschliche Hände“ (89, I, 239). Nach den letzten Worten war es ein mechanischer Springmechanismus.

Nachdem einer der holländischen Meister der „Orgelfreude“ gestorben und der zweite in seine Heimat abgereist war, wurden sie 1638 durch zwei andere „Ausländer“ (offenbar Polen) ersetzt - Juri Proskurowski und Fjodor Sawalski (89, I, 239). Besonders interessant ist die Persönlichkeit von Simon Gutowski, der mehr als dreißig Jahre lang, von 1654 bis zu seinem Tod 1685, in den Diensten des russischen Hofes stand. Als vielseitig begabter Mann spielte Gutowski, der mit seinen Söhnen Iwan und Samoilo zusammenarbeitete, eine herausragende Rolle im kulturellen Leben Russlands. Er war nicht nur Organist, sondern auch Orgelbauer, Drucker und Meister verschiedener Kunsthandwerke (236, 569- 578).

Es ist eine Beschreibung einer Orgel (Positiv) erhalten geblieben, die 1662 auf königlichen Erlass für den Schah von Persien angefertigt und unter der Aufsicht von Gutowski selbst nach Persien gebracht und im dortigen Palast installiert wurde. L. I. Roizman schreibt auf der Grundlage dieses Dokuments: „Im Allgemeinen war das Positiv ein schönes, vielfältig verziertes Instrument, dessen Zweck es war, die hohe Gesellschaft und die musikalische

музыкальном развлечении любителей. Такой орган мог хорошо звучать в сравнительно небольшом помещении; его внешняя отделка и — насколько позволяет судить словесное описание — его звуковые качества отвечали полностью требованиям современной европейской органостроительной техники, предъявляемым к инструментам такого типа» (236, 574).

Надо полагать, что аналогичным был и орган, установленный в Грановитой палате Гutowским и его учениками. Здесь инструмент подобного рода не мог заполнять пространство своим звучанием, но он был достаточен для того, чтобы создавать во время торжественных государственных церемоний звучащий фон, настраивавший на серьезный и возвышенный лад. Кроме этого «большого» органа существовали еще «маленькие органы», «цынбалы» и «клевикорты», предназначавшиеся для использования в царских покоях.

В 1684 году орган, находившийся в Грановитой палате, был разобран (89, I, 705). К этому времени увлечение «органной потехой» при московском дворе, видимо, миновало, и орган перестает играть прежнюю роль в придворной музыкальной жизни.

Несмотря на то что уже в первой половине XVII века орган и клавесин занимают постоянное место в придворном обиходе, вкусы членов царской фамилии и их приближенных продолжали больше склоняться к старинным отечественным формам музицирования, связанным с традиционными народными играми и развлечениями. В штате Потешной палаты наряду с бахарями (рассказчиками), плясунами, «бабками-дурками» и дурнями (шутами) состояли домрачеи, гусельники и «скрыпотчики», чаще всего упоминаемые в официальных документах. За исключением новокрещеного «немчина Арманки»

Unterhaltung von Amateuren zu erfreuen. Eine solche Orgel konnte in einem relativ kleinen Raum gut klingen; ihre äußere Ausführung und - soweit die mündliche Beschreibung es zulässt - ihre Klangeigenschaften entsprachen voll und ganz den Anforderungen der modernen europäischen Orgelbautechnik für Instrumente dieser Art“ (236, 574).

Es ist anzunehmen, dass die von Gutowski und seinen Schülern im Grafenzimmer installierte Orgel ähnlich war. Hier konnte ein solches Instrument den Raum nicht mit seinem Klang ausfüllen, aber es reichte aus, um bei feierlichen Staatszeremonien eine Klangkulisse zu schaffen, die eine ernste und erhabene Stimmung erzeugte. Neben dieser „großen“ Orgel gab es auch „kleine Orgeln“, „Zimbalen“ und „Klewikorts“, die für den Gebrauch in den königlichen Gemächern bestimmt waren.

Im Jahr 1684 wurde die Orgel in der Facettenkammer abgebaut (89, I, 705). Zu diesem Zeitpunkt war die Begeisterung für den „Orgelspaß“ am Moskauer Hof offenbar vorbei, und die Orgel spielte ihre frühere Rolle im Musikleben des Hofes nicht mehr.

Obwohl Orgel und Cembalo bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen festen Platz im Hofstaat einnahmen, tendierte der Geschmack der Mitglieder der königlichen Familie und ihres Gefolges weiterhin eher zu den alten häuslichen Formen des Musizierens in Verbindung mit traditionellen Volksspielen und -unterhaltungen. Im Personal der Unterhaltungskammer waren neben den Bahary (Erzählern), Tänzern, „Narren-Omas“ und Narren (Jungen) auch Domraspieler, Gusli-Spieler und „Geigenspieler“, die am häufigsten in offiziellen Dokumenten erwähnt werden. Mit Ausnahme des getauften „Deutschen Armanka“ trugen sie alle

все они носили русские имена и фамилии, а уничижительная форма, с которой к ним обращались (Васька, Андрюшка, Ивашка), говорит о их плебейском происхождении. Музыканты этого типа составляли отдельную группу, возглавлявшуюся двумя слепцами — Лукашем (Лукой или Лукьяном) Никифоровым и Якушем (Яковом), фамилия которого неизвестна. В одной из записей 1635 года упоминается о выдаче денег на струны «потешные полаты домрачеем Лукашу слепому с товарищи» (90, 698). Вероятнее всего, эта группа была взята на придворную службу как уже сложившийся коллектив «игрецов».

В середине XVII века правительство в союзе с церковью предприняло решительное наступление на скоморохов как носителей светского народного искусства, по своему тотальному масштабу еще не имевшее прецедента в прошлом. Была поставлена задача полностью истребить скоморошество. В известном указе царя Алексея Михайловича верхотурскому воеводе от 1649 года предписывалось «богомерзких скоморохов с домрами и гуслиями» схватывать и подвергать суровому наказанию, а различные принадлежности их искусства — маски, музыкальные инструменты и т. д. просто уничтожать: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебныс бесовские сосуды, и тебе б то все велеть выимать, и изломав те бесовские игры, велеть жечь» (168, 57). Эти распоряжения не оставались только на бумаге. Москва первая подавала всем остальным городам пример жестокости и беспощадности в преследовании скоморошества. Сохранились свидетельства о том, как отнятые у скоморохов инструменты целыми возами свозились к Москве-реке и сбрасывались в воду.

russische Namen und Nachnamen, und die abwertende Form, mit der sie angesprochen wurden (Vase, Andruscha, Iwaschka), spricht für ihre plebejische Herkunft. Musiker dieses Typs bildeten eine eigene Gruppe, die von zwei Blinden geführt wurde - Lukasch (Lukas oder Lukjan) Nikiforow und Jakusch (Jakob), dessen Nachname unbekannt ist. In einer Aufzeichnung von 1635 wird erwähnt, dass Geld für Saiten an die „Unterhaltungskammer Domraspieler Lukasch den Blinden mit seinen Kameraden“ (90, 698) ausgegeben wurde. Wahrscheinlich wurde diese Gruppe als bereits bestehende Gruppe von „Spielern“ in den Hofdienst aufgenommen.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts startete die Regierung im Bündnis mit der Kirche eine entscheidende Offensive gegen die Spielmänner als Träger der weltlichen Volkskunst, die in der Vergangenheit ohne Beispiel war. Die Aufgabe bestand darin, das Possenspiel vollständig auszurotten. In dem berühmten Dekret des Zaren Alexej Michailowitsch an den Woiwoden von Werchoturje aus dem Jahr 1649 wurde angeordnet, „gotteslästerliche Spielmänner mit Domras und Gusli“ zu fangen und streng zu bestrafen sowie verschiedene Accessoires ihrer Kunst - Masken, Musikinstrumente usw. - zu zerstören: „Und wo Domras und Surnas und Gudkas und Gusli und Khari und alle Arten von dämonischen Gefäßen gefunden werden, sollt ihr sie alle mitnehmen, und nachdem ihr diese dämonischen Spiele zerstört habt, sollt ihr sie verbrennen“ (168, 57). Diese Befehle blieben nicht nur auf dem Papier stehen. Moskau war die erste Stadt, die ein Beispiel für Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit bei der Verfolgung von Spielmännern gab. Es ist überliefert, wie Instrumente, die den Spielmännern weggenommen wurden, in Karren zum Moskauer Fluss gebracht und dort ins Wasser geworfen wurden.



Особая суровость и настойчивость, проявленные властями в гонениях на скоморохов, несомненно были вызваны общим обострением социальных противоречий в этот период, волной мятежей и восстаний 1648—1650 годов. Скоморохи представлялись опасными, как «возмутители общественного спокойствия», и на самом деле они нередко прямо подстрекали народную массу к выступлениям против ее угнетателей.

Рост церковного влияния на государственные дела в конце 40-х годов был причиной того, что всевозможные «мирские потехи» если не полностью изгоняются, то подвергаются ограничению даже при дворе. При вступлении Алексея Михайловича в брак в 1648 году в отличие от вёселей свадьбы его отца Михаила Федоровича, где «в государеву радость» играли на многих инструментах, пели и плясали, слышались только духовные песнопения. Как сообщает один из документов того времени, «тогда честный оный протопоп Стефан (царский духовник Стефан Вонифатьевич.— Ю. К.) и молением и запрещением устрой не быти в оно брачное время смеху никаковому, ниже кошунам, ни бесовским играциям, ни песием студним, ни сопелному, ни трубному козлогласованию» (168, 164). Около этого же времени, по-видимому, была ликвидирована Потешная палата.

Конечно, одним ударом нельзя было уничтожить такое глубоко коренившееся в традициях русской культуры явление, как скоморошество, и выкорчевать в народе привязанность к любимым им обрядам, играм и развлечениям. Указы и «памяти», аналогичные царской грамоте 1649 года, многократно издавались и в дальнейшем. Одним из наиболее выразительных документов подобного рода является грамота митрополита

Die besondere Strenge und Hartnäckigkeit, mit der die Behörden die Spielmänner verfolgten, war zweifellos auf die allgemeine Verschärfung der sozialen Widersprüche in dieser Zeit zurückzuführen, die Welle der Rebellionen und Aufstände von 1648-1650. Die Spielmänner erschienen als „Störer des öffentlichen Friedens“ gefährlich, und in der Tat stachelten sie die Volksmassen oft direkt zum Aufstand gegen ihre Unterdrücker an.

Der wachsende Einfluss der Kirche auf die Staatsgeschäfte in den späten 40er Jahren war der Grund dafür, dass alle Arten von „weltlichen Vergnügungen“, wenn auch nicht völlig verboten, so doch selbst am Hof eingeschränkt wurden. Bei der Hochzeit von Alexej Michailowitsch im Jahr 1648 waren im Gegensatz zur großen Hochzeit seines Vaters Michail Fjodorowitsch, bei der „zur Freude des Fürsten“ viele Instrumente gespielt, gesungen und getanzt wurde, nur geistliche Gesänge zu hören. Wie ein Dokument aus dieser Zeit berichtet, „hatte der ehrenwerte Protopop Stephan (der geistliche Vater des Zaren, Stephan Wonifatjewitsch. - J. K.) durch Gebet und Anordnung jegliche Art von Lachen, Scherzen, teuflischem Spiel, obszönen Liedern, Pfeifen und dem Klang von bockähnlichen Trompetenklängen während der Hochzeitszeit (168, 164). Um diese Zeit herum wurde wahrscheinlich auch die Poteschnaja Palata (Unterhaltungskammer) abgeschafft.

Natürlich konnte ein einziger Schlag ein so tief in den Traditionen der russischen Kultur verwurzelt Phänomen wie das Possenspiel nicht zerstören und die Bindung des Volkes an seine Lieblingsrituale, -spiele und -unterhaltungen nicht entwurzeln. In der Zukunft wurden immer wieder Dekrete und „Denkschriften“ erlassen, die der Charta des Zaren von 1649 ähnelten. Eines der aussagekräftigsten Dokumente dieser Art ist die Charta des Metropoliten von Rostow und Jaroslawl

Ростовского и Ярославского Ионы от 23 октября 1657 года, в которой предписывалось «учинить заказ крепкой, чтоб отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли бив домры и в сурны и в волынки и во всякие бесовские игры не играли, и песней сатанинских не пели, и мирских людей не соблажияли» (294, 160—161).

С конца 50-х годов гонения на скоморохов ослабевают и о них уже не упоминается в официальных документах, хотя скоморошество не исчезло полностью из жизни. Осуждение народных игр и обрядов, связанных с языческими суевериями, на церковном соборе 1666—1667 годов не касается непосредственно скоморохов, но дает основание думать, что они продолжали быть участниками этих «бесовских игр». О том же говорят и некоторые литературные произведения второй половины XVII века. В сборнике стихов Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный», объединившем его произведения 60—70-х годов, встречается двустишие:

Светилник да светит, огнем ся снедает, —  
Кошунник да тешит, сам ся изнуряет.

В стихотворении «Богатых обычай» порицаются богачи, у которых «есть обычай щедро раздаяти сребро тым, иже ведут кошунство деятн», тогда как на благую и нужную цель «богач скуп бывает».

«Кошун» — одно из принятых обозначений скомороха в древнерусской религиозно-учительной литературе. Исследователь ученой и литературной деятельности Симеона Полоцкого Л. Н. Майков пишет, приводя эти вирши: «В последних двух стихотворениях под кошунством разумеется именно скоморошество, и

Iona vom 23. Oktober 1657, in der vorgeschrieben wurde, „einen strengen Befehl zu erlassen, dass überhaupt keine Spielmänner und Bärenzügel, und keine Gusli, die Domras und Surnas und Dudelsäcke schlagen, und alle Arten von dämonischen Spielen gespielt werden, und keine satanischen Lieder gesungen werden, und keine irdischen Leute verführt werden“ (294, 160-161).

Ab Ende der 50er Jahre ließ die Verfolgung der Spielmänner nach und sie werden in offiziellen Dokumenten nicht mehr erwähnt, obwohl die Possenspiele nicht völlig aus dem Leben verschwanden. Die Verurteilung der mit heidnischem Aberglauben verbundenen Volksspiele und Rituale auf dem Kirchenkonzil von 1666-1667 betrifft die Spielmänner nicht direkt, lässt aber vermuten, dass sie weiterhin an diesen „dämonischen Spielen“ teilnahmen. In einigen literarischen Werken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist davon die Rede. In Simeon Polozkis Gedichtsammlung „Der vielfarbige Garten“, die seine Werke aus den 60-70er Jahren vereint, findet sich ein Couplet:

Der Leuchter leuchtet und verzehrt sich mit  
Feuer,  
Der Gotteslästerer erfreut sich und  
erschöpft sich selbst.

Das Gedicht „Der reiche Brauch“ tadelt die Reichen, die „die Gewohnheit haben, Silber an diejenigen zu verschenken, die ein Sakrileg begehen“, während für einen guten und notwendigen Zweck „der reiche Mann geizig ist“.

„Blasphemie“ ist in der altrussischen religiösen und pädagogischen Literatur eine der gängigen Bezeichnungen für einen Spielmann. L. N. Maikow, ein Erforscher der wissenschaftlichen und literarischen Tätigkeit Simeon Polozkis, schreibt unter Berufung auf diese Verse: „In den letzten beiden Gedichten ist unter Frevel genau das Possenspiel gemeint, und diese Gedichte sind unter

стихи эти любопытны, между прочим, как свидетельство, что древние потехи скоморохов, несмотря на постоянные преследования со стороны церкви, продолжали существовать на Руси во второй половине XVII века» (149, 112)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Автор указывает также на сборник поучений неизвестного пермского священника, современника Полоцкого, где осуждаются «сатанинские» скоморошья игры.

Вместе с тем несомненно, что скоморошество в значительной мере утрачивает свое былое значение в культурной жизни и распадается как особая социальная группа. Этот процесс происходил уже в XVI веке. Часть скоморохов «садилась на землю», сливаясь с различными слоями тяглого населения, и прежняя профессия становилась для них чем-то вроде отхожего промысла, другая их часть стремилась найти сильного и влиятельного покровителя, к которому они могли бы поступить в личное услужение. Этому сопутствовала также дифференциация по профессиональному признаку (305, 49—50). Древний тип синкретического актера, владеющего разнообразными художественными навыками, перестает существовать, различные специальности, часто объединявшиеся в одном лице, обособляются друг от друга. Гусельники, домрачеи, гудошники, скрыпотчики, песельники, бахари, сказители былин и т. д. составляют подобие отдельных, самостоятельных «цехов».

Все эти процессы углубляются и расширяются в XVII столетии. Под воздействием новых исторических условий, нового жизненного уклада, утверждавшегося раньше всего в больших городах, скоморошество отстает от основных культурных центров, продолжая еще жить

иным, как Beweis dafür interessant, dass die alten Vergnügungen der Spielmänner trotz ständiger Verfolgung durch die Kirche in Russland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiter bestanden“ (149, 112)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Der Autor verweist auch auf eine Sammlung von Lehren eines unbekanntes Permer Priesters, eines Zeitgenossen von Polozki, in der „satanische“ Spielmänner-Spiele verurteilt werden.

Gleichzeitig besteht kein Zweifel daran, dass die Spielmänner ihre frühere Bedeutung im kulturellen Leben weitgehend verlor und sich als besondere soziale Gruppe auflöste. Dieser Prozess fand bereits im 16. Jahrhundert statt. Ein Teil der Spielmänner „setzte sich auf den Boden“, verschmolz mit verschiedenen Schichten der einfachen Bevölkerung, und der frühere Beruf wurde für sie so etwas wie ein Abfallgewerbe, ein anderer Teil von ihnen suchte einen starken und einflussreichen Gönner, dem sie in persönlichen Dienst treten konnten. Dies ging mit einer Differenzierung nach Berufsgruppen einher (305, 49-50). Der antike Typus des synkretistischen Schauspielers mit einer Vielzahl künstlerischer Fähigkeiten hörte auf zu existieren; die verschiedenen Spezialitäten, die oft in einer Person vereint waren, wurden voneinander isoliert. Guslspieler, Domraspieler, Gudokspieler, Geigenspieler, Bänkelsänger, Geschichtenerzähler, Erzähler von Heldenepen, etc. bilden das Bild von separaten, unabhängigen „Geschäften“.

Alle diese Prozesse vertieften und erweiterten sich im 17. Jahrhundert. Unter dem Einfluss neuer historischer Bedingungen und einer neuen Lebensweise, die sich vor allem in den großen Städten etablierte, zog sich die Possenspielerei aus den wichtigsten kulturellen Zentren zurück und lebte

известное время на периферии, особенно в северных областях России, которые оказались прибежищем для разнообразных элементов старой, уходящей Руси (см.: 164). Меры административного и полицейского характера, предпринимаемые царским правительством в союзе с церковью на пороге второй половины века, могли только ускорить развитие этих закономерно обусловленных процессов, но не являлись главной причиной отмирания скоморошества.

По отношению к музыкальным инструментам и формам музицирования нового европейского типа, которые становились частью культурного обихода боярской аристократии, светские и духовные власти были далеко не столь нетерпимы, как к «простонародному» искусству скоморохов. Автор известных записок о России первой половины XVII века немецкий ученый и путешественник Олеарин, описывая массовое уничтожение скоморошских инструментов в конце 40-х годов, прибавляет: «Немцам, впрочем, разрешается пользоваться музыкой в своих домах; так же точно разрешено это и вельможе Никите, другу немцев, который держит у себя во дворе позитив и другие инструменты; впрочем, ему патриарх не может много сказать» (175, 325).

Царский родич Никита Иванович Романов был одним из первых представителей просвещенного русского боярства, который завел у себя в доме музыку по «немецкому» образцу. Во второй половине столетия европейские формы музицирования прививаются более широко. Среди видных и влиятельных любителей западной музыки можно назвать боярина А. С. Матвеева, игравшего значительную роль в организации придворных музыкальных развлечений, князя В.

noch eine Zeit lang in der Peripherie, vor allem in den nördlichen Regionen Russlands, die sich als Zufluchtsort für verschiedene Elemente des alten, abwandernden Russlands erwiesen (siehe: 164). Die administrativen und polizeilichen Maßnahmen, die die zaristische Regierung im Bündnis mit der Kirche an der Schwelle zur zweiten Jahrhunderthälfte ergriff, konnten die Entwicklung dieser natürlichen Prozesse nur beschleunigen, waren aber nicht die Hauptursache für das Aussterben von Spielmännern.

Gegenüber Musikinstrumenten und Musizierformen eines neuen europäischen Typs, die Teil des kulturellen Lebens der Bojarenaristokratie wurden, waren die weltlichen und geistlichen Behörden keineswegs so intolerant wie gegenüber der Spielmännerkunst des „einfachen Volkes“. Der Autor der berühmten Aufzeichnungen über Russland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der deutsche Wissenschaftler und Reisende Olearin, beschreibt die massenhafte Zerstörung der Spielmänner-Instrumente Ende der 40er Jahre und fügt hinzu: „Den Deutschen ist es jedoch erlaubt, in ihren Häusern zu musizieren; auch der Adlige Nikita, ein Freund der Deutschen, der in seinem Hof eine Positiv und andere Instrumente aufbewahrt, darf dies tun; zu ihm kann der Patriarch jedoch nicht viel sagen“ (175, 325).

Nikita Iwanowitsch Romanow, ein Verwandter des Zaren, war einer der ersten Vertreter der aufgeklärten russischen Bojarenherrschaft, der in seinem Haus Musik nach „deutschem“ Vorbild betrieb. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die europäischen Formen des Musizierens in größerem Umfang übernommen. Zu den prominenten und einflussreichen Liebhabern westlicher Musik gehören der Bojarin A. S. Matwejew, der eine bedeutende Rolle bei der Organisation der höfischen Musikunterhaltung spielte,

В. Голицына, в доме которого музыка звучала постоянно.

В описи личного имущества Голицына, составленной после того, как он был подвергнут опале и ссылке, значится несколько органов, клавикорды, виолончель («домра большая басистая в нагалище деревянном черном», то есть в футляре), две «флейты немецкие» (89, I, 576, 590—591)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Судя по тому, что органы стояли на специальных возвышениях или невысоких шкафчиках (рундуках), это были маленькие переносные инструменты (портатив, по итальянски именовался также organetto).

Наряду с парадным» палатами орган и клавикорды находились в спальне князя Алексея, сына могущественного вельможи. Возможно, что он сам играл на этих инструментах.

Случайное дело о нескольких русских, задержанных в Немецкой слободе, проливает свет на положение дворовых музыкантов, состоявших на службе у богатых русских бояр. На допросе задержанные показали, что они служат у бояр Воротынских и Долгоруких и их господа разрешают им ходить по домам и зарабатывать на жизнь своей игрой (34, 231). Так однажды они забрели в Немецкую слободу.

Из этого факта нельзя делать вывод, что в Немецкой слободе не существовало своих музыкантов. Среди пестрого слободского населения были люди состоятельные, жившие в больших, хорошо и комфортабельно обставленных домах. Несомненно, в таких домах были музыкальные инструменты, и обитатели их занимались музицированием. В Немецкой

und Fürst W. W. Golizyn, in dessen Haus Musik ständig erklang.

Das Inventar von Golizyns persönlichem Eigentum, das zusammengestellt wurde, nachdem er der Ungnade und dem Exil unterworfen wurde, listet mehrere Orgeln, Klavichorde, ein Cello („eine große Baßdomra in einem schwarzen hölzernen Umhang“, d.h. in einem Kasten), zwei „deutsche Flöten“ (89, I, 576, 590-591)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Nach der Tatsache zu urteilen, dass die Orgeln auf besonderen Erhöhungen oder niedrigen Schränken (Truhen) standen, handelte es sich um kleine, tragbare Instrumente (Portativ, auf Italienisch auch organetto genannt).

Zusammen mit den „zeremoniellen“ Gemächern befanden sich die Orgel und die Klavichorde im Schlafzimmer des Fürsten Alexej, des Sohnes eines mächtigen Adligen. Es ist möglich, dass er selbst auf diesen Instrumenten spielte.

Ein zufälliger Fall von mehreren Russen, die in der Deutschen Vorstadt inhaftiert waren, wirft ein Licht auf die Situation von Hofmusikern im Dienste reicher russischer Bojaren. Bei ihrer Vernehmung sagten die Verhafteten aus, dass sie im Dienste der Bojaren Worotynski und Dolgoruki standen und dass ihre Herren ihnen erlaubten, von Tür zu Tür zu gehen und ihren Lebensunterhalt mit dem Spielen zu verdienen (34, 231). So wanderten sie eines Tages in die Deutsche Vorstadt.

Daraus kann man nicht schließen, dass die Deutsche Vorstadt keine eigenen Musiker hatte. Unter der bunt gemischten Bevölkerung der Vorstadt gab es wohlhabende Leute, die in großen, gut und komfortabel eingerichteten Häusern lebten. Zweifellos gab es in solchen Häusern Musikinstrumente, und ihre Bewohner waren mit dem Musizieren beschäftigt. In der Deutschen Vorstadt lebten

слободе жили профессиональные музыканты иностранного происхождения и мастера музыкальных инструментов. Известно, в частности, имя органного мастера Тимофея Газенкруха, у которого в 1673 году боярин Л. С. Матвеев «сторговал» за 1200 рублей орган для созданного незадолго перед тем придворного театра (35, 76). Довольно внушительная по тем временам сумма указывает на то, что это был инструмент сравнительно большого размера<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Органы, принадлежавшие Голицыну, были оценены не более чем в 200 рублей. Голландским мастерам Лунам за установку органа с позолотой, дорогой резьбой и дополнительным механическим устройством для пения птиц было уплачено в общей сумме 2 676 рублей.

Когда, по миновании надобности, Газенкруху вместо уплаты обусловленной суммы предложили забрать орган обратно, то он заявил протест, сказав, что если бы инструмент не был у него взят в «комидейные хоромы», он бы продал его «кизылбашенам» (персам), которые давали ему ту же самую сумму (35, 76). Здесь интересно указание на «кизылбашенов», приобретавших органы в Москве. В свете этого свидетельства посылка Алексеем Михайловичем изготовленного придворным мастером органа в подарок персидскому шаху представляется не случайной.

Во второй половине XVII века старые скоморошья профессии с характерным для них инструментарием и соответствовавшим ему репертуаром вытесняются из культурного обихода больших городов иными, новыми формами музицирования. Историк, тщательно обследовавший

professionelle Musiker ausländischer Herkunft und Meister von Musikinstrumenten. Bekannt ist vor allem der Name des Orgelmeisters Timofej Gasenkruch, dem der Bojar L. S. Matwejew 1673 für 1200 Rubel eine Orgel für das kurz zuvor errichtete Hoftheater „abhandelte“ (35, 76). Die für die damalige Zeit recht stattliche Summe deutet darauf hin, dass es sich um ein Instrument von vergleichsweise großem Umfang handelte<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Die Orgeln, die Golizyn gehörten, wurden auf mehr als 200 Rubel geschätzt. An die holländischen Meister Loon wurden insgesamt 2.676 Rubel für den Einbau einer Orgel mit Vergoldung, aufwendigen Schnitzereien und einer zusätzlichen mechanischen Vorrichtung für Vogelgesang gezahlt.

Als Gasenkruch nach Wegfall der Not anstelle der geschuldeten Summe angeboten wurde, die Orgel zurückzunehmen, protestierte er und sagte, dass er, wenn das Instrument nicht von ihm in die „Komödienhäuser“ genommen worden wäre, es den „Kizilbasch“ (Persern) verkauft hätte, die ihm dieselbe Summe geboten hatten (35, 76). Hier ist es interessant, dass die „Kizilbasch“ Orgeln in Moskau kauften. Im Lichte dieser Zeugenaussage erscheint die Sendung eines von einem Hofmeister hergestellten Orgels als Geschenk an den persischen Schah von Alexei Michailowitsch nicht zufällig.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die alten Spielmann-Berufe mit ihrer charakteristischen Instrumentierung und ihrem Repertoire aus dem kulturellen Leben der Großstädte durch andere, neue Formen des Musizierens ersetzt. Ein Historiker, der die Moskauer „Erhebungs-Bücher“ jener Zeit sorgfältig

московские «Переписные книги» того времени, приводит к выводу, что уже в 60-х годах «постепенно сходят на нет рожечники и гусельники; их не удается больше найти среди владельцев дворов и даже посадских людей» (163, 150). Автор убедительно объясняет это падением интереса к искусству музыкантов подобного типа.

Перемена вкусов, происшедшая в образованных кругах русского общества, наглядно проявляется в организации и составе придворной музыки при Алексее Михайловиче. Сам он воспитывался еще в старых традициях. Наряду с обязательным обучением церковной музыке ему предоставлялись для «потехи» домры, рыля, гудок (89, II, 89). В детской его сыновей Алексея и Федора мы уже не находим этих инструментов, вместо них стояли маленькие органы, «цынбалы», «клевикорты» (89, II, 91). А. С. Матвеев в 1675 году подарил царевичу Федору «клувикорты» в две октавы— видимо, это были маленькие клавикорды, на которых учился играть сам царевич. Кроме того, мы находим указания на различные механические заводные инструменты — «цынбальцы самонгральные», «страменты потешные» (89, II, 91). Исследователи давали разные толкования слову «страменты». Л. И. Ройзман считает, что оно применялось для обозначения механических самоигральных инструментов, которые входили в состав инструментальных ансамблей наряду с обычными инструментами, находившимися в руках исполнителей (236, 596—597). Но такое сочетание трудно себе представить. Когда имелись в виду механические инструменты, то к слову «страменты» большей частью прибавлялось прилагательное «потешные» или же оно употреблялось в уменьшительной форме — «страментцы». Вместе с тем это слово служило и

исследован, приводит к выводу, что уже в 60-х годах «постепенно сходят на нет рожечники и гусельники; их не удается больше найти среди владельцев дворов и даже посадских людей» (163, 150). Der Autor erklärt dies überzeugend mit dem nachlassenden Interesse an der Kunst solcher Musiker.

Der Geschmackswandel, der sich in den gebildeten Kreisen der russischen Gesellschaft vollzog, zeigt sich deutlich in der Organisation und Komposition der Hofmusik unter Alexej Michailowitsch. Er selbst wurde noch in den alten Traditionen erzogen. Neben dem obligatorischen Unterricht in Kirchenmusik wurden ihm Domra, Leier und Gudok zum „Spaß“ zur Verfügung gestellt (89, II, 89). Im Kinderzimmer seiner Söhne Alexej und Fjodor finden wir diese Instrumente nicht mehr; stattdessen gab es kleine Orgeln, „Zimbale“ und „Klewikorts“ (89, II, 91). A. S. Matwejew schenkte dem Zarewitsch Fjodor 1675 „Kluwikord“ in zwei Oktaven - offenbar handelte es sich dabei um kleine Klavichorde, auf denen der Zarewitsch selbst zu spielen lernte. Darüber hinaus finden wir Hinweise auf verschiedene mechanische Wickelinstrumente - „Zimbale mit Selbstspielmechanismus“, „Spieluhren“ (89, II, 91). Die Forscher haben das Wort „Instrument“ unterschiedlich interpretiert. L. I. Roisman ist der Meinung, dass damit mechanische, selbstspielende Instrumente bezeichnet wurden, die zusammen mit gewöhnlichen Instrumenten in den Händen der Interpreten Teil von Instrumentalensembles waren (236, 596-597). Aber eine solche Kombination ist schwer vorstellbar. Wenn mechanische Instrumente gemeint waren, wurde das Adjektiv „unterhaltsam“ meist an das Wort „Instrument“ angehängt oder es wurde in einer Verkleinerungsform - „Instrumentchen“ - verwendet. Gleichzeitig diente das Wort auch als

собирательным понятием, охватывавшим музыкальные инструменты различного рода.

Эти изменения не были результатом только личных пристрастий кого-либо из членов царствующей фамилии. Складывавшийся в середине XVII века строй абсолютной монархии и расширяющиеся международные связи Российского государства приводили к распаду и отмиранию средневековых традиций в различных областях социальной, политической и культурной жизни. Перенимая свой образ жизни «с манеру польского» и «с манеру немецкого», двор и боярская аристократия все больше стремились противопоставить его обычаям и склонностям простого народа. Отдаляется от непосредственных народных истоков и искусство господствующих классов, усваивающее иные формы, иную систему художественных средств, которые уже существовали в развитом виде в странах Западной Европы.

#### Музыка в первом русском театре

Одной из обязательных принадлежностей европейского придворного этикета в XVII веке был театр. Стремлением не отстать в этом отношении от западных феодальных монархий было вызвано создание первого в России театра. История Московского придворного театра при Алексее Михайловиче, просуществовавшего немногим более трех лет с октября 1672 до начала 1676 года, достаточно хорошо выяснена и описана в имеющихся трудах (279; 165; 35; 55; 20; 227). Она может интересовать постольку, поскольку музыка являлась обязательным и неотъемлемым элементом театральных

Сammelbegriff, der Musikinstrumente verschiedener Art umfasste.

Diese Veränderungen waren nicht nur das Ergebnis der persönlichen Vorlieben eines Mitglieds der Herrscherfamilie. Das System der absoluten Monarchie und die sich ausweitenden internationalen Beziehungen des russischen Staates, die sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelten, führten zur Auflösung und zum Aussterben der mittelalterlichen Traditionen in verschiedenen Bereichen des sozialen, politischen und kulturellen Lebens. Der Hof und die Bojarenaristokratie, die sich ihre Lebensweise „nach polnischer“ und „deutscher“ Art aneigneten, versuchten zunehmend, sie mit den Sitten und Neigungen des einfachen Volkes zu kontrastieren. Auch die Kunst der herrschenden Klassen entfernte sich von ihren unmittelbaren volkstümlichen Ursprüngen und nahm andere Formen und ein anderes System künstlerischer Mittel an, die in den westeuropäischen Ländern bereits in entwickelter Form existierten.

#### Musik im ersten russischen Theater

Zu den obligatorischen Accessoires der europäischen Hofetikette gehörte im 17. Jahrhundert das Theater. Der Wunsch, in dieser Hinsicht nicht hinter den westlichen Feudalmonarchien zurückzubleiben, war der Grund für die Gründung des ersten Theaters in Russland. Die Geschichte des Moskauer Hoftheaters unter Alexej Michailowitsch, das etwas mehr als drei Jahre von Oktober 1672 bis Anfang 1676 existierte, ist in den verfügbaren Werken (279; 165; 35; 55; 20; 227) hinreichend erhellt und beschrieben. Wir können uns dafür insofern interessieren, als die Musik ein unverzichtbares und integrales Element der Theateraufführungen war. Welchen



представлений. О месте, которое она занимала в спектаклях, можно судить по ремаркам в сохранившихся текстах пьес, а также по официальным документам— донесениям, счетам, записям о расходах. При театре существовало подобие небольшого оркестра, состоявшего из дворовых людей главного организатора театральной «потехи» боярина А. С. Матвеева и специально приглашенных иностранных музыкантов.

Мысль о создании придворного театра в Москве возникла еще в 1660 году (310, 210—211), но осуществить ее тогда не удалось. По инициативе А. С. Матвеева весной 1672 года служивший при московском дворе полковник Н. фон Стаден был направлен в Курляндию и в Швецию для приглашения нужных стране специалистов, в том числе трубачей и людей, «которые б умели всякие комедии строить». Последнее он, однако, не смог выполнить, и к организации придворного театра в Москве пришлось привлечь ученого пастора из Немецкой слободы магистра Иоганна Грегори (165, 126—133; 18; 148). Но Стаден привез кроме трубача Яна Нальдона еще четырех музыкантов, «а с ними есть розных 7 страментов» (35, 6). В другом документе перечисляются инструменты, на которых могли играть эти музыканты. Здесь названы орган, труба, морская труба, флейта, кларнет, тромбон, скрипка, виола (35, 19). За вычетом органа, который не было необходимости везти издалека, остается как раз семь названий. По-видимому, это и были те инструменты, которые имели при себе завербованные Стаденом музыканты. Поскольку их было всего четверо, надо полагать, что каждый из музыкантов владел не одним инструментом, а по крайней мере двумя, что было явлением обычным в музыкальной практике того времени. В тексте подписанного иностранными

Platz sie in den Aufführungen einnahm, lässt sich anhand von Bemerkungen in den überlieferten Texten der Theaterstücke sowie aus offiziellen Dokumenten - Berichten, Rechnungen, Ausgabenverzeichnissen - ablesen. Im Theater gab es den Anschein eines kleinen Orchesters, das aus Höflingen des Hauptorganisators des theatralischen „Spaßes“ Bojar A. S. Matwejew und speziell eingeladenen Gästen bestand und eigens eingeladenen ausländischen Musikern.

Die Idee, in Moskau ein Hoftheater einzurichten, tauchte bereits 1660 auf (310, 210-211), konnte aber damals nicht umgesetzt werden. Auf Initiative von A. S. Matwejew wurde Oberst N. von Staden, der am Moskauer Hof diente, im Frühjahr 1672 nach Kurland und Schweden geschickt, um die im Land benötigten Spezialisten einzuladen, darunter Trompeter und Leute, „die jede Art von Komödie bilden konnten“. Letzteres gelang ihm jedoch nicht, so dass ein gelehrter Pfarrer aus der Deutschen Vorstadt, Meister Johann Gregor, in die Organisation des Moskauer Hoftheaters einbezogen werden musste (165, 126-133; 18; 148). Aber Staden brachte neben dem Trompeter Jan Naldon noch vier weitere Musiker mit, „und mit ihnen sind es sieben Instrumentalisten“ (35, 6). Ein anderes Dokument listet die Instrumente auf, auf denen diese Musiker spielen konnten. Hier werden Orgel, Trompete, Seetrompete (*Trompetengeige, Nonnengeige*), Flöte, Klarinette, Posaune, Geige und Bratsche genannt (35, 19). Abzüglich der Orgel, die nicht aus der Ferne mitgebracht werden musste, sind es nur sieben Namen. Offenbar waren dies die Instrumente, die die von Staden angeworbenen Musiker mit sich führten. Da es nur vier von ihnen waren, müssen wir davon ausgehen, dass jeder der Musiker nicht nur ein Instrument, sondern mindestens zwei besaß, was in der damaligen Musikpraxis üblich war. Der von den ausländischen Musikern unterzeichnete Vertragstext besagt,

музыкантами договора указано, что они могут играть на перечисленных инструментах «вместе с вокальным исполнением», а в случае надобности «также на других инструментах». Возможно, что те же музыканты пели вокальные номера, имеющиеся в тексте пьес, составлявших репертуар Московского придворного театра.

В состав инструментального ансамбля, сопровождавшего спектакли этого театра, как обязательная его часть, входил орган. Взятый у Тимофея Газенкруха орган перевозился из специально сооруженной в селе Преображенском «камидейной хоромины», где представления могли даваться только в теплое время года, в зимнее время они переносились в театральное помещение над кремлевской аптекой. Орган или клавесин являлись в эпоху генералбаса основой всякого инструментального ансамбля, и исполнитель на этих инструментах выполнял функции, аналогичные функциям современного дирижера. Вполне вероятно поэтому, что Симон Гutowский, игравший на органе в театре Алексея Михайловича, был руководителем всей театральной музыки.

Число участников театрального «оркестра» не ограничивалось четырьмя музыкантами, приехавшими в Москву со Стаденом. В дни спектаклей из Немецкой слободы вместе с актерами пастора Грегори привозили также группу «игрецов» Тимофея Газенкруха «с товарищи по 8 человек» (18, 26).

Когда осенью 1675 года двое из указанных выше музыкантов неожиданно скрылись, вместо них были приглашены два других иностранных музыканта из штата находившегося в Москве «цесарского» (австрийского) посла. Им было назначено постоянное жалованье, «покаместь они на Москве побудут» (35, 62).

дass sie die genannten Instrumente „zusammen mit dem Gesang“ und gegebenenfalls „auch auf anderen Instrumenten“ spielen konnten. Es ist möglich, dass dieselben Musiker die Gesangsnummern gesungen haben, die im Text der Stücke, die zum Repertoire des Moskauer Hoftheaters gehörten, enthalten waren.

Zu dem Instrumentalensemble, das die Aufführungen dieses Theaters begleitete, gehörte obligatorisch eine Orgel. Die von Timofej Gasenkruch geliehene Orgel wurde aus einem eigens gebauten „Kamingebäude“ im Dorf Preobraschenskij transportiert, wo Aufführungen nur in der warmen Jahreszeit stattfinden konnten; im Winter wurden sie in den Theatersaal über der Kreml-Apotheke verlegt. Die Orgel oder das Cembalo bildeten die Grundlage eines jeden Instrumentalensembles in der Generalbass-Ära, und der Ausführende an diesen Instrumenten hatte ähnliche Funktionen wie ein moderner Dirigent. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Simon Gutowski, der im Theater von Alexej Michailowitsch die Orgel spielte, der Leiter der gesamten Theatermusik war.

Die Zahl der Teilnehmer am Theater-„Orchester“ beschränkte sich nicht auf die vier Musiker, die mit Staden nach Moskau kamen. An den Aufführungstagen wurde auch eine Gruppe von Timofej Gasenkruchs „Spielern“ „mit 8 Begleitern“ (18, 26) aus der Deutschen Vorstadt zusammen mit den Schauspielern von Pastor Grigori gebracht.

Als im Herbst 1675 zwei der oben erwähnten Musiker plötzlich verschwanden, wurden zwei andere ausländische Musiker aus dem Stab des in Moskau weilenden „kaiserlichen“ (österreichischen) Botschafters eingeladen, sie zu ersetzen. Sie erhielten ein festes Gehalt, „solange sie in Moskau blieben“ (35, 62).

В числе пьес, шедших на придворной сцене Алексея Михайловича, упоминается балет «Орфей». Высказывались разные предположения о происхождении этого произведения. Финдейзен считает наиболее вероятным, что это был балет Генриха Шютца, поставленный в Дрездене в 1638 году по случаю бракосочетания курфюрста Иоганна Георга II (294, 332). Для такой идентификации, однако, нет никаких оснований. Из описания, оставленного немецким наблюдателем и мемуаристом Я. Рейтенфельсом, ясно видно, что это был обычный в придворных театральные представлениях панегирический пролог, без развернутой драматургической фабулы. Актер, изображавший Орфея, выйдя на сцену, пропел по-немецки хвалебное песнопение, в котором прославлялись высокие и доблестные качества русского монарха и выражалось пожелание долгого и благополучного царствования. Текст песнопения переводился с немецкого толмачами. После этого Орфей начал танцевать вместе со стоявшими по обе стороны от него макетами пирамид (229, 89). Этим ограничивалось содержание пролога.

В качестве дивертисмента балет вводился в различные постановки, являясь постоянным элементом придворных спектаклей. Под руководством инженера Николая Лима была создана танцевальная группа из 20 человек для участия в театральные представлениях. В пьесах «О Давиде с Голиадом» и «О Бахусе и Венусе» было исполнено восемь «болетов», то есть, очевидно, небольших хореографических сценок. Иногда спектакль заканчивался по традиции придворного театра, сохранившейся вплоть до конца XVIII века, праздничным танцевальным дивертисментом. На это есть указание в тексте первой

Unter den Stücken, die auf der Hofbühne von Alexej Michailowitsch aufgeführt wurden, ist das Ballett „Orpheus“ zu nennen. Über den Ursprung dieses Werkes gibt es unterschiedliche Annahmen. Findeisen hält es für sehr wahrscheinlich, dass es sich um ein Ballett von Heinrich Schütz handelt, das 1638 in Dresden anlässlich der Hochzeit von Kurfürst Johann Georg II. aufgeführt wurde (294, 332). Für diese Identifizierung gibt es jedoch keine Grundlage. Aus der Beschreibung, die der deutsche Beobachter und Memoirenschreiber J. Reitenfels geht hervor, dass es sich um einen panegyrischen Prolog handelte, wie er in Hoftheateraufführungen üblich war, ohne eine ausgearbeitete dramaturgische Handlung. Der Schauspieler, der Orpheus darstellte, sang, nachdem er die Bühne betreten hatte, auf Deutsch ein Loblied, das die hohen und tapferen Eigenschaften des russischen Monarchen verherrlichte und den Wunsch nach einer langen und glücklichen Herrschaft zum Ausdruck brachte. Der Text des Gesangs wurde von Dolmetschern aus dem Deutschen übersetzt. Danach begann Orpheus zu tanzen, wobei die Pyramidenmodelle zu beiden Seiten von ihm standen (229, 89). Dies schränkte den Inhalt des Prologs ein.

Zur Unterhaltung wurde das Ballett in verschiedene Produktionen aufgenommen und war fester Bestandteil der Hofaufführungen. Unter der Leitung des Ingenieurs Nikolai Lim wurde eine Tanzgruppe von 20 Personen gegründet, die an Theateraufführungen teilnahm. In den Stücken „Über David und Goliath“ und „Über Bacchus und Venus“ wurden acht „Tanzszenen“, d. h. scheinbar kleine choreografische Szenen, aufgeführt. Manchmal endete die Aufführung mit einem festlichen Tanzdivertissement nach der Tradition des Hoftheaters, die sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hielt. Ein Hinweis darauf findet sich im Text des ersten im Moskauer Theater

поставленной на московском театре пьесы «Артаксерксово действо». После наступившей уже развязки, когда все прославляют мудрость и справедливость монарха, Артаксеркс произносит:

Радуйтесь убо со пением и плясанием  
весь нынешний день со всяким  
веселием!

В ответ на это обращение «все глаголют»:

Ей, ей, ей, ей!  
Великая Москва с нами ся весели (18,  
290).

Вероятно, вслед за этими словами на сцене начинались пение и пляски, которые должны были передавать всенародное торжество по поводу избавления от грозивших бед и опасностей. Все завершалось хоровым песнопением на слова назидательного характера, содержащим «мораль пьесы».

Кроме обязательного заключительного хора в пьесах, шедших на Московском придворном театре, были и другие вокальные эпизоды. Так, большая сцена в четвертом акте «Артаксерксова действа», изображающая «плач Есфири с девами», завершается пением, на что указывает ремарка: «Лики [хоры] дев поют песнь» (18, 231). С этим эпизодом перекликается по контрасту песнь «Израиль да радуется» из седьмого (последнего) действия. Можно предположить, что пелись и некоторые другие части текста, например «Плач отверженной Астины» в первом действии, хотя на это и нет прямых указаний. По своему характеру предназначавшиеся для пения эпизоды разнообразны. Здесь есть и торжественные хвалебные песнопения, и скорбные жалобы типа lamento, и веселые застольные песни.

Всякого рода песенными вставками изобилует пьеса «Юдифь»,

ауфgeführten Stücks „Artaxerxes“ Aufführung“. Nach der Auflösung, als alle die Weisheit und Gerechtigkeit des Monarchen loben, spricht Artaxerxes:

Freut euch also mit Gesang und Tanz  
den ganzen heutigen Tag mit aller Freude!

Als Antwort auf diese Ansprache  
„sagten alle“:

Hej, hej, hej, hej!  
Großes Moskau, freu dich mit uns! (18, 290)

Wahrscheinlich folgten auf diese Worte Gesang und Tanz auf der Bühne, die zum Ausdruck bringen sollten, dass das Volk die Befreiung von den drohenden Unruhen und Gefahren feierte. Das Ganze endete mit einem Chorgesang auf Worte erbaulicher Natur, die die „Moral des Stücks“ enthielten.

Neben dem obligatorischen Schlusschor gab es in den Stücken, die am Moskauer Hoftheater aufgeführt wurden, noch weitere Gesangseinlagen. So endet beispielsweise eine große Szene im vierten Akt der Artaxerxes-Aktion, in der „Esthers Klage mit den Mägden“ dargestellt wird, mit Gesang, wie die Bemerkung „Die Gesichter [Chöre] der Mägde singen ein Lied“ (18, 231) zeigt. Diese Episode findet ihren Widerhall in dem Lied „Israel lass sie frohlocken“ aus dem siebten (letzten) Akt. Es ist anzunehmen, dass auch andere Teile des Textes gesungen wurden, wie z. B. die „Klage der verworfenen Astin“ im ersten Akt, auch wenn es keinen direkten Hinweis darauf gibt. Die für den Gesang bestimmten Episoden sind von unterschiedlichem Charakter. Es gibt feierliche Lobgesänge, traurige Klagelieder nach Art des Lamento und fröhliche Tischlieder.

Das Stück „Judith“, das wie die Aktion des Artaxerxes auf einer biblischen

написанная, как и «Артаксерксово действо», на библейский сюжет. Особенно интересно «междосение» (интермедия) после третьего действия, где плененные Ассирией цари «поют весьма жалобно», скорбя о своей печальной и бесславной участи. Четыре строфы песни поочередно исполняются каждым из них. Так же построена сцена разгульного веселья солдат в стане ассирийского полководца Олоферна из пятого действия.

Эпизоды, предназначавшиеся для пения, изложены семи- или восьмисложным (иногда пяти-шестисложным) силлабическим стихом. На том основании, что аналогичным размером написаны вставные вокальные номера в немецких пьесах того времени, П. О. Морозов считал эти эпизоды заимствованными из иностранных источников (165, 162—164). Но такой размер часто встречается и в русских псалмах XVII века <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> См. главу «Внекультовая духовная песня».

Не располагая нотными записями, трудно дать окончательное решение этого вопроса. Опубликованные И. А. Шляпкиным по позднейшим спискам XVIII века музыкальные фрагменты — песнь Эсфири и песнь царя-пленника Амарфала из «Юдифи» (311, V— VI, 82—83) — нельзя считать подлинниками тех песен, которые звучали в театре Алексея Михайловича. Сюжет библейской «Книги Эсфири», положенный в основу пьесы пастора Грегори, получил отражение во многих произведениях русской литературы и искусства XVII — начала XVIII века. К их числу относится пьеса «Эсфирь», созданная, по-видимому, в связи с коронацией Екатерины I в 1724 году. В этой пьесе есть эпизод под заглавием «Кант Есфирь царицы»

Geschichte beruht, ist voll von allerlei Gesangseinlagen. Besonders interessant ist die „Zwischenszene“ (Zwischenspiel) nach dem dritten Akt, in der die von Assyrien gefangenen Könige „sehr kläglich singen“ und ihr trauriges und unrühmliches Schicksal beklagen. Vier Strophen des Liedes werden von jedem von ihnen nacheinander gesungen. Die Szene des Gelages der Soldaten im Lager des assyrischen Feldherrn Holofernes aus dem fünften Akt ist ebenfalls auf diese Weise aufgebaut.

Die für den Gesang bestimmten Episoden sind in sieben- oder achtsilbigen Versen (manchmal fünf- oder sechssilbig) verfasst. Mit der Begründung, dass eingefügte Gesangsnummern in deutschen Theaterstücken jener Zeit in einer ähnlichen Größe geschrieben wurden, hielt P. O. Morosow diese Episoden für aus ausländischen Quellen entlehnt (165, 162-164). Aber diese Größe findet sich häufig in russischen Psalmen des 17. Jahrhunderts <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Siehe das Kapitel „Außerweltlicher geistlicher Gesang“.

Ohne Notenmaterial ist es schwierig, diese Frage endgültig zu beantworten. Die von I. A. Schljapkin auf der Grundlage späterer Folianten des 18. Jahrhunderts veröffentlichten musikalischen Fragmente - das Lied von Esther und das Lied des gefangenen Königs Amarfal aus „Judith“ (311, V- VI, 82-83) - können nicht als die Originale der Lieder angesehen werden, die im Theater von Alexej Michailowitsch aufgeführt wurden. Die Handlung des biblischen „Buches Esther“, das dem Stück von Pfarrer Gregor zugrunde lag, spiegelte sich in vielen Werken der russischen Literatur und Kunst des 17. — frühen 18. Jahrhunderts wider. Dazu gehört das Stück „Esther“, das offenbar im Zusammenhang mit der Krönung von Katharina I. im Jahr 1724 entstand. In diesem Stück gibt es eine Episode mit

(58, 282—283), первая строфа которого полностью соответствует тексту опубликованной Шляпкиным «песни». Что касается песни Амарфала из той же публикации, то напев ее представляет собой довольно неуклюжую компиляцию попевок знаменного распева и типичных для духовной псалмы мелодических оборотов. Это заставляет думать, что мы имеем здесь дело с более поздней музыкальной интерпретацией текста.

Музыке отведено значительное место в пьесах Симеона Полоцкого, сыгравшего определенную роль в создании первого русского театра. Рассматривая театр как средство нравственного воспитания, Полоцкий обращался в своей драматургии к сюжетам религиозно-назидательного характера, заимствованным из канонизированных образцов христианской литературы. Но при этом он стремился к яркой зрелищности, занимательности, используя для этой цели разнообразные декоративно-сценические эффекты.

В пьесе «Комедия о блудном сыне» на сюжет евангельской притчи Полоцкий следовал принципам «школьной драмы», которая получила распространение на Украине уже в первой половине XVII века, а с конца этого столетия стала широко культивироваться в Москве. Таким образом, Симеона Полоцкого надо считать первым пропагандистом этого жанра на русской почве. «Комедия о блудном сыне», состоящая из шести действий, обладает живо к напряженно развивающейся драматургической фабулой, которая раскрывается в ряде разнообразных, красочных сценических эпизодов. Каждое действие заканчивалось пением хора и интермедиями, на что указывают ремарки в тексте пьесы: «Певцы поют и буде intermedium», «Пение ему ж последует

dem Titel „Der Gesang der Zarin Esther“ (58, 282-283), deren erste Strophe vollständig mit dem Text des von Schljapkin veröffentlichten „Liedes“ übereinstimmt. Was das Lied von Amarfal aus derselben Publikation betrifft, so ist seine Melodie eine eher unbeholfene Zusammenstellung von Krjuki-Noten-Gesängen und melodischen Wendungen, die für den geistlichen Psalm typisch sind. Dies lässt vermuten, dass es sich hier um eine spätere musikalische Interpretation des Textes handelt.

Die Musik spielt in den Stücken von Simeon Polozki, der eine gewisse Rolle bei der Entstehung des ersten russischen Theaters spielte, eine wichtige Rolle. Da er das Theater als Mittel zur moralischen Erziehung betrachtete, wandte sich Polozki in seiner Dramaturgie religiös erbaulichen Handlungen zu, die er kanonisierten Mustern der christlichen Literatur entlehnte. Gleichzeitig bemühte er sich aber auch um lebendige Unterhaltung und Amüsement und nutzte zu diesem Zweck eine Vielzahl von dekorativen und szenischen Effekten.

In seinem Stück „Komödie über den verlorenen Sohn“ nach dem Motiv der biblischen Parabel folgte Polozki den Prinzipien des „Schuldramas“, das sich in der Ukraine bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitete und ab Ende dieses Jahrhunderts in Moskau weit verbreitet wurde. Simeon Polozki muss daher als der erste Propagandist dieses Genres auf russischem Boden angesehen werden. Die „Komödie über den verlorenen Sohn“, die aus sechs Akten besteht, hat eine sich lebhaft bis intensiv entwickelnde dramaturgische Fabel, die sich in einer Reihe vielfältiger, farbiger Bühnenepisoden offenbart. Jeder Akt endet mit Chorgesang und Zwischenspielen, wie aus dem Text des Stücks hervorgeht: „Die Sänger singen und machen ein Zwischenspiel“, „Auf den Gesang folgt ein Zwischenspiel“,

intermedium», «Ту пение и intermedium, по нем пение паки» и т.д.

Из этих ремарок можно заключить, что пение не входило в состав интермедий и занимало самостоятельное место в пьесе. Хоры, как можно полагать, содержали религиозно-нравственную оценку и толкование событий, показанных в предшествующем действии. Такое использование хора, идущее от античной трагедии, характерно вообще для школьного театра <sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Виднейший теоретик школьной драмы в России Феофан Прокопович писал в трактате «De arte poetica»: «Хор всегда полагается по окончании действия и означает перемену вещей и превратности судьбы» (165, 373).

По своему поэтическому и музыкальному строю эти хоры обычно выдержаны в духе раннего русского канта, а некоторые из них, возможно, и заимствовались из репертуара распространенных в быту рукописных сборников. В ряде эпизодов «Комедии о блудном сыне» предполагалось и участие музыкальных инструментов. Автор специального исследования об этой пьесе констатирует: «Комедия изобилует пением и музыкой... Всего мы имеем в пьесе одиннадцать случаев участия музыки и пения. Пение обычно хоровое, музыка же представлена флейтами, скрипками и даже органом» (131, 130).

Другая пьеса Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трисх отрощех, в печи не сожженных», значительно более короткая, чем предыдущая, и сравнительно простая драматургически, также отличается обилием ярких зрелищных эффектов.

„Es wird gesungen und ein Zwischenspiel gemacht, dann wieder gesungen“ usw.

Aus diesen Bemerkungen können wir schließen, dass der Gesang nicht Teil der Zwischenspiele war und einen eigenständigen Platz im Stück einnahm. Die Chöre enthielten, wie man vermuten kann, eine religiöse und moralische Bewertung und Interpretation der in der vorangegangenen Handlung dargestellten Ereignisse. Dieser aus der antiken Tragödie stammende Gebrauch des Refrains ist für das Schultheater im Allgemeinen charakteristisch <sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Der bedeutendste Theoretiker des Schuldramas in Russland, Theophan Prokopowitsch, schrieb in seiner Abhandlung „De arte poetica“: „Der Refrain steht immer am Ende der Handlung und bedeutet die Veränderung der Dinge und die Wechselfälle des Schicksals“ (165, 373).

In ihrer poetischen und musikalischen Struktur entsprechen diese Refrains in der Regel dem Geist des frühen russischen Kantus, und einige von ihnen könnten aus dem Repertoire der im Alltag üblichen Manuskriptsammlungen entlehnt worden sein. In einer Reihe von Episoden der „Komödie vom verlorenen Sohn“ wurde auch die Beteiligung von Musikinstrumenten angenommen. Der Autor einer speziellen Studie über dieses Stück stellt fest: „Die Komödie ist reich an Gesang und Musik... . Insgesamt gibt es elf Fälle von Musik und Gesang in dem Stück. Der Gesang ist in der Regel chorisch, während die Musik durch Flöten, Geigen und sogar eine Orgel dargestellt wird“ (131, 130).

Ein weiteres Stück von Simeon Polozki, „Über den König Nebukadnezar, über den goldenen Körper und über die drei nicht im Ofen verbrannten Kinder“, viel kürzer als das vorhergehende und dramaturgisch vergleichsweise einfach, zeichnet sich ebenfalls durch eine Fülle von

Обратившись к сюжету «пещного действия», уже не исполнявшегося в церковных помещениях с середины XVII века, но хорошо памятного многим москвичам. Полоцкий разработал тот же сюжет в ином плане. Вместо литургической драмы, являющейся частью религиозного обряда, он создал театральную пьесу, рассчитанную на пышную и красочную сценическую постановку. Драма «О Навходоносоре царе» предназначалась, как справедливо замечает современный исследователь, не для школьного, а для придворного театра (227, II, 38).

Роль музыки в этой пьесе особенно велика, причем используется не только хоровое пение, но и игра на инструментах. По традиции придворного театра пьеса начинается хвалебным прологом, прославляющим доблести царя, после чего звучит музыка («По сем да играют»). Выходя на сцену, Навуходоносор обращается к присутствующим:

Вы днесь печалей нам ис поминайте,  
о мусикни сладцей промышляйте.

При этом начинается общее веселье, сопровождаемое музыкой.

При появлении «образа» (то есть статуи) царя Навуходоносор иона повелевает одному из своих бояр:

...вели играти  
в трубы, органы и свирелствовати.

В ответ на царское приказание главный «гудец» произносит:

Повеления токмо ожидаем,  
ко писканию вся утоговахом.

Послсдуюдая ремарка гласит:  
«начнут трубити и пискати».

lebendigen spektakulären Effekten aus. Die Handlung der „Höhlenaktion“, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts nicht mehr in kirchlichen Räumen aufgeführt worden war, blieb vielen Moskauern in guter Erinnerung. Polotzki entwickelte dieselbe Handlung auf eine andere Weise. Anstelle eines liturgischen Dramas, das Teil eines religiösen Ritus ist, schuf er ein Theaterstück, das für eine aufwendige und farbenfrohe Inszenierung konzipiert ist. Das Drama „Über den König Nebukadnezar“ war, wie ein zeitgenössischer Forscher zu Recht anmerkt, nicht für die Schule, sondern für das Hoftheater bestimmt (227, II, 38).

Die Musik spielt in diesem Stück eine besonders große Rolle, und es wird nicht nur Chorgesang verwendet, sondern auch das Spielen von Instrumenten. Gemäß der Tradition des Hoftheaters beginnt das Stück mit einem lobenden Prolog, in dem die Tapferkeit des Herrschers gepriesen wird, woraufhin die Musik erklingt („Lasst sie spielen“). Als Nebukadnezar die Bühne betritt, wendet er sich an das Publikum:

Heut lasst uns nicht der Trauer gedenken,  
sondern lasst uns uns mit süßer Musik beschäftigen.

Dann beginnt die allgemeine Heiterkeit, begleitet von Musik.

Als das „Bild“ (d. h. die Statue) des Königs Nebukadnezar erscheint, befiehlt er einem seiner Bojaren:

... befahl er,  
mit Trompeten, Orgeln und Flöten zu spielen.

Als Antwort auf den Befehl des Königs spricht der Oberste „Guslspieler“:

Wir warten nur auf dein Gebot,  
und wir haben alles für das Pfeifen getan.

Die nächste Bemerkung lautet: „sie werden anfangen zu blasen und zu pfeifen“.



Наконец, после эпилога и провозглашения многолетия царю пса пьеса завершается опять «игранием».

Из приведенных отрывков текста явствует, что в пьесе должен был участвовать ансамбль, состоящий из инструментов различного рода. На протяжении одного небольшого по длительности действия он выступал четыре раза. Кроме того, в этой пьесе есть два вокальных эпизода — молитвы еврейских отроков, брошенных в раскаленную печь за отказ поклониться «образу» Навуходоносора<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Симеон Полоцкий заменил языческое изваяние золотого тельца скульптурным изображением Навуходоносора, хотя в заглавии пьесы и значится: «О Навуходоносоре царе, о теле злате и трех отроцех».

Полоцкий прибегает здесь к подлинному библейскому тексту, который исполнялся и в соответствующих местах «пещного действия». Таким образом устанавливается непосредственная связь с этим традиционным образцом древнерусской литургической драмы. Возможно, что вместе с каноническими текстами сохранены были и связанные с ними напевы знаменного распева. Контраст этих строгих целомудренных напевов и инструментальных эпизодов, передающих разнузданное языческое веселье, мог способствовать более яркой и рельефной обрисовке двух миров, противопоставляемых в пьесе. Тем самым значение музыки выходило за пределы чисто прикладных функций, и она становилась одним из средств раскрытия основной идеи произведения.

В нашем распоряжении нет никаких сведений о сценической постановке пьес Симеона Полоцкого. В репертуаре придворного театра ни

Schließlich endet das Stück mit einem weiteren „Spielen“, nachdem der Epilog und das Versprechen eines langen Lebens dem König verkündet wurden.

Aus den zitierten Textpassagen geht hervor, dass das Stück von einem Ensemble aus verschiedenen Instrumenten aufgeführt werden sollte. Es erscheint viermal während einer kurzen Handlung. Darüber hinaus gibt es in diesem Stück zwei vokale Episoden - die Gebete der jüdischen Jünglinge, die in einen Feuerofen geworfen werden, weil sie sich weigern, das „Bild“ von Nebukadnezar anzubeten<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Simeon Polozki ersetzte die heidnische Statue des goldenen Kalbes durch eine Skulptur von Nebukadnezar, obwohl der Titel des Stücks lautet: "O Nebukadnezar, der König, der goldene Körper und die drei jungen Männer".

Polozki greift hier auf einen authentischen biblischen Text zurück, der auch an den entsprechenden Stellen der „Höhlenaktion“ aufgeführt wurde. So wird eine direkte Verbindung zu diesem traditionellen Beispiel des altrussischen liturgischen Dramas hergestellt. Es ist möglich, dass zusammen mit den kanonischen Texten auch die zugehörigen Krjuki-Noten-Gesänge erhalten geblieben sind. Der Kontrast zwischen diesen streng keuschen Gesängen und den instrumentalen Episoden, die eine ungezügelt heidnische Fröhlichkeit vermitteln, könnte dazu beigetragen haben, die beiden Welten, die sich in dem Stück gegenüberstehen, lebendiger und plastischer darzustellen. Die Bedeutung der Musik ging also über eine rein angewandte Funktion hinaus und wurde zu einem der Mittel, um die Hauptidee des Werks zu enthüllen.

Über die Inszenierung der Stücke von Simeon Polozki liegen uns keine Informationen vor. Keines der beiden Stücke wurde in das Repertoire des

одна из них не значилась. Один из историков русской литературы и театра высказывает предположение, что обе пьесы могли быть исполнены не в специально оборудованном для театральных зрелищ помещении, а прямо в зале дворца. Сценической площадкой, по мнению того же автора, служила «простая эстрада. росНит, а позади нес — завеса из нескольких частей, которые могли открываться поознь; единственное украшение пьесы — пение и музыка» (228, 38). Другой автор, на основании имеющихся в тексте «Комедии о Навходоносоре» ремарок, пытается восстановить театральные эффекты, применявшиеся при постановке этой пьесы (227, II, 41).

Независимо от того, насколько эти предположения соответствуют действительности, сам факт появления в 70-х годах XVII века произведений, в такой степени насыщенных музыкой, весьма показателси. Он свидетельствует об общем уровне развития музыкальной культуры в России того времени и интересе к музыке — как вокальной, так и инструментальной — в образованных кругах русского общества.

Обязанности иностранных музыкантов, числившихся на придворной службе, не исчерпывались участием в сравнительно редких театральных представлениях. Они обслуживали и другие потребности двора, а в свободное время им предоставлялось право играть за плату в частных домах.

Царские выходы и всевозможные парадные церемонии сопровождались военной музыкой. В воинском строю продолжали применяться сурны, накры и другие инструменты, известные еще со времен Киевской Руси. Для царевича Петра, любившего разные военные игры, была создана особая

Hoftheaters aufgenommen. Ein russischer Literatur- und Theaterhistoriker vermutet, dass beide Stücke nicht in einem speziell für Theateraufführungen eingerichteten Raum, sondern direkt im Palastsaal aufgeführt worden sein könnten. Der Bühnenraum, so derselbe Autor, war „eine einfache Bühne, hinter der sich ein mehrteiliger Vorhang befand, der von den Zuschauern geöffnet werden konnte; die einzige Dekoration des Stücks waren Gesang und Musik“ (228, 38). Ein anderer Autor versucht auf der Grundlage von Anmerkungen im Text der „Komödie über Nebukadnezer“, die theatralischen Effekte zu rekonstruieren, die bei der Aufführung dieses Stücks verwendet wurden (227, II, 41).

Unabhängig davon, inwieweit diese Annahmen mit der Realität übereinstimmen, ist allein die Tatsache, dass in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts Werke in einem solchen Umfang erschienen, die mit Musik gesättigt waren, sehr aufschlussreich. Sie zeugt von dem allgemeinen Entwicklungsstand der Musikkultur in Russland zu dieser Zeit und dem Interesse an Musik - sowohl Vokal- als auch Instrumentalmusik - in den gebildeten Kreisen der russischen Gesellschaft.

Die Aufgaben der ausländischen Musiker im Hofdienst beschränkten sich nicht auf die Teilnahme an den relativ seltenen Theateraufführungen. Sie dienten auch anderen Bedürfnissen des Hofes, und in ihrer Freizeit durften sie gegen ein Honorar in Privathäusern spielen.

Die königlichen Ausfahrten und alle Arten von Zeremonien wurden von Militärmusik begleitet. Die Surnas, Pauken und andere Instrumente, die seit den Zeiten der Kiewer Rus bekannt waren, wurden weiterhin in der militärischen Formation verwendet. Für Zarewitsch Peter, der verschiedene Kriegsspiele liebte, wurde eine spezielle

«накренная потеха», в которой участвовало 18 или 19 молодых накрачеев (89, II, 91)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Накрачелями назывались, по-видимому, не только исполнители на накрах, но и военные музыканты вообще.

К концу столетия эти старинные русские инструменты выходят из употребления. Австрийский дипломат И. Г. Корб, находившийся в России в 1698—1699 годах, писал, что «инструментами для этой (военной. — Ю. К.) музыки по большей части служат трубы и литавры» (118, 212).

Трубы играли значительную роль в русской жизни XVII века, главным образом в качестве сигнального инструмента, использовавшегося как в военном строю, так и для всевозможных торжественных встреч и выходов. Но труба могла служить и для аккомпанемента танцам в быту, во время народного гуляния. О широком ее распространении говорит количество «трубников», живших в Москве. В 60-х годах XVII века в районе Поварской улицы, где проживала большая часть трубачей, существовала даже специальная школа для обучения игре на трубе — «съезжий двор трубного учения» (163, 149).

## **СУДЬБЫ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА В XVII ВЕКЕ**

XVII век — время последнего и самого пышного цветения древнерусского певческого искусства. Уже к началу этого столетия все виды церковных песнопений были полностью распеты и «положены на знамя», оформился самобытный мелодический строй знаменного распева, сложились школы мастеров-

„Kriegsspielshow mit großen Trommeln“ geschaffen, an dem 18 oder 19 junge Paukisten teilnahmen (89, II, 91)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Paukisten wurden offenbar nicht nur als Paukenkünstler, sondern auch als Militärmusiker im Allgemeinen bezeichnet.

Gegen Ende des Jahrhunderts kamen diese alten russischen Instrumente nicht mehr zum Einsatz. Der österreichische Diplomat I. G. Korb, der 1698-1699 in Russland weilte, schrieb, dass „die Instrumente für diese (militärische - J. K.) Musik meist Trompeten und Pauken sind“ (118, 212).

Trompeten spielten im russischen Leben des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, vor allem als Signalinstrument, das sowohl bei militärischen Formationen als auch bei feierlichen Treffen und Ausflügen aller Art eingesetzt wurde. Aber auch im Alltag, bei Volksfesten, konnte die Trompete zur Begleitung von Tänzen dienen. Die Zahl der in Moskau lebenden „Trompeter“ spricht für ihre weite Verbreitung. In den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts gab es in der Gegend der Powarskaja-Straße, wo die meisten Trompeter lebten, sogar eine spezielle Schule für das Erlernen des Trompetenspiels - einen „Verwaltungshof zum Trompetenlernen“ (163, 149).

## **DIE SCHICKSALE DES KRJUKI- NOTEN-GESANGS IM 17. JAHRHUNDERT**

Das 17. Jahrhundert war die Zeit der letzten und üppigsten Blüte der altrussischen Gesangkunst. Bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts waren alle Arten von Kirchengesängen vollständig gesungen und „auf die Banner geschrieben“ worden, eine unverwechselbare melodische Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs hatte sich

распевщиков, вносящие каждая свой особый, самостоятельный вклад в развитие единой в своих основах традиции. Интенсивная творческая деятельность в области церковного пения продолжала вестись и в XVII веке, в результате чего унаследованное от прежних эпох достояние было значительно обогащено. Вместе с тем под влиянием общих тенденций русской культуры этого переходного столетия во шикают опасные симптомы, угрожавшие единству и целостности старой традиции. Рост личного начала выражался в более свободном отношении ко всякого рода канонам и ограничениям, стремении «утвердить себя» в искусстве. Отдельные мастера старались украшать и разнообразить свое пение — «тщеславия ради, желая славу получить, что певец», как писал автор полемиического сочинения «Брозда духовная», в котором осуждалось «фитовое долгопротяжное пение» (210, 45).

Такое свободное отношение к традиции выражалось в появлении множества различных вариантов одних и тех же песнопений, обозначавшихся словами «ин распев», «преводне» (перевод), «произвол». Канонизированные напевы по-разному интерпретировались в отдельных монастырях и соборных храмах, являвшихся центрами развития певческого искусства. Эти местные варианты отмечались в рукописях надписями: «симоновское», «крутицкое», «тихвинское» и т. д. Все они сохраняли более или менее ясно выраженную связь со своим прототипом и подчинялись системе осмогласия. Тем не менее такое множество толкований приводило к разнообразию в певческом деле и усилению центробежных тенденций. В огромном множестве и

herausgebildet, und es bildeten sich Schulen von Meistersängern, von denen jeder seinen besonderen, eigenständigen Beitrag zur Entwicklung einer in ihren Grundlagen vereinten Tradition leistete. Im 17. Jahrhundert setzte sich die intensive schöpferische Tätigkeit auf dem Gebiet des Kirchengesangs fort, wodurch das aus früheren Epochen übernommene Erbe erheblich bereichert wurde. Gleichzeitig traten unter dem Einfluss der allgemeinen Tendenzen der russischen Kultur in diesem Übergangsjahrhundert gefährliche Symptome auf, die die Einheit und Integrität der alten Tradition bedrohten. Das Wachstum des persönlichen Ansatzes drückte sich in einer freieren Haltung gegenüber allen Arten von Kanons und Beschränkungen aus, in dem Bestreben, sich in der Kunst zu „behaupten“. Einzelne Meister versuchten, ihren Gesang zu verschönern und zu variieren - „um der Eitelkeit willen, um den Ruhm des Sängers zu erlangen“, wie der Autor des polemischen Werkes „Geistige Furche“ schrieb, der das „langgezogene Fite-Singen“ verurteilte (210, 45).

Dieser freie Umgang mit der Tradition drückte sich im Auftauchen vieler verschiedener Varianten derselben Gesänge aus, die mit den Begriffen „in einer anderen Art des Gesangs“, „übersetzt“ (Übersetzung), „Willkür“ gekennzeichnet wurden. Die kanonisierten Gesänge wurden in den einzelnen Klöstern und Kathedralkirchen, die die Zentren der Entwicklung der Gesangkunst waren, unterschiedlich interpretiert. Diese lokalen Varianten wurden in Handschriften mit den Inschriften gekennzeichnet: „Simonow“ (*Simonow-Klosterchor in Moskau*), „Krutizki“ (*Krutizki-Kloster in Moskau*), „Tichwin“ (*Tichwin-Kloster, Oblast Leningrad*), usw. Alle bewahrten eine mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck gebrachte Verbindung zu ihrem Prototyp und gehorchten dem System der Osmoglasie. Dennoch führte eine solche Vielzahl von Interpretationen zu

разнообразии напевов и их вариантов уже невозможно становилось ориентироваться и отличить подлинное от того, на чем не было «благословения божьего».

Unstimmigkeiten im Gesang und zur Verstärkung der zentrifugalen Tendenzen. In der großen Zahl und Vielfalt der Gesänge und ihrer Varianten wurde es unmöglich, sich zu orientieren und das Authentische von dem zu unterscheiden, was nicht den „Segen Gottes“ auf sich trug.

## Развитие попевочной системы

Широта и интенсивность мелодического творчества русских распевщиков приводили к количественному разрастанию попевок знаменного распева и усложнению методов их взаимного сопряжения.

Знание попевок было основой певческого мастерства. Как свидетельствует одна из рукописен XVII века, в прежнее время певцы выучивали их наизусть и исполняли по памяти: «А старые де мастера, которые были в Московском государстве блаженные памяти при государе царе и великом князе Иване Васильевиче всея Русин, поп Феодор Москвитин, а прозвище Крестьянин и усонец Исая, а прозвище Лукошко, и Логгин, прозвище Корова, и их ученики пели для науки кокизник и подобник наизусть, потому оне согласие и знамя гораздо знали» (159, 25—26). Но по мере того как количество попевок увеличивалось, запоминать их становилось все труднее. Этим было вызвано появление с начала XVII века в певческих азбуках особых разделов с перечнем поповой, называвшихся обычно кокизниками. В кокизниках приводились крюковые начертания попевок вместе с соответствующими отрывками текста из наиболее распространенных песнопений, в которых встречается та или другая попсвка. Группировались полевки по гласам. иногда имелись еще дополнительные указания,

## Entwicklung des Gesangssystems

Die Breite und Intensität der melodischen Kreativität der russischen Sänger führte zu einem quantitativen Wachstum der Gesänge des Krjuki-Noten-Gesangs und zur Verkomplizierung der Methoden ihrer gegenseitigen Konjugation.

Die Kenntnis der Gesänge war die Grundlage der Gesangkunst. Wie eines der Manuskripte des 17. Jahrhunderts bezeugt, lernten die Sänger sie früher auswendig und trugen sie aus dem Gedächtnis vor: „Und die alten Meister, die im Moskauer Staat des seligen Andenkens unter dem Herrscher Zar und Großherzog Iwan Wassiljewitsch von ganz Russland waren, der Priester Theodor Moskwitin, genannt der Bauer, und der aus Ussolsk stammende Jesaja, genannt das Körbchen, und Loggin, genannt die Kuh, und ihre Schüler sangen für die Lehre den Kokiznik und den Podobik auswendig, weil sie das Zusammenspiel und das Zeichen sehr gut kannten.“ (159, 25-26). Doch mit der zunehmenden Zahl der Gesänge wurde es immer schwieriger, sie auswendig zu lernen. Dies war der Grund für das Erscheinen spezieller Abschnitte mit einer Liste von Gesängen, gewöhnlich Kokiznik genannt, in den Gesangs-ABCs seit Anfang des 17. Jahrhunderts. In den Kokizniki wurden die Krjuki-Notationen der Gesänge zusammen mit den entsprechenden Textpassagen aus den am weitesten verbreiteten Gesängen angegeben, in denen dieser oder jener Gesang vorkommt.

касающиеся характера их исполнения в разных случаях.

Старейшим известным в литературе кокизником является раздел под названием «Имена попевок» в азбуке монаха Кирилло-Белозерского монастыря Христофора, впервые введенной в научный обиход М. В. Бражниковым (37, 119—127). Азбука датирована 1604 годом и, следовательно, относится к самому началу XVII века. Поэтому, как справедливо замечает Бражников, можно считать, что она обобщает певческую практику предыдущего столетия. По сравнению с более поздними пособиями такого же рода перечень попевок у Христофора невелик. Составителем азбуки приведено 117 попевок, но если принять во внимание, что некоторые из них повторяются в разных гласах, то число их не превышает сотни<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В составленном Бражниковым алфавитном указателе попевок из азбуки Христофора 95 названий (37, 169—170).

В последующих кокизниках количество попевок возрастает в несколько раз и, по подсчету Бражникова, приближается к тысяче (37, 214). Такое колоссальное расхождение может быть объяснено отчасти большей полнотой позднейших пособий, но оно несомненно отражало и количественный рост самого запаса попевок, находившихся в обращении у певцов и распевщиков<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> А. Н. Кручининой сделан опыт систематизации попевок на основе теоретических руководств XVII века и более позднего времени. Этот свод насчитывает 225 основных формул, представленных каждая в количестве от двух до десяти вариантов (123).

Manchmal gab es zusätzliche Anweisungen für die Art der Aufführung bei verschiedenen Gelegenheiten.

Der älteste in der Literatur bekannte Kokiznik ist der Abschnitt „Namen zu den Gesängen“ im ABC des Mönchs des Kirill-Beloserski-Klosters Christopher, der erstmals von M. W. Braschnikow (37, 119-127) in den wissenschaftlichen Gebrauch eingeführt wurde. Das ABC ist auf das Jahr 1604 datiert und gehört somit in die Anfänge des 17. Jahrhunderts. Wie Braschnikow zu Recht anmerkt, kann es daher als eine Verallgemeinerung der Gesangspraxis des vorigen Jahrhunderts betrachtet werden. Im Vergleich zu späteren Handbüchern derselben Art ist die Liste der Gesänge in Christophs ABC klein. Der Kompilator des ABCs listet 117 Gesänge auf, aber wenn wir berücksichtigen, dass einige von ihnen in verschiedenen Stimmen wiederholt werden, übersteigt ihre Zahl nicht hundert<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Braschnikows alphabetischer Index der Gesänge aus Christophs ABC enthält 95 Namen (37, 169-170).

In den späteren Kokizniki steigt die Zahl der Gesänge um ein Vielfaches und nähert sich nach den Berechnungen von Braschnikow der Zahl Tausend (37, 214). Diese enorme Diskrepanz lässt sich zum Teil durch die größere Vollständigkeit der späteren Handbücher erklären, spiegelt aber zweifellos auch das quantitative Wachstum des Bestandes an Gesängen wider, die unter den Sängern und Kantoren im Umlauf waren<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> A. N. Krutschinina hat Erfahrungen mit der Systematisierung von Gesängen auf der Grundlage von theoretischen Handbüchern aus dem 17. und späteren Jahrhundert gesammelt. Dieser Korpus umfasst 225 Grundformeln, die jeweils in einer Anzahl von zwei bis zehn Varianten dargestellt werden (123).

Попевка не представляла собой окончательно окристаллизовавшегося жесткого стереотипа, это живой организм, подверженный всевозможным вариантным преобразованиям. Она может свободно растягиваться и сжиматься, вступать в разнообразные связи с другими попевками, дробиться на части. Из соединения двух, а иногда и более попевок возникает новая попевка, которая получает собственное наименование. Расширение или сокращение попевки, образование новых мелодических формул на основе соединения двух или трех кратких попевок в одну более протяженную и т. д. подчиняется определенным правилам. В кокизниках эти правила не излагались, опытный певец должен был знать их и свободно владеть техникой варьирования попевок и образования на их основе целого напева.

Попевки характеризовались прежде всего по заключительной части, составлявшей их ядро. Оно представляло собой наиболее яркий мелодический оборот данной попевки и отличалось относительным постоянством. Ему предшествовала «доступна», то есть вводная часть, более изменчивая и мелодически не столь рельефно очерченная<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Термин «доступна» встречается в наиболее полном по составу и рационально систематизированном кокизнике Соловецкого собрания ГПБ № 752/690. Эта рукопись, известная еще С. В. Смоленскому, подробно описана и проанализирована М. В. Бражниковым (37, 179 и сл.). См. также статью А. Н. Кручининой и Б. А. Шиндина (124).

Однако и ядро не оставалось совершенно неизменным. В зависимости от общего музыкального контекста, в котором употреблена та

Der Gesang stellt keinen endgültig kristallisierten, starren Stereotyp dar, sondern ist ein lebendiger Organismus, der allen möglichen Varianten unterworfen ist. Er kann frei gedehnt und gestaucht werden, verschiedene Verbindungen mit anderen Gesängen eingehen und sich in Teile aufspalten. Aus der Kombination von zwei, manchmal sogar mehreren Gesängen entsteht ein neuer Gesang, der seinen eigenen Namen erhält. Das Ausdehnen oder Zusammenziehen eines Gesangs, die Bildung neuer melodischer Formeln auf der Grundlage der Kombination von zwei oder drei kurzen Gesängen zu einem längeren usw. unterliegt bestimmten Regeln. Im Kokiznik wurden diese Regeln nicht angegeben; ein erfahrener Sänger musste sie kennen und die Technik der Variation von Gesängen und der Bildung eines ganzen Gesangs auf ihrer Grundlage beherrschen.

Die Gesänge waren vor allem durch den Schlussteil gekennzeichnet, der ihren Kern bildete. Er stellte die lebendigste melodische Wendung eines bestimmten Gesangs dar und zeichnete sich durch relative Konstanz aus. Ihm ging der „zugängliche“, d.h. einleitende Teil voraus, der variabler und weniger melodisch ausgeprägt war<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Der Begriff „zugänglich“ findet sich in der vollständigsten und am besten systematisierten Handschrift der Solowezki-Sammlung der GPB Nr. 752/690. Dieses Manuskript, das schon S. W. Smolenski bekannt war, wurde von M. W. Braschnikow ausführlich beschrieben und analysiert (37, 179 ff.). Siehe auch den Artikel von A. N. Krutschinina und B. A. Schindin (124).

Aber auch der Kern blieb nicht völlig unverändert. Je nach dem allgemeinen musikalischen Kontext, in dem dieser oder jener Gesang verwendet wurde,

или другая попевка, оно принимает различную форму, сохраняя лишь основной мелодический рисунок. Подобная эластичность попевки позволяла легко распевать различные по длине и грамматическому строению тексты на ту же самую формулу, достигая плавности и непрерывности развертывания мелодической линии, образуемой сцеплением ряда попевок. Строка в знаменном распеве — это не механическая сумма попевок, а «единим» более высокого порядка, и вычленение отдельной попевки все же оказывается до известной степени искусственной операцией.

Кокизники XVII века не содержат достаточно полной и последовательной систематизации всего попевочного фонда. Распределение по гласам не может служить основой такой систематизации, поскольку многие попевки применялись в нескольких гласах. С другой стороны, между попевками не только одного, но и разных гласов часто наблюдается настолько близкое сходство, что отличить их друг от друга почти невозможно. Для понимания мелодического строя знаменного распева необходима иная группировка, основанная на интонационном родстве попевок, а не на формальном отнесении к тому или другому гласу.

Мы находим в кокизниках довольно многочисленные группы попевок с общим основным наименованием и разными дополнительными определениями. Например: кулизма малая, кулизма разводная, кулизма накончальная, мережа низкая, мережа тихая, мережа полная, рафатка средняя, рафатка сугубая, рафатка косная и т. п. В упомянутом кокизнике Соловецкого собрания насчитывается 20 разновидностей кулизмы, 17 разных мережей и мережиц, 12 рафаток, 10 хамил и т. д.

наhm er unterschiedliche Formen an, wobei lediglich das melodische Grundmuster beibehalten wurde. Diese Elastizität des Gesangs ermöglichte es, Texte unterschiedlicher Länge und grammatikalischer Struktur problemlos auf derselben Formel zu singen und eine gleichmäßige und kontinuierliche Entfaltung der melodischen Linie zu erreichen, die durch die Kopplung mehrerer Gesänge entsteht. Eine Zeile im Krjuki-Noten-Gesang ist keine mechanische Summe von Gesängen, sondern eine Einheit höherer Ordnung, und die Isolierung eines einzelnen Gesangs ist bis zu einem gewissen Grad immer noch ein künstlicher Vorgang.

Die Kokizniki-Bücher des 17. Jahrhunderts enthalten keine hinreichend vollständige und konsistente Systematisierung des gesamten Gesangsfonds. Die Aufteilung nach Stimmen kann nicht als Grundlage für eine solche Systematisierung dienen, da viele Gesänge in mehreren Stimmen verwendet wurden. Andererseits ähneln sich Gesänge nicht nur einer, sondern auch verschiedener Stimmen oft so stark, dass es fast unmöglich ist, sie voneinander zu unterscheiden. Um die melodische Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs zu verstehen, ist eine andere Gruppierung notwendig, die auf der intonatorischen Verwandtschaft der Gesänge beruht und nicht auf einer formalen Zuordnung zu dem einen oder anderen Vokal.

Wir finden in den Kokizniki ziemlich zahlreiche Gruppen von Melodien mit einem gemeinsamen Grundnamen und verschiedenen zusätzlichen Bestimmungen. Zum Beispiel: Kulisma klein, Kulisma scheidbar, Kulisma abschließend, Merescha niedrig, Merescha ruhig, Merescha voll, Rafatka mittel, Rafatka intensiv, Rafatka schräg usw. In dem erwähnten Kokizniki der Solowezki-Sammlung gibt es 20 Kulisma-Varianten, 17 verschiedene Meschera und Meschera, 12 Rafatka, 10 Hamil usw. (37, 203—208). Die



(37, 203—208). Те же названия фигурируют в качестве дополнительных в определении попевок. принадлежащих к другим группам: дуда с кулизою, статья с мережею, долинка с дербицею и т. п. Но классификация попевок по номенклатурному принципу оказывается неполной и неточной, так как интонационная общность проявляется нередко между разными по названию попевками, в то время как различные мелодические обороты могут иметь одинаковые наименования.

Приемы образования ряда мелодических вариантов из одного ядра можно наглядно продемонстрировать на материале одной из наиболее многочисленных групп попевок, называемых мережа, или мережица. В. М. Металлов в составленном им своде попевок знаменного распева (157) приводит 32 разновидности этой попевки. Из них 24 относятся ко второму гласу, что позволяет считать мережу наиболее характерной именно для данного гласа<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Интересно отметить расхождение с азбукой Христофора, в которой имеются три разновидности мережи, отнесенные к четвертому гласу, а одна из них также к шестому. Среди попевок второго гласа в этом источнике мережа не названа.

Следующее место по употребительности этой попевки принадлежит шестому гласу, в котором мережа представлена 21 разновидностями, причем большинство их совпадает с вариантами второго гласа<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> В этом можно усмотреть следы свойственного византийской теории музыки деления гласов на автентические и плагальные, при котором первый и пятый, второй и

одинаковые названия используются как дополнительные Bestimmungen in der Definition von Melodien verwendet, die zu anderen Gruppen gehören: Pfeife mit Kulisma, Artikel mit Merescha, Tal mit Derbiza und so weiter. Aber die Klassifizierung von Melodien nach dem Nomenklaturprinzip ist unvollständig und ungenau, da die Intonationsgemeinschaft oft zwischen Melodien mit unterschiedlichen Namen auftritt, während verschiedene melodische Wendungen die gleichen Bezeichnungen haben können.

Die Methoden zur Bildung einer Reihe von melodischen Varianten aus einem Kern lassen sich anhand einer der zahlreichsten Gruppen von Melodien, den sogenannten Merescha oder Mereschiza, anschaulich demonstrieren. W. M. Metallow führt in seinem Sammelband von Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs (157) 32 Varianten dieser Melodie an. Von ihnen beziehen sich 24 auf den zweiten Modus, was Merescha zu einer der charakteristischsten Melodien dieses Modus macht<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Es ist interessant, die Abweichung vom ABC des Christophorus zu untersuchen, in der es drei Varianten der Merescha gibt, die dem vierten Modus zugeordnet sind, und eine davon auch dem sechsten. Unter den Melodien des zweiten Modus wird in dieser Quelle die Merescha nicht genannt.

Der sechste Modus ist der zweithäufigste Modus für diese Melodie, in dem Merescha durch 21 Varianten vertreten ist, von denen die meisten mit den Varianten des zweiten Modus übereinstimmen<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Darin lassen sich Spuren der byzantinischen Musiktheorie eigenen Einteilung der Stimmen in echte und plagale Vokale erkennen, in denen die erste und fünfte, zweite und sechste,

шестой, третий и седьмой, четвертый и восьмой гласы оказывались родственными.

В остальных гласах мережа встречается в небольшом числе разновидностей (в первом — 1, в третьем — 5, в четвертом — 4, в пятом и седьмом — по одной, в восьмом — 7). Объясняя название попевки, Металлов пишет: «Наименование древнеславянское: мережи — мрежи — сети. По замысловатости исполнения этой полевки в крюках это действительно настоящие сети для неопытного певца» (157, 10). Самое зерно полевки, впрочем, интонационно несложно, трудность могла заключаться в образовании различных производных ее видов.

Мелодический оборот, служащий основой для всех разновидностей мережи, фигурирует у Металлова в качестве самостоятельной попевки под названием мережи меньшей (пример 29). Другая основная форма носит наименование мережи нижней (пример 30).

Определение «нижняя» указывает на более низкую область звуков, входящих в состав этой попевки, которая ограничивается; пределами мрачного согласия. Вместе с тем она оканчивается ступенью выше мережи меньшей. В образовании более сложных и протяженных вариантов эта попевка не играет сколько-нибудь значительной роли. Только два вида, представленных в шестом гласе (мережа двоечельная меньшая с поддержкой и мережа средняя двоечельная с поддержкой), имеют в своей основе мережу нижнюю.

Наиболее распространенным способом увеличения протяженности попевки было прибавление звуков в «доступке», то есть начальной ее части. Именно таким образом на основе мережи меньшей создаются мережа средняя, мережа большая и мережа полная (пример 31).

dritte und siebte, vierte und achte Stimme miteinander verbunden waren.

In den übrigen Modi kommt Merescha in einer begrenzten Anzahl von Varianten vor (im ersten Modus 1, im dritten Modus 5, im vierten Modus 4, im fünften und siebten Modus jeweils 1 und im achten Modus 7). Metallov erklärt den Namen des Gesangs: „Der Name ist altslawisch: Merescha – Mresch – Netze. Aufgrund der komplexen Ausführung dieser Melodie in den Krjuki-Noten ist sie für einen unerfahrenen Sänger in der Tat ein echtes Netz.“ (157, 10) Das Kernmotiv der Melodie ist indes in seiner Intonation nicht komplex. Die Schwierigkeit könnte darin gelegen haben, die verschiedenen abgeleiteten Arten zu bilden.

Der melodische Umschwung, der als Grundlage für alle Varianten der Merescha dient, erscheint bei Metallov als eigenständige Melodie unter dem Namen Merescha kleiner (Beispiel 29). Eine andere Grundform trägt die Bezeichnung Merescha unten (Beispiel 30).

Die Definition von „unten“ weist auf den unteren Bereich der Klänge hin, aus denen dieser Gesang besteht, der sich auf die Grenzen der düsteren Konsonanz beschränkt. Zugleich endet er eine Stufe über dem unteren Takt. Bei der Bildung komplexerer und erweiterter Varianten spielt dieser Gesang keine wesentliche Rolle. Nur die beiden in der sechsten Stimme vorgestellten Typen (der kleinere zweistimmige Takt mit Stütze und der mittlere zweistimmige Takt mit Stütze) haben den unteren Takt als Grundlage.

Die häufigste Methode, um die Länge einer Melodie zu verlängern, war das Hinzufügen von Tönen in der „Dostupka“, also dem Anfangsteil. Auf diese Weise entstehen aus der Merescha kleiner die Merescha mittlere, die Merescha große und die Merescha volle (Beispiel 31).

Технически более сложным способом являлось соединение попевки с другой, неродственной ей, в результате чего возникала новая, составная попевка. При таком сочленении частичному изменению подвергалось и самое ядро. Мережа вступает в связь с несколькими отличными от нее попевками. Так, мережа меньшая с пауком складывается из основной попевки группы мережей и попевки «паук великий» (пример 32).

Соединительным звеном служит звук до, которым оканчивается первая попевка и начинается вторая (пример 30). По тому же принципу «стыковываются» с пауком великим мережа средняя, большая и полная.

Присоединение к различным видам мережей попевок подъем малый или стезя образует ряды сложных попевок под названием мережа малая (средняя, большая, полная) с подъемом, мережа малая (средняя, большая, полная) со стезею. С пауком великим и стезей соединяется и мережа нижняя (пример 34).

Еще один ряд двучленных составных попевок того же семейства представляют мережи с поддержкой<sup>6</sup> (малая, средняя, большая, полная; пример 35).

<sup>6</sup> У Металлова нет самостоятельной попевки под названием поддержка. В конокнике Соловецкого собрания имеется попевка «поддержная». Само наименование указывает на ее служебный характер.

К этому ряду относится также мережа двоечельная<sup>7</sup> с поддержкой (пример 36).

<sup>7</sup> Прилагательное «двоечельная» происходит от названия певческого знака «двое в челну», которым обозначается вступительный трехзвучный мотив.

Эти примеры дают наглядное представление о технике

Technisch anspruchsvoller war die Verbindung einer Melodie mit einer anderen, nichtverwandten Melodie, wodurch eine neue, zusammengesetzte Melodie entstand. Bei dieser Verbindung wurde auch das Kernmotiv teilweise verändert. Die Merescha verbindet sich mit mehreren anderen Melodien. So besteht die Merescha kleiner mit der Spinne aus der Grundmelodie der Merescha-Gruppe und der Melodie „die große Spinne“ (Beispiel 32). Das verbindende Glied ist der Ton C, mit dem die erste Melodie endet und die zweite beginnt (Beispiel 30). Nach demselben Prinzip werden die Merescha mittlere, große und volle mit der großen Spinne „verbunden“.

Die Verbindung zu verschiedenen Arten von Mereschen der kleine Aufzug oder Weg bildet eine Reihe von komplexen Mereschen genannt Merescha klein (mittel, groß, voll) mit Aufzug, Merescha klein (mittel, groß, voll) mit Weg. Mit der großen Spinne und Weg der unteren Maßnahme ist auch verbunden (Beispiel 34).

Eine weitere Serie von zweigliedrigen zusammengesetzten Gesängen derselben Familie ist das Maß mit Hebung<sup>6</sup> (klein, mittel, groß, voll; Beispiel 35).

<sup>6</sup> In Metallows Werk gibt es keine eigenständige Melodie mit dem Namen Hebung. Im Kodex der Solowezki-Sammlung gibt es die Melodie „Hebung“. Der Name selbst weist auf ihren dienenden Charakter hin.

Zu dieser Serie gehört auch eine zweiteilige Merescha<sup>7</sup> mit Hebung (Beispiel 36).

<sup>7</sup> Das Adjektiv „zweiteilig“ leitet sich von der Bezeichnung des Gesangszeichens „zwei in einem Boot“ ab, das das einleitende dreistimmige Motiv bezeichnet.

Diese Beispiele vermitteln eine klare Vorstellung von der Technik der Bildung

образования семейств попевок на основе одного мелодического ядра. Если в рассмотренных случаях само название указывало на родство попевок, то часто бывает легко обнаружить общую основу и в попевках с неодинаковыми наименованиями, различие между которыми сводится к незначительным деталям: добавление одного знака или небольшое сокращение, дробление, изменение длительности отдельных звуков и т. п. (пример 37).

Приведенные построения редко встречаются на практике в своем чистом виде. Образцы Металлова представляют собой как бы некую обобщенную модель, которая допускала те или иные отступления, замену и перестановку составных элементов. В действительности существовало гораздо большее количество вариантов, чем объясняются и расхождения между отдельными кокизниками. Обращаясь к различным рукописным источникам, Металлов выводил из них формулу среднеарифметического порядка и отбрасывал то, что казалось ему случайным, эпизодическим и нетипичным.

Количественный рост попевочного фонда в XVII веке совершался по преимуществу за счет образования производных форм и создания таким путем целых семейств родственных попевок, имеющих одинаковую мелодическую основу. «В XV—XVI веках,— замечает Бражников, — попевок было меньше, они звучали беднее и были представлены главным образом своими основными неварьированными видами» (37, 210). Но бурный, стремительный рост попевочного фонда имел и отрицательные стороны. Все труднее становилось овладеть огромным разнообразием мелодических формул и их вариантов и все больше сглаживалось различие между ними. Тот же исследователь говорит о «падении гласовой характерности»

von Gesangsfamilien auf der Grundlage eines einzigen melodischen Kerns.

Wenn in den oben betrachteten Fällen der Name selbst die Verwandtschaft der Gesänge anzeigte, ist es oft leicht, eine gemeinsame Basis in Gesängen mit ungleichen Namen zu entdecken, deren Unterschied sich auf kleine Details reduziert: Hinzufügung eines einzigen Zeichens oder eine kleine Reduzierung, Aufspaltung, Änderung der Dauer einzelner Laute usw. (Beispiel 37).

Die genannten Konstruktionen sind in der Praxis selten in ihrer reinen Form anzutreffen. Metallows Muster stellen eine Art verallgemeinertes Modell dar, das die eine oder andere Abweichung, Ersetzung und Neuordnung von Bestandteilen zuließ. In Wirklichkeit gab es eine viel größere Anzahl von Varianten, was auch die Diskrepanzen zwischen einzelnen Kokizniki erklärt. Aus verschiedenen handschriftlichen Quellen leitete Metallow eine Formel für die durchschnittliche arithmetische Ordnung ab und verwarf, was ihm zufällig, episodisch und untypisch erschien.

Das quantitative Wachstum des Gesangsfonds im 17. Jahrhundert war vor allem auf die Bildung abgeleiteter Formen und die Schaffung ganzer Familien verwandter Gesänge mit derselben melodischen Grundlage zurückzuführen. „Im 15. - 16. Jahrhundert“, bemerkt Braschnikow, „gab es weniger Gesänge, sie klangen ärmer und waren hauptsächlich durch ihre unveränderlichen Grundtypen vertreten“ (37, 210). Das schnelle, rasante Wachstum des Gesangsfonds hatte aber auch negative Seiten. Es wurde immer schwieriger, die große Vielfalt der melodischen Formeln und ihrer Varianten zu beherrschen, und die Unterscheidung zwischen ihnen verschwamm zunehmend. Derselbe Forscher spricht vom „Rückgang der Vokalcharakteristik“ der Gesänge als

попевок как прямом следствии их непомерного численного разрастания, о «полной гипертрофии» лопевочной системы (37, 217), подтачивавшей самую основу знаменного распева.

Границы попевок и самое содержание этого понятия приобретали крайне расплывчатый характер. Полевкой мог быть краткий мелодический оборот из трех-четырех звуков, но могло быть и большое законченное построение, состоящее из нескольких самостоятельных звеньев. Некоторые попевки рассмотренной группы, например мережа полная со стезей, с пауком или с поддержкой, разрастаются до размеров целой мелодической строки (пример 38).

В сущности, в основе всей системы попевок знаменного распева лежало сравнительно небольшое число простейших мелодических оборотов, различные, более или менее устойчивые комбинации которых получали свои наименования и закреплялись в качестве постоянных формул, принадлежащих одному или нескольким гласам. Если исходить не из попевок как из слитного целого, а из этих более мелких мелодических единиц, то многочисленные связи между гласами и семействами попевок выступают с еще большей ясностью. Так, семейство мережей интонационно близко к группам перевязок, переволок и поверток. Например, повертка с подъемом представляет собой не что иное, как сокращенный вариант мережи полной с подъемом, но благодаря троекратному увеличению первого звука меняется ритмическая структура попевки (пример 39).

Тот же мелодический оборот представлен в своде Металлова под названием кора или подъем полный, а без продления первого звука — корица или подъем большой. Все они относятся к группе срединных<sup>8</sup> попевок, и потому разница в

direkte Folge ihres exorbitanten zahlenmäßigen Wachstums, von der „völligen Hypertrophie“ des Gesangssystems (37, 217), die die eigentliche Grundlage des Krjuki-Noten-Gesangs untergrub.

Die Grenzen der Gesänge und der eigentliche Inhalt dieses Konzepts wurden extrem vage. Ein Gesang konnte eine kurze melodische Wendung von drei oder vier Tönen sein, aber auch eine große vollständige Struktur, die aus mehreren unabhängigen Gliedern besteht. Einige Gesänge der betrachteten Gruppe, z. B. ein volle Merescha mit einem Weg, mit einer Spinne oder mit einer Hebung, erreichen die Größe einer ganzen melodischen Linie (Beispiel 38).

Im Wesentlichen beruhte das gesamte System der Gesänge des Krjuki-Noten-Gesangs auf einer relativ kleinen Anzahl einfachster melodischer Wendungen, von denen verschiedene, mehr oder weniger stabile Kombinationen ihre Namen erhielten und als feste Formeln einer oder mehrerer Stimmen zugeordnet wurden. Geht man nicht von den Gesängen als kohärentem Ganzen aus, sondern von diesen kleineren melodischen Einheiten, so werden die zahlreichen Verbindungen zwischen den Vokalen und den Gesangsfamilien noch deutlicher. So steht die Familie der Mereschen den Gruppen der Ligaturen, Drehungen und Wendungen intonatorisch nahe. So ist z. B. eine Wendung mit Steigerung nichts anderes als eine verkürzte Version einer vollen Merescha mit Steigerung, aber die rhythmische Struktur des Gesangs ändert sich durch die dreifache Steigerung des ersten Tons (Beispiel 39).

Dieselbe melodische Wendung wird in Metallows Korpus unter dem Namen Rinde oder voller Anstieg und ohne Verlängerung des ersten Tons - Zimt oder größerer Anstieg - präsentiert. Sie alle gehören zur Gruppe der mittleren<sup>8</sup> Gesänge, und daher kann der

наименованиях не может быть отнесена за счет различной функции в образовании мелодической строки.

<sup>8</sup> Металлов различает попевки начальные, срединные и конечные по их положению в мелодической строке (157, 3).

Число таких совпадений очень велико. Все это служит подтверждением сделанного Брашниковым вывода о самоизживании и распаде системы попевок знаменного распева, которая исчерпала свои внутренние возможности и оказалась перед угрозой тупика: «Попевки как система, достигнув вершины, остановились в своем развитии... Мы видели, что у системы попевок, после того как она уперлась в свою вершину, уже не было перспектив дальнейшего развития» (37, 218). Со всей ясностью это обнаружилось во второй половине XVII века, по кризис старой певческой традиции назревал и подготавливался уже в начале столетия.

Киноварные пометы. Обиходный звукоряд

Одним из важных мероприятий, направленных на укрепление знаменного распева и предотвращение хаоса и произвола в певческом деле, была реформа крюковой нотации, заключавшаяся во введении еще одного ряда знаков, которые дополняли информацию, содержащуюся в знаменах, и уточняли их звуковысотное значение.

Эта реформа была непосредственно связана с переусложнением системы попевок. Отдельные знамена, сами по себе взятые, не имели постоянного, строго фиксированного высотного значения. Оно определялось их

Unterschied in den Namen nicht auf eine unterschiedliche Funktion bei der Bildung der melodischen Linie zurückgeführt werden.

<sup>8</sup> Metallow unterscheidet Anfangs-, Mittel- und Schlussgesang nach ihrer Position in der melodischen Linie (157, 3).

Die Zahl solcher Koinzidenzen ist sehr groß. All dies dient dazu, Brashnikows Schlussfolgerung über die Selbsterhaltung und den Zerfall des Systems der Gesänge im Krjuki-Noten-Gesang zu bestätigen, das seine inneren Möglichkeiten erschöpft hatte und in eine Sackgasse zu geraten drohte: „Die Gesänge als System, das seinen Höhepunkt erreicht hatte, blieben in ihrer Entwicklung stehen.... Wir haben gesehen, dass das System der Gesänge, nachdem es seinen Gipfel erreicht hatte, keine Aussicht auf weitere Entwicklung hatte“ (37, 218). Dies wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich, als sich die Krise der alten Gesangstradition bereits seit Beginn des Jahrhunderts anbahnte und vorbereitet wurde.

Kinovar-Notation. Geläufige Tonleiter

Eine der wichtigsten Maßnahmen zur Stärkung des Bannergesangs und zur Vermeidung von Chaos und Willkür beim Singen war die Reform der Krjuki-Notation, die in der Einführung einer weiteren Reihe von Zeichen bestand, die die in den Bannern enthaltenen Informationen ergänzten und ihren Klang- und Tonwert verdeutlichten.

Diese Reform stand in direktem Zusammenhang mit der Überkomplizierung des Bannersystems. Die einzelnen Banner hatten für sich genommen keinen konstanten, streng festgelegten Tonhöhenwert. Er wurde

положением в контексте той или иной знаковой формулы и могло быть неодинаковым в различных попевах. Чтобы верно прочесть крюковую запись напева, надо было уметь быстро определить состав его попевок по графическим формулам. Пособием для этого служили кокизники. Но когда количество попевок в кокизииках стало достигать нескольких сотен, а в отдельных случаях даже переваливало за тысячу, пользоваться ими оказывалось очень трудно, а заучивание наизусть такого кокизника представлялось и вовсе невозможным даже для певца с выдающейся памятью. Простая и легкая для усвоения система киноварных помет устраняла трудности, связанные с определением высотного уровня звуков, обозначаемых «переменным знаменем». Вместе с тем она освобождала певца от необходимости хорошо знать попевки и в этом смысле оказывалась чуждой коренным основам знаменного распева. Не случаен тот факт, что кокизники XVII века не имеют помет<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Обращая внимание на отсутствие кокизников пометного периода, Бражников замечает: «Такие кокизники попросту оказались ненужными» (37, 218). Правда, в более поздних азбуках XVIII—XIX веков, принадлежавших большей частью старообрядцам, мы находим перечни попевок, снабженные киноварными пометами. Но эти азбуки не имеют исторического значения.

В основу помет, обозначающих высоту звука<sup>10</sup>, был положен двенадцатиступенный диатонический звукоряд с делением на четыре «согласия», называемый обычно церковным или обиходным.

durch ihre Position im Zusammenhang mit dieser oder jener Zeichenformel bestimmt und konnte in verschiedenen Gesängen unterschiedlich sein. Um eine Krjuki-Aufnahme eines Gesangs richtig lesen zu können, musste man in der Lage sein, die Zusammensetzung der Gesänge anhand grafischer Formeln schnell zu bestimmen. Das Kokizniki diente als Hilfsmittel für diesen Zweck. Doch als die Anzahl der Gesänge in den Kokizniks mehrere hundert, in manchen Fällen sogar über tausend erreichte, wurde es sehr schwierig, sie zu benutzen, und das Auswendiglernen eines solchen Kokizniki war selbst für einen Sänger mit einem hervorragenden Gedächtnis unmöglich. Das einfache und leicht zu erlernende System der Kinovarzeichen beseitigte die Schwierigkeiten, die mit der Bestimmung der Tonhöhe der durch das „variable Banner“ angezeigten Töne verbunden waren. Gleichzeitig befreite es den Sänger von der Notwendigkeit, die Gesänge gut zu kennen, und in diesem Sinne war es der grundlegenden Basis des Krjuki-Noten-Gesangs fremd. Es ist kein Zufall, dass die Kokizniki des 17. Jahrhunderts keine Markierungen aufweisen<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Braschnikow macht auf das Fehlen von Kokizniki der markierten Periode aufmerksam und merkt an: „Solche Kokizniki haben sich einfach als unnötig erwiesen“ (37, 218). Es stimmt, dass wir in späteren ABC-Büchern des 18. - 19. Jahrhunderts, die meist den Altgläubigen gehörten, Listen von Gesängen mit Kinovarnoten finden. Aber diese ABCs haben keine historische Bedeutung.

Die Töne, die die Tonhöhe<sup>10</sup> bezeichnen, basierten auf einer zwölfstufigen diatonischen Tonfolge mit einer Unterteilung in vier Konsonanten, die gewöhnlich als Kirchen- oder geläufige Tonfolge bezeichnet wird.

<sup>10</sup> Наряду со «степенными» высотными пометами существовал другой ряд — «указательных» помет, относившихся к характеру исполнения.

В певческих руководствах XV—XVI веков нет никаких указаний на то, что этот звукоряд был известен русским мастерам раньше. Разработку его следует считать достижением отечественной музыкально-теоретической мысли XVII века.

Основным источником, сообщающим наряду с изложением самой системы помет также некоторые сведения о ее происхождении, является «Сказание о зарембах» (в другой редакции «Сказание о пометах еже пишутся в пении над знаменем»), относящееся уже ко второй половине столетия. История создания помет излагается здесь ретроспективно, на основании данных, полученных, по всей вероятности, путем устной передачи. В некоторых редакциях «Сказания» изобретение помет приписывается новгородцу Ивану Шайдуру. Эта версия утверждается и в ряде позднейших музыкально-исторических трудов. Но одна из лучших и наиболее полных редакций, к которой впервые привлек внимание Металлов, свидетельствует, что разработка системы помет была делом не одного лица, а целой группы знатоков певческого искусства. В той же рукописи есть приблизительное указание на срок, в течение которого пометы были «сотворены» и вошли в употребление. Это произошло, по свидетельству данного источника, «после литовского разорения, при державе блаженныя памяти великого государя царя и великого князя Михаила Феодоровича всея Руси» (159, 26), то есть между 1613 и 1645 годами. Среди «творцов» пометной системы автор цитированной Металловым рукописи называет

<sup>10</sup> Neben den „stufenweisen“ Tonhöhennoten existierte eine andere Reihe von „hinweisenden“ Noten, die sich auf den Charakter der Ausführung bezogen.

In den Gesangshandbüchern des 15. - 16. Jahrhunderts gibt es keinen Hinweis darauf, dass diese Tonfolge den russischen Meistern früher bekannt war. Ihre Entwicklung sollte als Errungenschaft des russischen musiktheoretischen Denkens des 17. Jahrhunderts betrachtet werden.

Die wichtigste Quelle, die neben der Beschreibung des Notensystems selbst auch einige Informationen über seinen Ursprung liefert, ist die „Geschichte von den Zäsuren“ (in einer anderen Version „Geschichte von den Noten, die im Gesang über das Banner geschrieben werden“), die aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stammt. Die Geschichte der Entstehung der Noten wird hier rückblickend dargestellt, und zwar auf der Grundlage von Daten, die höchstwahrscheinlich durch mündliche Überlieferung gewonnen wurden. In einigen Ausgaben der Erzählung wird die Erfindung der Noten Iwan Schajdur, einem Nowgoroder, zugeschrieben. Diese Version wird auch in einer Reihe späterer musikgeschichtlicher Werke bestätigt. Aber eine der besten und vollständigsten Ausgaben, auf die Mеталлов zuerst aufmerksam gemacht hat, bezeugt, dass die Entwicklung des Notensystems nicht das Werk einer einzelnen Person, sondern einer ganzen Gruppe von Experten der Gesangkunst war. In demselben Manuskript findet sich ein ungefähre Hinweis auf den Zeitraum, in dem die Noten „geschaffen“ wurden und in Gebrauch kamen. Nach dieser Quelle geschah dies „nach der Verwüstung Litauens, während der Herrschaft des großen souveränen Zaren und Großfürsten Michail Fjodorowitsch von ganz Russland“ (159, 26), also zwischen 1613 und 1645. Unter den „Schöpfern“ des Gedächtnissystems nennt der Autor des



московского попа Луку, Федора Копыла из Устюга Великого, нижегородца Семена Баскакова, игумена Вологжепского Павлова монастыря Памву и других. «По ним же (то есть после них) Лев Зуб и Иван Шайдур и Тихон Корела». Вряд ли можно предполагать, что все они работали самостоятельно, независимо друг от друга, придя к одинаковым или сходным результатам. Более вероятно, что система помет, как считает Бражников, была разработана коллективной группой знатоков певческого искусства, на которых была возложена задача усовершенствования крюковой нотации (37, 311). Если принять во внимание, что для разработки помет и внедрения их в практику требовался некоторый промежуток времени, то следует считать, что они получили широкое распространение не ранее середины XVII века.

Анализируя структуру обиходного звукоряда, легко заметить, что в нем есть свой центр и периферия. Центром является гексахорд до—ля первой октавы<sup>11</sup>, включавший два согласия — мрачное (до—ре—ми) и светлое (фа—соль—ля).

<sup>11</sup> Реальное звучание в мужском хоре должно было быть на октаву ниже. Но при переводе на нотолинейную систему обычно использовался альтерный ключ, в котором первая ступень мрачного согласия, обозначаемая буквами ГН, совпадала со звуком до первой октавы.

Каждая из ступеней этого гексахорда имеет буквенное обозначение: ГН (гораздо низко), Н (низко), С (средним гласом)<sup>12</sup>, М (мрачно), П (повыше) и Б (высоко); буква Р (ровно) служила для обозначения повторяющихся звуков.

von Metallow zitierten Manuskripts den Moskauer Priester Luka, Fjodor Kopyla aus Ustjug der Große, Semjon Baskakow aus Nischni Nowgorod, den Abt des Pawlow-Klosters in Wologschepsk, Pamwa, und andere. „Danach (d.h. nach ihnen) Lew Sub und Iwan Schajdur und Tichon Korela.“ Es ist kaum anzunehmen, dass sie alle unabhängig voneinander arbeiteten und zu den gleichen oder ähnlichen Ergebnissen kamen. Es ist wahrscheinlicher, dass das Markierungssystem, wie Braschnikow glaubt, von einer kollektiven Gruppe von Experten der Gesangkunst entwickelt wurde, die mit der Aufgabe betraut wurden, die Krjuki-Notation zu verbessern (37, 311). Wenn wir berücksichtigen, dass die Entwicklung und Einführung von Noten eine gewisse Zeit in Anspruch nahm, sollten wir davon ausgehen, dass sie frühestens in der Mitte des 17. Jahrhunderts weit verbreitet waren.

Analysiert man die Struktur der gewöhnlichen Klangordnung, so kann man leicht feststellen, dass sie ein Zentrum und eine Peripherie hat. Das Zentrum ist der Hexachord C - A der ersten Oktave<sup>11</sup>, der zwei Konsonanten enthält - dunkel (do-re-mi) und hell (fa-sol-la).

<sup>11</sup> Der tatsächliche Klang im Männerchor hätte eine Oktave tiefer liegen müssen. Bei der Übersetzung in das notenlinienbasierte System wurde jedoch in der Regel die Alt-Tonart verwendet, bei der die erste Stufe der düsteren Konsonanz, die durch die Buchstaben GN gekennzeichnet ist, mit dem Klang bis zur ersten Oktave übereinstimmt.

Jede der Stufen dieses Hexachords hat eine Buchstabenbezeichnung: GN (sehr tief), N (tief), C (mittlerer Vokal)<sup>12</sup>, M (dunkel), P (etwas höher) und B (hoch); der Buchstabe P (gerade) diente zur Kennzeichnung wiederholter Laute.

<sup>12</sup> Эта ступень обозначалась также точкой.

Периферию образуют верхнее (от си-бемоль первой октавы до ре второй октавы) и нижнее (соль—си малой октавы) согласия, ступени которых обозначались теми же буквами, но с прибавлением сверху крестика (крыжа) в низком (простом) и точки (хохолка) в верхнем

(тресветлом) согласии:  $\overset{\dagger}{Г}\overset{\dagger}{Н}, \overset{\dagger}{П}, \overset{\dagger}{Ц}$

(эта буква заменяла С или точку) и

$\overset{\cdot}{М}, \overset{\cdot}{П}, \overset{\cdot}{В}.$

Таким образом простое согласие оказывалось транспозицией мрачного согласия на кварту вниз, а тресветлос — светлого согласия на кварту вверх.

В литературе отмечалось невольно бросающееся в глаза сходство этого звукоряда с системой гексахордов, связанных по принципу сольмизации (161, 1762). Два средних согласия образуют основной гексахорд — hexachordum naturale (по средневековой латинской терминологии), простое и мрачное согласия вместе взятые соответствуют по диапазону нижнему гексахорду — hexachordum durum, светлое и тресветлос согласия — верхнему гексахорду, или hexachordum molle<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Названия quadratum и molle происходит от различных форм начертания ноты си (o quadratum или durum) и си-бемоль (b-molle) в соответствующих гексахордах.

Первоначальная основа системы, состоящая из трех связанных между собой гексахордов, могла

<sup>12</sup> Auch dieser Schritt wurde mit einem Punkt gekennzeichnet.

Die Peripherie wurde durch die oberen (vom B der ersten Oktave bis zum D der zweiten Oktave) und unteren (G-H der Moll-Oktave) Konsonanten gebildet, deren Stufen durch dieselben Buchstaben bezeichnet wurden, jedoch mit dem Zusatz von oben eines Kreuzes (Häkchen) in der tiefen (einfachen) und eines Punkts (Kamm) in den oberen

(erhöhten) Konsonanz:  $\overset{\dagger}{Г}\overset{\dagger}{Н}, \overset{\dagger}{П}, \overset{\dagger}{Ц}$

(dieser Buchstabe ersetzte das C oder

den Punkt) und  $\overset{\cdot}{М}, \overset{\cdot}{П}, \overset{\cdot}{В}.$

So war der einfache Dreiklang eine Transposition des dunklen Dreiklangs um eine Quarte nach unten, während der helle Dreiklang eine Transposition des hellen Dreiklangs um eine Quarte nach oben war.

In der Literatur ist die verblüffende Ähnlichkeit dieser Klangordnung mit dem System der Hexachorde, die nach dem Prinzip der Solmisation (161, 1762) verbunden sind, festgestellt worden. Die beiden mittleren Konsonanten bilden das Haupthexachord - hexachordum naturale (nach der mittelalterlichen lateinischen Terminologie), die einfachen und düsteren Konsonanten entsprechen im Umfang dem unteren Hexachord - hexachordum durum, die hellen und hohen Konsonanten dem oberen Hexachord oder hexachordum molle<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Die Bezeichnungen quadratum und molle leiten sich von den unterschiedlichen Formen des H-Tons (h quadratum oder durum) und des B-Tons (b-molle) in den entsprechenden Hexachorden ab.

Die ursprüngliche Basis des Systems, bestehend aus drei miteinander verbundenen Hexachorden, konnte durch das Zusammenfügen neuer

расширяться за счет присоединения новых гексахордов по тому же методу.

Вряд ли можно объяснить такое близкое сходство случайным совпадением. Надо полагать, что русские теоретики в поисках средств для усовершенствования знаменной нотации и уточнения ее звуковысотных показателей сознательно обратились к некоторым элементам сольмизационной системы, которая широко использовалась в XVI—XVII веках в музыкальной педагогике западных стран. Но эта система не была заимствована механически, а видоизменена и приспособлена к особенностям русской певческой традиции. Изменения коснулись не только терминологии, но и более существенных элементов. Весь звукоряд подразделяется не на шестизвучные (гексахорды), а на трехзвучные отрезки, называемые согласиями. Почему именно трехзвучные — это объясняется, вероятно, тем, что в знаменном распеве наименьшие мелодические - отрезки, основанные на опевании одного центрального звука, обычно вращаются в пределах трех соседних ступеней. Самый термин согласие был привычным для русских певцов, хотя и не имел строго определенного значения. Он мог относиться и к одному звуку, и к целому напеву<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> На многозначность этого термина, указывает Бражников (37, 805).

С. В. Фролов высказал остроумную догадку, что буквенные обозначения ступеней в системе киноварных помет представляют собой сокращение высотных характеристик, даваемых азбуками XVI века: С — строка, М — «мало повыше», П — «паки простого повыше», В — «высоко» и т. д. (298, 129). Но, во-первых, такие совпадения не охватывают всего ряда ступеней и поэтому могли быть

Hexachorde nach der gleichen Methode erweitert werden.

Es ist kaum möglich, eine so große Ähnlichkeit durch Zufall zu erklären. Es ist davon auszugehen, dass russische Theoretiker auf der Suche nach Mitteln zur Verbesserung der Krjuki-Notation und zur Verdeutlichung ihrer Tonhöhenindikatoren bewusst auf einige Elemente des Solmisationssystems zurückgriffen, das im 16. - 17. Jahrhundert in der Musikpädagogik der westlichen Länder weit verbreitet war. Dieses System wurde jedoch nicht mechanisch übernommen, sondern modifiziert und an die Besonderheiten der russischen Gesangstradition angepasst. Die Änderungen betrafen nicht nur die Terminologie, sondern auch wesentlichere Elemente. Die gesamte Klangfülle ist nicht in sechs klingende (Hexachorde), sondern in dreiklangige Segmente, die Konsonanten, unterteilt. Warum gerade dreitönig - das erklärt sich wohl daraus, dass im Krjuki-Noten-Gesang die kleinsten melodischen Segmente, die auf der Operation eines zentralen Klanges beruhen, gewöhnlich innerhalb von drei benachbarten Schritten kreisen. Schon der Begriff Konsonanz war den russischen Sängern vertraut, obwohl er keine streng definierte Bedeutung hatte. Er konnte sich sowohl auf einen einzelnen Ton als auch auf den gesamten Gesang beziehen<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Die vielfältigen Bedeutungen dieses Begriffs werden von Braschnikow (37, 805) aufgezeigt.

C. W. Frolow stellte die originelle Vermutung auf, dass die Buchstabenbezeichnungen der Stufen im System der Kinovarnoten eine Abkürzung der Höhenmerkmale darstellen, die in den ABCs des 16. Jahrhunderts angegeben sind: S - Zeile (*oberste Zeile des Notensystems*), M - „etwas höher“, P - „noch etwas höher“, W - „hoch“, usw. (298, 129). Aber erstens decken solche Übereinstimmungen

случайными. Во-вторых, самое понятие строки пока не вполне ясно, и неизвестно, имела ли она точное звуковысотное значение.

В последние годы имели место попытки установить абсолютное звуковысотное значение основных знамен помимо помет (260; 298). Однако при этом не учитывался важнейший принцип беспометного письма — зависимость отдельных знаков крюкового письма от их места в полевке. Вот почему такие попытки пока не привели к убедительному результату. Гексахорды были представлены в обиходном звукоряде, так сказать, в скрытом виде. Мрачное и светлое согласия, образывавшие в совокупности центральный гексахорд системы, охватывали наиболее употребительную часть звукоряда. Звуки простого и особенно тресветлого согласий использовались в рядовых песнопениях знаменного распева гораздо реже. Они служили как бы дополнением к двум основным согласиям и поэтому не имели самостоятельных буквенных обозначений.

Стремление сочетать основы сольмизационной системы с самобытным строем знаменного распева приводило к ряду неизбежных: противоречий. Здесь сталкивались два различных типа музыкального мышления: одно, условно говоря, обобщенно-мелодическое мышление целостными формулами или полевками как основными конструктивными элементами напева, другое — аналитическое, исходящее из представления об отдельном звуке как ступени определенным образом организованного звукоряда. Эти начала оказывались несовместимыми, и одно из них должно было в конечном счете подчинить себе другое. Случилось

nicht die gesamte Reihe von Stufen ab und könnten daher zufällig sein. Zweitens ist der Begriff der Zeile selbst noch nicht ganz klar, und es ist nicht bekannt, ob sie einen bestimmten Klang hatte.

In den letzten Jahren hat man versucht, neben den Zeichen auch die absolute Klanglichkeit der Hauptzeichen festzustellen (260; 298). Dabei wurde jedoch das wichtigste Prinzip der unmarkierten Schrift - die Abhängigkeit der einzelnen Zeichen der Krjukischrift von ihrer Stellung im Feld - nicht berücksichtigt. Deshalb haben solche Versuche noch nicht zu einem überzeugenden Ergebnis geführt. Hexachorde wurden in der alltäglichen Lautfolge sozusagen versteckt dargestellt. Die dunklen und hellen Konsonanten, die zusammen das zentrale Hexachord des Systems bildeten, deckten den am meisten verwendeten Teil der Lautfolge ab. Die Klänge der einfachen und vor allem der hohen Konsonanz wurden in den gewöhnlichen Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs viel seltener verwendet. Sie dienten als Ergänzung zu den beiden Hauptkonsonanten und hatten daher keine eigenständigen Buchstabenbezeichnungen.

Der Wunsch, die Grundlagen des Solmisationssystems mit der ursprünglichen Struktur des Krjuki-Noten-Gesangs zu verbinden, führte zwangsläufig zu einer Reihe von Widersprüchen. Hier prallten zwei verschiedene Arten des musikalischen Denkens aufeinander: das eine, konventionell gesprochen, verallgemeinerte melodische Denken mit integralen Formeln oder Salven als den wichtigsten konstruktiven Elementen des Gesangs, und das andere, analytische, das auf der Idee eines einzelnen Tons als Stufe einer bestimmten organisierten Tonfolge beruht. Diese Ansätze waren unvereinbar, und einer von ihnen musste sich schließlich dem anderen unterordnen. Es geschah so, dass das,

так, что то, что рассматривалось как подсобное, второстепенное, приобрело главенствующее значение, а главное и основное отодвинулось на второй план. Петь стали не столько по крюкам, сколько по пометам, которые давали полное и точное представление о звуковысотной линии мелодии. Крюки же только частично дополняли содержащуюся в пометах информацию в отношении ритмических длительностей и фразировки, хотя и эти «параметры» уточнялись с помощью указательных помет.

В 60-х годах XVII века была проведена еще одна реформа крюковой нотации, выполненная комиссией под руководством Александра Мезенца. Сущность этой реформы, как она обычно излагается в трудах по древнерусской музыке, сводится к замене киноварных помет тушевыми «признаками» при самих знаменах, вызванной чисто практическими соображениями, связанными с предполагавшимся типографским изданием певческих книг. Однако если трудность печатания в два цвета и могла приниматься в расчет Мезенцем и его сотрудниками, то это было не главным или, во всяком случае, не единственным, что руководило ими в их работе. Комиссия Мезенца стремилась прежде всего к устранению тоге разнобоя, который нередко наблюдается в пометных рукописях предшествующих лет. Важнейшей стороной реформы 1668 года явилось то, что разные степени знамен, представленных несколькими высотными разновидностями, были закреплены за соответствующими по названию согласиями. Крюк или статья простые были отнесены к простому согласию, мрачные к мрачному и т. д., признаки же указывали ступень в пределах данного согласия. В пометных, но беспризначных рукописях такого

was als Hilfsmittel, als sekundär angesehen wurde, dominant wurde und das Wesentliche in den Hintergrund geriet. Das Singen begann nicht so sehr mit Krjukis, sondern mit Noten, die eine vollständige und genaue Vorstellung von der Tonhöhenlinie der Melodie gaben. Die Krjukis ergänzten die in den Noten enthaltenen Informationen über die rhythmische Dauer und die Phrasierung nur teilweise, obwohl diese "Parameter" mit Hilfe von Indexnoten verdeutlicht wurden.

In den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts wurde eine weitere Reform der Krjukinotation von einer Kommission unter der Leitung von Alexandr Mesenez durchgeführt. Das Wesen dieser Reform, wie sie in Werken über altrussische Musik gewöhnlich dargestellt wird, reduziert sich auf die Ersetzung der Kinovarnoten durch Tinten-„Zeichen“ auf den Bannern selbst, die durch rein praktische Überlegungen im Zusammenhang mit dem beabsichtigten Druck von Gesangsbüchern verursacht wurde. Auch wenn die Schwierigkeit des zweifarbigen Drucks von Mesenez und seinen Mitarbeitern in Betracht gezogen werden konnte, so war sie doch nicht der wichtigste oder zumindest nicht der einzige Faktor, der sie bei ihrer Arbeit leitete. Mesenez' Auftrag zielte in erster Linie darauf ab, die in den Beschriftungsmanuskripten der vorangegangenen Jahre häufig anzutreffende Uneinheitlichkeit der Schrift zu beseitigen. Der wichtigste Aspekt der Reform von 1668 bestand darin, dass verschiedene Grade von Bannern, die durch mehrere Höhenvarianten repräsentiert wurden, Konkordanzen zugewiesen wurden, die dem Namen nach übereinstimmten. Der einfache Krjuki oder Artikel wurde der einfachen Konkordanz zugeordnet, der dunkle der dunkleren usw., wobei die Zeichen die Stufe innerhalb einer

соответствия нет. Крюк простой, мрачный или светлый мог быть употреблен в любом согласии в зависимости от направления мелодического движения. Нередки случаи, когда одна и та же ступень звукоряда в пределах одного песнопения и даже одной мелодической строки обозначается то мрачным, то светлым крюком. Такие случаи слишком многочисленны, чтобы их можно было объяснить простым недосмотром или опiskeй. При ближайшем рассмотрении мы замечаем здесь определенную закономерность. Так, если при поступенно нисходящем движении два соседних звука обозначались крюками, то вслед за первым крюком всегда ставился крюк более низкой степени, то есть за светлым — мрачный, за мрачным — простой, независимо от согласия. При восходящем же движении последовательность была обратной. Здесь сказывалась инерция старого правила азбук допометного периода, которая сохранялась еще и после введения признаков.

Система тушевых признаков, разработанных комиссией Мезенца, практически не заменила, а дополнила пометное письмо. В большинстве певческих рукописей конца XVII века наряду с признаками сохраняются и киноварные пометы. Это гарантировало более высокую степень точности, но вместе с тем и чрезвычайно усложняло запись напевов. Приходилось учитывать уже не два, а три ряда обозначений, либо петь только по крюкам с признаками, не обращая внимания на пометы, или по пометам, не учитывая признаков. Возможно, что здесь и был расчет на то, что певцы, недостаточно знакомые с одной из систем, будут петь по другой, которой они владеют более уверенно.

bestimmten Konkordanzangaben. In markierten, aber nicht markierten Manuskripten gibt es keine solche Entsprechung. Die Krjuki „einfach“, „dunkel“ oder „hell“ können in jeder Konkordanz verwendet werden, je nach der Richtung der melodischen Bewegung. Es ist nicht ungewöhnlich, dass ein und dieselbe Tonhöhe innerhalb eines Gesangs oder sogar einer melodischen Linie mit einem dunklen oder hellen Krjuki markiert wird. Solche Fälle sind zu zahlreich, als dass sie durch ein bloßes Versehen oder einen Fehler erklärt werden könnten. Bei näherer Betrachtung fällt hier eine gewisse Regelmäßigkeit auf. Wenn also in der progressiv absteigenden Bewegung zwei benachbarte Töne durch Krjukis markiert wurden, dann folgte auf den ersten Krjuki immer ein Krjuki mit niedrigerem Grad, d.h. auf einen hellen Krjuki folgte ein dunklerer, auf einen dunklen ein einfacher, ungeachtet der Übereinstimmung. In der Aufwärtsbewegung kehrte sich die Reihenfolge jedoch um. Hier wirkte sich die Trägheit der alten Regel der ABCs aus der vorpometrischen Zeit aus, die auch nach der Einführung der Zeichen fortbestand.

Das von der Mesenez-Kommission entwickelte System der Tintenzeichen hat die Notenschrift praktisch nicht ersetzt, sondern ergänzt. In den meisten Gesangsmanuskripten des späten 17. Jahrhunderts sind neben den Zeichen auch Kinovarnoten erhalten. Dies garantierte einen höheren Grad an Genauigkeit, machte aber gleichzeitig die Aufnahme von Gesängen extrem schwierig. Man musste sich nicht mehr mit zwei, sondern mit drei Reihen von Bezeichnungen befassen, oder man sang nur nach den Krjukinoten mit Merkmalen, ohne auf die Anmerkungen zu achten, oder nach den Anmerkungen, ohne die Merkmale zu berücksichtigen. Möglicherweise wurde damit kalkuliert, dass Sänger, die mit einem der Systeme nicht hinreichend vertraut waren, nach dem anderen, das

Мезенец обобщил все достижения русской музыкально-теоретической мысли предшествующего периода и свел их в единую законченную систему, отличающуюся большой стройностью и последовательностью изложения. Но он не мог преодолеть того противоречия, которое лежало в основе всех реформ и усовершенствований знаменной письменности в XVII веке. Для того чтобы укрепить старое, предохранить его от распада и гибели, он был вынужден обращаться к новым системам, против которых сам же боролся с таким пылом и страстностью. Логика исторического процесса неумолима, и никакие попытки искусственно задержать его развитие не могли иметь успеха. Стремление Мезенца и других сторонников старой традиции противопоставить несколько усовершенствованное и модернизированное знаменное письмо все шире распространявшейся нотопиной системе заранее было обречено на неудачу. Эта новая система проникала даже в азбуки, которые должны были служить пособием в овладении крюковой нотацией.

«По существу, — пишет Бражников, — все азбуки второй половины XVII века уже находятся под большим или меньшим воздействием западноевропейской музыкальной системы — даже „Извещение“ Александра Мезенца. Разница только в том, что Мезенец был убежденным сторонником старой системы и боролся за нее, а распевщики и теоретики меньшего масштаба, так сказать среднего и мелкого разбора, сразу же (порой — подсознательно) поплыли по течению. Произошло глубочайшее перерождение и общей, и музыкальной психологии певцов русского клироса — а отсюда и все последствия. Распевщики невольно

sie besser beherrschten, singen würden.

Mesenez fasste alle Errungenschaften des russischen musiktheoretischen Denkens der vorangegangenen Periode zusammen und brachte sie in ein einziges vollständiges System ein, das sich durch große Ordnung und Konsistenz der Darstellung auszeichnete. Aber er konnte den Widerspruch nicht überwinden, der allen Reformen und Verbesserungen der Krjuki-Noten-Schrift im 17. Jahrhundert zugrunde lag. Um das Alte zu stärken, es vor dem Verfall und der Zerstörung zu bewahren, war er gezwungen, sich neuen Systemen zuzuwenden, gegen die er selbst mit so viel Eifer und Leidenschaft kämpfte. Die Logik des historischen Prozesses ist unerbittlich, und kein Versuch, seine Entwicklung künstlich zu verzögern, könnte Erfolg haben. Das Bestreben von Mesenez und anderen Anhängern der alten Tradition, der etwas verbesserten und modernisierten Krjuki-Noten-Schrift das sich immer weiter verbreitende notenlinienbasierte System entgegenzusetzen, war von vornherein zum Scheitern verurteilt. Dieses neue System durchdrang sogar die ABCs, die als Anleitung zur Beherrschung der Krjukinotation dienen sollten.

„Im Grunde“, schreibt Braschnikow, „stehen alle ABCs der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits mehr oder weniger unter dem Einfluss des westeuropäischen Musiksystems - sogar die „Notifikation“ von Alexander Mesenez. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Mesenez ein überzeugter Anhänger des alten Systems war und dafür kämpfte, während die Gesangslehrer und Theoretiker kleineren Ausmaßes, sozusagen von mittlerem und kleinem Ausmaß, sofort (manchmal unbewusst) mit dem Strom schwammen. Es kam zu einer tiefgreifenden Wiedergeburt sowohl der allgemeinen als auch der musikalischen Psychologie der Sänger

смешивали две системы, и образовалась неясность в представлении о том, которой же из двух систем следует придерживаться, а это, в свою очередь, сказалося на соединении в одном музыкально-теоретическом руководстве примеров, поясняющих обе системы одновременно» (37, 266—267).

Одной из особенностей азбук второй половины XVII века, отмечаемых Бражниковым, является отсутствие словесных комментариев.

Толкования «како поется», которые мы встречаем в азбуках допетровского периода, заменяются более экономным и наглядным способом сопоставления двух систем записи напева. При этом исходным пунктом служат обычно не знамена, а пометы. Значение помет уточнялось с помощью слоговых наименований нот, которым они соответствуют. Естественно, что такой способ изложения предполагал знание ступеней диатонического звукоряда.

Этот прием использован в ряде списков «Сказания о пометах», являющегося основным источником сведений о киноварных пометах и их происхождении. В экземпляре из собрания Д. В. Разумовского (ГБЛ, ф. 379, № 1) на с. 17 сформулировано правило: «Разумети подобае которое слово (название ступени звукоряда.— Ю. К.) против которого поется...» Для иллюстрации этого правила приводятся параллельные ряды помет мрачного и светлого согласий и слоговых определений звуков в пределах гексахорда, образуемого этими согласиями. Ряды даны в восходящем и нисходящем порядке:

des russischen Klerus - und damit zu allen Konsequenzen. Die Sänger vermischten unbewusst die beiden Systeme, und es gab eine Mehrdeutigkeit in der Vorstellung, welches der beiden Systeme befolgt werden sollte, was sich wiederum auf die Kombination von Beispielen in einem musiktheoretischen Handbuch auswirkte, die beide Systeme gleichzeitig erklärten“ (37, 266-267).

Eines der Merkmale der ABCs der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das Braschnikow feststellte, ist das Fehlen von verbalen Kommentaren.

Die Interpretationen dessen, „was gesungen wird“, die wir in den ABCs der vorpometrischen Zeit finden, werden durch eine ökonomischere und visuelle Art des Vergleichs der beiden Systeme zur Aufzeichnung eines Gesangs ersetzt. In diesem Fall ist der Ausgangspunkt in der Regel nicht die Zeichen, sondern die Noten. Die Bedeutung der Noten wurde mit Hilfe der Silbenbezeichnungen der Noten, denen sie entsprachen, verdeutlicht. Diese Art der Darstellung setzte natürlich die Kenntnis der Stufen des diatonischen Akkords voraus.

Diese Technik wird in einer Reihe von Blättern der "Geschichte der Noten" verwendet, die die Hauptquelle für Informationen über Kinovarnoten und ihre Herkunft ist. In der Abschrift aus der Sammlung von D. W. Rasumowski (GBL, Inventarnummer 379, Nr. 1) wird auf S. 17 die folgende Regel formuliert: „Es ist notwendig zu verstehen, welches Wort (Stufenname der Tonleiter.— J. K.), gegen das gesungen wird...“ Zur Veranschaulichung dieser Regel werden parallele Reihen von Tönen dunkler und heller Konsonanzen und Silbendefinitionen von Klängen innerhalb des durch diese Konsonanzen gebildeten Hexachords angegeben. Die Reihen sind in aufsteigender und absteigender Reihenfolge angegeben:



ГН Н . М П В  
 ут ре ми фа соль ля  
 С D E F G A

Р П М . Н ГН  
 ля соль фа ми ре до  
 А G F E D C

Далее под эту последовательность подставляется текст, но уже с одними пометами, без слоговых названий нот:

Dann wird der Text unter diese Sequenz gesetzt, aber schon mit nur Noten, ohne Silbennamen der Noten:

ГН Н . М П В В П М . Н ГН  
 Кто тя мо-жет у-бе-жа-ти сме-ртны-и час

Кто тя может убежати смертныи час  
 Wer kann dich in der Stunde deines Todes verlassen

Третий пример представляет собой распев слова «аминь» в диапазоне октавы, записанный рядом знамен с пометами:

Das dritte Beispiel ist ein Gesang des Wortes „Amen“ im Oktavbereich, der von mehreren markierten Bannern aufgenommen wurde:

С	D	E	F	G	A(?)	?	G
ГН	Н	▲	М	П	●	ГВ	П
≡+	≡0	≡	≡-	≡—	≡≡	≡≡	≡≡
А .	ш .						и

Эти примеры являются образцами так называемых «проук»—упражнений по сольфеджированию, с помощью которых учащийся овладевал соотношением ступеней звукоряда. В старых азбуках беспометного периода такой прием не применялся. Он характерен для новых методов обучения, связанных с другой системой музыкального мышления, и заимствован из нотолинейных пособий. Приведенные «проуки» пропевались в разных регистрах, транспонируясь по методу сольмизации на кварту вверх или вниз<sup>15</sup>.

Bei diesen Beispielen handelt es sich um so genannte „Tonleiterübung“-Übungen, mit deren Hilfe der Schüler das Verhältnis der Schritte der Lautfolge beherrschte. Diese Technik wurde in den alten ABCs der unmarkierten Zeit nicht verwendet. Sie ist charakteristisch für die neuen Lehrmethoden, die mit einem anderen System des musikalischen Denkens verbunden waren, und wurde das notenlinienbasierte System aus Handbüchern entlehnt. Die vorgegebenen „Tonleiterübungen“ wurden in verschiedenen Registern gesungen, wobei sie nach dem Solmisationssystem eine Quart nach oben oder unten transponiert wurden<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Эта система транспонировки следующим образом разъясняется на с. 12— 13 «Сказания о пометах»: «В низком голосу мыслете поются протнву наша с глаголем. а в высоком мыслете поются ведеи с глаголем... А наш поется в низком голосу покоя низкого равно. А точка поется против ведей равно в низком голосу, а ведеи против точки...» и т. д. Иначе говоря: помета М, соответствующая звуку фа первой октавы, может обозначать звук до (ГН) или си-бемоль (ГВ); помета П (соль) может быть истолкована как Н (ре); точка (ми) приравнена, к В (ля) и наоборот. При переносе мелодии или отдельного ее отрезка на кварту вверх или вниз соотношение помет и слоговых названий не менялось. «Слово» ут также совпадало с пометой ГН, ми — с точкой и т. д. Передвигался весь звукоряд. Знание этой системы важно для верного прочтения не только крюковых, но и нотополосных рукописей XVII века.

Процесс обучения был постепенным: сначала усваивалось значение помет с помощью слоговых наименований нот, затем, после того как учащийся хорошо запоминал пометы, он переходил к пению по крюкам.

В данной рукописи даны только основные виды знамен. Преобладают статьи, представленные в нескольких разновидностях: статья с крестом (знак, указывавший самую низкую ступень), статья с запятой, статьи простая, мрачная, светлая и, наконец, статья светлая с сорочьей ножкой (знак, указывавший повышение звука). По одному разу встречаются стрела простая и крюк тресветлый с сорочьей ножкой. Но примеры

<sup>15</sup> Dieses System der Transponierung wird auf den Seiten 12-13 der „Geschichte der Noten“ wie folgt erläutert: „Im tiefen Ton des Denkens werden unsere mit dem Wort gesungen. Und im hohen Ton des Denkens werden die W's mit dem Wort gesungen ... Unser wird im tiefen Ton des niedrigen Friedens gleich gesungen. Und der Punkt wird gegen die W's gleich im tiefen Ton gesungen, und die W's gegen den Punkt ...“ usw. Anders gesagt: Die Bezeichnung M, die dem Ton F der ersten Oktave entspricht, kann den Ton C (GN) oder B (GW) bezeichnen; die Bezeichnung P (G) kann als N (D) interpretiert werden; der Punkt (E) ist gleichbedeutend mit W (A) und umgekehrt. Wenn die Melodie oder ein einzelner Abschnitt davon um eine Quart nach oben oder unten verschoben wurde, änderte sich das Verhältnis von Noten und Silbennamen nicht. Das „Wort“ ut (C) fiel auch mit der GN-Markierung zusammen, mi - mit einem Punkt, usw. Die gesamte Sonorität bewegte sich. Die Kenntnis dieses Systems ist wichtig für das richtige Lesen nicht nur von Krjukihandschriften, sondern auch von notenlinienbasierte Handschriften des 17. Jahrhunderts.

Der Lernprozess verlief in mehreren Schritten: zunächst wurde die Bedeutung der Noten anhand der Silbenbezeichnungen der Noten erlernt, dann, nachdem der Schüler die Noten gut auswendig gelernt hatte, ging er zum Singen nach Krjuki-Noten-Gesang über.

In dieser Handschrift sind nur die Grundformen der Notation enthalten. Überwiegen Artikel, die in mehreren Varianten dargestellt sind: Artikel mit Kreuz (Zeichen, das den tiefsten Ton angab), Artikel mit Komma, einfache Artikel, dunkle Artikel, helle Artikel und schließlich helle Artikel mit Elsterfuß (Zeichen, das eine Erhöhung des Tons angab). Einmal kommen ein einfacher Pfeil und ein dreifach heller Haken mit Elsterfuß vor. Aber die Beispiele zeigen

указывают метод, по которому могли быть выучены и все остальные знамена.

На с. 21 той же рукописи ГБЛ есть абзац под названием «Сказание известно осмостепенным пометам», в котором дается представление об октавном звукоряде. Далее приводятся примеры из ирмосов всех восьми гласов, начинающиеся с разных ступеней от до до си-бемоль первой октавы. Назначение этих примеров состоит в том, чтобы выработать у певчих умение свободно ориентироваться во всех частях звукоряда и петь начиная с любой его ступени.

Пособия рассмотренного типа приближаются к двознаменникам — певческим книгам или теоретическим руководствам, основанным на параллельном изложении напева крюками и пятилинейной нотацией. Но если в знаменных азбуках конца XVII века отдельные элементы западноевропейской музыкальной теории привлекались для того, чтобы более наглядно представить значение различных певческих знаков, то целью двознаменников было облегчить усвоение нотолнейной системы певцам, воспитанным на старой традиции. Они типичны для переходного периода, когда происходило «соревнование» двух систем и новое соседствовало в певческой практике с уходящим и отживающим<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Подробному изучению двознаменников с точки зрения их палеографического и музыкально-исторического значения посвящена диссертация Г. А. Никишова (170). Некоторые советские музыковеды прибегают к двознаменникам для решения вопросов, связанных с изучением и расшифровкой знаменного письма (см.: 260).

einen Ansatz, nach dem alle anderen Notationen auch gelernt werden konnten.

Auf Seite 21 derselben Handschrift der GBL gibt es einen Absatz mit dem Titel „Geschichte über die bekannten achtstufigen Noten“, in dem ein Überblick über den Oktav-Tonumfang gegeben wird. Anschließend werden Beispiele aus den Irmosen aller acht Stimmen aufgeführt, die mit verschiedenen Stufen von C bis B der ersten Oktave beginnen. Der Zweck dieser Beispiele besteht darin, den Sängern das freie Navigieren in allen Teilen des Tonumfangs und das Singen von jeder beliebigen Stufe zu vermitteln.

Die Handbücher des betrachteten Typs stehen den Doppelbannern näher - Gesangsbücher oder theoretische Handbücher, die auf der parallelen Darstellung des Gesangs in Krjuki-Noten und pentatonische Notation basieren. Doch während in den Krjuki-Noten-ABC-Büchern des späten 17. Jahrhunderts einige Elemente der westeuropäischen Musiktheorie verwendet wurden, um die Bedeutung der verschiedenen Gesangszeichen deutlicher darzustellen, bestand der Zweck der Doppelbanner darin, den in der alten Tradition aufgewachsenen Sängern die Aneignung des Notationssystems zu erleichtern. Sie sind typisch für die Übergangszeit, in der es einen „Wettbewerb“ zwischen den beiden Systemen gab und in der das Neue neben dem Überholten und Veralteten stand<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Die Dissertation von G. A. Nikischow (170) ist einer detaillierten Untersuchung der Doppelbanner unter dem Gesichtspunkt ihrer paläographischen und musikgeschichtlichen Bedeutung gewidmet. Einige sowjetische Musikwissenschaftler greifen auf Doppelbanner zurück, um Fragen im Zusammenhang mit dem Studium und der Entzifferung der Krjuki-Noten-Schrift zu lösen (siehe: 260).

После того как пятилинейная нотация широко вошла в употребление и крюки стали забываться, необходимость в двознаменниках отпала.

Во второй половине XVII века появляется все больше нотоплинейных певческих книг, писанных так называемым киевским квадратным знаменем. Первые книги этого типа были привезены с Украины, где нотоплинейное письмо вытеснило знаменную нотацию по крайней мере с конца предшествующего столетия (III; 112), но затем они начали создаваться и в Москве. К концу XVII века весь основной круг песнопений был переведен на «квадратную ноту».

Переход к пятилинейной нотации стимулировался распространением партесного многоголосия. Мелодии знаменного распева часто использовались в партесных песнопениях в качестве кантуса фирмуса. Существование двух разных видов музыкальной письменности становилось в этих условиях не только неудобством, но и тормозом для дальнейшего развития певческой культуры. Поэтому один из самых убежденных защитников партесного пения Иоанникий Коренев так резко осуждал тех «юрдствующих», которые утверждали, что «знаменное русское» — это одно, а «музыкальное» (нотоплинейное) — совсем другое. Борясь против националистической ограниченности сторонников старой традиции, отвергавших все чужое, Коренев отстаивал мысль о единстве музыки, которая у всех народов происходит из одного источника и строится на одинаковых основаниях. Переход на нотоплинейную систему был одним из средств приобщения к новому и преодоления традиционной

Nachdem sich die pentatonische Notation durchgesetzt hatte und die Krjuki-Noten allmählich in Vergessenheit gerieten, gab es keinen Bedarf mehr an Doppelbannern.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheinen immer mehr notenlinienbasierte Gesangbücher, die mit dem sogenannten Kiewer quadratischen Notensystem geschrieben sind. Die ersten Bücher dieser Art kamen aus der Ukraine, wo die notenlinienbasierte Schrift die Krjuki-Notation mindestens seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts verdrängt hatte (III; 112), aber dann begann man auch in Moskau, sie zu erstellen. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts war die gesamte Hauptpalette der Gesänge auf die „quadratische Note“ umgestellt worden.

Die Verbreitung des parallelen Partes-Gesangs in Russland führte zum Übergang zur fünflinigen Notation. Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs wurden oft in parallelen Partes-Gesängen als cantus firmus verwendet. Das Vorhandensein von zwei verschiedenen Schreibweisen wurde unter diesen Bedingungen nicht nur lästig, sondern auch zu einem Hemmschuh für die weitere Entwicklung der Gesangskultur. Daher verurteilte Ioanniki Korenjew, einer der überzeugtesten Verteidiger des parallelen Mehrstimmigkeits-Gesangs, so scharf die „Narren“, die behaupteten, dass „russische Krjuki-Noten-Schrift“ und „Notenschrift“ (notenlinienbasiert) zweierlei seien. Im Kampf gegen die nationalistischen Beschränkungen der Anhänger der alten Tradition, die alles Fremde ablehnten, verteidigte Korenjew die Idee der Einheit der Musik, die in allen Völkern aus derselben Quelle stammt und auf derselben Grundlage aufgebaut ist. Der Übergang zum Notolinensystem war eines der Mittel, um das Neue zu begreifen und die traditionelle Insellage der russischen Gesangskunst zu überwinden.

замкнутости русского певческого искусства.

При переходе от одной системы музыкального письма к другой мелодии знаменного распева утрачивали некоторые свои качества и подвергались известной схематизации. Это касается прежде всего их ритмической стороны. Нотное письмо, в котором временные отношения между звуками выражаются в определенных арифметических величинах, не могло передать всю «меру и силу, и всякую дробь, и тонкость» (А. Мезенец) знаменного пения со свойственной ему ритмической свободой и гибкостью интонирования. Старые азбуки определяли ритмическую длительность знамен лишь в самых общих и неопределенных выражениях: «крюк простой возгласити», «стрела простая протягнути», «статья простая постояти мало», светлая — «ино и тоя выше держат» и т. п. Эти образные определения указывают на разный характер интонирования отдельных знамен не только в высотном, но и ритмическом отношении: «протягнути» означает, по-видимому, большую протяженность звука, чем «возгласити», «держатн» — больше, чем «постояти». Но во сколько раз длительность стрелы превышает длительность крюка или насколько звук, обозначенный статьей, следует выдерживать дольше, чем если бы он был выражен стрелой, — на это мы не находим указаний ни в одной азбуке. Мезенцем была установлена определенная «мера знамени», основанная на отношении 1:2, — две столицы приравнивались по длительности к одному крюку, два крюка — к одному крюку с оттяжкой<sup>17</sup>, два крюка с оттяжкой — к статье или стреле.

<sup>17</sup> Оттяжка — знак, по своему значению соответствующий точке в

Beim Übergang von einem Schriftsystem zum anderen verloren die Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs einige ihrer Eigenschaften und wurden einer gewissen Schematisierung unterworfen. Dies gilt vor allem für ihre rhythmische Seite. Die Notenschrift, in der die zeitlichen Beziehungen zwischen den Tönen in bestimmten arithmetischen Werten ausgedrückt werden, konnte nicht das ganze „Maß und die Kraft und jede Fraktion und Feinheit“ (A. Mesenez) des Krjuki-Noten-Gesangs mit seiner inhärenten rhythmischen Freiheit und Flexibilität der Intonation vermitteln. In den alten ABCs wurde die rhythmische Dauer der Krjuki-Noten nur sehr allgemein und vage definiert: So wurde beispielsweise der einfache Крюк als „laut singen“, die einfache Pfeilform als „ausführen“ und die einfache Stäbe als „kurz halten“ beschrieben. Die helle Krjuki-Form wurde als „höher halten“ beschrieben. Diese bildlichen Definitionen weisen auf den unterschiedlichen Charakter der Intonation der einzelnen Banner nicht nur in der Tonhöhe, sondern auch rhythmisch hin: „ausgestreckt“ bedeutet offenbar eine größere Ausdehnung des Klangs als „laut“, „halten“ - mehr als „stillstehen“. Aber wie oft die Dauer eines Pfeils die eines Hakens übersteigt, oder wie viel länger der durch einen Artikel bezeichnete Laut gehalten werden sollte, als wenn er durch einen Pfeil ausgedrückt würde - darüber finden wir in keinem ABC einen Hinweis. Mesenez legte ein bestimmtes „Bannermaß“ fest, das auf dem Verhältnis 1:2 basierte: Zwei Großbuchstaben wurden in ihrer Dauer einem Haken, zwei Haken einem Haken mit Rückzug<sup>17</sup>, zwei Haken mit Rückzug einem Artikel oder Pfeil gleichgesetzt.

<sup>17</sup> Eine Dehnung ist ein Zeichen, das einem Punkt in der Notenschrift

нотолинейном письме и указывающий продление звука на половину.

При переводе на нотолинейное письмо эта система ритмических соотношений несколько варьировалась<sup>18</sup>, но суть дела от этого не меняется.

<sup>18</sup> В «Ключе разумения» Тихона Макарьевского, наиболее полном и систематическом двознаменном певческом пособии, устанавливается следующее отношение тех же знамен к нотам соответствующей длительности: статья равна «такту» (целой ноте), крюк с оттяжкой — «полтакту», крюк без оттяжки — «чвертке» (четвертной ноте), столица или запятая — «полчвертке» (восьмой ноте). Но на практике в двознаменниках крюк приравнивался обычно к половинной ноте, а столица к четвертной.

С точки зрения ортодоксальной верности старому применению к знаменному распеву принципов пропорциональной ритмики, получившей всеобщее распространение на Западе начиная с эпохи Возрождения, безусловно было известной непоследовательностью. В этом смысле прав Бражников, отмечая, что в данном вопросе Мезенец «несколько отступил от своей принципиальности» (37, 355).

Новые разновидности древнерусской монодии

Постепенно накапливавшиеся в знаменном распеве новые элементы привели в конце XVII века к частичному перерождению его общего мелодического строя и

entspricht und die Verlängerung eines Lautes um die Hälfte angibt.

Bei der Übersetzung in die Notolinearschrift wurde dieses System der rhythmischen Verhältnisse etwas variiert<sup>18</sup>, aber das Wesentliche ändert sich nicht.

<sup>18</sup> In „Der Schlüssel zum Verständnis“ von Tichon Makarjewski, dem vollständigsten und systematischsten Handbuch für das Singen von Doppelbannert, wird die folgende Beziehung zwischen denselben Zeichen und den Noten der entsprechenden Dauer hergestellt: Artikel entspricht einem „Takt“ (ganze Note), Haken mit Abtrennung einem „Halbtakt“, Haken ohne Abtrennung einem „Vierteltakt“ (Viertelnote), Großbuchstabe oder Komma einer „Halbvierteltakt“ (Achtelnote). In der Praxis wurde beim Doppelbanner der Haken jedoch in der Regel mit einer halben Note und der Punkt mit einer Viertelnote gleichgesetzt.

Unter dem Gesichtspunkt der orthodoxen Treue zum Alten war die Anwendung der Prinzipien der proportionalen Rhythmik, die sich im Westen ab der Renaissance verbreitete, auf den Krjuki-Noten-Gesang sicherlich eine gewisse Inkonsequenz. In diesem Sinne stellt Braschnikow zu Recht fest, dass Mesenez in dieser Frage „etwas von seinem Prinzip abgewichen ist“ (37, 355).

Neue Varianten der altrussischen Monodie

Die allmähliche Anhäufung neuer Elemente im Krjuki-Noten-Gesang führte am Ende des 17. Jahrhunderts zu einer teilweisen Wiedergeburt seiner allgemeinen melodischen Struktur und

расшатыванию самых принципов построения напева. Система осмогласия превращалась в условную формальную схему, служившую лишь внешним средством внесения какого-то порядка в почти необозримое разнообразие вариантов, в большей или меньшей степени отходивших от канонизированного образца. В результате общей тенденции к увеличению распевности и пространности мелодического изложения границы отдельных попевок часто становились неясными, расплывчатыми и выделение их из общего контекста оказывалось затруднительным. Это относится прежде всего к большому распеву, который пользовался широким распространением в певческой практике XVII века. Сравним одно и то же песнопение — «Блаженну» шестого гласа — в двух вариантах, принадлежащих к обычному и большому распевам (пример 40 а и б)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Следует заметить, что и мелодии песнопений обычного знаменного распева достигают иногда очень большой протяженности, приближаясь по широте и сложности рисунка к большому распеву. Разграничение это становится условным.

Попевочная структура первого варианта выявлена достаточно ясно. Приведенная начальная часть напева состоит из трех попевок: мелодический оборот, которым распето слово «помяни», имеет близкое сходство с попевками повертка и переволока шестого гласа; местоимение «мя» распето попевкой храбрица; слова «боже спасе мой» — попевкой «перевязки, или кавычки меньшие» (157, 60, 77—80). В варианте большого распева полностью или частично сохраняются начальные и конечные обороты тех

zur Auflösung der eigentlichen Prinzipien des Gesangsaufbaus. Das System der Osmoglasie verwandelte sich in ein konventionelles formales Schema, das nur noch als äußeres Mittel diente, um eine gewisse Ordnung in die fast unüberschaubare Vielfalt von Varianten zu bringen, die mehr oder weniger stark vom kanonisierten Muster abwichen. Infolge der allgemeinen Tendenz, den Gesang und die Länge der melodischen Exposition zu erhöhen, wurden die Grenzen der einzelnen Gesänge oft unklar und vage, und es war schwierig, sie vom allgemeinen Kontext zu unterscheiden. Dies gilt vor allem für den großen Gesang, der in der Gesangspraxis des 17. Jahrhunderts weit verbreitet war. Vergleichen wir ein und denselben Gesang, das „Gesegnete“ der sechsten Stimme, in zwei Versionen, die zu den gewöhnlichen und großen Gesängen gehören (Beispiel 40 a und b)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Es ist anzumerken, dass sogar die Melodien der Gesänge des gewöhnlichen Krjuki-Noten-Gesangs manchmal eine sehr große Länge erreichen und sich dem großen Gesang in Bezug auf Umfang und Komplexität der Muster annähern. Diese Unterscheidung wird zur Bedingung.

Die Struktur des Gesangs der ersten Variante ist deutlich erkennbar. Der Anfangsteil des Gesangs besteht aus drei Gesängen: die melodische Wendung, mit der das Wort „erinnere“ gesungen wird, hat große Ähnlichkeit mit den Gesängen der sechsten Stimme; das Pronomen „mich“ wird mit dem Gesang des tapferen Mannes gesungen; die Worte „Gott schütze mich“ werden mit dem Gesang „Verbindungsphrase, oder kleinere Führungszeichen“ gesungen (157, 60, 77-80). In der Variante des großen Gesangs bleiben die Anfangs- und

же попевок (с учетом допускавшегося в знаменном распеве переноса всего напева или отдельных его отрезков на кварту вверх или вниз), но общие контуры попевок расплываются, и они уже не воспринимаются как целостное, относительно законченное мелодическое построение. Составные части напева утрачивают свою характерность, отсюда рыхлость общей композиции, однообразие мелодических оборотов, не говоря уже о трудности восприятия текста.

Мелодические излишества, характерные для большого распева, часто бывают свойственны и местным или индивидуальным авторским вариантам, обозначавшимся надписями «ин распев», «перевод» или именами распевщиков и прилагательными, производными от названия монастырей и храмов, в которых возник тот или другой вариант. Степень самостоятельности этих вариантов различна. Встречаются «ин распевы», отличающиеся от традиционной редакции лишь некоторым расширением распевных участков при совпадении мелодического рисунка в большей части напева. В других случаях сохраняются только важнейшие мелодически опорные точки и создается, по существу, новое произведение, хотя и не утрачивающее полностью связи с первоначальной основой.

Таков, например, тихоновский «ин распев» гимна в честь богородицы «Достойно есть». Сравним этот вариант с общепринятой традиционной редакцией- того же песнопения<sup>20</sup> (пример 41).

Endwendungen derselben Gesänge ganz oder teilweise erhalten (unter Berücksichtigung der im Krjuki-Noten-Gesang erlaubten Auf- oder Abwärtsverschiebung des gesamten Gesangs oder einiger seiner Abschnitte um eine Quarte), aber die allgemeinen Konturen der Gesänge verschwimmen, und sie werden nicht mehr als eine vollständige, relativ abgeschlossene melodische Struktur wahrgenommen. Die einzelnen Teile des Gesangs verlieren ihren Charakter, was zur Lockerheit der Gesamtkomposition und zur Monotonie der melodischen Wendungen führt, ganz zu schweigen von der Schwierigkeit, den Text zu erkennen.

Die melodischen Ausschweifungen, die für den großen Choral charakteristisch sind, sind oft kennzeichnend für lokale oder individuelle Autorenvarianten, die durch die Inschriften „im Gesang“, „Übersetzung“ oder durch die Namen der Sänger und Adjektive, die von den Namen der Klöster und Kirchen abgeleitet sind, in denen diese oder jene Variante entstanden ist, gekennzeichnet sind. Der Grad der Unabhängigkeit dieser Varianten ist unterschiedlich. Es gibt „in Gesängen“, die sich von der traditionellen Version nur durch eine gewisse Erweiterung der Gesangsabschnitte unterscheiden, während das melodische Muster in den meisten Teilen des Gesangs übereinstimmt. In anderen Fällen werden nur die wichtigsten melodischen Bezugspunkte beibehalten, und es entsteht im Grunde ein neues Werk, das jedoch die Verbindung zur ursprünglichen Grundlage nicht völlig verliert.

Dies ist zum Beispiel der Fall bei Tichonows „im Gesang“ des Hymnus zu Ehren der Mutter Gottes „Würdig ist“. Vergleichen wir diese Variante mit der allgemein anerkannten traditionellen Fassung desselben Hymnus<sup>20</sup> (Beispiel 41).



<sup>20</sup> Оба приводимых варианта взяты из нотолннсийного обихода конца XVII века. Н. Д. Успенский воспроизводит тихоновский «ин распев» того же самого песнопения в другом варианте, имеющем незначительные разночтения с приведенным выше.

Начальные слова распеты в основной редакции краткой мелодической формулой речитативного характера. В тихоновском варианте сохраняется восходящая последовательность звуков ля—до—ре, образующая как бы зачин песнопения, но далее путем многократного опевания тех же звуков создается длительный распев с прихотливо извивающейся мелодической линией. На словах «яко воистину блажити тя богородицу» в исходной редакции мелодия остается на том же уровне и плавно парит в пределах мрачного согласия с эпизодически затрагиваемыми верхним и нижним вспомогательными звуками. В тихоновском распеве мелодический рисунок на этом отрезке довольно значительно изменяется: мелодия опускается в область простого согласия и затрагивает даже более низкий звук — фа-диез малой октавы. В певческих книгах конца XVII века, особенно украинского происхождения, подобный выход за пределы границ обиходного звукоряда встречается довольно часто. Тем самым нарушается строго диатонический строй звукоряда, и мелодия приобретает модулирующий характер.

Непомерное разбухание мелодий заставляло иногда прибегать к их сокращению за счет сжатия или даже полного устранения распевных участков. Эта сокращенная редакция получила название малого знаменного распева <sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Определение «малый распев» понимается не всегда верно. Напоминая» что самый термин

<sup>20</sup> Diese beiden Varianten sind der Musik des späten 17. Jahrhunderts entnommen. N. D. Uspenski gibt Tichonows „im Gesang“ desselben Gesangs in einer anderen Variante wieder, die geringfügige Unterschiede zu der oben genannten aufweist.

In der Hauptversion werden die Anfangsworte mit einer kurzen melodischen Formel mit rezitativischem Charakter gesungen. In der Tichonow-Fassung wird die aufsteigende Tonfolge A-C-D, die den Anfang des Gesangs bildet, beibehalten, aber im weiteren Verlauf wird durch wiederholtes Singen derselben Töne ein langer Gesang mit einer launisch gewundenen melodischen Linie geschaffen. Bei den Worten „wie wahrhaftig die Mutter Gottes zu verherrlichen“ in der Originalfassung bleibt die Melodie auf gleicher Höhe und schwebt sanft in einer dunklen Konsonanz mit gelegentlichen oberen und unteren Hilfstönen. Im Tichonow-Gesang ändert sich das melodische Muster in diesem Intervall ganz erheblich: Die Melodie sinkt in den Bereich der einfachen Konsonanz ab und berührt sogar einen tieferen Ton - das Fis der Moll-Oktave. In den Gesangsbüchern des späten 17. Jahrhunderts, vor allem in denen ukrainischer Herkunft, ist ein solcher Ausstieg über die Grenzen der alltäglichen Klangordnung hinaus durchaus üblich. Auf diese Weise wird die streng diatonische Struktur der Sonorität durchbrochen, und die Melodie erhält einen modulierenden Charakter.

Die übermäßige Aufblähung der Melodien zwang uns manchmal, sie zu reduzieren, indem wir die Gesangsabschnitte komprimierten oder sogar ganz eliminierten. Diese gekürzte Version wurde als kleiner Krjuki-Noten-Gesang <sup>21</sup> bezeichnet.

<sup>21</sup> Die Definition des „kleinen Gesangs“ wird nicht immer richtig verstanden. Unter Hinweis darauf, dass der Begriff

«малый распев» появился только в XVII веке, Успенский пишет: «Не следует смешивать с малым знаменным распевом знаменный распев ранней поры его существования (подобны, самогласны и другие песнопения)... Во избежание путаницы понятий лучше было бы называть знаменный» распев XV в. и более раннего времени старым знаменным распевом» (285, 315-316).

В малом распеве отчетливее выступает попевочная структура, яснее воспринимается текст. Вместе с тем он оказывался мелодически беднее, широкий внутрислововой распев в некоторых случаях заменялся простым речитированием. Техника образования такой сокращенной редакции может быть наглядно проиллюстрирована двумя вариантами рождественской стихир «В вертепе вселился еси», которые помещены непосредственно одни после другого в сборнике ГИМ, Син. певч., № 131. Второй вариант обозначен как малый распев (пример 42).

Новую мелодическую струю в русское певческое искусство вносят киевский, греческий и болгарский распевы, получившие распространение во второй половине XVII века<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Наряду с этими новыми формами монодии в певческой практике сохранялись возникшие еще в XV—XVI веках демественный и путевой распевы. Если демественный распев становится во второй половине XVII века менее популярным, то образцы путевого распева продолжают занимать значительное место в певческих книгах.

Впервые они стали известны в Москве в 50-х годах этого столетия (226, 125, 176)<sup>23</sup> и были завезены

„kleiner Gesang“ erst im 17. Jahrhundert auftauchte, schreibt Uspenski: „Man sollte mit dem kleinen Krjuki-Noten-Gesang nicht den Krjuki-Noten-Gesang der frühen Periode seiner Existenz vermischen (ähnliche, laute und andere Gesänge) .... Um Begriffsverwirrungen zu vermeiden, wäre es besser, den Krjuki-Noten-Gesang des 15. Jahrhunderts und früher den alten Krjuki-Noten-Gesang zu nennen“ (285, 315-316).

Im kleinen Krjuki-Noten-Gesang ist die Struktur des Gesangs klarer, und der Text ist deutlicher zu erkennen. Gleichzeitig war er melodisch ärmer, und in einigen Fällen wurde der breite einsilbige Gesang durch einfache Rezitation ersetzt. Die Technik der Bildung einer solchen verkürzten Fassung lässt sich an zwei Varianten des Weihnachts-Sticherons „In der Krippe hast du gewohnt“ verdeutlichen, die in der Sammlung der GIM-Handschriften, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 131, direkt hintereinander stehen. Die zweite Variante ist als Moll-Gesang gekennzeichnet (Beispiel 42).

Eine neue melodische Strömung in der russischen Gesangkunst wird durch die Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesänge eingeführt, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitet haben<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Neben diesen neuen Formen der Monodie wurden die im 15. - 16. Jahrhundert entstandenen Haus- und Wandergesänge weiterhin in der Gesangspraxis verwendet. Während der Demestvenny-Gesang in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an Popularität verlor, nehmen Proben des Wandergesangs weiterhin einen wichtigen Platz in den Gesangbüchern ein.

Zum ersten Mal wurden sie in den 50er Jahren dieses Jahrhunderts in Moskau bekannt (226, 125, 176)<sup>23</sup> und wurden

сюда, по-видимому, украинскими певцами, выписанными к царскому двору.

<sup>23</sup> По мнению И. Вознесенского, киевский и болгарский распевы были известны в Москве уже в 1648—1650 годах (54).

Первые образцы греческого распева, как отмечает Д. В. Разумовский, представлены в двух ирмологиях Новонерусалимского Воскресенского монастыря, датированных 1652 годом. К тому же году относятся наиболее ранние образцы болгарского распева в русских певческих книгах.

Происхождение киевского распева явствует уже из самого названия. Более сложен вопрос об истоках греческого и болгарского распевов. А. В. Преображенский писал о первом из них: «Греческий распев представляет собой скорее пение славянское, образовавшееся под влиянием близкого соседства южных славянских земель с греческими поселениями» (214, 52). Высказанное в общей и неопределенной форме, это суждение оставляет ряд моментов неясными: о каких «южных славянских землях» идет речь и какую роль могло сыграть в данном случае их соседство с Грецией. При отсутствии какого бы то ни было сходства между русским или украинским и греческим церковным пением в то время вряд ли можно было предполагать непосредственное влияние одного на: другое. Не привели пока к позитивному результату и попытки найти корни болгарского распева в самой Болгарии<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Некоторые болгарские ученые (П. Динев, В. Крыстев, Е. Тончева) предполагают, что болгарский распев восходит своими корнями к периоду борьбы болгарского народа против

офенбар von ukrainischen Sängern, die an den Zarenhof geschickt wurden, hierher gebracht.

<sup>23</sup> Laut I. Wosnesenski waren die kiewer und bulgarischen Gesänge bereits 1648-1650 in Moskau bekannt (54).

Die ersten Beispiele für griechische Gesänge finden sich, wie D. W. Rasumowski bemerkt, in zwei Ikonen des Neu-Jerusalem Auferstehungsklosters aus dem Jahr 1652. Die frühesten Beispiele für bulgarische Gesänge in russischen Gesangbüchern stammen aus demselben Jahr.

Der Ursprung des Kiewer Gesangs ergibt sich bereits aus dem Namen selbst. Die Frage nach den Ursprüngen der griechischen und bulgarischen Gesänge ist komplizierter. A. W. Preobraschenski schrieb über den ersten von ihnen: „Der griechische Gesang ist eher ein slawischer Gesang, der unter dem Einfluss der engen Nachbarschaft der südslawischen Länder mit griechischen Siedlungen entstanden ist“ (214, 52). Dieses allgemein und vage formulierte Urteil lässt eine Reihe von Punkten unklar: von welchen „südslawischen Ländern“ die Rede ist und welche Rolle ihre Nachbarschaft zu Griechenland in diesem Fall gespielt haben könnte. In Ermangelung jeglicher Ähnlichkeit zwischen russischem oder ukrainischem und griechischem Kirchengesang war es damals kaum möglich, einen direkten Einfluss des einen auf den anderen anzunehmen. Versuche, die Wurzeln des bulgarischen Kirchengesangs im bulgarischen Kirchengesang selbst zu finden, haben bisher zu keinem positiven Ergebnis geführt<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Einige bulgarische Gelehrte (P. Dinjew, W. Krystjew, J. Tontschewa) vermuten, dass der bulgarische Gesang auf die Zeit des Kampfes des bulgarischen Volkes gegen die

византийского владычества в XI—XII веках и позднее, через посредство православной Валахии и Молдавии, проник на Украину и в Россию. Но та гипотеза не основана ни на каких реальных фактах.

Более вероятно, что как киевский, так и греческий и болгарский распевы возникли на Украине в начале или середине XVII века и своим названием обязаны каким-нибудь побочным обстоятельствам.

Все эти распевы, особенно киевский и греческий, имеют много общего между собой и оказываются иногда даже взаимозаменяемыми<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Разумовский обращал внимание на полное совпадение напевов песнопения «Воскресенский христово видеши» греческого распева и псалма «Господи воззвах» киевского распева (226, 120).

Для них характерны относительная краткость и простота строения напева, метрическая размеренность мелодии, легко поддающейся разделению на равномерные тактовые участки, более или менее определенно выраженная мажорная или минорная окраска. Свободная вариантность в развертывании напева уступает место строфической структуре, основанной на буквальном или варьированном повторении. Формально как киевский, так и греческий и болгарский распевы подчиняются системе осмогласия, но каждый из них обладает своим запасом типичных мелодических формул, отличных от попевок знаменного распева<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Более подробную характеристику киевского, греческого и болгарского распевов см. в работах И. Вознесенского (54), С. Скребкова (254, 38—44), И. Успенского (285, 301—313).

byzantinische Herrschaft im 11. - 12. Jahrhundert zurückgeht und später über die orthodoxe Walachei und Moldawien in die Ukraine und nach Russland gelangte. Aber diese Hypothese stützt sich nicht auf reale Fakten.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass sowohl der Kiewer als auch der griechische und der bulgarische Gesang in der Ukraine zu Beginn oder in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind und ihren Namen einigen zufälligen Umständen verdanken.

Alle diese Gesänge, vor allem der Kiewer und der griechische, haben viel miteinander gemeinsam und sind manchmal sogar austauschbar<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Rasumowski wies auf die völlige Übereinstimmung der Gesänge des Gesangs „Auferstehung Christi gesehen“ im griechischen Gesang und des Psalms „Herr ich habe geweint“ im Kiewer Gesang hin (226, 120).

Sie zeichnen sich durch die relative Kürze und Einfachheit der Gesangsstruktur, die metrische Dimensionalität der Melodie, die sich leicht in gerade Takte unterteilen lässt, und eine mehr oder weniger ausgeprägte Dur- oder Mollfärbung aus. Die freie Variation in der Entfaltung des Gesangs weicht einer strophischen Struktur, die auf wörtlicher oder variiertem Wiederholung beruht. Formal gehorchen sowohl die Kiewer als auch die griechischen und bulgarischen Gesänge dem System der Osmoglasie, aber jeder von ihnen hat seinen eigenen Bestand an typischen melodischen Formeln, die sich von den Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs unterscheiden<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Für eine ausführlichere Charakterisierung der Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesänge siehe I. Wosnesenski (54), S. Skrebkow (254, 38-44) und I. Uspenski (285, 301-313).

При всем том эти новые распевы имеют несомненную генетическую связь со знаменным пением. Преображенский считал, что «киевский распев образовался под непосредственным влиянием распева знаменного и есть его упрощение...» (213, 23). То же самое можно было бы сказать и о греческом распеве. Более самостоятелен по своему мелодико-интонационному строю болгарский распев, но и в нем сохраняются известные черты общности со знаменным распевом, в чем можно легко убедиться при их сравнении.

Обратимся сначала к греческому распеву, который был особенно широко распространен в конце XVII века<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> «У московских мастеров пения. — отмечает Н. Д. Успенский. — греческий распев получил широкое признание в силу простоты напевов, их тонической устойчивости, а также благодаря их близости к русскому народному музыкальному языку... Греческий распев в какой-то мере отодвинул на второй план появившиеся в Москве ранее его болгарский и киевский распевы» (285, 313).

Для сравнения возьмем кондак восьмого гласа «Взбранной воеводе» в двух вариантах — знаменного и греческого распевов (пример 43).

В первой строке — «Взбраниой воеводе победительная» — напевы обоих вариантов сохраняют очевидное сходство: мелодия поднимается уступами от до к соль первой октавы, затем волнообразно опускается, не доходя, однако, до исходного уровня, и останавливается в первом случае на звуке ми, во втором — на ре. Но «размах дуги» в варианте греческого распева гораздо меньше как в смысле протяженности

Gleichzeitig haben diese neuen Gesänge eine unzweifelhafte genetische Verbindung zum Krjuki-Noten-Gesang. Preobraschenski glaubte, dass „der Kiewer Gesang unter dem direkten Einfluss des Krjuki-Noten-Gesangs entstanden ist und eine Vereinfachung desselben darstellt...“ (213, 23). Das Gleiche könnte man über den griechischen Gesang sagen. Der bulgarische Gesang ist in seiner melodischen und intonatorischen Struktur eigenständiger, weist aber auch gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Krjuki-Noten-Gesang auf, die sich bei einem Vergleich leicht feststellen lassen.

Wenden wir uns zunächst dem griechischen Gesang zu, der vor allem am Ende des 17. Jahrhunderts verbreitet war<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> „Bei den Moskauer Meistern des Gesangs. - notiert N. D. Uspenski. - Griechische Gesänge waren wegen ihrer Einfachheit, ihrer tonalen Stabilität und auch wegen ihrer Nähe zur russischen Volksmusiksprache weithin anerkannt .... Der griechische Gesang stellte in gewisser Weise die bulgarischen und kiewer Gesänge in den Schatten, die zuvor in Moskau aufgetreten waren“ (285, 313).

Zum Vergleich nehmen wir den Kondakar des achten Vokals von „Der auserwählten Heerführerin“ in zwei Versionen - Krjuki-Noten- und griechische Gesänge (Beispiel 43).

In der ersten Zeile - „Der auserwählten Heerführerin“ - weisen die Gesänge beider Varianten offensichtliche Ähnlichkeiten auf: die Melodie steigt in Schritten von C bis G der ersten Oktave an, sinkt dann wellenförmig ab, erreicht jedoch nicht das Ausgangsniveau und endet im ersten Fall beim Klang von E, im zweiten - bei D. Aber die „Weite des Bogens“ ist viel kleiner, sowohl in Bezug auf die Länge des Gesangs als auch auf seine Tonhöhengrenzen. In der Variante

напева, так и в отношении его звуковысотных границ. Мелодия вращается здесь в пределах квинты до— соль вокруг центрального звука ми, являющегося как бы осью напева и завершающего все мелодическое построение. В варианте знаменного распева с самого начала определяется господствующее значение звука ре, который становится также и конечным звуком. Противостоящими ему опорными точками являются крайний нижний (ля) и крайний верхний (соль) звуки, отстоящие на кварту от главного мелодического устоя. Во второй строке — «яко избавишеся от злых благодарственная» — с самого начала подчеркивается нижняя опора, крайний же верхний звук напева затрагивается только эпизодически. В третьей строке — «восписуем ти раби твои богородице», — наоборот, разрабатывается верхняя часть звукоряда ре—соль с многократным подчеркиванием полууста соль. В результате попеременного выделения и акцентировки в напеве частичных устоев возникает своеобразная игра ладовых оттенков.

Иначе происходит мелодическое развертывание в варианте греческого распева. Здесь сразу ясно определяются ладовые устои, составляющие в сумме ступени домажорного тонического трезвучия. Мелодия строится на гармонической основе, не претерпевая никакого ладового развития и обогащения. В различных строках основное мелодическое построение варьируется только внешне. Некоторое расширение диапазона мелодии происходит в двух последних строках, но эпизодически затрагиваемые верхнее ля и нижнее си имеют вспомогательное значение. Последовательное опевание звуков соль—ми—до с окончанием на тонике утверждает ярко выраженный

des griechischen Gesangs ist der Bogen sowohl in Bezug auf die Länge des Gesangs als auch auf seine Tonhöhengrenzen viel kleiner. Hier dreht sich die Melodie innerhalb der Quinte in C um den zentralen Ton E, der die Achse des Gesangs bildet und die gesamte melodische Struktur vervollständigt. In der Variante des Krjuki-Noten-Gesangs wird von Anfang an der Dominantwert des D-Tons bestimmt, der auch zum Schlussklang wird. Die gegensätzlichen Bezugspunkte sind der äußerste untere (A) und der äußerste obere (G) Ton, die eine Quarte vom melodischen Hauptmuster entfernt sind. In der zweiten Zeile - „Danke, dass wir von den Bösen befreit wurden“ - wird von Anfang an die untere Stütze betont, während der oberste Klang des Gesangs nur gelegentlich gestreift wird. In der dritten Zeile, „Wir preisen dich, deine Diener, Gottesgebälerin“, wird der obere Teil des Tonumfangs D–G entwickelt, wobei der Halbton G mehrfach hervorgehoben wird. Infolge der abwechselnden Hervorhebung und Betonung der partiellen Tonika im Gesang entsteht eine Art Spiel mit modalen Schattierungen.

Die melodische Entfaltung in der Variante des griechischen Gesangs ist anders. Hier sind die harmonischen Grundlagen, die sich aus der Summe der Stufen des C-Dur-Tonika-Dreiklangs ergeben, von Anfang an klar definiert. Die Melodie wird auf einer harmonischen Basis aufgebaut, ohne dass sie eine harmonische Entwicklung und Anreicherung erfährt. In den verschiedenen Zeilen variiert die melodische Grundstruktur nur äußerlich. Eine gewisse Erweiterung des Tonumfangs der Melodie findet in den letzten beiden Zeilen statt, aber das gelegentliche hohe A und das tiefe H sind von untergeordneter Bedeutung. Das aufeinanderfolgende Singen der G-E-C-Töne mit der Tonika-Endung etabliert eine ausgeprägte Dur-

мажорный тональный строй всего напева (пример 44).

Одной из особенностей греческого распева является своеобразная плагальюсть, основанная на постоянном подчеркивании четвертой ступени лада<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> На эту черту обратил внимание Вознесенский, впрочем, усматривавший элементы плагальности только в песнопениях первого и отчасти шестого и восьмого гласов (53, 179—197). См. также: 254, 42—43; 285, 23—24.

Это придает многим мелодиям данного распева особый характер торжественности, ликующей праздничности<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> «Греческий распев, — пишет Преображенский, — применялся большей частью к праздничным службам и в них к наиболее торжественным песнопениям, почему и отличался празднично-торжественным настроением» (213, 23—24).

Таков, например, светло и ярко звучащий пасхальный канон греческого распева, мелодическая структура которого основана на многократном варьированном повторении одной короткой музыкальной фразы. Как строение, так и интонационный склад этого напева близок народной песне, напоминая, в частности, мелодии украинских колядок (пример 45).

Иногда на одной мелодической фразе строятся целые циклы песнопений этого распева. Таков раздел тропарей и кондаков греческого распева в сборнике ГИМ, Син. певч., № 131 (л. 299—308). В основе всех представленных здесь песнопений лежит типичная для данного распева квартовая попевка в пределах до—фа. В кондаке на рождество богородицы она

Tonstruktur für den gesamten Gesang (Beispiel 44).

Eine der Besonderheiten des griechischen Gesangs ist eine eigentümliche Plagalität, die auf der ständigen Betonung der vierten Stufe der Harmonie beruht<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Dieses Merkmal wurde von Wosnesenski hervorgehoben, der jedoch Elemente der Plagalität nur in den Gesängen der ersten und teilweise der sechsten und achten Stimme sah (53, 179-197). Siehe auch: 254, 42-43; 285, 23-24.

Dies verleiht vielen Melodien dieses Gesangs einen besonderen Charakter von Feierlichkeit und jubelnder Festlichkeit<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> „Der griechische Gesang“, schreibt Preobraschenski, „wurde zum größten Teil bei festlichen Gottesdiensten und in diesen bei den feierlichsten Gesängen angewandt, weshalb er von einer festlichen und göttlichen Stimmung geprägt war“ (213, 23-24).

So zum Beispiel der leicht und hell klingende Osterkanon des griechischen Gesangs, dessen melodische Struktur auf der mehrfach variierten Wiederholung einer kurzen musikalischen Phrase beruht. Sowohl die Struktur als auch die Intonation dieses Gesangs stehen einem Volkslied nahe und erinnern vor allem an die Melodien ukrainischer Weihnachtslieder (Beispiel 45).

Manchmal sind ganze Zyklen von Gesängen dieses Gesangs auf einer einzigen melodischen Phrase aufgebaut. Dies ist der Abschnitt der Troparien und Kondakarien des griechischen Gesangs in der Sammlung GIM-Handschriften, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 131 (Blatt 299-308). Alle hier vorgestellten Gesänge basieren auf dem für diesen Gesang typischen

представлена в простейшем виде. Мелодия, основанная на господстве силлабического принципа, носит полуречитативный характер. Все строки соотносятся между собой как варианты одного исходного построения. Появляющиеся при этом распевные элементы незначительны и слабо развиты (пример 46).

В других песнопениях того же цикла возрастает степень распевности, расширяется диапазон напева. Но принцип построения целого на основе варьированной повторности сохраняется, и первоначальное зерно легко узнается во всех его вариантах. Таков один из наиболее мелодически развернутых образцов — кондак на сретение (пример 47).

Киевский распев представлен в певческих рукописях конца XVII века значительно меньшим числом образцов, нежели греческий, и существенно не отличается от него по своему мелодическому строю. Как и для греческого, для киевского распева характерны ясно ощутимый тональный строй мелодики с преобладанием мажорной окраски, принцип варьированной повторности. Эти признаки ясно выражены в воскресном тропаре киевского распева, начальную строку которого мы приводим (пример 48).

С самого начала напева ясно обрисовывается мажорное трезвучие, и дальнейшее мелодическое развитие сводится к опеванию отдельных его ступеней. Объем мелодии и основные ее очертания остаются неизменными во всех строках, оканчивающихся на звуках ми или до. Плагальность, характерная для греческого распева, иногда присуща и песнопениям

Quartgesang innerhalb von C-F. Im Kondakar für die Geburt der Gottesmutter wird er in seiner einfachsten Form präsentiert. Die Melodie, die auf der Dominanz des sillabischen Prinzips beruht, hat halb rezitativen Charakter. Alle Zeilen beziehen sich aufeinander als Varianten einer Anfangskonstruktion. Die auftretenden Gesangselemente sind unbedeutend und wenig entwickelt (Beispiel 46).

In anderen Gesängen desselben Zyklus nimmt der Grad des Gesangs zu und die Bandbreite des Gesangs wird größer. Das Prinzip des Aufbaus des Ganzen auf der Grundlage vielfältiger Wiederholungen wird jedoch beibehalten, und die ursprüngliche Maserung ist in all ihren Varianten leicht zu erkennen. Dies ist eines der melodisch am weitesten entwickelten Beispiele - der Kondakar am Mittwoch (Beispiel 47).

Der Kiewer Gesang ist in Gesangshandschriften des späten 17. Jahrhunderts mit einer viel geringeren Anzahl von Proben vertreten als der griechische Gesang und unterscheidet sich in seiner melodischen Struktur nicht wesentlich von ihm. Wie der griechische Gesang ist auch der Kiewer Gesang durch eine deutlich wahrnehmbare tonale Struktur der Melodie mit einer Vorherrschaft der Dur-Färbung und dem Prinzip der variierten Wiederholung gekennzeichnet. Diese Merkmale kommen im Sonntagstroparion des Kiewer Gesangs deutlich zum Ausdruck, dessen Anfangszeile wir zitieren (Beispiel 48).

Schon zu Beginn des Gesangs ist der Dur-Dreiklang klar umrissen, und die weitere melodische Entwicklung reduziert sich auf das Singen seiner einzelnen Stufen. Das Volumen der Melodie und ihre Grundzüge bleiben in allen Zeilen, die auf E oder C enden, unverändert. Die für den griechischen Gesang charakteristische Plagalität ist manchmal in den Gesängen des Kiewer



киевского распева, но преимущественно в минорном варианте (пример 49).

Наряду с обычными существовали также большой греческий и большой киевский распевы, мелодии которых отличаются широтой изложения, длительным распеванием отдельных слогов, более разнообразным и оживленным ритмом. Но основные признаки, которыми характеризуются эти разновидности русского певческого искусства конца XVII века, полностью сохраняются и в более протяженных их вариантах. Сравним кондак «Взбранной воеводе» греческого распева (см. пример 436) с тем же песнопением в редакции большого киевского распева (пример 50).

Несмотря на различную протяженность напевов, близость их очевидна. Совпадают как структура напева в целом, так и главные опорные точки мелодии. Эпизодический выход за пределы основного амбитуса с захватом звука ля малой октавы в первой строке не нарушает общего мажорного строя песнопения.

Болгарский распев отличается от киевского и греческого большей развернутостью мелодий и не столь определенно выраженным тональным складом. Ладовая основа его богаче и разнообразнее, напев развивается более свободно, захватывая нередко обширное звуковое пространство. Разные исследователи обращали внимание на его близость к русской и украинской народной песне. П. Динев, настаивающий на болгарском происхождении этого распева, вместе с тем отмечает, что в ходе развития он приобрел ряд черт, характерных для русской народной и церковной музыки (319, 26). С. Скребков подчеркивает свойственные ему элементы украинской песенности (254, 41). Нам кажется более верным говорить об общеславянском

Gesangs enthalten, meist jedoch in der Moll-Version (Beispiel 49).

Neben den üblichen Gesängen gab es auch den Großen Griechischen und den Großen Kiewer Gesang, deren Melodien sich durch die Breite der Darbietung, den langen Gesang einzelner Silben und einen abwechslungsreicheren und lebhafteren Rhythmus auszeichnen. Aber die Hauptmerkmale, die diese Varianten der russischen Gesangkunst des späten 17. Jahrhunderts kennzeichnen, sind in ihren erweiterten Varianten vollständig erhalten. Vergleichen wir den Kondakar „Der auserwählten Heerführerin“ im griechischen Gesang (siehe Beispiel 436) mit demselben Gesang in der Version des Großen Kiewer Gesangs (Beispiel 50).

Trotz der unterschiedlichen Länge der Gesänge ist ihre Nähe offensichtlich. Sowohl die Struktur des Gesangs als Ganzes als auch die Hauptbezugspunkte der Melodie stimmen überein. Die gelegentliche Abweichung vom Grundambitus mit dem Einsetzen des a-Moll-Oktavtons in der ersten Zeile bricht nicht die allgemeine Dur-Struktur des Gesangs.

Der bulgarische Gesang unterscheidet sich vom Kiewer und griechischen Gesang durch die größere Ausdehnung der Melodien und eine weniger eindeutige tonale Struktur. Seine harmonische Basis ist reicher und vielfältiger, die Melodie entwickelt sich freier und deckt oft einen großen Klangraum ab. Verschiedene Forscher haben auf die Nähe zum russischen und ukrainischen Volkslied aufmerksam gemacht. P. Dinjew, der auf dem bulgarischen Ursprung dieses Gesangs beharrt, stellt gleichzeitig fest, dass er im Laufe seiner Entwicklung eine Reihe von Merkmalen der russischen Volks- und Kirchenmusik angenommen hat (319, 26). S. Skrebkow hebt die dem ukrainischen Lied innewohnenden Elemente hervor (254, 41). Es scheint uns richtiger zu sein, von einem

характере болгарского распева, в котором народные элементы получают обобщенное выражение и лишены конкретных национальных признаков. Вместе с тем ему, так же как киевскому и греческому распевам, присущи квадратность ритмической структуры, простая или варьированная повторность как основа построения напева. Некоторые образцы болгарского распева имеют близкое сходство с теми же песнопениями киевского и греческого распевов и относятся к ним как разные варианты одного общего прототипа. Так, напев кондака «Избранной воеводе» болгарского распева (пример 51) почти полностью совпадает с приведенным выше вариантом большого киевского распева, различие между ними проявляется только в деталях.

Болгарский распев был, по видимому, больше распространен на Украине, в московских же певческих книгах встречаются только единичные его образцы. Исключением является большой и разнообразный по содержанию сборник, составленный в 1680 году по распоряжению царя Федора Алексеевича и, возможно, для его личного пользования (ГБЛ, ф. 178, № 7753)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> На титульном листе указано, что эта «нотная книга» написана «в Москве при царе Феодоре Алексеевиче в его государевых палатах и его государственным рабы Потапом Максимовым и Андрейкой Михайловым а лето 7183 (1680) июля в 5 день».

В этом роскошно оформленном сборнике с многочисленными иллюстрациями представлены целые циклы песнопений болгарского распева, среди которых много редких и даже уникальных образцов. Можно предполагать, что богомольный царь, уделявший много внимания

panslawischen Charakter des bulgarischen Gesangs zu sprechen, in dem die volkstümlichen Elemente einen allgemeinen Ausdruck erhalten und von den nationalen Besonderheiten befreit sind. Gleichzeitig ist er wie der Kiewer und der griechische Gesang durch eine quadratische rhythmische Struktur und einfache oder variierte Wiederholungen als Grundlage für den Aufbau des Gesangs gekennzeichnet. Einige Beispiele bulgarischer Gesänge weisen eine große Ähnlichkeit mit denselben Gesängen der Kiewer und griechischen Gesänge auf und werden als verschiedene Varianten eines gemeinsamen Prototyps behandelt. So stimmt der Gesang des Kondakars „Der auserwählten Heerführerin“ des bulgarischen Gesangs (Beispiel 51) fast vollständig mit der obigen Variante des Großkiewer Gesangs überein, sie unterscheiden sich nur in Details.

Der bulgarische Gesang war offenbar in der Ukraine weiter verbreitet, während sich in Moskauer Gesangbüchern nur vereinzelte Beispiele finden. Eine Ausnahme bildet eine große und inhaltlich vielfältige Sammlung, die 1680 im Auftrag des Zaren Fjodor Alexejewitsch und wahrscheinlich für seinen persönlichen Gebrauch zusammengestellt wurde (GBL, Inventarnummer 178, Nr. 7753)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Auf dem Titelblatt ist angegeben, dass dieses „Notenbuch“ „in Moskau unter Zar Fjodor Alexejewitsch in seinen königlichen Palästen und seinen Staatssklaven Potap Maximow und Andrej Michailow im Jahr 7183 (1680) am 5. Juli geschrieben wurde“.

Diese prächtig ausgestattete und mit zahlreichen Illustrationen versehene Sammlung enthält ganze Zyklen bulgarischer Gesänge, unter denen sich viele seltene und sogar einzigartige Beispiele befinden. Es ist anzunehmen, dass der fromme Zar, der dem Kirchengesang viel Aufmerksamkeit

церковному пению и упражнявшийся в сочинении собственных напевов, питал юсобое пристрастие к этому распеву.

Песнопения болгарского распева, представленные в этом сборнике, более или менее однородны по мелодическому строю. Для них характерны широта распева, переменность ладовой окраски с преобладанием минорного наклонения, четкая строфическая структура. Все эти признаки ясно выявлены в напеве догматика первого ласа «Всемирную славу». Песнопение состоит из шести строф, в которых напев варьируется лишь очень незначительно. Приводятся две первые строфы (пример 52)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Ср. редакцию знаменного распева (286, 21—22).

Начальный ход на квинту вверх ля—ми с дальнейшим подъемом к септима соль и затем поступенно нисходящим движением до звука до образует один из типичных мелодических оборотов болгарского распева, которым начинаются многие его песнопения в данном сборнике. Если выделить опорные точки мелодии, то получится терцовый ряд в пределах септима ля—до—ми—соль, образуемый сцеплением двух параллельных трезвучий — минорного и мажорного. Этим вызывается ощущение известной ладовой двойственности, переменности. Но мелодическое построение завершается не на тонике ля минора или до мажора, а на центральном звуке ре, по отношению к которому квинтовый зачин ля—ми приобретает как бы доминантовое значение. Этот звук становится главным устоем напева, и в дальнейшем развитии мелодия неоднократно возвращается к нему. Основной лад песнопения можно определить, как ре минор с дорийской

schenkte und sich in der Komposition eigener Gesänge übte, eine besondere Vorliebe für diese Gesänge hatte.

Die in dieser Sammlung vorgestellten Gesänge des bulgarischen Gesangs sind in ihrer melodischen Struktur mehr oder weniger homogen. Sie zeichnen sich durch die Breite des Gesangs, den Wechsel der Harmonien mit einer vorherrschenden Neigung zu Moll und eine klare strophische Struktur aus. All diese Merkmale kommen im Gesang des dogmatischen Gesangs des ersten Vokals, „Weltruhm“, deutlich zum Vorschein. Der Gesang besteht aus sechs Strophen, in denen die Melodie nur sehr wenig variiert. Die ersten beiden Strophen sind angegeben (Beispiel 52)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Vgl. die Ausgabe des Krjuki-Noten-Gesangs (286, 21-22).

Die anfängliche Aufwärtsbewegung einer Quinte in A-E mit einem weiteren Anstieg zur Septime G und dann einer progressiven Abwärtsbewegung zum C-Ton bildet eine der typischen melodischen Wendungen des bulgarischen Gesangs, mit der viele der Gesänge in dieser Sammlung beginnen. Wenn wir die Bezugspunkte der Melodie isolieren, erhalten wir eine Terzreihe innerhalb der Septime A-C-E-G, die durch die Kopplung von zwei parallelen Dreiklängen - Moll und Dur - gebildet wird. Dies erweckt den Eindruck einer gewissen harmonischen Dualität, einer Abwechslung. Die melodische Struktur endet jedoch nicht auf der Tonika von a-Moll oder C-Dur, sondern auf dem zentralen Klang von D, gegenüber dem der Quintanfang von A-E eine Art Dominante erhält. Dieser Ton wird zum Hauptfundament des Gesangs, und in der weiteren Entwicklung kehrt die Melodie immer wieder zu ihm zurück. Die Hauptskala des Gesangs kann als d-Moll mit dorischer Färbung und mit gelegentlichen Abweichungen nach a-Moll und C-Dur definiert werden. Der

окраской и с эпизодическими отклонениями в ля минор и до мажор. Весь напев разворачивается в пределах септимова диапазона, складывающегося из квинты и добавленной к ней малой терцин. Этот звукоряд типичен для многих лирических народных песен, а также и для мелодий знаменного распева.

Аналогичный звукоряд, транспонированный на кварту вверх, лежит в основе евангельской стихирь пятого гласа из того же сборника<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Данное собрание содержит полный цикл евангельских стихирь болгарского распева, вполне самостоятельных по напеву и не имеющих сходства с другими известными вариантами.

Здесь этот звукоряд осваивается постепенно. Сначала мелодия поднимается на квинту, затем еще на ступень выше и только после довольно длительного развития достигает звуковысотной кульминации на септимере. Звук до, представляющий верхнюю границу диапазона, берется с предварительной «раскачкой» ходом на квинту вверх, после чего мелодия как бы по инерции поднимается еще на две ступени. Этот оборот совпадает с началом догматика «Всемирную славу», но в дальнейшем напев получает другое развитие (пример 53).

Стихиря, начало которой приведено здесь, является одним из лучших и самых выразительных песнопений болгарского распева в данном собрании. Обращает на себя внимание плавность, непрерывность мелодического развертывания, постепенность переходов, отсутствие механической повторности. Границы отдельных построений искусно затушеваны, так что цезуры между ними почти не ощущаются.

gesamte Gesang entfaltet sich im Septimenbereich, bestehend aus einer Quinte und einer hinzugefügten kleinen Terz. Diese Klangfülle ist typisch für viele lyrische Volkslieder, aber auch für die Melodien des Krjuki-Noten-Gesangs.

Ein ähnlicher Klang, um eine Quarte nach oben verschoben, liegt dem Evangeliums-Sticheron des fünften Vokals aus derselben Sammlung zugrunde<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Diese Sammlung enthält einen vollständigen Zyklus von Evangelien-Stichera in bulgarischem Gesang, der von der Melodie her völlig unabhängig ist und keine Ähnlichkeit mit anderen bekannten Varianten aufweist.

Hier wird diese Klangfolge allmählich erlernt. Zunächst steigt die Melodie bis zu einer Quinte, dann eine Stufe höher, und erst nach einer längeren Entwicklung erreicht sie einen klanglichen Höhepunkt bei der Septime. Der C-Ton, der die obere Grenze des Tonumfangs darstellt, wird mit einer vorläufigen „schwankenden“ Bewegung um eine Quinte nach oben genommen, woraufhin die Melodie, wie durch Trägheit, um zwei weitere Stufen ansteigt. Dieser Umschwung fällt mit dem Beginn des dogmatischen „Weltruhm“ zusammen, aber später erhält die Melodie eine andere Entwicklung (Beispiel 53).

Das Sticheron, deren Anfang hier wiedergegeben wird, ist einer der besten und ausdrucksstärksten Gesänge des bulgarischen Gesangs in dieser Sammlung. Bemerkenswert sind die Geschmeidigkeit und Kontinuität der melodischen Entfaltung, die Allmählichkeit der Übergänge und das Fehlen mechanischer Wiederholungen. Die Grenzen der einzelnen Konstruktionen sind geschickt verwischt, so dass die Zäsuren zwischen ihnen kaum wahrnehmbar sind.

Новый строй интонаций, новые принципы мелодической структуры, характерные для распевов, проникающих в русское церковно-певческое искусство во второй половине XVII века, оказывали влияние и на мелодику знаменного распева. Некоторые исследователи считают возникновение малого знаменного распева прямым результатом влияния этих новых мелодических форм церковного пения (285, 313). В нотных переводах конца XVII века знаменный распев приобретает большую ритмическую размеренность, нередко упрощается его ладовая структура. Благодаря тому распространению, которое получают в это время киевский, греческий и болгарский распевы, церковное пение сближалось с народной песней и с новыми жанрами городской бытовой музыки — кантом и псалмой, что являлось одной из сторон общего процесса секуляризации, «обмирщения» искусства, непосредственно связанного с религиозным культом.

Важным фактором изменений, происходящих в знаменном распеве, было развитие многоголосия. Разумовский считал одной из причин популярности киевского распева тот факт, что «мелодия киевского распева легко принимает гармонию» (226, 191). Удобным для гармонизации был также греческий распев, в самой мелодии которого ясно выявлены гармонические опорные точки. И не случайным является то, что среди простейших форм партесного четырехголосия мы находим много обработок мелодий греческого распева. Влияние гармонического мышления сказывается и на одноголосных авторских напевах, довольно часто встречающихся в рукописях последних десятилетий XVII века. Так, в ряде певческих сборников мы находим имена распевщиков Жукова, Дмитрия Пермяка и др. Среди авторов

Das neue Intonationssystem und die neuen Prinzipien der melodischen Struktur, die für die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den russischen Kirchengesang eindringenden Gesänge charakteristisch waren, beeinflussten auch die Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs. Einige Forscher halten die Entstehung des kleinen Krjuki-Noten-Gesangs für eine direkte Folge des Einflusses dieser neuen melodischen Formen des Kirchengesangs (285, 313). In den musikalischen Übersetzungen des späten 17. Jahrhunderts erhält der Krjuki-Noten-Gesang eine größere rhythmische Dimensionalität, und seine harmonische Struktur wird oft vereinfacht. Dank der Verbreitung der Kiewer, griechischen und bulgarischen Gesänge in dieser Zeit näherte sich der Kirchengesang dem Volkslied und den neuen Gattungen der städtischen Alltagsmusik - dem Cantus und dem Psalm - an, was eine der Seiten des allgemeinen Säkularisierungsprozesses war, der „Verallgemeinerung“ der Kunst, die direkt mit dem religiösen Gottesdienst verbunden war.

Ein wichtiger Faktor bei den Veränderungen im Krjuki-Noten-Gesang war die Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Rasumowski betrachtete die Tatsache, dass "die Melodie des Kiewer Gesangs leicht zu harmonisieren ist" (226, 191), als einen der Gründe für seine Beliebtheit. Auch der griechische Gesang war für die Harmonisierung geeignet, da seine Melodie eindeutig harmonische Bezugspunkte aufweist. Es ist kein Zufall, dass wir unter den Partes-Formen des vierstimmigen Chorgesanges viele Bearbeitungen griechischer Gesangsmelodien finden. Der Einfluss des harmonischen Denkens spiegelt sich auch in einstimmigen Autorengesängen wider, die in Handschriften der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts recht häufig zu finden sind. So finden wir in einer Reihe von Gesangsammlungen die Namen der Sänger Schukow, Dmitri

песнопений фигурирует и «царь Феодор»<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Кроме известного «Достойно есть» (286, 134—140) отметим канон богородице в сборнике ГБЛ, ф. 379, № 106 (л. 186 и далее), озаглавленный: «Канон ко пресвятой богородице изрядный творение благочестивейшего царя господина Феодора дуки ласкаря». Обращает внимание полонизированное написание царского титула, характерное для тенденций, господствовавших при дворе Федора Алексеевича.

В двознаменной рукописи ГИМ, Син. певч., № 41 имеются указания: «Германа», «Самогласен Германово», «Иоанна монаха», «Леонта майстра»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> На нижних полях страниц этой рукописи помещена надпись: «1700 года мая в 4 день по вере своей иеродиакон Герман дал вкладом в дом Пресвятыя и сднносущныя и жнвотворящия Троицы в церковь, в пение во славу великого Бога и угодника его преподобного отца нашего Антония чудотворца Сийскаго». Очевидно, составитель данного сборника поместил в нем собственные напевы, а также напевы других монахов Антониева Сийского монастыря.

Характеризуя эти напевы, Успенский отмечает, что в них «проявляется новый подход к церковному звукоряду, в котором выделяются в качестве опорных точек ступени трезвучия» (285, 319).

Знакомство с многоголосием гармонического типа расшатывало основы старой певческой традиции, которая уже не была способна к дальнейшему развитию и

Permjak und anderer. Unter den Autoren von Gesängen finden wir „Zar Fjodor“<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Neben dem bekannten „Würdig ist“ (286, 134-140) ist der Kanon an die Mutter Gottes in der Sammlung des GBL, Inventarnummer 379, Nr. 106 (Blatt 186 ff.), mit dem Titel: „Kanon an die Allerheiligste Mutter Gottes, ein schönes Werk des frommen Zarenherrschers Fjodor, Herzog der Söldner“. Es wird auf die polonisierte Schreibweise des Zarentitels hingewiesen, die für die am Hof von Fjodor Alexejewitsch vorherrschenden Tendenzen charakteristisch ist.

In der Doppelhandschrift des GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 41, finden sich Angaben: „Herman“, „Selbstgesang von Herman“, „Johannes der Mönch“, „Leontius der Meister“<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Am unteren Rand der Seiten dieser Handschrift befindet sich eine Inschrift: „Am 4. Mai 1700 gab Hierodiakon Herman seinem Glauben gemäß einen Beitrag zum Haus der heiligsten und wesenhaften und lebensschaffenden Dreifaltigkeit in der Kirche, zum Gesang zum Lobe der Herrlichkeit des großen Gottes und seines Verehrers, unseres Mönchsvaters Antonius des Wundertäters von Siya“. Offensichtlich hat der Verfasser dieser Sammlung sowohl seine eigenen Gesänge als auch die anderer Mönche des Antoniusklosters von Siya in diese Sammlung aufgenommen.

Uspenski charakterisiert diese Gesänge und stellt fest, dass sie „eine neue Herangehensweise an die kirchliche Klangfülle manifestieren, in der die Stufen des Dreiklangs als Bezugspunkte herausgehoben werden“ (285, 319).

Die Vertrautheit mit der Mehrstimmigkeit des harmonischen Typs lockerte die Grundlagen der alten Gesangstradition, die sich nicht mehr weiterentwickeln und bereichern ließ.

обогащению. Знаменный распев уходил в прошлое, уступая место новым течениям, лучше и полнее удовлетворявшим запросам времени.

Der Krjuki-Noten-Gesang gehörte der Vergangenheit an und machte neuen Trends Platz, die den Anforderungen der Zeit besser und vollständiger entsprachen.

## **ВНЕКУЛЬТОВАЯ ДУХОВНАЯ ПЕСНЯ**

Во второй половине XVII века получил широкое развитие новый жанр многоголосной строфической песни преимущественно религиозного содержания, но не связанной с церковной службой и предназначенной для пения в домашней обстановке в часы досуга. Песни этого жанра известны под названием псалмы (от польского psalm). Традиционные образы христианской литературы получают в них более свободную индивидуальную трактовку.

В Польше это были первоначально обработки так называемых «псалмов Давида», но затем их тематика расширяется и включает разнообразные религиозные сюжеты.

### **Покаянный стих и псалма**

Предшественниками духовной псалмы и России были стихи покаянные, сложившиеся как особый самостоятельный жанр уже в XVI веке. На рубеже XVI и XVII веков они образуют циклы, иногда насчитывавшие десятки и даже более сотни произведений. До середины XVII столетия покаянные стихи вписывались в церковные певческие книги в качестве «прибыльных» (дополнительных, сверхкомплектных) и только с этого времени они становятся частью небогослужебных сборников (117, 17). Это означало полное их отделение от круга культовых песнопений.

## **AUSSERKULTISCHER GEISTLICHER GESANG**

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine neue Gattung von mehrstimmigen Strophenliedern mit hauptsächlich religiösem Inhalt, die jedoch nicht mit Gottesdiensten in Verbindung standen und für das Singen zu Hause in der Freizeit bestimmt waren. Lieder dieser Gattung werden als Psalmen (von polnisch psalm) bezeichnet. In ihnen werden traditionelle Bilder der christlichen Literatur freier und individueller interpretiert.

In Polen handelte es sich ursprünglich um Bearbeitungen der so genannten „Psalmen Davids“, doch später erweiterte sich ihr Inhalt auf eine Vielzahl religiöser Themen.

### **Bußvers und Psalm**

Die Vorläufer des geistlichen Psalms in Russland waren Bußverse, die sich bereits im 16. Jahrhundert als eigenständige Gattung entwickelten. An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert bildeten sie Zyklen, die manchmal Dutzende oder sogar mehr als hundert Werke umfassten. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Bußverse in den Kirchengesangsbüchern als „profitabel“ (ergänzend, zusätzlich) eingetragen, und erst ab diesem Zeitpunkt wurden sie Teil von Sammlungen außerhalb des Gottesdienstes (117, 17). Das bedeutete ihre völlige Herauslösung aus dem Kreis der kultischen Gesänge.

Значительно увеличивается в XVII веке репертуар покаянных стихов, расширяется их тематика. В некоторых стихах мы находим отклик на события общественной и политической жизни того времени. Таков, например, проникнутый глубоким патриотизмом и болью за свое истерзанное отечество стих «О, люте ныне наста время». «Не ведет ли нас содержание и настроение этого стихотворения,— замечает исследователь, — к началу XVII в., ко времени крестьянской войны и иностранной интервенции? Не об этих ли тяжелых для русского народа годах написано это полное грусти произведение!» (151, 372).

Близок по содержанию к этому стиху и стих «О Московском царстве»:

Плачется земля благочестивая  
христианских веры,  
Российская страна — Московское  
царство.

Этот и некоторые другие стихи по своему ритмическому складу родственны былинному эпосу<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. Н. Перетц обращает внимание на близость приведенного стиха к некоторым из песен, записанных в 1619—1620 годах для Р. Джемса (189, 476).

Однако в целом жанр покаянных стихов сохранял связь с древнерусской певческой традицией. В большинстве образцов этого жанра текст изложен литургическим, или (по определению К. Тарановского) «молитвословным» стихом, и мелодика основана на попевочном фонде знаменного осмогласия.

Во второй половине XVII века покаянный стих уступает место многоголосной псалме, продолжая жить лишь в старообрядческой среде. Некоторые стихи фольклоризировались и стали

Das Repertoire an Bußversen nimmt im 17. Jahrhundert deutlich zu, und ihre Thematik erweitert sich. In einigen Versen finden wir eine Antwort auf die Ereignisse des sozialen und politischen Lebens der Zeit. So ist z. B. der Vers „O, wie bitter ist nun die Zeit“ von tiefem Patriotismus und Schmerz um das gepeinigte Vaterland durchdrungen. „Stimmt der Inhalt und die Stimmung dieses Gedichts nicht mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts überein, mit der Zeit der Bauernkriege und der ausländischen Intervention? Ist dieses Werk nicht voller Traurigkeit über diese für das russische Volk schwierigen Jahre geschrieben!“ (151, 372).

Inhaltlich eng mit diesem Vers und dem Vers „Über das Moskauer Reich“ verbunden:

Weinendes Land des frommen christlichen Glaubens,  
Russisches Land - das Moskauer Reich.

Diese und einige andere Strophen sind in ihrer rhythmischen Struktur mit dem Epos verwandt<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> W. N. Perez weist auf die Nähe des zitierten Verses zu einigen der 1619-1620 für R. James aufgezeichneten Lieder hin (189, 476).

Im Großen und Ganzen hat die Gattung der Bußverse jedoch ihre Verbindung mit der altrussischen Gesangstradition bewahrt. In den meisten Beispielen dieser Gattung ist der Text in liturgischen oder (nach der Definition von K. Taranowski) „betenden“ Versen verfasst, und die Melodie basiert auf dem achtstimmigen Krjuki-Noten-Gesangs.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wich der Bußvers dem mehrstimmigen Psalm und lebte nur noch bei den Altgläubigen weiter. Einige Verse wurden folklorisiert und gingen in den Besitz der mündlichen



достоянием устной народной традиции. Между древнерусским духовным стихом и новыми песенными жанрами, возникающими в XVII веке, существовала очевидная историческая связь. Поэтические мотивы, характерные для покаянных, «умилительных» стихов, разрабатывались и в некоторых псалмах. Близость между теми и другими порой выражается в форме прямого совпадения целых фраз и словесных оборотов. Так, популярная псалма «О прекрасная пустыни, прими мя в свои густыни» является не чем иным, как переработкой покаянного стиха «Приими мя пустыни». Начальная строка псалмы «Аз есмь древо неплодное», встречающейся во многих сборниках конца XVII века, буквально совпадает с начальными словами одного из покаянных стихов (366, 482)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Следует указать и на случаи обратной зависимости, когда в крюковых рукописях воспроизводились псалмы или канты, заимствованные из нотных сборников. в одноголосном изложении и с некоторыми изменениями напева и текста. Так, приводимая В. М. Беляевым «Псалма о победе швецкой» из сборника XVIII века представляет собой известный петровский кант «Днесь орле российский» в особом мелодическом варианте (25, 127—129).

Мелодика псалм, как и покаянных стихов, нередко содержит обороты, близкие попевам знаменного распева. Но общие принципы построения напева и структура поэтического текста в псалмах XVII века совершенно иные, чем в духовном стихе, и подчиняются другим стилистическим закономерностям.

Volkstradition über. Es gab eine offensichtliche historische Verbindung zwischen der altrussischen geistlichen Strophe und den neuen Liedgattungen, die im 17. Jahrhundert entstanden. In einigen Psalmen wurden auch poetische Motive entwickelt, die für Buß- und Sühnverse charakteristisch sind. Die Nähe zwischen diesen und anderen Psalmen kommt manchmal in Form einer direkten Übereinstimmung ganzer Phrasen und verbaler Wendungen zum Ausdruck. So ist der beliebte Psalm „O schöne Wüste, nimm mich auf in deine Wüsten“ nichts anderes als eine Umarbeitung des Bußverses „Nimm mich auf in deine Wüsten“. Die Anfangszeile des Psalms „Ich bin der unfruchtbare Baum“, die in vielen Sammlungen des späten 17. Jahrhunderts zu finden ist, deckt sich wörtlich mit den Anfangsworten eines der Bußverse (366, 482)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Wir sollten auch auf Fälle der umgekehrten Abhängigkeit hinweisen, wenn Psalmen oder Kantaten, die aus Musiksammlungen entliehen wurden, in Krjuki-Noten-Handschriften in einer einstimmigen Version und mit einigen Änderungen in Melodie und Text wiedergegeben wurden. So wurde der „Psalm oder die Kantate“, der in W. M. Beljajews „Psalm über den Sieg der Schweden“ aus einer Sammlung des 18. Jahrhunderts ein bekannter petrinischer Kantus „Der Tag des russischen Adlers“ zu einer speziellen melodischen Variante (25, 127-129).

Die Melodie der Psalmen wie auch der Bußverse enthält oft Wendungen, die den Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs nahe kommen. Aber die allgemeinen Prinzipien des Gesangsaufbaus und die Struktur des poetischen Textes in den Psalmen des 17. Jahrhunderts unterscheiden sich deutlich von denen der geistlichen Verse und sind anderen stilistischen Gesetzen unterworfen.

## Поэтическая и музыкальная структура псалмы

Основными предпосылками возникновения псалмы как особого музыкально-поэтического жанра были развитие силлабического стихотворства и установление многоголосия гармонического типа в области церковно-певческого искусства. Оба эти важнейшие новшества исходили из одного источника. Очагом развития новых поэтических форм стал основанный патриархом Никоном в 50-х годах XVII столетия Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, роль которого в утверждении на русской почве многоголосного певческого стиля польско-украинского происхождения хорошо известна. А. В. Позднеевым было выдвинуто понятие «никоновской школы» в русской поэзии XVII века (201, 18—20; 199). Другой исследователь считает осуществленный поэтами этой школы переход от так называемого «относительного силлабизма», господствовавшего в русских стихотворных опытах первой половины XVII века, к равносложному силлабическому стиху — «переворотом в версификации» (183, 34). Для нас особенно важным представляется то, что этот переворот был осуществлен именно в рамках песенной поэзии. Стихи поэтов никоновской школы предназначались для того, чтобы их пели, а не читали, и создавались в расчете на мелодику определенного стилистического типа, а иногда, может быть, и одновременно с напевом.

Этот род песенной поэзии обладал своими особенностями, которые отличали его от виршей, рассчитанных на чтение или декламацию. Так, Позднеев обращает внимание на разнообразие стихотворных размеров и стрóf в «книжной песне», не свойственное

## Die poetische und musikalische Struktur des Psalms

Die wichtigsten Voraussetzungen für die Entstehung des Psalms als besondere musikalische und poetische Gattung waren die Entwicklung des sillabischen Verses und die Etablierung der harmonischen Mehrstimmigkeit im Kirchengesang. Diese beiden wichtigen Neuerungen stammen aus derselben Quelle. Das Zentrum der Entwicklung neuer poetischer Formen war das von Patriarch Nikon in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts gegründete Neue Jerusalemer Auferstehungskloster, dessen Rolle bei der Etablierung des polyphonen Gesangsstils polnisch-ukrainischen Ursprungs auf russischem Boden bekannt ist. A. W. Posdnejew hat den Begriff der „Nikon-Schule“ in der russischen Poesie des 17. Jahrhunderts geprägt (201, 18-20; 199). Ein anderer Forscher betrachtet den von den Dichtern dieser Schule vollzogenen Übergang vom so genannten „relativen Silbenton“, der in den russischen poetischen Experimenten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorherrschte, zum ebenso komplexen Silbentyp als „eine Revolution in der Textgestaltung“ (183, 34). Besonders wichtig erscheint uns, dass dieser Umsturz gerade im Rahmen der Lieddichtung vollzogen wurde. Die Gedichte der Dichter der Nikon'schen Schule waren zum Singen und nicht zum Lesen bestimmt und entstanden in Erwartung einer Melodie eines bestimmten Stiltyps, manchmal vielleicht auch gleichzeitig mit einem Gesang.

Diese Art der Lieddichtung hatte ihre eigenen Besonderheiten, die sie von den zum Lesen oder Rezitieren bestimmten Versen unterschieden. So weist Posdnejew auf die Vielfalt der Versmaße und Strophen im „Buchlied“ hin, die dem sillabischen Vers nicht eigen ist, von denen die überwiegende

виршам, подавляющее большинство которых выдержано в «классических» формах силлабического стиха — одиннадцати-, двенадцати- и тринадцатисложных, группирующихся попарно. В песенных текстах широко применяются более короткие размеры — шести-, семи- и восьмисложные, строфа строится иногда на чередовании стихов разной длительности.

Этому соответствует ритмическое разнообразие напевов. Четкий подвижный ритм, часто с элементами танцевальности или маршевости, является одним из характерных признаков псалмовой мелодики. Структура напева в целом подчинена принципу квадратной симметрии. Музыкальная строфа представляет собой построение периодического типа, охватывающее, как правило, две или четыре строки текста. При этом разделы музыкальной формы совпадают с границами стихотворных строк, и окончания строк или внутренние цезуры стиха (клаузулы) подчеркиваются кадансирующими оборотами мелодии. Но этот общий структурный принцип в отдельных произведениях варьируется. Встречаются периоды более сложного строения, не поддающиеся расчленению на строго симметричные предложения и фразы. Нарушению схематической квадратности способствуют смена стихотворных размеров в пределах строфы, повторения отдельных слов, увеличение и дробление ритмических длительностей.

Если в крупном плане структура поэтической и музыкальной строфы, как правило, совпадает, то в деталях далеко не всегда наблюдается полное соответствие музыки словесному тексту. Случаи, когда слова и музыка псалм рождались одновременно, подобно народной песне, представляя собой неразрывное синкретическое единство, были, по-

Mehrheit in den „klassischen“ Formen des sillabischen Verses - elf-, zwölf- und dreizehnsilbige Strophen, die paarweise gruppiert sind - verfasst ist. In Liedtexten sind kürzere sechs-, sieben- und achtsilbige Formate weit verbreitet, und die Strophe basiert manchmal auf abwechselnden Versen unterschiedlicher Länge.

Dies entspricht der rhythmischen Vielfalt der Gesänge. Ein klarer beweglicher Rhythmus, oft mit tänzerischen oder marschierenden Elementen, ist eines der charakteristischen Merkmale der Psalmmelodie. Die Struktur des Gesangs als Ganzes ist dem Prinzip der quadratischen Symmetrie untergeordnet. Die musikalische Strophe ist eine periodische Konstruktion, die in der Regel zwei oder vier Zeilen des Textes umfasst. In diesem Fall fallen die Abschnitte der musikalischen Form mit den Grenzen der Verszeilen zusammen, und die Enden der Zeilen oder die inneren Zäsuren des Verses (Klauseln) werden durch die kadenzartigen Wendungen der Melodie hervorgehoben. Dieses allgemeine Strukturprinzip variiert jedoch in den einzelnen Werken. Es gibt Perioden mit komplexerer Struktur, die sich nicht in streng symmetrische Sätze und Phrasen zerlegen lassen. Die schematische Quadratur wird durch die Veränderung der Versmaße innerhalb einer Strophe, durch Wiederholungen einzelner Wörter und durch die Veränderung der rhythmischen Dauern gestört.

Während die Struktur der poetischen und der musikalischen Strophe in der Nahaufnahme meist übereinstimmt, gibt es in den Details nicht immer eine vollständige Übereinstimmung zwischen der Musik und dem verbalen Text. Die Fälle, in denen der Text und die Musik eines Psalms gleichzeitig entstanden, wie ein Volkslied, das eine untrennbare synkretistische Einheit darstellt, waren

видимому, не столь многочисленны. Чаще музыка подбиралась к поэтическому тексту из уже известных бытующих образцов, или слова песни создавались в расчете на определенную мелодию по заранее данной метrorитмической схеме. Такой способ широко применялся в европейской бытовой песне XVII века, в частности многие польские псалмы, известные и в России, были «распеты» на мелодии популярных песен как духовного, так и светского содержания<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> В польском сборнике «Symphonie anyelski abo Kolenda» (издан в 1630 году) к текстам духовных гимнов приложена «Инструкция» с указанием на источники напевов. Как замечает польский исследователь Ян Проснак в описании этого сборника, в большинстве случаев это народные песни крестьянского или городского происхождения (367, 69).

Этому примеру следовали и авторы русских духовных песен. Существуют целые группы псалм, исполнявшихся на один напев. Гораздо реже один текст соединяется с разными мелодиями.

Изучение псалмы как целостного музыкально-поэтического произведения в единстве и взаимодействии словесного и музыкального начала проливает свет на некоторые существенные моменты в развитии не только русской музыки, но и поэзии в конце XVII и начале XVIII века. Система силлабического стихосложения, заимствованная Из Польши сначала украинскими, а потом и русскими книжниками в середине XVII столетия, основывается на слоге исчислительном, а не акцентном принципе. Стихотворные строки, состоящие из равного количества слогов, не разделяются на стопы и

офенбар nicht so zahlreich. Häufiger wurde die Musik zum poetischen Text aus bereits bekannten Mustern ausgewählt, oder die Worte des Liedes wurden im Vorgriff auf eine bestimmte Melodie nach einem vorgegebenen metrischen Schema geschaffen. Diese Methode war in den europäischen Alltagsliedern des 17. Jahrhunderts weit verbreitet, insbesondere wurden viele polnische Psalmen, die in Russland bekannt waren, zu den Melodien von Volksliedern geistlichen und weltlichen Inhalts „gesungen“<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> In der polnischen Sammlung „Symphonie anyelski abo Kolenda“ (*Engelssymphonie oder Weihnachtslied*) (veröffentlicht 1630) werden die Texte der geistlichen Lieder von einer „Anweisung“ begleitet, in der die Quellen der Melodien angegeben sind. Wie der polnische Forscher Jan Prosnak in seiner Beschreibung dieser Sammlung feststellt, handelt es sich in den meisten Fällen um Volkslieder bäuerlichen oder städtischen Ursprungs (367, 69).

Auch die Autoren russischer geistlicher Lieder folgten diesem Beispiel. Es gibt ganze Gruppen von Psalmen, die zu einer Melodie gesungen werden. Dass ein Text mit verschiedenen Melodien kombiniert wird, ist viel seltener.

Die Untersuchung der Psalmen als integrales musikalisches und poetisches Werk in der Einheit und Interaktion von verbalen und musikalischen Elementen wirft ein Licht auf einige wesentliche Momente in der Entwicklung nicht nur der russischen Musik, sondern auch der Poesie im Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Das System der sillabischen Versifikation, das zunächst von ukrainischen und dann von russischen Schreibern aus Polen übernommen wurde, basiert eher auf dem Silben- als auf dem Akzentprinzip. Gedichtzeilen, die aus einer gleichen Anzahl von Silben bestehen, werden nicht in Register unterteilt und haben nur einen konstanten Akzent. Die Norm

имеют только одно постоянное ударение. Для польской силлабики нормой являются женские окончания, что соответствует особенностям польского языка, в котором ударения всегда приходятся на предпоследний слог слова. Соблюдение этого правила в русских силлабических виршах и «книжных песнях» приводило часто к искусственной передвижке ударений в заключительных словах строк. Б. В. Томашевский, а вслед за ним некоторые другие литературоведы (И. П. Еремин, Л. И. Тимофеев) высказывали мнение, что эта искусственность акцентировки сглаживалась в живом звучании благодаря особой манере «чтения по слогам», характерной для церковного произношения, при которой разница между ударными и неударными слогами становилась почти неощутимой. Несостоятельность такого представления была убедительно доказана П. Н. Берковым. Ссылаясь на свидетельство В. К. Третьяковского, он пишет: «...Вопрос о принципах произношения вирш был ясен: они читаются так же, как и польские стихи, и как русская проза, с ударениями, причем одно ударение — „двусложная рифма“ — обязательно...» (29, 296). В «книжной песне» благодаря совпадению стихотворного ударения с музыкальным в окончаниях строк эта закономерность выявлена особенно ясно. В подавляющем большинстве случаев музыкальное ударение приходится на предпоследний слог стиха. Отдельные исключения не колеблют общего правила.

В то же время ритм напева не всегда полностью совпадал со стихотворным и, воздействуя на этот последний, до известной степени трансформировал его, придавал ему новые черты. Наряду с обязательным ударением в конце стиха возникал регулярный ряд акцентов, превращавших

für die polnische Silbenschrift ist die weibliche Endung, was den Besonderheiten der polnischen Sprache entspricht, in der der Akzent immer auf die vorletzte Silbe eines Wortes fällt. Die Beachtung dieser Regel in russischen sillabischen Versen und „Buchliedern“ führte oft zu einer künstlichen Verschiebung der Akzente in den letzten Worten der Zeilen. B. W. Tomaschewski und nach ihm einige andere Literaturwissenschaftler (I. P. Jerjomin, L. I. Timofejew) vertraten die Ansicht, dass diese künstliche Akzentverschiebung durch eine besondere, für die kirchliche Aussprache charakteristische Art des „Silbenlesens“, bei der der Unterschied zwischen betonten und unbetonten Silben fast unmerklich wird, im lebendigen Klang geglättet wird. Die Ungültigkeit einer solchen Auffassung wurde von P. N. Berkow überzeugend bewiesen. Unter Bezugnahme auf das Zeugnis von W. K. Trediakowski schreibt er: „...Die Frage nach den Prinzipien der Aussprache von Versen war klar: sie werden auf die gleiche Weise gelesen wie polnische Gedichte und russische Prosa, mit Akzenten, und ein Akzent - ‚zweisilbiger Reim‘ - ist obligatorisch...“ (29, 296). Im „Buchlied“ zeigt sich diese Regelmäßigkeit besonders deutlich durch das Zusammentreffen des Versakzents mit dem musikalischen Akzent in den Zeilenenden. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle liegt die musikalische Betonung auf der vorletzten Silbe des Verses. Einige Ausnahmen bringen die allgemeine Regel nicht ins Wanken.

Gleichzeitig stimmte der Rhythmus des Gesangs nicht immer vollständig mit dem Vers überein, sondern beeinflusste diesen in gewissem Maße und gab ihm neue Merkmale. Neben dem obligatorischen Akzent am Ende des Verses entstand eine regelmäßige Folge von Akzenten, die den sillabischen Vers

силлабический стих в тонический. Период господства силлабического принципа в русской поэзии был сравнительно непродолжительным. «Чистая» силлабика, заимствованная из Польши, очень быстро начала отходить от нормы и всего через несколько десятилетий уступила место тоническому стихосложению (299, 55—57). Одним из факторов, способствовавших ускоренному развитию этого процесса, несомненно была связь с напевом, обладающим четкой метроритмической структурой.

Тематика псалмы, несмотря на преобладание религиозного начала, была достаточно разнообразной. В отличие от покаянного стиха, содержание которого ограничивалось в основном сферой скорбно «умилненных» настроений, среди псалм мы встречаем много произведений хвалебно-гимнического характера. Их торжественно приподнятый, ликующий тон типичен для русского барокко, воплотившего чувства национальной гордости, уверенности в своей силе и непобедимости. Хвала богу и святым иногда прямо связывается с прославлением величия и мощи Российского государства.

Псалма непосредственно откликалась на события политической и религиозной жизни. Такова группа песен, посвященных воссоединению Украины с Россией и событиям русско-польской войны 1654—1667 годов (см.: 197). Откликом на борьбу религиозных партий в 50—60-х годах XVII века была песня «Богородице верным оборона» с просьбой о защите от раскольников<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> См.: ГПБ, О XIV, № 25, л. 6 об. — 7. Возле этой псалмы сделана приписка: «Сны просим пресвятые богородицы от еретиков и от раскола».

in einen tonischen Vers verwandelte. Die Periode der Dominanz des sillabischen Prinzips in der russischen Dichtung war relativ kurz. Die aus Polen entlehnte „reine“ Silbenschrift wich sehr schnell von der Norm ab und machte schon nach wenigen Jahrzehnten dem tonischen Vers Platz (299, 55-57). Einer der Faktoren, die zur beschleunigten Entwicklung dieses Prozesses beitrugen, war zweifelsohne die Verbindung eines Gesangs mit einer klaren metrischen Struktur.

Der Inhalt der Psalmen war trotz des vorherrschenden religiösen Elements recht vielfältig. Im Gegensatz zu den Bußversen, deren Inhalt sich hauptsächlich auf die Sphäre der traurigen „besänftigten“ Gefühle beschränkte, finden wir unter den Psalmen viele Werke des Lobes und der Hymnen. Ihr feierlich erhabener, jubelnder Ton ist typisch für den russischen Barock, der Gefühle des Nationalstolzes, des Vertrauens in die eigene Stärke und Unbesiegbarkeit verkörperte. Der Lobpreis Gottes und der Heiligen ist manchmal direkt mit der Verherrlichung der Größe und Macht des russischen Staates verbunden.

Psalmen reagierten direkt auf die Ereignisse des politischen und religiösen Lebens. So ist die Gruppe von Liedern der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland und den Ereignissen des Russisch-Polnischen Krieges von 1654-1667 gewidmet (siehe: 197). Eine Antwort auf den Kampf der religiösen Parteien in den 50er - 60er Jahren des 17. Jahrhunderts war das Lied „Mutter Gottes, Verteidigerin der Gläubigen“ mit der Bitte um Schutz vor Schismatikern<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Siehe: GPB, O XIV, Nr. 25, Blatt 6 Rückseite - 7. An dieser Psalmenstelle wurde eine Notiz hinzugefügt: „Wir bitten die allheilige Muttergottes um Schutz vor den Häretikern und vom Schisma.“

Известно несколько псалм на слова из «Песни песней», которые рассматриваются литературоведами как первый опыт создания любовной лирики в русской поэзии<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Эти псалмы являются параллелью к стихотворным переложениям из «Песни песней» монаха Мардария Хоникова, служившего в Печатном дворе, и к воспроизведению сюжетов «Песни песней» в церковной стеновой росписи.

Как по содержанию, так и в стилистическом отношении духовные псалмы XVII века подготавливали некоторые из явлений светской музыкальной культуры следующего столетия. Так, панегирический кант петровского времени сохраняет многие черты религиозно-гимнической псалмы и в своем поэтическом строе<sup>6</sup>, и в музыкальном языке.

<sup>6</sup> А. В. Позднеев приводит примеры того, «как духовная гимнологическая песня в допетровское время постепенно приближается к жанру светской панегирической песни» (202, 239).

Любовная лирическая песня XVIII века остается также во многом связанной с религиозной лирикой предшествующего периода. «Предмет», к которому были обращены скорбные вздыхания, стоны и слезы, стал другим, а выразительные средства оказывались в значительной степени сходными. Из одной тематической группы в другую переходили не только отдельные обороты, но и законченные мелодические построения. Одни и те же напевы соединялись с различными текстами, иногда очень далекими по характеру.

Es sind mehrere Psalmen auf der Grundlage von Worten aus dem Hohelied bekannt, die von Literaturwissenschaftlern als die ersten Erfahrungen mit der Schaffung von Liebeslyrik in der russischen Dichtung angesehen werden<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Diese Psalmen sind eine Parallele zu den Versbearbeitungen des „Hohelieds“ durch den Mönch Mardarius Chonikow, der im Druckereihof tätig war, und zur Wiedergabe von Themen des „Hohelieds“ in der kirchlichen Wandmalerei.

Sowohl inhaltlich als auch stilistisch bereiteten die geistlichen Psalmen des 17. Jahrhunderts einige Phänomene der weltlichen Musikkultur des nächsten Jahrhunderts vor. So weist der panegyrische Kantus aus der Zeit Peters des Großen in seiner poetischen Struktur<sup>6</sup> und musikalischen Sprache viele Merkmale des religiös-hymnischen Psalms auf.

<sup>6</sup> A. W. Posdnejew gibt Beispiele dafür, „wie sich das geistliche hymnologische Lied in vorpetrinischer Zeit allmählich dem Genre des weltlichen panegyrischen Liedes annäherte“ (202, 239).

Auch das lyrische Liebeslied des 18. Jahrhunderts bleibt in vielerlei Hinsicht mit der religiösen Lyrik der vorangegangenen Epoche verbunden. Das „Subjekt“, an das sich das Seufzen, Stöhnen und Weinen richtete, wurde anders, und die Ausdrucksmittel erwiesen sich als weitgehend ähnlich. Nicht nur einzelne Wendungen, sondern auch ganze melodische Konstruktionen gingen von einer Themengruppe zur anderen über. Dieselben Melodien wurden mit verschiedenen Texten kombiniert, die manchmal sehr weit voneinander entfernt waren.

## Польские псалмы в русских рукописных сборниках

В духовной песне XVII века традиции древнерусской религиозной лирики соединились с новыми формами и стилистическими принципами, заимствованными из Польши. Значительную часть песенного репертуара, представленного в рукописных сборниках конца XVII — начала XVIII века, составляют либо переводы и перелицовки, либо буквальное заимствование польских псалмов и коленд<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Коленда как род духовной песни профессионального или полупрофессионального типа, — в отличие от народной колядки, связанной с языческими представлениями, — возникла в эпоху позднего средневековья. Особенно же широкое развитие этот жанр получил в XVI веке. В собственном смысле слова это новогодняя или рождественская песня. Тематической основой коленд служит евангельская легенда о рождении Христа и событиях его детства. В польских сборниках XVI—XVII веков коленды приводятся как в одноголосном изложении, так и в трех- или четырехголосной обработке.

В тех случаях, когда сохранялся оригинальный польский текст, он записывался с помощью букв древнеславянского алфавита (кириллицы). Любопытным документом является небольшой сборничек (ГБЛ, № 10944), озаглавленный «Псалмы польские сиречь стихи красные певаемы по разным голосам». Сборник имеет точную дату — «8 сентябрь 7184 [1675] года». В нем даны тексты пятнадцати псалмов без нот, но заглавие ясно указывает на то, что составитель<sup>8</sup> предназначал его для

## Polnische Psalmen in russischen Handschriftensammlungen

Im geistlichen Lied des 17. Jahrhunderts wurden die Traditionen der altrussischen religiösen Lyrik mit neuen, aus Polen entlehnten Formen und stilistischen Prinzipien kombiniert. Ein bedeutender Teil des Liedrepertoires in den Manuskriptsammlungen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts besteht entweder aus Übersetzungen und Neufassungen oder wörtlichen Entlehnungen polnischer Psalmen und Kolenda<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Kolenda als eine Art geistliches Lied professioneller oder semiprofessioneller Art, im Gegensatz zu Volksliedern, die mit heidnischen Darstellungen verbunden sind, entstand im späten Mittelalter. Diese Gattung war im 16. Jahrhundert besonders weit entwickelt. Im eigentlichen Sinne des Wortes handelt es sich um ein Neujahrs- oder Weihnachtslied. Die thematische Grundlage der Kolenda ist die Legende des Evangeliums über die Geburt Christi und die Ereignisse seiner Kindheit. In polnischen Sammlungen des 16. - 17. Jahrhunderts werden die Kolendas sowohl in einer einstimmigen Fassung als auch in einer drei- oder vierstimmigen Anordnung wiedergegeben.

In den Fällen, in denen der polnische Originaltext erhalten blieb, wurde er mit den Buchstaben des altslawischen Alphabets (kyrillisches Alphabet) niedergeschrieben. Ein interessantes Dokument ist ein kleiner Sammelband (GBL, Nr. 10944), der den Titel „Polnische Psalmen, das heißt schöne Gedichte, die zu verschiedenen Stimmen gesungen werden“ trägt. Die Sammlung hat ein genaues Datum - „8. September 7184 [1675]“. Sie enthält die Texte von fünfzehn Psalmen ohne Noten, aber der Titel weist eindeutig darauf hin, dass der Kompilator<sup>8</sup> sie



пения, видимо, предполагая, что напевы известны на слух.

<sup>8</sup> На последней странице указано: «Pisal syi psalmy Petr Malyuczew syn Skrzolotowicz» [Скиюлётович]. По видимому, это был поляк, живший в Москве и причастный к литературной деятельности.

В конце сборника есть написанное по-польски обращение к «милостиву чтецьнику», и котором разъясняется, что «Так pianno grubo dla lego soby roanmlel kozdy ruski czlowiek». Как видно из этих слов, сборник был рассчитан на па широкий круг русских людей, не знающих польского языка.

В работах Перетца и Поздисева есть указания на польские оригиналы ряда псалм, вошедших в русские рукописные сборники. Однако эти ученые интересовались главным образом поэтическими текстами, не касаясь (или почти не касаясь) вопроса о музыкальных источниках, из которых заимствовались напевы. Приводя несколько польских духовных песен с нотными строчками, Перетц обращается к «музыкантам-специалистам», делом которых является анализ и изучение этих образцов (186, 97). Одна из приводимых им мелодий послужила основой для популярной псалмы «Егда предста Ердана глубине»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> См.: 103, 119. В ранних сборниках XVII — начала XVIII века ми этой псалмы не находим. Списки ее встречаются только с середины XVIII столетия.

Из-за недостаточной изученности материала мы еще пока не имеем возможности хотя бы с относительной полнотой ответить на вопрос — какое количество польских мелодий вошло

zum Singen vorgesehen hat, wobei er offenbar davon ausging, dass die Melodien nach Gehör bekannt waren.

<sup>8</sup> Auf der letzten Seite steht: „Diese Psalmen schrieb Peter Malyuczew, Sohn des Skrzolotowicz“. Offenbar war er ein Pole, der in Moskau lebte und sich in der Literatur betätigte.

Am Ende der Sammlung befindet sich ein polnisches Schreiben an den „lieben Leser“, in dem erklärt wird, dass „dies so grob geschrieben ist, damit es jeder russische Mensch verstehen kann“. Wie aus diesen Worten hervorgeht, war die Sammlung für ein breites Spektrum russischer Bürger bestimmt, die der polnischen Sprache nicht mächtig waren.

In den Arbeiten von Perez und Posdissew finden sich Hinweise auf polnische Originale einer Reihe von Psalmen, die in russischen Manuskriptsammlungen enthalten sind. Diese Gelehrten interessierten sich jedoch hauptsächlich für die poetischen Texte, ohne (oder fast ohne) die Frage nach den musikalischen Quellen zu berühren, aus denen die Melodien entlehnt wurden. Nachdem er mehrere polnische geistliche Lieder mit musikalischen Linien zitiert hat, verweist Perez auf „spezialisierte Musiker“, deren Aufgabe es ist, diese Proben zu analysieren und zu studieren (186, 97). Eine der Melodien, die er anführt, diente als Grundlage für den populären Psalm „Als die Erde vor der Tiefe stand“<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Siehe: 103, 119. Wir finden diesen Psalm nicht in den frühen Sammlungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Listen dieses Psalms finden sich erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Aufgrund des unzureichend untersuchten Materials sind wir noch nicht in der Lage, die Frage, wie viele polnische Melodien in die russischen Manuskriptsammlungen des 17.

в русские рукописные сборники XVII века и как они видоизменялись и эволюционировали, попадая на иную национальную почву, в иную общественно-культурную среду. Для полного, исчерпывающего решения этих вопросов необходимо тщательно исследовать весь репертуар не только русских, но и польских духовных песен, бытовавших в данную эпоху<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Следует заметить, что именно XVII век с этой стороны изучен в истории польской литературы и музыки меньше, чем более ранние периоды. Изданное в Варшаве в 1966 году капитальное двухтомное собрание «Koledy polskie» включает памятники эпохи позднего средневековья и Возрождения. Анонсированное собрание колэнд XVII века до сих пор не появилось в свет. В репертуаре XVII века сохранялись некоторые из духовных песен XV—XVI веков. Вместе с тем появилось много новых произведений этого жанра, поэтический и музыкальный склад которых значительно отличался от стиля средневековых колснд. Полностью восстановить состав польских кантычех (сборников духовных песен) XVII века в настоящее время не удастся, так как многие рукописи были утрачены и погибли вследствие разных причин. Особенно тяжелые потери, как указано в предисловии к названному сборнику, были вызваны оккупацией Польши в период второй мировой войны (349, I, XVIII).

Но и те факты, которыми мы располагаем, позволяют утверждать, что приведенный пример почти

Jahrhunderts aufgenommen wurden und wie sie verändert und weiterentwickelt wurden, als sie sich auf einem anderen nationalen Boden, in einem anderen sozialen und kulturellen Umfeld wiederfanden, zumindest mit relativer Vollständigkeit zu beantworten. Für eine vollständige, erschöpfende Lösung dieser Fragen ist eine gründliche Untersuchung des gesamten Repertoires nicht nur russischer, sondern auch polnischer geistlicher Lieder der betreffenden Epoche erforderlich<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass das 17. Jahrhundert in der polnischen Literatur- und Musikgeschichte weniger erforscht ist als frühere Epochen. Die große zweibändige Sammlung „Polnische Kolenden“, die 1966 in Warschau veröffentlicht wurde, umfasst Denkmäler aus dem späten Mittelalter und der Renaissance. Die angekündigte Sammlung von Kolenden des 17. Jahrhunderts ist noch nicht veröffentlicht worden. Das Repertoire des 17. Jahrhunderts enthält einige der geistlichen Lieder aus den Jahrhunderten 15 - 16, die erhalten geblieben sind. Gleichzeitig erschienen viele neue Werke dieser Gattung, deren poetische und musikalische Struktur sich erheblich vom Stil der mittelalterlichen Kolenden unterscheidet. Derzeit ist es nicht möglich, die Komposition der polnischen Gesangbücher (Sammlungen geistlicher Lieder) des 17. Jahrhunderts vollständig wiederherzustellen, da viele Manuskripte aus verschiedenen Gründen verloren gegangen oder untergegangen sind. Besonders schwerwiegende Verluste waren, wie im Vorwort zu dieser Sammlung erwähnt, durch die Besetzung Polens während des Zweiten Weltkriegs verursacht (349, I, XVIII).

Aber selbst die uns zur Verfügung stehenden Fakten erlauben uns zu behaupten, dass das oben genannte

буквального перенесения польской мелодии в русскую псалму был далеко не единичным.

Заимствования были различного рода. Иногда из польских источников переписывались и текст и напев без изменений или с небольшими, малосущественными отступлениями от оригинала. Другой вид заимствования заключался в использовании польской мелодии для «распевания» самостоятельного русского текста. Наконец, можно указать и обратные случаи, когда к переведенному с польского тексту создавалась новая музыка. Впрочем, последнее имело место, по-видимому, уже как результат последующей ассимиляции заимствованных образцов. Сравнивая русские переводы польских псалмов с их оригиналами, Перетц обратил внимание на то, что переводчики прежде всего заботились о правильной передаче стихотворного размера, даже если это вынуждало их отступать от точного смысла слов (187, 147). Этот кажущийся формализм объясняется тем, что перевод должен был быть эквиритмичен напеву. Переводчики относились к стихам как к песенному тексту, и главной их задачей в данном случае было сохранить уже установившееся соответствие слов и музыки. Благодаря общим славянским корням русского и польского языков перевод оказывался порой близким оригиналу даже по звуковому строю, например:

**Anyol pasterzom mowit:  
Chrystus się nam narodził.**

**A mam ci ja swego  
Jezusa milego.**

**Jest zdrada w swiecie,  
jak w polnym kwiecie.**

Beispiel der fast wörtlichen Übertragung einer polnischen Melodie in einen russischen Psalm keineswegs ein Einzelfall war.

Die Entlehnungen waren unterschiedlicher Art. Manchmal wurden sowohl der Text als auch die Melodie aus polnischen Quellen ohne Änderungen oder mit kleinen, unbedeutenden Abweichungen vom Original übernommen. Eine andere Art der Entlehnung bestand in der Verwendung einer polnischen Melodie, um einen unabhängigen russischen Text zu „singen“. Schließlich gibt es noch die umgekehrten Fälle, in denen zu einem aus dem Polnischen übersetzten Text neue Musik geschaffen wurde. Letzteres geschah jedoch offensichtlich durch die nachträgliche Assimilation der entlehnten Muster. Beim Vergleich russischer Übersetzungen polnischer Psalmen mit ihren Originalen hat Perez darauf hingewiesen, dass die Übersetzer in erster Linie auf die korrekte Wiedergabe des Versmaßes bedacht waren, auch wenn dies sie dazu zwang, von der genauen Bedeutung der Worte abzuweichen (187, 147). Dieser scheinbare Formalismus ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Übersetzung im gleichen Rhythmus wie der Gesang erfolgen musste. Die Übersetzer behandelten die Verse wie Liedtexte, und ihre Hauptaufgabe bestand in diesem Fall darin, die bereits bestehende Entsprechung zwischen Wort und Musik zu bewahren. Dank der gemeinsamen slawischen Wurzeln der russischen und der polnischen Sprache war die Übersetzung manchmal sogar in der Klangstruktur nahe am Original, zum Beispiel:

Ангел пастырем молвил (вестил):  
Христос ся вам народил.

Имам аз своего  
Исуса моего.

Есть прелесть в свете  
Як в полном цвете.

Песня «Ангел пастырем молвил» была одной из самых популярных в России польских псалмов. Напев ее отличался большой устойчивостью, текст же приводится часто в сокращенном виде<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Один из вариантов текста, значительно сокращенного по сравнению с оригиналом, был включен в «Рождественскую драму» Дмитрия Ростовского (279, 355).

Первоначальной ее основой послужил латинский католический гимн, который встречается в польских певческих сборниках — канционалах — в оригинальном виде наряду с переводом на родной язык<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Сравнение латинского, польского и русского текстов см. в книге В. Перетца (187, 169—175).

При этом напевы польской и латинской версий в корне различны. Первая из них известна польским исследователям только в одном мелодическом варианте, который впоследствии фольклоризировался и был записан М. Мёдушевским уже в XIX веке (пример 54).

Этот вариант, за исключением некоторых деталей, не имеющих принципиального значения, полностью совпадает с напевом, имеющимся в русских рукописных сборниках XVII — начала XVIII века (пример 55). В данном случае русские источники позволяют восполнить

Ein Engel sprach zu den Hirten:  
Christus ist geboren.

Ich habe  
meinen Jesus.

Es gibt Schönheit im Licht,  
wie in einer vollen Blüte.

Das Lied „Ein Engel sprach zu den Hirten“ war einer der beliebtesten polnischen Psalmen in Russland. Seine Melodie zeichnete sich durch große Stabilität aus, und der Text wird oft in gekürzter Form wiedergegeben<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Eine gegenüber dem Original erheblich gekürzte Fassung des Textes wurde in Dmitri Rostowskis „Weihnachts-Drama“ (279, 355) aufgenommen.

Seine ursprüngliche Grundlage war ein lateinischer katholischer Hymnus, der in polnischen Liedersammlungen - Gesangbücher - in seiner ursprünglichen Form zusammen mit einer Übersetzung in die Landessprache zu finden ist<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Für einen Vergleich zwischen dem lateinischen, polnischen und russischen Text siehe W. Perez (187, 169-175).

Gleichzeitig sind die Melodien der polnischen und der lateinischen Version grundlegend verschieden. Erstere ist der polnischen Forschung nur in einer melodischen Variante bekannt, die später folklorisiert und von M. Mioduszevski bereits im 19. Jahrhundert aufgezeichnet wurde (Beispiel 54).

Diese Variante stimmt mit Ausnahme einiger Details, die nicht von grundlegender Bedeutung sind, vollständig mit der Melodie überein, die in russischen Handschriftensammlungen des 17. bis frühen 18. Jahrhunderts vorhanden ist (Beispiel 55). In diesem Fall

пробелы польских рукописных и старопечатных собраний, в которых имеется только текст приведенной песни. Ее записи в старейших русских сборниках подтверждают, что уже в XVII веке за этой песней закрепился напев, вошедший затем в народный обиход.

Очевидным сколком с польского оригинала является музыка другой рождественской псалмы — «Дзеционко ся народзило, вшитек свят увеселило», вошедшей в русские рукописные сборники лишь с небольшими отклонениями от польского оригинала (пример 56).

В польских источниках эта песня встречается в нескольких различных вариантах. Наиболее близок к русской псалме ее латинский прототип, данный в трехголосном изложении в рукописном сборнике начала XVIII века из библиотеки бенедиктинского монастыря в Станьотках (пример 57). При первом взгляде на нотную запись кажется, что между обоими примерами мало общего. Прежде всего бросается в глаза различие длительностей. Это объясняется тем, что знаки мензуральной нотации, сохранявшейся в польских канционалах вплоть до начала XVIII века, неодинаково трактуются в обоих случаях в метрическом отношении.

Редакторы сборника «*Koledy polskie*» приравнивают знак семи-бревис к половинной ноте, тогда как в русском варианте ему соответствует целая нота<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Так записано большинство польских псалмов в русских рукописных сборниках старшего возраста. Поэтому для верного представления о их ритмике надо уменьшить длительности вдвое.

ermöglichen es die russischen Quellen, die Lücken der polnischen Manuskript- und alten Drucksammlungen zu füllen, die nur den Text des oben genannten Liedes enthalten. Seine Aufzeichnungen in den ältesten russischen Sammlungen bestätigen, dass dieses Lied bereits im 17. Jahrhundert in der Volkstradition verwurzelt war.

Eine offensichtliche Kopie des polnischen Originals ist die Musik eines anderen Weihnachtspsalms, „Das Kind wurde geboren, die ganze Welt hat sich gefreut.“, der mit nur geringen Abweichungen vom polnischen Original in russische Manuskriptsammlungen aufgenommen wurde (Beispiel 56).

In polnischen Quellen findet sich dieses Lied in mehreren verschiedenen Versionen. Dem russischen Psalm am nächsten kommt sein lateinischer Prototyp, der in einer dreistimmigen Fassung in einer Handschriftensammlung aus dem frühen 18. Jahrhundert aus der Bibliothek des Benediktinerklosters in Staniotki überliefert ist (Beispiel 57). Auf den ersten Blick scheint es zwischen den beiden Beispielen wenig Gemeinsamkeiten in der Notation zu geben. Zunächst einmal ist der Unterschied in der Dauer auffällig. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Zeichen der Mensuralnotation, die sich in polnischen Kanzionalen (*Gesangbüchern*) bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts erhalten hat, in beiden Fällen metrisch unterschiedlich behandelt werden.

Die Herausgeber der Sammlung „Polnische Kolenden“ setzen das Zeichen Sieben-Brevis mit einer halben Note gleich, während es in der russischen Fassung einer ganzen Note entspricht<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> So sind die meisten polnischen Psalmen in älteren russischen Manuskriptsammlungen aufgezeichnet. Um eine korrekte Vorstellung von ihrer Rhythmik zu erhalten, ist es daher notwendig, die Dauern zu halbieren.

При внесении соответствующего корректива сходство русской псалмы с польско-латинской колендой становится очевидным, хотя полного совпадения здесь нет. Некоторые мелодические элементы псалмы, вошедшей в русские сборники, мы находим в других польских вариантах. Следует предположить, что данный вариант был заимствован из какого-то неизвестного нам польского источника или возник в результате трансформации мелодии уже на русской почве.

Большой популярностью пользовалась мелодия покаянной псалмы «Имам аз своего Исуа моего», переведенной с польского (пример 58)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Сравнение русского перевода с польским оригиналом см. в книге В. Перетца (187, 155—159).

На ту же музыку положены были слова польской псалмы в честь богородицы «Насвентша Марне в огродечку была»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> См.: ГПБ, О XIV. № 25. л. 210 об. См. также: ГИМ. Щук., № 61. Здесь вариант текста: «Лепейша Марие».

Нам неизвестны польские источники, из которых могли быть непосредственно заимствованы обе эти псалмы. Что касается самой мелодии, то она была широко распространена в Польше в XVII веке, причем первоначально связывалась со словами нерелигиозного содержания. В одном из песенных сводов этого века мы находим ее изложенной одногласно в той же тесситуре, в которой записаны обе названные псалмы, лишь с двумя незначительными отклонениями мелодического рисунка в пятом и седьмом тактах. Текст песни представляет собой обращение

Wenn man die entsprechende Korrektur vornimmt, wird die Ähnlichkeit zwischen dem russischen Psalm und der polnisch-lateinischen Kolenda deutlich, auch wenn es keine vollständige Übereinstimmung gibt. Wir finden einige melodische Elemente des Psalms, die in den russischen Sammlungen enthalten sind, auch in anderen polnischen Varianten. Wir müssen annehmen, dass diese Variante aus einer uns unbekanntem polnischen Quelle entlehnt wurde oder dass sie durch die Umgestaltung der Melodie auf russischem Boden entstanden ist.

Die aus dem Polnischen übersetzte Melodie des Bußpsalms „Ich habe meinen Jesus, meinen Herrn“ war sehr beliebt (Beispiel 58)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Für einen Vergleich der russischen Übersetzung mit dem polnischen Original siehe W. Perez (187, 155-159).

Die Worte des polnischen Psalms zu Ehren der Jungfrau Maria „Die heilige Maria war im Garten“ wurden auf dieselbe Musik gesetzt<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Siehe: GPB, O XIV. Nr. 25. Blatt 210 Rückseite. Siehe auch: GIM. Sammlung Schtschukin, Nr. 61. Hier ist eine Variante des Textes: „Die schöne Maria“.

Wir kennen die polnischen Quellen nicht, aus denen diese beiden Psalmen direkt entlehnt worden sein könnten. Was die Melodie selbst betrifft, so war sie im 17. Jahrhundert in Polen weit verbreitet, zunächst in Verbindung mit Worten nicht-religiösen Inhalts. In einem der Liederbücher dieses Jahrhunderts finden wir sie einstimmig in derselben Tessitur, in der beide Psalmen aufgezeichnet sind, mit nur zwei geringfügigen Abweichungen im melodischen Muster im fünften und siebten Takt. Der Text des Liedes ist eine Ansprache eines Mädchens an seine Mutter, die ihr vorwirft, dass sie

девушки к матери с упреком, что та не может найти ей хорошего мужа (пример 59).

В основе этого напева лежит ритм мазурки, характерный для большого количества польских народных песен. По подсчету чешского исследователя К. Хлавички (345, 187) более трети всех песен в монументальном собрании О. Кольберга построено на непрерывном сквозном проведении ритмической формулы:



Эта фигура обычно соединяется со столь же типичным синкопированным окончанием мелодических фраз:



Уже в XVI веке ритм мазурки проникает из народной в церковную музыку. В XVII—XVIII столетиях он становится одним из неотъемлемых признаков формирующегося национального стиля и широко используется во всех жанрах профессиональной музыки вплоть до мессы.

Та же ритмическая формула встречается нам и в ряде польских псалмов, вошедших в русский музыкальный быт конца XVII века. Одни из характерных образцов — покаянная псалма «Цо ж я чиниц з грешне пяло бснде» (пример 60).

В псалме «Юж це жегмам намилши сыну Езусе» мы находим подобие припева, построенного на той же самой ритмической формуле (пример 61).

В некоторых сборниках эта псалма дана дважды: с польским текстом, написанным буквами славянского алфавита, и в переводе на церковнославянский — «Уже тя лишаюся, сладкое чадо». Это свидетельствует о ее популярности, так как естественно, что переводились только те произведения, которые оказывались близкими восприятию русских людей

keinen guten Ehemann für sie finden konnte (Beispiel 59).

Diese Melodie basiert auf dem Mazurka-Rhythmus, der für eine große Zahl polnischer Volkslieder charakteristisch ist. Der tschechische Forscher K. Chlavicka (345, 187) schätzt, dass mehr als ein Drittel aller Lieder in O. Kohlbergs monumentaler Sammlung auf einer durchgehenden rhythmischen Formel beruhen:



Diese Figur ist in der Regel mit dem ebenso typischen synkopischen Ende von melodischen Phrasen verbunden:



Bereits im 16. Jahrhundert drang der Mazurka-Rhythmus von der Volks- bis zur Kirchenmusik vor. Im 17. - 18. Jahrhundert wurde sie zu einem unverzichtbaren Merkmal des entstehenden nationalen Stils und fand in allen Gattungen der professionellen Musik bis hin zur Messe breite Verwendung.

Die gleiche rhythmische Formel findet sich auch in einer Reihe polnischer Psalmen, die in den russischen Musikalltag des späten 17. Jahrhunderts eingegangen sind. Ein typisches Beispiel ist der Bußpsalm „Was soll ich tun mit meinem sündigen Leben?“ (Beispiel 60).

In dem Psalm „Ich liebe dich, mein liebster Sohn Jesus“ finden wir einen ähnlichen Refrain, der auf derselben rhythmischen Formel aufgebaut ist (Beispiel 61).

In einigen Sammlungen ist dieser Psalm zweimal enthalten: einmal mit dem polnischen Text, der mit Buchstaben des slawischen Alphabets geschrieben ist, und einmal in einer Übersetzung ins Kirchenlawische: „Ich habe dich bereits verloren, mein süßes Kind“. Dies zeugt von seiner Beliebtheit, denn natürlich wurden nur die Werke übersetzt, die in ihrer poetischen und musikalischen Struktur der

по своему поэтическому и музыкальному строю. Приведенная псалма привлекает своей лирической теплотой и проникновенностью. Особенно выразителен один из музыкальных вариантов, приводимый в сборнике ГИМ, № 1743 под заглавием «Плач богородицы». Вторая половина строфы совпадает с польским оригиналом (не считая транспорта на кварту вверх), первая же часть довольно существенно изменена и в мелодическом и в ритмическом отношении. Повторение начальных слов на терцию выше звучит как скорбное восклицание, придавая музыке характер патетической экспрессии (пример 62).

Наряду с танцевальной ритмикой типа мазурки для польской музыки XVI—XVII веков характерен маршевый ритм, проявляющийся как в светских, так и в религиозных жанрах (367, 78). Примером польской духовной песни маршевого склада может служить псалма «Размышля мы дзись верни хрзесцяне» (пример 63).

Ритмически (а отчасти и по мелодическому рисунку) первая строка этой псалмы близка началу известной песни «Радуйся, радость твою воспеваю», которую Дилецкий рекомендовал как образец превращения «песни мирской» «на гимны церковные». Если напев приведенной псалмы изложить вдвое более короткими длительностями, то эта близость становится вполне наглядной (пример 64).

Можно установить сходство этой псалмы и с рядом других песнопений торжественного гимнического характера (например, «Слышите, людие, и внимайте» на воссоединение Украины с Россией). Ритмическая же формула, связываемая обычно с «Радуйся», стала одним из типичных «странствующих» оборотов,

Wahrnehmung des russischen Volkes nahe kamen. Dieser Psalm besticht durch seine lyrische Wärme und Durchdringung. Besonders ausdrucksstark ist eine der musikalischen Varianten in der GIM-Sammlung, Nr. 1743, unter dem Titel „Die Klage der Mutter Gottes“. Die zweite Hälfte der Strophe stimmt mit dem polnischen Original überein (abgesehen von der Beförderung um eine Quarte nach oben), während der erste Teil sowohl melodisch als auch rhythmisch ziemlich stark verändert ist. Die Wiederholung der Anfangsworte um eine Terz höher klingt wie ein klägliches Ausruf und verleiht der Musik einen pathetischen Ausdruck (Beispiel 62).

Neben Tanzrhythmen wie der Mazurka zeichnete sich die polnische Musik des 16. - 17. Jahrhunderts durch einen Marschrhythmus aus, der sich sowohl in weltlichen als auch in religiösen Genres manifestierte (367, 78). Ein Beispiel für ein polnisches geistliches Lied mit einem Marschrhythmus ist der Psalm „Lasst uns heute nachdenken, Christen“ (Beispiel 63).

Rhythmisch (und teilweise auch melodisch) ist die erste Zeile dieses Psalms dem Anfang des berühmten Liedes „Freu dich, ich singe deine Freude“ sehr ähnlich, das Dilecki als Beispiel für die Umwandlung von „weltlichen Liedern“ „in Kirchenlieder“ empfahl. Wenn man den Gesang des obigen Psalms in zweimal kürzerer Dauer vorträgt, wird diese Nähe ganz deutlich (Beispiel 64).

Es ist möglich, die Ähnlichkeit dieses Psalms mit einer Reihe anderer Gesänge mit feierlich-hymnischem Charakter festzustellen (z. B. „Hört, ihr Menschen, und hört“ für die Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland). Die rhythmische Formel, die gewöhnlich mit „Freut euch“ verbunden ist, wurde zu einer der typischen „reisenden“ Wendungen, die immer



многokrato воспроизводимых в сочетании с разными текстами и духовного и светского содержания.

Не все польские псалмы, имеющиеся в рукописных сборниках конца XVII века, привились на русской почве и продолжали бытовать в дальнейшем. Наибольшая часть их, по наблюдениям Позднеева, была переписана в начале 80-х годов, что совпадает с особой модой на все польское в период правления царевны Софьи. Затем количество псалм с польским текстом заметно уменьшается и к началу XVIII века почти сходит на нет (366, 484). Некоторые из них в русском переводе сохранялись в сборниках до середины XVIII столетия, другие оказались вскоре забыты. В целом польское влияние было безусловно плодотворным для русской музыкальной культуры рубежа XVII и XVIII веков. Оно способствовало формированию нового интонационного строя, нового типа мелодического мышления, который рождался на смену полутысячелестной средневековой традиции. Именно в «пограничном» жанре рукописной духовной песни, занимающей промежуточное положение между фольклором и профессиональным искусством, вызревали многие элементы этой новой мелодики, новых ладогармонических принципов, новых типов формообразования.

В польской духовной песне сложился и тот вид трехголосной фактуры с параллельным движением двух верхних голосов и басом, создающим гармоническую опору, который является нормой для русских рукописных сборников. В отношении формы музыкального изложения польские канционалы не обладают постоянством и единообразием. Напевы псалм и коленд даются в них чаще всего в одноголосной записи или в четырехголосной

wieder in Kombination mit verschiedenen Texten sowohl geistlichen als auch weltlichen Inhalts wiedergegeben wurde.

Nicht alle polnischen Psalmen, die in den Handschriftensammlungen des späten 17. Jahrhunderts vorhanden waren, schlugen auf russischem Boden Wurzeln und wurden auch in Zukunft verwendet. Nach den Beobachtungen von Posdnejew wurden die meisten von ihnen in den frühen 80er Jahren transkribiert, was mit der besonderen Mode für alles Polnische während der Herrschaft von Zarin Sophia zusammenfällt. Danach nimmt die Zahl der Psalmen mit polnischem Text merklich ab und geht bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts fast auf Null zurück (366, 484). Einige von ihnen wurden in russischer Übersetzung in Sammlungen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts aufbewahrt, andere gerieten bald in Vergessenheit. Insgesamt war der polnische Einfluss für die russische Musikkultur an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zweifellos fruchtbar. Er trug zur Herausbildung eines neuen Intonationssystems und einer neuen Art des melodischen Denkens bei, das die mittelalterliche Tradition ablöste. In der „Grenzgattung“ des handschriftlichen geistlichen Liedes, die eine Zwischenstellung zwischen Folklore und professioneller Kunst einnimmt, reiften viele Elemente dieser neuen melodischen Struktur, neue harmonische Prinzipien und neue Arten der Formenbildung.

Das polnische geistliche Lied entwickelte auch den Typus der dreistimmigen Textur mit der parallelen Bewegung der beiden Oberstimmen und des Basses, die eine harmonische Stütze bilden, wie es in russischen Manuskriptsammlungen die Norm ist. Was die Form der musikalischen Darbietung anbelangt, fehlt es den polnischen Kanzionalen an Beständigkeit und Einheitlichkeit. Psalm- und Kolenda-Melodien werden in ihnen am häufigsten einstimmig oder

обработке с основной мелодией в теноре или в верхнем голосе. Трехголосный склад утвердился лишь около середины XVII века. По сравнению с четырехголосием, содержащим элементы полифонической разработки, он носит облегченный характер. Голосоведение в трехголосных обработках свободнее и нередко отступает от строгих правил генералбаса. Характерны постоянные перекрещивания двух верхних голосов, унисоны и кварто-квинтовые созвучия в заключительных оборотах, свободно допускаемые параллелизмы <sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Ряд образцов подобного изложения есть в упомянутой уже рукописи бенедиктинского монастыря в Станьотках. Некоторые из них приведены в издании польских коленд (349, II).

Этот тип фактуры со всеми его особенностями был воспринят во второй половине XVII века и в России.

Пути, которыми польские псалмы проникали в среду русского общества, были различны. Некоторые из песен могли быть восприняты непосредственно из первоисточника. Составители сборников, обращаясь к польским канционалам, сравнивали различные варианты и отбирали те из них, которые казались наилучшими. Об этом свидетельствуют пометки в сборнике ГИМ, № 1743: «зри в кантычках», «есть в кантычках». К приведенной выше колядке «Аггел пастырем мовил» сделано примечание: «А в печатной кантычке сей псалм разнится» (л. 198 об.). Вместе с тем многие песни этого рода приходили в Россию с Украины и из Белоруссии, где они получили распространение уже в начале столетия. Украинские и белорусские просветители, работавшие в Москве

vierstimmig vorgetragen, wobei die Hauptmelodie in der Tenor- oder Oberstimme liegt. Die dreistimmige Anordnung hat sich erst ab etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts durchgesetzt. Im Vergleich zur vierstimmigen Bearbeitung, die Elemente der polyphonen Durchführung enthält, hat sie einen leichteren Charakter. Die Intonation in der dreistimmigen Anlage ist freier und weicht oft von den strengen Regeln des Generalbasses ab. Kennzeichnend sind ständige Überkreuzungen der beiden Oberstimmen, Unisoni und Quart-Quint-Konsonanzen in den Schlusswendungen sowie frei erlaubte Parallelismen <sup>16</sup>.

<sup>16</sup> In dem bereits erwähnten Manuskript des Benediktinerklosters in Staniotki gibt es eine Reihe von Beispielen für einen solchen Bericht. Einige von ihnen sind in der Ausgabe der polnischen Kolenda (349, II) enthalten.

Diese Art von Textur mit all ihren Besonderheiten wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Russland übernommen.

Die Art und Weise, wie polnische Psalmen in die russische Gesellschaft eindringen, war unterschiedlich. Einige der Lieder konnten direkt aus der Originalquelle übernommen werden. Die Kompilatoren der Sammlungen verglichen unter Bezugnahme auf polnische Kanzionalen verschiedene Varianten und wählten diejenigen aus, die ihnen am besten zu sein schienen. Davon zeugen die Notizen in der Sammlung GIM, Nr. 1743: „siehe in den Kantilenen“, „ist in den Kantilenen“. In dem oben genannten Lied „Der Engel sprach zu den Hirten“ wird vermerkt: „Und in der gedruckten Kanzionale ist dieser Psalm anders“ (Blatt 198 Rückseite). Zur gleichen Zeit kamen viele Lieder dieser Art aus der Ukraine und Weißrussland nach Russland, wo sie bereits zu Beginn des Jahrhunderts weit verbreitet waren. Ukrainische und

во второй половине XVII века, не только познакомили русских людей с образцами нового жанра, но и активно способствовали его развитию.

До нас не дошли старейшие украинские и белорусские сборники<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Л. Ф. Костюковец утверждает, что канты и псалмы зародились в Белоруссии еще в XVI веке, ссылаясь при этом на польские канционалы, которые были изданы в белорусских городах, входивших тогда в состав Речи Посполитой (121, 34—35). Однако нет никаких оснований считать эти канционалы явлениями белорусской культуры. Переходя к рассмотрению конкретных образцов, автор пользуется сборниками XVII—XVIII и даже начала XIX века.

Но есть ряд данных, свидетельствующих о том, что жанр многоголосной духовной песни культивировался в Киевской академии и в православных братствах областей, граничивших с Польшей или находившихся под ее владычеством. Псалмы сочинял и пропагандировал известный украинский церковно-политический деятель и писатель Лазарь Баранович, являвшийся в 50-х годах ректором Киевской академии (190, 63).

Влияние украинской народной на мелодику псалмы

Элементы украинского фольклора нередко присутствуют в польских религиозных песнях. Как это часто бывало в истории, Польша, стремясь подчинить своему влиянию

weißrussische Aufklärer, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Moskau tätig waren, machten die russische Bevölkerung nicht nur mit Mustern des neuen Genres vertraut, sondern förderten auch aktiv dessen Entwicklung.

Die ältesten ukrainischen und weißrussischen Sammlungen sind nicht erhalten geblieben<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> L. F. Kostjukowez behauptet, dass Kantaten und Psalmen bereits im 16. Jahrhundert in Weißrussland entstanden sind, und bezieht sich dabei auf polnische Kanzionale, die in weißrussischen Städten, die damals zum polnisch-litauischen Staatenbund gehörten, veröffentlicht wurden (121, 34-35). Es gibt jedoch keinen Grund, diese Kanzionale als Phänomene der weißrussischen Kultur zu betrachten. Bei der Betrachtung konkreter Beispiele stützt sich der Autor auf die Sammlungen des 17. - 18. und sogar des frühen 19. Jahrhunderts.

Es gibt jedoch einige Belege dafür, dass das Genre der mehrstimmigen geistlichen Lieder an der Kiewer Akademie und in den orthodoxen Bruderschaften der an Polen angrenzenden oder von Polen beherrschten Regionen gepflegt wurde. Psalmen wurden von dem berühmten ukrainischen Kirchenpolitiker und Schriftsteller Lasar Baranowitsch komponiert und gefördert, der in den 50er Jahren Rektor der Kiewer Akademie war (190, 63).

Der Einfluss der ukrainischen Volksmusik auf die Melodie der Psalmen

Elemente der ukrainischen Folklore finden sich häufig in polnischen religiösen Liedern. Wie so oft in der Geschichte hat Polen in seinem Bestreben, die Bevölkerung der

население оккупированных восточнославянских земель, лишить его не только политической, но и духовной самостоятельности, заимствовала и использовала многое из культурного достояния покоренных ею народов. Так, в польском обществе XVII века пользовались популярностью украинские народные песни. Происходил процесс взаимного обмена и оплодотворения, в результате которого возникали смешанные формы, носящие черты разных национальных культур. Этот процесс можно наблюдать и в духовной песне, близко соприкасающейся с народным творчеством. В польских псалмах часто слышатся характерные интонации и ритмы украинской народной песни <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> И. Фейхт указывает на преломление ритмов украинской коломыйки и казачка в польских календах (330, 1407).

Так, типичным образцом украинской колядки является переведенная с польского песня «Новый год бежит» («Nowy rok bieży»), которая входит в состав большинства рукописных сборников XVII и XVIII веков (пример 65).

Текст этой песни построен на ритмической формуле (5 + 5 + 3+5+5+3), характерной для группы колядок, распространенных на территории Украины. Ритмическая структура поэтической строфы находит очень точное выражение в ритме напева. Близкую фольклорную параллель мы находим в записанной В. Л. Гошовским закарпатской колядке (пример 66). «Независимо от формы периода и ритмики,— пишет тот же исследователь,— в структуре стиха колядок наблюдается определенная закономерность, которая ничем не нарушается: стих всегда 10-сложный с цезурой посередине — 5 + 5. После стиха следует обычно рефрен или

besetzten ostslawischen Gebiete zu unterwerfen und sie nicht nur der politischen, sondern auch der geistigen Unabhängigkeit zu berauben, einen Großteil des kulturellen Erbes der eroberten Völker übernommen und genutzt. So waren ukrainische Volkslieder in der polnischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Es kam zu einem Prozess des gegenseitigen Austauschs und der Befruchtung, der zur Entstehung von Mischformen führte, die die Merkmale der verschiedenen nationalen Kulturen trugen. Dieser Prozess lässt sich auch bei den geistlichen Liedern beobachten, die in engem Kontakt mit der Volkskunst standen. In polnischen Psalmen hört man oft charakteristische Intonationen und Rhythmen ukrainischer Volkslieder <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> I. Feicht weist auf die Brechung der Rhythmen der ukrainischen Kolomyjka und des Kosakentanzes in polnischen Kalendern hin. (330, 1407).

So ist ein typisches Beispiel für eine ukrainische Koljade das aus dem Polnischen übersetzte Lied „Neujahr steht vor der Tür“ („Nowy rok bieży“), das in den meisten handschriftlichen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts enthalten ist (Beispiel 65).

Der Text dieses Liedes basiert auf der rhythmischen Formel (5 + 5 + 3+5+5+3), die für die in der Ukraine weit verbreitete Gruppe der Weihnachtslieder charakteristisch ist. Die rhythmische Struktur der poetischen Strophe findet im Rhythmus der Melodie einen sehr präzisen Ausdruck. Eine enge folkloristische Parallele finden wir in dem von W. L. Goschowski aufgezeichneten transkarpatischen Lied (Beispiel 66). „Unabhängig von der Form der Periode und der Rhythmik“, schreibt derselbe Forscher, „gibt es eine gewisse Regelmäßigkeit in der Strophenstruktur der Lieder, die durch nichts unterbrochen wird: die Strophe ist immer 10-silbig mit einer Zäsur in der

припев, образуя вместе музыкальный период» (64, 97; см. также: 102, 103—154).

Аналогична по структуре польская псалма «Есть здрада в свеце»<sup>19</sup>, но к десятисложнику здесь прибавлен не краткий трехсложный рефрен, а полустрока из пяти слогов.

<sup>19</sup> Она приводится в сборниках обычно в русском переводе — «Есть прелесть в свете», приписываемом Симеону Полоцкому.

Благодаря ритмически более широкому распеву возникает симметричное четырехтактовое построение (пример 67).

Как замечает Квитка, наряду с десятисложником в украинских колядках встречается и восьмисложный стих: 4 + 4 (102, 150). Напевы такого рода приближаются к типичной коломыечной структуре — 4 + 4 + 4 + 2. Близок коломыйке и напев покаянной псалмы «Ах мой смутку, ма жалосци». Однако, как и в предыдущем примере, эта народная ритмическая формула несколько трансформирована: четырнадцатисложник заменен регулярным чередованием восьмисложных строк, группирующихся попарно. Ближе к народному прототипу ритмическое строение напева, основанное на формуле AAAB, с обычным в псалме расширением заключительной фразы (во втором предложении эта формула несколько варьирована; пример 68). Любопытно отметить буквальное совпадение начальной мелодической фразы с основной попевкой закарпатской коломыйки «На високий полонні» (пример 69).

Mitte - 5 + 5. Auf die Strophe folgt in der Regel ein Kehrreim oder Refrain, die zusammen eine musikalische Periode bilden“ (64, 97; siehe auch: 102, 103-154).

Ähnlich strukturiert ist der polnische Psalm „Es gibt Verrat in der Welt“<sup>19</sup>, aber hier wird dem zehnsilbigen Refrain statt eines kurzen dreisilbigen Refrains eine fünfsilbige Halbzeile hinzugefügt.

<sup>19</sup> Es wird in Sammelbänden meist in der russischen Übersetzung „Es gibt Schönheit im Licht“ wiedergegeben, die Simeon Polozki zugeschrieben wird.

Durch den rhythmisch breiteren Gesang ergibt sich eine symmetrische vierstrophige Struktur (Beispiel 67).

Wie Kvitka anmerkt, findet sich neben der zehnsilbigen Strophe auch die achtsilbige Strophe in ukrainischen Weihnachtsliedern: 4 + 4 (102, 150). Derartige Melodien nähern sich der typischen Kolomyjka-Struktur - 4 + 4 + 4 + 2. Die Kolomyjka und der Reuepsalm „Ach mein Kummer, mein Mitleid“ sind eng miteinander verwandt. Allerdings ist diese volkstümliche Rhythmusformel wie im vorherigen Beispiel etwas abgewandelt: die vierzehnsilbige Zeile wird durch einen regelmäßigen Wechsel von paarweise angeordneten achtsilbigen Zeilen ersetzt. Näher am volkstümlichen Prototyp ist die rhythmische Struktur des Gesangs, die auf der Formel AAAB basiert, mit der üblichen Erweiterung der letzten Phrase des Psalms (im zweiten Satz wird diese Formel leicht variiert; Beispiel 68). Es ist bemerkenswert, dass die Anfangsmelodie des Reuepsalms mit der Hauptmelodie der ukrainischen Kolomyjka „Auf der hohen Ebene“ identisch ist (Beispiel 69).

## Духовные песни Германа Воскресенского

Наряду с перепиской, переводами и переработками духовных псалмов польского и украинско-белорусского происхождения в Москве и подмосковных монастырях уже в 60—70-х годах развертывается самостоятельная творческая деятельность в этой области песенной поэзии. «Книжная песня» являлась основным видом творчества поэтов никоновской школы, составившей важный этап в развитии русского силлабического стихотворства.

Одной из наиболее интересных личностей среди монашествующих поэтов XVII века был Герман, занимавший в Новоиерусалимском Воскресенском монастыре ряд руководящих постов вплоть до архимандрита. В рукописных сборниках сохранились принадлежащие ему песни, авторство которых устанавливается благодаря акростихам, зашифровывающим имя стихотворца (см.: 200)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Расшифровка акростихов сделана А. В. Позднеевым и П. В. Аравиным.

В одном из акростихов Герман именуется уставщиком, из чего явствует, что он профессионально владел певческим искусством и мог сам сочинять музыку к своим стихам.

Песни Германа самостоятельны и в поэтическом и в музыкальном отношении. Новоиерусалимский поэт-песнопевец не следовал польским или украинским образцам и обращался в своем творчестве к другим источникам. Это были православная религиозно-гимническая поэзия и русская народная песня. Его песенные тексты являются часто как бы свободными поэтическими парафразами на слова

## Geistliche Lieder von Herman vom Auferstehungskloster

Neben Korrespondenz, Übersetzungen und Überarbeitungen geistlicher Psalmen polnischer und ukrainisch-weißrussischer Herkunft entwickelte sich bereits in den 60-70er Jahren in Moskau und den Klöstern bei Moskau eine eigenständige schöpferische Tätigkeit auf diesem Gebiet der Lieddichtung. Das „Buchlied“ war das Hauptwerk der Dichter der Nikon-Schule, das eine wichtige Etappe in der Entwicklung der russischen sillabischen Poesie darstellte.

Eine der interessantesten Persönlichkeiten unter den Klosterdichtern des 17. Jahrhunderts war Herman, der im Neu-Jerusalem-Auferstehungskloster eine Reihe von Führungspositionen bis hin zum Archimandriten innehatte. Handschriftensammlungen enthalten Lieder, die ihm gehören und deren Urheberschaft durch Akrosticha, die den Namen des Dichters verschlüsseln, nachgewiesen wird (siehe: 200)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Die Entzifferung der Akrosticha wurde von A. W. Posdnejew und P. W. Arawin vorgenommen.

In einem der Akrosticha bezeichnet sich Hermann als Satzungsverfasser, was darauf hindeutet, dass er ein professioneller Sänger war und Musik zu seinen Gedichten komponieren konnte.

Hermans Lieder sind sowohl poetisch als auch musikalisch eigenständig. Der Neu-Jerusalem-Dichter und Liedermacher orientierte sich nicht an polnischen oder ukrainischen Vorbildern und griff in seinem Werk auf andere Quellen zurück. Dies waren die orthodoxe religiöse hymnische Dichtung und das russische Volkslied. Seine Liedtexte sind oft freie poetische Paraphrasen der Worte kanonischer liturgischer Gesänge. Darüber hinaus

канонических богослужебных песнопений. Наряду с этим он часто пользовался специфическими фольклорными приемами и оборотами речи. Позднеев отмечает, что «в песнях Германа начинают истрепаться характерные для фольклора повторения в виде сочетания этимологически родственных слов („любовное любити", „изнурити нас, изнуривш" и т. д.) и построения словесных формул по контрасту („оставляет мир со родители, течет по Христе со учителя")» (200, 368). Но общий стиль изложения и структура поэтического текста подчинены правилам силлабического стихосложения. В отличие от польской духовной песни, в которой преобладают простые и короткие стихотворные размеры, песни Германа написаны большей частью одиннадцати и тринадцатисложным силлабическим стихом, что соответствует их торжественному гимнически хвалебному характеру.

Между напевами большинства его песен есть определенное сходство в мелодическом рисунке, ритмической структуре, приемах изложения. Это говорит за то, что их музыка была написана одним лицом. Встречаются мелодические обороты, близкие попевкам знаменного распева. Наряду с этим для песен Германа характерна ритмическая оживленность, подвижность, четкость метрических акцентов. Порой возникают прямые ассоциации с ритмикой плясовых народных напевов.

Большая часть песен Германа посвящена важнейшим христианским праздникам или прославлению лиц, причисленных православной церковью к лику святых. Особое место занимают три «воскресенских», то есть пасхальных гимна<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> «Нет никакого сомнения. — замечает Панченко, — что эти тексты

verwendete er oft spezifische folkloristische Techniken und Wendungen. Posdnejew stellt fest, dass „in Hermans Liedern die für die Folklore charakteristischen Wiederholungen in Form von Kombinationen etymologisch verwandter Wörter („liebes lieben“, „erschöpfen uns, erschöpfend" usw.) und die Konstruktion von Verbalformeln durch Kontrastierung („verlässt die Welt mit Eltern, fließt nach Christus mit Lehrern") nachzulassen beginnen“ (200, 368). Aber der allgemeine Vortragsstil und die Struktur des poetischen Textes sind den Regeln der sillabischen Versifikation untergeordnet. Im Gegensatz zu polnischen geistlichen Liedern, in denen einfache und kurze Versmaße vorherrschen, sind Hermans Lieder meist in elf- und dreizehnsilbigen Versen verfasst, was ihrem feierlich-hymnischen und lobpreisenden Charakter entspricht.

Zwischen den Melodien der meisten seiner Lieder gibt es eine gewisse Ähnlichkeit in der Melodieführung, der rhythmischen Struktur und der Vortragsweise. Dies deutet darauf hin, dass ihre Musik von einer Person geschrieben wurde. Es gibt melodische Wendungen, die den Gesängen des Krjuki-Noten-Gesangs ähneln. Daneben zeichnen sich die Lieder Hermans durch rhythmische Lebendigkeit, Beweglichkeit und klare metrische Akzente aus. Manchmal gibt es direkte Assoziationen mit dem Rhythmus von tänzerischen Volksliedern.

Die meisten von Hermans Liedern sind den wichtigsten christlichen Feiertagen oder der Verherrlichung von Personen gewidmet, die von der orthodoxen Kirche als Heilige verehrt wurden. Einen besonderen Platz nehmen drei „Sonntags“- bzw. Osterhymnen<sup>21</sup> ein.

<sup>21</sup> „Es besteht kein Zweifel. - bemerkt Pantschenko, - dass diese Texte auf die

так или иначе связаны с главным храмовым праздником Нового Иерусалима: как известно, здесь в 1657 г. была освящена деревянная церковь Воскресения, а в следующем году заложен каменный храм по образцу иерусалимского храма Воскресения господня...» (183, 104—105).

Все три праздничных песнопения проникнуты чувством радости и восторженного ликования, которое передается в музыке с помощью уже охарактеризованных средств. В простом и кратком напеве пасхальной псалмы «Аггельскую днесь вси радость» прежде всего обращает на себя внимание ритмическая сторона. Быстрая, оживленная ритмическая фигура плясового характера здесь подвергается разнообразному варьированию. Замедление в конце строк придает музыке характер торжественности и подчеркивает ударения силлабического стиха (пример 70<sup>22</sup>).

<sup>22</sup> Текст песни написан коротким восьмисложным стихом, что определяет к относительную краткость музыкальной строфы.

В другом пасхальном песнопении Германа — «Веселия днесь и спасения час» — применяются аналогичные средства музыкального выражения, но форма его гораздо более развернута. Строфа состоит из шести одиннадцатисложных строк, тогда как обычной нормой было четыре строки. Размеры ее увеличиваются еще за счет повторения отдельных слов. При этом автор прибегает к приемам имитации, разнообразя и усложняя обычный в псалмах тип музыкального изложения. Эта песня принадлежит к наиболее интересным и значительным в творчестве Германа<sup>23</sup>.

eine oder andere Weise mit dem Haupttempelfest von Neu-Jerusalem verbunden sind: bekanntlich wurde hier 1657 eine hölzerne Auferstehungskirche eingeweiht, und im folgenden Jahr wurde eine Steinkirche nach dem Vorbild des Jerusalemer Tempels der Auferstehung des Herrn errichtet...» (183, 104-105).

Alle drei festlichen Hymnen sind von einem Gefühl der Freude und des enthusiastischen Jubels durchdrungen, das in der Musik mit Hilfe der bereits beschriebenen Mittel vermittelt wird. Im einfachen und kurzen Gesang des Osterpsalms „Heute ist die Freude aller Engel.“ fällt zunächst der rhythmische Aspekt auf. Die schnelle, lebhaft rhythmische Figur mit tänzerischem Charakter wird hier verschiedenen Variationen unterworfen. Die Verlangsamung am Ende der Zeilen verleiht der Musik einen feierlichen Charakter und unterstreicht die Akzente des sillabischen Verses (Beispiel 70<sup>22</sup>).

<sup>22</sup> Der Text des Liedes ist in kurzen achtsilbigen Versen geschrieben, die die relative Kürze der musikalischen Strophen bestimmen.

Hermans anderer Osterhymnus, „Heut' Freude und Heil“, bedient sich ähnlicher musikalischer Ausdrucksmittel, ist aber in seiner Form wesentlich umfangreicher. Die Strophe besteht aus sechs elfsilbigen Zeilen, während die übliche Norm vier Zeilen waren. Ihr Umfang wird durch die Wiederholung einzelner Wörter noch vergrößert. Gleichzeitig greift der Autor auf Imitationstechniken zurück und variiert und verkompliziert die in Psalmen übliche Art der musikalischen Darbietung. Dieses Lied gehört zu den interessantesten und bedeutendsten in Hermans Werk<sup>23</sup>.



<sup>23</sup> Разбор ее см.: 104, 81—84. В сборниках встречаются и другие сходные по изложению образцы, не принадлежащие, однако, Герману. Например, хвалебный гимн богородице «Радости ходатайце, ангел и человек» (ГИМ, № 1743, л. 124 об.—125; ГБЛ, № 9498, л. 117 об.—119). Поэтическая строфа гимна состоит из восьми тринадцатисложных строк. Последняя строка «Радуйся богородица господь с тобой» образует рефрен, повторяющийся во всех строках. Ритмически и интонационно песня близка к пасхальному гимну Германа «Веселия днесь и спасения час». В последней строке применяется прием последовательного имитационного вступления голосов.

Элементы полифонического изложения есть и в рождественской псалме «Христос рождается». Текст этого песнопения является парафразой на слова ирмоса, известного в XVII веке в различных многоголосных обработках. Беря начальные его строки «Христос рождается, славите, и с небес сходит, зрящите», Герман в дальнейшем свободно развивает этот словесный зачи. Благодаря повторениям слов в разных голосах и их ритмическому несовпадению нарушается квадратность построения строфы (254, 80—82)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Отступление от строгой квадратности в структуре музыкального периода было вызвано строением поэтической строфы, состоящей из пяти строк с числом слогов: 9 + 9 + 13 + 9 + 9.

У Германа есть песнопения и другого характера, более лирические и самоуглубленные, проникнутые скорбно-молитвенным настроением.

<sup>23</sup> Für eine Analyse des Textes siehe: 104, 81-84. In den Sammlungen finden sich auch andere, in der Aufmachung ähnliche Beispiele, die jedoch nicht zu Herman gehören. Zum Beispiel der Lobgesang auf die Jungfrau Maria „Freudige Fürsprecherin, Engel und Mensch“ (GIM, Nr. 1743, Blatt 124 Rückseite -125; GBL, Nr. 9498, Blatt 117 Rückseite -119). Die poetische Strophe des Hymnus besteht aus acht dreizehnsilbigen Zeilen. Die letzte Zeile „Gegrüßet seist du, Maria, der Herr ist mit dir“ bildet einen in allen Zeilen wiederholten Refrain. Rhythmisch und intonatorisch steht das Lied dem Osterhymnus „Dies ist die Stunde der Freude und des Heils“ von Herman nahe. In der letzten Zeile wird die Technik der sukzessiven imitatorischen Einführung von Stimmen verwendet.

Auch der Weihnachtspsalme „Christ ist geboren“ enthält Elemente einer mehrstimmigen Darstellung. Der Text dieses Hymnus ist eine Paraphrase der Worte des Hymnus, der im 17. Jahrhundert in verschiedenen polyphonen Bearbeitungen bekannt war. Ausgehend von den anfänglichen Zeilen „Christus ist geboren, verherrlicht und kommt vom Himmel herab, siehe“ entwickelt Hermann dieses verbale Werk frei weiter. Durch die Wiederholung der Worte in verschiedenen Stimmen und ihre rhythmische Ungleichzeitigkeit wird die Rechtwinkligkeit des Strophenaufbaus durchbrochen (254, 80-82)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Die Abweichung von der strengen Rechtwinkligkeit in der Struktur der musikalischen Periode ist auf die Struktur der poetischen Strophe zurückzuführen, die aus fünf Zeilen mit der Silbenzahl 9 + 9 + 13 + 9 + 9 besteht.

Herman hat auch Gesänge eines anderen Charakters, lyrischer und in sich selbst vertieft, durchdrungen von einer trauernden und betenden

Мелодика таких песнопений обычно интонационно близка к знаменному распеву. Так, первая строка песни «Господи воззвах к тебе», в тексте которой развиваются мотивы 140-го псалма, представляет собой несколько измененную и расширенную полевку «паук»<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> См.: ГИМ. № 1743, л. 21 об. —22, а также: ГПБ, Q XIV № 25; ГИМ, Щук., № 61.

К той же группе сочинений Германа относится покаянная песня «Память предложити смерти». Позднеев предполагает, что в ее тексте получили отражение личные мотивы (200, 366). По-видимому, автор создал эту песню в один из трудных моментов своего жизненного пути, когда у него возникали мысли о смерти, что указывается в акростихе: «Плаваая водою, омиваема тою, зрю ту умерша, писаша вирши Герман рыдая, поя и вздыхая. Майя месяца болезней» (пример 71).

Начальный мелодический оборот песни близок попевке знаменного осмогласия «рожек светлый» (пример 72). Но затем этот оборот развивается с помощью приемов, далеких и чуждых знаменному распеву. Постепенное восходящее движение, приводящее к кульминации примерно в точке золотого сечения (на слове «стремнинах» в четвертой строке), вносит в музыку элемент напряженной лирической экспрессии. Характерны также сурово и терпко звучащие «пустые» кварто-квинтовые

Stimmung. Die Melodie solcher Gesänge ist in der Regel intonatorisch dem Krjuki-Noten-Gesang nahe. So ist zum Beispiel die erste Zeile des Liedes „Herr, ich habe zu dir geschrien“, in dessen Text die Motive von Psalm 140 entwickelt werden, ein leicht abgewandelter und erweiterter Gesang „Spinne“<sup>25</sup>. (Die im Satz erwähnte „Spinne“ ist eine russische Volksliedstrophe, die oft als Beispiel für einen einfachen und melodischen Gesang verwendet wird. Der Satz besagt, dass die erste Zeile des Liedes „Herr, ich rufe zu dir“ eine leicht veränderte und erweiterte Version dieser Strophe ist. - T. S.)

<sup>25</sup> Siehe: GIM. № 1743, Blatt 21 Rückseite - 22, und auch: GPB, Q XIV Nr. 25; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61.

Zur gleichen Gruppe von Hermans Kompositionen gehört das Bußlied „Erinnerung an den Verstorbenen“. Posdnejew vermutet, dass sein Text persönliche Motive widerspiegelt (200, 366). Offensichtlich schuf der Autor dieses Lied in einem der schwierigsten Momente seines Lebensweges, als er an den Tod dachte, was im Akrostichon angedeutet wird: „Schwimmend im Wasser, das sie umspült, sehe ich sie tot. Herman schreibt Verse, weinend, singend und seufzend. Im Monat Mai, dem Monat der Krankheiten.“ (Beispiel 71)

Die anfängliche melodische Wendung des Liedes ist dem Gesang der Krjuki-Noten-Osmoglasie „Leuchtendes Horn“ nahe (Beispiel 72). Aber dann entwickelt sich diese Wendung mit Hilfe von Techniken, die dem Krjuki-Noten-Gesang fern und fremd sind. Die allmählich ansteigende Bewegung, die ungefähr an der Stelle des Goldenen Schnitts (bei dem Wort „Strömung“ in der vierten Zeile) zu einem Höhepunkt führt, bringt ein Element intensiven lyrischen Ausdrucks in die Musik ein. Charakteristisch sind auch die harschen

созвучия на словах «гроза же яко днесь».

Как и в пасхальном песнопении «Веселия днесь и спасения час», строфа здесь расширена и охватывает шесть тринадцатисложных строк. Благодаря большой ее протяженности напев приобретает широту дыхания, преодолевается свойственная мелодике псалм дробность и механичность сопоставлений.

Жанр многоголосной духовной песни, получивший широкое развитие в России в последней трети XVII века, привлекал к себе внимание многих видных литературных и музыкальных деятелей. Имена некоторых из них мы встречаем на страницах рукописных сборников того времени. Особую ценность в этом отношении представляет неоднократно уже цитировавшийся сборник ГИМ, № 1743, в котором наиболее полно и разносторонне отражен песенный репертуар конца столетия. В различных местах этого сборника упоминается имя Дилецкого: «Справлена Дилецким» (л. 67), «справу Дилецкого» (л. 80) и т. п. Из этих пометок можно заключить, что составитель сборника<sup>26</sup> обращался к авторитетнейшему музыкальному педагогу и теоретику, основателю московской школы мастеров партесного многоголосия, за помощью и консультацией при редактировании нотных записей.

<sup>26</sup> На обороте листа 193 есть подпись: «Собирал и переписал иеродиакон Дамаскин своею рукою». Дамаскин был одним из сподвижников Никона, оставшихся верными опальному патриарху и после его осуждения и ссылки (199, 423).

und säuerlich klingenden „leeren“ Quart-Quint-Konsonanzen bei den Worten „Gewitter, wie es heute ist“.

Wie im Osterhymnus „Heut' ist die Freude und die Stunde des Heils“ ist die Strophe hier auf sechs dreizehnsilbige Zeilen ausgedehnt. Dank ihrer großen Länge erhält die Melodie einen weiten Atem, und die bruchstückhaften und automatischen Vergleiche, die der Melodie der Psalmen eigen sind, werden überwunden.

Das Genre des mehrstimmigen geistlichen Liedes, das im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in Russland weit verbreitet war, erregte die Aufmerksamkeit vieler prominenter literarischer und musikalischer Persönlichkeiten. Wir finden die Namen einiger von ihnen auf den Seiten der Manuskriptsammlungen jener Zeit. Von besonderem Wert ist in dieser Hinsicht die bereits mehrfach erwähnte Sammlung GIM, Nr. 1743, in der sich das Liedrepertoire des ausgehenden Jahrhunderts am vollständigsten und vielfältigsten widerspiegelt. An verschiedenen Stellen in dieser Sammlung wird der Name Dilezki erwähnt: „Bearbeitet von Dilezki“ (Blatt 67), „Die Arbeit von Dilezki“ (Blatt 80), usw. Aus diesen Notizen lässt sich schließen, dass sich der Verfasser der Sammlung<sup>26</sup> bei der Bearbeitung der Musiknoten an den ehrfurchtgebietenden Musikpädagogen und -theoretiker, den Begründer der Moskauer Schule der Meister der Partes-Polyphonie, gewandt und ihn um Rat gefragt hat.

<sup>26</sup> Auf der Rückseite von Blatt 193 befindet sich eine Unterschrift: „Gesammelt und abgeschrieben von Hierodeakon Damaskin mit seiner eigenen Hand“. Damaskin war einer von Nikons Mitarbeitern, der dem in Ungnade gefallenen Patriarchen auch nach dessen Verurteilung und Verbannung treu blieb (199, 423).

Рождественский гимн «Днесь Христос рождается от девы» (л. 26 об. — 27) снабжен пометкой: «Списано у Василия Титова». Можно полагать, что ему же принадлежит и хвалебное песнопение «Все языцы руками плещите» с акростихом «Василий» (л. 227 об. — 228). По предположению Позднеева, оно относится к концу 70 — началу 80-х годов (199, 420)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Эта песня вошла в состав большинства сборников конца XVII — начала XVIII века, в том числе: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 2469; ГИМ, Щук. № 61; ГБЛ, № 9498.

Тексты псалмов сочиняли крупнейшие поэты того времени. Симеон Полоцкий помимо «Псалтыри», являющейся одной из наиболее значительных его литературных работ, переводил польские духовные песни<sup>28</sup> и написал несколько оригинальных произведений этого жанра.

<sup>28</sup> Перевод Полоцким приведенной выше песни «Jest zdrada w swiece» («Есть прелесть в свете») подробно анализируется в книге В. Перетца (187, 132—150). Отмечая трудность задачи, стоявшей перед переводчиком, который должен был в точности сохранить размер и стихотворную форму оригинала, Перетц считает, что этот перевод следует признать одним из лучших, хотя имя его автора осталось исследователю неизвестным. Перевод Полоцкого представлен в сборниках: ГИМ. № 1938; ГИМ, Щук. № 61, ГПБ, Q XIV, № 25, ГБЛ, № 9498.

Известно около десятка песенных текстов, принадлежащих Дмитрию Ростовскому (см.: ГБЛ, № 9498), в том числе перевод польской покаянной псалмы «Имам аз своего Иисуса

Die Weihnachtshymne „Heute ist Christus von einer Jungfrau geboren“ (Blatt 26 Rückseite - 27) trägt einen Vermerk: „Geschrieben von Wassili Titow“. Es ist anzunehmen, dass auch der Lobgesang „Alle Heiden mit Händen flehen“ mit dem Akrostichon „Wassili“ (Blatt 227 Rückseite - 228) von ihm stammt. Nach Posdnejew's Vermutung gehört er in das Ende der 70er - Anfang der 80er Jahre (199, 420)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Dieses Lied war in den meisten Sammlungen zum Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts enthalten, darunter: GPB, Q XIV, Nr. 25; GIM, Nr. 2469; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61; GBL, Nr. 9498.

Die Psalmentexte wurden von den größten Dichtern der damaligen Zeit verfasst. Simeon Polozki, neben dem Psalter, der eines seiner bedeutendsten literarischen Werke ist, übersetzte polnische geistliche Lieder<sup>28</sup> und schrieb mehrere Originalwerke dieses Genres.

<sup>28</sup> Polozki's Übersetzung des oben genannten Liedes „Jest zdrada w swiece“ („Es gibt Schönheit im Licht“) wird in dem Buch von W. Perez (187, 132-150) eingehend analysiert. Unter Hinweis auf die schwierige Aufgabe des Übersetzers, der die Größe und Versform des Originals exakt beibehalten musste, ist Perez der Ansicht, dass diese Übersetzung als eine der besten anerkannt werden sollte, auch wenn der Name ihres Autors dem Forscher unbekannt bleibt. Polozki's Übersetzung ist in folgenden Sammlungen vertreten: GIM. Nr. 1938; GIM, Sammlung Schtschukin, Nr. 61, GPB, Q XIV, Nr. 25, GBL, Nr. 9498.

Von Dmitri Rostowski sind etwa ein Dutzend Liedtexte bekannt (siehe: GBL, Nr. 9498), darunter eine Übersetzung des polnischen Bußpsalms „Imam az my Jesus“. Eine Hypothese über die

моего». Позднеевым была высказана гипотеза о принадлежности одной из групп «книжных песен» Епифанию Славинецкому. Он определяет их как «песни эпического характера», в которых «все спокойно, чувство звучит приглушенно, налицо некоторая отвлеченность, созерцательность, мысль течет размеренно — в длинных предложениях, со многими определениями и приложениями...» «Все они, — пишет Позднеев, — хвалебные и находятся в старейших рукописных песенниках начала 1680-х гг., а возникли, значит, ранее... Это песни большого формального мастерства, чаще описательного, реже повествовательного характера» (201, 20; см. также: 365).

В какой степени обоснована гипотеза Позднеева о Епифании Славинецком как авторе «книжных песен» — это вопрос, относящийся к сфере компетенции литературоведов<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Само по себе предположение Позднеева вполне правдоподобно. Еще Перетц указывал на «приемы переводчиков школы Епифания Славинецкого и его ученика, инока Евфимия» (187, 150) в переводах польских песен.

Но независимо от того, кто мог быть автором песен охарактеризованного типа, они представляют несомненный интерес как по своему поэтическому строю, так и в музыкальном отношении. Музыка их присуща неторопливая размеренность, торжественность тона, большей частью светлая мажорная окраска. В песнях этого рода предвосхищаются некоторые типичные обороты петровского панегирического канта. Как характерный пример можно привести приписываемый Позднеевым Епифанию Славинецкому рождественский гимн «День невечерний» (пример 73).

Zugehörigkeit einer der Gruppen von „Buchliedern“ zu Epiphanius Slawinezki ist von Latejew aufgestellt worden. Er definiert sie als „Lieder epischen Charakters“, in denen „alles ruhig ist, die Gefühle gedämpft klingen, es eine gewisse Abstraktion, Kontemplation gibt, die Gedanken gemessen fließen - in langen Sätzen, mit vielen Definitionen und Anwendungen...“ „Alle diese Lieder“, schreibt Posdnejews, „sind lobend und finden sich in den ältesten handschriftlichen Liederbüchern der frühen 1680er Jahre, stammen also von früher .... Es sind Lieder von großer formaler Kunstfertigkeit, oft beschreibend, seltener erzählend“ (201, 20; siehe auch: 365).

Inwieweit Posdnejews Hypothese über Epiphanius Slawinezki als Autor von „Buchliedern“ gerechtfertigt ist, ist eine Frage, die in die Zuständigkeit der Literaturwissenschaftler fällt<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Posdnejews Vermutung ist an sich recht plausibel. Auch Perez verwies auf „die Methoden der Übersetzer aus der Schule des Epiphanius Slawinezki und seines Schülers, des Mönchs Euthymius“ (187, 150) bei der Übersetzung polnischer Lieder.

Aber unabhängig davon, wer der Autor von Liedern des charakterisierten Typs gewesen sein könnte, sind sie sowohl in ihrer poetischen Struktur als auch in musikalischer Hinsicht von unbestreitbarem Interesse. Ihre Musik zeichnet sich durch gemächliche Gemessenheit, einen feierlichen Tonfall und meist leichte Dur-Färbung aus. Die Lieder dieser Art nehmen einige typische Wendungen der panegyrischen Kantate von Peter dem Großen vorweg. Ein typisches Beispiel ist die Weihnachtshymne „Tag ohne Abend“, die Posdnejew Epiphanius Slawinezki zugeschrieben hat (Beispiel 73).

Другая песня подобного же типа — «Воссия свыше светом» — близка только что приведенной по общему характеру и строению текста и напева. Первая пара строк объединяется в одно построение из двух подобных частей (в песне «День невечерний» это простое повторение), вторая пара образует род припева с ритмическим дроблением в начале и увеличением ритмических длительностей в последней строке. Это плавное, замедленное завершение строфы придает музыке особую широту и величавость. Можно утверждать с уверенностью, что автором ее был талантливый мастер, сумевший объединить различные элементы в одно целое, избегнув механической квадратности (пример 74).

Руку одаренного художника и мастера, свободно владеющего техникой музыкального письма, обнаруживают и некоторые из песен скорбно-элегического, покаянного характера, отличающихся чертами повышенной эмоциональной экспрессии. Выражение чувства углубляется, приобретает более личную окраску. В текстах это достигается с помощью патетических возгласов, междометий, преувеличенных сравнений и эпитетов. Не всегда напряженная экспрессия слов находит достаточно верное отражение в музыке. Бывают случаи, когда к ярко выразительному тексту подбиралась музыка, основанная на стандартных, типовых оборотах. Но можно назвать ряд примеров, в которых и слова и музыка находятся в полном соответствии между собой. Такова покаянная псалма «Радость моя днешь в слезы и в плач обратной», начальный мелодический оборот которой напоминает интонации оперного lamento (пример 75).

Ein anderes Lied desselben Typs - „Licht erstrahle von oben“ - ist dem soeben zitierten Lied in Bezug auf den allgemeinen Charakter und die Struktur von Text und Melodie sehr ähnlich. Das erste Zeilenpaar ist zu einer einzigen Konstruktion aus zwei ähnlichen Teilen zusammengefasst (im Lied „Tag ohne Abend“ ist es eine einfache Wiederholung), das zweite Paar bildet eine Art Refrain mit rhythmischer Zerkleinerung am Anfang und zunehmender rhythmischer Dauer in der letzten Zeile. Dieses sanfte, verlangsamte Ende der Strophe verleiht der Musik eine besondere Weite und Erhabenheit. Wir können mit Sicherheit sagen, dass ihr Autor ein begabter Handwerker war, der es verstand, die verschiedenen Elemente zu einem Ganzen zu verbinden und dabei mechanische Kargheit zu vermeiden (Beispiel 74).

Die Hand eines begnadeten Künstlers und eines Meisters, der die Technik des musikalischen Schreibens beherrscht, zeigt sich auch in einigen Liedern mit traurigem, elegischem und bußfertigen Charakter, die sich durch Merkmale eines gesteigerten Gefühlsausdrucks auszeichnen. Der Ausdruck der Gefühle vertieft sich und erhält eine persönlichere Färbung. In den Texten wird dies mit Hilfe von pathetischen Ausrufen, Zwischenrufen, übertriebenen Vergleichen und Epitheta erreicht. Nicht immer spiegelt sich der intensive Ausdruck der Worte auch in der Musik wider. Es gibt Fälle, in denen ein ausdrucksstarker Text mit einer Musik kombiniert wird, die auf standardisierten, typischen Wendungen basiert. Es gibt aber auch eine Reihe von Beispielen, bei denen Text und Musik in perfekter Harmonie zueinander stehen. Dazu gehört der Bußpsalm „Meine Freude ist heute in Tränen und Weinen verwandelt“, dessen erste melodische Wendung an die Intonation eines Opernlamentos erinnert (Beispiel 75).

Выразительно звучит и вторая половина строфы, начинающаяся со сдвига в более высокий регистр, после чего мелодия плавными уступами секвенцеобразно опускается к исходному уровню. Напев песни отличается большим интонационным единством и законченностью, развиваясь целиком из первого построения. Отдельные мелодические обороты напоминают полевки знаменного распева, что соответствует и характеру текста, язык которого близок к церковнославянскому и почти лишен полонизмов и украинизмов. При всем этом в музыке песни проявляются черты новой, более индивидуализированной выразительности.

#### Песни светского содержания

Немногочисленные образцы песен светского содержания, вошедшие в состав рукописных сборников XVII века, стилистически не выделяются из общей массы. В них используются те же выразительные средства, те же приемы поэтического и музыкального изложения, которые были характерны для духовной псалмы. Одни и те же образы, сравнения и эпитеты можно встретить как в религиозной песне хвалебно-гимнического типа, так и в канте на историческую тему. Общеупотребительные типовые мелодические обороты переходили из одной песни в другую, соединяясь с текстами различного содержания.

Группа песен была посвящена воссоединению Украины с Россией и русско-польской войне 1654—1667 годов. Остропублицистический характер их текстов указывает на то, что они были сложены «по свежим \r]едам» событий. В этих песнях проводится мысль об исконном единстве славянских народов,

Die zweite Hälfte der Strophe, die mit einem Wechsel in ein höheres Register beginnt, ist ebenfalls ausdrucksstark, woraufhin die Melodie in sanften, aufeinanderfolgenden Schritten auf das Ausgangsniveau zurückgeht. Die Melodie des Liedes zeichnet sich durch große intonatorische Einheit und Vollständigkeit aus und entwickelt sich vollständig aus der ersten Struktur. Einige melodische Wendungen ähneln den Tonhöhen des Krjuki-Noten-Gesangs, was dem Charakter des Textes entspricht, dessen Sprache dem Kirchenslawischen nahe steht und fast frei von polnischen und ukrainischen Ausdrücken ist. Gleichzeitig weist die Musik des Liedes Züge einer neuen, individuelleren Ausdruckskraft auf.

#### Lieder mit weltlichem Inhalt

Die wenigen Beispiele von Liedern weltlichen Inhalts in den Handschriftensammlungen des 17. Jahrhunderts heben sich stilistisch nicht von der allgemeinen Masse ab. Sie verwenden dieselben Ausdrucksmittel, dieselben Techniken der poetischen und musikalischen Darstellung, die für den geistlichen Psalm charakteristisch waren. Dieselben Bilder, Vergleiche und Epitheta finden sich sowohl in einem religiösen Lobgesang und Hymnus als auch in einem Kantus über ein historisches Thema. Häufig verwendete typische melodische Wendungen gingen von einem Lied zum anderen über und wurden mit Texten unterschiedlichen Inhalts kombiniert.

Eine Gruppe von Liedern war der Wiedervereinigung der Ukraine mit Russland und dem Russisch-Polnischen Krieg von 1654-1667 gewidmet. Der akute publizistische Charakter ihrer Texte deutet darauf hin, dass sie „auf der Grundlage frischer Berichte“ über die Ereignisse komponiert wurden. In diesen Liedern wird die Idee der

порицается их междоусобная вражда, воспеваётся могущественный русский царь как избранник божий, который один способен «противных смирити» и защитить православную веру. Наибольший интерес представляет песня «Слышите, людие, и внушите», в девятнадцати строфах которой излагаются важнейшие моменты истории российского государства — «От Рюрика, князя великого, И Игоря всенарочитого До ныне в Украине Российской непремение»<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Текст этой, а также нескольких других «книжных песен» исторического содержания, опубликован В. Н. Перетцем (188).

Автор песни был, по-видимому, духовным лицом, и события, о которых повествуется в тексте, истолковываются им в религиозном духе. Начиная изложение с древних времен, он упоминает о князьях Владимире и Ярославе, насадивших и распространивших христианскую веру на Руси, затем переходит к нашествию «скифов» (татар). Обрушившееся на страну бедствие было, по его мнению, результатом божьего гнева, вызванного тем, что «в России грех умножися». Потом «ляхи», ополчившись на Русь, ее «надвое зле разделиша». Но «Малая Русь» восстала против угнетателей с мечом в руках и добилась освобождения и воссоединения со своим старшим братом: «Россия паки совокупляет И всех ужасна врагов бывает, Царь бо в ней царствует И о вере красует».

В стилистическом отношении эта песня примыкает к той группе произведений, которые Позднеев называет «песнями эпического

ursprünglichen Einheit der slawischen Völker hochgehalten, ihre internen Fehden werden angeprangert, der mächtige russische Zar wird als Gottes Auserwählter gepriesen, der allein in der Lage ist, „die Widersacher zu demütigen“ und den orthodoxen Glauben zu schützen. „Am interessantesten ist das Lied „Hört, Leute, und merkt euch“, das in neunzehn Strophen die wichtigsten Momente der Geschichte des russischen Staates – „Von Rjurik, dem großen Fürsten, Und Igor, dem Allerhöchsten – bis heute in der russischen Ukraine unerschütterlich“ – darstellt.“<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Der Text dieses und einiger anderer „Buchlieder“ historischen Inhalts wurde von W. N. Perez (188) veröffentlicht.

Der Autor des Liedes war offenbar ein Geistlicher, und die im Text erzählten Ereignisse werden von ihm in einem religiösen Geist interpretiert. Ausgehend von der Antike erwähnt er die Fürsten Wladimir und Jaroslaw, die den christlichen Glauben in Russland einführten und verbreiteten, und geht dann zur Invasion der „Skythen“ (Tataren) über. Das Unheil, das über das Land hereinbrach, war seiner Meinung nach das Ergebnis des Zorns Gottes, der dadurch verursacht wurde, dass sich „die Sünde in Russland vermehrte“. Die „Polen“, die gegen Russland gekämpft hatten, „teilten es in zwei böse Teile“. Aber „Kleinrussland“ erhob sich mit dem Schwert in der Hand gegen die Unterdrücker und erreichte die Befreiung und die Wiedervereinigung mit seinem älteren Bruder: „Russland ist noch immer vereint und alle Feinde sind schrecklich, aber der Zar regiert darin und der Glaube ist schön“.

Stilistisch gehört dieses Lied zu der Gruppe von Werken, die Posdnejew als „Lieder mit epischem Charakter“ bezeichnet. Sein Anfang erinnert an die



характера». Начало ее перекликается с первыми строками псалма «Услышите вси сия днесь языцы и внушите вен вселенней языцы». Поэтический текст, отличающийся торжественной приподнятостью тона, изобилует преувеличенными громкозвучными эпитетами: «преславных» — «многодержавных», «премощный» — «всеблаготворительный». Вместе с тем язык песни содержит элементы простой народной речи. «Язык песни „Слышите, людие, и внушите“, — замечает Позднеев, — русский со словами просторечия и некоторыми славянизмами — для придания некоторой торжественности» (197, 233).

Такое же сочетание торжественности и простоты характерно и для музыки песни «Слышите, людие, и внушите». Она основывается на варьированном повторении одной попевки, близкой народным эпическим напевам, а упорный, неизменный ритм напоминает размеренный и неторопливый шаг торжественного шествия (пример 76). Интересно отметить, что на тот же напев были распеты слова духовной псалмы «Радуйся, радость твою воспеваю» в одном из вариантов, представленных в сборнике ГИМ, № 1743 (л. 118 об.).

В сборниках конца XVII — начала XVIII века мы находим еще две исторические песни, связанные с событиями тех же лет, — «Кто хочет прииди и узри»<sup>31</sup> и «В жалости днесь зело обомираю»<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> ГИМ, № 1743; ГИМ, № 1938; ГИМ, № 2469; ГИМ, Щук., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25; ГБЛ, № 9498.

<sup>32</sup> ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 1938; ГИМ, Щук., № 61.

ersten Zeilen des Psalms „Hört dies alles heute, ihr Heiden, und inspiriert die Kränze des Universums, ihr Heiden“. Der poetische Text, der sich durch einen feierlichen, erhabenen Ton auszeichnet, ist reich an übertrieben laut klingenden Epitheta: „glorreich“ - „vielmächtig“, „mächtig“ - „allgütig“. Zugleich enthält die Sprache des Liedes Elemente der einfachen Volkssprache. „Die Sprache des Liedes ‚Höre, Volk, und inspiriere‘“, bemerkt Posdnejew, „ist russisch mit Wörtern der Umgangssprache und einigen Slawismen, um eine gewisse Feierlichkeit zu verleihen“ (197, 233).

Die gleiche Kombination aus Feierlichkeit und Einfachheit kennzeichnet die Musik des Liedes „Höre, o Volk, und beflügele“. Es basiert auf der abwechslungsreichen Wiederholung eines einzigen Gesangs, der volkstümlichen epischen Melodien nahekommt, und der beharrliche, unveränderliche Rhythmus ähnelt dem gemessenen und gemächlichen Schritt einer feierlichen Prozession (Beispiel 76). Interessant ist, dass die Worte des geistlichen Psalms „Freue dich, deine Freude singe ich“ in einer der Varianten in der GIM-Sammlung, Nr. 1743 (Blatt 118 Rückseite), zur gleichen Melodie gesungen wurden.

In den Sammlungen vom Ende des 17. bis Anfang des 18. Jahrhunderts finden wir zwei weitere historische Lieder, die sich auf die Ereignisse derselben Jahre beziehen - „Wer will kommen und sehen“<sup>31</sup> und „Vor Mitleid bricht mir das Herz“<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> ГИМ, Nr. 1743; ГИМ, Nr. 1938; ГИМ, Nr. 2469; ГИМ, Sammlung Schtschukin, Nr. 61; ГПБ, Q XIV, Nr. 25; ГБЛ, Nr. 9498.

<sup>32</sup> ГПБ, Q XIV, Nr. 25; ГИМ, Nr. 1938; ГИМ, Sammlung Schtschukin, Nr. 61.

По содержанию текстов можно довольно точно определить время их происхождения. Обе песни следует, по-видимому, приурочить к летней кампании 1654 года, когда русскими войсками был нанесен тяжелый удар польско-литовской армии на оккупированных украинских и белорусских землях, в результате которого были освобождены более тридцати городов. В первой из названных песен драматически описывается картина жестокой междоусобной брани: «Брат брата убувает, кровь отца проливает», «точат крови токн, падают отроки, юноши млады и девы, матери бывают вдовы», «земля стала пуста пред тым суца густа». Вторая песня рассказывает о поражении Польши<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> В сборнике ГПБ (Q XIV, № 25, л. 16 об.) ее содержание поясняется следующим образом: «Глаголет Польша о бывшей храбрости и пленении своем и о покорении ко благочестивому царю и великому князю Алексею Михайловичу».

Она написана в характере плача матери, скорбящей о вражде и уوبيце своих сыновей: «Ляхи, Русь, Литва — то суть чада моя, Два возгордиши. взяша мечи своя». Основная мысль песни заключается в том, что Русь<sup>34</sup>, Польша и Литва, как дети одной матери, должны жить в мире и согласии, чтобы быть сильными и давать совместный отпор общему врагу.

<sup>34</sup> Понятием «Русь» в то время охватывались как собственно Россия, так и Украина и Белоруссия.

Музыкально две эти песни менее интересны, чем приведенная выше. Напевы их несамостоятельны: «В жалости днесь» близка к польским духовным псалмам покаянного

Anhand des Inhalts der Texte können wir die Zeit ihrer Entstehung ziemlich genau bestimmen. Beide Lieder sind offenbar auf den Sommerfeldzug von 1654 zu datieren, als russische Truppen der polnisch-litauischen Armee in den besetzten ukrainischen und weißrussischen Gebieten einen schweren Schlag versetzten, der zur Befreiung von mehr als dreißig Städten führte. Das erste Lied beschreibt auf dramatische Weise das Bild des grausamen Vernichtungskrieges: „Bruder tötet Bruder, vergießt Vaters Blut“, „Blut wird vergossen, junge Männer, junge Knaben und Mägde fallen, Mütter sind Witwen“, „die Erde ist leer geworden vor dir“. Das zweite Lied erzählt von der Niederlage Polens<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> In der Sammlung GPB (Q XIV, Nr. 25, Blatt 16 Rückseite) wird sein Inhalt wie folgt erklärt: „Polen spricht von seiner früheren Tapferkeit und Gefangenschaft und von seiner Unterwerfung unter den frommen Zaren und Großfürsten Alexej Michailowitsch“.

Es ist in der Rolle einer Mutter geschrieben, die die Feindschaft und den Streit ihrer Söhne beklagt: „Die Polen, die Rus, die Litauer - das sind meine Kinder, Zwei sind stolz, sie haben ihre Schwerter ergriffen“. Der Hauptgedanke des Liedes ist, dass die Rus<sup>34</sup>, Polen und Litauen als Kinder einer Mutter in Frieden und Harmonie leben sollten, um stark zu sein und dem gemeinsamen Feind eine gemeinsame Antwort zu geben.

<sup>34</sup> Der Begriff der „Rus“ umfasste damals sowohl das eigentliche Russland als auch die Ukraine und Weißrussland.

Musikalisch sind diese beiden Lieder weniger interessant als das oben genannte. Ihre Melodien sind nicht unabhängig: „In Trauer heute“ steht polnischen geistlichen Psalmen mit

характера. «Кто хочет прииди и узри» напоминает западную песню балладного склада с типичным для нее шести- или двенадцатидольным размером и плавной неторопливостью мелодии. Впечатление ровной и размеренной текучести усиливается повторением каждой музыкальной фразы в парных сочетаниях строк стихотворного текста<sup>35</sup> (пример 77).

<sup>35</sup> Стихотворная строфа в этой песне не совсем обычна для силлабической поэзии. Она охватывает восемь строк, группируемых по принципу: 8 + 8 + 6 + 6 + 8 + 8 + 7 + 7.

К другой группе относятся песни нерелигиозного содержания на слова из «Песни песней». Хотя эта книга и входит в состав Библии, но принадлежность ее к «Священному писанию» чисто внешняя и формальная. В ней воспеваются не идеальное, абстрактное чувство, которым проникнуты многие произведения средневековой религиозной поэзии, а земная, плотская любовь. Исследователи справедливо усматривают в стихотворных переложениях «Песни песней» русскими писателями XVII века первые ростки любовной лирики, зарождающейся в рамках духовной поэзии. Пока еще не были найдены особые, самостоятельные средства для выражения любовного чувства. В текстах этих песен сохраняется много элементов церковной фразеологии, а напевы их ничем существенно не отличаются от мелодики религиозных псалмов. Впрочем, такое несоответствие средств выражения выражаемому чувству было присуще и любовной лирической песне начала XVIII века. Складывавшийся в это время на основе пестрого смешения разнородных элементов «новый жаргон любви» (191, 36) отличался тяжеловесностью строя речи, обилием вычурных, напыщенных

Bußcharakter nahe. „Wer will kommen und sehen“ erinnert mit seinem typischen Sechs- oder Zwölftonumfang und seiner sanften, gemächlichen Melodie an ein westliches Balladenlied. Der Eindruck eines sanften und gemessenen Flusses wird durch die Wiederholung jeder musikalischen Phrase in gepaarten Kombinationen von Zeilen des poetischen Textes verstärkt<sup>35</sup> (Beispiel 77).

<sup>35</sup> Die Strophe in diesem Lied ist nicht ganz üblich für sillabische Poesie. Sie umfasst acht Zeilen, die nach dem Prinzip: 8 + 8 + 6 + 6 + 8 + 8 + 7 + 7 gruppiert sind.

Die andere Gruppe umfasst Lieder nicht-religiösen Inhalts, die auf Texten aus dem „Hohelied“ basieren. Obwohl dieses Buch ein Teil der Bibel ist, ist seine Zugehörigkeit zur „Heiligen Schrift“ rein äußerlich und formal. Es preist nicht die idealen, abstrakten Gefühle, die viele Werke der mittelalterlichen religiösen Poesie durchdringen, sondern die irdische, fleischliche Liebe. Die Forschung sieht in den Versbearbeitungen des „Hohelieds“ durch russische Schriftsteller des 17. Jahrhunderts zu Recht den ersten Keim der Liebeslyrik, die im Rahmen der geistlichen Dichtung entstanden ist. Bislang wurden keine speziellen, eigenständigen Mittel zum Ausdruck von Liebesgefühlen gefunden. Die Texte dieser Lieder enthalten viele Elemente der kirchlichen Phraseologie, und ihre Melodien unterscheiden sich nicht wesentlich von der Melodie der religiösen Psalmen. Eine solche Inkonsistenz der Ausdrucksmittel gegenüber dem ausgedrückten Gefühl war jedoch dem lyrischen Liebeslied des frühen 18. Jahrhunderts inhärent. Der „neue Jargon der Liebe“ (191, 36), der sich zu dieser Zeit aus einer bunten Mischung heterogener Elemente bildete, zeichnete sich durch eine schwerfällige Sprachstruktur, eine Fülle präventiöser, pompöser Worte und Ausdrücke aus.

слов и выражений. Впечатление известной неловкости и принужденности производит и музыка многих лирических песен, восходящих к петровской эпохе или несколько более поздним годам. Знакомясь с псалмами XVII века на слова «Песни песней» в «польском» трехдольном ритме, убеждаешься, что они, пожалуй, не очень далеки от галантной «песни на миновет» (менуэт), получившей широкое распространение в 20—30-х годах следующего столетия (пример 78).

«Псалтырь рифмотворная» С. Полоцкого - В. Титова

Особое место среди «книжных песен» XVII века принадлежит «Псалтыри рифмотворной» Симеона Полоцкого с музыкой В. Титова. Этот труд вызывает интерес к себе уже тем, что в нем встретились два выдающихся представителя русской стихотворной культуры и музыки. Он содержит более полутора ста образцов<sup>36</sup>, объединенных общностью тематики и единством авторских почерков.

<sup>36</sup> Кроме 150-ти псалмов Давида в книгу было включено еще 10 разных песнопений и «Месяцеслов», то есть 12 песен на все месяцы года.

Стихотворное переложение всех псалмов Давида, сделанное Полоцким за очень короткий срок в 1678 году, было двумя годами позже напечатано в роскошной оформлении с гравюрой С. Ушакова, изображающей библейского песнопевца с раскрытой книгой и арфой в руках, освещенного нисходящим с кеба лучом божественного света.

Музыка Василия Титова написана, по-видимому, около середины 1680-х годов. Точная дата ее создания

Auch die Musik vieler lyrischer Lieder, die aus der petrinischen Zeit oder etwas später stammen, vermittelt den Eindruck einer gewissen Unbeholfenheit und Zwanghaftigkeit. Wenn man die Psalmen des 17. Jahrhunderts auf die Worte des Hoheliedes im „polnischen“ dreitaktigen Rhythmus kennenlernt, kommt man zu der Überzeugung, dass sie vielleicht gar nicht so weit vom galanten „Lied zum Menuett“ (Menuett) entfernt sind, das in den 20er und 30er Jahren des nächsten Jahrhunderts weit verbreitet war (Beispiel 78).

„Reimpsalter“ von S. Polozki - W. Titow

Einen besonderen Platz unter den „Buchliedern“ des 17. Jahrhunderts nimmt Simeon Polozkis „Reimpsalter“ mit Musik von W. Titow ein. Dieses Werk erweckt schon dadurch Interesse, dass sich in ihm zwei herausragende Vertreter der russischen Verskultur und Musik trafen. Es enthält mehr als anderthalb Hundert Proben<sup>36</sup>, die durch die Gemeinsamkeit der Themen und die Einheitlichkeit der Handschrift des Autors vereint sind.

<sup>36</sup> Zusätzlich zu den 150 Psalmen Davids enthielt das Buch auch 10 verschiedene Hymnen, d. h. 12 Lieder für alle Monate des Jahres.

Das poetische Nachdichten aller Psalmen Davids, das Polozki im Jahr 1678 in sehr kurzer Zeit fertigstellte, wurde zwei Jahre später in luxuriöser Ausstattung mit einem Stich von S. Uschakow gedruckt. Der Stich zeigt den biblischen Psalmisten mit einem offenen Buch und einer Harfe in den Händen, der von einem von oben herabfallenden Strahl göttlichen Lichts beleuchtet wird.

Die Musik von Wassili Titow wurde offenbar um die Mitte der 1680er Jahre geschrieben. Das genaue Datum der

неизвестна, но из сопоставления данных, имеющих в различных дошедших до нас экземплярах, можно установить ее с довольно большой степенью приближенности. На титульном листе рукописи ГПБ, (Q XIV, № 41) имеются две надписи. Первая из них сообщает, что «Псалтырь» Симеона Полоцкого, изданная в 1680 году, была написана «повелением благочестивейшего великого государя нашего царя и великого князя Федора Алексеевича». Вторая надпись гласит: «А ноты на рифмы положены повелением благочестивейших великих государей наших царей и великих князей Иоанна Алексеевича и Петра Алексеевича, всея Великия и Малыя и Белыя России самодержцев: чрез композыцию, сиречь чрез творение их царского пресветлого величества певчего диака Василия Титова». Иван и Петр Алексеевичи были посажены на престол в 1682 году после смерти их старшего брата Федора и в течение некоторого времени разделяли царский титул, находясь под опекой фактической правительницы государства царевны Софьи. Следовательно, музыка не могла быть написана ранее 1682 года. В Библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде находится роскошно оформленный экземпляр «Псалтыри» Полоцкого и Титова с посвящением царевне Софье, датированный 1687 годом. По-видимому, этот экземпляр является более поздним. Таким образом, музыка к «Псалтыри рифмотворной» могла быть написана в промежутке между 1682 и 1687 или 1686 годами.

В предисловии к «Псалтыри» Симеон Полоцкий разъясняет мотивы, побудившие его взяться за свой труд. Указывая сначала на особый тип стихосложения, присущий «Псалмам Давида» в оригинале, затем на известные ему греческие, латинские и польские стихотворные переводы псалтыри, Полоцкий далее

Komposition ist nicht bekannt, kann aber durch einen Vergleich der in verschiedenen erhaltenen Kopien vorhandenen Daten mit einem ziemlich hohen Grad an Annäherung bestimmt werden. Auf dem Titelblatt des GPB-Manuskripts (Q XIV, Nr. 41) befinden sich zwei Inschriften. Die erste informiert darüber, dass der „Psalter“ von Simeon Polozki, der 1680 veröffentlicht wurde, „im Auftrag unseres frommen, großen, souveränen Zaren und Großfürsten Fjodor Alexejewitsch“ geschrieben wurde. Die zweite Inschrift lautet: „Und die Noten zu den Reimen wurden auf Befehl unserer frommen großen Souveräne Zaren und Großfürsten Ioann Alexejewitsch und Peter Alexejewitsch, aller Groß- und Klein- und Weißrussland-Autokraten: durch die Komposition, oder vielmehr durch die Schöpfung ihrer königlichen erlauchten Majestät, des singenden Diakons Wassili Titow“. Iwan und Peter Alexejewitsch wurden 1682 nach dem Tod ihres älteren Bruders Fjodor auf den Thron gesetzt und teilten sich für einige Zeit den Herrschertitel, da sie unter der Vormundschaft der eigentlichen Herrscherin des Staates, Zarewna Sophia, standen. Daher kann die Musik nicht vor 1682 geschrieben worden sein. In der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR in Leningrad befindet sich eine reich verzierte Abschrift des „Psalters“ von Polozki und Titow mit einer Widmung an Zarewna Sophia, datiert 1687. Offenbar handelt es sich bei dieser Abschrift um eine spätere. Die Musik zum „Reimpсалter“ könnte also zwischen 1682 und 1687 oder 1686 geschrieben worden sein.

Im Vorwort zum Psalter erläutert Simeon Polozki die Beweggründe, die ihn zu seiner Arbeit veranlasst haben. Polozki verweist zunächst auf die besondere Art der Versifikation, die den „Psalmen Davids“ im Original innewohnt, dann auf die ihm bekannten griechischen, lateinischen und polnischen Übersetzungen des

пишет: «Третья вина [причина], яко мнози во всех странах Малыя, Белый, Черныя и Червонный России, паче же во Велицей России в самом царствующем и богоспасаемом граде Москве возлюбиле сладкое и согласное пение польския псалтыри стихотворно преложенныя, обыкошаша псалмы пети, речей убо мало или ничтоже знающе и точню о сладости пения увеселяющесе духовие, да убо сладостию пения и поемых разум содержаще разумно хвалят господа, лреведох псалмы славенския на различных стихов роды, им же вся гласов подзнаменованя, яже суть на псалмы польския приключитися-могут».

Говоря о пении псалмов, «речей убо мало или ничтоже знающе и точню о сладости пения увеселяющесе духовие», Полоцкий имеет в виду обычай пения по нотам с польским текстом, написанным буквами славянского алфавита, о котором уже была речь выше. Задачей переводчика было дать возможность русским людям «разумно хвалить» бога пением, понимая смысл того, о чем поется. Для этого к его переводам должны были быть подписаны ноты («гласов подзнаменованя»), причем он допускал, что напевы могут оказаться иногда теми же самыми, на которые поются польские псалмы. Однако Полоцкий оговаривается, что не во всех случаях польские мелодии могут соответствовать переводу из-за несовпадения стихотворных размеров. Эти отступления, как объясняется дальше, были вызваны отчасти трудностью перевода, отчасти же тем, что переводчику «не всех... псалмов польских гласы суть известны». К таким псалмам,

Psalters und schreibt weiter: „Der dritte Grund [für die Übersetzung der Psalmen von Simeon Polozki] ist, dass viele Menschen in allen Ländern Kleinrusslands, Weißrusslands, Schwarzurusslands und Rotrusslands, insbesondere in Großrussland in der Hauptstadt und dem von Gott geretteten Moskau, das süße und harmonische Gesang der polnischen Psalmen in Versen schätzen. Sie haben sich daran gewöhnt, diese Psalmen zu singen, obwohl sie die Texte kaum oder gar nicht verstehen und sich nur an der Süße des Gesangs erfreuen. Damit sie mit der Süße des Gesangs und dem Verständnis der gesungenen Worte den Herrn vernünftig loben, habe ich die slawischen Psalmen in verschiedene Versarten übersetzt, denen alle Tonzeichen entsprechen, die auf die polnischen Psalmen angewendet werden können.“

Wenn Polozki davon spricht, dass die Psalmen „mit wenig oder gar keiner Sprachkenntnis und ohne Kenntnis der Süße des Gesangs gesungen werden, wobei sich die Geistlichen daran erfreuen“, bezieht er sich auf den oben bereits erwähnten Brauch, nach Noten mit einem polnischen Text zu singen, der in den Buchstaben des slawischen Alphabets geschrieben ist. Die Aufgabe des Übersetzers bestand darin, das russische Volk in die Lage zu versetzen, Gott durch Singen „vernünftig zu loben“ und den Sinn des Gesungenen zu verstehen. Zu diesem Zweck mussten seine Übersetzungen von signierten Noten („Tonzeichen“) begleitet werden, und er erlaubte, dass die Melodien manchmal dieselben sein konnten, zu denen die polnischen Psalmen gesungen wurden. Polozki stellt jedoch fest, dass die polnischen Melodien nicht in allen Fällen mit der Übersetzung übereinstimmen, weil die Versgrößen nicht übereinstimmen. Diese Abschweifungen sind, wie er weiter ausführt, zum Teil auf die Schwierigkeit der Übersetzung und zum Teil auf die Tatsache zurückzuführen, dass der

заявляет Полоцкий, «мощно есть желаемо подложити пение».

Считается установленным, что свои переводы Полоцкий делал с польского. Оригиналом для него служила, по всей вероятности, «Псалтырь Давидова» Яна Кохановского. Этот выдающийся литературный памятник польского Возрождения, выдержавший на протяжении столетия двадцать изданий, был известен и в Москве во второй половине XVII века<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Перетц указывает ряд экземпляров стихотворно изложенной польской псалтыри, имевшихся в частных и монастырских библиотеках Москвы XVII века. Среди них «Книга псалтырь на виршах Яна Кохановского», поименованная о описи книг Занконоспасского монастыря, в котором находилась постоянная резиденция Симеона Полоцкого (187, 201).

Псалмы Кохановского не только читались, но и пелись. Впервые они вышли в свет в 1580 году с музыкой М. Гомулки. Композитор писал в предисловии к этому изданию, что он стремился сочинять музыку так, чтобы она была доступна для простых, специально не обученных людей (362, 26). Однако его псалмы, изложенные четырехголосно в хоральном складе с незначительными элементами полифонии, требуют для своего исполнения все же известной музыкальной подготовки. Поэтому к стихам Кохановского стали позже подбирать другую, более простую музыку. Некоторые из этих вариантов попали в русские рукописные сборники<sup>38</sup>.

Übersetzer „nicht alle .... der polnischen Psalmen nicht bekannt sind“. Zu solchen Psalmen, erklärt Polozki, „ist es höchst wünschenswert, sie mit Gesang zu versehen“.

Es gilt als erwiesen, dass Polozki seine Übersetzungen aus dem Polnischen angefertigt hat. Das Original war wahrscheinlich Jan Kochanowskis „Davidpsalter“. Dieses herausragende literarische Denkmal der polnischen Renaissance, das im Laufe des Jahrhunderts zwanzig Auflagen erlebte, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch in Moskau bekannt<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Perez weist auf eine Reihe von Exemplaren des polnischen Psalters mit Versen hin, die im 17. Jahrhundert in privaten und klösterlichen Bibliotheken in Moskau vorhanden waren. Darunter befindet sich das „Psalterbuch in Versen von Jan Kochanowski“, das im Inventar der Bücher des Saikonospassky-Klosters genannt wird, wo Simeon Polozki seinen ständigen Wohnsitz hatte (187, 201).

Die Psalmen Kochanowskis wurden nicht nur gelesen, sondern auch gesungen. Sie wurden erstmals 1580 mit der Musik von M. Gomulka veröffentlicht. Der Komponist schrieb in der Vorrede zu dieser Ausgabe, dass er sich bemühte, die Musik so zu komponieren, dass sie für gewöhnliche, nicht speziell ausgebildete Menschen zugänglich war (362, 26). Allerdings erfordern seine Psalmen, die vierstimmig im Chorsatz mit kleinen polyphonen Elementen gesetzt sind, immer noch eine gewisse musikalische Ausbildung für ihre Aufführung. Daher wurde später andere, einfachere Musik an Kochanowskis Verse angepasst. Einige dieser Varianten fanden ihren Weg in russische Manuskriptsammlungen<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Позднеев называет II псалмов Кохановского, воспроизведенных в сборниках XVII века о оригинале, на польском языке (366, 487).

Из приведенных слов Полоцкого можно заключить, что эти псалмы были ему известны и он частично ориентировался в своих переводах на уже существующие, знакомые мелодии, бывшие «на слуху». Этим объясняется совпадение стихотворных размеров в значительной части его переводов с поэтической формой псалмов Кохановского (62, 12). Вместе с тем Полоцкий не следовал по пути большинства переводчиков польских духовных песен, стремившихся по возможности точно передать синтаксическую, структуру, лексику оригинала и даже его звуковой строй. «Псалтырь рифмотворная» выделяется не только мастерством версификации, чистотой языка, почти лишенного привычных полонизмов, ко и что особенно важно, индивидуальной авторской трактовкой традиционных библейских образов. Исследователи литературной деятельности Полоцкого подчеркивают самостоятельность его подхода к истолкованию библейских текстов. Нередко он позволял себе отступать от буквального смысла слов, что послужило поводом для нападок на него со стороны церковных властей. «Переложения псалмов,— пишет И. З. Серман, — превращались у него в изложение чувств и мыслей самого поэта-переводчика... В привычных, общепризнанных формах, освященных религией и церковью, пробивается новое содержание, звучит голос поэта, голос личности» (252, 218). Поэтому Полоцкий имел право заявить в предисловии к своему труду, что не подражал «преводника польского» ни «во

<sup>38</sup> Posdnejew nennt II von Kochanowskis Psalmen, die in Sammlungen des 17. Jahrhunderts über das Original in polnischer Sprache wiedergegeben wurden (366, 487).

Aus den obigen Worten Polozkis können wir schließen, dass ihm diese Psalmen bekannt waren und er sich bei seinen Übersetzungen teilweise an bereits vorhandenen, vertrauten Melodien orientierte, die „im Ohr“ waren. Dies erklärt die Übereinstimmung der poetischen Dimensionen in einem bedeutenden Teil seiner Übersetzungen mit der poetischen Form von Kochanowskis Psalmen (62, 12). Gleichzeitig folgte Polozki nicht dem Weg der meisten Übersetzer polnischer geistlicher Lieder, die sich bemühten, die Syntax, die Struktur, den Wortschatz und sogar die Klangstruktur des Originals so genau wie möglich wiederzugeben. Der „Reimpsalter“ zeichnet sich nicht nur durch seine meisterhafte Versifikation und die Reinheit der Sprache aus, die fast frei von den üblichen polnischen Redewendungen ist, sondern auch und vor allem durch die individuelle Interpretation der traditionellen biblischen Bilder durch den Autor. Forscher, die sich mit Polozkis literarischer Tätigkeit befassen, betonen die Unabhängigkeit seines Ansatzes bei der Auslegung biblischer Texte. Oft erlaubte er sich, von der wörtlichen Bedeutung der Worte abzuweichen, was ihm Angriffe seitens der kirchlichen Autoritäten einbrachte. „Psalmenübersetzungen“, schreibt I. S. Serman, „wendeten sich bei ihm in der Aussage von Gefühlen und Gedanken des Dichter-Übersetzers selbst .... In den gewohnten, allgemein anerkannten, durch Religion und Kirche geheiligten Formen bricht ein neuer Inhalt durch, erklingt die Stimme des Dichters, die Stimme der Persönlichkeit“ (252, 218). Daher hatte Polozki das Recht, im Vorwort zu seinem Werk zu erklären, dass er sich weder im dichterischen



украшении пиитическом, ни в толковании еже противу еврейского».

Стихотворные переводы отдельных псалмов на русский язык делались и раньше. Они включались в сборники духовных песен в общем алфавитном порядке вместе с подобранными к ним или специально сочиненными напевами. Но никто не решался взяться за огромный труд стихотворного переложения всей псалтыри. В лице Василия Титова Полоцкий нашел достойного сотрудника, который смог придать его стихам соответствующую музыкальную форму.

Музыка Титова к стихотворным переводам Полоцкого очень проста по своему складу, порой в ней бывает трудно узнать руку мастера больших, развитых по фактуре мнорбголосных композиций.

Эта простота и элементарность музыкального склада были вызваны сознательной установкой на массового исполнителя, не имеющего никакой специальной подготовки. Титов следовал в этом отношении намерениям самого поэта, стремившегося к тому, чтобы его стихотворные переложения псалмов, положенные на музыку, могли проникнуть в самые широкие слои населения и вытеснить из обихода народные песни<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> В стихотворном предисловии к «Псалтыри», адресованном «благочестивому читателю», Полоцкий призывал:

Миряне, песни мира оставляйте,  
Вместо их псалмы богу воспевайте,  
Овы [те] бо ум тлят, души погубляют,  
Сии ум здравят и души спасают.

Schmuck noch „in der Interpretation gegenüber dem Hebräischen“ an den „polnischen Übersetzer“ angelehnt habe.

Versübersetzungen einzelner Psalmen ins Russische gab es schon früher. Sie wurden in Sammlungen von geistlichen Liedern in allgemeiner alphabetischer Reihenfolge zusammen mit ausgewählten oder speziell komponierten Gesängen aufgenommen. Aber niemand wagte es, die gewaltige Arbeit der Versbearbeitung des gesamten Psalters auf sich zu nehmen. In der Person von Wassili Titow fand Polozki einen würdigen Mitarbeiter, der in der Lage war, seinen Versen eine angemessene musikalische Form zu geben.

Titows Musik zu Polozkis poetischen Übersetzungen ist in ihrer Struktur sehr einfach, und manchmal ist es schwierig, die Hand eines Meisters größer, in der Textur entwickelter polyphoner Kompositionen zu erkennen.

Diese Einfachheit und Elementarität der musikalischen Struktur ist auf das bewusste Ziel zurückzuführen, die Massen ohne spezielle Ausbildung zu erreichen. Titow folgte in dieser Hinsicht den Intentionen des Dichters selbst, der sich darum bemühte, dass seine vertonten Psalmenversionen die breitesten Bevölkerungsschichten durchdringen und die Volkslieder verdrängen konnten<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> In einem Vorwort zum „Psalter“, das an „den frommen Leser“ gerichtet ist, forderte Polozki auf:

Laien, lasst die Lieder der Welt hinter euch,  
Stattdessen singt Psalmen zu Gott,  
Denn jene verderben den Geist und verderben die Seelen,  
Diese heilen den Geist und retten die Seelen.

Кладя «ноты на рифмы», Титов ориентировался не на музыкально образованных людей, а на рядовых любителей душевительного пения, может быть даже не знающих нотной грамоты и запоминающих мелодию на слух. Однако при всей простоте и непритязательности музыкального склада в них достаточно ясно выражен авторский почерк. По характеру мелодии, ритму и общему выразительному строю они резко отличаются от тех польских псалмов, которые распространялись в Москве и других городах России через посредство рукописных сборников.

Это различие легко ощутить, сопоставив напев 142-го псалма в польском переводе Кохановского с музыкой Титова к русскому переводу Полоцкого (примеры 79, 80).

В данном случае самый характер перевода наталкивал на иной подход к его музыкальному воплощению. Перевод Полоцкого отличается от ярко эмоционального, патетически взволнованного по тону польского текста более эпическим характером, личное начало не выступает в нем так открыто и явно. Не совпадает и стихотворная форма обоих переводов. У Кохановского восьмисложные строки объединяются попарно с помощью смежной рифмы. Полоцкий избрал для своего перевода тринадцатисложник с цезурой после седьмого слога. Речь течет у него более плавно и неторопливо, без экспрессивных повторений и восклицаний.

И. Ф. Финдейзен обратил внимание на то, что в своих псалмах Титов «нередко вставлял ритмические и гармонические (реже мелодические) обороты, свойственные народной песне» (294, 298). В качестве образца он приводит 45-й псалом «Бог нам

Indem er „Noten auf Reime“ setzte, richtete sich Titow nicht an musikalisch gebildete Menschen, sondern an gewöhnliche Amateure des Seelenheilgesangs, die vielleicht nicht einmal musikalische Kenntnisse besaßen und die Melodien nach dem Gehör auswendig lernten. Bei aller Einfachheit und Unprätentiosität der musikalischen Struktur kommt die Handschrift des Autors in ihnen jedoch recht deutlich zum Ausdruck. Im Charakter der Melodie, des Rhythmus und der allgemeinen Ausdrucksstruktur unterscheiden sie sich deutlich von den polnischen Psalmen, die in Moskau und anderen russischen Städten durch Manuskriptsammlungen verbreitet wurden.

Dieser Unterschied lässt sich leicht erkennen, wenn man den Gesang von Psalm 142 in Kochanowskis polnischer Übersetzung mit Titows Musik für Polozkis russische Übersetzung vergleicht (Beispiele 79, 80).

In diesem Fall erforderte die Art der Übersetzung eine andere Herangehensweise an ihre musikalische Verkörperung. Polozkis Übersetzung unterscheidet sich von dem stark gefühlsbetonten, pathetisch erregten polnischen Text durch seinen epischeren Charakter, der persönliche Anfang kommt darin nicht so offen und explizit vor. Auch die Versform der beiden Übersetzungen stimmt nicht überein. In Kochanowskis Übersetzung werden die achtsilbigen Zeilen paarweise mit Hilfe von Nebenreimen zusammengefügt. Polozki wählte für seine Übersetzung eine dreizehnsilbige Zeile mit einer Zäsur nach der siebten Silbe. Sein Sprachfluss ist ruhiger und gemächlicher, ohne ausdrucksstarke Wiederholungen und Ausrufe.

I. F. Findeisen wies darauf hin, dass Titow in seinen Psalmen „oft rhythmische und harmonische (seltener melodische) Wendungen einfügte, die dem Volkslied eigen sind“ (294, 298). Als Beispiel nennt er Psalm 45, „Gott ist unsere Stärke, wie eine Zuflucht“.

сила прибежище». Аналогичное наблюдение было уже раньше сделано С. В. Смоленским, по мнению которого, подтверждаемому и Финдейзенем, в 51-м псалме «Силне в злобе что творишн» Титов «угадал секрет нашего народного рифмования музыкальных предложений не их началами... а одинаково ритмованнми и сходно-мелодическими окончаниями (255, 72).

Примеры подобного рода у Титова далеко не единичны. В музыке многих его псалмов ощущается явно выраженная близость к народной песне, причем именно к песне плясового склада с ее характерной ритмической остротой, живостью и стремительностью. Иногда это приводит даже к известному противоречию между музыкой и характером слов. Так, в 141-м псалме «Гласом моим к богу воззвах» веселый и оживленный плясовой напев мало вяжется с текстом, говорящим о слезах и печали (пример 81).

Напевы псалмов в большинстве случаев кратки и основываются на простейших, легких для запоминания мелодических оборотах. Наиболее распространенные типы строения музыкальной строфы:  $a + a + v + v$ ;  $a + a + v$ , реже  $a + a + v + a$  или  $a + a + v + c$ . При этом строгая симметрия часто нарушается благодаря ритмическому расширению последнего построения, изложенного более крупными длительностями. Однако это нарушение кажущееся. Укрупнение длительностей представляет собой как бы выписанное *ritenuto*, которое не имеет конструктивного значения. Встречаются и совсем короткие «напевки», охватывающие одну строку текста и не поддающиеся расчленению на отдельные фразы. Таков, например, 66-й псалом с мелодией явно выраженного плясового характера (пример 82).

Ähnliches wurde schon früher von S. W. Smolenski beobachtet, der der Meinung ist, dass Titow in Psalm 51 „Stark ist in der Wut, was du tust“ „das Geheimnis unserer Volksreimung musikalischer Phrasen nicht an ihren Anfängen, sondern an ihren gleichmäßig rhythmisierten und ähnlich melodischen Endungen erraten hat“ (255, 72).

Titows Beispiele dieser Art sind keineswegs isoliert. In der Musik vieler seiner Psalmen zeigt sich eine deutliche Affinität zum Volkslied, insbesondere zum Tanzlied mit seiner charakteristischen rhythmischen Schärfe, Lebendigkeit und Ungestümheit. Manchmal führt dies sogar zu einem gewissen Widerspruch zwischen der Musik und dem Charakter der Worte. So passt zum Beispiel im Psalm 141 „Mit meiner Stimme rufe ich zu Gott“ die heitere und beschwingte Tanzmelodie nicht gut zum Text, der von Tränen und Trauer spricht (Beispiel 81).

Die Psalmen sind in den meisten Fällen kurz und basieren auf einfachsten, leicht einprägsamen melodischen Wendungen. Die häufigsten Arten der musikalischen Strophenstruktur sind:  $a + a + b + b$ ;  $a + a + b$ , seltener  $a + a + a + b + a$  oder  $a + a + b + c$ . In diesem Fall wird die strenge Symmetrie oft durch die rhythmische Ausdehnung der letzten Konstruktion, die in größeren Dauern dargeboten wird, gebrochen. Diese Verletzung ist jedoch offensichtlich. Die Ausdehnung der Dauern ist eine Art ausgeschriebenes *Ritenuto*, das keinen konstruktiven Sinn hat. Es gibt auch recht kurze „Gesänge“, die eine Textzeile umfassen und nicht in einzelne Phrasen zerlegt werden können. So zum Beispiel Psalm 66 mit einer Melodie von deutlich ausgeprägtem Tanzcharakter (Beispiel 82).

Напевы охарактеризованного типа являются для Титова известным стандартом, которого он придерживается в большинстве псалмов. Иногда, впрочем, он отходит от этого стандарта и создает выразительную, проникновенную музыку, передающую все оттенки чувства, воплощенного в тексте. Выделяется в этом отношении 27-й псалом с текстом скорбно-покаянного содержания. В первой строке слова «слезно взываю» подчеркнуты патетическим «возносом» голоса в высокий регистр с отклонением в строй минорной доминанты. Повторение слов «аще ты боже», выделенных из контекста с помощью пауз, придает им характер настойчивой мольбы. В заключительном построении контраст создается отклонением в субдоминанту, после чего слова «в гроб мя вселнши» воспринимаются как исполненное глубокой печали личное признание. В музыке этого псалма, отличающейся тонкостью и разнообразием выразительных нюансов, ясно ощущается индивидуальное начало, тот «голос личности», который отмечает цитированный исследователь и в стихотворных переводах Полоцкого. Исходя из выразительных задач Титов нарушает структуру поэтической строфы. Полоцкий применяет так называемую «сапфическую» строфу, состоящую из трех одинадцати-сложных строк (в данном случае допущено известное нарушение, так как первая строка состоит из десяти слогов) с добавлением краткой пятисложной строки. Титов выделяет начальные слова третьей строки («аще ты, боже»), повторяя их дважды, а вторую половину этой строки объединяет с конечной, пятисложной, в одно музыкальное построение (пример 83).

Широкой популярностью в России XVII века пользовался 136-й псалом

Charakteristische Gesänge sind ein bekannter Standard für Titow, an den er sich bei den meisten Psalmen hält. Manchmal weicht er jedoch von diesem Standard ab und schafft eine ausdrucksstarke, zu Herzen gehende Musik, die alle im Text enthaltenen Gefühlsnuancen vermittelt. Psalm 27 sticht in dieser Hinsicht hervor, mit einem Text von traurigem und bußfertigem Inhalt. In der ersten Zeile werden die Worte „Ich schreie in Tränen“ durch ein pathetisches „Anheben“ der Stimme in eine hohe Lage mit einer Abweichung in die Moll-Dominante hervorgehoben. Die Wiederholung der Worte „als ob du Gott wärst“, die durch Pausen aus dem Kontext hervorgehoben wird, verleiht ihnen den Charakter eines eindringlichen Flehens. In der Schlusskonstruktion wird der Kontrast durch eine Abweichung in die Subdominante geschaffen, woraufhin die Worte „mich in den Sarg gelegt“ als ein persönliches, von tiefer Traurigkeit erfülltes Bekenntnis wahrgenommen werden. In der Musik dieses Psalms, die sich durch Subtilität und Vielfalt der Ausdrucksnuancen auszeichnet, kann man deutlich den individuellen Ansatz, die „Stimme der Persönlichkeit“ spüren, die der zitierte Forscher auch in Polozkis poetischen Übersetzungen feststellt. Ausgehend von den expressiven Aufgaben bricht Titow die Struktur der poetischen Strophe. Polozki verwendet die so genannte „sapphische“ Strophe, die aus drei einundzwanzigsilbigen Zeilen besteht (in diesem Fall gibt es einen bekannten Verstoß, da die erste Zeile aus zehn Silben besteht) und der eine kurze fünfsilbige Zeile hinzugefügt wird. Titow betont die Anfangsworte der dritten Zeile („wenn du, Gott“), indem er sie zweimal wiederholt, und verbindet die zweite Hälfte dieser Zeile mit der letzten fünfsilbigen Zeile zu einer einzigen musikalischen Struktur (Beispiel 83).

Der Psalm 136 „An den Strömen Babylons“ war im Russland des 17.

«На реках вавилонских». Музыка этого титовского псалма, в сущности, может рассматриваться как несильно упрощенный вариант охарактеризованного выше 27-го псалма.

К лучшим, наиболее цельным по выражению и художественно законченным частям цикла надо отнести 137-й псалом на слова гимнически-хвалебного характера. Его начальный мелодический оборот напоминает напев известной псалмы «Радуйся, радость твою воспеваю», но в дальнейшем развитие протекает иначе. Ровно, неторопливо развертывающаяся мелодия с элементами марше-образности звучит торжественно и величаво. Некоторыми своими чертами музыка псалма предвосхищает стиль петровского панегирического канта (пример 84).

В последних трех псалмах («Бога с небес вси хвалите», «Песнь нову господеву сладце воспевайте», «Хвалите в святых») композитор несколько усложняет изложение, пользуясь приемами, обычными в крупных формах партесного многоголосия, — имитации в двух верхних голосах, пространные рулады инструментального типа. В целом, однако, и здесь фактура остается простой и ясной.

Приложенные к псалмам десять библейских песен и «Месяцеслов» написаны в той же манере и не выделяются какими-нибудь особыми приметами. Среди библейских песен обращают на себя внимание седьмая — «Дела господня господа вся благословите» — и восьмая — «Господи отец наших благословен еси». В основу их положены фрагменты из так называемой «Книги Даниила», включенные Симеоном Полоцким в его пьесу «О Навходоносоре царе, теле злате и о трех отроцех». После слов ангела, посланного с небес для спасения

Яahrhunderts sehr beliebt. Die Musik dieses Titow-Psalms kann in der Tat als eine nicht sehr vereinfachte Version des oben beschriebenen Psalms 27 betrachtet werden.

Zu den besten, im Ausdruck ganzheitlichsten und künstlerisch vollständigsten Teilen des Zyklus gehört der 137. Psalm über Worte mit hymnischem und lobpreisendem Charakter. Seine anfängliche melodische Wendung ähnelt der Melodie des bekannten Psalms „Freue dich, ich singe deine Freude“, aber die weitere Entwicklung verläuft anders. Die sanfte, sich gemächlich entfaltende Melodie mit Elementen von marschartigem Charakter klingt feierlich und majestätisch. In einigen Zügen nimmt die Musik des Psalms den Stil der panegyrischen Kantate von Petrus vorweg (Beispiel 84).

In den letzten drei Psalmen („Lobt Gott im Himmel alle“, „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Lobpreis der Heiligen“) verkompliziert der Komponist die Vertonung etwas, indem er Techniken anwendet, die in großen Formen der Partes-Polyphonie üblich sind - Imitationen in den beiden Oberstimmen und lange Rouladen nach Art der Instrumente. Im Großen und Ganzen bleibt die Textur jedoch auch hier einfach und klar.

Die zehn biblischen Lieder und der den Psalmen beigefügte „Monatspsalter“ sind in der gleichen Weise geschrieben und zeichnen sich nicht durch besondere Merkmale aus. Unter den biblischen Liedern fallen das siebte - „Lobet des Herrn Werke alle, ihr Völker“ - und das achte - „Herr, unser Vater, sei gepriesen“ - auf. Sie basieren auf Fragmenten aus dem so genannten „Buch Daniel“, die Simeon Polozki in sein Stück „Über den König Nebukadnezar, das goldene Bild und die drei Knaben“ aufgenommen hat. Nach den Worten des Engels, der vom Himmel gesandt wurde, um die jungen

отроков, ввергнутых в раскаленную печь,—

Яко росую тем ся охлаждайте,  
богу вашему честь и славу дайте!

в тексте пьесы имеется ремарка:  
«Тогда Азария или Мисах начнет глаголати умиленно: „Благослови еси, господи боже отец наших, и хвално и прославленно имя твое во веки, яко праведен еси о всяческих, яже сотворил еси нам“ и проч., яко же есть у Даниила в главе 3...»  
Несколько далее мы снова читаем:  
«Таже вси трне отроцы умиленными гласы да поют: „Благословен еси, господи боже отец наших, и хвален и превозносим во веки“ и проч., такожде у Даниила».

Возможно, что стихотворные переложения этих фрагментов были сделаны Полоцким в связи с постановкой его пьесы. Если это так, то можно допустить, что остальные восемь песен предназначались для другой пьесы Полоцкого — «Комедия притчи о блудном сыне», где хор выступает такое же количество раз. Конечно, это только догадка, но вполне правдоподобная, объясняющая включение Титовым этих песен в свой сборник.

Общий стилистический строй музыки Титова в этом произведении близко напоминает песни крупнейшего мастера никоновской школы Германа Воскресенского. Эта близость простирается иногда до буквального совпадения отдельных оборотов.

Для обоих авторов характерны преобладание светлых празднично-ликующих образов, ярко выраженный национальный характер музыки, в которой часто слышатся ритмические обороты и интонации русской народной песни. Сходство это не случайно, оно говорит о преемственности в творчестве двух

Männer zu retten, die in den feurigen Ofen geworfen wurden, -

Wie Tau werdet ihr gekühlt,  
gebt eurem Gott Ehre und Ruhm!

im Text des Stücks heißt es: „Dann wird Asarija oder Missach anfangen, mit demütiger Stimme zu sprechen: „Gesegnet seist du, Herr, Gott unserer Väter, und gepriesen und verherrlicht sei dein Name in Ewigkeit, denn gerecht ist dein Name für alles, was du an uns getan hast“ usw., wie es bei Daniel im Kapitel 3...“ steht. Ein wenig weiter lesen wir wieder: „Alle drei Knaben sollen mit demütiger Stimme singen: „Gesegnet seist du, Herr, Gott unserer Väter, und gepriesen und erhöht in Ewigkeit“ usw., wie es auch bei Daniel steht.“

Es ist möglich, dass die Verse dieser Fragmente von Polozki im Zusammenhang mit der Aufführung seines Stücks arrangiert wurden. Wenn dem so ist, können wir davon ausgehen, dass die anderen acht Lieder für ein anderes Stück von Polozki gedacht waren - „Die Komödie vom Gleichnis des verlorenen Sohnes“, in der der Chor genauso oft auftritt. Natürlich ist dies nur eine Vermutung, aber durchaus plausibel und erklärt, warum Titow diese Lieder in seine Sammlung aufgenommen hat.

Die allgemeine stilistische Struktur von Titows Musik in diesem Werk ähnelt stark den Liedern des größten Meisters der Nikon-Schule, Herman vom Auferstehungskloster. Diese Nähe reicht manchmal bis zur buchstäblichen Übereinstimmung der einzelnen Wendungen.

Beide Autoren zeichnen sich durch das Vorherrschen von leichten, festlichen und jubelnden Bildern und den stark ausgeprägten nationalen Charakter der Musik aus, in der oft rhythmische Wendungen und Intonationen russischer Volkslieder zu hören sind. Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig, sondern zeugt von der Kontinuität im Werk der

художников, связанных общностью идейно-эстетических позиций, а возможно, и личной близостью. Так же как и монашествующий поэт из Нового Иерусалима, являвшийся его предшественником в данной области, Титов стремился противопоставить польской псалме самостоятельный тип духовной песни, опирающийся на традиции отечественной культуры и чуждый всякой подражательности.

«Псалтырь рифмотворная» Полоцкого—Титова неоднократно переписывалась полностью или частично. При этом иногда давались только начальные строфы текста, незначительные изменения вносились и в музыкальную фактуру. В некоторых списках мы находим надписи владельцев или другие данные, позволяющие судить о том, в какой среде эта певческая книга получила преимущественное распространение. Так на одном из экземпляров, хранящихся в Библиотеке АН СССР (БАН, 1Б, № 117), есть подпись певчего дьяка Андрея Васильевича Нижегородца. Сохранился список «Псалтыри», принадлежавший Соловецкому монастырю (ГПБ, Сол., № 800/692). В конце этой рукописи приписаны два канона в трехголосном изложении. Избранная группа псалмов и «Месяцеслов» Полоцкого с музыкой Титова входят в состав сборника ГБЛ, ф. 310, № 899. На оборотной стороне переплета есть надпись: «Сии псалмы иеродиакона Иоакима». Другая, более подробная надпись частично стерлась. На основании поддающихся прочтению частей ее А. В. Позднеев предполагает, что владельцем рукописи был иеродьякон Вознесенского монастыря в московском Кремле <sup>40</sup>.

beiden Künstler, die durch gemeinsame ideologische und ästhetische Positionen und vielleicht auch durch persönliche Affinität verbunden sind. Wie der Mönchsdichter aus Neu-Jerusalem, der sein Vorgänger auf diesem Gebiet war, versuchte Titow, dem polnischen Psalm einen eigenständigen Typus des geistlichen Liedes entgegenzusetzen, der auf den Traditionen der einheimischen Kultur beruht und jeder Nachahmung fremd ist.

Der „Reimpsalter“ von Polozki-Titow wurde wiederholt ganz oder teilweise umgeschrieben. Manchmal wurden nur die ersten Strophen des Textes wiedergegeben und geringfügige Änderungen an der musikalischen Gestaltung vorgenommen. In einigen Verzeichnissen finden wir Inschriften der Besitzer oder andere Daten, die es uns erlauben zu beurteilen, in welchem Umfeld dieses Gesangsbuch überwiegend verbreitet war. So trägt eines der Exemplare, die in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der UdSSR aufbewahrt werden (BAN, 1B, Nr. 117), die Unterschrift des singenden Diakons Andrei Wassiljewitsch Nischegorodez. Ein Verzeichnis des „Psalter“, der dem Solowezki-Kloster gehörte, ist erhalten geblieben (GPB, Sammlung des Solowezki-Klosters 800/692). Am Ende dieses Manuskripts sind zwei Kanons in dreistimmiger Anordnung zu finden. Eine ausgewählte Gruppe von Psalmen und Polozkis „Monatspsalmen“ mit Musik von Titow befinden sich in der Sammlung GBL, Inventarnummer 310, Nr. 899. Auf der Rückseite des Einbandes befindet sich eine Inschrift: „Diese Psalmen von Hierodiakon Joachim“. Eine weitere, ausführlichere Inschrift ist teilweise ausradiert worden. Aufgrund der lesbaren Teile der Inschrift nimmt A. W. Posdnejew an, dass der Besitzer des Manuskripts ein Hierodiakon des Himmelfahrtsklosters im Moskauer Kreml <sup>40</sup> war.

<sup>40</sup> См. машинописное описание рукописных сборников песен в собраниях Отдела рукописей ГБЛ, составленные Позднеевым. Кроме перечисленных известны и другие списки «Псалтыри» Симеона Полоцкого и Василия Титова (БАН, Арх. ком., № 100; ГИМ, Увар., № 760; ГБЛ, ф. 228, № 203), не имеющие указаний на их владельцев.

Таким образом следует заключить, что «Псалтырь» Полоцкого и Титова была распространена преимущественно в духовных кругах. В сборники смешанного типа, пользовавшиеся более широкой популярностью, лишь изредка проникали отдельные образцы из этого обширного собрания. При этом связь музыки и текста иногда распадалась и к переводам Полоцкого подставлялись другие напевы.

Это не снимает исторического значения «Псалтыри рифмотворной» как одного из интересных и характерных памятников русской поэзии и музыки переходного периода, когда новое еще не могло проявить себя с достаточной полнотой и силой, не находя вполне адекватной формы для своего выражения.

## **ХОРОВОЕ МНОГОГОЛОСИЕ КОНЦА XVII ВЕКА**

Вытеснение одногласного знаменного распева так называемым партесным многоголосием, утвердившимся в русской церковно-певческой практике на рубеже XVII и XVIII столетий, выходило по своему значению за рамки обычной реформы, несколько обновляющей сложившуюся традицию и

<sup>40</sup> Siehe Posdnejew's maschinenschriftliche Beschreibung der handschriftlichen Liedersammlungen in den Sammlungen der Handschriftenabteilung des GBL. Neben den oben aufgeführten sind auch andere Listen des „Psalter“ von Simeon Polozki und Wassili Titow bekannt (BAN, Sammlung der Archäographischen Kommission, Nr. 100; GIM, Sammlung Uwarow, Nr. 760; GBL, Inventarnummer 228, Nr. 203), ohne Angabe der Eigentümer.

Daraus ist zu schließen, dass der „Psalter“ von Polozki und Titow hauptsächlich in kirchlichen Kreisen verbreitet war. Gemischte Sammlungen, die sich größerer Beliebtheit erfreuten, enthielten nur gelegentlich einzelne Beispiele aus dieser umfangreichen Sammlung. Die Verbindung zwischen Musik und Text löste sich manchmal auf, und die Übersetzungen Polozkis wurden durch andere Melodien ersetzt.

Dies ändert nichts an der historischen Bedeutung des „Reimpsalters“ als eines der interessanten und charakteristischen Denkmäler der russischen Poesie und Musik der Übergangszeit, als das Neue sich noch nicht mit ausreichender Vollständigkeit und Kraft manifestieren konnte, weil es keine vollwertige Form für seinen Ausdruck fand.

## **CHORISCHE MEHRSTIMMIGKEIT ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS**

Die Ablösung des einstimmigen Krjuki-Noten-Gesangs durch die so genannte Partes-Polyphonie, die sich um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in der russischen Kirchengesangspraxis durchsetzte, ging über den Rahmen einer gewöhnlichen Reform hinaus, indem sie die etablierte Tradition in gewisser Weise aktualisierte und an die



приспосабливающей ее к требованиям времени. Эта смена композиционных принципов знаменовала коренной перелом во всем строе музыкального мышления, характере восприятия и вкуса людей.

В отличие от чисто мелодического по своей природе одногласного знаменного распева в партесном пении главенствующая роль принадлежит гармоническому началу, в значительной мере определяющему и характер мелодики. В произведениях партесного многоголосия мелодии не обладают той широтой, свободой дыхания и богатством ладовых оттенков, которые присущи средневековой русской монодии. Как правило, они невелики по своей протяженности и отличаются четкой метроритмической и тональной организованностью. Гармония, основанная на пусть еще не всегда последовательно осуществляемом, но безусловно главенствующем принципе тонико-доминантовых отношений, является конструктивно организующим и цементирующим элементом музыкального целого. Не приходится говорить о том, как сильно отличался чисто фонический эффект, производимый стройным гармонически согласованным звучанием множества различных по тесситуре и тембровой окраске голосов, от однотонной звучности мужского хора, поющего в унисон в ограниченном диапазоне, редко превышающем октаву.

Новый стиль партесного пения требовал и другого характера исполнения, иной манеры звукоподачн, чем в знаменном распеве. В работах по истории русской музыки и стихотворной культуры много раз цитировалось то место из «Путешествия» Павла Алеппского, где сравнивается «нотное пение» украинцев со старой певческой манерой, продолжавшей

Еrfordernisse der Zeit anpasste. Diese Änderung der Kompositionsprinzipien bedeutete eine radikale Veränderung der gesamten Struktur des musikalischen Denkens, des Charakters der Wahrnehmung und des Geschmacks der Menschen.

Im Gegensatz zum rein melodischen Charakter des einstimmigen Krjuki-Noten-Gesangs spielt beim Partes-Gesang der harmonische Ansatz eine dominierende Rolle, der den Charakter der Melodie weitgehend bestimmt. In Werken der Partes-Polyphonie besitzen die Melodien nicht die Breite, die Freiheit des Atems und den Reichtum an harmonischen Schattierungen, die der mittelalterlichen russischen Monodie eigen sind. Sie sind in der Regel kurz und zeichnen sich durch eine klare metrische und tonale Gliederung aus. Die auf dem Prinzip der Tonika-Dominanz-Beziehungen beruhende Harmonik ist, wenn auch nicht immer konsequent umgesetzt, ein strukturell organisierendes und festigendes Element des musikalischen Ganzen. Es erübrigt sich zu sagen, wie sehr sich der rein phonetische Effekt, der durch den harmonisch koordinierten Klang vieler Stimmen mit unterschiedlicher Tessitur und Klangfarbe entsteht, von dem monotonen Klang eines Männerchors unterscheidet, der unisono in einem begrenzten Bereich singt, der selten eine Oktave überschreitet.

Der neue Stil des Partes-Gesangs erforderte einen anderen Charakter des Vortrags, eine andere Art der Tongebung als beim Krjuki-Noten-Gesang. In Werken zur Geschichte der russischen Musik- und Verskultur ist die Stelle aus Paulus von Aleppos „Reise“, in der der „Notengesang“ der Ukrainer mit dem alten Gesangsstil, der Mitte des 17. Jahrhunderts in Russland noch lebendig war, verglichen wird, oft zitiert

еще жить на Руси в середине XVII века: «Пение казаков (украинцев. — Ю. К.) радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст, они страстно любят нотное пение, нежные и сладостные мелодии. У них же (москвитов. — Ю. К.) пение идет без обучения, как случится, все равно: они этим не стесняются. Лучший голос у них — грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю... Они насмеваются над казаками за их напевы, говоря, что это напевы франков и ляхов, которые им известны» (180, 96).

Автор приведенных строк, приезжавший в Россию в 50-х годах XVII века в составе свиты антиохийского патриарха, вероятно, не слышал партесного пения в Москве, где оно еще не получило широкого распространения. Но споры о нем уже велись. Непреклонные защитники старины относились к чувственной красоте и пол-нозвучию этого пения с таким же суровым осуждением, как и к изображениям святых на новых иконах, писанных «по плотскому умыслу». Особое внимание к качеству певческого звука, его красоте и способности выражать разнообразные оттенки человеческого чувства было одним из проявлений тех ренессансных веяний, которые ощущались в различных сторонах русской культуры этого исторического периода. «Великое движение Ренессанса, — писал Б. В. Асафьев, — создавшее искусство „нового человека“, провозгласившее право свободного выявления душевности, эмоции вне ярма аскетизма, вызвало в жизнь и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях» (19, 63).

worden: „Der Gesang der Kosaken (Ukrainer. - J. K.) erfreut die Seele und heilt von Sorgen, denn ihre Melodie ist angenehm, kommt aus dem Herzen und wird wie aus einem Mund gesungen, sie lieben leidenschaftlich den Tongesang, zarte und süße Melodien. Sie (Moskowiter. - J. K.) singen ohne Ausbildung, wie es sich ergibt, trotzdem: es ist ihnen nicht peinlich. Ihre beste Stimme ist rau, dick, bassig, was den Zuhörern keine Freude bereitet ... Sie verspotten die Kosaken wegen ihrer Melodien und sagen, es seien die Melodien der Franken und Polen, die ihnen bekannt seien“ (180, 96).

Der Verfasser dieser Zeilen, der in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts im Gefolge des Patriarchen von Antiochien nach Russland kam, hat den Partes-Gesang in Moskau, wo er noch nicht weit verbreitet war, wahrscheinlich nicht gehört. Aber es gab bereits Auseinandersetzungen darüber. Die überzeugten Verfechter der Antike verurteilten die sinnliche Schönheit und den vollen Klang dieses Gesangs ebenso scharf wie die Heiligenbilder auf den neuen Ikonen, die „in fleischlicher Absicht“ gemalt wurden. Die besondere Aufmerksamkeit, die der Qualität des Gesangs, seiner Schönheit und seiner Fähigkeit, die verschiedenen Schattierungen menschlicher Gefühle auszudrücken, gewidmet wurde, war eine der Manifestationen jener Renaissanceströmungen, die in verschiedenen Aspekten der russischen Kultur dieser historischen Periode zu spüren waren. „Die große Renaissance-Bewegung“, schrieb B. W. Assafjew, „die die Kunst des „neuen Menschen“ schuf, die das Recht auf freie Entfaltung der Seele und des Gefühls außerhalb des Jochs der Askese verkündete, brachte auch einen neuen Gesang ins Leben, in dem der vokalisierte, gesungene Klang zum Ausdruck des emotionalen Reichtums des menschlichen Herzens in seinen grenzenlosen Erscheinungsformen wurde“ (19, 63).

Именно партесное пение принесло с собой в Россию эту новую певческую манеру, отличающуюся ровностью звучания голоса, гибкостью вокализации, заботой о правильно поставленном дыхании. «Пение по партесам» оказалось для русских и украинских певцов школой, подготовившей их к усвоению искусства *bel canto*.

#### Строчное и демественное многоголосие

Наряду с партесным пением, основывавшимся на детально разработанной рациональной системе теоретических и композиционно-технологических правил, были известны и другие виды церковно-певческого многоголосия: строчное (двухголосное или трехголосное) и демественное (обычно также трехголосное). В современной музыковедческой литературе они часто объединяются под общей рубрикой «ранние формы русского многоголосия». Многоголосные песнопения подобного рода записывались, как правило, в виде «партитур» (или «аблетур», по терминологии того времени)—строка над строкой — знаками знаменной, путевой или демественной нотации. В конце XVII века для их записи стали пользоваться также киевской линейной нотацией. В основе их лежат канонизированные мелодии знаменного и других традиционных распевов, служащие кантусом фирмусом. К этому основному голосу («пути») присоединялись «верх» и «низ» (или только один из этих добавочных, сопровождающих голосов), а в демественном четырехголосии еще один голос, именуемый «демеством».

Es war der Partes-Gesang, der diesen neuen Gesangsstil nach Russland brachte, der sich durch die Gleichmäßigkeit des Stimmklangs, die Flexibilität der Vokalisation und die Sorge um eine korrekt platzierte Atmung auszeichnet. „Das mehrstimmige Singen“ erwies sich als Schule für russische und ukrainische Sänger, die sie darauf vorbereitete, die Kunst des *Belcanto* zu beherrschen.

#### Strophen- und Demestvenny-Polyphonie

Neben dem mehrstimmigen Gesang, der auf einem detaillierten rationalen System theoretischer, kompositorischer und technischer Regeln beruhte, waren auch andere Arten der kirchlichen Gesangspolyphonie bekannt: Strophen (zwei- oder dreistimmig) und Demestvenny (meist ebenfalls dreistimmig). In der modernen musikwissenschaftlichen Literatur werden sie oft unter dem Oberbegriff „frühe Formen der russischen Polyphonie“ zusammengefasst. Solche mehrstimmigen Gesänge wurden in der Regel in Form von „Partituras“ (oder „Ableturas“, je nach damaliger Terminologie) - Zeile über Zeile - unter Verwendung der Zeichen der Krjuki-Noten-, Weg- oder Demestvenny-Notation aufgezeichnet. Ende des 17. Jahrhunderts wurde auch die Kiewer Linearnotation für ihre Aufzeichnung verwendet. Sie beruhen auf kanonisierten Melodien von Krjuki-Noten und anderen traditionellen Gesängen, die als Cantus firmus dienen. Zu dieser Hauptstimme („Weg“) gesellten sich die „Ober-“ und „Unterstimme“ (oder nur eine dieser zusätzlichen, begleitenden Stimmen) und im vierstimmigen Demestvenny-Gesang eine weitere Stimme, „Demestvenny“ genannt.

Исследователей, обратившихся к изучению строчных и демественных многоголосных рукописей в середине прошлого века, поразили целые гроздья резко диссонирующих созвучий, непосредственно следующих друг за другом, неловкости голосоведения. В. Ф. Одоевский и результате ознакомления с одним из таких памятников пришел к выводу, что все голоса троестрочной «партитуры» не могли петься одновременно. «Между ними, — писал он, — нет никакого гармонического сопряжения; здесь явно партии вполне отдельные; никакое человеческое ухо не может вынести ряда секунд, что здесь на каждом шагу...» Обращая внимание на подвижный, обильно колорированный характер верха и низа в отличие от простого напева пути, Одоевский высказывал предположение, что отдельные голоса «троестрочника» были не частью многоголосного целого, а самостоятельными мелодическими вариантами одного и того же песнопения: «Верх и низ явно напевы праздничные или назначенные для искусных певцов; тогда отличие их от пути — понятно. Но какое различие в назначениях верха и низа!»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Эти соображения были записаны Одоевским на последней странице принадлежавшего ему «Троестрочника», датированного началом XVIII века (ГБЛ, ф. 210, № 24).

Не исключено, что в некоторых случаях так называемые троестрочные «партитуры» были на самом деле не партитурами многоголосных песнопений, а сводками вариантов, которые могли исполняться по выбору. При этом чередование голосов разной тесситуры и различной тембровой окраски вносило известное

Forscher, die sich in der Mitte des letzten Jahrhunderts dem Studium von mehrstimmigen Handschriften für Linien und Demestvenny zuwandten, waren erstaunt über ganze Gruppen von stark dissonanten, direkt aufeinander folgenden Konsonanzen und über die Unbeholfenheit der Intonation. W. F. Odojewski kam, nachdem er sich mit einem solchen Monument vertraut gemacht hatte, zu dem Schluss, dass alle Stimmen der dreizeiligen „Partitur“ nicht gleichzeitig gesungen werden konnten. „Zwischen ihnen“, schrieb er, „gibt es keine harmonische Konjugation; hier sind die Stimmen eindeutig getrennt; kein menschliches Ohr kann die Reihe von Sekunden ertragen, die hier bei jedem Schritt vorkommen ...“ Mit dem Hinweis auf den bewegten, farbenreichen Charakter von Ober- und Unterstimme im Gegensatz zum schlichten Weggesang deutete Odojewski an, dass die einzelnen Stimmen der „Dreistrophigkeit“ nicht Teil eines polyphonen Ganzen sind, sondern eigenständige melodische Varianten ein und desselben Gesangs: „Ober- und Unterstimme sind eindeutig festliche Gesänge oder für geübte Sänger bestimmt; dann ist ihr Unterschied zum Weg verständlich. Aber was für ein Unterschied im Zweck des oberen und unteren Teils!“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Diese Überlegungen wurden von Odojewski auf der letzten Seite der ihm gehörenden „Dreistrophigkeit“ vom Anfang des 18. Jahrhunderts festgehalten (GBL, Inventarnummer 210, Nr. 24).

Es ist nicht ausgeschlossen, dass in einigen Fällen die so genannten dreizeiligen „Partituren“ nicht wirklich Partituren von mehrstimmigen Gesängen waren, sondern Zusammenfassungen von Varianten, die nach Wahl gesungen werden konnten. In diesem Fall brachte der Wechsel von Stimmen unterschiedlicher Tessitura und unterschiedlicher Klangfarbe eine

разнообразие в общий колорит звучания. Интересна в этом отношении рукопись из собрания Д. В. Разумовского, датируемая 1671—1676 годами (ГБЛ, ф. 379, № 113), в которой сначала дан чин освящения воды, изложенный крюками, а затем «Божественная служба на три голоса» в пятилинейной нотной записи. Несмотря на заглавие, реальное трехголосие здесь отсутствует. Песнопения изложены в основном одногласно с указанием на тот или иной голос (дышкант, альт, тенор). О том, что это самостоятельные одногласные песнопения, а не отдельные голоса многоголосного целого, свидетельствуют надписи вроде следующих: «Вавилонска альтова» (л. 90), «Всенощная алтовая» (л. 102). Первое из этих песнопений (псалом 136 «На реках вавилонских») дано также в дискантном варианте (л. 87—89), отличающемся от альтового большей шириной распева и подвижностью мелодического рисунка. Оба варианта не соединяются воедино. Только в нескольких местах этой рукописи мы встречаем двухголосные эпизоды, образующие нечто вроде припева. Так, пасхальное величание «Христос воскрес из мертвых» после одногласного альтового «запева» (л. 85—85 об.) поют вместе дискант с альтом (партия дисканта л. 85 об. — 86, альт — л. 86 об. — 87). В этих двухголосных эпизодах преобладает движение параллельными терциями, иногда встречаются квартовые и квинтовые созвучия. Стихира «Егда хочешн» для дисканта и тенора дана дважды. В конце рукописи имеется вклейка (л. 135—135 об.), где голоса этой стихиры выписаны в исправленном виде, и все отклонения от терцового параллелизма устранены<sup>2</sup>.

gewisse Abwechslung in die allgemeine Klangfärbung. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Manuskript aus der Sammlung von D. W. Rasumowski aus den Jahren 1671-1676 (GBL, Inventarnummer 379, Nr. 113), das zunächst den Ritus der Wasserweihe in Hakenschrift und dann den „Gottesdienst für drei Stimmen“ in fünfzeiliger Notation enthält. Trotz des Titels handelt es sich hier nicht um eine echte Dreistimmigkeit. Die Hymnen sind meist einstimmig mit einem Hinweis auf die eine oder andere Stimme (Diskant, Alt, Tenor). Dass es sich um eigenständige einstimmige Gesänge handelt und nicht um einzelne Stimmen eines mehrstimmigen Ganzen, zeigen Inschriften wie die folgende: „Babylonische Alt“ (Blatt 90), „Allerheiligen-Alt“ (Blatt 102). Der erste dieser Hymnen (Psalm 136 „An den Strömen von Babylon“) wird auch in einer Diskantfassung (Blatt 87-89) wiedergegeben, die sich von der Altfassung durch die größere Breite des Gesangs und die Beweglichkeit des melodischen Musters unterscheidet. Die beiden Varianten sind nicht miteinander verbunden. Nur an wenigen Stellen in diesem Manuskript finden wir zweistimmige Episoden, die so etwas wie einen Refrain bilden. Zum Beispiel wird die österliche Majestät „Christus ist auferstanden“ nach einem einstimmigen Alt-„Chor“ (Blatt 85-85 Rückseite) von Diskant und Alt gemeinsam gesungen (die Diskantstimme wird vom Alt gesungen (Blatt 85-86, die Altstimme vom Diskant - Blatt 86-87). In diesen zweistimmigen Episoden überwiegt die Bewegung in parallelen Terzen, und manchmal treten Quart- und Quintenkonsonanzen auf. Das Sticheron „Wenn du willst“ für Diskant und Tenor ist zweimal vorhanden. Am Ende des Manuskripts befindet sich ein Einschub (Blatt 135-135 Rückseite), in dem die Stimmen dieses Sticherons in korrigierter Form ausgeschrieben sind und alle Abweichungen von der Terzparallelität beseitigt sind<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Н. Д. Успенский приводит этот образец без исправлений, сделанных составителем рукописи (285, 536—538).

В то же время существование строчного и демественного многоголосия с его особым складом, не укладывавшимся в строгие нормы партесного пения, подтверждается как достаточным количеством дошедших до нас рукописей, так и свидетельствами современников, заслуживающими безусловного доверия. Трудности изучения этих форм связаны с невыясненностью вопросов, касающихся реальной практики исполнения многоголосных песнопений и способов их письменной фиксации в XVII веке.

Дореволюционные исследователи обычно лишь бегло касались строчного и демественного многоголосия, указывая на содержащиеся в нем «гармонические несовершенства» (226, 216), «шумную и неясную» гармонию (158, 85), затемнявшую основной напев. Впрочем, приводимые ими примеры, несмотря на запрещенные школьным учением о гармонии параллелизмы и другие «погрешности» голосоведения, отнюдь не поражают слух жесткой диссонантностью и остротой звучания. Так, образец четырехголосного демественного пения, воспроизведенный Разумовским в его книге «Церковное пение в России» (226, 215—216), состоит из почти непрерывного ряда трезвучий, данных как в основном положении, так и в обращениях. Возникающие при этом параллелизмы затушевываются постоянным перекрещиванием голосов. Иногда голоса сходятся в терцию, образуя реально звучащее двухголосие. Это вполне благозвучное сочетание голосов нарушается только прерыванием в

<sup>2</sup> N. D. Uspenski gibt dieses Beispiel ohne die Korrekturen an, die der Kompilator des Manuskripts vorgenommen hat (285, 536-538).

Gleichzeitig wird die Existenz der Linien- und Demestvennypolyphonie mit ihrer besonderen Struktur, die sich nicht in die strengen Normen des mehrstimmigen Gesangs einfügte, sowohl durch eine ausreichende Anzahl erhaltener Handschriften als auch durch die Zeugnisse von Zeitgenossen bestätigt, die unbedingtes Vertrauen verdienen. Die Schwierigkeiten bei der Untersuchung dieser Formen hängen mit der Unklarheit über die tatsächliche Praxis des Singens mehrstimmiger Gesänge und die Art und Weise ihrer schriftlichen Aufzeichnung im 17. Jahrhundert.

Die vorrevolutionäre Forschung hat die Linien- und Demestvennypolyphonie meist nur kurz gestreift und auf ihre „harmonischen Unvollkommenheiten“ (226, 216) und die „lärmende und unklare“ Harmonik (158, 85) hingewiesen, die den Hauptgesang verdeckte. Die Beispiele, die sie anführen, sind jedoch trotz der Parallelismen und anderer „Fehler“ in der Intonation, die die Harmonielehre der Schule verbietet, keineswegs von harscher Dissonanz und Klangschärfe geprägt. So besteht zum Beispiel das von Rasumowski in seinem Buch „Kirchengesang in Russland“ (226, 215-216) wiedergegebene Beispiel für vierstimmigen Demestvennygesang aus einer fast ununterbrochenen Folge von Dreiklängen, die sowohl in der Grundstellung als auch in den Appellen vorgetragen werden. Die sich daraus ergebenden Parallelen werden durch das ständige Überkreuzen der Stimmen verdeckt. Manchmal kommen die Stimmen in der Terz zusammen und bilden eine echt klingende Zweistimmigkeit. Diese recht harmonische Stimmkombination wird nur durch einen Unsinn am Ende des

конце напева вследствие одновременного звучания си и си-бемоль в разных октавах (пример 85)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Н. Д. Успенский воспроизводит этот образец октавой ниже (286, 182), корректируя данное место (пример 86). Однако нарушение общего плавного характера голосоведения на коротком отрезке одного из голосов все же представляется неубедительным и заставляет предполагать здесь неточность записи.

Иной характер носит образец двухголосного строчного песнопения, опубликованный С. В. Смоленским (255, 87). Основная мелодия (путь), помещенная в верхнем голосе, сопровождается здесь подголоском, который то ответвляется от нее, то снова сливается в унисон (или в октаву). Чаще всего при расхождении голосов образуется интервал терции, эпизодически возникают также квартовые и квинтовые соотношения (пример 87).

Это типичный образец гетерофонного пения, представляющего собой как бы «расщепленное одноголосие». Подголосок не имеет самостоятельного мелодического значения и лишь несколько расцвечивает главный мелодический голос посредством его опевания или создания на отдельных участках параллельно движущейся «второй». Такой простейший тип многоголосия часто встречается в русском народном пении.

Одиночные, более или менее случайные примеры, имеющиеся в работах XIX и XX века, были недостаточны для того, чтобы высказывать какие-нибудь общие суждения о характере так называемого раннего русского многоголосия. За последние три-четыре десятилетия накоплен

Gesangs unterbrochen, der durch das gleichzeitige Erklängen von H und B in verschiedenen Oktaven entsteht (Beispiel 85)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> N. D. Uspenski gibt diese Probe eine Oktave tiefer wieder (286, 182), wodurch diese Stelle korrigiert wird (Beispiel 86). Die Störung des allgemein weichen Charakters der Intonation in einem kurzen Abschnitt einer der Stimmen scheint jedoch immer noch nicht überzeugend zu sein und lässt auf eine ungenaue Aufnahme schließen.

Das von S. W. Smolenski (255, 87) veröffentlichte Beispiel eines zweistimmigen Liniengesangs hat einen anderen Charakter. Die in der Oberstimme platzierte Hauptmelodie (Weg) wird hier von einer Nebenstimme begleitet, die dann von ihr abzweigt oder wieder in ein Unisono (oder in eine Oktave) übergeht. Meistens entsteht durch die Divergenz der Stimmen ein Terzintervall, gelegentlich gibt es auch Quart- und Quintverhältnisse (Beispiel 87).

Dies ist ein typisches Beispiel für heterophonen Gesang, der eine Art „geteilte Monophonie“ ist. Die Nebenstimme hat keine eigenständige melodische Bedeutung und färbt die melodische Hauptstimme nur geringfügig durch ihren Gesang oder durch die Schaffung einer sich parallel bewegendem „Sekunde“ in einigen Teilen. Diese einfachste Form der Mehrstimmigkeit findet sich häufig im russischen Volksgesang.

Einzelne, mehr oder weniger zufällige Beispiele in den Werken des 19. und 20. Jahrhunderts reichten nicht aus, um allgemeine Urteile über den Charakter der sogenannten frühen russischen Polyphonie zu fällen. In den letzten drei oder vier Jahrzehnten ist eine beträchtliche Menge an Material zusammengetragen worden, das es

значительный по объему материал, позволяющий ставить эту проблему гораздо более широко и доказательно. Исследования М. В. Бражникова, В. М. Беляева, Н. Д. Успенского, С. С. Скребкова, В. В. Протопопова если и не устраняют всех «загадок» строчного и демественного многоголосия, то прокладывают пути к их решению.

Общим для всех образцов этого пения является господство мелодического начала. Голоса, сопровождающие основной напев, «подстраивались» к нему, поддерживая его и обогащая его звучание. Гармония возникала как результат сочетания различных мелодически самостоятельных голосов и не определяла характер и последование созвучий заранее, установленными правилами. Это сближает знаменное и демественное многоголосие с народным многоголосным пением, в котором также главенствует мелос и функция сопровождающих голосов сводится к «мелодико-линейной поддержке ведущего голоса» (126, 40).

В крюковых «партитурах» можно обнаружить признаки обоих основных видов русского народного хорового многоголосия: гетерофонного и подголосочно-полифонического. Пример первого рода уже был приведен выше.

О подобной же манере исполнения пишет в своем труде И. Коренев, характеризуя троестрочное пение, которое «единым бо началом начсншнся в триех степенех и пятах от путя преходя разногласует», то есть, начинаясь с унисона, затем образует интервалы терции и квинты. Такое пение, по мнению Коренева нельзя отнести ни к одноголосному, ни к многоголосному, так как оно «по правилу грамматичному не исправляется». В нем отсутствовало то, что Коренев считал основой «правильного» многоголосия, отвечающего требованиям

ermöglicht, dieses Problem viel umfassender und nachweisbarer zu formulieren. Die Studien von M. W. Braschnikow, W. M. Beljajew, N. D. Uspenski, S. S. Skrebkow und W. W. Protopopow haben zwar nicht alle „Rätsel“ der Linien- und Demestvennypolyphonie beseitigt, aber den Weg zu deren Lösung geebnet.

Die Dominanz des melodischen Anfangs ist allen Proben dieses Gesangs gemeinsam. Die den Hauptgesang begleitenden Stimmen „passten“ sich ihm an, unterstützten ihn und bereicherten seinen Klang. Die Harmonie ergab sich aus der Kombination verschiedener melodisch unabhängiger Stimmen und bestimmte nicht im Voraus die Art und Abfolge der Konsonanzen nach festgelegten Regeln. Damit nähert sich die Krjuki-Noten- und Demestvenny-Polyphonie der volkstümlichen Polyphonie an, in der ebenfalls das Melos vorherrscht und die Funktion der Begleitstimmen auf „melodische und lineare Unterstützung der führenden Stimme“ (126, 40) reduziert ist.

In den Krjuki-Noten-„Partituren“ finden sich Anzeichen für die beiden Haupttypen der russischen Volkschorpolyphonie: heterophon und subvokal-polyphon. Ein Beispiel für die erste Art wurde bereits oben angeführt.

I. Korenew schreibt in seinem Werk über dieselbe Vortragsart und charakterisiert den dreistrophigen Gesang, der „mit einem einzigen Anfang in drei Stufen und Quinten vom Weg abschweift“, d.h. mit einem Unisono beginnt und dann Intervalle von Terz und Quinte bildet. Ein solcher Gesang kann nach Korenew's Meinung weder dem Unisono noch der Polyphonie zugeordnet werden, da er „nicht nach der grammatikalischen Regel korrigiert werden kann“. Es fehlte das, was Korenew als Grundlage einer „korrekten“ Mehrstimmigkeit ansah, die die Anforderungen der musikalischen



музыкальной грамматики: гармоническое соподчинение голосов, опирающееся на басовый фундамент («но токмо же с низового гласу или строки понеже мощно тую же литоргию счинити по чину согласно»). Естественно, что в троестрочном пении с его абсолютной автономией голосов он не находил ничего, кроме «несогласного тригласия».

Сущность подголосочно-полифонического многоголосия заключается в том, что основной голос «оплетается» подголосками, приобретающими самостоятельное мелодическое значение. Эти подголоски большей частью основываются на свободном варианном развитии интонаций главного, ведущего голоса. Как правило, они отличаются от него большей подвижностью, орнаментальной цветистостью рисунка.

В целом можно считать, что гетерофонный принцип чаще встречается в двухголосных строчных песнопениях, а подголосочно-полифонический более характерен для троестрочия. Но это разграничение условно, и нередко оба принципа сочетаются в одном песнопении.

Сходство строчного пения с народным русским многоголосием отмечалось рядом исследователей (25, 108; 38, 61, 285, 229—231). Но нельзя не видеть и того, что было между ними различного. Фиксированность всех голосов строчного многоголосия если и не исключала полностью, то значительно ограничивала возможность свободной импровизации во время самого исполнения. Заранее были определены и функции каждого из голосов. Если в пении народных хоров ведущая роль могла переходить от одного голоса к

Грамматик erfüllt: die harmonische Ausrichtung der auf dem Bassfundament ruhenden Stimmen („aber nur von der unteren Stimme oder Linie aus, denn es ist mächtig, die gleiche Melodie nach dem Rang zu komponieren“). Natürlich fand er im dreistrophigen Gesang mit seiner absoluten Autonomie der Stimmen nichts als „disharmonische Triglasien“.

Das Wesen der subvokal-polyphonen Polyphonie besteht darin, dass die Hauptstimme mit Subvokalisationen „verflochten“ wird, die eine eigenständige melodische Bedeutung erhalten. Diese Subvokalisationen basieren meist auf der freien Variantenbildung der Intonation der Hauptstimme. Sie unterscheiden sich von ihr in der Regel durch eine größere Beweglichkeit und ornamentale Farbigkeit.

Im Allgemeinen kann man davon ausgehen, dass das heterophone Prinzip bei zweistimmigen Strophen-Gesängen in Mehrstimmigkeit häufiger vorkommt, während das subvokal-polyphone Prinzip eher für triolische Gesänge charakteristisch ist. Diese Unterscheidung ist jedoch willkürlich, und es ist nicht unüblich, dass beide Prinzipien in einem einzigen Gesang kombiniert werden.

Die Ähnlichkeit des Strophengesangs mit der russischen Volkspolyphonie ist von mehreren Forschern festgestellt worden (25, 108; 38, 61, 285, 229-231). Aber es ist nicht zu übersehen, was sie voneinander unterscheidet. Die Fixierung aller Stimmen der Strophen-Mehrstimmigkeit schloss die Möglichkeit der freien Improvisation während der Aufführung zwar nicht völlig aus, schränkte sie aber erheblich ein. Auch die Funktionen der einzelnen Stimmen waren im Voraus festgelegt. Während im Gesang der Volkschöre die führende Rolle von einer Stimme zur anderen übergehen konnte, behielt der

другому, то канонизированный напев, составлявший «путь» в многоголосном церковном песнопении, всегда сохранял главенствующее значение. Тем самым нарушался принцип равноправия голосов, на который указывали Ю. Н. Мельгунов, а вслед за ним Н. Е. Пальчиков, Е. Э. Линева и другие как на один из важнейших, определяющих признаков многоголосного исполнения народной песни<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> «Песня вытекает из суммы напевов» (181, VII).

Приемы голосоведения в строчном пении гораздо более схематизированы и стандартизованы, чем в народном многоголосии с его обилием вариантов и постоянными изменениями плотности звучания, зависящими от количества реально звучащих голосов.

Для народного многоголосия малохарактерно сплошное движение параллельными терциями, постоянно встречающееся в строчном пении. Еще Кастальский обратил внимание, что в исполнении народных хоров редко встречается больше двух, трех или четырех терций подряд (99, 42)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> По наблюдениям Бершадской, этот тип голосоведения свойствен песням-позднего происхождения, обладающим ясно определившейся мелодической линией и известной стабильностью интонаций (30, 50—51).

В строчных же партитурах мы находим целые их цепочки, охватывающие большие мелодические построения, а иногда и полностью все песнопение. В следующем примере после обычного унисонного начала идет почти сплошное движение терциями (если не считать отдельных проходящих

kanonisierte Gesang, der in einem mehrstimmigen Kirchengesang den „Weg“ darstellte, stets seine vorherrschende Bedeutung. Dies verletzte das Prinzip der Gleichberechtigung der Stimmen, das von J. N. Melgunow, gefolgt von N. E. Paltschikow, J. E. Linewa und anderen als eines der wichtigsten, bestimmenden Merkmale des mehrstimmigen Vortrags eines Volksliedes herausgestellt wurde<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> „Das Lied fließt aus der Summe der Melodien“ (181, VII).

Die Methoden der Intonation im Strophengesang sind viel schematischer und standardisierter als in der volkstümlichen Polyphonie mit ihrem Variantenreichtum und der ständigen Veränderung der Klangdichte je nach Anzahl der tatsächlich erklingenden Stimmen.

Die kontinuierliche Bewegung paralleler Terzverläufe, wie sie im Strophengesang ständig zu finden ist, ist für die volkstümliche Polyphonie untypisch. Kastalski hat darauf hingewiesen, dass bei der Aufführung von Volksschören selten mehr als zwei, drei oder vier Terzierungen hintereinander vorkommen (99, 42)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Nach den Beobachtungen von Berschadskaja ist diese Art der Intonation charakteristisch für Lieder späten Ursprungs, die eine klar definierte melodische Linie und eine gewisse Intonationsstabilität aufweisen (30, 50-51).

In Strophenpartituren hingegen finden wir ganze Ketten davon, die große melodische Strukturen und manchmal den gesamten Gesang umfassen. Im folgenden Beispiel folgt auf den üblichen Unisono-Beginn eine fast ununterbrochene Bewegung in Terzverläufen (wenn man die einzelnen Durchgangslaute nicht mitzählt), die nur

звучков) нарушаемое лишь в концовках строк, где голоса расходятся в квинту или кварту (пример 88) <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Окончание в квинту вызывает в данном случае сомнение. Как в конце, так и в заключении первой строки естественнее предположить схождение голосов в унисон на звуке до.

В троестрочии часто возникают параллельные трезвучия, образуемые вторящими пути подголосками сверху и снизу. Такова, например, степенна четвертого гласа «От юности мося», впервые опубликованная Металловым (158, л. 12). Параллельные терции в двух голосах, опирающиеся на выдержанный звук третьего голоса, чередуются в этом примере с параллельным движением всех трех голосов равными ритмическими длительностями (пример 89).

Терцовые параллелизмы не представляют исключительной особенности строчного пения. Они столь же характерны и для псалмы и для партесного четырехголосия, в котором альт почти неизменно вторит в терцию тенору—носителю кантуса фирмуса. Существенным отличием строчного пения было то, что терцовое соотношение голосов не имело басовой опоры, придающей звучанию целого тонально-гармоническую определенность. Кроме того, параллельное движение голосов в нем осуществляется не так последовательно, как в псалме или партесном четырехголосии, и голосоведение носит более свободный характер.

Больше трудностей выдвигает перед исследователем другой тип строчного многоголосия, в котором путь, находящийся в среднем голосе, оплетается сверху и снизу подвижными фигурированными подголосками. Принцип соподчинения

am Ende der Zeilen unterbrochen wird, wo die Stimmen in Quinten oder Quartan auseinandergehen (Beispiel 88) <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Die Endung in der Quinte ist in diesem Fall zweifelhaft. Sowohl am Ende als auch am Schluss der ersten Zeile ist es naheliegender, die Stimmen im Unisono auf dem C-Ton zusammenlaufen zu lassen.

Parallele Dreiklänge treten oft in der dreistimmigen Intonation auf, die durch die Echowege der darüber und darunter liegenden Teilstimmen gebildet werden. Dies ist z. B. bei der Strophe „Von meiner Jugend an“ des vierten Vokals der Fall, die erstmals von Metallow (158, Blatt 12) veröffentlicht wurde. Parallele Terzierungen in zwei Stimmen, die auf dem anhaltenden Klang der dritten Stimme ruhen, wechseln sich in diesem Beispiel mit der parallelen Bewegung aller drei Stimmen mit gleicher rhythmischer Dauer ab (Beispiel 89).

Terzparallelen sind kein ausschließliches Merkmal des Strophengesangs. Sie sind ebenso charakteristisch für Psalmen und mehrstimmige Quadraphonie, in der der Alt fast ausnahmslos den tenortragenden cantus firmus in der Terz widerhallt. Der wesentliche Unterschied des Strophengesangs bestand darin, dass das Terzverhältnis der Stimmen keine Bassstütze hatte, was dem Klang des Ganzen tonale und harmonische Bestimmtheit verleiht. Außerdem ist die parallele Bewegung der Stimmen in ihm nicht so sequentiell wie in der Psalm- oder mehrstimmigen Quadraphonie, und die Intonation ist von freierem Charakter.

Ein anderer Typus der Strophen-Mehrstimmigkeit, bei dem die Spur in der Mittelstimme durch bewegliche figurative Subvokalisationen nach oben und unten geflochten ist, stellt den Forscher vor größere Schwierigkeiten. Das Prinzip der Unterordnung der

голосов в них неясен. Троестрочны песни этого рода буквально испещрены гроздьями секунд, иногда нагромождаемыми друг на друга. Иллюстрацией сказанного может служить приводимый отрывок из «Троестрочника» В. Ф. Одоевского (пример 90).

Сейчас, во второй половине XX века, такая высокая степень насыщенности музыкальной ткани диссонансами уже не может поражать нас так, как Одоевского. Но представить себе особый вкус к остродиссонантным созвучиям подобного рода у русских людей XVII века очень трудно. Никаких параллелей к многоголосию этого рода в музыке того времени мы не находим. Ссылки на народные истоки в данном случае неубедительны. Мнение о резкой диссонантности русского народного хорового пения опровергается современными исследователями (30, 34; 126, 68)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Условия применения диссонансов в народном многоголосии исследует С. В. Евсеев (84, 101—103).

Одной из характерных черт народного многоголосия является свободное использование секунд, которые могут быть взяты скачком и не требуют разрешения по правилам школьной гармонии. Но, как заметил еще Кастальский, они приходятся всегда на слабое или относительно сильное время (99, 36). В узловых моментах мелодии голоса сходятся в унисон или в октаву, причем в известных и опубликованных многоголосных записях русских народных песен нельзя обнаружить больше двух секунд подряд. В приведенном же примере строечного пения они нанизываются вереницей и часто падают на ударные слоги текста и окончания строк, что исключается в народной песне.

Stimmen ist bei ihnen unklar. Dreistrophigkeit dieser Art sind im wahren Sinne des Wortes gesprenkelt von Sekundenclustern, die manchmal übereinander gestapelt sind. Ein Beispiel dafür ist die folgende Passage aus der „Dreistrophigkeit“ von W. F. Odojewski (Beispiel 90).

Heute, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, kann uns ein solch hoher Sättigungsgrad des musikalischen Gewebes mit Dissonanzen nicht mehr so beeindrucken wie Odojewski es tat. Aber es ist sehr schwer vorstellbar, dass das russische Volk des 17. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe für solche akut dissonanten Konsonanzen hatte. Wir finden in der Musik jener Zeit keine Parallelen zur Polyphonie dieser Art. Der Verweis auf volkstümliche Ursprünge ist in diesem Fall nicht überzeugend. Die Meinung über die scharfe Dissonanz des russischen Volkschorgesangs wird von modernen Forschern widerlegt (30, 34; 126, 68)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Die Bedingungen für die Verwendung von Dissonanzen in der volkstümlichen Polyphonie werden von S. W. Jewsejew (84, 101-103) untersucht.

Eines der charakteristischen Merkmale der volkstümlichen Polyphonie ist der freie Gebrauch von Sekunden, die sprunghaft genommen werden können und nicht nach den Regeln der Schulharmonik aufgelöst werden müssen. Aber, wie Kastalski schon feststellte, kommen sie immer im schwachen oder relativ starken Takt (99, 36). An den Knotenpunkten der Melodie kommen die Stimmen im Unisono oder in der Oktave zusammen, und in den bekannten und veröffentlichten mehrstimmigen Aufnahmen russischer Volkslieder sind unmöglich mehr als zwei Sekunden hintereinander zu finden. Im obigen Beispiel des dreizeiligen Gesangs sind sie jedoch aneinandergereiht und fallen oft auf die betonten Silben des Textes und der

Секундовые или септимовые звучания естественно возникают как результат голосоведения при опевании выдержанного звука в одном голосе звуками меньшей длительности в других голосах, перекрещивании голосов и т. д. Наряду с этим в строчных партитурах встречается ряд совершенно нелогичных и трудно интонируемых диссонантных столкновений голосов, которые нельзя объяснить ничем, кроме случайного недосмотра или ошибки писца. К такого рода очевидным погрешностям надо отнести, например, секундовые или септимовые соотношения голосов в самом начале песнопения (пример 91).

Простой здравый смысл подсказывает необходимость исправления звука ми во втором голосе на ре. Все это песнопение представляет собой очень ясный образец гетерофонного двухголосия, в котором нижний подголосок, отвлекаясь от унисона, образует с основным голосом интервалы терции, кварты или квинты. При этом преобладают терцовые параллелизмы, возникающие иногда секунды носят проходящий характер.

В некоторых случаях внесение необходимых коррективов диктуется логикой интонационного развития. Так, в первой строке гимна «Слава в вышних богу» имеется следующий оборот с двумя секундами подряд (пример 92). Та же попевка в пути, неоднократно повторяясь в дальнейшем наподобие рефрена, каждый раз сопровождается терцовыми подголосками верха и низа, в результате чего возникает последовательность параллельных трезвучий (пример 93). Движение параллельными трезвучиями встречается в этом песнопении и в других видах (пример 94).

Zeilenenden, was im Volkslied ausgeschlossen ist.

Sekunden- oder Septimtöne entstehen natürlich bei der Vokalisation, wenn ein anhaltender Ton in einer Stimme mit Tönen von kürzerer Dauer in anderen Stimmen gespielt wird, wenn sich Stimmen kreuzen usw. Daneben finden sich in Partiturzeilen eine Reihe von völlig unlogischen und schwer zu intonierenden dissonanten Zusammenstößen von Stimmen, die sich nur durch ein Versehen oder einen Fehler des Schreibers erklären lassen. Zu solchen offensichtlichen Fehlern gehören zum Beispiel die Sekunden- oder Septimenverhältnisse der Stimmen gleich zu Beginn des Gesangs (Beispiel 91).

Der gesunde Menschenverstand legt nahe, dass der E-Ton in der zweiten Stimme zu D korrigiert werden sollte. Dieser ganze Gesang ist ein sehr deutliches Beispiel für einen heterophonen zweistimmigen Gesang, bei dem die untere Nebenstimme, die vom Unisono abzweigt, Terz-, Quart- oder Quint-Intervalle mit der Hauptstimme bildet. In diesem Fall überwiegen die Terzparallelen, und manchmal haben die entstehenden Sekunden einen vorübergehenden Charakter.

In einigen Fällen diktiert die Logik der intonatorischen Entwicklung die notwendigen Anpassungen. Zum Beispiel hat die erste Zeile des Hymnus „Ehre sei Gott in der Höhe“ die folgende Wendung mit zwei aufeinanderfolgenden Sekunden (Beispiel 92). Derselbe Sprechgesang, der in der Zukunft viele Male wie ein Refrain wiederholt wird, wird jedes Mal von Terzen von oben und unten begleitet, was zu einer Folge von parallelen Dreiklängen führt (Beispiel 93). Parallele Dreiklänge finden sich in diesem Gesang auch in anderen Formen (Beispiel 94).

Можно не сомневаться, что в первом случае была допущена просто описка, вследствие которой произошло «сползание» верхнего голоса на секунду. Певцы, знакомые с традицией, без труда корректировали такого рода ошибки, попадавшие в рукописях. И надо только удивляться не критическому отношению к источникам некоторых исследователей, воспроизводящих подобные несуразности без всякой оговорки.

Однако одними случайными описками нельзя объяснить все «странности и жесткости» строчного многоголосия. Должен был существовать какой-то общий ключ к их прочтению.

К нахождению такого ключа первым подошел Бражников, обратив внимание на особый род помет, называемых в одном из теоретических пособий второй половины XVII века «сипавыми или крестовыми». Значение их состоит в переносе высоких звуков, относящихся к области мрачного и светлого согласий, на кварту вниз (38, 24). В знаменных партитурах эти пометы встречаются очень часто, указывая на необходимость транспозиции отдельных участков того или иного голоса. Требуется корректура и ритмическая сторона голосов, так как при буквальном прочтении они не согласуются между собой и длительность их оказывается неодинаковой.

Вопрос об особом роде дополнительных помет, именуемых иначе «странными», был подробно разработан А. В. Конотопом (109; 110). Если эти наблюдения не устраняют всех трудностей верного и точного прочтения знаменных партитур, то указывают путь к решению данной задачи.

Метод транспозиции, предлагаемый Бражниковым, успешно был

Es besteht kein Zweifel, dass es sich im ersten Fall einfach um einen Fehler handelte, der dazu führte, dass die Oberstimme für eine Sekunde „rutschte“. Sänger, die mit der Tradition vertraut waren, hatten keine Schwierigkeiten, solche Fehler in den Manuskripten zu korrigieren. Man kann sich nur über die unkritische Haltung mancher Forscher gegenüber den Quellen wundern, die solche Absurditäten vorbehaltlos wiedergeben.

Man kann jedoch nicht alle „Seltsamkeiten und Starrheiten“ der Strophenpolyphonie allein durch zufällige Erfindungen erklären. Es muss einen gemeinsamen Schlüssel für ihre Lesart gegeben haben.

Der erste, der eine solche Tonart fand, war Braschnikow, der die Aufmerksamkeit auf eine besondere Art von Markierungen lenkte, die in einem der theoretischen Handbücher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts „Spritzer oder Kreuz“ genannt wurden. Ihre Bedeutung liegt in der Transposition der hohen Töne, die zum Bereich der dunklen und hellen Konsonanzen gehören, um eine Quarte nach unten (38, 24). Diese Noten sind in den Krjuki-Noten-Partituren sehr häufig zu finden und weisen auf die Notwendigkeit hin, bestimmte Abschnitte einer bestimmten Stimme zu transponieren. Auch der rhythmische Aspekt der Stimmen bedarf einer Korrektur, da sie beim wörtlichen Lesen nicht miteinander übereinstimmen und ihre Dauer ungleich zu sein scheint.

Die Frage einer besonderen Art von zusätzlichen Noten, die auch als „seltsam“ bezeichnet werden, wurde von A. W. Konotop ausführlich behandelt (109; 110). Wenn diese Beobachtungen auch nicht alle Schwierigkeiten einer getreuen und genauen Lektüre der Krjuki-Noten-Partituren beseitigen können, so weisen sie doch den Weg zur Lösung dieses Problems.

Die von Braschnikow vorgeschlagene Transpositionsmethode wurde von S. S.

применен к расшифровке знаменного многоголосия С. С. Скребковым, В. В. Протопоповым и др. Чтобы проиллюстрировать его, приведем краткий пример двухголосного песнопения, изложенный непрерывным рядом параллельных секунд. Если его исполнить в точном соответствии с записью, то возникает весьма необычный и причудливый эффект (пример 95 а). Но при переносе нижнего голоса на секунду вверх получается почти сплошной унисон с эпизодически возникающими терциями и лишь один раз появляется малая секунда как результат задержания (95б).

Исходя из допускаемого структурой обиходного звукоряда переноса голосов па кварту (одно согласие) или секунду (два согласия) легко объяснить и те кварто-квинтовые созвучия, которые в изобилии встречаются в образцах троестрочного пения, особенно в заключительных оборотах. В. М. Беляев рассматривает этот тип созвучия как основной для раннего русского многоголосия и играющий в нем «ту же роль, какую играет трезвучие в западноевропейском контрапунктическом строе»: «Мы считаем, — заявляет исследователь, — кварто-квинтовую аккордовую основу многоголосия, во-первых, совершенно законной и, во-вторых, характерной для более ранней стадии развития гармонического и контрапунктического стиля, чем „трезвучная“ стадия его развития» (25, 75).

Беляев, как и некоторые другие исследователи, склонен видеть в многоголосии этого типа высокоразвитую культуру, опиравшуюся на вековые традиции и нормы музыкального письма. Строчное и демественное многоголосие, по его мнению, существовало уже в середине XV века, а XVI век был «временем его

Skrebkow, W. W. Protopopow und anderen erfolgreich bei der Entzifferung der Krjuki-Noten-Polyphonie angewendet. Zur Veranschaulichung ein kurzes Beispiel eines zweistimmigen Gesangs, der durch eine kontinuierliche Reihe von parallelen Sekunden dargestellt wird. Wenn er genau so gesungen wird, wie er aufgenommen wurde, entsteht ein sehr ungewöhnlicher und bizarrer Effekt (Beispiel 95 a). Wird jedoch die untere Stimme um eine Sekunde nach oben verschoben, ergibt sich ein fast ununterbrochener Unisono mit gelegentlichen Terzverläufen, und nur einmal erscheint eine kleine Sekunde als Ergebnis einer Verzögerung (95b).

Auf der Grundlage der Übertragung von Stimmen auf eine Quarte (eine Konsonanz) oder eine Sekunde (zwei Konsonanzen), die durch die Struktur der gemeinsamen Klangordnung ermöglicht wird, ist es einfach, die Quart-Quint-Konsonanzen zu erklären, die in den Proben des dreistimmigen Gesangs reichlich vorhanden sind, insbesondere in den Schlusswendungen. W. M. Beljajew betrachtet diesen Konsonanztyp als die Grundlage der frühen russischen Polyphonie, in der er „die gleiche Rolle spielt wie der Diskant in der westeuropäischen Kontrapunktstruktur“: „Wir halten“, so der Forscher, „die Quart-Quint-Akkordbasis der Polyphonie erstens für absolut legitim und zweitens für charakteristisch für eine frühere Entwicklungsstufe des harmonischen und kontrapunktischen Stils als die „Diskant“-Stufe seiner Entwicklung“ (25, 75).

Beljajew neigt wie einige andere Forscher dazu, die Polyphonie dieses Typs als eine hoch entwickelte Kultur zu betrachten, die auf jahrhundertealten Traditionen und Normen des musikalischen Schreibens beruht. Seiner Meinung nach existierte die Strophen- und Demestvenny-Polyphonie bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts, und das 16. Jahrhundert

существования уже в развитых и законченных формах» (25, 73). Несколько осторожнее высказывается по этому вопросу Успенский, утверждающий, что различные формы строчного пения, «а равно и особый стиль демественного многоголосного пения формировались уже начиная со второй половины XVI столетия...» (285, 228). Но ни та, ни другая точка зрения не подкрепляется никакими доказательствами, кроме весьма субъективного и натянутого толкования отдельных мест в источниках. Самый термин «строчное» или «троестрочное» пение не встречается ни в одном из источников ранее второй четверти XVII века. Что же касается рукописей, содержащих образцы этого пения, то все они относятся к концу XVII и даже началу XVIII столетия<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> По сообщению Д. В. Разумовского, «певчий дьяк Иван Конюховский около 1640 г. написал безлинейный двоестрочный обход на 600 листах» (225, 87). Но более точных сведений об этой рукописи Разумовский не дает. Бражников обращает внимание на то, что все знаменные партитуры имеют признаки и, следовательно, не могли появиться ранее 1668 года (38, 20).

Следовательно, если основываться на положительных документальных данных, то надо будет считать строчное многоголосие явлением хронологически близким партесному пению. Уже Металлов считал строчное пение возникшим под влиянием партесного и являющимся лишь разновидностью последнего. Эту точку зрения разделяет и Бражников, по мнению которого «„многоголосное“ строчное знаменное пение является одним из видов партесного пения, т. е., с точки зрения технической, наиболее примитивная его форма» (38, 60).

war „die Zeit, in der sie bereits in entwickelten und fertigen Formen existierte“ (25, 73). Uspenski ist in dieser Frage etwas vorsichtiger und stellt fest, dass verschiedene Formen des Strophengesangs „sowie ein besonderer Stil des Demestvenny mehrstimmigen Gesangs bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind...“ (285, 228). Doch weder für diese noch für die andere Sichtweise gibt es Belege, abgesehen von einer sehr subjektiven und verkrampften Interpretation bestimmter Stellen in den Quellen. Der Begriff „Strophe“ oder „Dreistrophigkeit“ findet sich in keiner Quelle vor dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts. Die Manuskripte, die Beispiele für diesen Gesang enthalten, stammen alle aus dem Ende des 17. und sogar aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Nach D. W. Rasumowski schrieb „ein Kirchenschreiber Iwan Konjuchowski um 1640 ein zeilenloses zweizeiliges Manuskript auf 600 Seiten“ (225, 87). Aber Rasumowski gibt keine genaueren Informationen über „dieses Manuskript“. Braschnikow macht darauf aufmerksam, dass alle Krjuki-Noten-Partituren Zeichen haben und daher nicht vor 1668 erschienen sein können (38, 20).

Wenn wir uns also auf positive dokumentarische Daten stützen, sollten wir die Strophenpolyphonie als ein Phänomen betrachten, das dem mehrstimmigen Gesang chronologisch nahe steht. Schon Metallow vertrat die Ansicht, dass der Strophengesang unter dem Einfluss des mehrstimmigen Gesangs entstanden sei und nur eine Variante des letzteren darstelle. Diese Ansicht wird auch von Braschnikow geteilt, demzufolge „der „polyphone“ Strophen-Krjuki-Noten-Gesang einer der Typen des mehrstimmigen Gesangs ist, d.h. vom technischen Standpunkt aus



К этому надо прибавить, что в середине века не проводилось четкого различия между понятиями «строчное» и «партесное» пение.

«Строчным» называлось всякое многоголосное пение. Так, в официальном донесении о прибытии в Москву в 1652 году группы украинских певчих Федор Тернопольский именуется «мастером строчного пения». Но на Украине строчного многоголосия никогда не существовало, поэтому очевидно, что в данном случае речь идет не о строчном, а о партесном пении. О такой же неясности терминологии говорит и следующее место из грамоты, направленной Иверскому монастырю в связи с приездом патриарха Никона в 1657 году: «Да выбратн б вам из братин по партесу... чтоб во все строки набрать хотя и слишком» (14, 288). Из текстов документов часто нельзя получить достаточно ясного представления о том, какой именно вид многоголосия имеется в виду<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> «Современные певцы-неполнители,— замечает Разумовский, — разумели под именем строчного пения пение партесное, хороеос, а под именем строки — известный голос, партию» (226, 214). П. В. Аравиным (17) были сообщены сведения об одном из неизвестных ранее мастеров партесного пения Иване Игнатъеве, который был в 1641—1652 годах дьяконом дворцовой Верхоспасской церкви. Возможно, что Игнатъев принадлежал к числу старейших поборников многоголосия партесного типа, насаждавших его при московском дворе уже в 40-х годах XVII века.

Все сказанное заставляет сделать вывод, что строчное и демественное

гesehen die primitivste Form desselben“ (38, 60).

Hinzu kommt, dass es in der Mitte des Jahrhunderts keine klare Unterscheidung zwischen den Begriffen „Strophen-“ und „mehrstimmigen Gesang“ gab.

Jede Art von mehrstimmigem Gesang wurde „Strophe“ genannt. So wird in dem offiziellen Bericht über die Ankunft einer Gruppe ukrainischer Sänger in Moskau im Jahr 1652 Fjodor Termopolski als „Meister des Strophengesangs“ bezeichnet. In der Ukraine gab es jedoch nie eine Strophenpolyphonie, so dass es sich in diesem Fall offensichtlich nicht um Strophengesang, sondern um mehrstimmigen Gesang handelt. Die gleiche Mehrdeutigkeit der Terminologie wird auch durch die folgende Passage aus dem Brief an das iberische Kloster im Zusammenhang mit der Ankunft des Patriarchen Nikon im Jahr 1657 belegt: „Lassen Sie aus den Brüdern einen Partes wählen..., damit alle Strophen gesungen werden können, obwohl es zu viele sind“ (14, 288). Aus den Urkundentexten lässt sich oft nicht hinreichend klar ersehen, welche Art von Mehrstimmigkeit gemeint ist<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> „Moderne Sänger, die nicht singen“, bemerkt Rasumowski, „verstanden unter dem Namen des Strophengesangs den mehrstimmigen Gesang, den Choroeos, und unter dem Namen des Strophengesangs - die bekannte Stimme, den Part“ (226, 214). P. W. Arawin (17) berichtete über einen der bisher unbekanntesten Meister des mehrstimmigen Gesangs, Iwan Ignatjew, der 1641-1652 Diakon der Werchospassky-Kirche im Palast war. Möglicherweise gehörte Ignatjew zu den ältesten Verfechtern des polyphonen Mehrstimmigkeitstyps, den sie bereits in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts am Moskauer Hof förderten.

All dies führt zu der Schlussfolgerung, dass die Strophen- und Demestvenny-

многоголосие не представляло собой законченного, развитого стиля, обладающего устоявшимися конструктивными закономерностями. Это была некая переходная форма, в которой противоречиво переплелись элементы старого и нового. Принципы многоголосно-гармонического мышления столкнулись с длительной привычкой к чисто мелодическому мышлению, воспринимающему отдельный голос как нечто вполне самостоятельное, самодовлеющее. Соединение нескольких или хотя бы двух голосов в единое целое требовало определенного умения и выучки, которых еще не хватало у певцов. Много было импровизационного, иеустоявшегося, и какие-то общие принципы сочетания голосов нащупывались чисто эмпирическим путем. Отсюда обилие очевидных неловкостей и непоследовательностей в строчных «партитурах», корректировавшихся, по-видимому, во время исполнения, на основе существовавших негласных правил или того чувства коллективности, которое присуще народным хорам.

В некоторых образцах строчного пения, несмотря на свободу голосоведения и отсутствие «правильных» гармонических последовательностей, мы встречаемся уже с достаточно ясно выраженным ощущением ладотональности. Относить их к более позднему этапу развития многоголосия, как это делает Беляев (25, 109), нет оснований, так как в одних и тех же рукописях и даже иногда на протяжении одного песнопения можно встретить изложение, обильно уснащенное диссонансами, и рядом с ним ясный гармонический склад с преобладанием терцового или трезвучного параллелизма.

В практике некоторых церковных хоров строчное пение сохранялось почти до середины XVIII века. Есть

Polyphonie keinen abgeschlossenen, entwickelten Stil mit festgelegten konstruktiven Regelmäßigkeiten darstellte. Sie war eine Übergangsform, in der Elemente des Alten und des Neuen widersprüchlich miteinander verwoben waren. Die Prinzipien des polyphon-harmonischen Denkens kollidierten mit der langen Gewohnheit des rein melodischen Denkens, das die einzelne Stimme als etwas ganz Eigenständiges und Abgeschlossenes betrachtete. Mehrere oder zumindest zwei Stimmen zu einem Ganzen zu vereinen, erforderte eine gewisse Geschicklichkeit und Ausbildung, die den Sängern noch fehlte. Es wurde viel improvisiert, und einige allgemeine Prinzipien der Stimmkombination wurden rein empirisch gefunden. Daher die vielen offensichtlichen Unbeholfenheiten und Ungereimtheiten in den Strophen-„Partituren“, die offenbar während der Aufführung auf der Grundlage unausgesprochener Regeln oder des einem Volkschor innewohnenden Gemeinschaftsgefühls angepasst wurden.

In einigen Beispielen von Strophengesängen begegnet uns trotz der Freiheit der Intonation und des Fehlens „korrekter“ harmonischer Sequenzen bereits ein recht deutlich ausgeprägter Sinn für Tonalität. Es gibt keinen Grund, sie einem späteren Stadium in der Entwicklung der Polyphonie zuzuschreiben, wie es Beljajew tut (25, 109), da man in denselben Manuskripten und manchmal sogar während eines Gesangs eine reichlich mit Dissonanzen gefüllte Exposition und daneben eine klare harmonische Struktur mit einer Vorherrschaft des Terz- oder Diskantparallelismus finden kann.

In der Praxis einiger Kirchenchöre wurde der Strophengesang bis fast zur Mitte des 18. Jahrhunderts beibehalten.

сведения, что в 1737 году в московской церкви Козьмы и Дамиана на Таганке пели троестрочно с разделением голосов на путь, низ и верх (226, 218). Позже этот род пения был забыт и секрет его утерян. Автор приписывавшегося Бортнянскому «Проекта об отпечатании древнею российского крюкового пения» писал: «Что касается до троестрочного пения, рукописи оного еще существуют, но производить оного и самые хорошие старообрядческие знатоки не могут» (218, 5). Здесь только нестати упомянуты «старообрядческие знатоки». Старообрядцы, оставшиеся верными древней традиции, не приняли многоголосного пения и до сих пор поют только одногласно. Очевидно, их враждебное отношение к любым богослужебным реформам и новшествам распространялось и на строчное пение, являвшееся в глазах строгих блюстителей старины новомодным «изыском».

За сравнительно короткий период своего существования строчное многоголосие не пустило глубоких корней в русской музыкальной культуре и было вскоре вытеснено партесным пением, приобретающим на протяжении второй половины XVII века все большее число сторонников.

Репертуар партесного пения охватывает весь основной круг церковных песнопений, сгруппированных в циклы по отдельным их видам или в виде целых богослужебных последований — «служб божьих». Образцы этого пения разнообразны и по размерам, и по степени сложности многоголосной фактуры — от простейших четырехголосных песнопений чисто гармонического склада до развернутых концертных композиций с 8-ю, 12-ю, иногда даже 24-мя самостоятельными голосовыми партиями, широким применением средств имитационной полифонии, с

Es gibt Informationen, dass 1737 in der Moskauer Kirche von Kosmas und Damian auf der Taganka dreistrophig gesungen wurde, mit der Aufteilung der Stimmen in Weg, unten und oben (226, 218). Später geriet diese Art des Gesangs in Vergessenheit und ihr Geheimnis ging verloren. Der Autor des Bortnjanski zugeschriebenen „Projekts zum Druck des altrussischen Krijuki-Noten-Gesangs“ schrieb: „Was den dreistrophigen Gesang betrifft, so gibt es noch Manuskripte davon, aber selbst die besten Altgläubigen können ihn nicht hervorbringen“ (218, 5). Die „altgläubigen Experten“ werden hier nur beiläufig erwähnt. Die Altgläubigen, die der alten Tradition treu geblieben sind, haben den mehrstimmigen Gesang nicht akzeptiert und singen bis heute nur einstimmig. Ihre ablehnende Haltung gegenüber allen liturgischen Reformen und Neuerungen erstreckte sich offensichtlich auch auf den Gesang, der in den Augen der strengen Hüter des Altertums eine neumodische „Extravaganz“ war.

In der relativ kurzen Zeit ihres Bestehens konnte sich die Strophenpolyphonie nicht tief in der russischen Musikkultur verwurzeln und wurde bald vom mehrstimmigen Gesang verdrängt, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr Anhänger fand.

Das Repertoire des mehrstimmigen Gesangs umfasst die gesamte Grundpalette des kirchlichen Liedguts, gruppiert in Zyklen nach ihren einzelnen Typen oder in Form ganzer liturgischer Sequenzen - „Gottesdienste“. Die Beispiele dieses Gesangs sind sowohl im Umfang als auch im Grad der Komplexität der polyphonen Textur vielfältig - von einfachsten vierstimmigen Gesängen rein harmonischer Struktur bis hin zu ausgedehnten konzertanten Kompositionen mit 8, 12, manchmal sogar 24 unabhängigen Stimmen, mit ausgiebigem Gebrauch imitatorischer Polyphonie, mit unterschiedlichen kontrastierenden Abschnitten, die sich

контрастным противопоставлением разделов, различающихся между собой по материалу, характеру изложения, силе и плотности звучания.

#### Гармонизации знаменного распева

Наиболее «массовым», общераспространенным видом партесного пения были обработки мелодий знаменного и других традиционных распевов. Чаще всего они были четырехголосными, но делались обработки и для восьми и большего количества голосов. Эта разновидность партесного пения во многом близка строчному многоголосию. Иногда троестрочные песнопения превращались в партесные путем некоторой их переработки, упорядочения голосоведения и прибавления четвертого голоса. Обычно таким дополнительным голосом оказывался дискант<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> О подобных переделках троестрочия в партесное четырехголосие см.: 285, 338-339.

Возможно, что с этим связана отмеченная С. С. Скребковым мелодическая нейтральность и несамостоятельность верхнего голоса, являвшегося лишь «гармоническим призвуком», восполняющим звучание аккорда или удваивающим основной тон (254, 60). Таким образом, в основе партесного четырехголосия лежало по существу трехголосие, верхний же голос оказывался часто необязательным придатком, отсутствие которого не нарушало гармонической стройности и законченности звучания<sup>11</sup>.

im Material, im Charakter der Darstellung, in der Stärke und Dichte des Klangs voneinander unterscheiden.

#### Harmonisierungen des Krjuki-Noten-Gesangs

Die „massenhafteste“ und am weitesten verbreitete Art des mehrstimmigen Gesangs waren Bearbeitungen von Melodien des Krjuki-Noten- und anderer traditioneller Gesänge. Meistens waren sie vierstimmig, aber es gab auch Bearbeitungen für acht und mehr Stimmen. Diese Art von mehrstimmigem Gesang steht in vielerlei Hinsicht der Strophenpolyphonie nahe. Manchmal wurden dreistrophige Gesänge durch eine Überarbeitung in mehrstimmigen Gesänge umgewandelt, indem die Stimmführung geordnet und eine vierte Stimme hinzugefügt wurde. In der Regel war diese zusätzliche Stimme ein Diskant<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Weitere Informationen zu ähnlichen Umarbeitungen eines dreistrophigen in ein vierstrophiges Partstück siehe 285, 338-339.

Es ist möglich, dass die notierte S. S. Skrebkow die melodische Neutralität und Unabhängigkeit der Oberstimme bemerkte, die nur ein „harmonisches Echo“ war, das den Klang eines Akkords ergänzte oder den Hauptton verdoppelte (254, 60). Die mehrstimmige Quadrophonie basierte also im Wesentlichen auf drei Stimmen, während die Oberstimme oft ein fakultatives Anhängsel war, dessen Fehlen die harmonische Struktur und die Vollständigkeit des Klangs brach<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> В. М. Металлов обращает внимание на то, что многие комплекты голосов партесного пения не содержат партии дисканта. Это свидетельствует, по его мнению, о том, что трехголосие оставалось излюбленной формой пения и в период господства партесного стиля (160, 848).

Функции каждого из голосов были четко определены. Тенор, в котором помещался основной напев, служивший кантусом фирмусом, принял на себя роль «пути». Нижний голос, подобно basso continuo, являлся гармоническим фундаментом, определяя характер и последование созвучий. Альт образовывал, как правило, верхний терцовый подголосок к находившейся в теноре мелодии, причем эти голоса могли свободно перекрещиваться, так что тенор оказывался часто сверху, а альт снизу. Дискант зависел от баса и его соотношения с двумя средними голосами. Иногда, впрочем, дискант и альт менялись ролями, к верхний голос в таких случаях мог идти не в терцию, а в сексту с тенором.

Гармонизовался каждый звук мелодии, положенной в основу песнопения. Раньше всего под избранный напев подкладывался бас, затем приписывался альт и в последнюю очередь дискант. О таком порядке выполнения гармонизации свидетельствуют некоторые рукописи, содержащие незаконченные работы. Так, в четырехголосном нотолинсийном обиходе 1700 года (ГИМ, Син. певч., № 375), изложенном партитурно, на л. 9—13 записаны только два голоса — тенор и бас, верхние же две строки оставлены незаполненными. На л. 135 об.—136 выписаны три нижние строки, а верхняя, предназначавшаяся для дисканта, свободна. На л. 252 об.—267 выписан один тенор, незаполненные же строки — одна снизу и две сверху

<sup>11</sup> W. M. Metallov macht darauf aufmerksam, dass viele Stimmensätze des mehrstimmigen Gesangs die Diskantstimme nicht enthalten. Dies deutet seiner Meinung nach darauf hin, dass die Dreistrophigkeit auch in der Zeit der Dominanz des Mehrstimmigkeitsstils die bevorzugte Form des Gesangs blieb (160, 848).

Die Funktionen der einzelnen Stimmen waren klar definiert. Der Tenor, der den Hauptgesang beherbergte und als Cantus firmus diente, übernahm die Rolle des „Weges“. Die Unterstimme war, wie der Basso continuo, das harmonische Fundament, das den Charakter und die Abfolge der Konsonanzen bestimmte. Die Altstimme bildete in der Regel das obere Terz-Echo zur Melodie des Tenors, und diese Stimmen konnten sich frei kreuzen, so dass der Tenor oft oben und der Alt unten war. Der Diskant hing vom Bass und seinem Verhältnis zu den beiden Mittelstimmen ab. Manchmal jedoch tauschten Diskant und Alt die Rollen, und in solchen Fällen konnte die Oberstimme nicht in der Terz, sondern in der Sexte mit dem Tenor gehen.

Jeder Ton der Melodie, die die Grundlage des Gesangs bildete, wurde harmonisiert. Der Bass stand an erster Stelle, dann folgte der Alt und zuletzt der Diskant. Einige Manuskripte, die unvollendete Werke enthalten, zeugen von dieser Reihenfolge der Harmonisierung. So, in der vierstimmigen Notenlinie des Jahres 1700 (GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 375), die partiturartig ausgelegt ist, sind auf den Blättern 9-13 nur zwei Stimmen - Tenor und Bass - aufgezeichnet, die oberen beiden Zeilen sind leer geblieben. Auf den Blättern 135 Rückseite -136 sind die drei unteren Zeilen ausgeschrieben, während die obere, die für den Diskant bestimmt war, leer ist. Auf den Blättern 252 Rückseite - 267 ist ein Tenor ausgeschrieben, während die nicht ausgefüllten Zeilen -

— указывают на предполагавшуюся четырехголосную гармонизацию.

Гармония была сплошь трезвучной — септаккорд мог возникнуть в кадансирующих оборотах как результат задержания, причем трезвучие применялось преимущественно в основном положении. Поэтому после подстановки баса под теноровый кантус фирмус гармонический каркас песнопения был уже ясно очерчен и присоединение остальных голосов к нему не представляло труда.

Ровное движение всех голосов иногда разнообразилось с помощью так называемого «эксцеллентованного», то есть фигурированного баса. Степень насыщенности баса фигурациями была различной. Большей частью ими охватывались только небольшие отрезки, но встречаются и такие песнопения, в которых бас эксцеллентован силошь, от пачала до конца. Исполнение их требовало, разумеется, развитой вокальной техники и большой подвижности голосов.

Несмотря на строго консонантный характер подобного рода обработок, они содержат еще много архаических черт. Основным принципом гармонизации, требовавший смены гармонии на каждом звуке кантуса фирмуса, приводил к впечатлению неустойчивого тонального блуждания, постоянным колебаниям ладовой окраски. Тональными опорами служили кадансирующие обороты, приходившиеся на окончания строк. Эти обороты делили все песнопение на отдельные законченные отрезки. Общий тональный план отсутствовал, к песнопению могло окончиться не в той ладотональной сфере, в которой оно началось. Основной задачей гармонии было подчеркнуть опорные ладовые точки мелодии, находившейся о теноре. Ее ладово-интонационный строй в известной

eine unten und zwei oben - auf eine vermutete vierstimmige Harmonisierung hindeuten.

Die Harmonik war vollständig dreistimmig - ein Septakkord konnte in kadenziellen Wendungen durch Nachsingen entstehen, und der Dreiklang wurde hauptsächlich in der Grundstellung verwendet. Nachdem der Bass den Cantus firmus des Tenors ersetzt hatte, war das harmonische Gerüst des Gesangs also bereits klar umrissen, und es war nicht schwer, die anderen Stimmen mit ihm zu verbinden.

Die gleichmäßige Bewegung aller Stimmen wurde manchmal durch den sogenannten „ausgezeichneten“, d.h. figurierten Bass variiert. Der Grad der Sättigung des Basses mit Figurationen variierte. Die meisten von ihnen umfassten nur kleine Abschnitte, aber es gibt auch solche Gesänge, in denen der Bass von Anfang bis Ende exzellent gestaltet ist. Ihre Ausführung erforderte natürlich eine gut entwickelte Gesangstechnik und große Beweglichkeit der Stimmen.

Trotz des streng konsonanten Charakters solcher Arrangements weisen sie noch viele archaische Züge auf. Das Grundprinzip der Harmonisierung, das bei jedem Ton des Cantus firmus einen Harmoniewechsel verlangte, führte zu dem Eindruck einer instabilen Tonwanderung und ständiger Schwankungen der Harmoniefärbung. Die kadenzartigen Wendungen am Ende der Zeilen dienten als klangliche Stützen. Diese Wendungen unterteilten den gesamten Gesang in einzelne vollständige Abschnitte. Es gab keinen allgemeinen Tonplan, und der Gesang konnte in einer anderen tonalen Sphäre enden als in der, in der er begann. Die Hauptaufgabe der Harmonik bestand darin, die harmonischen Stützpunkte der Melodie zu betonen, die im Tenor lag. Die harmonische und intonatorische Struktur der Melodie bestimmte bis zu

мере определял самый выбор и последование созвучий. Вместе с тем основная мелодия подвергалась неизбежной трансформации под воздействием чуждого ей аккордово-гармонического склада, выделялись тяготения, обусловленные не линейным соотношением звуков, а их значением как аккордовых ступеней в общем комплексе голосов. Утрачивалась и свойственная знаменному распеву метроритмическая свобода, напев втискивался в рамки равномерной метрической схемы, подчиняясь определенному тактовому размеру, который хотя и не указывался при ключе, но ясно выражен в самом музыке <sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Внесение ритмических «поправок» в мелодию знаменного распева рекомендовалось Дилецким: «Ноты и пение ирхолойное еже не имать такту совершенного, мощно ти на совершенный такт превести» (74, 293).

Рассмотрим несколько примеров подобном гармонизации. Приводим начало второй стихиры из цикла партесных евангельских стихир, представленного в рукописи ГИМ, Син. певч., № 757, относящейся к 70-м годам XVII века (пример 96) <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Одноголосная редакция евангельских стихир, послужившая кантусом фирмусом для этой обработки, представлена в сборнике ГБЛ, ф. 379, № 20 с указанием: «Преводие Димитрия Пермяка». Данный сборник относится к рубежу XVII и XVIII веков, но та же редакция встречается в более ранних певческих рукописях (ГПМ, Син. певч., № 195, 196, 214). Возможно, что певчому дьяку Дмитрию Пермяку принадлежала и четырехголосная обработка этого цикла песнопений.

einem gewissen Grad die Wahl und die Reihenfolge der Konsonanzen. Gleichzeitig erfuhr die Grundmelodie unter dem Einfluss einer ihr fremden akkordisch-harmonischen Struktur eine unvermeidliche Verwandlung, und es wurden Gravitationskräfte hervorgehoben, die nicht durch die lineare Beziehung der Töne, sondern durch ihre Bedeutung als akkordische Schritte im allgemeinen Stimmenkomplex bestimmt waren. Auch die metrische Freiheit, die dem Krjuki-Noten-Gesang eigen ist, ging verloren; der Gesang wurde in den Rahmen eines einheitlichen metrischen Schemas gezwängt, das einem bestimmten Taktmaß gehorcht, das zwar nicht in der Tonart angegeben ist, aber in der Musik selbst deutlich zum Ausdruck kommt <sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Die Einführung von rhythmischen „Korrekturen“ in die Melodie des Krjuki-Note-Gesangs wurde von Diletzki empfohlen: „Noten und Gesang, der keinen perfekten Takt hat, können in einen perfekten Takt übertragen werden.“ (74, 293).

Betrachten wir einige Beispiele für eine solche Harmonisierung. Zitieren wir den Anfang des zweiten Sticherons aus dem Zyklus der mehrstimmigen Evangelien-Stichera in GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 757, aus den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts (Beispiel 96) <sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Die einstimmige Fassung des Evangeliensticherons, die als Cantus firmus für diese Bearbeitung diente, ist in der Sammlung GBL, Inventarnummer 379, Nr. 20 mit dem Vermerk: „Übersetzung von Dimitri Permjak“. Diese Sammlung gehört an die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, aber dieselbe Fassung findet sich auch in früheren Gesangshandschriften (GPM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 195, 196, 214). Es ist möglich, dass die vierstimmige

Мелодия тенора в этой части песнопения основана на звуках тетра хорда ре— соль и лишь изредка затрагивается нижний прилежащий звук до. Главным ладовым устоем является звук ре, повторяющийся на протяжении приведенного отрезка много раз, во все увеличиваемой длительности. Но значение как ладового пентра притяжения подчеркивается к неоднократным овеванием терции ре—фа с движением мелодии от верхнего звука к нижнему. Однако в четырехголосной обработке ладотональность остается неясной до самого конца построения, и только завершающая строку эвтектическая каденция в гармоническом ре миноре создает ощущение полной устойчивости. До этого звук ре трактуется то как терция трезвучия на си-бемоль, то как квинта мажорного трезвучия от соль<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> В сопоставлении с ре-минорной тоники, утверждаемой кадансирующим оборотом, это трезвучие вносит дорийскую окраску.

Если появляется минорное трезвучие на ре, то автор гармонизации очень быстро уводит от него, чтобы избежать ощущения хотя бы временного устоя. Звуку ре в кантуса фирмусе противостоит верхний звук тетра хорда соль, к которому устремляется мелодия в начальной попевке (на словах «с мира»). Этот звук гармонизован здесь мажорным трезвучием на до, воспринимающемся в общем контексте как доминанта фа мажора. С точки зрения развитого тонального мышления более естественным представляется соль-минорное трезвучие, которое дано при повторном восхождении к тому же звуку на слогах «при-ше». Возможно,

Анordnung dieses Gesangszyklus dem Diakon Dmitri Permjak gehörte.

Die Tenormelodie in diesem Teil des Gesangs basiert auf den Klängen des D-G-Tetrachords und berührt nur gelegentlich den tieferen benachbarten C-Ton. Das wichtigste harmonische Muster ist der D-Ton, der in diesem Abschnitt viele Male und in immer länger werdenden Abständen wiederholt wird. Seine Bedeutung als Bundzentrum wird durch die wiederholte Intonation der D-F Terz mit der Bewegung der Melodie vom oberen zum unteren Ton unterstrichen. In der vierstimmigen Anordnung bleibt die Tonalität jedoch bis zum Ende der Struktur unklar, und erst die eutektische Kadenz in harmonischem d-Moll, die die Linie abschließt, schafft ein Gefühl der vollständigen Stabilität. Davor wird der Klang von D entweder als Terz eines Dreiklangs in B oder als Quinte eines Dur-Dreiklangs aus G interpretiert<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Gegenüber der durch die kadenzartige Wendung behaupteten d-Moll-Tonika führt dieser Dreiklang eine dorische Färbung ein.

Wenn ein Moll-Dreiklang auf D auftaucht, entfernt sich der Autor der Harmonisierung schnell von ihm, um ein Gefühl der zumindest vorübergehenden Stabilität zu vermeiden. Dem Ton D im Cantus firmus steht der obere Ton des Tetrachords G gegenüber, auf den die Melodie im Anfangsgesang (bei den Worten „mit Frieden“) zueilt. Dieser Klang wird hier durch den C-Dur-Dreiklang harmonisiert, der im allgemeinen Kontext als die Dominante von F-Dur wahrgenommen wird. Unter dem Gesichtspunkt des entwickelten tonalen Denkens erscheint der g-Moll-Dreiklang, der durch den wiederholten Aufstieg zum gleichen Ton auf den Silben „pri-sche“ gegeben ist, natürlicher. Es ist möglich, dass in



что в данном случае сознательно преследовалась цель контрастного сопоставления двух мелодических фраз. Но часто гармонизация определялась голосоведением и постоянные отклонения от основного ладотонального строя вызывались необходимостью смены гармонии на каждом звуке ведущего мелодического голоса. Это не исключало свободно допускаемых параллельных квинт, октав и трезвучий, которые в достаточном количестве встречаются и в анализируемом примере.

Большой определенностью тонального строя отличается третья стихира из того же цикла. Особенностью ее изложения является то, что тенору вторит дискант, менее же подвижный в мелодическом отношении альт служит для заполнения гармонии. Такое переосмысление функций двух верхних голосов являлось известным шагом на пути к освобождению от господства кантуса фирмуса, связанного с мелодикой знаменного распева. Если альт, звучавший приблизительно в одинаковой тесситуре с тенором и часто перекрещивавшийся с ним, помогал рельефному выделению ведущего голоса, то перенос вторы в верхний регистр, напротив, как бы отодвигал мелодию тенора на второй план. Она начинала восприниматься не как основа песнопения, а как удвоение главного мелодического голоса, находящегося вверху.

В названной стихире дискант и тенор большей частью идут параллельными секстами, иногда расстояние между ними раздвигается до децимы. Многократное движение мелодии верхнего голоса от вводного тока к тонике способствует ясному утверждению тональности до мажор в первом построении. Особенно ярко звучит заключительный мелодический оборот со стремительным взлетом на большую сексту от V к III ступени, не

дiesem Fall bewusst der Zweck verfolgt wurde, zwei melodische Phrasen zu kontrastieren. Oft wurde die Harmonisierung jedoch durch das Stimmverhalten bestimmt, und ständige Abweichungen von der tonalen Grundstruktur wurden durch die Notwendigkeit verursacht, die Harmonie bei jedem Ton der melodischen Hauptstimme zu ändern. Dies schloss frei zugelassene parallele Quinten, Oktaven und Dreiklänge nicht aus, die in dem untersuchten Beispiel in ausreichender Zahl vorkommen.

Das dritte Sticheron aus demselben Zyklus zeichnet sich durch eine klarere tonale Struktur aus. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass der Tenor vom Diskant wiederholt, während der weniger melodisch bewegliche Alt zur Ausfüllung der Harmonie dient. Dieses Umdenken in Bezug auf die Funktionen der beiden Oberstimmen war ein Schritt zur Befreiung von der Dominanz des Cantus firmus, der mit der Melodie des Krjuki-Noten-Gesangs verbunden ist. Wenn die Altstimme, die ungefähr in der gleichen Tessitur wie der Tenor erklang und sich oft mit ihm kreuzte, dazu beitrug, die führende Stimme zu betonen, so schien die Verlagerung der zweiten Stimme in das obere Register die Tenormelodie in den Hintergrund zu drängen. Sie wurde nicht mehr als Grundlage des Gesangs wahrgenommen, sondern als Verdoppelung der darüber liegenden melodischen Hauptstimme.

Im obigen Sticheron stehen Diskant und Tenor meist in parallelen Sexten, manchmal reicht der Abstand zwischen ihnen bis zu einer Dezime. Die wiederholte Bewegung der Melodie der Oberstimme von der einleitenden Strömung zur Tonika begünstigt eine klare Behauptung der C-Dur-Tonalität im ersten Satz. Die abschließende melodische Wendung mit einem raschen Anstieg zu einer Dur-Sexte von Stufe V zu Stufe III, die für die Krjuki-

характерный для мелодики знаменного распева (пример 97).

Далее следует отклонение в параллельный минор с остановкой на половинной кадеиции (пример 98).

Этот оборот, повторяющийся несколько раз подряд, вносит элемент ладовой переменности. Но в целом песнопение отличается светлой мажорной окраской. Общая мажорность звучания подчеркивается повышением терции трезвучия при кадансирующих оборотах на II и VI ступенях (пример 99).

Несмотря на относительную тональную определенность стихир, впечатление остается все же двойственным. Голосоведение скованное и малоподвижное, колорит звучания вязкий и однообразный.

Решительный разрыв со старой певческой традицией мог быть достигнут только при условии отказа от кантуса фирмуса, основанного на канонизированных мелодиях древних распевов, если музыка песнопения создавалась самостоятельно, вне зависимости от каких бы то ни было заранее данных образцов. Такие песнопения обладают гораздо большей внутренней цельностью и единством стиля. Устраняется неизбежно возникавшее при обработке знаменного распева противоречие между свободно развертывающейся мелодикой основного напева и той гармонической и метроритмической схемой, в которую он втискивался всегда более или менее насильственно.

#### Авторские партесные сочинения

Приведем простейший образец партесного песнопения, сочиненного неизвестным автором без опоры на мелодии традиционного

Noten-Gesangsmelodie (Beispiel 97) untypisch ist, klingt besonders hell.

Es folgt eine Abweichung in paralleles Moll mit einem Halt auf der halben Kadenz (Beispiel 98).

Diese Wendung, die mehrmals hintereinander wiederholt wird, führt ein Element der harmonischen Variation ein. Insgesamt ist der Gesang jedoch durch eine leichte Dur-Färbung gekennzeichnet. Die allgemeine Zugehörigkeit zur Dur-Tonart des Klangs wird durch die Anhebung der Terz des Dreiklangs bei den Kadenzwendungen auf den Stufen II und VI unterstrichen (Beispiel 99).

Trotz der relativen klanglichen Sicherheit des Sticherons bleibt der Eindruck ambivalent. Das Stimmverhalten ist gehemmt und schleppend, die Klangfarbe zähflüssig und eintönig.

Ein entscheidender Bruch mit der alten Gesangstradition konnte nur erreicht werden, wenn der cantus firmus, der auf den kanonisierten Melodien der alten Gesänge basiert, aufgegeben wurde, wenn die Musik des Gesangs unabhängig von vorgegebenen Mustern geschaffen wurde. Solche Gesänge haben eine viel größere innere Integrität und Einheitlichkeit des Stils. Der Widerspruch zwischen der sich frei entfaltenden Melodie des Hauptgesangs und dem harmonischen und metrisch-rhythmischen Schema, in das sie immer mehr oder weniger gezwungen wurde, ist aufgehoben.

#### Autoren-Partituren

Hier ist das einfachste Beispiel für einen mehrstimmigen Gesang, der von einem unbekanntem Autor komponiert wurde, ohne sich auf die Melodien des

богослужебного фонда: пасхальную стихирю из сборника ГИМ, Син. певч., № 1417, относящегося к началу 70-х годов XVII века <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Основанием для датировки сборника служит помещенное в нем многолетие царю Алексею Михайловичу. В его тексте упоминаются имена царицы Натальи и патриарха Иоасафа (а партии баса вместо него назван Питирим). Как известно, Алексей Михайлович женился вторым браком на Наталье Нарышкиной в 1671 году, а Иоасаф умер в 1673 году и его сменил Питирим, находившийся на патриаршем престоле меньше года. Следовательно, сборник был составлен не ранее 1671 и не позже 1673 года. Поскольку и него несомненно вошел ряд уже ранее известных песнопений, можно считать, что этот сборник отражает певческий репертуар 60-х и начала 70-х годов.

Стихира представлена в сборнике двумя вариантами. Первый вариант носит характер медленного хора в плавном, ритмически размеренном движении. Второй вариант обозначен в рукописи словами: «Иной текст» (пример 100). По текст, но существу, тот же самый, и оба варианта различаются между собой только повторениями отдельных слов.

По всему своему складу эта миниатюрная стихира резко отличается от приведенных выше образцов партесной гармонизации знаменного распева. Форма ее представляет собой ясно выраженную двухчастность с центральной каденцией в минорной тональности II ступени и ритмическим контрастом двух частей. При этом

традиционных литургических Fundus zu stützen: ein Ostersticheron aus der Sammlung des GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1417, aus den frühen 70er Jahren des 17. Jahrhunderts <sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Die Grundlage für die Datierung der Sammlung ist die darin enthaltene Hommage an Zar Alexej Michailowitsch. Im Text werden die Namen der Zarin Natalia und des Patriarchen Ioassaph genannt (und die Basstimme heißt nicht er, sondern Pitirim). Wie bekannt ist, heiratete Alexej Michailowitsch 1671 Natalia Narischnaja, und Ioassaph starb 1673 und wurde von Pitirim abgelöst, der weniger als ein Jahr auf dem Patriarchenthron saß. Folglich wurde die Sammlung nicht vor 1671 und nicht nach 1673 zusammengestellt. Da sie zweifellos eine Reihe von bereits bekannten Gesängen enthält, können wir davon ausgehen, dass diese Sammlung das Gesangsrepertoire der 60er und frühen 70er Jahre widerspiegelt.

Das Sticheron wird in den Sammlungen in zwei Varianten präsentiert. Die erste Variante hat den Charakter eines langsamen Chorals in einer sanften, rhythmisch gemessenen Bewegung. Die zweite Variante ist im Manuskript mit den Worten: „Ein anderer Text“ gekennzeichnet (Beispiel 100). Der Text ist im Wesentlichen derselbe, und die beiden Varianten unterscheiden sich nur durch die Wiederholung einzelner Wörter voneinander.

Dieses Miniatursticheron unterscheidet sich in ihrer gesamten Struktur deutlich von den oben genannten Beispielen für die Harmonisierung von Krjuki-Noten-Gesängen. Ihre Form ist eine klar ausgedrückte zweiteilige Struktur mit einer zentralen Kadenz in der Molltonalität der II. Stufe und einem rhythmischen Kontrast zwischen den beiden Teilen. Die verschiedenen

различные ритмические построения являются вариантами одной основной фигуры:



Подобные ритмические обороты часто встречаются в псалмах и различных жанрах русской и украинской народной песни. Так, троекратно повторяющаяся ритмическая фигура на словах «живот даровав» напоминает некоторые обрядовые песни типа веснянок или колядок.

Гармонический план стихирь вполне логичен и последователен. Несмотря на элементы переменности, создаваемые отклонениями н строй минорной параллели и II ступени, основная ладотональность выявлена вполне отчетливо. Иногда тональные отклонения служат средством выразительной акцентировки образов текста (ре минор на словах «смертию смерть понравый»).

Большим разнообразием средств изложения и развернутостью формы отличается молитва о даровании победы царю Алексею Михайловичу из того же сборника<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Можно полагать, что это песнопение было связано с одним из походов в период русско-польской войны 1654 -1667 годов, в которых царь лично участвовал. Анализ этого и следующего песнопений см. в кн.: 59, 21—32.

В этом песнопении мы находим некоторые, хотя и скромно выраженные, элементы концертности: противопоставления регистров, имитации, проводимые в разных голосах, смены тактового размера. Все это способствует разнообразию и красочности звучания (пример 101).

rhythmischen Konstruktionen sind Varianten einer Grundfigur:

Solche rhythmischen Wendungen finden sich häufig in Psalmen und verschiedenen Genres russischer und ukrainischer Volkslieder. Zum Beispiel erinnert die dreifache rhythmische Figur auf den Worten „Leben geschenkt“ an einige rituelle Lieder wie Frühlings- oder Weihnachtslieder.

Der harmonische Aufbau der Stichera ist recht logisch und konsequent. Trotz der Variationselemente, die durch Abweichungen von der Moll-Parallele und der zweiten Stufe entstehen, ist die grundlegende Tonalität recht deutlich erkennbar. Manchmal dienen tonale Abweichungen dazu, die Bildhaftigkeit des Textes ausdrucksvoll zu betonen (in d-Moll bei den Worten „Tod mit Tod begnadigen“).

Das Gebet für den Sieg des Zaren Alexej Michailowitsch aus der gleichen Sammlung<sup>16</sup> zeichnet sich durch eine große Vielfalt an Darstellungsmitteln und eine große Ausdehnung der Form aus.

<sup>16</sup> Es ist anzunehmen, dass dieser Gesang mit einem der Feldzüge während des Russisch-Polnischen Krieges von 1654-1667 zusammenhängt, an dem der Zar persönlich teilnahm. Für eine Analyse dieses und des nächsten Gesangs siehe 59, 21-32.

In diesem Gesang finden wir einige, wenn auch bescheiden ausgedrückte, konzertante Elemente: kontrastierende Register, Imitationen, die in verschiedenen Stimmen vorgetragen werden, und Änderungen der Taktgröße. All dies trägt zur Vielfalt und Farbigkeit des Klangs bei (Beispiel 101).

Песнопение четко разделяется на три отдела. Два крайних написаны в размере *alla breve*, им контрастирует трехдольная середина (такт равен трем целым нотам — «большая пропорция», по терминологии Дилецкого). Первый раздел, наиболее развернутый, в свою очередь распадается на несколько построений. Начинается молитва общим возгласом на канонические слова «Спаси господи люди твоя», изложенным в духе хоровой псалмодии. На словах «и благослови» в двух нижних голосах возникает имитация, частично подхватываемая к верхними голосами. Интересна имитационная переключка голосов в начале следующего построения на слове «победы», многократное повторение которого звучит как боевой призыв. В дальнейших разделах сохраняется непрерывное четырехголосное изложение преимущественно аккордового склада, лишь слегка расцвеченное фигурацией в басу, основанной на поступенио восходящем рисунке первой имитации. Не очень убедительно звучит заключение с неожиданной каденцией в строе доминанты.

Таким же «концертом в миниатюре» является зауспокойное песнопение «Плачу и рыдаю» из той же рукописи (ГИМ, Син. певч., № 1417), подкупающее своей мелодической выразительностью, теплотой и проникновенностью чувства (пример 102) <sup>17</sup>.

<sup>17</sup> На этот текст была сочинено впоследствии несколько произведений концертного типа. Одно из них опубликовано (154).

Чередование полного четырехголосия с различными комбинациями трех голосов при паузновании четвертого представляет некоторую аналогию к сменам *tutti* и концертирующих

Der Gesang ist klar in drei Abschnitte unterteilt. Die beiden äußersten Abschnitte sind in *alla breve* geschrieben, denen ein dreiteiliger Mittelteil gegenübersteht (der Takt entspricht drei Ganztönen - nach Dilezkis Terminologie „große Proportion“). Der erste Abschnitt, der umfangreichste, gliedert sich wiederum in mehrere Strukturen. Das Gebet beginnt mit einem allgemeinen Ausruf auf die kanonischen Worte „Gott schütze dein Volk“, die im Geiste der Chorpsalmodie vorgetragen werden. Bei den Worten „und segne“ gibt es eine Imitation in den beiden unteren Stimmen, die teilweise von den oberen Stimmen aufgegriffen wird. Interessant ist der imitierende Appell der Stimmen zu Beginn der nächsten Formation auf das Wort „Sieg“, dessen mehrfache Wiederholung wie ein Schlachtruf klingt. Die weiteren Abschnitte behalten eine kontinuierliche vierstimmige Exposition mit überwiegend akkordischer Struktur bei, die nur leicht durch eine Figur im Bass gefärbt wird, die auf dem *staccato* aufsteigenden Muster der ersten Imitation basiert. Der Schluss mit einer unerwarteten Kadenz in der Dominantskala klingt nicht sehr überzeugend.

Das gleiche „Konzert in Miniatur“ ist der Requiemgesang „Ich weine und schluchze“ aus derselben Handschrift (GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 1417), der durch seine melodische Ausdruckskraft, Wärme und Gefühlsdurchdringung beeindruckt (Beispiel 102) <sup>17</sup>.

<sup>17</sup> In der Folge wurden mehrere konzertante Werke zu diesem Text komponiert. Eines davon wurde veröffentlicht (154).

Der Wechsel zwischen dem vollen vierstimmigen Satz und verschiedenen Kombinationen von drei Stimmen mit der pausierenden vierten Stimme ist in gewisser Weise vergleichbar mit dem Wechsel zwischen *Tutti* und

эпизодов в больших многоголосных концертных композициях. Эти, условно говоря, концертирующие разделы отличаются большей мелодической мягкостью и напевностью, тогда как в построениях, основанных на компактном звучании всех голосов, характер музыки более нейтральный, эмоционально сдержанный и обобщенный. Удачно применены некоторые особые экспрессивные приемы, например паузы, которыми разделены начальные вступительные фразы, или переключки баса с остальными голосами на словах: «Что?» — «О чудо!»

Высшим достижением русской музыки в конце XVII века явился партесный концерт—произведение крупного масштаба для хора а capella, состоящее из ряда связанных воедино контрастирующих эпизодов. В этом жанре с наибольшей полнотой проявилось высокое композиционное мастерство русских творцов хорового многоголосия, выделились отдельные интересные и яркие творческие личности.

Форма концерта основывалась на контрастировании разных типов изложения и групп голосов: из общей массы выделялись небольшие ансамбли, противопоставляемые компактному аккордово-гармоническому складу, образующему плотную, массивную звучность. Но для того чтобы контрасты были рельефно выражены и ясно воспринимались на слух, необходимы были большие хоровые составы, хотя само по себе количество голосов еще не является достаточным признаком для определения стилевых особенностей концерта. Мастерами партесного многоголосия создавались иногда произведения для восьми или двенадцати голосов в обычном аккордово-гармоническом складе хорального типа <sup>18</sup>.

концертирующих Эпизодов in großen polyphonen Konzertkompositionen. Diese konzertanten Abschnitte zeichnen sich im herkömmlichen Sinne durch eine größere melodische Weichheit und Melodie aus, während der Charakter der Musik in den Strukturen, die auf dem kompakten Klang aller Stimmen basieren, neutraler, emotional zurückhaltender und allgemeiner ist. Einige besondere Ausdruckstechniken wurden erfolgreich angewandt, wie die Pausen zwischen den ersten Phrasen oder der Appell des Basses an die anderen Stimmen bei den Worten: „Was?“ - „Oh Wunder!“

Die höchste Errungenschaft der russischen Musik am Ende des 17. Jahrhunderts war das Partes-Konzert, ein groß angelegtes Werk für A-cappella-Chor, das aus einer Reihe von kontrastierenden, miteinander verbundenen Episoden besteht. In dieser Gattung zeigte sich das hohe kompositorische Können der russischen Komponisten für mehrstimmigen Chor am deutlichsten, und es traten einige interessante und farbige kreative Persönlichkeiten hervor.

Die Form des Konzerts beruhte auf der Gegenüberstellung verschiedener Expositionstypen und Stimmgruppen: kleine Ensembles hoben sich von der allgemeinen Masse ab und kontrastierten mit der kompakten akkordisch-harmonischen Struktur, die einen dichten, massiven Klang bildet. Damit die Kontraste jedoch deutlich zum Ausdruck kommen und vom Ohr wahrgenommen werden konnten, waren große Chorkompositionen notwendig, obwohl die Anzahl der Stimmen an sich noch kein ausreichendes Merkmal für die Bestimmung des Stils eines Konzerts ist. Meister der Partes-Polyphonie komponierten manchmal acht- oder zwölfstimmige Werke in der üblichen akkordisch-harmonischen Anordnung des Chortyps <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> См. например, двенадцатиголосиум «Всенощную» Н. Калашникова (133, *между 104 и 105*).

Дилецкий применяет в своей «Грамматике» термин «концерт» большей частью в смысле композиционного метода, способа музыкального изложения, для определения же жанра он пользуется понятием «мотет». Этим наименованием охватывался ряд стилистически разнородных видов церковной музыки, не входивших в обязательную постоянную часть богослужения. «Мотетом, — пишет современный немецкий исследователь, — могло называться в XVII и XVIII веках почти всякое духовное и светское вокальное произведение на латинском языке за исключением мессы и оратории... На протестантском севере ограничение латинским текстом отпадало...» (333, 656). Как род праздничного песнопения, предназначенного для особых случаев, мотет отличался от обычных «рядовых» песнопений более развернутыми масштабами и большим богатством и разнообразием средств музыкального выражения. Это было «высокое искусство» («Hochkunst»), существовавшее рядом с простой и непритязательной «обиходной церковной музыкой» («liturgische Gebrauchsmusik»), как правило анонимной и не выходившей за рамки сложившейся традиции. Мотет не был ограничен в своих средствах строгими каноническими требованиями и предоставлял больше возможности проявлению самостоятельного творческого начала.

Развитие мотета в XVII веке характеризовалось обилием стилистических тенденций и музыкально-композиционных форм. С одной стороны, продолжала развиваться традиция строгой

<sup>18</sup> Siehe z. B. N. Kalaschnikows zwölfstimmigen „Nachtgottesdienst“ (133, *zwischen 104 und 105*).

In seiner Grammatik verwendet Dilezki den Begriff „Konzert“ vor allem im Sinne einer Kompositionsmethode, einer Methode der musikalischen Präsentation, während er den Begriff „Motette“ zur Definition der Gattung verwendet. Diese Bezeichnung umfasste eine Reihe von stilistisch heterogenen Arten von Kirchenmusik, die nicht zum obligatorischen festen Bestandteil des Gottesdienstes gehörten. „Motette“, schreibt ein zeitgenössischer deutscher Forscher, „konnte im 17. und 18. Jahrhundert fast jedes geistliche und weltliche Vokalwerk in lateinischer Sprache genannt werden, mit Ausnahme der Messe und des Oratoriums .... Im protestantischen Norden fiel die Beschränkung auf den lateinischen Text weg...“ (333, 656). Als eine Art Festgesang, der für besondere Anlässe bestimmt war, unterschied sich die Motette von den „gewöhnlichen“ Gesängen durch einen größeren Umfang und eine größere Reichhaltigkeit und Vielfalt der musikalischen Ausdrucksmittel. Sie war eine „Hochkunst“, die neben der einfachen und bescheidenen „liturgischen Gebrauchsmusik“ existierte, die meist anonym war und nicht über die etablierte Tradition hinausging. Die Motette war in ihren Mitteln nicht durch strenge kanonische Vorgaben eingeschränkt und bot mehr Möglichkeiten für eigenständige Kreativität.

Die Entwicklung der Motette im 17. Jahrhundert war durch eine Fülle von stilistischen Strömungen und musikalischen Kompositionsformen gekennzeichnet. Einerseits entwickelte sich die Tradition der strengen A-

хоровой полифонии а capella, опирающаяся на творчество Палестрины,— «stile osservato», «подлинный», «истинный» стиль, официально поддерживавшийся Ватиканом; с другой — все большее развитие получали новые разновидности мотета: сольный мотет для одного или нескольких голосов с цифрованным басом, родственный флорентийской монодии, и монументальный многохорный концерт, сложившийся на рубеже XVI и XVII веков в творчестве мастеров венецианской школы Андреа и Джованни Габриели. «Роскошный стиль» («stilus luxurianus») венецианской школы с его яркими колористическими эффектами, тяготением к использованию больших звуковых масс, тембровыми и фактурными контрастами наиболее полно воплотил в себе основные черты барочной стилистики. Принцип контраста становится главным формообразующим началом в противоположность гармонической стройности и единству искусства Возрождения. «Любовь к структурному контрасту, — замечает Ф. Блуме, — находится в полном противоречии с конструктивными принципами ренессансного „ars perfecta“ („совершенного искусства")» (327, 213).

В отличие от полифонии строгого стиля, основывавшейся на мелодической самостоятельности и равноправии всех голосов, в концертирующем стиле<sup>19</sup> голосоведение в значительной мере определяется гармоническим планом.

<sup>19</sup> Ж. Гандшин распространяет это определение на всю эпоху барокко в музыке (344).

«Последования аккордов возникают не как вторичный результат линейного развития голосов, но само движение голосов направлено к тому, чтобы образовывать аккорды»

capella-Chorpolyphonie, die auf dem Werk Palestrinas beruhte, weiter - der „stile osservato“, der „authentische“, „wahre“ Stil, der offiziell vom Vatikan unterstützt wurde; andererseits wurden zunehmend neue Motettenformen entwickelt: die ein- oder mehrstimmige Solomotette mit digitalisiertem Bass, ähnlich der florentinischen Monodie, und das monumentale mehrhörige Konzert, das an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert im Werk der Meister der venezianischen Schule, Andrea und Giovanni Gabrieli, entwickelt wurde. Der „luxuriöse Stil“ („stilus luxurianus“) der venezianischen Schule mit seinen lebhaften koloristischen Effekten, seiner Neigung zu großen Klangmassen, Klangfarben- und Texturkontrasten verkörpert die Hauptmerkmale der barocken Stilikunst in vollem Umfang. Das Prinzip des Kontrastes wird zum wichtigsten formgebenden Prinzip im Gegensatz zur harmonischen Schlichtheit und Einheitlichkeit der Renaissancekunst. „Die Liebe zum strukturellen Kontrast“, bemerkt F. Blume, „steht in völligem Widerspruch zu den konstruktiven Prinzipien der „ars perfecta“ („vollkommene Kunst“) der Renaissance“ (327, 213).

Im Gegensatz zur Polyphonie des strengen Stils, die auf der melodischen Unabhängigkeit und Gleichheit aller Stimmen beruhte, wird im konzertanten Stil<sup>19</sup> das Stimmverhalten weitgehend durch den harmonischen Plan bestimmt.

<sup>19</sup> J. Gandschin erweitert diese Definition auf die gesamte Barockzeit in der Musik (344).

„Die Akkordfolgen entstehen nicht als sekundäres Ergebnis der linearen Entwicklung der Stimmen, sondern die Bewegung der Stimmen selbst ist auf die Bildung von Akkorden gerichtet“



(326, 1307). В связи с этим функции голосов четко разграничиваются. Ведущее значение приобретают верхний голос — носитель мелодического начала и бас, являющийся гармоническим фундаментом, средние же голоса служат часто только для заполнения гармонии. В произведениях с большим количеством голосов они обычно группируются попарно, соответственно их месту в образовании аккордовой структуры. По существу преобладает гомофонный склад, расцвечиваемый и оживляемый элементами полифонии. Контрастирование построений с плотной аккордовой фактурой и более прозрачных по звучанию имитационно изложенных эпизодов представляет собой одно из важных средств формообразования в хоровом барочном концерте.

Введение инструментов в многохорный венецианский концерт обогащало общий колорит звучания и давало дополнительные возможности для создания разнообразных тембровых и фактурных контрастов. В рамках барокко инструментальная музыка впервые приобрела самостоятельное значение и даже порой преобладала над вокальной. «Если в предбарочное время, — пишет В. Гурлит, — шла речь о музыке, то под этим понималась почти исключительно поющая музыка, составлявшая единый общеевропейский музыкальный язык от грегорианского хора до старонидерландской хоровой полифонии. Напротив, когда в эпоху барокко заговаривали о музыке, то все более и более подразумевали музыку играемую, инструментальную полифонию» (342, 229). Самое возникновение концертного стиля находится в связи с пышным расцветом инструментализма в эту эпоху в различных его формах и проявлениях (355, 81). Сочетание вокального и инструментального

(326, 1307). Dabei werden die Funktionen der Stimmen klar unterschieden. Die Oberstimme, die den melodischen Anfang trägt, und der Bass, der das harmonische Fundament bildet, nehmen eine führende Stellung ein, während die Mittelstimmen oft nur zur Ausfüllung der Harmonie dienen. In Werken mit einer großen Anzahl von Stimmen werden diese in der Regel entsprechend ihrer Stellung bei der Bildung der Akkordstruktur in Paaren zusammengefasst. Im Wesentlichen herrscht die homophone Struktur vor, die durch Elemente der Mehrstimmigkeit gefärbt und belebt wird. Die Gegenüberstellung von Strukturen mit dichtem Akkordgefüge und klanglich transparenteren imitierten Episoden ist eines der wichtigsten Gestaltungsmittel in einem barocken Chorkonzert.

Die Einführung von Instrumenten in das mehrhörige venezianische Konzert bereicherte die Gesamtklangfarbe und bot zusätzliche Möglichkeiten zur Schaffung einer Vielzahl von Klangfarben- und Texturkontrasten. Im Barock erlangte die Instrumentalmusik erstmals eine eigenständige Bedeutung und setzte sich zeitweise sogar gegen die Vokalmusik durch. „Wenn man in der vorbarocken Zeit“, schreibt W. Gurliit, „von Musik sprach, verstand man darunter fast ausschließlich gesungene Musik, die vom gregorianischen Choral bis zur altniederländischen Chorpolyphonie eine einzige gesamteuropäische Musiksprache bildete. Im Gegenteil, wenn man in der Barockzeit von Barockmusik sprach, verstand man darunter zunehmend gespielte Musik, instrumentale Polyphonie“ (342, 229). Gerade die Entstehung des Konzertstils steht im Zusammenhang mit der üppigen Blüte des Instrumentalismus in dieser Epoche in seinen verschiedenen Formen und Ausprägungen (355, 81). Die Verbindung von vokalen und instrumentalen Anfängen war eines der

начал было одним из существенных признаков венецианского хорового концерта. Голоса хора и инструменты выступали в нем как вместе, образуя насыщенное по звучанию, многокрасочное tutti, так и отдельно, во всевозможных сочетаниях и комбинациях. Строфы песнопения могли разделяться инструментальными интермедиями, иногда вводилась вступительная Sinfonia. Влиянию инструментальной фактуры подвергалась и самая манера хорового письма. В XVI веке произведения сольной инструментальной музыки нередко сохраняли еще заметные черты зависимости от вокальной полифонии. В «концертирующем стиле» соотношение меняется. Элементы развивающейся инструментальной виртуозности проникают и различные жанры как сольной вокальной, так и хоровой музыки. Это проявляется в большей подвижности голосов, обилии пространственных и сложных в техническом отношении роллад.

Гни хорового концерта, сформировавшийся в Венеции, быстро распространился в остальных областях Италии (главным образом Северной), а затем и в других европейских странах. В Германии род произведений становится известен уже в начале XVII века. Среди его первых сторонников и пропагандистов был авторитетнейший музыкальный теоретик, педагог и видный композитор М. Преториус<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> «Преториус и Шейн, — замечает Блуме, — считали многохорную музыку непревзойденной и находили в ней подобие небесных хоров» (326, 1328).

Вершины своего развития в немецкой музыке жанр хорового концерта достиг у Г. Шютца. «Концертирующий стиль» был ассимилирован также

важнейшие Merkmale des venezianischen Chorkonzerts. Chorstimmen und Instrumente traten darin sowohl gemeinsam auf und bildeten ein klangreiches, vielfarbiges Tutti, als auch getrennt, in allen möglichen Kombinationen und Zusammenstellungen. Die Strophen des Gesangs konnten durch instrumentale Zwischenspiele getrennt werden, und manchmal wurde eine einleitende Sinfonia eingefügt. Auch die Art und Weise, wie die Chöre komponiert wurden, wurde von der instrumentalen Textur beeinflusst. Im 16. Jahrhundert wiesen die Werke der solistischen Instrumentalmusik oft noch deutliche Züge der Abhängigkeit von der Vokalpolyphonie auf. Im „konzertierenden Stil“ ändert sich das Verhältnis. Elemente der sich entwickelnden instrumentalen Virtuosität durchdringen verschiedene Gattungen der Vokalsolomusik und der Chormusik. Dies äußert sich in der größeren Beweglichkeit der Stimmen, in der Fülle von langen und technisch komplexen Rouladen.

Die Gattung des Chorkonzerts, die in Venedig entstand, verbreitete sich schnell im übrigen Italien (vor allem im Norden) und dann in anderen europäischen Ländern. In Deutschland wurde die Gattung bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts bekannt. Zu ihren ersten Befürwortern und Propagandisten gehörte der maßgebliche Musiktheoretiker, Lehrer und bekannte Komponist M. Pretorius<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> „Pretorius und Schein“, bemerkt Blume, „betrachteten die mehrchörige Musik als unübertroffen und sahen in ihr das Ebenbild der himmlischen Chöre“ (326, 1328).

In der deutschen Musik erreichte die Gattung des Chorkonzerts mit G. Schütz ihren Höhepunkt. Der „Concerto-Stil“ wurde auch von der englischen Hymne

английским антемом. На востоке Европы выдающиеся произведения этого рода были созданы польскими композиторами.

В XVII веке у Польши устанавливаются тесные музыкальные связи с Италией, в частности с Венецией. Видные итальянские мастера работали в Варшаве и других крупных польских музыкальных центрах, одновременно сочинения польских композиторов становились известными в Италии благодаря взаимным поездкам и обмену творческими достижениями. После 1600 года в польской музыке наряду с хоровой полифонией строгого стиля получает широкое развитие и новый вокально-инструментальный стиль барочного мотета в обеих его разновидностях: сольный концерт, в котором голоса как бы соревновались с инструментами в виртуозной беглости и свободе исполнения трудных пассажей, и большие многохоровые композиции с яркими, впечатляющими звуковыми контрастами. Этот новый стиль, виднейшими представителями которого были М. Мельчевский, Я. Ружицкий, Г. Горчицкий, по словам польского исследователя, «изменил или совершенно отодвинул пение и таким образом оказался причиной полной секуляризации церковной музыки в дальнейшем» (331, 49). Элементы концертирующего стиля проникали даже в мессу (*missa concertata*), благодаря чему различие между церковной музыкой и светскими музыкальными жанрами становилось все более и более условным.

Одной из разновидностей этого пышного монументального стиля, основанного на ярких декоративных эффектах сопоставления и контрастирования больших звуковых масс, был и русско-украинский партесный концерт<sup>21</sup>.

ауфgegriffen. Im Osten Europas wurden die herausragendsten Werke dieser Art von polnischen Komponisten geschaffen.

Im 17. Jahrhundert knüpfte Polen enge musikalische Beziehungen zu Italien, insbesondere zu Venedig. Prominente italienische Meister wirkten in Warschau und anderen wichtigen polnischen Musikzentren, während Werke polnischer Komponisten durch gegenseitige Besuche und den Austausch kreativer Leistungen in Italien bekannt wurden. Nach 1600 entwickelte die polnische Musik neben der strengen Chorpolyphonie auch den neuen vokalen und instrumentalen Stil der barocken Motette in ihren beiden Spielarten: das Solokonzert, in dem die Stimmen mit den Instrumenten in virtuoser Geläufigkeit und Freiheit bei der Ausführung schwieriger Passagen wetteiferten, und große mehrstimmige Kompositionen mit lebhaften, beeindruckenden Klangkontrasten. Dieser neue Stil, dessen prominenteste Vertreter M. Melczewski, J. Różycki und G. Gorczycki waren, „veränderte oder entfernte sich völlig vom Gesang und bewirkte so später die vollständige Säkularisierung der Kirchenmusik“ (331, 49). Elemente des konzertierenden Stils drangen sogar in die Messe (*missa concertata*) ein, so dass die Unterscheidung zwischen Kirchenmusik und weltlichen Musikgattungen immer konventioneller wurde.

Eine der Spielarten dieses prächtigen Monumentalstils, der auf den lebendigen dekorativen Effekten des Nebeneinanderstellens und Kontrastierens großer Klangmassen beruht, war das russisch-ukrainische Partes-Konzert<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> На связь партесного многоголосия с тем видом католической церковной музыки XVII века, который получил в работах зарубежных музыковедов определения «Massenstil» или «Kolossalstil», указывала Т. Н. Ливанова еще в 30-х годах: «То же подавляющее количество звучностей, тот же тип гармонического— полифонического мышления, тс же противопоставления solo и tutti и даже иногда до мельчайших подробностей схожие детали, правда перенесенные на другой состав» (133, 100).

Непосредственным источником знакомства с барочным хоровым концертом для восточнославянских народов оказалось творчество названных выше польских мастеров. Из Польши этот жанр в начале XVII века проник на Украину, а затем и в Россию, получив здесь своеобразное преломление в соответствии с местными условиями и традициями национальной культуры. Следует заметить, что в России партесный концерт получил высокое развитие тогда, когда в Польше многохорный концерт уже перестал привлекать к себе внимание композиторов. После 50-х годов XVII века он был полностью вытеснен жанром сольного или сольно-ансамблевого духовного концерта с инструментальным сопровождением, который продолжал развиваться до конца следующего столетия.

Важнейшим моментом, определявшим специфику партесного концерта, было то, что, в отличие от католической церковной музыки, он оставался чисто вокальным — а cappella. Допущение многоголосного пения было вынужденной уступкой восточнохристианской церкви требованиям времени, но применение инструментов в православном богослужении по-

<sup>21</sup> T. N. Liwanowa wies auf die Verbindung zwischen der Partes-Polyphonie und jenem Typus der katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts hin, der in den Werken ausländischer Musikwissenschaftler bereits in den 30-er Jahren als „Massenstil“ oder „Kolossalstil“ bezeichnet wurde: „Dieselbe überwältigende Anzahl von Klängen, dieselbe Art von harmonischem und polyphonem Denken, dieselben Oppositionen von Solo und Tutti und sogar manchmal ähnliche Details bis ins kleinste Detail, wenn auch auf eine andere Komposition übertragen“ (133, 100).

Das Werk der oben genannten polnischen Meister erwies sich für die ostslawischen Völker als unmittelbare Quelle der Bekanntschaft mit dem barocken Chorkonzert. Von Polen aus drang diese Gattung zu Beginn des 17. Jahrhunderts in die Ukraine und dann nach Russland vor und erhielt hier eine besondere Brechung entsprechend den lokalen Bedingungen und Traditionen der nationalen Kultur. Es sei darauf hingewiesen, dass das Partes-Konzert in Russland zu einer Zeit hoch entwickelt war, als in Polen das mehrchörige Konzert bereits nicht mehr die Aufmerksamkeit der Komponisten auf sich zog. Nach den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts wurde es vollständig durch die Gattung des geistlichen Solo- oder Solo-Ensemblekonzerts mit Instrumentalbegleitung ersetzt, die sich bis zum Ende des nächsten Jahrhunderts weiter entwickelte.

Der wichtigste Punkt, der die Besonderheit des mehrstimmigen Konzerts ausmachte, war, dass es im Gegensatz zur katholischen Kirchenmusik rein vokal - a cappella - blieb. Die Zulassung der Mehrstimmigkeit war ein erzwungenes Zugeständnis der christlichen Ostkirche an die Erfordernisse der Zeit, aber die Verwendung von Instrumenten im orthodoxen Gottesdienst war weiterhin

прежнему исключалось. Это несомненно ограничивало колористические возможности многоголосного звучания. Русские композиторы не располагали теми средствами многообразного контрастирования тембров и форм изложения, которые проистекали из различных способов сочетания вокального и инструментального начала. Приходилось извлекать контрасты всецело из противопоставления отдельных групп хора, регистров и динамических оттенков. И в этом отношении авторы восьми- или двенадцатиголосных партесных композиций достигали высочайшего мастерства, а нередко и подлинной виртуозности. Хоровое tutti берет на себя функции самостоятельных инструментальных построений, занимающих важное место в польском, как и вообще в европейском барочном многохорном концерте. По фактуре туттийные разделы партесных концертов часто очень близки к инструментальным вступлениям или ритурнелям в польских произведениях этого рода. Такова, например, вступительная «симфония» из мотета М. Мельчевского «Triumphalis Dies» для двух хоров, четырех скрипок, трех тромбонов, фагота и basso continuo (пример 103).

Многие партесные концерты начинаются подобным же образом: вслед за аккордовым построением кадансирующего типа имитационно разрабатывается в разных голосах короткая мелодическая фигура и весь первый раздел завершается широкой эвтектической каденцией в замедленном движении.

Tutti в партесных концертах отличаются, как правило, массивной плотностью звучания, все голоса образуют единое слитное целое. Антифонное противопоставление отдельных четырехголосных хоров, широко используемое в польских многохорных мотетах, применяется в

исключено. Dies schränkte zweifellos die koloristischen Möglichkeiten der Mehrstimmigkeit ein. Die russischen Komponisten verfügten nicht über die Mittel für verschiedene kontrastierende Klangfarben und Darstellungsformen, die sich aus den verschiedenen Möglichkeiten der Kombination von vokalen und instrumentalen Anfängen ergaben. Die Kontraste mussten ganz aus dem Gegensatz der einzelnen Chorgruppen, Register und dynamischen Abstufungen gewonnen werden. Und in dieser Hinsicht erreichten die Autoren der acht- und zwölfstimmigen Mehrstimmigkeits-Kompositionen höchste Meisterschaft und oft wahre Virtuosität. Die Chortutti übernehmen die Funktion unabhängiger Instrumentalstrukturen, die im polnischen wie auch im europäischen barocken Polychorkonzert im Allgemeinen einen wichtigen Platz einnehmen. Von der Textur her sind die Tutti-Abschnitte der Partes-Konzerte den instrumentalen Einleitungen oder Ritournellen in polnischen Werken dieser Art oft sehr ähnlich. So zum Beispiel die einleitende „Symphonie“ aus M. Mielczewskis Motette „Triumphalis Dies“ für zwei Chöre, vier Violinen, drei Posaunen, Fagott und Basso continuo (Beispiel 103).

Viele Parteskonzerte beginnen auf die gleiche Weise: nach einer kadenzartigen Akkordstruktur wird eine kurze melodische Figur in verschiedenen Stimmen imitatorisch entwickelt, und der gesamte erste Abschnitt endet mit einer breiten eutektischen Kadenz in langsamer Bewegung.

Tutti in Parteskonzerten zeichnen sich in der Regel durch eine massive Klangdichte aus, bei der alle Stimmen ein einziges zusammenhängendes Ganzes bilden. Die in polnischen mehrchörigen Motetten weit verbreitete antiphonale Gegenüberstellung einzelner vierstimmiger Chöre wird in

зрелых образцах партесного стиля редко и на небольшом протяжении. Только иногда, в определенных местах, хоры разделялись и, вступая последовательно, один за другим, образовывали подобие гармонического канона. В партиях такие эпизоды отмечались специальным указанием «похорно». Основным средством контрастирования служит чередование мощного, полнозвучного tutti и прозрачных по звучанию «концертирующих» построений<sup>22</sup>, как правило трсхголосных с терцовым параллелизмом двух однородных голосов и басовой опорой<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Дилецкнй противопоставляет «концерт» и tutti, или ripieni (74, 338).

<sup>23</sup> Подобный тип трехголосия встречается и у польских композиторов, но чаще в сольно-ансамблевом мотете, а не в многохорном концерте. Типичны в «том отношении причастные песнопения М. Зеленьского, написанные для трех голосов с сопровождением органа или двух скрипок и фагота (385).

Этот тип изложения, напоминающий псалмовое трехголосие, порой несколько разнообразится одновременным вступлением голосов, в результате чего возникает краткая имитация. Более широкое развитие получают имитации в туттийных разделах. Как правило, применялись имитации в приму в пределах одной группы голосов. Часто при этом возникал канон, то есть голос, вступающий позже, буквально воспроизводил мелодическую линию ранее вступившего. Одновременно в разных группах голосов могли проводиться имитации на разном мелодическом материале, что приводило к образованию тройного, а в отдельных случаях и четверного канона. Такие

реифен Beispielen des Partesstils nur selten und nur für eine kurze Dauer verwendet. Nur manchmal, an bestimmten Stellen, wurden die Chöre getrennt und bildeten, nacheinander eintretend, eine Art harmonischen Kanon. Solche Episoden wurden in den Stimmen mit dem besonderen Vermerk „schändlich“ gekennzeichnet. Das Hauptmittel der Kontrastierung war der Wechsel zwischen einem kraftvollen, voll klingenden Tutti und transparent klingenden „konzertierenden“ Strukturen<sup>22</sup>, in der Regel dreistimmig mit Terzparallelen aus zwei homogenen Stimmen und Bassunterstützung<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Dilezki stellt „Konzert“ und Tutti oder Ripieni gegenüber (74, 338).

<sup>23</sup> Eine ähnliche Art der dreistimmigen Besetzung findet sich auch bei polnischen Komponisten, allerdings häufiger in Solo- und Ensemblemotetten als in einem mehrhörigen Konzert. Typisch sind in dieser Hinsicht die sakramentalen Gesänge von M. Selenski, die für drei Stimmen mit Orgelbegleitung oder zwei Violinen und Fagott geschrieben wurden (385).

Diese Art der Exposition, die an die Dreistimmigkeit der Psalmen erinnert, wird manchmal durch eine andere gleichzeitige Einführung der Stimmen etwas variiert, was zu einer kurzen Imitation führt. Die Imitationen in Tutti-Abschnitten sind weiter entwickelt. In der Regel wurden Imitationen in der Prime innerhalb einer Gruppe von Stimmen verwendet. Dies führte oft zu einem Kanon, d. h. die später eintretende Stimme reproduzierte buchstäblich die melodische Linie der zuvor eingetretenen Stimme. Gleichzeitig konnten Imitationen über unterschiedliches melodisches Material in verschiedenen Stimmgruppen durchgeführt werden, was zur Bildung eines Dreifach-, in manchen Fällen auch eines Vierfachkanons führte. Solche

сложные имитационно-канонические построения свидетельствовали о безусловно высокоразвитой технике полифонического письма у русских мастеров. Однако значение полифонии в партесном многоголосии оставалось все же подчиненным. Беглые, подвижные пассажи, служившие большей частью материалом для имитаций, в известной мере преодолевали статику аккордово-гармонического склада и вносили в музыку партесного концерта столь характерный для искусства барокко элемент динамической устремленности, рвущейся наружу энергии.

Н. Дилецкий — теоретик и композитор

Расцвет концертирующего стиля в русской музыке конца XVII века связан с деятельностью Николая Дилецкого как композитора, теоретика и педагога. В своем теоретическом труде «Идея грамматики мусикийской», ставшем основой для воспитания русских и украинских мастеров партесного пения, он дал систематический свод правил многоголосного хорового письма, извлеченных из произведений его учителей и предшественников, а также своих собственных.

Высококвалифицированный и образованный музыкант широкого кругозора Дилецкий открыл новые перспективы перед русской музыкой, способствовал более глубокому и разностороннему освоению ею передовых достижений зарубежного музыкального искусства того времени.

О жизни Дилецкого известно очень мало. Биография его может быть восстановлена лишь в самых общих чертах на основании тех сведений, которые имеются в его «Мусикийской

komplexen imitatorisch-kanonischen Konstruktionen zeugten von der zweifellos hoch entwickelten polyphonen Schreibtechnik der russischen Meister. Die Bedeutung der Mehrstimmigkeit in der Partespolyphonie blieb jedoch nachrangig. Flüchtige, bewegte Passagen, die zumeist als Material für Imitationen dienten, überwandten in gewisser Weise den statischen Charakter der akkordisch-harmonischen Struktur und brachten das für die Barockkunst so charakteristische Element des dynamischen Strebens und der nach außen drängenden Energie in die Musik des Parteskonzerts.

N. Dilezki - Theoretiker und Komponist

Die Blütezeit des konzertierenden Stils in der russischen Musik des späten 17. Jahrhunderts ist mit der Tätigkeit von Nikolai Dilezki als Komponist, Theoretiker und Pädagoge verbunden. In seinem theoretischen Werk „Die Idee der musikalischen Grammatik“, das zur Grundlage für die Ausbildung russischer und ukrainischer Meister des Partesgesangs wurde, gab er ein systematisches Regelwerk für das mehrstimmige Chorsingen, das er aus den Werken seiner Lehrer und Vorgänger sowie aus seinen eigenen Werken abgeleitet hatte. Als hochqualifizierter und gebildeter Musiker mit breitem Horizont eröffnete Dilezki der russischen Musik neue Perspektiven und trug dazu bei, dass sie sich die fortschrittlichen Errungenschaften der ausländischen Musikkunst jener Zeit tiefer und vielseitiger aneignete.

Über das Leben von Dilezki ist nur sehr wenig bekannt. Seine Biographie kann nur ganz allgemein auf der Grundlage der in seiner „Musikalischen Grammatik“ enthaltenen Informationen

грамматике», и некоторых косвенных данных. Ко второй половине 70-х годов, когда он появляется на горизонте русской музыкальной жизни, Дилецкий был, по-видимому, уже не очень молодым человеком, успевшим завоевать известность и авторитет как мастер и знаток партесного многоголосия. И. Коренев, тесно связанный с Дилецким в период пребывания последнего в Москве, называет его «жителем города Киева». Слово «житель» надо понимать, очевидно, как уроженец. Отсюда явствует, что Дилецкий был украинцем и родился или жил какое-то время в Киеве. Украинское происхождение его подтверждается также встречающейся в рукописях конца XVII века транскрипцией Дылецкий. Известный четырехголосный кант, в строфах которого характеризуется роль каждого из голосов хора и восхваляется «согласное» пение по «степеням» в противовес «разноголосующим фитам и кобылам»<sup>24</sup>, заканчивается и строками:

Канпоновал сия гласы человек  
грешный  
Иноземец же и пан Николай  
Дылецкий.

<sup>24</sup> Этот кант использовался, вероятно, для распевания перед началом занятий в хоре (см.: 133, 209—211).

«Иноземцами» принято было называть в то время выходцев из Украины и Белоруссии.

Как долго оставался Дилецкий в своем родном городе, где он, по-видимому, получил первоначальное образование, кто были его первые музыкальные учителя — нам неизвестно. Первой точной датой в его биографии является 1675 год, когда он находился в Вильне и, по собственному указанию, написал там первую редакцию своего

und einiger indirekter Daten rekonstruiert werden. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre, als er am Horizont des russischen Musiklebens auftauchte, war Dilezki offenbar kein ganz junger Mann mehr, der es bereits zu Ruhm und Ansehen als Meister und Kenner der Partespolyphonie gebracht hatte. I. Korenjev, der mit Dilezki während dessen Aufenthalt in Moskau eng verbunden war, nennt ihn einen "Bewohner der Stadt Kiew". Das Wort "Bewohner" ist offensichtlich als Einheimischer zu verstehen. Daraus folgt, dass Dilezki ein Ukrainer war und in Kiew geboren wurde oder dort eine Zeit lang lebte. Die ukrainische Herkunft wird auch durch die in Manuskripten des späten 17. Jahrhunderts vorkommende Transkription „Dyletzki“ bestätigt. Der bekannte vierstimmige Kantus, dessen Strophen die Rolle jeder einzelnen Chorstimme charakterisieren und den „konsonanten“ Gesang nach „Graden“ im Gegensatz zu den „disharmonischen Pfeifen und Stuten“<sup>24</sup> preisen, endet mit den Zeilen:

Diese Lieder wurden von einem sündigen Menschen  
Einem Ausländer und Herrn Nikolai  
Dylezki, komponiert.

<sup>24</sup> Dieser Kantus wurde wahrscheinlich vor Beginn des Chores gesungen (siehe: 133, 209-211).

Als „Ausländer“ bezeichnete man damals gemeinhin die Einwohner der Ukraine und Weißrusslands.

Wir wissen nicht, wie lange Dilezki in seiner Heimatstadt blieb, wo er offenbar seine erste Ausbildung erhielt, oder wer seine ersten musikalischen Lehrer waren. Das erste genaue Datum in seiner Biografie ist 1675, als er sich in Wilna aufhielt und dort auf eigene Anweisung die erste Ausgabe seiner theoretischen Abhandlung in polnischer Sprache schrieb. Im selben Jahr



теоретического трактата на польском языке. В том же году было издано его сочинение «Тога злата», поднесенное Виленскому магистрату по случаю нового 1675 года. Это сочинение (так же, как и первый вариант «Грамматики») до нас не дошло и известно только по библиографическим описаниям. В. Гошовский и И. Дурнев убедительно опровергают высказывавшееся некоторыми исследователями предположение, что это издание представляло собой первоначальную редакцию «Музыкальной грамматики» (66, 143—144). По мнению этих авторов, «Тога злата», объем которой составлял всего семь листов in 4°, была обычным новогодним панегириком. Но независимо от того, какое содержание крылось под этим пышным заглавием, посвящение виленскому магистрату было связано либо с занимавшейся Дилецким должностью, либо с его желанием обеспечить себе служебное положение в городе, в котором он находился, вероятно, уже в течение некоторого времени.

В посвящении «Тоги златы» он именуется «академиком виленским». Этот титул присуждался окончившим Виленскую иезуитскую академию, следовательно, Дилецкий был воспитанником одного из наиболее крупных и авторитетных католических учебных заведений на востоке Европы. Когда он обучался в Виленской академии и чем занимался по окончании ее — остается тоже невыясненным. Однако его «Грамматика» была составлена несомненно с практической учебной целью. Не располагая ее первоначальным польским текстом, мы не можем сказать, на какую из вероисповедных групп, существовавших тогда в Литве, — католическую, униатскую или православную — он ориентировался. Но поскольку обучение на польском языке велось и во многих

erschien sein Werk „Die goldene Toga“, das er dem Wilnaer Magistrat anlässlich des Jahreswechsels 1675 vorlegte. Dieses Werk (wie auch die erste Fassung der „Grammatik“) hat nicht überlebt und ist nur aus bibliographischen Beschreibungen bekannt. W. Goschowski und I. Durnjew widerlegen überzeugend die Annahme einiger Forscher, dass es sich bei dieser Ausgabe um die Originalausgabe der „Musikalischen Grammatik“ handelt (66, 143-144). Diesen Autoren zufolge handelte es sich bei der „Goldenen Toga“, die nur sieben Blätter in 4° umfasste, um eine gewöhnliche Neujahrspanegyrik. Doch ganz gleich, welcher Inhalt sich hinter diesem üppigen Titel verbarg, die Widmung an den Wilnaer Magistrat hing entweder mit der Position zusammen, die Dilezki innehatte, oder mit seinem Wunsch, sich eine offizielle Stellung in der Stadt zu sichern, in der er wahrscheinlich schon seit einiger Zeit lebte.

In der Widmung der „Goldenen Toga“ bezeichnet er sich als „Akademiker von Wilna“. Dieser Titel wurde an Absolventen der Wilnaer Jesuitenakademie verliehen, Dilezki war also Schüler einer der größten und bedeutendsten katholischen Bildungseinrichtungen Osteuropas. Wann er an der Wilnaer Akademie studierte und was er nach seinem Abschluss tat, bleibt unklar. Seine „Grammatik“ wurde jedoch zweifelsohne mit einem praktischen pädagogischen Ziel verfasst. Da uns der polnische Originaltext nicht vorliegt, können wir nicht sagen, an welcher der damals in Litauen existierenden religiösen Gruppen - katholisch, unierte oder orthodox - er sich orientiert hat. Da jedoch auch in vielen orthodoxen Schulen Polnischunterricht erteilt wurde, ist es wahrscheinlich, dass Dilezki, der in Wilna lebte, selbst orthodoxer Christ

православных школах, вполне вероятно, что Дилецкий, живя в Вильне, огтавался сам православным и был связан с одним из православных братств, для которого и предназначалось его теоретическое пособие<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Гошовский и Дурнев подвергают сомнению такую возможность, считая, что Дилецкий, живя в Вильне, всецело ориентировался на правящие польскими(?) круги (66, 144). Однако их доводы в данном случае не представляются убедительными. Действительно, после 1670 года положение православного населения в Вильне значительно ухудшилось, права его были сильно ограничены. Но на деле католическими властями, крайне неприязненно относившимися к униатам, допускались в отношении православных всякого рода послабления. «Несмотря на все невзгоды,—пишет историк В. Г. Васильевский.—русский Православный элемент в Вильне обнаруживал необыкновенную и удивительную живучесть... К великому удивлению, в самом конце XVII столетия мы встречаемся с жалобами униатской иерархии не только на присутствие ненавистных схизматиков в ремесленных вилнских цехах, но даже на преобладание, достигнутое ими в некоторых из этих корпораций» (47, 88). Сохраняло свое влияние и Святодуховское братство, являвшееся основной опорой православия в Литве.

На Украине, особенно до освобождения ее левобережной части из-под ига панской Польши и воссоединения с Россией в 1654 году, ощущалось сильное влияние польской культуры. Во многих украинских городах, в том числе и в Киеве, существовали иезуитские школы. Система образования в православных школах,

war und einer der orthodoxen Bruderschaften angehörte, für die sein theoretisches Handbuch bestimmt war<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Goschowski und Durnjew bezweifeln diese Möglichkeit, da sie der Meinung sind, dass Dilezki, der in Wilna lebte, ganz auf die herrschenden polnischen Kreise ausgerichtet war (66, 144). Ihre Argumente scheinen in diesem Fall jedoch nicht überzeugend zu sein. Es stimmt, dass sich die Lage der orthodoxen Bevölkerung in Wilna nach 1670 erheblich verschlechterte und ihre Rechte stark eingeschränkt wurden. Aber die katholischen Behörden, die den Unierten äußerst feindlich gesinnt waren, gewährten den Orthodoxen alle möglichen Erleichterungen. „Trotz aller Schwierigkeiten“, schreibt der Historiker W. G. Wasiljewski, „zeigte das russisch-orthodoxe Element in Wilna eine außergewöhnliche und überraschende Vitalität... Zu unserer großen Überraschung beschwerte sich die unierte Hierarchie am Ende des 17. Jahrhunderts nicht nur über die Anwesenheit der verhassten Schismatiker in den Handwerksbetrieben, sondern sogar über die Vorherrschaft, die sie in einigen dieser Körperschaften erlangt hatten“ (47, 88). Auch die Heilig-Geist-Bruderschaft, die die wichtigste Stütze der Orthodoxie in Litauen war, behielt ihren Einfluss.

In der Ukraine, insbesondere vor der Befreiung ihres linken Ufers vom Joch des Gesamtpolens und der Wiedervereinigung mit Russland im Jahr 1654, war der Einfluss der polnischen Kultur sehr stark. In vielen ukrainischen Städten, darunter auch in Kiew, gab es Jesuitenschulen. Das Bildungssystem in den orthodoxen Schulen, die meist von den kirchlichen Bruderschaften der

создававшихся большей частью городскими церковными братствами, была в основном такой же, как в католических учебных заведениях. Обучение и в тех и в других велось на польском и латинском языках, русский (церковнославянский) язык изучался в братских школах специально, как язык церковных книг и официальных государственных актов. Среди сторонников сближения с Польшей было много видных представителей украинского православного духовенства.

Неудивительно поэтому, что, получив начальное образование у себя на родине, Дилецкий мог потянуться за рубеж, в Речь Посполиту, чтобы расширить свой общекультурный кругозор и в первую очередь всесторонне и основательно изучить творчество мастеров польского музыкального барокко<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> В обращении к Г. Д. Строганову, предпосланном «Грамматике» в редакции 1679 года, Дилецкий указывал на заимствования из произведений и теоретических работ католических авторов: «...Избрах ю [ее] от многих искусных художников, тако церкви православный творцов пения, якоже и римские, и от многих книг латинских яже от мусикии» (74, 269).

В Киеве или в каком-нибудь другом из крупных культурных центров Левобережной Украины для этого не было достаточных возможностей. По предположению Н. Ф. Финдейзена, впоследствии поддержанному также немецким исследователем Д. Леманом, Дилецкий кроме Вильны находился некоторое время в Варшаве, где протекала деятельность особенно часто упоминаемого им композитора Мельчевского<sup>27</sup>.

Stadt gegründet wurden, war im Grunde dasselbe wie in den katholischen Schulen. In beiden wurde der Unterricht in Polnisch und Latein abgehalten, Russisch (Kirchenslawisch) wurde in den Schulen der Bruderschaften speziell als Sprache der Kirchenbücher und der offiziellen Staatsakte gelernt. Zu den Befürwortern der Annäherung an Polen gehörten viele prominente Vertreter des ukrainisch-orthodoxen Klerus.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass Dilezki nach seiner Grundausbildung in seinem Heimatland ins Ausland, in die polnisch-litauische Gemeinschaft, reisen konnte, um seinen allgemeinen kulturellen Horizont zu erweitern und vor allem die Werke der Meister der polnischen Barockmusik umfassend und gründlich zu studieren<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> In einer Ansprache an G. D. Stroganow, die er der Ausgabe der Grammatik von 1679 vorangestellt hat, wies Dilezki auf Anleihen bei den Werken und theoretischen Arbeiten katholischer Autoren hin: „...Ich habe dies [es] aus vielen geschickten Künstlern, wie auch aus vielen orthodoxen kirchlichen Schöpfern des Gesanges, wie auch aus römischen, und aus vielen lateinischen Büchern, wie auch aus Musikern ausgewählt“ (74, 269).

Dazu gab es weder in Kiew noch in einem anderen der großen kulturellen Zentren der linksukrainischen Region ausreichend Gelegenheit. Nach der Annahme von N. F. Findeisen, die später auch von dem deutschen Forscher D. Lehmann gestützt wurde, hielt sich Dilezki außer in Wilna auch einige Zeit in Warschau auf, wo die Tätigkeit des von ihm besonders oft erwähnten Komponisten Meltschewski stattfand<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Мельчевский был членом, а в 1644—1651 годах руководителем королевской капеллы в Варшаве. Однако он не мог быть учителем Дилецкого, как полагает Финдейзен, так как в 1651 году уже умер.

Цитированные выше украинские авторы на основании некоторых мест в так называемой «львовской» редакции «Грамматики» приходят к заключению, что Дилецкий должен был находиться в Кракове (66, 142—143). И то и другое, однако, остается в плоскости догадок и предположений, не подтверждаемых никакими документальными данными. Для того чтобы познакомиться с произведениями Мельчевского и других польских композиторов, писавших в том же стиле, Дилецкому не было необходимости ездить из Вильны в Варшаву. Эти сочинения распространялись в рукописных копиях (печатных изданий было очень мало) и были «нестины во всех крупных центрах тогдашнего польского государства, где имелись достаточные по количеству и по уровню своих возможностей исполнительские силы. В Вильне, где католическая церковь развила в XVII веке большую активность, возводились великолепные церковные здания барочного типа, должны были безусловно существовать капеллы, которым было под силу исполнение крупных многохорных композиций.

Более ясным представляется последний период деятельности Дилецкого, связанный с его пребыванием в Москве, хотя и здесь не все еще до конца уточнено. Опорными точками для освещения »того периода служат три «издания», то есть рукописные редакции «Грамматики» в переводе на русский или, точнее, церковнославянский язык: смоленская 1677 года и две московские—1679 и 1681 годов (последняя в соединении с трактатом

<sup>27</sup> Meltschewski war Mitglied und 1644-1651 Vorsteher der königlichen Kapelle in Warschau. Er kann jedoch nicht der Lehrer von Dilezki gewesen sein, wie Findeisen annimmt, denn er war bereits 1651 gestorben.

Die oben zitierten ukrainischen Autoren schließen aufgrund einiger Stellen in der sogenannten „Lemberger“ Ausgabe der „Grammatik“, dass Dilezki in Krakau gewesen sein muss (66, 142-143). Beides bleibt jedoch im Bereich von Vermutungen und Annahmen, die durch keinerlei dokumentarische Daten gestützt werden. Um die Werke Meltschewskis und anderer polnischer Komponisten, die im gleichen Stil schrieben, kennenzulernen, musste Dilezki nicht von Wilna nach Warschau reisen. Diese Werke wurden in Manuskriptkopien verbreitet (es gab nur sehr wenige gedruckte Ausgaben) und in allen wichtigen Zentren des damaligen polnischen Staates aufgeführt, wo es genügend Aufführungskräfte in Bezug auf Anzahl und Fähigkeiten gab. In Wilna, wo die katholische Kirche im 17. Jahrhundert sehr aktiv war und wo prächtige Kirchengebäude im Barockstil errichtet wurden, gab es sicherlich Kapellen, die in der Lage waren, große mehrchörige Kompositionen aufzuführen.

Die letzte Periode von Dilezkis Tätigkeit, die mit seinem Aufenthalt in Moskau verbunden ist, scheint klarer zu sein, obwohl auch hier noch nicht alles vollständig geklärt ist. Drei „Ausgaben“, d. h. ins Russische oder genauer gesagt ins Kirchenslawische übersetzte Manuskriptaussagen der „Grammatik“, dienen als Bezugspunkte für die Erfassung dieser Periode: die Smolensker Ausgabe von 1677 und die beiden Moskauer Ausgaben von 1679 und 1681 (letztere in Verbindung mit I.

И. Коренева «О пении божественном»). Однако ни сам Дилецкий, ни какие-либо другие источники ничего не говорят о том, когда и какими путями он попал в Москву. Польский историк А. Полинский высказывал предположение, что он был приглашен при царе Федоре Алексеевиче по инициативе жены последнего, дочери польского магната Агаты Грушевской (364, 153). Но на русской придворной службе Дилецкий не числился.

В. В. Протопопову в результате тщательных архивных изысканий удалось установить некоторые новые данные, имеющие существенное значение для биографии Дилецкого. Так, до сих пор для всех исследователей оставалось загадкой имя некоего Тимофея Деметриановича, которому была посвящена смоленская редакция «Грамматики» (249, 185). Вряд ли может вызвать сомнение атрибуция Протопопова, считающего, что этим лицом был приказный дьяк Т. Д. Литвинов, человек аысокопросвещеннын по» тому времени, связанный с передовыми деятелями русской культуры (74, 540—544). В своем посвящении Дилецкий писал: «...К тебе, благодетелю мой милостивый, Тимофей Деметриановичь, с апострофнею моею возвращаюся, молю, да мнлостивне сие восприемлеши мое начертание, еже ми повелел издати, и самого меня под кровом да сохраниши». Это обращение ясно говорит о том, что Дилецкий находился под покровительством дьяка Литвинова, а возможно, и и служебной зависимости от него. Мы не имеем точных гвечений о том, где именно служил автор «Грамматики». Но нполне можно допустить, что он, как предполагает В. В. Протопопов, находился и Москве до того, как направился в Смоленск с каким-то

Korenjews Abhandlung „Über den göttlichen Gesang“). Allerdings sagen weder Dilezki selbst noch andere Quellen etwas darüber aus, wann und auf welchem Weg er nach Moskau kam. Der polnische Historiker A. Polinski schlug vor, dass er unter Zar Fjodor Alexejewitsch auf Initiative von dessen Frau, der Tochter des polnischen Magnaten Agata Gruschewskaja, eingeladen wurde (364, 153). Dilezki wurde jedoch nicht in den russischen Hofdienst aufgenommen.

W. W. Protopopow gelang es dank sorgfältiger Archivrecherchen, einige neue Daten zu ermitteln, die für die Biographie Dilezkis von großer Bedeutung sind. So blieb der Name eines gewissen Timofei Dementianowitsch, dem die Smolensker Ausgabe der „Grammatik“ gewidmet war, bisher für alle Forscher ein Rätsel (249, 185). Die Zuschreibung von Protopopow, der glaubt, dass es sich bei dieser Person um den Schreiber T. D. Litwinow handelt, einen für die damalige Zeit hochgebildeten Mann, der mit den führenden Persönlichkeiten der russischen Kultur in Verbindung stand, kann kaum bezweifelt werden (74, 540-544). In seiner Widmung schrieb Dilezki: „...An Sie, meinen gnädigen Wohltäter, Timofei Dementianowitsch, kehre ich mit meinem Apostroph zurück, ich bitte Sie, meine Inschrift anzunehmen, die Sie mir aufgetragen haben, und mich unter Ihrem Dach zu behalten“. Aus dieser Adresse geht eindeutig hervor, dass Dilezki unter der Schirmherrschaft des Schreibers Litwinow stand und möglicherweise auch offiziell von ihm abhängig war. Wir haben keine genauen Informationen darüber, wo genau der Autor der „Grammatik“ gedient hat. Es ist jedoch durchaus möglich, wie W. W. Protopopow vorschlägt, anzunehmen, dass er sich in Moskau aufhielt, bevor er im Auftrag seines Gönners nach Smolensk ging. Bereits in der zweiten Hälfte der 50er Jahre ergriffen die Moskauer Behörden Maßnahmen, um

поручением своего патрона. Московские власти уже со второй половины 50-х годов принимали меры к экономическому и военному укреплению Смоленска, находившегося более сорока лет под властью польских королей, и к усилению влияния православной церкви. Католические монастыри обращались в православные. Сооружались новые храмы, из разных городов страны в Смоленск переводились представители русского духовенства вместе с церковной утварью, певчими и всем причтом (169, 199—211). В 1677 году в Смоленске была учреждена митрополия и тогда же началось строительство смоленского Успенского собора по присланному из Москвы проекту. Вполне вероятно, что в числе специалистов различных отраслей, направленных в Смоленск из столицы, мог находиться Дилецкий, на которого была возложена обязанность организации митрополичьего хора певчих и обучения церковному пению.

Поскольку со слов самого Дилецкого известно, что в 1675 году он находился в Вильне, то наиболее вероятной датой его переезда в российскую столицу надо считать 1676 год (это не исключает, разумеется, возможности связи Дилецкого с Россией и в более раннее время).

Первая московская редакция «Грамматики», датированная 1679 годом, посвящена Г. Д. Строганову, представителю знаменитого рода русских купцов и промышленников, у которых еще в XVI веке на Урале был свой хор, являвшийся одним из крупных очагов развития церковно-певческого искусства. В XVII веке Строгановы имели хор и в Москве. Исследователь строгановского архива и библиотеки А. А. Введенский пишет, что Дилецкий был у них регентом (48, 95). Но документальных подтверждений того, что он

Smolensk, das mehr als vierzig Jahre lang unter der Herrschaft der polnischen Könige gestanden hatte, wirtschaftlich und militärisch zu stärken und den Einfluss der orthodoxen Kirche auszubauen. Katholische Klöster wurden in orthodoxe Klöster umgewandelt, neue Kirchen wurden gebaut, Vertreter des russischen Klerus wurden aus verschiedenen Städten des Landes nach Smolensk versetzt, zusammen mit Kirchengeräten, Sängern und der gesamten Gemeinde (169, 199-211). 1677 wurde in Smolensk ein Metropolitat eingerichtet, und gleichzeitig begann der Bau der Smolensker Mariä-Entschlafens-Kathedrale nach einem aus Moskau übermittelten Projekt. Es ist wahrscheinlich, dass Dilezki, der mit der Aufgabe betraut wurde, den Metropolitanchor zu organisieren und den Kirchengesang zu unterrichten, zu den Spezialisten verschiedener Fachrichtungen gehörte, die aus der Hauptstadt nach Smolensk geschickt wurden.

Da wir aus Dilezkis eigenen Worten wissen, dass er sich 1675 in Wilna aufhielt, ist das wahrscheinlichste Datum für seine Übersiedlung in die russische Hauptstadt das Jahr 1676 (was natürlich nicht ausschließt, dass Dilezki auch schon früher mit Russland in Verbindung stand).

Die erste Moskauer Ausgabe der „Grammatik“ von 1679 ist G. D. Stroganow gewidmet, einem Vertreter einer berühmten Familie russischer Kaufleute und Industrieller, die im 16. Jahrhundert im Ural, einem der wichtigsten Zentren für die Entwicklung der kirchlichen Gesangkunst, einen eigenen Chor unterhielt. Im 17. Jahrhundert hatten die Stroganows auch einen Chor in Moskau. A. A. Wwedenski, ein Forscher des Stroganow-Archivs und der Stroganow-Bibliothek, schreibt, dass Dilezki ihr Regent war (48, 95). Es gibt jedoch

находился на службе у Строгановых, нет, и текст упомянутого посвящения не дает прямых указаний на это. Следовательно, мы имеем снова дело с фактом вероятным, но не достоверным.

Близкие отношения связывали Дилецкого с Иоанникием Кореневым, в доме которого он жил в 1679 году, когда работал над новой редакцией своей «Грамматики» (74, 555). Вполне вероятно, что ими была совместно подготовлена и редакция 1681 года, объединившая труд Дилецкого с полемическим сочинением Коренева «О пении божественном». Если мы к этому прибавим еще участие в редактировании сборника псалм, составителем которого был один из верных никоновских адептов иеродьякон Дамаскин<sup>28</sup>, то круг московских связей Дилецкого вырисовывается с достаточной ясностью.

<sup>28</sup> См. главу «Внекультовая духовная песня».

Вполне закономерно, что он примкнул по приезду в Москву к группе передовых просвещенных деятелей русской культуры, среди которых находили активную поддержку новые течения о различных областях художественного творчества. Дилецкий сразу же занял видное место в этом кругу и стал признанным главой и наставником московской школы мастеров партесного пения.

После 1681 года мы не находим никаких сведений о нем. Это заставляет предполагать, что он вскоре умер. Трактат Дилецкого многократно переписывался уже посмертно с различными вариантами и дополнениями и служил вплоть до середины XVIII века основным пособием для изучения теории музыки и техники многоголосной

keinen urkundlichen Beleg dafür, dass er in den Diensten der Stroganows stand, und auch der Text der Widmung gibt keine direkten Hinweise darauf. Folglich haben wir es wieder mit einer wahrscheinlichen, aber nicht zuverlässigen Tatsache zu tun.

Dilezki hatte enge Beziehungen zu Ioannikij Korenjew, in dessen Haus er 1679 wohnte, als er an einer neuen Ausgabe seiner „Grammatik“ arbeitete (74, 555). Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie gemeinsam die Ausgabe von 1681 vorbereiteten, die Dilezkis Werk mit Korenjews polemischem Werk „Über den göttlichen Gesang“ kombinierte. Nimmt man noch die Beteiligung an der Herausgabe der Psalmensammlung hinzu, deren Kompilator einer der treuen Anhänger Nikons, Hierodiakon Damaskin<sup>28</sup>, war, wird der Kreis der Moskauer Verbindungen Dilezkis hinreichend deutlich.

<sup>28</sup> Siehe das Kapitel „Außerweltlicher geistlicher Gesang“.

Es ist ganz natürlich, dass er sich nach seiner Ankunft in Moskau der Gruppe der fortschrittlichen, aufgeklärten Persönlichkeiten der russischen Kultur anschloss, unter denen er aktive Unterstützung für neue Tendenzen in verschiedenen Bereichen des künstlerischen Schaffens fand. Dilezki nahm in diesem Kreis sofort einen prominenten Platz ein und wurde zum anerkannten Leiter und Mentor der Moskauer Schule der Partesgesangs-Meister.

Nach 1681 finden wir keine Aufzeichnungen über ihn. Dies lässt vermuten, dass er bald darauf verstarb. Dilezkis Traktat wurde posthum mehrfach mit verschiedenen Varianten und Ergänzungen neu geschrieben und diente bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als Haupthandbuch für das Studium der Musiktheorie und der Technik des mehrstimmigen Gesangs.

вокальной композиции. Эти копии широко распространялись на территории России и Украины, проникнув всюду, где пошло в обиход партесное пение<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Обзор всех списков трактата Дилецкого см.: 74, 454—492, 566—573.

«Грамматика» Дилецкого ориентирована на два типа учащихся, что формулируется автором в смоленской редакции 1677 года, как разделение на «основательного и изобразительного мусикия» (249, 181). Под первым определением он имеет в виду сумму необходимых для каждого музыканта-практика общетеоретических сведений, тогда как «изобразительная мусикия» представляет собой собственно теорию композиции. В московской редакции 1679 года мы не находим такого разделения, но оно фактически существует в самом плане изложения. В первых трех частях разъясняются общие теоретические правила. Часть четвертая «Яже о творении» вводит в технику сочинения многоголосной музыки<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Здесь допущена непоследовательность изложения. Часть вторая оканчивается словами: «Зде скончившн во пении совршеинаго певца, начинаем божню- формалнаго творца...» Но далее следует третья часть — «О конкордании (интервалах), относящаяся по содержанию к первой половине.

Стройной и последовательной системы изложения у Дилецкого нет. Он часто возвращается к уже сказанному ранее, дополняя и поясняя то, о чем говорилось в предыдущих разделах. На ряде страниц встречаются оговорки: «понеже забыл написать», «понеже не вспомянул прежде». Глава

Diese Exemplare verbreiteten sich in ganz Russland und der Ukraine und drangen überall dorthin vor, wo der Partesgesang üblich wurde<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Für einen Überblick über alle Listen in Dilezkis Abhandlung siehe: 74, 454-492, 566-573.

Dilezkis „Grammatik“ ist auf zwei Typen von Studenten ausgerichtet, was der Autor in der Smolensker Ausgabe von 1677 als Unterteilung in „gründliche und bildliche Musik“ formuliert (249, 181). Mit der ersten Definition meint er die Summe der allgemeinen theoretischen Informationen, die für jeden praktischen Musiker notwendig sind, während die „bildhafte Musik“ die eigentliche Kompositionstheorie darstellt. In der Moskauer Ausgabe von 1679 finden wir eine solche Unterteilung nicht, aber sie ist tatsächlich im Grundriss der Darstellung vorhanden. In den ersten drei Teilen werden die allgemeinen theoretischen Regeln erläutert. Der vierte Teil, „Ich bin der Schöpfer“, führt in die Technik des Komponierens mehrstimmiger Musik ein<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Hier gibt es eine Unstimmigkeit in der Darstellung. Der zweite Teil endet mit den Worten: „Wo wir mit dem Gesang des Sängers aufgehört haben, beginnen wir mit dem formellen Schöpfer Gottes...“. Doch dann folgt der dritte Teil - „Über die Konkordanz (Intervalle), inhaltlich verwandt mit der ersten Hälfte.

Dilezki hat kein strenges und konsequentes System der Exposition. Oft kehrt er zu dem zurück, was zuvor gesagt wurde, und ergänzt und erläutert das, was in den vorangegangenen Abschnitten gesagt wurde. Auf einigen Seiten finden sich Vorbehalte: „weil er vergessen hat, zu schreiben“, „weil er sich vorher nicht erinnert hat“. Das



седьмая озаглавлена «О вещах забвенных, их же забых напреде писати». После авторского послесловия «К читателю» дано еще несколько глав, в которых говорится об обучении пению детей, о сочинении каденций, приводятся примеры «хорального правила». В языке, которым написана «Грамматика», часто ощущается свободный разговорный тон. Все это указывает на то, что труд Дилецкого возник на основе его личной, педагогической практики и представляет собой не очень строго организованный свод знаний и рекомендаций, сообщаемых в живом процессе преподавания.

Общетеоретические взгляды Дилецкого отличаются известной двойственностью и противоречивостью. Новое, прогрессивное облекается у него порой в архаичную форму, что приводит к очень сложным, громоздким построениям. С другой стороны, он не находит еще соответствующего определения для некоторых важнейших закономерностей, лежащих в основе многоголосной музыки тонально-гармонического склада, и ограничивается чисто эмпирической демонстрацией тех или иных элементов. Наиболее трудным для усвоения было объяснение ступеней звукоряда и их взаимозависимости. Стремление соединить октавный принцип <sup>31</sup> с сольмизационной системой, базировавшейся на гексахордах и переосмыслении звуков (мутации) при переходе из одного гексахорда в другой, приводило к большой запутанности изложения.

<sup>31</sup> Для указания ступеней октавного звукоряда Дилецкий пользуется буквенными обозначениями, которые он называет «словами» или «письмами мусикалнии». Слоговые же

сiebte Kapitel trägt den Titel „Über Dinge, die verboten sind, aber ich habe vergessen, sie vorher zu schreiben“. Nach dem Nachwort des Autors „An den Leser“ folgen mehrere weitere Kapitel, in denen es darum geht, Kindern das Singen beizubringen, Kadenzen zu komponieren, und Beispiele für die „Choralregel“ gegeben werden. Die in der „Grammatik“ verwendete Sprache hat oft einen freien Konversationston. All dies deutet darauf hin, dass Dilezkis Werk aus seiner persönlichen pädagogischen Praxis hervorgegangen ist und einen nicht sehr streng organisierten Bestand an Kenntnissen und Empfehlungen darstellt, die im lebendigen Prozess des Unterrichtens vermittelt werden.

Dilezkis allgemeine theoretische Ansichten sind durch eine gewisse Dualität und Widersprüchlichkeit gekennzeichnet. Neue, fortschrittliche Dinge werden manchmal in archaische Form gekleidet, was zu sehr komplexen, schwerfälligen Konstruktionen führt. Andererseits hat er für einige der wichtigsten Regelmäßigkeiten, die der tonal-harmonischen polyphonen Musik zugrunde liegen, noch keine angemessene Definition gefunden und beschränkt sich auf eine rein empirische Demonstration bestimmter Elemente. Am schwierigsten zu verarbeiten war die Erklärung der Stufen der Sonorität und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit. Der Wunsch, das Oktavprinzip <sup>31</sup> mit dem auf Hexachorden basierenden Solmisationssystem und der Umdeutung von Klängen (Mutation) beim Übergang von einem Hexachord zum anderen zu verbinden, führte zu großer Verwirrung in der Darstellung.

<sup>31</sup> Um die Stufen des Oktavklangs zu bezeichnen, verwendet Dilezki buchstabengetreue Bezeichnungen, die er „Wörter“ oder „Buchstaben der Musik“ nennt. Die Silbenbezeichnungen wurden

наименования употреблялись им только по отношению к ступеням гексахорда и, следовательно, не имели постоянного звуковысотного значения.

Каждый звук должен был рассматриваться с точки зрения как его места в октавном ряду, так и положения в соответствующем гексахорде, получая таким образом тройное наименование: с — фа — ут, d — соль—ре и т. д.

Дилецкий требовал от певца твердого и свободного владения техникой сольмизации. Нужно было всегда мысленно представлять себе каждый звук как ступень определенного гексахорда и уметь осуществлять мутацию в зависимости от направления движения мелодии и общего гармонического контекста.

Сольмизационный метод в то время широко применялся и в западноевропейской музыкальной педагогике, сохранявшей еще многие пережитки средневековых теоретических воззрений. Для Дилецкого он имел еще особое значение. Система сольмизации давала возможность установить преемственную связь между древнерусской теорией музыки и теми новыми воззрениями, которые отстаивал и теоретически обосновывал Дилецкий. Ранее уже говорилось о том, что так называемый обиходный звукоряд, лежавший в основе знаменного распева, представлял собой не что иное, как три связанных между собой гексахорда<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> См. главу «Судьбы знаменного распева в XVII веке», с. 210—211.

Дальнейшее расширение этого звукоряда путем прибавления к нему гексахордов сверху и снизу<sup>33</sup> позволяло увеличить общий состав

von ihm nur in Bezug auf die Stufen des Hexachords verwendet und hatten daher keinen konstanten klanglichen Wert.

Jeder Ton musste sowohl unter dem Gesichtspunkt seiner Stellung in der Oktavreihe als auch unter dem Gesichtspunkt seiner Stellung im entsprechenden Hexachord betrachtet werden und erhielt daher einen dreifachen Namen: c - f - c, d - g - d usw.

Dilezki verlangte vom Sänger eine sichere und fließende Beherrschung der Technik der Solmisation. Es war notwendig, sich jeden Ton immer als einen Schritt eines bestimmten Hexachords vorzustellen und ihn je nach Richtung der Melodie und des harmonischen Gesamtzusammenhangs zu verändern.

Zu dieser Zeit war die Solmisationsmethode auch in der westeuropäischen Musikpädagogik weit verbreitet, die noch viele Überreste mittelalterlicher theoretischer Ansichten bewahrte. Für Dilezki hatte sie noch eine besondere Bedeutung. Das System der Solmisation ermöglichte es, eine Kontinuität zwischen der altrussischen Musiktheorie und den neuen Ansichten herzustellen, die Dilezki verteidigte und theoretisierte. Wir haben bereits erwähnt, dass die so genannte Alltagstonleiter, die dem Krjuki-Noten-Gesang zugrunde lag, nichts anderes war als drei miteinander verbundene Hexachorde<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Siehe das Kapitel „Die Schicksale des Krjuki-Noten-Gesangs im 17. Jahrhundert“, S. 210-211.

Die Erweiterung dieser Klangordnung durch Hinzufügung von Hexachorden von oben und unten<sup>33</sup> ermöglichte es, die Gesamtkomposition von Klängen zu

звучков, ввести в употребление альтерированные — повышенные и пониженные — ступени, осуществлять модуляции в различные строи, не нарушая основополагающего принципа.

<sup>33</sup> В последнем разделе «Грамматихи» 1681 года Дилецкий дает пример такого расширения, замечая, что при добавлении к традиционному звукоряду еще одного связанную тетрахорда снизу перед нотой должен быть поставлен диес.

У Дилецкого нет отчетливо формулированного понятия тональности, но косвенно оно присутствует в ряде высказываемых им положений.

Таково разделение музыки «по ключу» (точнее по знакам при ключе) на «дуральную», «бемолярную», «диезисовую» и «смешанную». К первой Дилецкий относит тот случай, «когда не имеет в начале ключа положенного», к «бемолярной» и «диезисовой» — произведения с одним или двумя соответствующими знаками при ключе. «Под „смешанной мусикией“, — замечает В. В. Протопопов, — Дилецкий разумеет прежде всего переменнопараллельный лад, наиболее простой вид переменности» (74, 587). Отсутствие бемоля при ключе указывало на то, что звук, обозначаемый латинской буквой B, трактовался как ми гексахорда от g, то есть как си натуральное, а не пониженное. В музыке «дуральной» он оказывался вводным тоном до мажора. В «диезисовой» . музыке для образования вводного тона необходимо было повышение соответствующего звука. Диес всегда обозначал вводнотоновую интонацию, и звук, при котором он находился, должен был по сольмизационной системе читаться как ми. Дилецкий

erhöhen, die Verwendung von veränderten - erhöhten und erniedrigten - Schritten einzuführen und in verschiedene Strukturen zu modulieren, ohne das Grundprinzip zu verletzen.

<sup>33</sup> Im letzten Abschnitt der „Grammatik“ von 1681 gibt Dilezki ein Beispiel für eine solche Erweiterung, indem er darauf hinweist, dass bei der Hinzufügung eines weiteren gebundenen Tetrachords zur traditionellen Tonfolge ein Kreuz („#“) vor die darunter liegende Note gesetzt werden muss.

Dilezki hat kein klar artikuliertes Konzept von Tonalität, aber es ist in einer Reihe von Aussagen, die er macht, implizit.

Dies ist die Aufteilung der Musik „nach Schlüssel“ (oder genauer gesagt, durch die Zeichen in der Tonart) in „Dur“, „Moll“, „Kreuz“ und „gemischt“. Zum ersten bezieht sich Dilezki auf den Fall, „wenn es am Anfang der Tonart nicht gesetzt ist“, zu „Moll“ und „Kreuz“ - Werke mit einem oder zwei entsprechenden Zeichen in der Tonart. „Mit ‚gemischter Musik‘“, bemerkt W. W. Protopopow, „meint Dilezki vor allem die variabel-parallele Harmonie, die einfachste Art der Variabilität“ (74, 587). Das Fehlen eines Bs in der Tonart deutet darauf hin, dass der mit dem lateinischen Buchstaben B bezeichnete Ton als E-Hexachord von g aus interpretiert wurde, d. h. als ein natürliches, nicht erniedrigtes B. In der „Dur“-Musik erwies er sich als der Anfangston von C-Dur. In der „Kreuz“-Musik war der Anstieg des entsprechenden Tons notwendig, um einen Einleitungston zu bilden. Ein Kreuz bezeichnete immer einen Anfangston, und der Ton, an dem es sich befand, musste nach dem Solmisationssystem als E gelesen werden. Dilezki erlaubt die Verwendung von vier Kreuzen: fis-mi, cis-mi, gis-mi

допускает применение четырех диезов: *fis*—ми, *cis*—ми, *gis*—ми и *dis*—ми. Носкольку при ключе не проставлялось больше двух диезов, по ледине два из указанных им могли встречаться только в минорных тональностях ля минор и ми минор. Количество бемолей он уже ограничивает четырьмя, хотя практически в партесных композициях проставлялись при ключе только два бемоля — си-бемоль и ми-бемоль.

Значение, придаваемое Дилецким вводнотоновости, говорит о сложившемся тональном мышлении и отходе от средневековой модальности, хотя теоретического обоснования важнейших категорий мажоро-минорной тональной системы мы у него еще не находим.

Музыкальная теория XVII века не знала еще понятия трезвучия как основы тональной гармонии. Аккорды характеризовались но совокупности составляющих их интервалов. Здесь, как и во многих других местах своего трактата, Дилецкий прибегает к приему наглядной демонстрации, не давая теоретического объяснения рассматриваемому явлению. В связи с разделением музыки по выразительному характеру на «веселую» и «жалостную» он поясняет: «В веселом пении ут, ми, соль, в печальном же ре, фа, ля — будет жалостная». Перед началом пения регент должен задавать тон с помощью звуков мажорного или минорного трезвучия в зависимости от основной ладотональности исполняемого произведения. В редакции 1681 года есть глава: «О нотах согласующихся иже до задания голосов суть нужные слова», содержащая примеры построения трезвучий на разных ступенях. «Слово А согласуется в терции, сиречь в третьем тоне, с словом с и со словом е в квинте», «слово В в беммолярном согласуется со слоном d и со словом f и т. д.

und *dis-mi*. Da aber nicht mehr als zwei Kreuze in der Tonart verwendet wurden, konnten zwei der von ihm genannten Kreuze nur in den Molltonarten a-Moll und e-Moll vorkommen. Außerdem begrenzt er die Zahl der Bs auf vier, obwohl in den Partes-Kompositionen praktisch nur zwei Bs - b und es - in die Tonart eingefügt wurden.

Die Bedeutung, die Dilezki der Einleitungstonalität beimisst, deutet auf ein entwickeltes tonales Denken und eine Abkehr von der mittelalterlichen Modalität hin, obwohl wir noch keine theoretische Begründung für die wichtigsten Kategorien des Dur-Moll-Tonsystems gefunden haben.

Die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts kannte noch nicht das Konzept der Dreiklänge als Grundlage der tonalen Harmonie. Akkorde wurden durch die Gesamtheit der sie bildenden Intervalle charakterisiert. Hier, wie an vielen anderen Stellen seiner Abhandlung, greift Dilezki auf die Technik der visuellen Demonstration zurück, ohne eine theoretische Erklärung des betreffenden Phänomens zu geben. Im Zusammenhang mit der Einteilung der Musik nach ihrem Ausdruckscharakter in „heiter“ und „kläglich“ erklärt er: „Beim heiteren Gesang C, E, G, beim traurigen Gesang D, F, A - wird es kläglich sein“. Bevor der Gesang beginnt, sollte der Regent den Ton angeben, indem er die Töne des Dur- oder Molldreiklangs verwendet, je nach der grundlegenden Palatonie des gesungenen Stücks. In der Ausgabe von 1681 gibt es ein Kapitel: „Über übereinstimmende Töne und vor dem Setzen der Stimmen sind die notwendigen Worte“, das Beispiele für den Aufbau von Dreiklängen in verschiedenen Tonhöhen enthält. „Das Wort A stimmt in der Terz, d.h. im dritten Ton, mit dem Wort c und mit dem Wort e in der Quinte überein“, „das Wort B stimmt in der b-moll-Tonart mit dem

Важное значение имеют устанавливаемые Дилецким правила образования каденций («падежей»). Он различает два вида каденций— «обыкновенные» и «необыкновенные», то есть полные и половинные, поясняя, что «необыкновенная» каденция возникает в тех случаях, «когда бас падежь творит не на то письмо, с которого начал творить пение».

Ход баса в «обыкновенной» каденции требовал обязательного повышения терцового звука в предпоследнем созвучии, в «необыкновенной»— в последнем. Правило, соответственно которому при сопоставлении аккордов, находящихся в квинтовом отношении, должен был обязательно проставляться диез, создающий вводно-гоновое тяготение, приводило к частому возникновению кадансирующих оборотов. Эта распространенная в XVII веке манера гармонического письма получила в немецкой теоретической литературе специальное определение *Kadenzharmonie*. Один из рекомендуемых Дилецким приемов изложения определяется им как правило падежное». Суть этого правила заключается в имитационном проведении в разных голосах какого-либо кадансирующего оборота («когда гласы концертуются падежами»).

В связи с вопросом о каденциях Дилецкий касается разделения интервалов на консонирующие и диссонирующие, применяя к ним те же определения — «обыкновенные» и «необыкновенные»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> В редакции 1681 года Дилецкий пользуется терминами «свойственные» и «несвойственные», что является буквальным переводом латинских слов «*propria*» и «*impropria*», употреблявшихся в том

Wort D und mit dem Wort F und so weiter überein.

Dilezki's Regeln für die Bildung von Kadenzen („Fällen“) sind wichtig. Er unterscheidet zwischen zwei Arten von Kadenzen - „gewöhnlichen“ und „außergewöhnlichen“, d. h. vollen und halben Kadenzen, und erklärt, dass eine „außergewöhnliche“ Kadenz entsteht, „wenn der Bass eine Kadenz auf einem anderen Buchstaben macht als dem, von dem aus er zu singen begann“.

Die Basspassage in einer „gewöhnlichen“ Kadenz erforderte eine obligatorische Erhöhung des Terzklangs in der vorletzten Konsonanz, und in einer „außergewöhnlichen“ Kadenz - in der letzten. Das Gebot, ein Kreuz zu setzen, wenn Akkorde in Quintrelation stehen, um ein Leitton-Gleiten zu erzeugen, führte zu häufigen Kadenzen. Diese im 17. Jahrhundert verbreitete Art der harmonischen Schreibweise wurde in der deutschen theoretischen Literatur als *Kadenzharmonie* bezeichnet. Eine von Dilezki empfohlene Methode der Exposition wird von ihm als „Fallregel“ bezeichnet. Das Wesen dieser Regel besteht darin, in verschiedenen Stimmen eine kadenzielle Wendung zu imitieren („wenn die Stimmen durch Fälle konzertiert werden“).

Im Zusammenhang mit der Frage der Kadenzen verweist Dilezki auf die Einteilung der Intervalle in konsonant und dissonant, wobei er die gleichen Definitionen anwendet - „gewöhnlich“ und „außergewöhnlich“<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> In der Ausgabe von 1681 verwendet Dilezki die Begriffe „typisch“ und „untypisch“, was eine wörtliche Übersetzung der lateinischen Wörter „*propria*“ und „*impropria*“ ist, die von

же смысле западноевропейскими теоретиками.

К числу первых он относит терции и квинты, образующие трезвучие, ко вторым — кварты, сексты и септимы, применение которых допускалось им в виде задержания.

К разделу общетеоретических сведений относится то, что Дилецкий пишет о такте как «измерении ноте»<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> В редакции 1679 года такого раздела нет.

За единицу измерения он принимает целую ноту — «една». Наряду с четными размерами Дилецки указывает также нечетные, для определения которых он пользуется термином «пропорция», заимствованным из мензуральной теории: большая пропорция — 3/1 малая пропорция — 3/2. Кроме того, им вводится понятие о сложных тактах 6/4, 6/8, 9/8, 12/4. не получивших, впрочем, широкого применения в партесном многоголосии <sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Дилецкий определяет эти размеры словом «пеканда», вероятнее всего, производным от латинского или итальянского *peccare* — ошибаться, обманываться. грешить. В итальянском языке существуют выражения: *peccare contro la gramatika* — погрешить против грамматики, *peccato di lingua* — языковая, стилистическая ошибка. По-видимому, «пеканда» рассматривалась Дилецким как некое исключение из общих правил музыкальной теории.

Переходя от общих теоретических сведений к изложению правил композиции, Дилецкий еще раз напоминает о важности изучения основ музыкальной грамоты: «К самым моего изыскания приступуюше

westeuropäischen Theoretikern im gleichen Sinne verwendet werden.

Zu den ersteren zählt er Terzen und Quinten, die einen Dreiklang bilden, zu den letzteren Quarten, Sexten und Septimen, deren Verwendung er in Form einer Verzögerung erlaubt.

Der Abschnitt über allgemeine theoretische Informationen enthält, was Dilezki über Takt als „Messung einer Note“<sup>35</sup> schreibt.

<sup>35</sup> In der Ausgabe von 1679 gibt es keinen solchen Abschnitt.

Er nimmt eine ganze Note - „ein“ - als Maßeinheit. Neben den geraden Maßen gibt Dilezki auch die ungeraden an, für deren Definition er den aus der Mensural-Theorie entlehnten Begriff „Proportion“ verwendet: große Proportion - 3/1 kleine Proportion - 3/2. Darüber hinaus führt er den Begriff der komplexen Takte 6/4, 6/8, 9/8, 12/4 ein, die jedoch in der Partespolyphonie nicht weit verbreitet sind <sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Dilezki definiert diese Dimensionen mit dem Wort „peccanda“, das höchstwahrscheinlich vom lateinischen oder italienischen *peccare* - irren, täuschen, sündigen - abgeleitet ist. Im Italienischen gibt es die Ausdrücke: *peccare contro la gramatika* - gegen die Grammatik irren, *peccato di lingua* - sprachlicher, stilistischer Fehler. Offenbar betrachtete Dilezki „peccanda“ als eine Ausnahme von den allgemeinen Regeln der Musiktheorie.

Von den allgemeinen theoretischen Informationen zur Darstellung der Kompositionsregeln übergehend, erinnert Dilezki noch einmal an die Wichtigkeit des Erlernens der Grundlagen der musikalischen Bildung:

правилам, всем наказую да имевши память прилежную на описание — что есть мусикия» (74, 277).

Этот раздел он начинает с правил «диспозиции» — выработки общего плана композиции в соответствии с делением текста на фразы или строки: «Имаши разсуждати и разлагати — где будут концерта, сиречь глас со гласом борение, такожде где все вкупе». В редакции 1681 года добавлено разъяснение, что «вси купно по влоску [по-итальянски] глаголется тутти, инако — капелля или рипиеии». Слово «концерт», противопоставляемое tutti или ripieni, одновременно истолковывается Дилецким еще и в другом смысле, как определение имитационного склада — «егда гласы, един единого постизающе, борются».

Продуманная диспозиция должна была обеспечить ясное произношение текста в пении, правильность ударений. Но Дилецкого заботила не только формальная сторона. Приступая к сочинению музыки, композитор должен был прежде всего проникнуть в содержание («естество») текста и в соответствии с этим выбирать те или другие приемы композиции. Это требование формулируется Дилецким как «естественное правило», которое иллюстрируется типичными примерами барочной символики. Так, слова «сннде на землю» должны передаваться нисходящим мелодическим движением и, наоборот, если в тексте встречаются слова «возшедый на небеса», то мелодия должна подниматься вверх.

Об одном из следующих правил — правило «падежное» — уже «шло сказано выше. Важное значение имеет «хоральное правило» — «когда статья за статью идет», иначе говоря, хоры многоголорной композиции вступают поочередно,

„Zu den Regeln meines Studiums weise ich jeden an, ein sorgfältiges Gedächtnis für die Beschreibung dessen zu haben, was Musik ist“ (74, 277).

Er beginnt diesen Abschnitt mit den Regeln der „Disposition“, der Ausarbeitung eines allgemeinen Kompositionsplans entsprechend der Gliederung des Textes in Sätze oder Zeilen: „Du sollst überlegen und zerlegen - wo es Konzerte geben wird, das heißt ein Streit zwischen Stimme zu Stimme, auch wo alles zusammen ist“. In der Fassung von 1681 wird hinzugefügt, dass „alle zusammen auf italienisch tutti, sonst Kapelle oder ripieni genannt werden“. Das Wort „Konzert“, das sich von „tutti“ oder „ripieni“ unterscheidet, wird von Dilezki gleichzeitig in einem anderen Sinn als Definition des imitatorischen Stils gedeutet, „wenn die Stimmen, eine der anderen folgend, sich streiten“.

Die ausgefeilte Disposition musste die klare Aussprache des Textes beim Singen und die Korrektheit der Akzente gewährleisten. Doch ging es Dilezki nicht nur um die formale Seite. Wenn der Komponist mit der Komposition von Musik beginnt, muss er zunächst in den Inhalt („Wesen“) des Textes eindringen und dementsprechend die eine oder andere Kompositionsmethode wählen. Diese Forderung wird von Dilezki als „natürliche Regel“ formuliert, die durch typische Beispiele barocker Symbolik veranschaulicht wird. So müssen die Worte „hinab zur Erde“ durch eine absteigende melodische Bewegung vermittelt werden, und umgekehrt, wenn der Text die Worte „hinauf zum Himmel“ enthält, muss die Melodie aufwärts steigen.

Eine der folgenden Regeln - die „Fallregel“ - wurde bereits oben erwähnt. Die „Chorregel“ - „wenn Text auf Text folgt“ - ist von großer Bedeutung; mit anderen Worten, die Chöre einer mehrhörigen Komposition treten abwechselnd auf und bilden einen

образуя канон. Среди фугих отметим «дудальное правило», представляющее собой не что иное, как басовый органный пункт. Излагая это правило, Дилецкий указывает, что «дудального басса мощно ти закрыт» в бассах осмыслимыми нотами предложеными», то есть маскировать органный пункт с помощью фигураций; фундаментальное, или «основательное правило» — размеренный бас, движущийся по аккордовым ступеням, при оживленном движении в других голосах; «правило противное» — «когда пение печальное прелагаеши на веселое или веселое на печальное», иначе говоря, смена мажорного и минорного наклонов. Приводя примеры применения этих правил, Дилецкий замечает, что каждое из них допускает множество вариантов, ритмических и ладотональных.

Пятая часть «Грамматики» озаглавлена «О контрапункте, или противоточии». Однако Дилецкий применяет этот термин не в обычном смысле — *puncta contra puncta*, а для определения пунктирного ритма. К «противоточию» относит он также синкопу и задержание, служившее средством образования диссонансирующих созвучий в каденции. Понятия «синкопа» у Дилецкого не встречается, и он его демонстрирует лишь с помощью нотных примеров, хотя в западноевропейской музыкальной теории этот термин вошел в употребление со времени *ars nova*. Особое значение имел прием синкопирования (*syncopatio*) в барочной многохорной композиции как средство образования диссонансов в каденсирующих оборотах. Связь синкопы с каденцией являлась правилом, регулирующим использование диссонансов (355, 201—208).

Необычно истолковывается им и термин «фуга», который уже в XIV—XV веках служил на Западе для обозначения особых форм канона

Канон. Unter den Fugen ist die „Dudal-Regel“ zu erwähnen, die nichts anderes ist als ein Orgelpunkt im Bass. In seiner Darstellung dieses Prinzips weist Dilezki darauf hin, dass „der Dudal-Bass durch Oktavierungen im Bass maskiert werden kann“, d. h. der Orgelpunkt kann durch Figuren verschleiert werden. Das fundamentale oder „grundlegende Prinzip“ ist ein gleichmäßiger Bass, der sich auf akkordisch verbundenen Stufen bewegt, während die anderen Stimmen sich lebhaft bewegen. Das „gegensätzliche Prinzip“ ist „wenn du traurige Musik in fröhliche oder fröhliche in traurige Musik verwandelst“, mit anderen Worten, die Veränderung von Dur- und Moll-Launen. Anhand von Beispielen für die Anwendung dieser Regeln stellt Dilezki fest, dass jede von ihnen zahlreiche rhythmische und tonale Variationen zulässt.

Der fünfte Teil der Grammatik trägt den Titel „Über den Kontrapunkt oder *contra puncta*“. Allerdings verwendet Dilezki diesen Begriff nicht im üblichen Sinne - *puncta contra puncta* -, sondern um den punktierten Rhythmus zu definieren. Auch die Synkope und die Detention, die als Mittel zur Bildung dissonanter Konsonanzen in der Kadenz dienen, bezeichnet er als „Kontrapunkt“. Dilezki begegnet dem Begriff der Synkope nicht und demonstriert ihn nur anhand von Musikbeispielen, obwohl dieser Begriff in der westeuropäischen Musiktheorie seit der *Ars nova* in Gebrauch ist. Die Technik der Synkope (*syncopatio*) war vor allem in der barocken Polychorkomposition von Bedeutung, um Dissonanzen in Kadenzwendungen zu erzeugen. Die Verbindung zwischen Synkope und Kadenz war eine Regel für die Verwendung von Dissonanzen (355, 201-208).

Ungewöhnlich interpretiert er auch den Begriff „Fuge“, der im Westen bereits im 14. und 15. Jahrhundert dazu diente, besondere Formen des Kanons oder



или канонической имитации. Дилецкий понимает фугу просто как быстрый пассаж в мелких длительностях. Такая трактовка термина связана с прямым значением слова *fuga* в итальянском языке — бегство, побег. Применение этого приема рекомендовалось Дилецким в тех местах, где текст выражает чувства радости, торжества и ликования, например «во время воскресения Христова».

Несмотря на недостаточную систематичность изложения и порой несколько архаическую форму, в которую Дилецкий облакал свои положения, его теоретический трактат содержал основной круг сведений и практических рекомендаций, необходимых для овладения техникой многоголосной хоровой композиции. «Грамматика» Дилецкого служила руководством к обучению и выработке навыков многоголосного письма для двух или даже трех поколений мастеров партесного пения.

Композиторское творчество Дилецкого изучено значительно меньше, чем его теоретические взгляды, хотя ряд его произведений сохранился в рукописных хранилищах Москвы и Киева, что было известно писавшим о нем авторам еще в первой половине прошлого века. Ф. Ж. Фетис на основании сведений, полученных им от инспектора Петербургской капеллы П. Е. Беликова, сообщал о восьмьголосном «Тебе поем» и других церковных песнопениях Дилецкого на пять, шесть и восемь голосов, которые он называет псалмами и антемами (332, 22—23). Беликову несомненно был знаком и самый нотный материал, о чем свидетельствуют высказываемые здесь же суждения по поводу этих произведений. Так, о «Тебе поем» мы читаем: «Некоторые унисонные и октавные последовательности и известная неловкость голосоведения не мешают заметить хорошее

der kanonischen Imitation zu bezeichnen. Dilezki versteht die Fuge einfach als eine schnelle Passage in kleinen Zeitabschnitten. Diese Interpretation des Begriffs hängt mit der direkten Bedeutung des Wortes *fuga* im Italienischen zusammen - Flucht, Entkommen. Dilezki empfahl die Verwendung dieser Technik an Stellen, an denen der Text Gefühle der Freude, des Triumphs und des Jubels ausdrückt, wie etwa „bei der Auferstehung Christi“.

Trotz des Mangels an systematischer Darstellung und der manchmal etwas archaischen Form, in die Dilezki seine Bestimmungen kleidete, enthielt seine theoretische Abhandlung die grundlegenden Informationen und praktischen Empfehlungen, die für die Beherrschung der Technik der polyphonen Chorkomposition notwendig waren. Dilezkis „Grammatik“ diente zwei oder sogar drei Generationen von Meistern des Partes-Gesangs als Leitfaden für das Erlernen und die Entwicklung der Fähigkeiten des Partesgesangs.

Dilezkis kompositorisches Schaffen ist weit weniger erforscht als seine theoretischen Ansichten, obwohl eine Reihe seiner Werke in Manuskriptdepots in Moskau und Kiew erhalten geblieben sind, was Autoren, die bereits in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts über ihn schrieben, bekannt war. F. J. Fetis berichtete auf der Grundlage von Informationen, die er vom Inspektor der Petersburger Kapelle, P. E. Belikow, erhielt, über Dilezkis achtstimmiges „Wir singen dir“ und andere fünf-, sechs- und achtstimmige Kirchenlieder, die er Psalmen und Hymnen nennt (332, 22-23). Belikow war zweifellos mit dem musikalischen Material selbst vertraut, wie die hier vorgenommenen Beurteilungen dieser Werke zeigen. So lesen wir über „Wir singen dir“: „Einige Unisono- und Oktavfolgen und eine gewisse Unbeholfenheit der Intonation hindern nicht daran, einen guten harmonischen Sinn und sogar eine gewisse

гармоническое чувство и даже определенное мастерство *sorte d'art*) в распределении имитаций между голосами». В описаниях разных рукописных собраний встречались упоминания о сочинениях Дилецкого<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> В описи экспонатов Тверского музея, напечатанной в 1885 году, есть указание на «Херувимскую» Дилецкого из рукописного нотного сборника 90-х годов XVII века (87, 187). На эту опись ссылается Финдейзен (294, 293). Н. С. Петров несколько раз упоминает о сочинениях Дилецкого в описании библиотеки киевского Софийского собора.

Но исследователи проходили мимо этой стороны его деятельности, рассматривая Дилецкого только как теоретика. Лишь в последние десятилетия советскими учеными был проявлен интерес также к его музыкальному творчеству и оно было извлечено из забвения<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Наиболее полно творчество Дилецкого представлено в Рукописном отделе ЦНБ АН УССР в Киеве. Материалы этого фонда легли в основу исследования Н. А. Герасимовой-Персидской (59). Произведения Дилецкого были обнаружены также В. В. Протопоповым в рукописных фондах ГИМ. Все выявленные к настоящему времени сочинения композитора опубликованы (см.: 76; 154; 300).

Известные нам произведения Дилецкого далеко не исчерпывают его обширного творческого наследия. Не обнаружены некоторые из тех работ, на которые он сам ссылается в своей «Грамматике». Надо надеяться, что дальнейшие поиски дадут возможность составить более полное

Meisterschaft (*sorte d'art*) in der Verteilung der Imitationen zwischen den Stimmen zu bemerken“. In den Beschreibungen verschiedener Manuskriptsammlungen wurde auf Dilezkis Kompositionen hingewiesen<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Im Inventar der Exponate des Twer-Museums, das 1885 gedruckt wurde, findet sich ein Hinweis auf Dilezkis „Cherubikon“ aus einer handschriftlichen Notensammlung aus den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts (87, 187). Auf diesen Bestand bezieht sich Findeisen (294, 293). N. S. Petrow erwähnt die Kompositionen Dilezkis mehrmals in seiner Beschreibung der Bibliothek der Sophienkathedrale in Kiew.

Doch die Forschung ging an diesem Aspekt seiner Tätigkeit vorbei und betrachtete Dilezki nur als Theoretiker. Erst in den letzten Jahrzehnten haben sich sowjetische Wissenschaftler auch für sein musikalisches Werk interessiert und es aus der Vergessenheit geholt<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Dilezkis Werk ist am umfassendsten in der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen SSR in Kiew vertreten. Die Materialien dieser Sammlung bildeten die Grundlage für die Forschungen von N. A. Gerassimowa-Persidskaja (59). Dilezkis Werke wurden auch von W. W. Protopopow im Manuskriptfundus des GIM entdeckt. Alle bisher identifizierten Werke des Komponisten sind veröffentlicht worden (siehe: 76; 154; 300).

Die uns bekannten Werke von Dilezki sind weit davon entfernt, sein umfangreiches kreatives Erbe zu erschöpfen. Einige der Werke, auf die er selbst in seiner Grammatik Bezug nimmt, sind noch nicht entdeckt worden. Es ist zu hoffen, dass weitere Nachforschungen ein umfassenderes

представление о Дилецком как о композиторе. Но и тот материал, которым мы располагаем в настоящее время, позволяет судить об уровне его мастерства и характерных приемах творчества.

Рассмотрим один из образцов крупной концертной формы с продуманным соотношением частей и применением разнообразных средств контрастирования — «Херувимскую» Дилецкого (она входит в состав восьмиголосной службы из собрания Киево-Псчерской лавры)<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Произведение публиковалось дважды (см.: 300; 76). Нотные примеры даются по позднему изданию, где исправлены многие ошибки, имевшие место в первой публикации «Херуонмской».

В целом это песнопение распадается соответственно строфическому строению текста на четыре части. При этом первая строфа «Иже херувимы тайно образуеще», представляющая собой как бы вступительный возглас или обращение, объединяется со второй — «И животворящей троице трисвятую песнь приносяще». Поэтому нотируется трехчастная структура с приблизительно равными по размеру частями<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Присущие «Херувимской» Дилецкого признаки трехчастной формы отмечаются в комментарии к первой ее публикации (300, 345).

Отдельные части, построенные на чередовании tutti и «концерта», контрастны внутри себя. Вместе с тем они контрастируют друг другу благодаря различной последовательности вступления голосов, ритмическим вариантам, средствам ладогармонического развития.

Вступительное построение образует само по себе небольшую трехчастную

Bild von Dilezki als Komponist ermöglichen werden. Aber selbst das Material, über das wir derzeit verfügen, erlaubt uns ein Urteil über das Niveau seines Könnens und seine charakteristischen Schaffensmethoden.

Betrachten wir eines der Beispiele für eine große Konzertform mit einer ausgeklügelten Korrelation der Teile und dem Einsatz verschiedener Kontrastmittel - Dilezkis „Cherubikon“ (es ist Teil eines achtstimmigen Gottesdienstes aus der Sammlung des Kiewer-Höhlenklosters)<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Das Werk wurde zweimal veröffentlicht (siehe: 300; 76). Die Notenbeispiele stammen aus der späteren Ausgabe, in der viele Fehler aus der ersten Veröffentlichung des „Cherubikons“ korrigiert wurden.

Im Allgemeinen ist dieser Gesang entsprechend der Strophenstruktur des Textes in vier Teile gegliedert. Die erste Strophe „Und die Cherubim verkörpernd“, die eine Art Eröffnungsruf oder Anrede ist, wird mit der zweiten Strophe „Und die dreiteilige Hymne der lebenspendenden Dreifaltigkeit darbringend“ kombiniert. Die Nacht hat also eine dreiteilige Struktur mit ungefähr gleichen Teilen<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Die Eigenschaften der dreiteiligen Form von Dilezkis „Cherubikon“ werden im Kommentar zu ihrer ersten Veröffentlichung erwähnt (300, 345).

Die einzelnen Teile, die auf dem Wechsel von Tutti und „Konzert“ aufbauen, sind in sich kontrastierend. Gleichzeitig kontrastieren sie sich durch die unterschiedliche Abfolge der Einsätze der Stimmen, der rhythmischen Variationen und der Mittel der harmonischen Entwicklung gegenseitig.

Die Eröffnungsstruktur bildet eine kleine dreiteilige Form für sich, in der die

форму, в которой срединный концертирующий эпизод обрамляется полнозвучными аккордовыми tutti. Ладотональ-нос развитие ведет от доминанты основного строя до мажор к субдоминанте (пример 104).

Непосредственно примыкающее к первому второе построение («И животворящей тройце трисвятую песнь») изложено в виде напева с припевом. Текст этой строфы сначала исполняется трехголосно (два альты и первый бас), затем повторяется хором tutti. Завершается построение развернутой каденцией в строе минорной параллели.

Следующий раздел, занимающий срединное положение в общей композиции «Херувимской», выделяется разнообразием изложения и характера музыки. С помощью различных фактурных средств — чередования двух и трехголосия с хоровыми tutti, имитационного противопоставления голосов или постепенного их наложения до полного восьмиголосного звучания всего хора — Дилецкий достигает смены выразительных нюансов в воплощении этой строфы — «Всякую ныне житейскую отвержем печаль». Этой же цели служит и метроритмический контраст. Оживленное движение восьмыми в размере 4/4 сменяется широкими длительностями «большой пропорции» (такт 3/1), всегда связывавшейся с музыкой величавого, торжественного характера. В основе обоих построений лежат варианты одной и той же ритмической фигуры (примеры 105а и б).

После каденции в строе субдоминанты дано еще дополнение, которое одновременно служит и вступлением к заключительному четвертому разделу. Чувство радости, торжества и ликования передается здесь раскатистыми руладами

mittlere konzertante Episode von volltönenden akkordischen Tutti umrahmt wird. Die harmonische Entwicklung führt von der Dominante der C-Dur-Grundtonleiter zur Subdominante (Beispiel 104).

Direkt im Anschluss an die erste ist die zweite Strophe („Und die dreiteilige Hymne der lebenspendenden Dreifaltigkeit“) in Form eines Gesangs mit Refrain gesetzt. Der Text dieser Strophe wird zunächst von drei Stimmen (zwei Alt und dem ersten Bass) gesungen und dann vom Tutti-Chor wiederholt. Die Struktur schließt mit einer ausgedehnten Kadenz in der parallelen Molltonart ab.

Der nächste Abschnitt, der die mittlere Position in der Gesamtkomposition des „Cherubikon“ einnimmt, zeichnet sich durch die Vielfalt der musikalischen Gestaltung und des Charakters aus. Durch den Einsatz verschiedener textlicher Mittel - Wechsel zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit und Chortutti, imitatorische Gegenüberstellung von Stimmen oder deren allmähliche Überlagerung mit dem vollen achtstimmigen Klang des gesamten Chors - erreicht Dilezki einen Wechsel der Ausdrucksnuancen bei der Umsetzung dieser Strophe - „Lasst uns heute allen Kummer im Leben zurückweisen“. Auch der metrische Kontrast dient demselben Zweck. Die lebhaft Achtelbewegung im 4/4-Takt wird durch weite Dauern der „großen Proportion“ (Takt 3/1) ersetzt, die seit jeher mit Musik von majestätischem und feierlichem Charakter in Verbindung gebracht wird. Beide Strukturen beruhen auf Varianten der gleichen rhythmischen Figur (Beispiele 105a und b).

Auf die Kadenz folgt eine weitere Hinzufügung in der Subdominant-Tonleiter, die auch als Einleitung für den abschließenden vierten Teil dient. Das Gefühl der Freude, des Triumphs und des Jubels wird hier durch die rollenden Rouladen der Konzertstimmen, auf die

концертирующих голосов, которым отвечает хор tutti, подвижным ритмом, постепенным нарастанием стремительности, силы и плотности звучания.

Благодаря смелому распределению контрастов и пропорциональности в соотношении частей Дилецкому удалось создать цельную, законченную по форме композицию, отличающуюся свободной и уверенной техникой многоголосного хорового письма.

Эти качества присущи и восьмиголосному концерту Дилецкого (или мотету, но собственному определению автора) «Вошел еси во церковь», который упоминается им в «Грамматике».

Одной из особенностей этого произведения является широкое использование «хорального правила», то есть антифонного противопоставления двух хоров. Оно демонстрируется с самого начала разновременным вступлением хоров в первой фразе. Далее тот же прием применен на словах «о своих же и о людских», поочередно повторяемых разными хорами (пример 106).

Мелодически выразительны концертирующие эпизоды, мягкий напевный склад которых контрастирует размеренному псалмодированию хора в разделах tutti. Особенно выделяется лирической проникновенностью выражения ре-минорный эпизод «Хотяще жертву принести господеву». Скорбно окрашенный напевно-декламационный характер мелодики подчеркнут экспрессивными паузами между секвенционно повторяющимися фразами. В верхних голосах тактовый размер alla breve фактически изменяется тут на 6/4 тогда как в басу сохраняется основной метр (пример 107).

der Tutti-Chor antwortet, den agilen Rhythmus und die allmähliche Steigerung der Schnelligkeit, Kraft und Dichte des Klangs vermittelt.

Dank der kühnen Verteilung der Kontraste und der Proportionalität des Verhältnisses der Stimmen gelang es Dilezki, eine vollständige, formvollendete Komposition zu schaffen, die sich durch eine freie und selbstbewusste Technik des polyphonen Chorgesangs auszeichnet.

Diese Qualitäten sind auch in Dilezkis achtstimmigem Konzert (oder Motette, nach der eigenen Definition des Autors) „Du bist in die Kirche eingetreten“ enthalten, das er in der „Grammatik“ erwähnt.

Eine der Besonderheiten dieses Werkes ist die ausgiebige Verwendung der „Choralregel“, d.h. die antiphonale Gegenüberstellung der beiden Chöre. Sie wird gleich zu Beginn durch den unterschiedlichen gleichzeitigen Einsatz der Chöre in der ersten Phrase demonstriert. Die gleiche Technik wird dann bei den Worten „von den Seinen und von den Menschen“ angewandt, die abwechselnd von verschiedenen Chören wiederholt werden (Beispiel 106).

Die konzertanten Episoden sind melodisch ausdrucksstark, ihre weiche melodische Struktur kontrastiert mit der gemessenen Psalmodie des Chors in den Tutti-Abschnitten. Die d-Moll-Episode „Wenn wir auch dem Herrn opfern“ zeichnet sich durch ihre lyrische Ausdruckstiefe aus. Der schwermütig gefärbte melodische Charakter wird durch ausdrucksstarke Pausen zwischen den nacheinander wiederholten Phrasen unterstrichen. In den Oberstimmen wird hier das Taktmaß alla breve tatsächlich auf 6/4 geändert, während im Bass das Grundmetrum beibehalten wird (Beispiel 107).

Для того чтобы подчеркнуть контраст звучания, Дилецкий регулярно ставит в начале концертирующих эпизодов букву «т» (тихо). Смены динамических оттенков в сочинениях концертного типа служили одним из факторов формообразования. Иногда в партиях делались указания: «тихо» и «громко», хотя они по существу не были необходимы, поскольку нюансировка звучности предопределялась функциями отдельных частей произведения в структуре целого и каждый квалифицированный певец знал, как следует исполнять тот или иной эпизод.

Особое место среди произведений Дилецкого занимает «Воскресенский (пасхальный) канон» на восемь голосов (см.: 154; 76). Это сочинение выделяется прежде всего необычностью своих масштабов. Оно охватывает все девять песен канона с дополнениями и вставками из других богослужебных текстов. В православной церкви было принято петь все песни пасхального канона во время заутрени<sup>41</sup>, и в этом отношении Дилецкий следует установившейся традиции.

<sup>41</sup> В другие дни песни канона принято было читать, а пелся только ирмос.

Но в литературе партесного многоголосия сочинение подобных размеров было явлением если не исключительным, то, во всяком случае, крайне редким <sup>42</sup>.

<sup>42</sup> В комплекте голосов из того же собрания ЦНБ АН УССР 121 (117) имеется восьмиголосный рождественский канон, построенный аналогично. Имя автора не указано, но не исключено, что это произведение тоже принадлежит Дилецкому.

Um den Klangkontrast zu betonen, setzte Dilezki regelmäßig den Buchstaben „t“ (leise) an den Anfang von Konzertepisoden. Der Wechsel der dynamischen Schattierungen in konzertanten Werken diente als einer der Faktoren der Formgebung. Manchmal wurden Anweisungen in den Teilen gegeben: „leise“ und „laut“, obwohl sie im Grunde nicht notwendig waren, da die Klangnuance durch die Funktionen der einzelnen Teile des Werks in der Struktur des Ganzen vorgegeben war und jeder qualifizierte Sänger wusste, wie er diese oder jene Episode vortragen musste.

Einen besonderen Platz unter Dilezkis Werken nimmt der achtstimmige Kanon der Auferstehung (Ostern) ein (siehe: 154; 76). Dieses Werk zeichnet sich vor allem durch seinen ungewöhnlichen Umfang aus. Es umfasst alle neun Gesänge des Kanons mit Ergänzungen und Einschüben aus anderen liturgischen Texten. In der orthodoxen Kirche war es üblich, alle Gesänge des Osterkanons während der Mette zu singen<sup>41</sup>, und in dieser Hinsicht folgt Dilezki der etablierten Tradition.

<sup>41</sup> An anderen Tagen war es üblich, die Lieder des Kanons zu lesen, und es wurde nur der Irmos gesungen.

In der Literatur der Partespolyphonie war die Komposition solcher Dimensionen jedoch ein wenn nicht außergewöhnliches, so doch zumindest äußerst seltenes Phänomen<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> In einem Stimmensatz aus derselben Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukrainischen SSR 121 (117) findet sich ein achtstimmiger Weihnachtskanon, der ähnlich aufgebaut ist. Der Name des Autors ist nicht angegeben, aber es ist möglich,

Канон Дилецкого представляет собой, в сущности, сюиту, каждая из частей которой может рассматриваться как самостоятельное законченное произведение концертного типа. Объединяющим моментом служит в первую очередь тональность до мажор, в которой, как правило, начинаются и оканчиваются все части. Это создает известное однообразие колорита, но вместе с тем способствует впечатлению единства и целостности общей композиции<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Циклы песнопений, составлявших определенное богослужбное последование («службы божьи»), также выдерживались в одной тональности.

Части (песни канона) не просто механически сопоставляются друг с другом. С помощью фактурных, тонально-гармонических средств и общности тематических элементов между ними устанавливаются более тесные связи. Так, например, третья песнь заканчивается половинной каденцией (76, 33), а примыкающая к ней четвертая начинается с построения («На божии стражи»), модулирующего из доминанты в тонику, благодаря чему она воспринимается как непосредственное продолжение предшествующего раздела. Четвертая песнь завершается так же, как и начиналась, в строе доминанты, после чего следует вставной тропарь, где вновь устанавливается тоническая гармония (76, 39). Связь по контрасту возникает благодаря различной фактуре отдельных частей, сменам тактового размера, ритмическому разнообразию. Некоторые тематические элементы

dass auch dieses Werk von Dilezki stammt.

Dilezkis Kanon ist im Wesentlichen eine Suite, deren Teile jeweils als eigenständiges Gesamtwerk vom Typus eines Konzerts betrachtet werden können. Der verbindende Punkt ist in erster Linie die Tonart C-Dur, in der in der Regel alle Teile beginnen und enden. Dies führt zu einer gewissen farblichen Monotonie, trägt aber gleichzeitig zum Eindruck der Einheit und Geschlossenheit der Gesamtkomposition bei<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Auch die Hymnenzyklen, die eine bestimmte liturgische Abfolge („Gottesdienste“) bildeten, waren in derselben Tonart gehalten.

Die Teile (Lieder des Kanons) werden nicht einfach mechanisch aneinandergereiht. Mit Hilfe von strukturellen, tonalen und harmonischen Mitteln und der Gemeinsamkeit thematischer Elemente werden engere Verbindungen zwischen ihnen hergestellt. So endet zum Beispiel das dritte Lied mit einer Halbkadenz (76, 33), während das anschließende vierte Lied mit einer Konstruktion („Auf Gottes Wache“) beginnt, die von der Dominante zur Tonika moduliert und damit als direkte Fortsetzung des vorangegangenen Abschnitts wahrgenommen wird. Das vierte Lied endet so, wie es begonnen hat, in der Dominante, gefolgt von einem eingeschobenen Troparion, in dem wieder die tonische Harmonie hergestellt wird (76, 39). Die Verbindung durch Kontraste entsteht durch die unterschiedlichen Strukturen der einzelnen Teile, Änderungen der Taktgröße und rhythmische Vielfalt. Einige thematische Elemente werden in

повторяются в различных частях произведения.

Определенную конструктивную закономерность можно наблюдать и в построении всего произведения в целом. Первая песня, сравнительно с другими небольшая по размеру<sup>44</sup>, носит вступительный характер.

<sup>44</sup> Более коротка только пятая песнь — «Утреню глубоко... песнь принесем пладыце», являющаяся как бы небольшим интермеццо.

Она начинается, как обычно в концертных композициях, основанных на принципах партесного многоголосия, торжествующими возгласами хорового tutti и после имитационно изложенной середины завершается вновь компактным звучанием всего хора.

Ни в одной из последующих песен до восьмой включительно не применяется аналогичный принцип построения. Они начинаются либо «концертированием» двух-трех голосов, либо последовательным имитационным их включением, приводящим к постепенному уплотнению звучности. Начало девятой песни «Светися новый Иеросалиме», изложенное стройными аккордами tutti, перекликается с вступительным построением первой песни. Девятая песня и следующий за ней светилен («Плотню уснув») составляют одно большое величественное целое. Вместе взятые, они образуют как бы расширенную и динамизированную репризу, увенчивающую всю грандиозную по размеру композицию.

Воскресенский канон является своего рода энциклопедией приемов многоголосного хорового письма, определявших стилистику партесного концерта. Дилецкий применяет здесь всевозможные типы имитаций: свободных и канонических, двойных, тройных и даже четверных, с различными интервальными

различными интервальными

verschiedenen Teilen des Werkes wiederholt.  
Im Aufbau des gesamten Werks lässt sich eine gewisse konstruktive Regelmäßigkeit beobachten. Das erste Lied, das im Vergleich zu den anderen vergleichsweise klein ist<sup>44</sup>, hat einen einleitenden Charakter.

<sup>44</sup> Nur das fünfte Lied ist kürzer - „Die Morgendämmerung tief... Wir werden dem Herrn ein Lied bringen“, das wie ein kleines Intermezzo ist.

Es beginnt, wie in konzertanten Kompositionen, die auf den Prinzipien der Partespolyphonie beruhen, üblich, mit triumphalen Rufen von Chortutti und schließt nach einem imitierten Mittelteil mit dem kompakten Klang des gesamten Chores.

Keines der folgenden Lieder bis einschließlich des achten wendet ein ähnliches Konstruktionsprinzip an. Sie beginnen entweder mit der "Konzertierung" von zwei oder drei Stimmen oder mit deren sukzessiver imitatorischer Einbeziehung, was zu einer allmählichen Verdichtung des Klangs führt. Der Beginn des neunten Liedes, „Leuchtendes neues Jerusalem“, ist in schlanken Tutti-Akkorden gehalten und greift die Anfangsstruktur des ersten Liedes auf. Das neunte Lied und das darauf folgende Luminarium („Den Leib entschlafen“) bilden ein großes majestätisches Ganzes. Zusammengenommen bilden sie eine ausgedehnte und dynamische Reprise, die die gesamte grandiose Komposition krönt.

Der Auferstehungskanon ist eine Art Enzyklopädie der Techniken des mehrstimmigen Chorgesangs, die die Stilistik des Parteskonzerts bestimmt. Hier verwendet Dilezki alle Arten von Imitationen: freie und kanonische, doppelte, dreifache und sogar vierfache, mit verschiedenen Intervallverhältnissen der Stimmen. Manchmal werden kurze



соотношениями голосов. Иногда имитируются короткие отрезки мелодии и имитационные вступления голосов служат только средством известного оживления аккордовой фактуры. Но встречаются и более протяженные законченные построения, выдержанные в полифоническом складе.

Одним из характерных для партесного концерта приемов имитации является такое изложение, при котором каждый голос второго хора буквально повторяет мелодический рисунок соответствующего голоса первого хора («хоральное правило»). Этот способ изложения часто только маскировал сопоставление двух или трех хоров, основанных на аккордово-гармоническом принципе. Возникало подобие «гармонического канона», где роль пропосты и респосты выполняли не отдельные голоса, а компактные аккордовые построения.

Наиболее примечателен с точки зрения полифонического мастерства восьмиголосный канон в начале третьей песни, приближающийся по изложению к фуге. Довольно значительное по протяженности тематическое построение, в котором четко выделяются собственно тема и противосложение, последовательно проводится во всех голосах первого хора, к которому затем присоединяются поочередно вступающие голоса второго хора. Преобладают тонико-доминантовые отношения между голосами, только три раза голос вступает со II ступени и однажды с IV ступени. При этом с неизменной точностью воспроизводится мелодический рисунок темы и противосложения. Голоса вступают друг за другом с интервалами в один такт и в полтакта, и по мере увеличения числа голосов фактура становится все более плотной и тесной (пример 108).

Melodieabschnitte imitiert, und die imitatorischen Einleitungen der Stimmen dienen nur als Mittel zur Belebung der akkordischen Struktur. Es gibt aber auch ausgedehntere vollständige Strukturen in polyphoner Form.

Eine der für das Parteskoncert charakteristischen Imitationstechniken ist die Art und Weise, in der jede Stimme des zweiten Chors buchstäblich das melodische Muster der entsprechenden Stimme des ersten Chors wiederholt (die „Choralregel“). Diese Darstellungsweise verdeckte oft nur das Nebeneinander von zwei oder drei Chören nach dem akkordharmonischen Prinzip. Es entstand ein ähnlicher „harmonischer Kanon“, bei dem die Rolle von Proposta und Risposta nicht von einzelnen Stimmen, sondern von kompakten Akkordstrukturen übernommen wurde.

Am bemerkenswertesten unter dem Gesichtspunkt der polyphonen Beherrschung ist der achtstimmige Kanon zu Beginn des dritten Liedes, der in seiner Darstellung einer Fuge nahekommt. Die thematische Struktur, die von beträchtlicher Länge ist und in der das eigentliche Thema und die Antithese klar unterschieden werden, wird konsequent in allen Stimmen des ersten Chors durchgeführt, dem sich dann die alternierenden Stimmen des zweiten Chors anschließen. Die Tonika-Dominant-Verhältnisse zwischen den Stimmen sind vorherrschend, nur dreimal tritt eine Stimme von der II. Stufe und einmal von der IV. Stufe ein. Das melodische Muster des Themas und der Antithese wird mit gleichbleibender Genauigkeit wiedergegeben. Die Stimmen setzen nacheinander in Abständen von einem Schlag und einem halben Schlag ein, und mit zunehmender Anzahl der Stimmen wird die Struktur immer dichter und enger (Beispiel 108).

Все описанное построение повторяется с небольшими изменениями в восьмой песне на словах «Сей убо нареченный».

Имитационный склад применяется и в ряде концертирующих разделов. Так в четвертой песне на словах «Яко воскресе» последовательное вступление голосов с интервалами октавы и кварты образует каноническое построение, напоминающее экспозицию фуги (76, 47)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Те же слова ранее передаются аналогичной мелодической фигурой, но в несколько ином варианте изложения (76, 35).

Этот эпизод может служить примером барочной звуковой символики, связывавшей восходящее мелодическое движение с образами подъема, стремления ввысь, нисходящее движение — с противоположными представлениями. В своей «Грамматике» Дилецкий дает очень близкий только что приведенному пример стремительно взлетающего на октаву вверх гаммообразного пассажа для иллюстрации слов «возшедый на небеси».

В шестой песне канона мы находим другой образец подобной же иллюстративной передачи образов текста на словах «сниде в преисподняя страны». Постепенно нисходящая ровными уступами мелодическая фигура создает образ плавного парящего спуска. Как и в предыдущем примере, эта фигура последовательно канонически проводится в трех концертирующих голосах (пример 109).

Любопытен также эпизод, где слова «скакаше играя»<sup>46</sup> передаются бесконечным канонем двух басов с «приплясывающим» ритмом и мелодическими фиоритурами,

Die gesamte beschriebene Struktur wird mit leichten Änderungen im achten Lied bei den Worten „Dieser ist nun der Genannte“ wiederholt.

Die imitatorische Form wird auch in einer Reihe von Konzertabschnitten verwendet. So bildet im vierten Lied über die Worte „Ich bin die Auferstehung“ die aufeinanderfolgende Einführung der Stimmen mit Oktav- und Quartintervallen eine kanonische Struktur, die an die Exposition der Fuge erinnert (76, 47)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Dieselben Worte werden zuvor von einer ähnlichen melodischen Figur wiedergegeben, allerdings in einer etwas anderen Darstellung (76, 35).

Diese Episode mag als Beispiel für die barocke Tonsymbolik dienen, die aufsteigende melodische Bewegungen mit Bildern des Aufstiegs, des Strebens nach oben, und absteigende Bewegungen mit gegenteiligen Vorstellungen verband. In seiner „Grammatik“ gibt Dilezki ein Beispiel, das dem soeben zitierten sehr nahe kommt: eine gammaartige Passage, die eine Oktave nach oben steigt, um die Worte „aufgestiegen in den Himmel“ zu illustrieren.

Im sechsten Lied des Kanons finden wir in den Worten „er stieg in die Unterwelt der Länder“ ein weiteres Beispiel für dieselbe anschauliche Wiedergabe der Bildsprache des Textes. Die melodische Figur, die allmählich in gleichmäßigen Schritten absteigt, erzeugt das Bild eines sanft schwebenden Abstiegs. Wie im vorangegangenen Beispiel wird diese Figur konsequent kanonisch in drei konzertierenden Stimmen geführt (Beispiel 109).

Interessant ist auch der Abschnitt, in dem die Worte „er sprang und spielte“<sup>46</sup> durch einen endlosen Kanon zweier Bässe mit einem „hüpfenden“ Rhythmus und melodischen Verzierungen übertragen werden, die Gefühle von

выражающими чувства радости и веселья (пример 110).

<sup>46</sup> Вставной тропарь «Богоотец убо Давид пред святым ковчегом скакаше играя».

Затем это мелодическое построение повторяется в различных ритмических и фигурационных вариантах. В одном из них ясно слышится ритм русской народной пляски (пример 111).

Сходство это не случайно. Плясовые ритмы нередко можно встретить и у Дилецкого, и у других представителей русско-украинского музыкального барокко <sup>47</sup>.

<sup>47</sup> С. С. Скребков обращает внимание на сходство с «Камаринской» в примерах вариационного изменения одного музыкального оборота, приводимых Дилецким в «Грамматике» (254, 71).

Произведения Дилецкого не были первыми, наиболее ранними образцами концертирующего стиля на русской почве. Есть основания полагать, что уже в 60-х годах XVII века в Москве были известны крупные многоголосные композиции этого рода. Сам Дилецкий, излагая в своем теоретическом трактате основы «хорального правила», рекомендовал следовать примеру Ивана Коляды (Календы) — украинского певца и композитора, числившегося в составе государевых певчих дьяков. Из этой ссылки на Коляду следует, что он писал многохорные песнопения концертного типа, которые, однако, не дошли до нас.

Кроме Коляды у Дилецкого были и другие предшественники, насаждавшие в Москве развитые формы партесного многоголосия. К 60-м или началу 70-х годов может быть отнесена восьмиголосная «Служба божья» Симеона

Freude und Frohsinn ausdrücken (Beispiel 110).

<sup>46</sup> Der eingefügte Troparion „David, der Gottvater, hüpfte und spielte vor dem heiligen Schrein.“

Diese melodische Struktur wird dann in verschiedenen rhythmischen und figurativen Varianten wiederholt. In einer davon kann man deutlich den Rhythmus eines russischen Volkstanzes hören (Beispiel 111).

Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig. Tanzrhythmen sind bei Dilezki und anderen Vertretern des russisch-ukrainischen Musikbarocks häufig zu finden<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> S. S. Skrebkow macht auf die Ähnlichkeit mit „Kamarinskaja“ in den von Dilezki in seiner „Grammatik“ (254, 71) angeführten Beispielen von Variationsänderungen einer musikalischen Wendung aufmerksam.

Dilezkis Werke waren nicht die ersten und frühesten Beispiele für den konzertierenden Stil auf russischem Boden. Es gibt Grund zu der Annahme, dass große mehrstimmige Kompositionen dieser Art in Moskau bereits in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts bekannt waren. Dilezki selbst empfahl in seiner theoretischen Abhandlung über die Grundlagen der „Choralregel“, dem Beispiel des ukrainischen Sängers und Komponisten Iwan Koljada (Kalenda) zu folgen, der Mitglied der souveränen Diakone war. Dieser Hinweis auf Koljada impliziert, dass er mehrchörige konzertante Gesänge schrieb, die jedoch nicht erhalten sind.

Neben Koljada hatte Dilezki weitere Vorgänger, die in Moskau Formen der Partespolyphonie entwickelten. Der achtstimmige „Gottesdienst“ von Simeon Pekalizki, entdeckt von W. W. Protopopow in den Manuskriptsammlungen des

Пекалицкого, обнаруженная В. В. Протопоповым в рукописных фондах Синодального певческого собрания. Находясь в эти годы в Москве со своим патроном Лазарем Барановичем, у которого он служил регентом, Пекалицкий несомненно знакомил столичную аудиторию со своими произведениями. Поскольку голоса партесных песнопений переписывались только с практической исполнительской целью, можно думать, что некоторые из его композиций вошли и в репертуар московских церковных хоров. Элементы концертности отчетливо выражены в «Херувимской» из упомянутой службы<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Восстановлена по голосам В. В. Протопоповым (220).

Последовательно проводится принцип контрастирования tutti и «концертирующих» эпизодов, иногда противопоставляются отдельные группы голосов. Вместе с тем по сравнению с позднейшими образцами высокоразвитого партесного многоголосия масштабы этой части довольно скромны, имитационная техника проста и применяется лишь на коротких отрезках в двухголосии. Ритмическое движение однообразно, отсутствуют смены тактового размера (вся «Херувимская» выдержана в размере 4/4), что приводит к ослаблению контраста между разделами. Все это свидетельствует о ранней ступени развития концертирующего стиля.

В 50—60-х годах, по-видимому, стали выдвигаться и коренные русские мастера, достаточно уверенно владеющие техникой концертного письма. Одним из них является московский священник Иван Игнатьев. П. В. Аравин, впервые привлечший внимание к этому имени, пишет о нем: «Среди русских

Synodalgesangzentrums. Da er sich in diesen Jahren mit seinem Gönner Lasar Baranowitsch, dem er als Regent diente, in Moskau aufhielt, hat Pekalizki seine Werke zweifellos dem Publikum der Hauptstadt vorgestellt. Da die Stimmen der Partes-Gesänge nur für praktische Aufführungszwecke transkribiert wurden, kann man annehmen, dass einige seiner Kompositionen auch in das Repertoire der Moskauer Kirchenchöre aufgenommen wurden. Elemente der Konzertierung kommen im „Cherubikon“ aus dem oben erwähnten Gottesdienst deutlich zum Ausdruck<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Rekonstruiert aus den Stimmen von W. W. Protopopow (220).

Das Prinzip der Gegenüberstellung von Tutti und „konzertierenden“ Episoden wird konsequent angewandt, und manchmal werden separate Stimmgruppen gegenübergestellt. Gleichzeitig ist der Umfang dieses Abschnitts im Vergleich zu späteren Beispielen hochentwickelter Partes-Polyphonie eher bescheiden, die Imitationstechnik ist einfach und wird nur für kurze Abschnitte im zweistimmigen Teil verwendet. Die rhythmische Bewegung ist monoton und es gibt keine Taktwechsel (der gesamte „Cherubikon“ steht im 4/4-Takt), was zu einer Schwächung des Kontrasts zwischen den Abschnitten führt. All dies deutet auf ein frühes Stadium in der Entwicklung des konzertierenden Stils hin.

In den 50er und 60er Jahren begannen auch einheimische russische Meister aufzutauchen, die in der Technik des Konzert-Schreibens sicher genug waren. Einer von ihnen ist der Moskauer Priester Iwan Ignatjew. P. W. Arawin, der zuerst auf diesen Namen aufmerksam machte, schreibt über ihn: „Unter den russischen Komponisten der zweiten

композиторов второй половины XVII века Иван Игнатьев принадлежал к старшему поколению. Его творческая деятельность, по-видимому, началась еще с середины столетия. Он мог быть сверстником Календы и вместе с ним разрабатывать новые приемы полифонического изложения...» (17, 109).

В одном из комплектов хоровых голосов Синодального певческого собрания ГИМ (№ 355) мы находим двенадцатиголосную «Службу божию» Игнатьева. Хотя в нашем распоряжении и нет документальных данных, позволяющих с полной уверенностью утверждать, что это тот же Игнатьев, о котором пишет Аравин, но такая идентификация представляется вполне вероятной. К этому склоняет сама манера хорового письма в обнаруженной нами «службе». Как и Коляда, Игнатьев широко использует «хоральное правило», то есть прием поочередного вступления отдельных четырехголосных хоров. Так, в «Херувимской», приближающейся по масштабу и характеру изложения к самостоятельной композиции концертного плана, этот принцип последовательно выдержан во всех разделах. Приводим заключительный раздел этого песнопения, написанного в трехчастной форме (пример 112).

Подобная трехчастная композиция была типичной для партесных «Херувимских» и только в позднейшую эпоху композиторы иногда усложняли ее и придавали музыкальному воплощению этого богослужебного текста более дифференцированный характер. Полифоническая техника Игнатьева ограничена и однообразна, малообразна и самый материал, не выдерживающий сравнения с монументальными хоровыми полотнами Титова и других мастеров рубежа XVII и XVIII веков. Это следует объяснить, по-видимому, не только

Хälfte des 17. Jahrhunderts gehörte Iwan Ignatjew zur älteren Generation. Seine schöpferische Tätigkeit begann offenbar schon in der Mitte des Jahrhunderts. Möglicherweise war er ein Zeitgenosse von Kalenda und entwickelte zusammen mit ihm neue Techniken der polyphonen Exposition...» (17, 109).

In einem der Chorsätze der Synodalgesangssammlung der GIM (Nr. 355) finden wir Ignatjews zwölfstimmigen „Gottesdienst“. Obwohl uns keine dokumentarischen Daten zur Verfügung stehen, die es uns erlauben würden, mit völliger Sicherheit zu sagen, dass es sich um denselben Ignatiev handelt, von dem Arawin schreibt, scheint eine solche Identifizierung recht wahrscheinlich zu sein. Schon die Art und Weise, wie die Chöre in dem von uns entdeckten „Gottesdienst“ geschrieben sind, spricht dafür. Wie Koljada macht Ignatjew ausgiebig Gebrauch von der „Chorregel“, d. h. der Technik der abwechselnden Einleitung von separaten vierstimmigen Chören. Im „Cherubikon“, der sich in Umfang und Charakter der Darstellung einer eigenständigen Komposition eines Konzertplans annähert, wird dieses Prinzip in allen Abschnitten konsequent beibehalten. Wir geben den letzten Abschnitt dieser Hymne in dreistimmiger Form wieder (Beispiel 112).

Die dreiteilige Komposition war typisch für den Partes- „Cherubim“, und erst in späteren Zeiten haben Komponisten sie manchmal verkompliziert und der musikalischen Verkörperung dieses liturgischen Textes einen differenzierteren Charakter verliehen. Ignatjews polyphone Technik ist begrenzt und eintönig, auch das Material selbst ist wenig ausdrucksvoll und hält dem Vergleich mit den monumentalen Chorbildern von Titow und anderen Meistern der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert nicht standhalten. Dies ist offenbar nicht nur auf die unterschiedlichen Begabungen

различием масштабов дарования, но и принадлежностью к разным историческим этапам в развитии партесного многоголосия. Концертирующий стиль русского музыкального барокко находился в 50—60-х годах еще в стадии созревания, достигнув своего расцвета лишь с конца следующего десятилетия, чему в большей степени способствовала деятельность Дилецкого. Он создал школу талантливых русских мастеров крупной многоголосной хоровой формы, обладающих высокой техникой и культурой композиторского труда. В сохранившихся комплексах голосов партесных концертов и других произведений того же стиля встречаются имена десятков композиторов русского и украинского происхождения, многие из которых были прямыми или косвенными учениками Дилецкого (259, 146) <sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Перечень авторов партесных композиций, приводимый в указанном источнике, не полон. В. В. Протопопов дополняет его еще рядом имен, насчитывая в целом до пятидесяти композиторов, упоминание которых встречается в рукописях Синодального певческого собрания, ныне находящегося в ГИМ (167, 234).

К сожалению, мы до сих пор ничего не знаем о жизни и деятельности большинства этих композиторов и можем лишь приблизительно датировать их произведения на основании стилистических признаков. Поиски биографических сведений о мастерах партесного пения — одна из важных задач изучения русской музыки XVII—XVIII веков.

Те, кто не имел возможности лично общаться с ним, учились по его «Грамматике» и на образцах его творчества.

zurückzuführen, sondern auch auf die Zugehörigkeit zu verschiedenen historischen Phasen in der Entwicklung der Partespolyphonie. Der konzertierende Stil der russischen Barockmusik befand sich in den 50er und 60er Jahren noch im Stadium der Reifung und erreichte seine Blütezeit erst am Ende des folgenden Jahrzehnts, was vor allem durch die Tätigkeit Dilezkis begünstigt wurde. Er schuf eine Schule begabter russischer Meister der großen polyphonen Chorform, die über eine hohe Technik und Kultur der kompositorischen Arbeit verfügten. In den erhaltenen Stimmensätzen der Parteskonzerte und anderen Werken desselben Stils finden sich die Namen von Dutzenden von Komponisten russischer und ukrainischer Herkunft, von denen viele direkte oder indirekte Schüler von Dilezki waren (259, 146) <sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Die in der oben genannten Quelle angegebene Liste der Autoren von Partes-Kompositionen ist nicht vollständig. W. W. Protopopow ergänzt sie um eine Reihe weiterer Namen, insgesamt bis zu fünfzig Komponisten, die in den Manuskripten der Synodalgesangssammlung erwähnt werden, die sich heute im GIM befindet (167, 234).

Leider wissen wir immer noch nichts über das Leben und Wirken der meisten dieser Komponisten und können ihre Werke nur anhand von stilistischen Merkmalen annähernd datieren. Die Suche nach biografischen Informationen über die Meister des Partesgesangs ist eine der wichtigsten Aufgaben bei der Erforschung der russischen Musik des 17. - 18. Jahrhunderts.

Diejenigen, die nicht die Möglichkeit hatten, mit ihm persönlich zu kommunizieren, lernten aus seiner „Grammatik“ und aus Proben seiner Werke.

## Творчество В. Титова

В этой плеяде особое место принадлежит московскому певчему дьяку Василию Титову, отличавшемуся огромной плодовитостью, богатством творческой фантазии, свободой владения разнообразными формами и манерами письма. Сочинения Титова неоднократно переписывались и входили в репертуар всех крупных церковных хоров, которым было под силу исполнение сложных многоголосных композиций концертного плана. Его «Большое многолетие» сохранилось в церковно-певческой практике вплоть до начала XX века. Музыка этого сочинения в несколько упрощенном и сокращенном виде стала, по словам Финдейзена, «вполне народной».

Биография Титова может быть восстановлена только в самых общих чертах. Имя его впервые упоминается в документах в 1682 году, когда он был зачислен в хор государевых певчих дьяков<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Основные биографические данные о Титове см.: 294, 296—302, 334—335. По мнению Финдейзена, Титов родился около 1650 года и умер около 1715 года. Ряд новых документальных материалов, относящихся к деятельности Титова, был обнаружен В. В. Протопоповым (167, 228—233).

Уже тогда он, по-видимому, обратил на себя внимание как талантливый композитор, чем и объясняется то, что ему было поручено ответственное задание — написание музыки к «Псалтыри рифмотворной» С. Полоцкого. Кто был его учителем — неизвестно, но вполне вероятно, что он обучался у Дилецкого. Во всяком случае, у Титова должны были существовать непосредственные личные контакты с Дилецким, что подтверждается их совместным

## Das Werk W. Titows

In dieser Reihe nimmt der Moskauer Diakon Wassili Titow einen besonderen Platz ein, denn er zeichnete sich durch eine große Fruchtbarkeit, einen Reichtum an schöpferischer Phantasie und die freie Beherrschung einer Vielzahl von Formen und Schreibweisen aus. Titows Kompositionen wurden wiederholt transkribiert und in das Repertoire aller großen Kirchenchöre aufgenommen, die in der Lage waren, komplexe mehrstimmige Kompositionen für Konzertprogramme aufzuführen. Sein „Großes Loblied“ überlebte in der kirchlichen Gesangspraxis bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Musik dieses Werkes wurde in einer etwas vereinfachten und verkürzten Form nach Findeisens Worten „ziemlich volkstümlich“.

Die Biografie Titows lässt sich nur in groben Zügen rekonstruieren. Sein Name wird erstmals 1682 urkundlich erwähnt, als er in den Chor der landesherrlichen Diakone aufgenommen wurde<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Grundlegende biografische Daten zu Titow, siehe: 294, 296-302, 334-335. Nach Findeisen wurde Titow um 1650 geboren und starb um 1715. W. W. Protopopow (167, 228-233) entdeckte eine Reihe neuer dokumentarischer Materialien zu Titows Tätigkeit.

Schon damals machte er offenbar als begabter Komponist auf sich aufmerksam, was erklärt, warum ihm die verantwortungsvolle Aufgabe übertragen wurde, die Musik für den „Reimpsalter“ von S. Polozki zu schreiben. Es ist nicht bekannt, wer sein Lehrer war, aber es ist sehr wahrscheinlich, dass er bei Dilezki studierte. Auf jeden Fall muss Titow direkte persönliche Kontakte zu Dilezki gehabt haben, was durch ihre gemeinsame Beteiligung an der Herausgabe einer Psalmensammlung

участием в редактировании сборника псалмов, составленного одним из единомышленников и сподвижников Никона иеродьяконом Дамаскиным около 1680 года. Таким образом очерчивается то окружение, в котором формировались взгляды молодого начинающего музыканта и созревало его дарование.

С конца 90-х годов сведения о служебном положении Титова исчезают, но тот факт, что в 1709 году ему было поручено написать концерт по поводу одержанной русскими войсками победы под Полтавой, свидетельствует о его по-прежнему высоком музыкальном авторитете. Этот концерт был, очевидно, одним из последних его крупных произведений.

Творческое наследие Титова чрезвычайно обширно. Финдейзен указывает среди его произведений 28 двенадцатиголосных концертов и особый цикл из 12 концертов на «двунадесятые» праздники, ряд «служб божьих», отдельные циклы догматиков, богородичных и других песнопений (294, 334—335). Протопопов расширяет этот список, исчисляя общее количество произведений Титова цифрой названий около 200 (167, 237—238).

Стилистически между этими группами произведений нет существенного различия. Мастера развитого партесного многоголосия вносили элементы концертности и в обычные рядовые песнопения. Известную аналогию возникающему в странах католического Запада типу «концертирующей мессы» (*missa concertata*) представляют «службы божии», то есть циклы основных песнопений, входящих в состав литургии<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Существовали также «Всенощные», построенные по тому же принципу.

Сложилась устойчивая структура такого цикла, определявшаяся порядком богослужебного

bestätigt wird, die einer von Nikons Mitarbeitern und Weggefährten, Hierodakon Damaskin, um 1680 zusammengestellt hatte. Damit ist das Umfeld umrissen, in dem sich die Ansichten des jungen aufstrebenden Musikers bildeten und sein Talent reifte.

Seit den späten 90er Jahren verschwinden die Informationen über Titows offizielle Position, aber die Tatsache, dass er 1709 den Auftrag erhielt, ein Konzert zur Feier des russischen Sieges bei Poltawa zu schreiben, zeugt von seiner immer noch hohen musikalischen Autorität. Dieses Konzert war offenbar eines seiner letzten großen Werke.

Titows kreatives Vermächtnis ist äußerst umfangreich. Findeisen listet unter seinen Werken 28 zwölfstimmige Konzerte und einen speziellen Zyklus von 12 Konzerten für die „großen zwölf“ Feste, eine Reihe von „Gottesdiensten“, separate Zyklen von Dogmatiken, Hymnen der Jungfrau Maria und andere Gesänge auf (294, 334-335). Protopopow erweitert diese Liste und schätzt die Gesamtzahl von Titows Werken auf etwa 200 Titel (167, 237-238).

Stilistisch gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen diesen Werkgruppen. Die Meister der entwickelten Partespolyphonie führten auch Elemente der Concertina in die gewöhnlichen Gesänge ein. Eine bekannte Analogie zum Typus der „konzertanten Messe“ (*missa concertata*), der in den Ländern des katholischen Westens aufkam, stellen die „Gottesdienste“ dar, d. h. die Zyklen der wichtigsten Hymnen der Liturgie<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Es gab auch „Ganznachtsmessen“, die auf demselben Prinzip beruhten.

Es gab eine feste Struktur eines solchen Zyklus, die durch die Reihenfolge der liturgischen Abfolge bestimmt wurde.



последования. Главными частями «службы» являлись «Единородный сыне», «Херувимская» и «Достойно есть», выделявшиеся развернутой формой и разнообразием приемов музыкального письма. Особенно развитых масштабов и торжественной монументальности звучания достигала «Херувимская», приходящаяся на кульминационный момент богослужения (так называемый обряд «пресуществления даров»). Все части богослужебного цикла выдерживались в одной тональности. Применялись и другие средства для объединения всего ряда песнопений в одно целое: повторение одинаковых мелодических оборотов в разных частях, иногда сохранение одного тактового размера на протяжении всего цикла.

Титов писал свои «службы» для разных составов от трех до восьми и двенадцати голосов. В каждой из них он ставил особые художественные задачи, используя различные средства выражения к видам многоголосной хоровой техники. Некоторые из его циклов имеют названия, указывающие на те или иные особенности музыкального изложения, например «Препорциональная служба», написанная вся в размере 3/1 («большая пропорция», по определению Дилецкого), «Бемулярная служба» с одним бемолем при ключе<sup>52</sup>, «Малая служба», отличающаяся сжатостью масштабов и относительной простотой фактуры.

<sup>52</sup> «Служба» написана в тональности соль минор, но по правилам партесной «грамматики» больше одного бемоля при ключе не проставлялось.

Помимо этих внешних формальных признаков единства «службам» Титова свойственно обычно единство

Die Hauptteile des „Gottesdienstes“ waren der „eingeborene Sohn“, der „Cherubikon“ und „Würdig ist es“, die sich durch die Weitläufigkeit der Form und die Vielfalt der musikalischen Schreibtechniken auszeichneten. Der „Cherubikon“ erreichte auf dem Höhepunkt des Gottesdienstes (dem so genannten Ritus der „Transsubstantiation der Gaben“) eine besonders ausgeprägte Skala und feierliche Monumentalität des Klangs. Alle Teile des liturgischen Zyklus wurden in der gleichen Tonalität gehalten. Es wurden auch andere Mittel eingesetzt, um die ganze Reihe von Gesängen zu einem Ganzen zu vereinen: Wiederholung derselben melodischen Wendungen in verschiedenen Teilen, manchmal unter Beibehaltung des gleichen Taktes während des gesamten Zyklus.

Titow schrieb seine „Gottesdienste“ für verschiedene Kompositionen von drei bis acht und zwölf Stimmen. In jedem von ihnen stellte er besondere künstlerische Aufgaben, wobei er verschiedene Ausdrucksmittel und Arten der polyphonen Chortechnik verwendete. Einige seiner Zyklen tragen Namen, die auf bestimmte Merkmale der musikalischen Gestaltung hinweisen, wie z. B. der „Preportional-Messe“, der ganz im Format 3/1 („große Proportion“ nach der Definition von Dilezki) geschrieben ist, der „Bemolare Messe“ mit einer einzigen Tonart<sup>52</sup> und der „Kleine Gottesdienst“, der durch seine komprimierte Tonleiter und die relative Einfachheit der Struktur gekennzeichnet ist.

<sup>52</sup> Die „Messe“ ist in der Tonart g-Moll geschrieben, aber nach den Regeln der Partes- „Grammatik“ wurde nicht mehr als ein B bei der Schlüsselsignatur angegeben.

Neben diesen äußeren formalen Zeichen der Einheit zeichnen sich Titows „Gottesdienste“ in der Regel

эмоционального строя и характера музыки.

Сравним 12-голосные «Препоринальную» и «Бемулярию» службы<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Оба произведения представлены в рукописи ГИМ, Син. певч. № 355.

Первая из них проникнута светлым созерцательным настроением, чему способствует спокойная неторопливость движения, преобладание мажорной окраски, строгая хоральная фактура с незначительными элементами полифонии. Музыка «Бемулярной службы» отличается более напряженной экспрессией, в ней больше разнообразия и контрастов, обусловленных сменами различных форм изложения, регистров и плотности звучания. Особенно выделяется заключительное песнопение «Достойно есть». Оно состоит из трех больших разделов с контрастом относительно подвижных крайних разделов *alla breve* и середины в размере 3/1, основанной на широких, протяжных ритмических длительностях. Композитор не прибегает здесь к сложным имитационно-полифоническим построениям, но его полифоническое мастерство проявляется в том, с каким искусством он соединяет отдельные мелодически самостоятельные голоса в одно целое. В эпизодах *tutti* (например, начальные пять тактов) многоголосная ткань напоминает вариант под голосочный склад народной песни. Выразительны переключки небольших групп голосов, которым отвечают краткие реплики всего хора (пример 113).

Наиболее полно и сильно дарование Титова раскрылось в концертах— больших многоголосных композициях на тексты псалмов или праздничных

durch die Einheitlichkeit der emotionalen Struktur und des Charakters der Musik aus.

Vergleichen wir die 12-stimmigen Gottesdienste „Preportional“ und „Bemolare“<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Beide Werke sind in der GIM-Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 355, vertreten.

Der erste ist von einer leichten, kontemplativen Stimmung durchdrungen, die durch die ruhige, gemächliche Bewegung, das Vorherrschen von Dur-Farben und eine strenge Chortextur mit kleinen polyphonen Elementen unterstützt wird. Die Musik des „Bemolar-Gottesdienstes“ zeichnet sich durch einen intensiveren Ausdruck aus, der durch den Wechsel verschiedener Darstellungsformen, Register und Klangdichten abwechslungsreicher und kontrastreicher ist. Der abschließende Gesang „Wüdig ist es“ ist besonders bemerkenswert. Er besteht aus drei großen Abschnitten mit einem Kontrast zwischen den relativ beweglichen extremen *Alla-Breve*-Abschnitten und dem Mittelteil im Format 3/1, der auf breiten, ausgedehnten rhythmischen Dauern basiert. Der Komponist greift hier nicht auf komplexe imitatorisch-polyphone Konstruktionen zurück, aber seine polyphone Meisterschaft zeigt sich in der Geschicklichkeit, mit der er die einzelnen melodisch unabhängigen Stimmen zu einem Ganzen verbindet. In den *Tutti*-Episoden (z. B. in den ersten fünf Takten) ähnelt das polyphone Gefüge der variantenreichen Unterstimmigkeit eines Volksliedes. Ausdrucksstark sind die Rufe kleiner Stimmgruppen, die durch kurze Zeilen des gesamten Chores beantwortet werden (Beispiel 113).

Titows Talent kam am stärksten in den Konzerten zur Geltung - großen mehrstimmigen Kompositionen zu Psalmtexten oder festlichen Gesängen,

песнопений, не входящих в обязательный, неизменный состав богослужения. Пышные, эффектные по звучанию концертные полотна Титова ярко воплощают дух русского барокко с его тяготением к монументальному величию и грандиозности. В большинстве из них преобладает светлый, звонкий колорит, пафос восторженного ликования и торжества.

Манера концертного письма Титова отличается широким развитием полифонического начала, динамизмом и подвижностью фактуры. Используя всевозможные имитационные формы, он преодолевает статику аккордовых tutti, которая присуща многим партесным произведениям крупной формы у композиторов менее значительного дарования. Впечатлению стремительного напора и силы способствует обилие беглых пассажей и фигураций, одновременно проводимых в разных голосах. Мелодическая орнаментика у Титова служит не только украшением, но и средством образно-выразительной характеристики.

Так в двенадцатиголосном концерте «Радуйтесь богу, помощнику нашему» имитационное проведение в верхних голосах типично инструмента львиной барочной темы, свободно варьируемой далее в остальных группах хора, передает чувство приподнятой радости и ликования. В музыке словно слышатся перебивающие друг друга восторженные возгласы толпы людей (пример 114).

В концерте «Днесь Христос на Иордан прииде» аналогичный прием служит звукообразительной задаче. Волнообразные фигурации в разных голосах на словах «Иордана касается» создают картину пробегающей по водной поверхности зыби. При этом последовательное вступление голосов первого, второго и третьего хоров образует канон с

die nicht Teil der obligatorischen, unveränderlichen Komposition des Gottesdienstes sind. Titows prächtige, spektakulär klingende Konzertgemälde verkörpern anschaulich den Geist des russischen Barocks mit seinem Hang zu monumentaler Pracht und Grandiosität. In den meisten von ihnen dominieren helle, klangvolle Farben und das Pathos schwärmerischen Jubels und Triumphs.

Titows Art, Konzerte zu schreiben, ist durch eine breite Entwicklung von Polyphonie, Dynamik und fließender Struktur gekennzeichnet. Durch die Verwendung aller möglichen imitatorischen Formen überwindet er die Statik des akkordischen Tutti, die vielen großformatigen Partes-Werken von weniger begabten Komponisten eigen ist. Der Eindruck von ungestümem Druck und Kraft wird durch die Fülle von flüchtigen Passagen und Figurationen gefördert, die gleichzeitig in verschiedenen Stimmen geführt werden. Titows melodische Verzierungen dienen nicht nur als Dekoration, sondern auch als Mittel zur figurativen und expressiven Charakterisierung.

So vermittelt die Imitation des typisch instrumentalen Barockthemas in den Oberstimmen des zwölfstimmigen Konzerts „Freuet euch an Gott, unserem Helfer“, das in den anderen Gruppen des Chors frei weiter variiert wird, ein Gefühl von gehobener Freude und Jubel. Es ist, als ob man in der Musik den stoßweisen und begeisterten Jubel der Menge hören kann (Beispiel 114).

In dem Konzert „Heute kam Christus an den Jordan“ dient ein ähnlicher Effekt einer musikalischen Darstellung. Wellenförmige Figuren in verschiedenen Stimmen auf den Worten „Berührt den Jordan“ erzeugen ein Bild einer Welle, die über die Wasseroberfläche läuft. Dabei bildet das aufeinanderfolgende Eintritt der Stimmen des ersten, zweiten und dritten Chors einen Kanon mit

четырёхголосным изложением пропосты и рипост. Далее аналогичным приемом иллюстрируются слова «Море виде и побеже» (пример 115).

К такого рода барочной символике Титов часто прибегает для образного воплощения текста в музыке.

В мелодике его концертов легко улавливаются разнообразные жанровые связи.

К числу наиболее излюбленных композитором оборотов принадлежат фанфарные ходы мелодии по ступеням трезвучия с кварттовым упором в начале (пример 116 а, б) <sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Примеры взяты из концертов «Златокованую трубу» и «Радуйтесь богу».

Часто встречаются короткие ритмически острые иопевки народного плясового склада (пример 117 а, б) <sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Концерты «Радуйтесь богу» и «Днесь Христос».

В концерте на слова 45-го псалма «Бог нам прибежище и сила» Титов несколько варьирует ритмическую фигуру, лежащую в основе его музыки к стихотворному переложению того же псалма в «Псалтыри рифмотворной» Симеона Полоцкого. Народный характер этого ритма был отмечен еще Н. Ф. Финдейзенем. Некоторое его изменение в концерте вызвано различным порядком слов у Полоцкого и в каноническом переводе (пример 118).

Настойчиво утверждая эту характерную формулу в начале концерта путем тоекратного повторения в отдельных группах голосов, а затем в звучании tutti, Титов подвергает ее далее разнообразному варьированию.

vierstimmiger Darstellung der Propost und der Rispost. Anschließend werden die Worte „Das Meer sah und floh“ (Beispiel 115) mit einem ähnlichen Effekt illustriert.

Titow greift oft auf diese Art von barocker Symbolik zurück, wenn es um die figurative Verkörperung von Text in Musik geht.

In der Melodik seiner Konzerte sind verschiedene Gattungszusammenhänge leicht zu erfassen.

Zu den beliebtesten Wendungen des Komponisten gehören Fanfarenpassagen der Melodie auf den Stufen eines Dreiklangs mit einem Quartvorhalt am Anfang (Beispiel 116 a, b) <sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Beispiele sind den Konzerten „Die goldene Trompete“ und „Jubelt Gott“ entnommen.

Oft gibt es kurze, rhythmisch scharfe Melodien vom Typ Volkstanz (Beispiel 117 a, b) <sup>55</sup>.

<sup>55</sup> Konzerte „Jubelt Gott“ und „Heute ist Christus“.

Im Konzert über die Worte von Psalm 45 „Gott ist unsere Zuflucht und Stärke“ variiert Titow leicht die seiner Musik zugrunde liegende rhythmische Figur für die Versanordnung desselben Psalms in Simeon Polozkis „Reimpsalter“. Der volkstümliche Charakter dieses Rhythmus wurde bereits von N. F. Findeisen festgestellt. Ein Teil seiner Veränderung im Konzert ist auf die unterschiedliche Wortfolge in Polozkis und in der kanonischen Übersetzung zurückzuführen (Beispiel 118).

Nachdem Titow diese charakteristische Formel zu Beginn des Konzerts durch dreimalige Wiederholung in getrennten Stimmgruppen und dann im Klang des Tutti eindringlich bekräftigt hat, unterzieht er sie anschließend einer Vielzahl von Variationen.

Начальное построение рождественского концерта «Что ти принесем» напоминает украинскую колядку. Характерны и общая ритмическая структура и повторяющаяся секундовая интонация на словах «принесем, принесем, Христе» (пример 119).

Порой встречаются обороты, напоминающие мелодию знаменного распева. Таково, например, начало концерта «Объятия отча», где сурово-торжественная скандированная тема в духе старинной русской монодии «возглашается» двумя дискантами с басом, после чего вступают остальные голоса, свободно имитируя отдельные ее отрезки (пример 120).

Но в целом интонационный строй партесного концерта не имеет прямой и непосредственной связи с знаменным распевом. Так же мало свойственна произведениям этого жанра и широкая распевная мелодика песенного склада. Тематизм большинства концертов Титова характеризуется четкой ритмической организованностью танцевального или маршевого типа и лишен песенной широты дыхания. Отдельные мелодически выразительные напевные построения, встречающиеся главным образом в трехголосно изложенных «концертирующих» эпизодах, как правило, кратки и мало развиты.

Мелодическая сторона не имела доминирующего значения в партесном концерте, центр тяжести переносился на красочные фонические эффекты, создаваемые сменой и противопоставлением разных групп хора и типов хоровой фактуры. Построения тематического характера, выделяющиеся рельефностью мелодических очертаний и относительной структурной законченностью, обычно только экспонировались, не получая дальнейшего развития и растворяясь в общих формах движения. Это

Der Anfang des Weihnachtskonzerts „Was bringen wir Dir“ ähnelt einer ukrainischen Koljade. Die allgemeine rhythmische Struktur und die wiederholte Sekundenmelodie in den Worten „bringen wir, bringen wir, Christus“ sind typisch (Beispiel 119).

Manchmal finden sich Wendungen, die an die Melodik des Krjuki-Noten-Gesangs erinnern. So zum Beispiel der Anfang des Konzerts „Die Umarmungen des Vaters“, wo eine streng-feierliche skandierte Melodie im Stil des alten russischen Monodies von zwei Diskantstimmen und dem Bass „verkündet“ wird, nach dem die übrigen Stimmen eintreten und einzelne ihrer Abschnitte frei imitieren (Beispiel 120).

Aber im Großen und Ganzen hat die Intonation des Parteskonzerts keinen direkten und unmittelbaren Bezug zum Krjuki-Noten-Gesang. Auch mit der breiten Gesangsmelodie des Liedstils haben die Werke dieser Gattung wenig gemein. Die Thematik der meisten Konzerte Titows ist durch eine klare rhythmische Organisation vom Typus des Tanzes oder Marsches gekennzeichnet und lässt eine liedhafte Breite des Atems vermissen. Einzelne melodisch ausdrucksstarke Melodiestrukturen, die sich vor allem in dreistimmigen „konzertierenden“ Episoden finden, sind meist kurz und wenig entwickelt.

Die melodische Seite war im Parteskonzert nicht dominant, der Schwerpunkt wurde auf die farbenreichen phonetischen Effekte verlagert, die durch den Wechsel und den Kontrast verschiedener Chorgruppen und Arten von Chorstrukturen entstanden. Thematische Strukturen, die sich durch die Erleichterung melodischer Umriss und eine relative strukturelle Vollständigkeit auszeichnen, wurden in der Regel nur angerissen, nicht weiter ausgeführt und lösten sich in den allgemeinen Formen des Satzes auf.

общая черта стиля, присущая не только партесному многоголосию, но и многим явлениям западного музыкального барокко.

Структура партесного концерта как крупного целого определялась строением текста и не была стабильной в музыкальном отношении. Как известно, в христианской гимнографии существовал особый род стихосложения, основывающийся на чередовании неравносложных строк, которые группировались попарно, причем каждое двустрочие выражало относительно законченную мысль. Этот принцип членения соблюдался и в музыке партесных концертов.

Музыкальная форма складывалась из последования различных по материалу и изложению эпизодов, охватывавших две строки текста<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Немецкие ученые определяют эту форму словом «Gruppenform» — «групповая форма». Однако это определение носит слишком общий, неконкретный характер. Теоретически более точен термин «контрастно-составная форма», предложенный В. В. Протопоповым.

Но выдающимся мастерам такого масштаба, как Титов, удавалось преодолевать механичность сопоставлений и достигать единства композиции посредством укрупнения частей формы, установления тематических и иных связей между ее разделами, применения принципа репризности и т. д.

Постараемся на примере концерта «Радуйтесь богу»<sup>57</sup>, отдельные фрагменты которого уже приводились выше, показать, с помощью каких способов удается Титову достигнуть единства и законченности целого.

<sup>57</sup> ГИМ. Син. певч. № 706. В комплекте недостает партий третьего

Дies ist ein allgemeines Merkmal des Stils, das nicht nur für die Partespolyphonie, sondern auch für viele Phänomene der westlichen Barockmusik gilt.

Die Struktur des Parteskonzerts als großes Ganzes wurde durch die Struktur des Textes bestimmt und war musikalisch nicht stabil. Bekanntlich gab es in der christlichen Hymnographie eine besondere Art der Versifikation, die auf der Abwechslung ungleicher Zeilen beruhte, die paarweise gruppiert wurden, wobei jede Doppelzeile einen relativ vollständigen Gedanken ausdrückte. Dieses Gliederungsprinzip wurde auch in der Musik der Parteskonzerte beobachtet.

Die musikalische Form bestand aus einer Abfolge von Episoden, die sich in Material und Darstellung unterschieden und zwei Textzeilen umfassten<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Deutsche Wissenschaftler definieren diese Form als „Gruppenform“. Allerdings ist diese Definition zu allgemein und ungenau. Theoretisch ist der Begriff „kontrastierende zusammengesetzte Form“, der von W. W. Protopopow vorgeschlagen wurde, genauer.

Herausragende Meister wie Titow waren jedoch in der Lage, die Mechanik der Aneinanderreihung zu überwinden und die Einheit der Komposition zu erreichen, indem sie die Teile der Form vergrößerten, thematische und andere Verbindungen zwischen den Abschnitten herstellten, das Prinzip der Reprise anwandten und so weiter.

Versuchen wir am Beispiel des Konzerts „Jubelt Gott“<sup>57</sup>, von dem oben bereits einige Fragmente wiedergegeben wurden, zu zeigen, mit welchen Mitteln es Titow gelingt, die Einheit und Vollständigkeit des Ganzen zu erreichen.

<sup>57</sup> GIM. Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 706. Die

дисканта и второго баса. В тех местах, где мелодическая линия голосов точно определяется логикой полифонического развития, эти партии были восстановлены автором этих строк.

В основе этого концерта лежит текст псалма, состоящего из четырех пар строк:

1. Радуйтесь богу, помощнику нашему,  
Воскликните богу Иаковлю.
2. Примите псалом и дадите тимпан,

Псалтырь красен со гусльми.

3. Вострубите трубою во новомесячне.  
Во благоэнамсиктый день праздника ташего
4. Яко повеление господи Израилсва

И судьбы богу Иаковлю.

Четырем строфам текста соответствуют четыре больших раздела концерта, в свою очередь распадающихся на более мелкие построения. Каждый из разделов (кроме первого) начинается концертирующим трехголосным построением, образующим как бы запев, после которого те же слова повторяются хором tutti. Это создает некоторое структурное единообразие в соотношении частей произведения и способствует ясному донесению до слушателя текста, теряющегося в сложном сплетении всей массы голосов. Контрастирование основных разделов концерта может быть до некоторой степени уподоблено чередованию частей циклической формы. Первый раздел, наполненный движением, силой и стремительной энергией (см. его заключительное построение в примере 114), определяет восторженно ликующий

Stimmen des dritten Diskants und des zweiten Basses fehlen in der Folge. An den Stellen, an denen die melodische Linie der Stimmen durch die Logik der polyphonen Entwicklung genau bestimmt ist, wurden diese Stimmen vom Autor dieser Zeilen wiederhergestellt.

Dieses Konzert basiert auf einem Psalmtext, der aus vier Zeilenpaaren besteht:

1. Freut euch über Gott, unseren Helfer,  
Ruft Gott Jakobs zu.

2. Nehmt den Psalm und gebt den Trommelschlag,  
Den schönen Psalter mit den Harfen  
(Gusli).

3. Trompetet mit der Trompete im Neumond,  
Am herrlichen Tag eures Festes.

4. Denn es ist ein Gebot des Herrn Israels  
Und ein Schicksal Gottes Jakobs.

Die vier Strophen des Textes entsprechen den vier großen Abschnitten des Konzerts, die sich wiederum in kleinere Strukturen gliedern. Jeder der Abschnitte (außer dem ersten) beginnt mit einer konzertanten dreistimmigen Struktur, die eine Art Chor bildet, woraufhin die gleichen Worte vom Tutti-Chor wiederholt werden. Dies schafft eine gewisse strukturelle Einheitlichkeit in der Korrelation zwischen den Teilen des Werks und erleichtert die klare Vermittlung des Textes an den Hörer, der sich in der komplexen Verflechtung der gesamten Stimmenmasse verliert. Die Gegenüberstellung der Hauptteile des Konzerts kann in gewisser Weise mit dem Wechsel der Teile einer zyklischen Form verglichen werden. Der erste Abschnitt, voller Bewegung, Kraft und ungestüme Energie (siehe seine Schlussstruktur in Beispiel 114), bestimmt den schwärmerischen,

тон всего концерта. Это настроение праздничности и торжества пронизывает и две следующие части, но жанровый характер музыки в них различен. Во второй части выделяется эпизод в размере 3/4 с канонической имитацией в двух верхних голосах, напоминающий по характеру легкий подвижный танец (пример 121).

Далее на словах «со гуслями» возникают в разных голосах обороты, родственные русским плясовым напевам (см. пример 117а).

В третьем разделе трубные руды концертирующих голосов чередуются с маршеобразными ритмами *tutti*, вызывая образ торжественного шествия.

Последний раздел построен на широкой, плавно развертывающейся теме благоговейного молитвенного характера в размере 6/4 с последовательным вступлением трех хоров, образующим каноническую имитацию во всех группах голосов. Строгий и сдержанный характер музыки этого раздела контрастирует ликующему веселью предыдущих частей (пример 122).

После проведения этой темы повторяются строки первой и третьей строфы («Воскликните богу Иаковлю», «Вострубите в новомесячье трубою во благоданательный день праздника вашего»), сопровождаемая соответствующими музыкальными реминисценциями, что придает заключительному разделу суммирующее значение. Вторичное проведение основной его темы образует развернутую по масштабу трехчастную форму.

Как видно из этого краткого обзора, Титов не просто следует за поэтическим текстом, а самостоятельно интерпретирует его и даже допускает некоторую перекомпоновку, чтобы достигнуть

jubelnden Ton des gesamten Konzerts. Diese Stimmung der Festlichkeit und des Feierns durchdringt auch die nächsten beiden Sätze, aber der Genrecharakter der Musik in ihnen ist anders. Der zweite Satz enthält eine Episode im 3/4-Takt mit kanonischer Imitation in den beiden Oberstimmen, die vom Charakter her an einen leichten, bewegten Tanz erinnert (Beispiel 121).

Auf die Worte „mit Harfen“ (*Gusli*) folgen in verschiedenen Stimmen Wendungen, die an russische Tanzmelodien erinnern (siehe Beispiel 117a).

Im dritten Abschnitt wechseln sich die Trompetenrouladen der konzertierenden Stimmen mit den marschartigen Rhythmen des *Tutti* ab und evozieren das Bild einer feierlichen Prozession.

Der letzte Abschnitt basiert auf einem breiten, sich sanft entfaltenden Thema von ehrfürchtigem, betendem Charakter im 6/4-Takt mit einer sequentiellen Einführung durch die drei Chöre, die eine kanonische Imitation in allen Stimmgruppen bilden. Der strenge und zurückhaltende Charakter der Musik in diesem Abschnitt kontrastiert mit der jubelnden Fröhlichkeit der vorangegangenen Abschnitte (Beispiel 122).

Im Anschluss an dieses Thema werden die Zeilen der ersten und dritten Strophe wiederholt („Rufe den Gott Jakobs“, „Blas die Trompete bei Neumond am glückverheißenden Tag deines Festes“), begleitet von entsprechenden musikalischen Reminiszenzen, die dem letzten Abschnitt eine zusammenfassende Bedeutung verleihen. Die sekundäre Umsetzung des Hauptthemas bildet eine erweiterte dreiteilige Form.

Wie aus diesem kurzen Überblick hervorgeht, folgt Titow nicht einfach dem poetischen Text, sondern interpretiert ihn eigenständig und lässt sogar einige Umstellungen zu, um die Integrität und Vollständigkeit der musikalischen



цельности и законченности музыкальной композиции. Для каждого из концертов он находит особое решение в пределах общих стилистических норм партесного многоголосия. Его крупные произведения концертного плана отличаются не только разнообразием характера музыки и средств многоголосного изложения, но и умением связать все части формы в одно большое целое, впечатляющее своими масштабами и монументальностью звучания.

Период партесного многоголосия является важнейшим историческим этапом в развитии русской музыки. Несмотря на то что произведения этого стиля за редкими исключениями создавались на религиозные тексты и были рассчитаны на исполнение в богослужебной обстановке, они не носили специфически культового характера. Знаменный распев при всем богатстве и многообразии его интонационного строя, сложившегося в ходе длительной исторической эволюции, оставался особым священным языком религиозного ритуала. Язык партесного пения в его наиболее развитых формах был связан со многими явлениями светской музыкальной культуры и быта той эпохи. Партесный концерт вобрал в себя элементы и псалмовой мелодики, и музыки торжественных государственных церемоний или воинского обихода, и инструментальных жанров европейского музыкального барокко.

Вместе с тем он несет на себе печать той двойственности, которая была свойственна всей русской художественной культуре конца XVII и начала XVIII века. Строгая регламентация композиционных средств оставляла мало простора для проявления творческой индивидуальности, хотя среди

Komposition zu erreichen. Für jedes seiner Konzerte findet er eine besondere Lösung innerhalb der allgemeinen stilistischen Normen der Partespolyphonie. Seine großen Konzertwerke zeichnen sich nicht nur durch die Vielfalt der Musik und der Mittel der Polyphonie aus, sondern auch durch seine Fähigkeit, alle Teile der Form zu einem großen Ganzen zu verbinden, das durch seine Größe und Monumentalität des Klangs beeindruckt.

Die Periode der Partespolyphonie ist die wichtigste historische Etappe in der Entwicklung der russischen Musik. Obwohl die Werke dieses Stils, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf religiöse Texte hin geschaffen wurden und für die Aufführung in einem liturgischen Rahmen bestimmt waren, hatten sie keinen spezifisch kultischen Charakter. Bei allem Reichtum und aller Vielfalt seiner intonatorischen Struktur, die sich im Laufe einer langen historischen Entwicklung herausgebildet hatte, blieb der Krjuki-Noten-Gesang eine besondere heilige Sprache des religiösen Rituals. Die Sprache des Partesgesangs war in ihren ausgeprägtesten Formen mit vielen Phänomenen der weltlichen Musikkultur und des Alltagslebens jener Epoche verbunden. Das Parteskonzert nahm Elemente der Psalmmelodie, der Musik feierlicher Staatsakte oder militärischer Zeremonien und der Instrumentalgattungen der europäischen Barockmusik auf.

Gleichzeitig trägt es den Stempel der Dualität, die für die gesamte russische Kunstkultur Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts charakteristisch war. Die strenge Reglementierung der kompositorischen Mittel ließ wenig Raum für die Entfaltung schöpferischer Individualität, obwohl es unter den Meistern der Partespolyphonie

мастеров партесного многоголосия были люди незаурядного дарования. За одними и теми же механически используемыми схемами и стандартными приемами музыкального письма трудно бывает увидеть лицо автора и лишь отдельным талантливым художникам удавалось, не нарушая норм устоявшегося стиля, возвыситься над общим уровнем хорошо сложенных, гладких, но ничем не примечательных ремесленных поделок.

Многие образцы этого искусства продолжали жить и сохраняли в репертуаре церковных хоров до конца XVIII и даже начала XIX века<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> На некоторых экземплярах партий в собраниях партесных произведений имеются надписи, позволяющие установить время, когда они находились в употреблении, и принадлежность данного списка определенному церковному в партии первого баса из сборника 12-голосных партесных песнопений ГИМ, Син. певч., № 355, включающем до 50 различных произведений Титова, в том числе 28 его концертов, на оборотной стороне переплета указано: «Поет сей голос Новгородского архиерейского дому диакон Иоанн Марков 1801-го году апреля 1 дня». Аналогичные надписи с той же или близкой датой есть и в других гоносах. Время пользования тем или иным списком может не совпадать с временем его составления. Что касается данного собрания, то его следует по ряду признаков отнести к середине XVIII века, но еще в 1800-х годах по нему, как явствует из приведенной надписи, пели в Новгороде во время архиерейского богослужения.

Создавались и новые произведения того же рода, но стилистика партесного концерта при этом не

Менялись с выдающимся талантом. За теми же, механически примененными схемами и стандартными методами музыкального письма трудно увидеть лицо автора, и лишь некоторым талантливым художникам удавалось, не нарушая норм устоявшегося стиля, возвыситься над общим уровнем хорошо сложенных, гладких, но ничем не примечательных ремесленных поделок.

Многие образцы этого искусства продолжали жить и сохраняли в репертуаре церковных хоров до конца XVIII и даже начала XIX века<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> Auf einigen Exemplaren von Stimmen in Sammlungen von Partes-Werken gibt es Inschriften, die es ermöglichen, die Zeit, in der sie in Gebrauch waren, und die Zugehörigkeit dieser Liste zu einer bestimmten Kirche festzustellen. Dies ist beispielsweise der Fall bei der ersten Bassstimme der Sammlung von 12-stimmigen Partes-Gesängen des GIM, Sammlung der Synodalschule für Kirchengesang, Nr. 355, die bis zu 50 verschiedene Werke von Titow enthält, darunter 28 seiner Konzerte, auf der Rückseite des Einbands steht: „Diese Stimme wurde von Diakon Ioann Markow des Erzbischöflichen Hauses von Nowgorod im Jahr 1801 am 1. April gesungen“. Es gibt ähnliche Inschriften mit demselben oder einem ähnlichen Datum in anderen Stimmen. Der Zeitpunkt der Verwendung dieser oder jener Liste stimmt nicht unbedingt mit dem Zeitpunkt ihrer Zusammenstellung überein. Was diese Sammlung betrifft, so ist sie der Mitte des 18. Jahrhunderts zuzuordnen, aber um 1800 wurde sie in Nowgorod während des bischöflichen Gottesdienstes gesungen, wie die obige Inschrift zeigt.

Es wurden auch neue Werke dieser Art geschaffen, aber die Stilik des Parteskonzerts wurde nicht aktualisiert

обновлялась и не испытывала сколько-нибудь существенной эволюции. Те незначительные изменения, которые можно наблюдать в позднейших образцах этого жанра, свидетельствуют скорее о распаде, нежели обогащении стиля. В своих основных признаках стиль партесного концерта окончательно сложился на рубеже XVII и XVIII столетий и является типичным продуктом этого переходного периода в истории русской художественной культуры.

und erfuhr keine bedeutende Entwicklung. Die geringfügigen Veränderungen, die in späteren Beispielen dieser Gattung zu beobachten sind, zeugen eher von einem Verfall als von einer Bereicherung des Stils. In seinen Grundzügen entstand der Stil des Parteskonzerts schließlich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert und ist ein typisches Produkt dieser Übergangszeit in der Geschichte der russischen Kunstkultur.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ  
NOTENBEISPIELE

10

По лу-гу во-ди-ца ре-з-ли-ва-ет-ся, ре-з-ли-ва-ет-ся.

16

А на дво-ре ро-са, а Ма-ряма бо-са — сту-де-но. Сту-де-но, сту-де-но. -  
Заяць Ф. А. Рубцова. Приводится по изд.: 241, 33.

8 (соло)

Об зо-вѣмъ все-ю до ма все со-вѣ-ти,

Привѣт (хор)

об ру-гі ма-и, все зо-во-и-о.  
Заяць К. В. Кавтѣн. Приводится по изд.: 102, 264.

3

За-ку-рия-ся ты-ни дробь-дом-ди ко-во-т-но-го во-су.  
Заяць Ф. А. Рубцова. Приводится по изд.: 241, 35.

4

Су-де-ры-на-мо-я ма-гу-чка, да что ты сло-ро-зду-ма-ла

зь-го-да-ла? На но-во-ты-ме-грѣ-ши-ны-го-ры-чи сло-ки-чу-ла?  
Приводится по изд.: 103, 37.

5

Що из-де-ло-чи-да-из-ца-ста-во-ва-и-го-го-роз-де.

-ла-чи-ро-но-го, Тут не-гру-ди-ма-гу-це-по-ди-ма-но-се, Тут не

о - бо - го - ро - ко - ка - то - ло - се, По - ам - ма - со - со - ба - ка зло - дей

Ка - ми царь, Вла - дей Ка - ми царь не - че - сти - кой сын

Ишим скупительницей М. Д. Кривополеновой. Приводится по изд.: 69, № 43,

Апл

Приводится по изд.: 378, I, 121.

7  
Слав.

Греч.











ѿ - со - дв. шу съ сло. во. ю  
 въ ру. це сва. дн. ч. ни  
 мо. ни на. ба. ви. ти. си  
 при. шь. дь. шь. и о. ть. но. мь. ць  
 при. и. ма. о. ть. до. ру  
 на. но. ба. са. и. до. ин

- та. мо. въ. по. ко. и  
 ду. шу. пре. да. о. га  
 о. ть. на. па. сти. и. по. до. шь. и. та  
 въ. са. си. въ. и. и. мь. ма. е. ни. о. мь  
 нь. сы. но. и. при. шь. дь. шу  
 съ. си. мь. мь. це. са. ро. сть. о. шь

ГНМ, Син. певч. № 279. л. 143 об. — 144 об.

18.

Хри. стос ро. ма. е. го. се. сла. ви. то

Хри. сто. со. со. но. ба. си. сть. ца. го

Хри. стос. на. зе. мяи. во. зно. си. го. са

19.



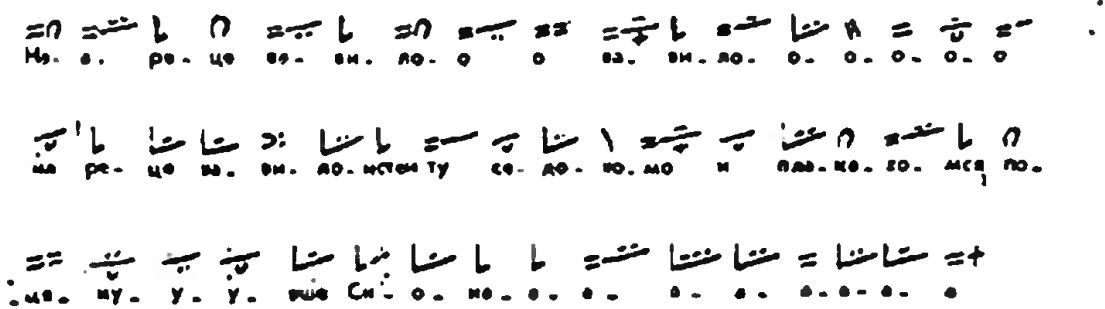
22)



И мы - на и при - сло и  
 , во ве - ки ве - кое о - мниа  
 Е - ди - но - род - ны - и сын сло - во  
 бо - жи - о без -  
 сме - ртн сын и,  
 - бо - ан сла - ве - ни - е ма -  
 це - го ро - ди во - па - ти - ти - се

Приводятся по изд.: 286, 83-85.

23



Ма - ро - це во - ви - ло - о о ва - ви - ло - о - о - о - о  
 ма ро - це ва - ви - ло - истин ту се - ло - но - мо и па - ве - го - ма - го  
 ма - му - у - у - шиа си - о - но - о - о - о - о - о - о

ГНМ, Сии. певч., № 1358, л. 299.

04



При - ми - ми ма - пу - сты - ни! в - ко  
ма - ти ма - до! со - о! во - ти - ко - о  
и без - мой - во - о ма - дро со - о!  
ма бра - ни пу - сты - ня! стра - шн - ли - щн  
со - о н - ми! о - то - бе - го ша - го от  
ду - ка - ны - в! блу - дн - ца ми -  
ра се - го! о  
кра - се - ма - в пу - сты - ня! во - се - ли -  
в ду - бра - ви - ца! воз - лю - бие  
бо - го па - че ца - ре - сие чер - то - гов!

Принципалъ по кал. 296, 169—170. Расшифровка А. Н. Кручинной и С. В. Фролова.

05



26

Прямет бы. ло Ха. за. нью, про. мет А. стра. ва.

нью, в па. ми. мо го. ро. да Са. ро. го. ва

Приводится в редакции Ф. В. Соколова по изд.: 243, 33.

27

Что да на ма. туш. юю ма. Воя. го. не чер.

нью да за. чер. не. лось, не чер. нью да за. чер. не.

лось, не бы. вым да за. бы. ло. лось.

28

1. Ах до. се. ле. ва У. сов и слы. ком на слы. ваць.  
2. А слы. ком на не слы. ваць и ви. дом на ви. даць.

3. А но. не. че У. сы про. в. ви. лось на Ру. си,  
4. А в но. вом У. совь. в у Стро. го. мо. ва.

29

30

71

Musical notation for measures 71-73. Measure 71 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of three staves. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

32

Musical notation for measure 32. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

33

Musical notation for measure 33. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

34

Musical notation for measures 34-35. Measure 34 is on a single staff. Measure 35 is on two staves. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat, with melodic and harmonic lines.

35

Musical notation for measures 35-38. Measures 35 and 36 are on two staves. Measures 37 and 38 are on four staves. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat, with melodic and harmonic lines.

36

Musical notation for measure 36. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes.

27 Руза



Перегиб



Ринза



Удда



Руза переметная



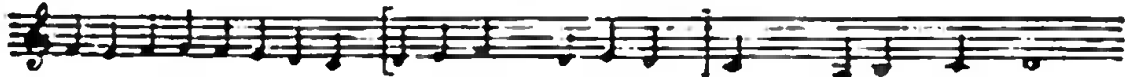
Руза с перегибом



Руза



35



39



42



Со. ав. ми

ла

бо.

ме

сла.

се

мой



Го - ма - ми  
ма бо.  
ме сла - се

Приводится по изд.: 286, 63; 39, 23-24.

До - стои - но  
До - стои - но  
есть  
есть  
я - ко во - и - стви - я -  
но во - и - стви - я -  
ну бла - жи - ти ти  
ну бла - жи - ти ти

бо. го. ро. ди. чу.

бо. го. ро. ди. чу.

при. сно. бла. жен. ну. ю.

при. сно. бла. жен. ну. ю.

ГБЛ. ф. 379, № 106, л. 73--74

42a

в вер. ге. ть. все. ми. аси. е. си.

Хри. сте. бо. же.

е. сси.

во. сри. е. ша. по. ссы. ра. е. же.

и. во. а. сси.

по. кло. ни. ше. ся.

то. гда\ у. бо про. ро. че. ска.

про. по.

ведь и в. нголь. снм. в

си. вы дн. вл. ку.

св во. ли. ю. ще и глв. го. ро. ще

сла. ва

сво. ждв. ни. ю тво. е. му е. дн.

не че. ро. во. чо. ло. бче

126

Все. рте. ль все. ли. авв. е. см Хри. сто бо.

ме а. снм гв. вос. при. в. ши по.

сгв. ри е. же и вол. снм по. кло. ни. ше. се

то. гда у. бо про. ро. че. ска. в и. слзл. ни. св про. по. ведь

и в. нголь. снм. в си. ты дн. вл. ку. св

во - пи - ю -  
 - ще и гва - го - лю - ще сло - во сво - яде - ни -  
 - ю тво - е - му в - дн - не че - во - во - но - во - бя

ГИМ, Сил. псалт. № 131, л. 102 об. — 104.

43 Знаменный распев

во - збран - мой во - е - во - де по - бе - ди -  
 - го - дн - в -  
 - ко из - бе - ев - ше - се от злых бя - го - дер - ствен -  
 - ма - в во - сля - су - ем ти ра - би тво - и  
 и бе - го - ро - дн - це

ГБЛ, ф. 379, № 106, л. 125-125 об.

Греческий распев

взбран - мой во - е - во - де по - бе - ди - то - льма - в  
 я - ко из - бе - ев - ше - се от злых бя - го - дер - ствен -  
 - ма - в во - сля - су - ем ти ра - би  
 тво - и бе - го - ро - дн - це

Приводятся по изд.: 53, 175-176.

44

ре - дѣ - ся не - вос -

- тме - я

Приводится по изд.: 53, 176.

45

во - кро - се - ни - я дѣ - нь прѣ - се - ти - мся лю - ди -

- о , па - сва го - спо - дивъ я - сва от сме - рти бо и жи -

- зии и от зе - мли и не - бо - си Хри - стос бог

нас при - ве - де по - бо - дѣ - ю по - ю - шимъ и

ГБЛ, ф. 379, № 106, л. 139. См. также в изд.: 286, 99.

46

Ро - ждѣ ство го - о бо - го ро - ди - це де - во ра - дость воз - ве -

- сти всей вса - ле - ние и сте - бе бо вос - си - я

сол - нце пра - вды Хри - стос бог наш и раз - ру - шивъ

кля - тву до - ло бля - го - сло - ве - ния в

и у - през - дивъ смерть до - ро - ва намъ ми - ногъ веч - нымъ

47

Ра-дуй-ся бла-го-да-тью  
в бо-го-ро-ди-це де-во  
и те-бе бо-во-з-си-и  
в со-ице пра-вды Хри-стос бог  
наш про-ще-е  
су-щи-е во-тме ве-се-ли-и  
с-и ты стер-че  
пра-во-ды при-е-мы  
во-о-бы-и ты в  
со-бо-ди го-ла-ды мр-  
ши де-ру-ю-ще-го мр-  
во-скре-се-и-е

19  
Бла - го - вен - е - си - го - сло - ди

на - у - чи - мя о - пре - вде - ни - ем тво - им

Г. Л. ф. 379, № 106, л. 101-105

20  
Бог го - сподь и в. в. в. св. м. м.

бла - го - сво - вен - гра - дий но и -

ма то - спо - дие

Приводится по шл.: 53, 23-24

50  
Воз - бран - ной во -

- о - во - до по - бе -

- ди - тель - ма - в

во - спи - су - ем ти

во - спи - су - ем ти ре -

бы тво - и бо - го -

- ро - ди - те

Приводится по изд.: 53, 38-40.

51

Воз. брам - но - и во - о -  
 - во - да по - бо - дит - тель -  
 - не - в я - ко  
 и - збава - шю - ся от злых бже -  
 го - дар - ствен - ных в во -  
 стпи - су - ом  
 ти ро -  
 би тво - и бо - го -  
 ро - дит - чо

Приводится по изд.: 317, 81-83.

52

Вся - ми - рну - ю сла - ву от чо -  
 во - веи про - зоб - шу - ю  
 и сла - дит - ку роща - шу - ю

ГБЛ, ф. 178, № 7753, л. 28 об. - 29 об.



О а́ре - му - дре́х су - деб тво - их  
 Хри - сте ка - ко Петр у - бо  
 ры - за - ми е - ди - но -  
 ми вде́я е - си ро - зу - мо -  
 ти - тво - е во - скре - се - ни -  
 е Лу - це ю и кле -  
 - о - по слу - те - ше - ству - в гла -  
 - го - ла - ше тем и

1111, ф. 178, № 7753, а 114-115

An - gel pa - ste - rzom mo - wít: Chry - stus síp nam no - ro - dzít, w bo - zho - jem  
 nie bar - zo ro - dym mie - ście. Na - ro - dzít síp w u - bo - stwie, Pa - ni - w sre - go stwo - re - za - nie.

Примечание по изд.: 349, II, 82. Данный вариант см. также в кн.: 360.

Аг - гел по - сты - рет мо - яна Хри - стус се - нам но - ро - дил

в Бет - ле - ом не бер - зо по - дым ме - сца

на - ро - дна у - бо - ме - ства пак вше - го створ - зо - на

ГИМ, № 1743, л. 198 об. - 199. В сборнике ГИМ, № 1938 эта псалма приводится с польским текстом.

34

Дезо - щно - по се на - ро - дн - ло на - ро - дн - ло

оши - ства свет у - бо - се - ля - ро шим - ства свет у - бо - се - ля - ло

ГИМ, № 1743, л. 24. См. также ГИМ, № 1938; ГПБ Q XIV, № 25. В сборниках ГИМ, Щ.к. № 61 и ГБЛ, № 9498 эта псалма дана с русским переводом текста «Дитятво ся народилю». Этот же перевод приписан в сборнике ГИМ, № 1743 шесту странниц.

57

Ozle - cipt - ko sig no - ra - dzi - lo wtrys - tek swiat u - wa - so - li - to.

We - sel - cie sig ra - duj - cie sig na to no - we la - to.

Приводится по изд. 349. II. 313

le - to.

54

И - мам аз сво - е р го И - су - се мо - е - го

не тво - рил бо есмь бла - го - го лю - бви ре - ди е - го

ГНМ, № 1743, л. 50. См. также ГНМ, № 1938; ГНМ, № 2469, ГНМ, Шук., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25

59

Щож я чини з грешцеца, лю бви, до на дн це, бо вчн ма ду, що зби - ди

Приводится по изд.: 341, 5

60

Щож я чини з грешцеца, лю бви, до на дн це, бо вчн ма ду, що зби - ди

ГНМ, № 1743, л. 161—162. См. также: ГНМ, № 1743, л. 54 об. — 55, ГНМ, № 2469, л. 177 об.; ГНМ, Шук., № 61, л. 72 об. — 73. В сборнике ГПБ, Q XIV, № 25 вари-ант текста: «Щож я чиниш Езу славиш бенде гды у ног твоих пренагвештиш сенде».

61

Щож я по - гна - те у - бо - го гды це тра, що пер ло дро, го зема, що ма, ло бо

ГНМ, № 1743, л. 177 об. — 178.

62

У - мо га ам - ша - ю - се у - мо га ам - ша - ю -

- се свад - ко - о ча - до. Что со - тво - рю аз ам - ши -

ма по - гу - бно - ѡм дра - го - цю - ю с - мю - го - ю ту - го

ГИМ. № 1743, л. 150 об — 151. См также. ГИМ. № 1938, ГИМ. № 2469; ГИМ. Шух., № 61; ГПБ, Q XIV, № 25. В этих сборниках фактура несколько изменена.

63

Раз - ми - шав мы днсь вер - ни хри - сти - я - не в - сно пам

Хри - стус цер - пав за нас ра - мы од по - и - ма - не

ми мвв од - ло - го - ив ом до - ско - ма - не

64

64<sup>b</sup>

• Для удобства сравнения мелодия псалмы транспонирована на квинту вверх.

65

Мо. вый год бе. нит со. авт до. нит а это это

от. ро. ма мле. до не. бо нам до. ло от чу. до

ГПБ, Q XIV, № 25, л. 94. См. также: ГИМ, № 1743; ГИМ, № 193А; ГИМ, Шук., № 61 и др. В более поздних сборниках напев изложен вдвое и вчетверо меньшими длительностями. В несколько ином мелодическом варианте песня помещена в изд.: З49, II, № 38.

66 Умеренно  $\text{♩} = 100$

І. шаа ді. вом. ка ре. но в не. дь. ку, о но. ді. ло,

о но. ді. ло ре. ма, за. ло. не он. по се. дит. ма.

Приводится по изд.: 65, 109.

67

Есть про. вестъ в сое. те вы в мол. ном цво. го ты гу ос. та. вы

воз. люб. вен. ма. в ду. ша греш. ма. в от злой вос. прв. ни

ГИМ, Шук., № 61. См. также: ГИМ, № 1938; ГБЛ, № 9498; ГПБ, Q XIV, № 25.

68

Ах мой сму-тку ма же. ло. сца не мо. го се до. во. дзо. ца

где мам пер. вим ноц. лет ме. ца где ду. ша з ца. ра вы. ве. ца

ГИМ. № 1938, л. 9 об. —

69

На ви. се. ний по. ло. ми. нъ там вту. ці па. суть. се,

до. во. б им ти ян. се. ноц. ку, ку. ри не но. суть. се.

Приводится по изд. 65. III

70

Аг. вельску. ю днесь всю ра. достъ че. до. во. чо. ску. ю сла. достъ

при. и. ди. те воз. во. ли. чия и од. ни сам вси у. сав. шия

аа. ди. вуй. а, до. ми. вуй. а, до. ми. пуй. а.

ГИМ. № 1743, л. 202 об. — 203. См. также: ГИМ. № 1938, ГИМ. № 2469, ГИМ. Шук. № 11.

71

По- мать пре- дво- жи- ти смер- ти при- и- де вре- мя

о- га- го- ти бо- ма жи- гей- сине за- бои бре- мя

за- бве- ни- е бла- гих при- сно на- де- га- ю- ще,

во- стрем- ни- нах ми- злоб- ми- ра об- во- мде- ю- ще

гро- за- же в- ко- днесь при- и- де мне- мно- га- в

пре- дво- жи- не- ги- ме- ти от сме- рти стро- га- в

Г ИМ. № 1743, л. 105 об. — 106. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25, л. 120 об. — 121.

72

Па - мать про - дяо - ми - ти смер - ти

73

День не - ве - чер - ный в Си - о - не си - я - ет  
ночь во Е - ги - пте мра - чну ре - ру - ша - ет

Дух тем - ный ночь есть Дух тем - ный ночь есть Бог во - дяо - щен - ный

день не - ве - чер - ный день не - ве - чер - ный

ГИМ. № 1743, л. 29 об. См. также: ГИМ. № 1938. ГИМ. № 2469. ГИМ. Шум. № 61; ГПБ. Q XIV № 25.

76

Вос - си - я сы - шь со - том и - же не ко - мец ко - тал

в - вы - вый - ся пло - ти - ю зем - ным блв - го - до - ги - ю

во - се - ли - ем и по - ми - ем ис - пол - ни всех нас о Хри - сте на всеи час

ГИМ. № 1743, л. 4 об. — 5 (повторно — л. 222 об. — 223). См. также: ГИМ. № 1938; ГИМ. № 2469; ГПБ. Q XIV, № 25; ГВЛ. № 9498.





Бра.тк здесь у - мно. жи. ша. ся      Брат бра. та у - би. ва. от  
и ме. чи и. зо. стри. ша. ся.      кровь от. ца про. ли. ва. от.

78

Се е - си до - бре блж. жив. и мо. я се е. си

до - бре мне лю - би - ма. я о - чи бо тво. и

го. лу. би. ш. е ра. зго зо. мо. чки. ны. е.

ГИМ, № 1743, л. 31 об. — 32 и 128 об. — 129. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, Шум., № 61. В сборнике ГБЛ, № 9498 имеется особый раздел «Песни песней», включающий и приведенную псалму.

79

Го. спо. ди мо. ль. бу. мо. ю из. во. ль у. слы. ша. ти

и во. и. сти. но тво. е мо. ле. ны. ю. вив. ги

у - слы - шим в пре - оде тво - е ма гим - ся

с ра - бом ти и - бо ми - кто мо - жет ся

ГПБ Q XIV, № 41. Последующие примеры из «Псалтыри рифмованной» даются по тому же сборнику.

90

Гд - на во - лам на - ми про - шь рен - це сво - е ма - му под - но - ше

пред ним сво - е при - оде при - каз - дам е - му свой жаль о - бо - ви - дам

Приводится 142-й псалом. Польский перевод Кохановского дается по сборнику ГИМ, № 1743, л. 107 об. — 108. См. также: ГПБ, Q XIV, № 25; ГИМ, № 1938.

91.

Гла - сом мо - им к бо - гу во - з - ве - шь гла - сом мне - му сло - зы вос - сажу

пред ним мол - бы про - ди - ве - ти и - мам ле - чаль - ны - во - шь - ти

82

Бо - же наш у - сы - ши ны де бля - го - сло - вы - ши

83

Го - сло - ви и го - ба сла - зно въз - ва - ю  
дань сь - тыи со - вет то - го о - ми - да - ю

а - шь ты бо - же о - ще гы бо - же

так сою у - дер - жи - ши о гроб на во - ли - ши

84

Ис - ве - редь за - вы бо - же всем серд - цем дам те - ба  
Пред о - го - лы дам ти пось зря - щим те - ба в не - бе

я - но из - во - яв - е - си ми - лость мне в - си - ти

всё гла - сы уст мо - их в слух твой при - сту - ли - та

88



System 1: Four staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together and others held by slurs.



System 2: Four staves of music. The notation continues with similar rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, featuring various slurs and beams across the staves.

89



System 3: Two staves of music. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves feature a few notes with long, horizontal slurs, indicating a sustained or held note.

87

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

88

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Приводится по изд.: 286, 162—163. Расшифровка М. В. Бражникова.

89

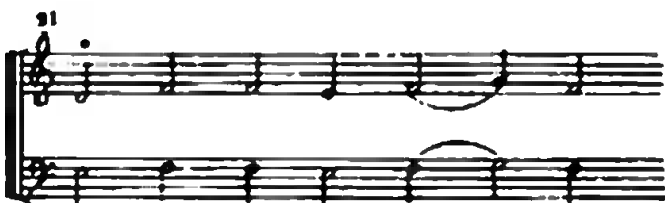
Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.



Приводится по изд.: 25, 111—112. Расшифровка В. М. Белова.



ГБЛ, ф 210, № 24, л. 30. Звездочки отмечены секундовые созвучия. Песнопение полностью воспроизведено в изд.: 286, 224—229.



Приводится по изд.: 286, 160.

92

93

94

95a

95b

Приводятся по изд.: 41, 465.

96

С ми - ри при - ше -

С ми - ри при - ше -



The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, followed by two piano accompaniment staves (treble and bass clefs), and a fourth staff at the bottom, likely for a second vocal part or a different instrument. The music is written in a standard staff notation with various note values and rests.

The second system of the musical score includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: - ДУША в - ше с Ма - ри - е .  
- ДУША в - ше с Ма - ри - е .  
The system contains four staves, with the vocal parts on the top two and piano accompaniment on the bottom two.

The third system of the musical score includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: - Ю же - ном  
- Ю же - ном  
The system contains four staves, with the vocal parts on the top two and piano accompaniment on the bottom two.

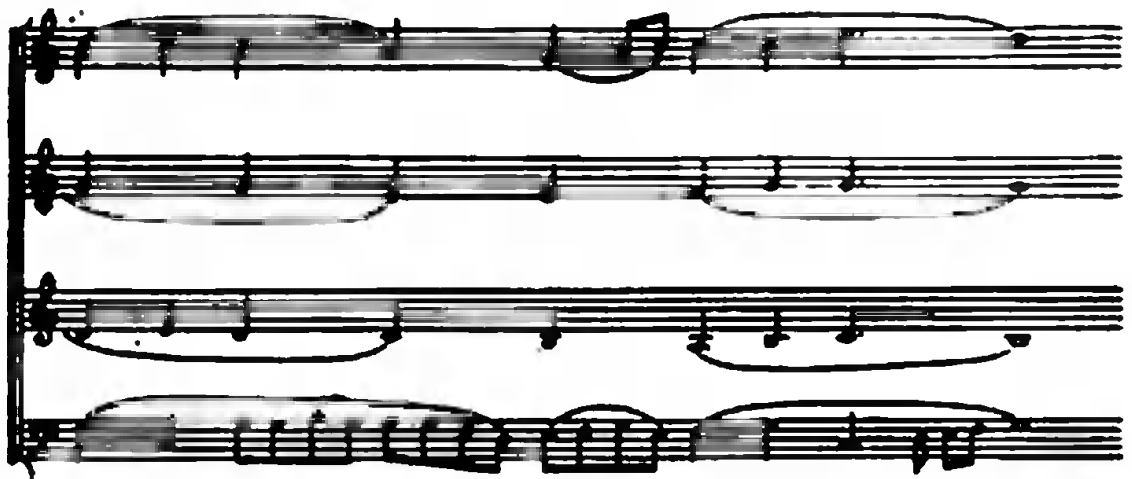
27



A musical score system consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.




A musical score system consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.



A musical score system consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.

74



A musical score system consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and some beamed eighth notes.



A musical score system consisting of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with slurs.

75



A musical score system consisting of four staves, enclosed in a rectangular box. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The second and third staves are in treble clef and contain accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

107

Хри-стос во-скре-се из мер-твых смер-ти. о смерть по- яра.

- вый и су- щим во гро- бех жи- вот да- ро- ван жи- вот да- ро-

- ван жи- вот да- ро- ван жи- вот да- ро- ван

108

Сла- си го- спо- ди лю- ди тво- я сла- си го- спо- ди лю- ди тво- я

Сла- си го- спо- ди лю- ди тво- я сла- си го- спо- ди лю- ди тво- я

и бла- го- сло- ви до- сто-

и бла- го- сло- ви до- сто-

бла- го- сло- ви

- сто - в - ни - е тво - е по - бо -  
 - сто - в - ни - е тво - е по -  
 - е - ни - е тво - е  
 до - сто - в - ни - е тво - е по - бо -

по - ба - ды по - ба - ды бла - го - вер - но - му ца -  
 - ба - ды по - ба - ды бла - го - вер - но - му ца - ро  
 по - ба - ды по - ба - ды бла - го - вер - но - му ца - ро  
 ды по - ба - ды по - ба - ды бла - го - вер - но - му ца - ро

- ро не - ше - му А - ле - ксе - ю  
 не - ше - му А - ле - ксе - ю  
 не - ше - му А - ле - ксе - ю  
 не - ше - му А - ле - ксе - ю

Диск

Пла - чу - ся пла - чу - ся и ры - да - ю

Альт

Пла - чу - ся и ры - да - ю

Тен.

Пла - чу - ся

Бас

Пла - чу - ся пла - чу - ся и ры - да - ю

пла - чу - ся и ры - да - ю

и ры - да - ю пла - чу - ся и ры - да - ю

и ры - да - ю пла - чу - ся и ры - да - ю

- ю е - где по - мы - шля - ю смерть

е - где по - мы - шля - ю смерть

- ю е - где по - мы - шля - ю смерть

- ю е - где по - мы - шля - ю смерть

и ни - жду во гро - бе ле - жа - щу - ю

и ни - жду во гро - бе ле - жа - щу - ю

по о - бра - зу бо - жи - ю со - здан - ну - ю не - шу кре - со - ту

по о - бра - зу бо - жи - ю со - здан - ну - ю не - шу кре - со - ту

кре - со - ту

кре - со - ту без - о - браз - ну и бес - све - ну не и - со - ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну

кре - со - ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну

кре - со - ту без - о - браз - ну и бес - слав - ну не и - со - ту

- му - шу - ви - де - ни - в - ни до - бро - ты  
 до - бро - ты  
 - му - шу - ви - де - ни - в - ни до - бро - ты  
 до - бро - ты

103

V-ni I  
 V-ni II  
 V-ni III  
 V-ni IV  
 Tr-ba  
 alto  
 Tr-be  
 ten. I. II  
 Fag.  
 b. c

Приводится по изд.: 359, 83-84.



И - же ке - ру - ви - мы тай - но об - ра - зу - ю -

И - же ке - ру - ви - мы

тай - но об -

- ще, тай - но об - ра - зу - ю -

- ра - зу - ю - ще, об - ра - зу - ю -

- ще,

тай - но об - ра - зу - ю - ще тай - но об -

тай - но об - ра - зу - ю - ще,

- ще,

тей. но об. ра. зу. ю.  
 - ра. зу. ю. ще,  
 об. ра. зу. ю. ще, тей. но об. ра. зу. ю.

- ще, тей. но об. ра. зу. ю. ще, об. ра. зу. ю. ще.  
 - ще, тей. но об. ра. зу. ю. ще, об. ра. зу. ю. ще.

Приводится по изд.: 76, 174 — 175.

105

Альт I  
 Тен. I  
 Все. ку. ю мы. не жи. тей. ску. ю от-вер. жем  
 Бас II  
 жи. тей. ску. ю от-

жи. тей. ску. ю от-вер. жем пе. чаль,  
 - вер. жем, от-вер. жем пе. чаль.



ЛЮД - СЯМ  
 О СВО - ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СЯМ  
 О СВО - ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СЯМ  
 О СВО - ИХ ЖЕ И О  
 О СВО - ИХ ЖЕ И О ЛЮД - СЯМ ЖЕ - ВО - ЖЕ - СТВИ - И  
 ЛЮД - СЯМ ЖЕ - ВО - ЖЕ - СТВИ - И

Приводится по изд.: 76, 107—108.

107

Альт I

Бас I

Хо - тя - ще жер - тью при - не - сти го - спо - де - ви  
 при - не - сти го - спо - де - ви при - не - сти го - спо - де - ви  
 го - спо - де - ви

Приводится по изд.: 76, 107.

108

Прии́.

Прии́ - ди - те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е

Прии́. ди - те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во -

Прии́. ди - те пи - во пи - ем

ди - те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е пи - во пи - ем

пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е Прии́. ди - те пи - во пи - ем прии́. ди - те

е пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е прии́.

Прии́. ди - те пи - во пи - ем пи - во пи - ем но - во - е

пи - во пи - ем но - во - е пи - во пи - ем пи - ем но - во -

Прии́. ди - те пи - во пи - ем пи - во пи - ем

109

Сми - де сми -

Сми - де сми -

- до снн - до снн - до снн - до снн - до снн - до снн -  
 снн - до снн - до  
 - до снн - до

- до снн - до снн - до в прн. спо. днн. в стра - ны зе - мнн  
 снн - до снн - снн - до в прн. спо. днн. в стра - ны зе - мнн

110

Бас I: Ска - ка - ше и - гра. в ска. ка.  
 Бас II: Ска - ка - ше и - гра. в ска. ка.

- ка - ше и - гра. в ска. ка.  
 - ка - ше и - гра. в ска. ка.

- ше и - гра. в ска. ка. - ше и - гра. в  
 - ше и - гра. в ска. ка. - ше

111

и - гра. в и - гра. в

112

I хор  
 Я - ко до ца - ре всех под - ни мем в. чо до ца - ре всех под - ни.

II хор  
 Я - ко до ца - ре всех под - ни мем в. чо до ца - ре всех

III хор  
 Я - ко до ца - ре всех под - ни мем в. чо до ца

- мем . . . в - чо до ца - ре всех под - ни . . . мем

под - ни мем до ца - ре всех под - ни . . . мем

ра всех под - ни . . . мем

ГБМ, Сиб. певч. № 355 (№ 10). В комплекте голоса нет партии второго баса.

Дисканты

Альты

Тенора

Басы

The musical score consists of 12 staves, grouped into four sections: Дисканты (Discants), Альты (Alts), Тенора (Tenors), and Басы (Basses). Each section contains three staves. The lyrics are: 'До - стой - но'. The notes are: 'До' (D), 'стой' (stoy), and 'но' (no). The score is written in a single system with three measures. The first measure contains the word 'До', the second measure contains 'стой', and the third measure contains 'но'. The notes are connected by slurs across the measures. The bass line is the lowest staff, and the soprano line is the highest staff.



есть до - стой - но есть до - стой. но есть до. стой. но есть а - ко во.

есть до.

есть до.

есть до . стой. но есть до. стой. но есть до. стой. но есть а - ко во.

есть до.

есть до.

есть до - стой. но есть до - стой. но есть до. стой. но есть а - ко во.

есть до.

есть до.

есть до - стой. но есть до - стой. но есть до. стой. но есть а - ко во.

10



Дисванты

I  
 Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

II  
 Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

III

Альты

I  
 Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

II  
 Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

III  
 Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

Теноры

I  
 - vo. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

II  
 - vo. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

III  
 Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

Басы

I  
 Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.

II

III  
 - vo. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te. Vos. nam. qui. te.



Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-  
Мо-ре ви-де и по-бе-  
Мо-ре ви-де и  
-во, Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-  
-во, Мо-ре ви-де и по-бе-  
Мо-ре ви-де и  
Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-  
Мо-ре ви-де и по-бе-  
-во, Мо-ре ви-де и  
Мо-ре ви-де и по-бе-же и по-бе-  
Мо-ре ви-де и по-бе-  
Мо-ре ви-де и



116.

Звѣ - то - ко: сви - ну - ю ко - сви - ну - ю тру - бу

Звѣ - то - ко - сви - ну - ю тру - бу

116 б

вос - тру - би - то тру -

вос , тру - би -

117.

Со гусль - ми со гусль - ми со гусль - ми.

117 б

Пра - слав - но - е ви - дя - ше пра - слав - но - е ви - дя - ше

118

ГИМ, Сия. певч., № 355 (№ 130).

119

Что ты при - не - сям при - не - сям при - не - сям при - не - сям Хри - сте

ГИМ, Сия. певч., № 355 (№ 81).

120

Объ - я - ти - я объ - я - ти - я от - че от - вер - сти

Объ - я - ти - я объ - я - ти - я от - че от - вер - сти

ГИМ, Сия. певч., № 355 (№ 101)

Дисканты

1 I Там - пан Там -

II Там - пан Там -

III

Альты

I Там - пан Там -

II Там - пан Там - пан

III Там - пан Там - пан Там -

Тенора

I Там - пан Там -

II Там - пан Там - пан Там -

III Там - пан Там - пан Там -

Баси

I Там - пан Там -

II

III Там - пан Там - пан





I хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спо - дн - я го - спод - ня - е

II хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е

III хор

Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е  
 Я - ко по - ве - де - ни - е го - спод - ня го - спод - ня - е

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА  
BENUTZTE LITERATUR

1. Ленин В. И. Карл Маркс (Краткий биографический очерк с изложением марксизма). — Собр. соч., т. 26, с. 43—93.
2. Ленин В. И. Памяти Герцена. — Собр. соч., т. 21, с. 255—262.
3. Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов. — Собр. соч., т. 1, с. 125—346.
4. Ленин В. И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве. — Собр. соч., т. 1, с. 347—534.
5. Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 7, с. 343—437.
6. Энгельс Ф. Юридический социализм. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, прилож., с. 495—516.
7. Аввакум, протопоп. Об иконном писании. — В кн.: Русская историческая библиотека, т. 39: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1. Л., 1927, стб. 281—288.
8. Адрянова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор (К постановке проблемы). — ТОДРЛ, т. 7. М.—Л., 1949, с. 5—16.
9. Адрянова-Перетц В. П. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968.
10. Адрянова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947.
11. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца (1668 года). Издал с объяснениями и примечаниями С. Смоленский. Казань, 1888.
12. Айналов Д. В. Заметки к тексту «Слова о полку Игореве». III. На каком инструменте играл Боян? — ТОДРЛ, т. 4. М.—Л., 1940, с. 157—158.
13. Айналов Д. В. История древнерусского искусства, вып. 1. Киев, 1916.
14. Акты Иверского Святоозерского монастыря, собранные арх. Леонидом. — В кн.: Русская историческая библиотека, т. 5. Спб., 1870.
15. Алпатов М. В. Андрей Рублев. М., 1972.
16. Анничков Е. В. Язычество и древняя Русь. Спб., 1914.
17. Аравин П. В. У истоков русского многоголосия. — СМ, 1978, № 1, с. 107—114.
18. «Артаксерсово действо»: Первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и коммент. И. М. Кудрявцева. М.—Л., 1957.
19. Асафьев Б. В. Опера. — Избр. труды, т. 5. М.—Л., 1951, с. 63—77.
20. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от истоков до XVIII века. 2-е изд. М., 1977.
21. Астахов А. М. Былины: Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966.
22. Астахов А. М. Некоторые наблюдения в области исполнения былины. — В кн.: Былины Севера, т. 2. М.—Л., 1951, с. 679—696.
23. Балакирев М. А. 30 русских народных песен. Спб., 1900.
24. Барсов Е. В. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси, т. 1. М., 1887.
25. Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.
26. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971.
27. Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова: Опыт реставрации песен. М., 1969.

28. Берков П. Н. Задачи изучения переходного периода русской литературы (от древней к новой). — В кн.: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970. с. 12—19.
29. Берков П. Н. К спорам о принципах чтения слллабических стихов XVII—начала XVIII в. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968. с. 294—316.
30. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., 1961.
31. Беседа преподобных Сергия и Германа, Валаамских чудотворцев: Апокрифический памятник XVI века. — В кн.: Летопись занятий Археологической комиссии. 1885—1887 гг., вып. 10. Спб., 1895, с. I—XXIV и 1—32.
32. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
33. Богатырев П. Г. Художественные методы фольклора и творческая индивидуальность носителей и творцов народной поэзии. — В кн.: Художественный метод и индивидуальность писателя. М., 1964. с. 59—66.
34. Богоявленский С. К. Московская Немецкая слобода. — Известия АН СССР, т. 4, № 3. М., 1947 (Серия истории и философии), с. 220—232.
35. Богоявленский С. К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914.
36. Бражников М. В. Благовещенский кондакарь. Рукопись (ВНИИ Министерства культуры СССР).
37. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
38. Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. с. 7—61.
39. Бражников М. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967.
40. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков. М.—Л., 1949.
41. Бражников М. В. Русское церковное пение XII—XVIII веков. — В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis*. I. Warszawa, 1966, p. 455—469.
42. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975.
43. Бурсов Б. О национальном своеобразии и мировом значении русской литературы. — Русская литература, 1958. № 1, с. 7—33.
44. Буслаев Ф. И. Соч., т. 2. Спб., 1910.  
О народности в древнерусской литературе и искусстве (с. 63—95);  
Литература русских иконописных подлинников (с. 344—416);  
Русская эстетика XVII века (с. 423—434).
45. Былины: Русский героический эпос. Вступ. статья, ред. и примеч. Н. П. Андреева. Л., 1938.
46. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 2. М., 1963.
47. Васильевский В. Г. Очерк истории города Вильны. — В кн.: Памятники русской старины в западных губерниях империи, вып. 6. Спб., 1874, с. 1—112.
48. Введенский А. А. Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII вв. — Север. кн. 3/4. Вологда, 1923. с. 69—115.
49. Великорусские песни, записанные в 1619—1620 гг. для Ричарда Джемса на крайнем севере Московского царства. Спб., 1907.
50. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975.
51. Вертков К. А. Типы русских гусель. — В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
52. Владышевская Т. Ф. Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства. — В кн.: *Musica antiqua Europae Orientalis*. IV. Bydgoszcz, 1975, p. 607—620.
53. Вознесенский И. Образцы осмогласия распевов киевского, болгарского и греческого. Рига, 1893.
54. Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви, вып. 1—4. Рига, 1898.
55. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957.
56. Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф. Новое о фреске «Сноморохи» в Софии Киевской. — В кн.: Культура и искусство древней Руси. Л., 1967, с. 50—57.

57. Гайдшин Ж. Из истории органа в России. — Музыкальный современник, 1916, № 4, с. 46—52.
58. Георгиевский Г. П. Две драмы петровского времени. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 10, кн. 1. Спб., 1905, с. 185—307.
59. Герасимова-Персицкая Н. Хоровый концерт на Украине в XVII—XVIII ст. Київ, 1978.
60. Глизбург Л. История виолончельного искусства, кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., 1957.
61. Гиппиус Е., Эвальд Э. Несколько замечаний о напевах мезенских и печорских былин. — В кн.: Былины Севера, т. 1. М.—Л., 1938, с. 545—549.
62. Глокке Н. «Рифмотворная псалтырь» Симеона Полоцкого и ее отношение к польской Псалтыри Яна Кохановского. — В кн.: Университетские известия. Киев, 1896, № 9, с. 1—18.
63. Горсей Д. Записки о Московии XVI века. Спб., 1909.
64. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
65. Гошовский В. Л. Украинские песни Закарпатья. М., 1968.
66. Гошовский В., Дурнев И. К спору о Дилецком. — СМ, 1967, № 9, с. 137—146.
67. Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Л., 1953.
68. Греков Б. Д. Киевская Русь. М., 1953.
69. Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, т. 1. М., 1904.
70. Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2. М.—Л., 1941.
71. Гудзий Н. К. История древней русской литературы. 7-е изд. М., 1966.
72. Даль В. И. Толковый словарь живого русского языка, т. 4. М., 1980.
73. Данилов В. В. Сборники песен XVII столетия — Ричарда Жемса и П. А. Квашина. — ТОДРЛ, т. 2. М.—Л., 1935, с. 165—180.
74. Дилецкий Н. Идеи грамматики мусикийской. Публикация, перевод, исследование и комментарий. Вл. Протопопова. М., 1979 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 7).
75. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. Посмертный труд С. В. Смоленского. Спб., 1910.
76. Дилецкий М. Хорові твори. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимової-Персицкої. Київ, 1981.
77. Дмитриев Ю. Н. Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы. — ТОДРЛ, т. 8. М.—Л., 1951, с. 403—412.
78. Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. — ТОДРЛ, т. 9. М.—Л., 1953, с. 97—116.
79. Дмитриевский А. Чин пещного действия. — В кн.: Византийский временник, т. 1, вып. 2. Спб., 1894, с. 553—600.
80. Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы. — Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М., 1962, с. 218—272.
81. Догадин А. Л. Былины и песни астраханских казаков, вып. 1—2. Астрахань, 1911—1913.
82. Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. М., 1818.
83. Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. М., 1977 (Литературные памятники).
84. Евсеев С. В. Русская народная полифония. М., 1960.
85. Еремин И. П. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси. — В кн.: «Слово о полку Игореве». Сборник исследований и статей. М. — Л., 1950, с. 93—129.
86. Ефименкова Б. О музыкальном складе причитаний восточных районов Вологодского края. — В кн.: Труды гос. музыкально-педагогического ин-та им. Гнесиных. Вопросы музыковедения, вып. 1. М., 1972, с. 66—108.
87. Жизневский А. К. Описание Тверского музея. — В кн.: Древности. Труды имп. Московского археологического общества, т. 10. М., 1885, с. 113—188.
88. Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения. М., 1881.

89. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI—XVII ст., т. 1: Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст., ч. 1—2. 3-е изд. М., 1915.
90. Забелин И. Домашний быт русского народа в XVI—XVII ст., т. 2: Домашний быт русских цариц в XVI—XVII ст. 2-е изд. М., 1901.
91. Забелин И. История русской жизни с древнейших времен, ч. 2. М., 1879.
92. Земцовский И. Русская протяжная песня. Л., 1967.
93. Истомина Ф. М., Дютш Т. О. Песни русского народа. Спб., 1894.
94. История культуры древней Руси, т. 2: Домонгольский период. Общественный строй и духовная культура. М.—Л., 1951.
95. История русского искусства в 13-ти т., т. 1. М., 1953; т. 3. М., 1955; т. 4. М., 1959.
96. История русской литературы в 10-ти т., т. 2, ч. 1—2. М.—Л., 1945—1948.
97. Каждан А. П. Византийская культура (X—XII вв.). М., 1968.
98. Карастоянов Б. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева. — В кн.: *Musica antiqua. IV. Bydgoszcz*, 1975, p. 478—503.
99. Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия. М.—Л., 1948.
100. Кашин Д. Русские народные песни. М., 1969.
101. Квитка К. В. Весенние песни. Рукопись (Кабинет народного творчества Московской гос. консерватории).
102. Квитка К. В. Избр. труды, т. 1. М., 1971.  
Об историческом значении календарных песен (с. 73—99);  
Песни украинских зимних обрядовых праздников (с. 103—155);  
Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен (с. 161—175); Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян (с. 191—212); Первобытные звукоряды (с. 215—274); Ангемтонимы примитивы и теория Сокальского (с. 286—307).
103. Келдыш Ю. История русской музыки, т. 1. М., 1948.
104. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
105. Ключевский В. О. Соч., т. 2, 3. М., 1957.
106. Колячи Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1978. М., 1979, с. 174—187.
107. Колячи Б. А. Новгородские древности: Деревянные изделия. М., 1968.
108. Кондаков Н. П. Заметка о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи. — В кн.: Радзивиловская, или Кенигсбергская летопись, т. 2. М., 1902, с. 115—127.
109. Конотоп А. В. О некоторых принципах прочтения русских нотопищевых рукописей конца XVI—XVII вв. — В кн.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978, с. 200—226.
110. Конотоп А. В. О «странных голосах» двознаменного музыкально-теоретического руководства конца XVII века. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 160—172.
111. Конотоп А. В. Супрасльский ирмологийон. — *СМ* 1972 № 2, с. 117—121.
112. Конотоп А. В. Суярасльский ирмологийон 1598—1601 гг. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975, с. 285—293.
113. Конрад Н. И. «Средине века» в исторической науке. — В кн.: Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 77—103.
114. Коланев А. Н. Список покаянного стиха XV в. — В кн.: Рукописное наследие древней Руси. Л., 1972, с. 249—253.
115. Кораблева К. Духовные стихи как памятники знаменного распева (стихи покаянные). — В кн.: *Musica antiqua. IV. Bydgoszcz*, 1975, p. 535—556.
116. Кораблева К. Некоторые особенности строения текста и напева в жанре покаянных стихов. — В кн.: *Musica antiqua. V. Bydgoszcz*, 1978, p. 543—558.
117. Кораблева К. Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства. Автореферат диссертации. М., 1979.

118. Корб Н. Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.). Спб., 1906.
119. Корш Ф. О русском народном стихосложении. Спб., 1897.
120. Корш Ф. «Слово о полку Игореве». Спб., 1909.
121. Костюковец Л. Ф. Камтовая культура Белоруссии. Минск, 1975.
122. Красносельцев В. О пешном действе: Замечания и поправки к статье М. Савинова. — Русский филологический вестник. 1891, т. 26, № 3/4, с. 117—122.
123. Кручинина А. И. Попевка в русской музыкальной теории XVII века. Автореферат диссертации. Л., 1978.
124. Кручинина А. И., Шиндин Б. А. Первое русское пособие по музыкальной композиции. — В кн.: Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1978. М., 1979, с. 188—195.
125. Кулаховский Л. Искусство села Дорожсва. М., 1959.
126. Кулаховский Л. О русском народном многоголосии. М.—Л., 1951.
127. Кулаховский Л. В. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса. М., 1977.
128. Кулаховский Л. У истоков русской народной музыкальной культуры. — СМ, 1940, № 10, с. 69—75.
129. Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. 1. М., 1947.
130. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.
131. Ласточкин Н. Комедия притчи о блудном сыне. — В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928, с. 99—131.
132. Леонид [Кавелин]. Историческое описание Ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. Б. г.
133. Ливанова Т. И. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938.
134. Листопадов А. М. Песни донских казаков. т. 1, ч. 2: Исторические песни. М., 1949.
135. Лихачев Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродного (Ивана Грозного). — В кн.: Рукописное наследие древней Руси. Л., 1972, с. 10—27.
136. Лихачев Д. Культура Руси времени Андрея Рублева и Елифания Премудрого. М.—Л., 1952.
137. Лихачев Д. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. Л., 1946.
138. Лихачев Д. Новгород Великий. Л., 1945.
139. Лихачев Д. Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого. — Вопросы литературы, 1953, № 3, с. 100—111.
140. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Л., 1979.
- 140а. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. Л., 1971.
141. Лихачев Д. С. Предвозрождение на Руси в конце XIV — начале XV века. — В кн.: Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. Л., 1967, с. 183—211.
142. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.
143. Лихачев Д. С. Система литературных жанров древней Руси. В кн.: Славянские литературы. V Международный съезд славистов: Доклады советской делегации. М., 1963, с. 47—70.
144. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л., 1967.
145. Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971.
146. Лопатин Н. М., Прокунян В. П. Русские народные лирические песни. М., 1955.
147. Луппов С. П. Книга в России в XVII веке. Л., 1973.
148. Мазон А. А. «Артаксерксово действо» и репертуар пастора Грегора. — ТОДРЛ, т. 14. М.—Л., 1958, с. 355—363.
149. Мавиков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. Спб., 1889.
150. Макарьевский Стоглавник. — В кн.: Труды Новгородской ученой архивной комиссии, вып. 1. Новгород, 1912, с. 1—135.

151. Мавлышев В. И. Стих «покаянный» о «люте времени» и «поганных» нашествии. — ТОДРЛ, т. 15. М.—Л., 1958, с. 371—374.
152. Маслов А. Я. Былны, их происхождение, ритмический и мелодический склад. — В кн.: Известия имп. О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. 114: Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 2. М., 1911, с. 301—327.
153. Маслов А. Кирша Данилов и его напевы. — РМГ, 1902, № 43, стб. 1025—1038.
154. Матеріали з історії української музики: Партесний концерт. Упорядник і автор вступної статті Н. О. Герасимова-Персидська. Київ, 1976.
155. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви в период до-монгольский. М., 1912.
156. Металлов В. М. На память о пещном действе. — Святильник, 1914, № 4, с. 1—6.
157. Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.
158. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1914.
159. Металлов В. М. Русская синография. М., 1913.
160. Металлов В. М. Синодальные, бывшие патриаршие певчие. — РМГ, 1898, № 10, стб. 846—851; № 11, стб. 945—950; № 12, стб. 1041—1049.
161. Металлов В. М. Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким. — РМГ, 1897, № 12, с. 1728—1762.
162. Молева Н. Кафтаны для халдеев. — Знание — сила, 1970, № 9, с. 36—38.
163. Молева Н. Музыка и зрелища в России XVII столетия. — Вопросы истории, 1971, № 11, с. 143—154.
164. Морозов А. Скоморохи на Севере. — Альманах «Север». Архангельск, 1946, с. 193—215.
165. Морозов П. О. История русского театра. Спб., 1889.
166. Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. Л.—М., 1949.
167. Музыка на Полтавскую победу. Сост., публикация, исследование и коммент. В. В. Протопопова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2).
168. Музыкальная эстетика России XI—XVII веков. Сост. текстов, переводы и общая вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973.
169. Никитин П. История города Смоленска. М., 1848.
170. Никишов Г. А. Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII — начала XVIII вв. Автореферат диссертации. М., 1979.
171. Никишов Г. А. Сравнительная палеография кондакарного письма XI—XIV вв. — В кн.: Musica antiqua. IV. Bydgoszcz, 1975, p. 557—572.
172. Оболенский М. А. Поправка (в чтении) одного места в летописи. — В кн.: Временник Московского о-ва истории и древностей российских, 1849, кн. 3, Смесь, с. 10—12.
173. Объявление государева дела осадным головой Пятым Ростовичиным во время ссоры со скоморохом Десятым Ивановым. Сообщил С. К. Шамбинаго. — В кн.: Чтения в имп. О-ве истории и древностей российских, вып. 227. М., 1908, кн. 4, Смесь, с. 16—19.
174. Одоевский В. Ф. К вопросу о древнерусском песнопении. — День, 1864, № 17.
175. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. Спб., 1906.
176. Орлов А. С. Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937.
177. Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей. М., 1902.
178. Орлов А. С. «Слово о полку Игореве». 2-е изд. М.—Л., 1946.
179. Очерки истории СССР. Период феодализма: Конец XV — начало XVII в. М., 1953.
180. Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. Спб., 1898.



181. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губ. Спб., 1888.
182. Памятники древнерусской церковно-учительской литературы, вып. 3. Спб., 1887.
183. Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.
184. Патерик Киевского Печерского монастыря. Спб., 1911 (Памятники славяно-русской письменности, т. 2).
185. Пекарский П. П. Материалы для истории иконописания в России. — В кн.: Известия имп. Археологического о-ва, т. 5, вып. 5. Спб., 1865, с. 317—335.
186. Перетц В. Н. Заметки и материалы для истории песни в России. — В кн.: Известия отделения русского языка и словесности имп. Академии наук, т. 6, кн. 2. Спб., 1901, с. 53—135.
187. Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, ч. 1. Спб., 1900.
188. Перетц В. Н. Исторические вирши по рукописи начала XVIII в. — В кн.: Киевская старина, т. 66. Киев, 1899, авг., с. 49—56.
189. Перетц В. Н. К истории древнерусской лирики (стихи «умиленьны»). — Slavia, 1932, № 3—4. S. 474—479.
190. Перетц В. Н. Малорусские вирши и песни в записях XVI—XVIII вв. Спб., 1899.
191. Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического стиля в России. Спб., 1905.
192. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. Вступ. статья, ред. и примеч. А. П. Лозановой. Л., 1935.
193. Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 7. М., 1868.
194. Пиксапов Н. Социально-политические судьбы песен о Степане Разине. — Художественный фольклор, 1926, № 1, с. 54—65.
195. Повесть временных лет. Подготовка текста Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. Под ред. В. П. Адринановой-Перетц. М.—Л., 1950.
196. Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965.
197. Позднеев А. В. Книжные песни XVII века о воссоединении Украины с Россией. — Slavia, 1958, № 2, S. 226—240.
198. Позднеев А. В. Лирические песни XVII века (К вопросу о репертуаре). — В кн.: Русский фольклор, вып. 1. М.—Л., 1956, с. 78—96.
199. Позднеев А. В. Икононовская школа песенной поэзии. — ТОДРЛ, т. 17. М.—Л., 1961, с. 419—428.
200. Позднеев А. Песни-акrostихи Германа. ТОДРЛ, т. 14. М.—Л., 1958, с. 364—370.
201. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII—XVIII веков. — В кн.: Ученые записки Московского гос. заочн. пединститута, т. 1. М., 1958, с. 5—112.
202. Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века. — В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961.
203. Полн. собр. русских летописей, т. 15. Спб., 1863.
204. Попов А. Историко-литературный обзор древнерусских полемических сочинений против латинян (XI—XV в.). М., 1875.
205. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. М., 1962.
206. Порфиридов Н. Г. О путях развития художественных образов в древнерусской литературе (XI—XV вв.). — ТОДРЛ, т. 16. М.—Л., 1960, с. 36—49.
207. Послание некоего иауграфа Иосифа к цареву иауграфу и мудрейшему живописцу Схмону Федоровичу. — В кн.: Древнерусское искусство: XVII век. [2]. М., 1964, с. 24—61.
208. Потемкин А. А. «Слово о полку Игореве». 2-е изд. Харьков, 1944.
209. Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и со вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955.

210. Преображенский А. В. Вопрос о еднотемном пении в русской церкви XVII века. Спб., 1904 (Памятник древней письменности и искусства, вып. 155).
211. Преображенский А. Греко-русские певчие параллели XII—XIII веков. — В кн.: *De musica*, вып. 2. Л., 1926, с. 60—76.
212. Преображенский А. В. Из первых лет партесного пения в Москве. — *Музыкальный современник*, 1915, № 3, с. 33—41.
213. Преображенский А. Очерк истории церковного пения в России. — Спб., 1910.
214. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924.
215. Преображенский А. О сходстве русского музыкального письма с греческим в певчих рукописях XI—XII в. — *РМГ*, 1909, № 8, стб. 194—197; № 9, стб. 229—233; № 10, стб. 257—261.
216. Привалов Н. И. Гудок, древнерусский музыкальный инструмент. Спб., 1904.
217. Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран, ч. 1—2. Спб., 1907—1909.
218. Проект об отпечатании древнего русского крюкового пения. — В кн.: *Протокол годового собрания членов О-ва любителей древней письменности*. Спб., 1878, прилож. 3.
219. Пропп В. Об историзме русского эпоса: (ответ академику Б. А. Рыбакову). — *Русская литература*, 1962, № 2, с. 87—91.
220. Протопопов В. Про хорову багатоголосу композицію XVII — початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького. — *Українське музикознавство*, вип. 6. Київ, 1971, с. 73—100.
221. Протопопов В. В. Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века. — В кн.: *Musica antiqua. III. Bydgoszcz*, 1972, р. 847—871.
222. Путилов Б. Концепция, с которой нельзя согласиться. — *Вопросы литературы*, 1962, № 11, с. 98—111.
223. Путилов Б. Н. Об историзме русских былин. — В кн.: *Русский фольклор*, т. 10. М., 1966, с. 103—126.
224. Рабинович М. Г. Музыкальные инструменты в войске древней Руси и народные музыкальные инструменты. — *Советская этнография*, 1946, № 4, с. 142—160.
225. Разумовский Д. В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государственные певчие диаки. Спб., 1895.
226. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1867—1869.
227. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII века). Кн. 1: Первые пьесы русского театра. Кн. 2: Ранняя русская драматургия последней четверти XVII — начала XVIII века. М., 1972.
228. Резанов В. И. Древнерусские мистерияльные «действия» и школьная драма XVII—XVIII вв. — В кн.: *История русского театра*, т. 1. Ред. В. В. Каллаша и Н. Г. Эфроса. М., 1914, с. 25—52.
229. Рейтенфельс Я. Сказания светлейшему герцогу Тосканскому Козьме третьему о Московии. М., 1905.
230. Ржигга В. Повесть о Горе и Злосчасти и песни о Горе. — *Slavia*, 1931, № 1—2.
231. Ржигга В. «Слово о полку Игореве» как поэтический памятник Киевской феодальной Руси XII века. — В кн.: *Слово о полку Игореве*. М., 1934, с. 157—178.
232. Рифтин В. Метод в средневековой литературе Востока. — *Вопросы литературы*, 1969, № 6, с. 75—93.
233. Робинсон А. Н. Литература Киевской Руси среди средневековых литератур (типология, оригинальность, метод). — В кн.: *Славянские литературы. VI Международный съезд славистов*. М., 1968, с. 49—116.
234. Розанов И. Н. Борьба с «Домостроем» в народной лирике. — В кн.: *Проблемы реализма в русской литературе XVIII века*. М.—Л., 1940, с. 183—225.

235. Розов Н. И. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Худовской (русской) Псалтири. — В кн.: Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977, с. 91—105.
236. Ройзман Л. И. Из истории органичной культуры в России (вторая половина XVII века). — В кн.: Вопросы музыкознания, вып. 3. М., 1960, с. 565—597.
237. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979.
238. Роялан Р. Опера до оперы. — Собр. музыкально-критических соч. в 9-ти т., т. 4. М., 1938, с. 31—72.
239. Романов Б. А. Люди и нравы древней Руси. 2-е изд. Л., 1966.
240. Рубцов Ф. А. Напевы былины об Илье Муромце. — В кн.: Илья Муромец М.—Л., 1958, с. 420—446.
241. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
242. Русские древности. Под ред. В. Прохорова. Спб., 1871, кн. 1.
243. Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. М.—Л., 1956.
244. Русское народное поэтическое творчество X—начала XVIII в. М.—Л., 1953.
245. Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания, былины, летописи. М., 1963.
246. Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948.
247. Савинов М. П. Чин пешного действия в Вологодском Софийском соборе: Историко-литературно-археологический этюд. — Русский филологический вестник, 1890, № 1, с. 24—54.
248. Самоквасов Д. Древние земляные насыпи и их значение для России. — Древняя и новая Россия, 1876, т. 1, с. 262—278, 342—358.
249. Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении. — Журнал Министерства народного просвещения, т. 61, 1849, ч. 2, с. 147—196.
250. Сахаров И. Сказания русского народа, т. 2, кн. 6. Спб., 1849.
251. Серегина Н. Музыкальная эстетика древней Руси (по памятникам философской мысли). — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13. Л., 1974, с. 58—78.
252. Серман И. З. «Псалтырь рифмотворная» Симеона Полоцкого и русская поэзия XVIII в. — ТОДРЛ, т. 18. М.—Л., 1962, с. 214—232.
253. Сидоров Н. П. К вопросу об авторах «Слова о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве»: Сборник статей и исследований. М.—Л., 1950, с. 164—174.
254. Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII—начала XVIII века. М., 1969.
255. Смоленский С. В. Значение XVII века и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения и так называемого «простого напева». — В кн.: Музыкальная старина, вып. 5. Спб., 1911, с. 47—102.
256. Смоленский С. В. Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного шрифта. Казань, 1887.
257. Смоленский С. В. Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени. — РМГ, 1913, № 44, стб. 973—977; № 45, стб. 1007—1010; № 46, стб. 1039—1044; № 49, стб. 1132—1136.
258. Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк. Спб., 1901 (Памятники древней письменности и искусства, т. 145).
259. Смоленский С. О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения. — РМГ, 1899, № 3, стб. 79—83; № 4, стб. 110—114; № 5, стб. 142—147; № 11, стб. 337—342; № 12, стб. 362—368; № 13, стб. 397—402; № 14, стб. 425—431.
260. Смоляков Б. Г. К проблеме расшифровки знаменной нотации. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975, с. 41—69.
261. Соболевский А. И. Образованность Московской Руси XV—XVII вв. Спб., 1894.
262. Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв. Спб., 1903.
263. Сохальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская. Харьков, 1888.

264. Соколова В. К. Русские исторические песни XVI—XVII вв. М., 1960.
265. Соловьев С. М. История России с древнейших времен, кн. 4, 6, 7. М., 1952.
266. Сперанский М. Н. Деление русской литературы на периоды. Варшава, 1896.
267. Сперанский М. Н. Из материалов для истории устной песни. — Известия Академии наук: Отделение общественных наук, 1932, № 10, с. 913—934.
268. Сперанский М. Н. История древней русской литературы, т. 2: Московский период. 3-е изд. М., 1921.
269. Сплицыи А. Д. Пешное действо и халдейская пещь. — В кн.: Записки имп. Археологического о-ва, т. 12, вып. 1/2. Спб., 1901, с. 95—131.
270. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка, т. 1—3. М., 1952.
271. Стасов В. В. Заметки о демественном и троестроичном пении. — Статьи о музыке, т. 2. М., 1976, с. 34—54.
272. Стихирь, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна деспота российского... Сообщил архимандрит Леонид. Спб., 1896.
273. Тарановский К. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. — В кн.: American contribution to the Sixth International Congress of slavists, Vol. 1: Linguistic contributions. The Hague — Paris, 1968, pp. 377—394.
274. Тихомиров М. Н. Боян и Троянова земля. — В кн.: «Слово о полку Игореве»: Сборник статей и исследований. М.—Л., 1950, с. 175—187.
275. Тихомиров М. Н. Древняя Москва (XII—XV вв.). М., 1947.
276. Тихомиров М. Н. Источниковедение истории СССР с древнейших времен до конца XVIII в. М., 1962.
277. Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968.
278. Тихонравов Н. С. Пять былин по рукописям XVIII века. М., 1891.
279. Тихонравов Н. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. 1. Спб., 1874.
280. Ткачев Д. Придворная певческая капелла. — В кн.: Гос. академическая капелла имени М. И. Глинки. М., 1957, с. 11—74.
281. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М., 1953.
282. Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846.
283. Успенский Б. А. Древнерусские кондакари как фонетический источник. — В кн.: Славянское языкознание. VII Международный съезд славистов. М., 1973, с. 314—346.
284. Успенский Н. Д. Византийское пение в России. — В кн.: Akten des IX internationalen Byzantinistenkongress. München, 1960.
285. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. 2-е изд. М., 1971.
286. Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. 2-е изд. М., 1971.
287. [Ушаков С.] Слово к люботшательному иконного писання. — В кн.: Вестник О-ва древнерусского искусства. М., 1874, вып. 1/3, Материалы, с. 22—24.
288. Фаминцын А. С. Гусли, русский народный инструмент. Спб., 1890.
289. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей инструменты русского народа. Спб., 1891.
290. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Спб., 1889.
291. Федор Крестьянин. Стихиры. Публикация, расшифровка, исследование и коммент. М. В. Бражникова. М., 1974 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 3).
292. Филиппова И. С. Песни П. А. Самарина-Квашина. — В кн.: Известия АН СССР: Серия литературы и языка, т. 31, вып. 1. М., 1972, с. 62—66.
293. Финдейзен Н. Музыкальные поляжисты старой Руси. — РМГ, 1916, № 1, стб. 6—9; № 2, стб. 46—48; № 4, стб. 88—90; № 5, стб. 105.
294. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 1, вып. 1—3. Л., 1928.

295. Флетчер Д. О государстве русском. Спб., 1905.
296. Фролов С. В. Из истории древнерусской музыки (ранний список стихов покаянных). — В кн.: Культурное наследие древней Руси. М., 1976, с. 162—171.
297. Фролов С. В. «Иного переводу Лукошково»: Опыт исследования. — ТОДРЛ, т. 34. Л., 1979, с. 351—356.
298. Фролов С. В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 124—147.
299. Холшевников В. Е. Русская и польская силлабика и силлабо-тоника. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 24—58.
300. Хрестоматія української доживотної музики. Упорядкування та коментарі О. Я. Шресер-Ткаченко. Київ, 1974.
301. Чиновник Новгородского Софийского собора. Публикация А. Голубцова. — В кн.: Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских. М., 1899, кн. 2, с. 1—XX и 1—270.
302. Чины сентября 1, начало индикта, чин пешного действия и чин как восходит святитель на воспоминание Страшного суда. Б. г.
303. Чичерин Б. Н. Опыты по истории русского права. М., 1858.
304. Шеламанова Н. Б. Предварительный список славяно-русских рукописей XI—XIV вв., хранящихся в СССР. — В кн.: Археографический ежегодник за 1965 г. М., 1966, с. 177—272.
305. Шедтаев Л. С. Русское скоморошество в XVII веке. — В кн.: Ученые записки Уральского гос. университета им. А. М. Горького, вып. 6. Свердловск, 1949, с. 47—68.
306. Шиндин Б. А. Нотация демежественного пения как система фиксации древнерусского певческого искусства. — В кн.: Вопросы истории книжной культуры. Новосибирск, 1975, с. 126—146.
307. Шиндин Б. А. Попевки демежественного распева. — В кн.: Известия Сибирского отделения АН СССР. Новосибирск, 1976, № 11, с. 115—121.
308. Шиндин Б. А. Проблема происхождения демежественного распева в отечественном музыкознании. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979, с. 109—123.
309. Шляков Н. В. Боян. — В кн.: Известия по русскому языку и словесности АН СССР, т. 1, кн. 1. Л., 1928, с. 483—498.
310. Шляпкин И. А. К истории русского театра при царе Алексее Михайловиче — Журнал Министерства народного просвещения, 1903, кн. 3, Критика и библиография, с. 210—211.
311. Шляпкин И. А. Царевна Наталия Алексеевна и театр ее времени. Спб., 1898.
312. Щепкина М. В. О личности певца «Слова о полку Игореве». — ТОДРЛ, т. 16. М.—Л., 1960, с. 73—79.
313. Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхяна Л. М., Голышевско В. С. Описание пергаментных рукописей Гос. Исторического музея. — В кн.: Археографический ежегодник за 1964 год. М., 1965, с. 135—234.
314. Эвальд З. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья. — Советская этнография, 1934, № 5, с. 17—39.
315. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951.
316. Яничук Н. А. О музыке былии в связи с историей их изучения. — В кн.: Русская устная словесность, т. 2: Былины. М., 1919, с. 527—550.
317. Болгарский распев. Составительство, транскрипция и редакция Е. Томчева. Редакция на словесните текстове С. Кожухаров. София, 1971.
318. Велимирович М. Структура старословенских музичких ирмолога. — Хиландарски зборник, 1. Београд, 1966, с. 139—161.
319. Динев П. За самобитността на «Болгарский распев». — Българска музика, 1963, № 3, с. 22—29.
320. Петров С., Кодов Х. Старобългарски музикални паметници. София, 1973.
321. Рядојчић Б. Григоровичева Ирмологја. — Јужнословенски филолог, XXII. Београд, 1957—1958, с. 265—268.

322. Abert H. *Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle, 1905.
323. Ancona A. *Sacre rappresentazioni del secolli XIV, XV e XVI, v. 1*. Firenze, 1872.
324. Bachmann W. *Das byzantinische Musikinstrumentarium*. — In: *Anfänge der slavischen Musik*. Bratislava, 1966, S. 125—138.
325. Beccherini B. *La musica delle «Sacre rappresentazioni»*. — In: *Rivista musicale italiana*, 1951.
326. Blume F. *Barock*. — In: *MGG, B. 2*. Kassel, 1949—1951.
327. Blume F. *Begriff und Grenze des Barocks*. — In: *Blume F. Syntagma musicologica*. Kassel, 1963.
328. Buchner A. *Musikinstrumente in Wandel der Zeiten*. Prag, 1956.
329. Fédorov V. *Des russes au concile de Florence 1438—1439*. In: *Hans Albrecht in memoriam*. Kassel, 1968, S. 27—33.
330. Feicht H. *Kolęda*. — In: *MGG, B. 7*. Kassel, 1958, S. 1405—1407.
331. Feicht H. *The baroque (or the epoch of the figured bass)*. — In: *Polish music*. Ed. by S. Jarociński. Warszawa, 1965, pp. 42—64.
332. Fetis F. J. *Biographies universelles des musiciens et bibliographie générale de la musique, t. 3*. Paris, 1878.
333. Finscher L. *Motette*. — In: *MGG, B. 9*. Kassel, 1961, S. 637—669.
334. Floros C. *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*. — *Musik des Ostens*; 3, S. 7—71; 4, S. 12—44. Kassel, 1965—1967.
335. Floros C. *Universale Neumenkunde, B. 1—3*. Kassel, 1970.
336. *Fragmenta Chilandarica paleoslavica: A. Sticharium, B. Hirmologium*. Copenhagen, 1960 (*Monumenta musicae byzantinae, Facsimilla, 5*).
337. Gardner J. *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation*. — *Slavistische Beiträge, B. 25*. München, 1967.
338. Gardner J. *Einige Beobachtungen über die Einschubsilben im altrussischen Kirchengesang*. — *Die Welt der Slaven*, Wiesbaden, 1966, H. 3, S. 241—250.
339. Gardner J. *Zum Problem der Nomenklatur der altrussischen Neumen*. — *Die Welt der Slaven*, 1962, H. 3, S. 300—316.
340. Gardner J. *Zum Problem des Tonleiter-Aufbaus im altrussischen Neumengesang*. — *Musik des Ostens*. Kassel, 1964, 2, S. 157—169.
341. Golos J. *Repertuar pieśniowy wieku XVII w świetle nowo odkrytego rękopisu 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*. — *Muzyka*, 1965, N 2, p. 3—14.
342. Gurliitt W. *Vom Klangbild der Barockmusik*. — In: *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Bern, 1956, S. 227—242.
343. Güthrie M. *Dissertation sur les antiquités de Russie*. St. Petersburg, 1895.
344. Handschin J. *Musikgeschichte im Überblick*. Lucerne, 1948.
345. Hławiczka K. *Eigentümliche Merkmale Chopins Rhythmik*. — In: *The book of the first international musicological congress devoted to works of Frederik Chopin*. Warszawa, 1965, pp. 185—195.
346. Hoeg C. *Ein Buch altrussischen Kirchengesänge*. — *Zeitschrift für slavische Philologie*, 1956.
347. Hoeg C. *The oldest slavonic tradition of byzantine music*. — In: *Proceedings of the British Academy, v. 39*. Oxford, 1953.
348. Jacobson R. *The slavie response to byzantine poetry*. — In: *XII-e congress des études byzantines. Rapports VIII*. Belgrade—Ochride, 1961, pp. 249—265.
349. *Kolędy polskie. Sredniowecze i wiek XVI, t. 1—2*. Warszawa, 1966.
350. Koschmieder E. *Die ältesten Novgoroder Hirmologien—Fragmente*. Lief. 1—3. München, 1952—1958.
351. Koschmieder E. *Die altrussische Kirchengesänge als sprachwissenschaftliche Material*. — In: *Записки ИТШ, т. 159*. Париж—Мюнхен, 1961, S. 3—10.
352. Koschmieder E. *Przyczynki do zagadnienia chomonyi w hirmosach rosyjskich*. Wilno, 1932.
353. Koschmieder E. *Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation*. — In: *Festschrift für Dmytro Cizevskyj zum 60 Geburtstag*. Berlin, 1954, S. 146—152.

354. Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur. 2. Aufl. München, 1897.
355. Kunze S. Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk (Giovanni Gabrieli). — Archiv für Musikwissenschaft, 1964, H. 2.
356. Levy K. Die slavische Kondakarien-Notation. — In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, S. 77—92.
357. Levy K. The byzantine communion-cycle and its slavie counterpart. — In: Actes du XII-e congrès international des études byzantines, t. 2. Beograd, 1964.
358. Levy K. The slavie kontakia and their byzantine originale. — In: Twenty-fifth anniversary Festschrift of the City University. New York, 1964.
359. Mielczewski M. Opera omnia, t. 2. Krakow, 1976 (Monumenta musicae in Polonia).
360. Mioduszewski M. M. Spiewnik koscielny. Kraków, 1838.
361. Müller-Blattau W. Zur Dissonanzbehandlung bei Giovanni Gabrieli. — In: Kongressbericht 1966. Leipzig, 1976, S. 201—208.
362. Muzyka polskiego Odrodzenia. Pod redakcją J. M. Chomińskiego i Z. Lissa. Warszawa, 1953.
363. Palikarova-Verdell R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes. Copenhagen, 1953.
364. Poliński A. Geschichte der polnischen Musik. Krakau, 1907.
365. Pozdnejew A. Die geistliche Lieder des Epifanij Slavineckij. — Die Welt der Slaven, 1960, 3/4, S. 356—385.
366. Pozdnejew A. Polskie pieśni w rękopismennych spiewnikach rosyjskich XVII—XVIII wieku. — Pamiętnik literacki, 1962, N 2, p. 477—490.
367. Prosnak J. Melodie «Symfonii anielskich». — Muzyka, 1962, N 4; p. 68—86.
368. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1930.
369. Salmen W. Der fahrende Musiker in europäischen Mittelalter. Kassel, 1960.
370. Spiewnik koscielny. Krakow, 1947.
371. Strunk O. Intonations and signatures of byzantine modes. — Musical Quarterly, 1945, N 4, pp. 339—355.
372. Strunk O. Padre Lorenzo Tardo e il suo ottoeco nel mss. melurgici. — Bolletino della Badia Greca Grottaferata, 1967, gennaio—giugno, p. 21—34.
373. Strunk O. Zwei Chilandari Chorbücher. — In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, S. 65—76.
374. Tillyard H. J. W. Byzantine music about A. D. 1100. — Musical Quarterly, 1953, N 2, pp. 223—231.
375. Tillyard H. J. W. Byzantine neumes: The colslin notation. — Byzantinische Zeitschrift, 1937, N 2, pp. 345—358.
376. Tillyard H. J. W. The problem of byzantine neumes. — Journal of hellenic studies, 61, 1921, pp. 29—49.
377. Tillyard H. J. W. The stages of early byzantine notation. — Byzantinische Zeitschrift, Bd. 45, 1952, N 1, S. 29—42.
378. Vellimirović M. Byzantines elements in early slavie chant: The Hirmologion. [1.] Main volume; [2.] Volume of appendix. Copenhagen, 1960.
379. Vellimirović M. Liturgical drama in Byzantium and Russia. — In: Dumbarton Oaks papers, vol. 16, 1962, pp. 351—385.
380. Vellimirović M. The present status of research in byzantine music. — Acta musicologica, vol. 43, 1971, N 1/2, p. 1—20.
381. Vellimirović M. The present status of research in slavie chant. — Acta musicologica, vol. 44, 1972, N 2, p. 235—265.
382. Wellesz E. A history of byzantine music and hymnography. Oxford, 1961.
383. Wellesz E. Die Struktur des serbischen Oktoechos. — Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1919—1920, N 2, S. 140—148.
384. Wellesz E. Eastern elements in western chant. Copenhagen, 1967.
385. Zielenski M. Communiones a 3, 1. Kraków, 1973.

РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ  
MANUSKRIFTQUELLEN

- БАН, Арх ком., № 100.  
БАН, ИБ, № 117.  
ГБЛ, ф. 178, № 7753.  
ГБЛ, ф. 210, № 24.  
ГБЛ, ф. 224, № 34.  
ГБЛ, ф. 228, № 203.  
ГБЛ, ф. 304, № 427.  
ГБЛ, ф. 310, № 899.  
ГБЛ, ф. 379, № 1.  
ГБЛ, ф. 379, № 20.  
ГБЛ, ф. 379, № 106.  
ГБЛ, ф. 379, № 113.  
ГБЛ, № 9498.  
ГБЛ, № 10944.  
ГИМ, Воскр., № 28.  
ГИМ, Син. певч., № 41.  
ГИМ, Син. певч., № 131.  
ГИМ, Син. певч., № 168.  
ГИМ, Син. певч., № 195.  
ГИМ, Син. певч., № 196.  
ГИМ, Син. певч., № 214.  
ГИМ, Син. певч., № 279.  
ГИМ, Син. певч., № 355.  
ГИМ, Син. певч., № 375.  
ГИМ, Син. певч., № 417.  
ГИМ, Син. певч., № 506.  
ГИМ, Син. певч., № 600.  
ГИМ, Син. певч., № 706.  
ГИМ, Син. певч., № 755.  
ГИМ, Син. певч., № 757.  
ГИМ, Син. певч., № 1240.  
ГИМ, Син. певч., № 1358.  
ГИМ, Син. певч., № 1417.  
ГИМ, № 1743.  
ГИМ, № 1938.  
ГИМ, № 2469.  
ГИМ, Увар., № 760.  
ГИМ, Усп., № 9.  
ГИМ, Шух., № 61.  
ГПБ, Ф. п. 1, № 32.  
ГПБ, Q. XIV, № 25.  
ГПБ, Q. XIV, № 41.  
ГПБ, Q. XVII, № 13.  
ГПБ, Q. XXVII.  
ГПБ, Сол., № 752/690.  
ГПБ, Сол., № 800/692.  
ГПБ, Соф., № 202.  
ГПБ, ф. 228, № 209.  
ЦНБ, Киево-Соф., № 43.  
ЦНБ, Киево-Соф., № 121/117.



ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА  
Составлена Б. П. Карастояковым.

**957** г. Княгиня Ольга слушает игру на органе и пение гимнов на церемонии, устроенной в ее честь константинопольским императором Константином Багрянородным.

**960-е** гг. Упоминание о бубнах и трубах в войске Святослава.

**968** г. Труба использована как сигнальный инструмент в русском войске при осаде Киева печенегами.

**988** г. С принцессой Анной, будущей женой Владимира Святославича, на Русь прибыл «царицын» греческий клир.

**Кон. X — 1-я пол. XI в.** Перевод с греческого на старославянский певческой книги Минея служебная.

**1037** г. Князь Ярослав собрал в Киеве писцов, переводивших с греческого на русский и написавших много книг.

**1052—1053** гг. Один из самых ранних списков Евангелия апракос («Остромирово евангелие») с экфонетической нотацией, написанный в Новгороде дьяконом Григорием.

**1062** г. Указание на застольное пение («кояду») о Киево-Печерском монастыре.

**1066** г. Упоминание о колоколе Софийского собора в Новгороде.

**1068** г. Летописное известие о скоморохах, игравших на гусях и трубах и певших языческие «русалии» песня.

**1073** г. Игра на гусях и других музыкальных инструментах при дворе Святослава Ярославича.

**1074** г. Упомянуты музыкальные инструменты сопель, бубен и гусли в рассказе об искушении печерского инокса Исаакия (Киево-Печерский патерик).

CHRONOLOGISCHE TABELLE  
Zusammengestellt von B. P.  
Karastojakow.

**957** Fürstin Olga lauscht dem Orgelspiel und dem Gesang von Hymnen bei einer Zeremonie, die der Kaiser Konstantin Porphyrogenitus in Konstantinopel ihr zu Ehren veranstaltet.

**960er** Jahre. Erwähnung von Tamburinen und Trompeten in der Armee von Swjatoslaw.

**968** Die Trompete wurde während der Belagerung Kiews durch die Petscheneger in der russischen Armee als Signalinstrument eingesetzt.

**988** Mit Fürstin Anna, der zukünftigen Frau von Wladimir Swjatoslawitsch, kam der griechische Klerus nach Russland.

**Ende des 10. - 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts.** Übersetzung des Gesangbuches Liturgische Minea aus dem Griechischen ins Altslawische.

**1037** versammelte Fürst Jaroslaw in Kiew Schriftgelehrte, die aus dem Griechischen ins Russische übersetzten und viele Bücher schrieben.

**1052-1053.** Eine der frühesten Listen des Aprakos-Evangeliums („Ostromir-Evangelium“) mit ekphonetischer Notation, geschrieben in Nowgorod vom Diakon Grigori.

**1062** Hinweis auf Tafelsingen („Koljada“) über das Kiewer Höhlenkloster.

**1066** Erwähnung der Glocke der Sophienkathedrale in Nowgorod.

**1068** Die Chronik berichtet von Spielmännern, die Gusli und Trompeten spielten und heidnische „Russalien“-Lieder sangen.

**1073** Spielen der Gusli und anderer Musikinstrumente am Hof von Swjatoslaw Jaroslawitsch.

**1074** werden in der Geschichte der Versuchung des Kiewer-Pechersk-Höhlenklosters die Musikinstrumente Sopel, Trommel und Gusli erwähnt.

**1080—1089** гг. Требования к духовенству избегать свтской музыки и осуждение плясок и игры на музыкальных инструментах в Ответах киевского митрополита Иоанна II.

**1087** г. Созданы песнопения русской службы перенесения мощей Николая Чудотворца в Бары.

**1095—1097** гг. Самые ранние несортированные списки певческой книги Минея служебная.

**ок. 1100** г. «Путятина» Минея служебная с указанием па ирмосы и подобны (Новгород).

**1130** г. Приезд греческих певцов при князе Метиславе.

**1134** г. Упомянут дьякон и domestik новгородского Антониева монастыря Кирик.

**1137** г. Знаменитый певец («певец гораздый») грек Мануил становится епископом смоленским.

**1-я пол. XII в.** Изображение фигуры музыканта, играющего на псалтырю (уховертка из Новогрудка).

**1151** г. Упоминание о пении воинов киевского князя Изяслава.

**1156—1163** гг. Ранний список певческой книги Стихирарь месячный с крюковой нотацией.

**1175** г. «Демественник» Лука и руководимый им хор «луцина чадь» принимают участие в похоронах Андрея Боголюбского.

**кон. 90-х гг. XII в.** Изображение трубы на фреске Дмитровского Собора во Владимире.

**Кон. XII в.** Ранние списки певческих книг Триодь цветная и Ирмологий с крюковой нотацией.

**2-я пол. XII в.** Самый ранний список певческой книги Стихирарь постный с крюковой нотацией.

**XII в.** Ранние списки Минеи служебной и Триоди постной с крюковой нотацией.

**1080-1089** Forderung an den Klerus, die geistliche Musik zu meiden, und Verurteilung des Tanzens und Spielens von Musikinstrumenten in den Antwortschreiben des Kiewer Metropoliten Johann II.

**1087** Die Gesänge des russischen Gottesdienstes zur Überführung der Reliquien von Nikolaus dem Wundertäter nach Bary wurden geschaffen.

**1095-1097:** Früheste handschriftliche Aufzeichnungen des Gesangbuches Gottesdienstmenaion.

**um 1100** „Putjatina“-Minea, ein Gottesdienstbuch mit Angaben zu den Irmosen und Analogien (Nowgorod).

**1130** Ankunft von griechischen Sängern unter Fürst Metislaw.

**1134** Kirik, Diakon und Domestik des Antoniusklosters in Nowgorod, wird erwähnt.

**1137** Ein berühmter Sänger („ein Sänger mit hoher Stimme“), der Grieche Manuel, wird zum Bischof von Smolensk.

### **1. Hälfte des 12. Jahrhunderts.**

Darstellung einer Figur eines Musikers, der auf einer Psalter spielt (eine Art Drehleier aus Nowogrudek).

**1151** Erwähnung des Gesangs der Soldaten des Kiewer Fürsten Isjaslaw.

**1156-1163** Ein frühes Verzeichnis des Monatlichen Sticherons mit Krjuki-Notation.

**1175** г. „Demestnik“ Luka und der von ihm geleitete Chor „Luzinas Kinder“ nehmen an der Beerdigung von Andrei Bogoljubski teil.

### **Ende der 90er Jahre des 12. Jh.**

Abbildung einer Trompete auf einem Fresko der Demetrius-Kathedrale in Wladimir.

**Ende des 12. Jh.** Frühe Handschriften der Gesangbücher Triodion und Irmologion mit Krjuki-Notation.

**2. Hälfte 12. Jh.** Das früheste Verzeichnis des Sticherons für die Fastenzeit mit Krjuki-Notation.

**12. Jh.** Frühe Handschriften der Dienstlichen Minea und des Fasten-Triodions mit Krjuki-Notation.

**XII в. — нач. XIII в.** Ранние списки певческой книги Кондакарь с кондакарной нотацией.

**1216 г.** В битве новгородцев и суздальцев у Юрия Всеволодовича было 40 труб, а в войске Ярослава Всеволодовича — 60 труб и бубнов.

**1219—1220 гг.** Перед штурмом города Болгара на Волге князь Святослав Всеволодович повелел играть на накрах, органах, трубах, сурнах, посвистелях.

**1220 г.** Упоминание о бубнах, трубах и сопелях в военной музыке.

**1240 г.** Летопиское упоминание о прославленном («словутном») певце Митусе в Перемышле.

**1242 г.** Пение славы князю Александру Невскому при возвращении войска после победы на Чудском озере.

**1253 г.** В Ростове, в церкви богородицы, левый клирос пел по-гречески, а правый по-русски.

**1274 г.** Постановление собора во Владимире о том, чтобы на клиросе пели только специально обученные певцы.

**1284 г.** Рязанская «Кормчая» осуждает «скомрахов, гудцов, свирелников, глумцов».

**XIII в.** Генрих Латвийский указывает на наличие дудок и литавр в русских отрядах («Хроника Ливонии»).

**1313 г.** Изображение трубы на фреске Святогорского собора в Пскове.

**1342 г.** Московский мастер Борис привезен в Новгород для отливки большого колокола Софийского собора.

**1343 г.** Звуками военной музыки («удары в трубы, в бубны, в посвистели») подан сигнал отбоя в войске псковичей при осаде крепости Орешек.

**12. Jh. - Anfang des 13. Jh.** Frühe Handschriften des Kondakar-Gesangsbuchs mit Kondakar-Notation.

**1216** In der Schlacht der Nowgoroder und Susdaler hatte Juri Wsewolodowitsch 40 Trompeten, und in der Armee von Jaroslaw Wsewolodowitsch - 60 Trompeten und Tamburine.

**1219-1220** Bevor er die Stadt Bolgar an der Wolga stürmte, befahl Fürst Swjatoslaw Wsewolodowitsch, Pauken, Orgeln, Trompeten, Zurnas und Pfeifen zu spielen.

**1220** Erwähnung von Tamburinen, Trompeten und Sopeln in der Militärmusik.

**1240** Erwähnung des ruhmreichen („berühmten“) Sängers Mitus in Peremyschl in der Chronik.

**1242** Lobgesang auf Fürst Alexander Newski bei der Rückkehr der Armee nach dem Sieg am Peipus-See.

**1253** sang der linke Chor in der Kirche der Gottesmutter in Rostow auf Griechisch, der rechte Chor auf Russisch.

**1274** Das Konzil von Wladimir verfügte, dass nur speziell ausgebildete Sänger im Chor singen sollten.

**1284** Rjasaner „Nomokanon“ verurteilt „Spielmänner, Guslspieler, Flötenspieler, Komiker“.

**13. Jh.** Heinrich von Lettland weist auf die Anwesenheit von Pfeifern und Pauken in russischen Einheiten hin („Chronik von Livland“).

**1313 г.** Bild einer Trompete auf einem Fresko der Swjatogorski-Kathedrale in Pskow.

**1342** Der Moskauer Meister Boris wird nach Nowgorod gebracht, um eine große Glocke für die Sophienkathedrale zu gießen.

**1343** Die Klänge der Militärmusik („Trompeten-, Tamburin- und Pfeifenklänge“) wurden im Heer der Pskower bei der Belagerung der Festung Oreschek eingesetzt, um das Ende der Belagerung zu signalisieren.

**1358 г.** Изображение приплясывающего скомороха в Евангелии апракос (ГИМ, Син., № 69, л. 60).

**1380 г.** Звуками труб князь Владимир Андреевич Серпуховской собирает русское войско по окончании Куликовской битвы.

**XIV в.** Ранние списки неkotированных певческих книг Октоих и Обиход.

**1408 г.** Изображение трубы па фреске Андрея Рублева «трубящий ангел» в Успенском соборе г. Владимира.

**1441 г.** Князь Дмитрий Красный при смерти пел демество.

**1490 г.** Приезд из Рима капеллана августинова ордена и «органного играца» Ивана Сальватора (Спасителя, или Ивана Фрязина).

**1491 г.** Швайпольт Феоль издаст в Кракове впервые на славянском языке Октоих, Триодь постную и цветную и другие служебные книги.

**1495 г.** Изображение Давида и его хора на миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова.

**1496—1504 гг.** Ходатайство новгородского архиепископа об открытии училищ с обучением «канарханию».

**2-я пол. XV в.** Введение хомонии (раздельноречкя) в певческие тексты.

**Посл. четв. XV в.** Ранние списки певческих азбук («А се имена знаменем» и «Имена знамени»).

**Кон. XV в.** Первые образцы покаянных стихов. Изображение хора певцов на новгородской иконе «Воздвижение креста» (Новгородский музей). **XV в.** На иконе «Апокалипсие» Успенского собора в Московском Кремле изображены гуслисты.

Изображение четырех пеших трубачей с прямыми трубами на

**1358** Abbildung eines tanzenden Spielmanns in einem Evangelien-Aprakos (GIM, Sammlung, Nr. 69, Blatt 60).

**1380 г.** Fürst Wladimir Andrejewitsch Serpuchowskij versammelt die russische Armee am Ende der Schlacht von Kulikowo unter Trompetenklängen.

**14. Jh.** Frühe Listen von nicht zitierten Gesangsbüchern des Oktoechos und Obichods.

**1408** Eine Trompete auf dem Fresko „Der trompetende Engel“ von Andrej Rublew in der Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Wladimir.

**1441** sang der Fürst Dmitri Krasny bei seinem Tod ein Kindheitslied.

**1490** Ankunft des Kaplans des Augustinerordens und „Orgelspielers“ Iwan Salvator (Erlöser oder Iwan Frjasin) aus Rom.

**1491** Schweipolt Fiol veröffentlicht in Krakau zum ersten Mal in slawischer Sprache das Oktoecho, das Fasten- und das farbige Triodion sowie andere Gottesdienstbücher.

**1495** Darstellung von David und seinem Chor auf einer Miniatur aus der „Christlichen Topographie“ von Kosma Indikoplow.

**1496-1504** Ein Gesuch des Erzbischofs von Nowgorod um die Eröffnung von Schulen mit Unterricht in „kirchlicher Gesetzgebung“

**2. Hälfte des 15. Jahrhunderts** Einführung der Homophonie (Rezitativ) in die Gesangstexte.

**Letztes Viertel des 15. Jahrhunderts.** Frühe Listen von Gesangs-ABCs („Dies sind die Namen der Noten“ und „Die Namen der Zeichen“).

**Ende 15. Jh.** Die ersten Beispiele von Bußversen.

Das Bild eines Chors von Sängern auf der Nowgoroder Ikone "Kreuzerhöhung" (Nowgoroder Museum).

**15. Jahrhundert** Die Ikone der Apokalypse in der Mariä-Entschlafens-Kathedrale im Moskauer Kreml, zeigt Guslspieler.

Bild von vier Trompetern zu Fuß mit geraden Trompeten auf der Ikone der

иконе Знамения в новгородском Знаменском соборе.

**Кон. XV - нач. XVI в.** Самый ранний образец демественного распева, нотированный столповой нотацией.

**XV - XVI в.** Циклизация героического былинного эпоса. Складывается жанр протяжной русской песни.

**1516 или 1526 г.** Указание на ансамблевую игру трубачей и на применение зурны в книге С. Герберштейна.

**1518 г.** Для исправления богослужебных книг с Афона вызван ученый монах Максим Грек (Михаил Триволис).

**После 1518 г.** Слово Максима Грека против скоморохов, порицающее игру на инструментах и пляски.

**40-е гг. XVI в.** Описание чина «пещного действия» в «Чине церковном архиепископа Великого Новгорода и Пскова».

**Ок. 1547 г.** Иван Грозный создает тексты стихир в честь московского митрополита Петра и перенесения иконы Владимирской богородицы — «творения царя Иоанна деспота Российского».

**40—60-е гг. XVI в.** Первые упоминания о придворном хоре государевых певчих дьяков.

**1-я пол. XVI в.** Автор «Валаамской беседы» осуждает создание новых распевов к каноническим текстам.

Митрополит Даниил упрекает пресвитеров, дьяконов, поддьяконов, чтецов и певцов, которые «глумясь, играют в гусли, домры, в смыки и в песнях бесовских».

**Сер. XVI в.** Обучение чтению и пению в школе протопопа Сильвестра, автора одной из редакций «Домостроя» (1547—1550 гг.). Маркел Безбородый распел в Новгороде «Псалтырь на весь год» к сложил канон архиепископу новгородскому Никите. Создание демественной нотации.

Verkündigung in der Mariä-Verkündigungskathedrale in Nowgorod.

**Ende 15.- Anfang 16. Jahrhundert.**

Das früheste Exemplar des Demestvenny-Gesangs, notiert in Säulennotation.

**15. - 16. Jh.** Zyklisierung des Heldenepos. Das Genre des erweiterten russischen Liedes entsteht.

**1516 oder 1526:** Ein Hinweis auf das Trompetenspiel im Ensemble und die Verwendung der Zurna im Buch von S. Herberstein.

**1518** Der gelehrte Mönch Maxim der Grieche (Michael Triwolis) wurde vom Berg Athos berufen, um die liturgischen Bücher zu korrigieren.

**Nach 1518.** Wort des Griechen Maxim gegen Spielmänner, der das Spielen von Instrumenten und das Tanzen rügt.

**40er Jahre des 16. Jh.** Beschreibung der Ordnung des „Passionsschauspiels“ in der „Kirchenordnung des Erzbischofs von Welikij Nowgorod und Pskow“.

**Um 1547** schuf Iwan der Schreckliche die Texte der Stichera zu Ehren des Metropoliten Pjotr von Moskau und die Übertragung der Ikone der Gottesmutter von Wladimir - „das Werk des Zaren Johann des Despoten von Russland“.

**40-60er Jahre des 16. Jh.** Erste Erwähnungen des Hofchors der herrschaftlichen singenden Diakone.

**1. Hälfte 16. Jh.** Der Autor der „Walaamer Konversation“ verurteilt die Schaffung neuer Gesänge für kanonische Texte.

Metropolit Daniel tadelt Presbyter, Diakone, Subdiakone, Lektoren und Sänger, die „törichterweise Gusli, Domras, Flöten und dämonische Lieder spielen“.

**Mitte 16. Jh.** Unterricht in Lesen und Singen an der Schule von Protopope Sylvester, Autor einer der Ausgaben des „Domostroj“ (1547-1550).

Markel Besborody hat in Nowgorod den „Psalter für das ganze Jahr“ einstudiert und einen Kanon für Erzbischof Nikita von Nowgorod verfasst.

Schaffung der Demestvenny-Notation.

Исторические песни, связанные с событиями царствования Ивана Грозного; песни о взятии Казани, о завоевании Сибири Ермаком и др.

**1551** г. Стоглавый собор вменяет в обязанность духовным лицам учить детей «пению псалтырному» и не разрешает пользоваться неисправленными служебными книгами; запрещает многогласие и осуждает скоморохов.

Наказная грамота архиепископа Макария в Каргополь против изменений в пении и против многогласия.

**После 1552** г. Введено в употребление казанское знамя, в котором соединяются элементы столповой и демественной нотации.

**1553—1564** гг. Иваном Федоровым с товарищами отпечатана Триодь постная и цветная.

**1557—1558** гг. Список стихов «покаяльны на восемь гласов» в рукописи инока Елисея «родом Вологжанина».

**1571** г. По распоряжению Ивана Грозного произведен массовый набор скоморохов для отправки в Москву.

**1572** г. (?) Иван Грозный (под псевдонимом Парфений Уродивый) написал «канон ангелу Грозному воеводе».

**1586** г. Английской королевой Елизаветой посланы в подарок царице Ирине орган и клавикорд.

**1589** г. Основание хора патриарших певчих дьяков и поддьяков.

**1594** г. Андроник Невежа издает в Москве Октоих.

**1596—1598** г. Петрушка Баскаков упомянут как певчий дьяк архиепископа Рязанского и Муромского.

**1598—1605** гг. Выписка заграничных музыкальных инструментов по поручению Бориса Годунова.

Historische Lieder, die mit den Ereignissen der Herrschaft Iwans des Schrecklichen verbunden sind; Lieder über die Einnahme von Kasan, über die Eroberung Sibiriens durch Jermak usw.

**1551** Die Versammlung von Stoglaw verpflichtet die Kleriker, den Kindern das „Psalter-Singen“ beizubringen, und verbietet die Verwendung fehlerhafter Gottesdienstbücher; er verbietet die Vielstimmigkeit und verurteilt die Spielmänner.

Instruktionsschreiben von Erzbischof Makarius an Kargopol gegen Änderungen im Gesang und gegen die Vielstimmigkeit.

**Nach 1552** das Kasaner Banner wurde eingeführt, das Elemente der Säulen- und der Demestvenny-Schreibweise kombiniert.

**1553-1564** Iwan Fjodorow und seine Gefährten druckten das Fasten- und das farbige Triodion.

**1557-1558** Liste der Verse „Bußverse für acht Stimmen“ im Manuskript des Mönchs Jelissej „gebürtiger Wologdaer“.

**1571** Auf Befehl Iwans des Schrecklichen wurde eine Massenrekrutierung von Spielmännern vorgenommen, die nach Moskau geschickt wurden.

**1572** (?) schrieb Iwan der Schreckliche (unter dem Pseudonym Parfeni der Hässliche j) einen „Kanon an den Engel des Schrecklichen Woiwoden“.

**1586** schickte Königin Elisabeth von England eine Orgel und ein Klavichord als Geschenk an Zarin Irina.

**1589** Gründung des Chors der singenden Diakone und Subdiakone des Patriarchats.

**1594** Andronik Newescha veröffentlicht den Oktoecho in Moskau.

**1596-1598** Petruschka Baskakow wird als singender Diakon des Erzbischofs von Rjasan und Murom erwähnt.

**1598-1605** Auszug aus ausländischen Musikinstrumenten im Auftrag von Boris Godunow.

**XVI в.** Деятельность новгородских мастеров пения Саввы Рогова — основателя школы распевщиков — и Василия Рогова (ум. 1603).

Дьяконом из Твери заново распеты евангельские стихиры.

**Сер. XVI в.** При дворе Ивана Грозного в Александровской слободе находится Федор Крестьянин (Христианин)—ученик Саввы Рогова. распсвщнк. создатель так называемого Христианнова, или московского перевода знаменного распева.

**2-я пол. XVI в. — нач. XVII в.** Иван Нос, ученик Саввы Рогова, участник хора государевых певчих дьяков, заново распел Триодь, стихиры, славники, крестобогородичны и богородичны минейные.

Распевщик Стефан Голыш, ученик Саввы Рогова, служит в Усолье в хоре Строгановых.

**2-я пол. XVI в. — ок. 1621 г.** Исаи Лукошко, в иночестве Исая, ученик Стефана Голыша, создает новые певческие переводы ипакосв и стихир.

**Рубеж XVI — XVII вв.** Образование цикла покаянных стихов.

**Кон. XVI — нач. XVII в.** Упоминание о певчем Радилове («Аллилуиа Радилова»).

**1604 г.** Старейший список кокиэника в рукописи инока Кирилло-Белозерского монастыря Христофора.

**1605— 1606 гг.** Польская музыкальная капелла в Москве при Лжедмитрии.

**1606 — 1610 гг.** Анонимное послание к патриарху Гермогену о злоупотреблении пением с «хабувами».

**Нач. XVII в.** Ранний список певческой книги Праздники с крюковой нотацией: «Стихиры на 12 празднуемых господских и богородичных».

**16. Jh.** Tätigkeit des Nowgoroder Gesangsmeister Sawwa Rogow - dem Gründer der Gesangsschule - und Wassili Rogow (gest. 1603).

Der Diakon aus Twer sang die Stichera des Evangeliums noch einmal.

**Mitte 16. Jh.** Am Hofe von Iwan dem Schrecklichen in der Alexandrowskaja Vorstadt ist ein Fjodor Krestianin (Christlich) - ein Schüler von Sawwa Rogow. Er war der Verfasser des sogenannten Christianow-Chorals oder der Moskauer Übersetzung des berühmten Chorals.

**2. Hälfte 16. Jh. - Anfang des 17. Jh.** sang Iwan Nos, ein Schüler von Sawwa Rogow und Mitglied des Chors der herrschaftlichen Sängerdiacone, die Triodion, Stichera, Slawische sowie die Kreuz- und Gottesmutter- Mineas erneut gesungen.

Der Sänger Stefan Golysch, ebenfalls ein Schüler von Saцца Rogoц, dient im Chor der Stroganoц in Ussolje.

**2. Hälfte 16. Jh. - um 1621** Isaak Lukoschko, in der Mönchsschaft Isaak, Schüler von Stefan Golysch, schuf neue Gesangs-Übersetzungen von Ipakoi und Stichera.

**Wende vom 16. zum 17. Jh.** Bildung des Zyklus der Bußverse.

**Ende 16. - Anfang 17. Jh.** Erwähnung des Sängers Radiloц („Halleluja Radilow“).

**1604** Das älteste Exemplar des Kokizniki in der Handschrift des Mönchs Christophorus aus dem Kirillo-Beloserski-Kloster.

**1605-1606** Polnische Musikkapelle in Moskau unter dem Falschen Dmitri.

**1606 - 1610** Anonyme Botschaft an den Patriarchen Hermogenes über den Missbrauch des „habuw“-Gesangs.

**Anfang 17. Jh.** Ein frühes Verzeichnis der Gesangbuchfesttage mit Krjuki-Notation: „Stichera für die 12 Feste des Herrn und der Mutter Gottes“.

**1613** г. При дворе царя Михаила Федоровича создана Потешная палата.

**1613—1614** гг. Упомянуты придворные «цынбальники» (клавесинисты) Андрей Андреев и Томила Михайлов Бесов.

**1619—1620** гг. Для Ричарда Джемса записаны тексты нескольких исторических песен.

**1626—1632** гг. Цынбальник Мелентий Степанов находится на придворной службе.

**Ок. 1630** г. Упоминание о строчном пении в «Чиновнике новгородского Софийского собора» (обедня «строчная Новгородская», «строчная Московская» и «строчная»).

**1630** г. В Грановитой палате голландскими мастерами Яганом и Мольхертом Лунами установлен механический орган.

**1633** г. Упоминание о скоморохах, состоящих на службе у бояр И. И. Шуйского и Д. Пожарского.

**1641 — 1652** гг. Дьяконом дворцовой Верхоспасской церкви служит Иван Игнатьев, мастер партесного пения.

**1642 — 1652** гг. Челобитная неизвестного к патриарху Иосифу против многогласия.

**1648** г. На свадьбе царя Алексея Михайловича певчие дьяки исполняли строчные и демественные большие песнопения. Запретительная грамота, чтобы «скоморохов с домрами и с гусли и с волынками в дом к себе не призывали».

**1649** г. Указ Алексея Михайловича верхотурскому воеводе о наказании скоморохов и уничтожении их музыкальных инструментов. Церковный собор официально разрешил многогласие. Начата работа по исправлению певческих книг.

**1649— 1650** гг. Первые образцы киевского и болгарского распевов в московских певческих книгах.

**1-я пол. XVII в.** Создание покаянных стихов на историческую тематику.

**1613** Die Spiel-Kammer wurde am Hof des Zaren Michail Fjodorowitsch eingerichtet.

**1613-1614** wurden die Hof-„Klavierspieler“ (Cembalisten) Andrei Andrejew und Tomila Michailow Besow erwähnt.

**1619-1620** Die Texte mehrerer historischer Lieder wurden für Richard James aufgenommen.

**1626-1632** Hof-Klavierspieler Melenti Stepanow ist im Hofdienst tätig.

**Um 1630** Erwähnung des strophischen Gesangs in der „Chronik des Nowgoroder Sophien-Kathedrale“, (die „strophische Nowgoroder“ Messe, die „strophische Moskauer“ Messe und die „strophische“ Messe).

**1630** In der Facettenkammer wurde von den niederländischen Handwerkern Jan und Melcher Loon eine mechanische Orgel installiert.

**1633** Erwähnung von Spielmännern im Dienst der Bojaren I. I. Schuiski und D. Poscharski.

**1641-1652** Iwan Ignatjew, Meister des Partesgesangs, dient als Diakon in der Werchospassky-Kathedrale.

**1642 - 1652** Petition eines unbekanntes Mannes an Patriarch Iossif gegen die Vielstimmigkeit.

**1648** Sängerdiacone sangen bei der Hochzeit von Zar Alexei Michailowitsch große strophische und Demestvenny Gesänge. Eine Verbotsurkunde verbietet es, „Spielmännern mit Domras und Gusli und mit Dudelsäcken ins Haus zu holen“.

**1649** Erlass von Alexej Michailowitsch an den Werchoturjer Woiwoden, die Spielmänner zu bestrafen und ihre Musikinstrumente zu zerstören. Der Kirchenrat genehmigt offiziell die Vielstimmigkeit. Die Arbeit an der Korrektur der Gesangsbücher beginnt.

**1649 - 1650** Die ersten Proben der kiewer und bulgarischen Gesänge in Moskauer Gesangbüchern.

**1. Hälfte 17. Jh.** Erstellung von Bußversen zu historischen Themen.



**1651** г. Уложение (постановление) церковного собора «петь в церквах чинно, безмятежно и единогласно и читать в один голос тихо и неспешно».

Памфлет инока Ефросина «Сказание о различных ересеях» против хомонии.

**1652** г. Указ о запрещении многогласия, направленный царем Алексеем Михайловичем в Кострому. Справщик печатного двора Мартемьян Шестак в «Слове извещательном вкупе и обличительном» выступает против сторонников многогласия.

Приезд в Москву архидьякона киевского Братского монастыря Михэйло, певца Федора Тернопольского и его товарищей, знатоков партесного пения. Прибыли в Москву из Киева певчие Яков Ильин, Петр Иванов, Иван Селиверстов и другие.

**1652—1653** гг. Изображение барабанщика на фреске церкви Троицы в Никитниках в Москве.

**1655** г. Патриархом Никоном для основанного им Святоозерского Иверского монастыря выписан из Белоруссии хор Оршанского братства.

**1654** г. Соборное постановление об исправлении служебных книг.

**1654—1656** гг. Работа первой комиссии по исправлению служебных певческих книг из 14-ти «дидакалов».

**1654—1685** гг. Симон Гутовский — польский органист, органнй мастер, печатник и ремесленник — на службе русского двора.

**1656** г. Приезд в Москву архидьякона Мелетня, учившего дьяков и подьяков греческому пению.

**1657** г. «Память» ростовского митрополита Ионы о запрещении скоморохам играть в Устюжском и Сольвычгодском уездах. Приезд в (Москву украинского композитора Ивана (Иоанна) Календы (Коляды),

**1651** Gesetz (Beschluss) des Kirchenrates, „in den Kirchen geordnet, heiter und einmütig zu singen und mit einer Stimme leise und ohne Eile zu lesen“.

Pamphlet des Mönchs Jefrossins „Eine Darstellung über verschiedene Irrlehren“ gegen die Homophonie.

**1652** Erlass über das Verbot des Polyphonie, von Zar Alexei Michailowitsch an Kostroma gerichtet. Der Druckereiangestellte Martemjan Schestjak tritt in seinem „Wort, das verkündet und gleichzeitig anklagt“ gegen die Befürworter der Vielstimmigkeit auf.

Ankunft des Erzdiakons Micheilo vom Kiewer Bruderkloster, des Sängers Fjodor von Ternopol und seiner Gefährten, Kenner des Partesgesangs, in Moskau. Die Sänger Jakow Iljin, Pjotr Iwanow, Iwan Seliwerstow und andere kamen aus Kiew nach Moskau.

**1652 - 1653** Bild eines Trommlers auf dem Fresko der Dreifaltigkeitskirche in Nikitniki in Moskau.

**1655** wurde vom Patriarchen Nikon für das neu gegründete Swjatoosjorski Iwerski Kloster eine Ausfertigung aus dem Weißrussischen Chor des Orschanski-Bruderschaft ausgestellt.

**1654** Konzil-Dekret über die Korrektur der Dienstbücher.

**1654-1656** Arbeit der ersten Kommission zur Korrektur der Gottesdienstgesangsbücher von 14 „Didaskalen“.

**1654-1685** Simon Gutowski - polnischer Organist, Orgelmeister, Drucker und Handwerker - im Dienste des russischen Hofes.

**1656** Ankunft des Erzdiakons Meletnja in Moskau, der den Geistlichen und Subdiakonen griechischen Gesang beibrachte.

**1657** „Erinnerung“ des Rostower Metropoliten Iona an das Verbot für Spielmänner, in den Bezirken Ustjuschski und Solwjatschodski zu spielen. Ankunft des ukrainischen Komponisten Iwan (Johann) Kalenda

ставшего через несколько лет регентом государева хора певчих дьяков.

**50-е гг. XVII в.** Установление истиннорсчня в певческих текстах. Патриархом Никоном основан Новоисрусалимский Воскресенский монастырь, ставший центром новых течений в искусстве.

Боярин Шереметьев привозит из Киева в Москву капеллу певчих.

**50—60-е гг. XVII в.** Создание трехголосных псалм представителями никоновской школы песенной поэзии.

**1662 г.** Изготовление С. Гутовским органа для персидского шаха.

**1666 г.** Постановлением Московского собора церковное пение ставится под строгий контроль духовенства, осуждается многогласие.

**1666—1667 гг.** Окончательно санкционированы исправленные тексты певческих служебных книг.

**1668 г.** Создана вторая комиссия по исправлению певческих книг. Трактат Александра Мезенца «Извещение о согласнейших пометах».

Введены тушевые признаки. Патриархами Паисием Александрийским и Макарием Антиохийским санкционировано партесное пение.

**Ок. 1668 г.** Проект издания певческих служебных книг (не был осуществлен).

А. Мезенец назначен справщиком Московского печатного двора.

**1669 г.** В «Послании рабом Христовым» протопоп Аввакум требует соблюдать единогласие и пользоваться истинноречными текстами.

**60-е гг. XVII в.** Открыта школа для обучения игры на трубе («съезжий двор трубного учения») в районе Поварской улицы г. Москвы.

**60—70-е гг. XVII в.** Приезд Симеона Пекалицкого и руководимого им хора

(Koljada) in Moskau, der einige Jahre später Regent des souveränen Chors der singenden Diakone wurde.

**50er Jahre 17. Jh.** Etablierung der Authentizität von Gesangstexten. Patriarch Nikon gründet das Neue Auferstehungskloster in Neu-Jerusalem, das zum Zentrum der neuen Kunstströmungen wird.

Bojar Scheremetjew bringt eine Kapelle von Sängern aus Kiew nach Moskau.

**50-60er Jahre 17. Jh.** Erstellung dreistimmiger Psalmen durch Vertreter der Nikon-Schule der Lieddichtung.

**1662** Herstellung einer Orgel für den persischen Schah durch S. Gutowski.

**1666** Der Moskauer Sobor ordnete an, dass der Kirchengesang unter die strenge Kontrolle des Klerus gestellt wird und verurteilte die Vielstimmigkeit.

**1666-1667** Die korrigierten Texte der Gesangsbücher wurden schließlich genehmigt.

**1668** Die zweite Kommission für die Korrektur von Gesangsbüchern wird eingerichtet.

Alexander Mesenez' Traktat „Mitteilung über die harmonischen Notationszeichen“.

Tintenmarkierungen werden eingeführt. Die Patriarchen Paissi von Alexandrien und Makarius von Antiochien genehmigen den Partesgesang.

**Um 1668** Projekt für die Veröffentlichung von Gesangsbüchern (nicht realisiert).

A. Mesenez wird zum Inquisitor an der Moskauer Druckerei ernannt.

**1669** fordert der Protopope Awwakum in seinem „Brief an die Diener Christi“ die Einhaltung des Gleichklangs und die Verwendung von wahrheitsgemäßen Texten.

**60er Jahre des 17. Jh.** Eine Schule für den Trompetenunterricht („Kongresshof des Trompetenunterrichts“) wurde in der Gegend der Powarskaja-Straße in Moskau eröffnet.

**60-70er Jahre des 17. Jh.** Ankunft von Simeon Pekalizki und seinem Chor aus

из Киева в Москву. С. Пекалицкнм написана восьмиголосия «Служба божия».

Деятельность монаха Новоисрусалнмского Воскресенского монастыря Германа, создателя ряда духовных псалмь.

**Нач. 70-х гг. XVII в.** Домашняя инструментальная капелла А. С. Матвеева.

**1670—1672** гг. Свидетельство Я. Рейтенфельса об игре на трубах, рожках, дудках и волынках.

**Не позд. 1671** г. Трактат московского дьякона Иоаннкия Трофимовича Коренева «О пении божественном по чину мусикийских согласий».

**1672** г. Открытие московского придворного театра. Постановка пьесы Грегори «Артаксерксово действо» с вокальными номерам» и инструментальной музыкой. Приезд из Швеции и Курляндии трубача Яна Вальдона и музыкантов Фредрика Платшлейна, Якова Филиппова, Готфрида Бегена, Христофора Бекамера, имевших при себе семь музыкальных инструментов.

**1673** г. Постановка пьес «Юдифь» и «Товий Младший» Грегори и «Алексий Божий человек» Симеона Полоцкого.

**1674—1675** гг. Представления пьес С. Полоцкого «О Навходоносоре царе, о теле злате, о триех отроиех в пеши не сожженных» и «Комедия прнтчн о блудном сыне». Поставлены пьесы Грегор» «Жалостная комедия об Адаме и Еве». «Малая прохладная комедия об Иосифе», «Малая комедия Баязет и Тамерлан».

**До 1675** г. Теоретический трактат Николая Дилецкого «Идеа грамматики мусикийской» (первый вариант, написанный в Вильне на польском языке).

Kiew in Moskau. S. Pekalizki schrieb eine achtstimmige „Gottesdienstordnung“.

Ein Werk von Herman, einem Mönch des Klosters der Auferstehung von Neu-Jerusalem, der eine Reihe von geistlichen Psalmen verfasst hat.

**Anfang 70er Jahre 17. Jh.**

Instrumentalkapelle des Hauses von A. S. Matwejew.

**1670-1672** Das Zeugnis von J.

Reitenfels über das Spiel auf Trompeten, Hörnern, Flöten und Sackpfeifen.

**Spätestens 1671** Traktat des Moskauer Diakons Ioanniki Trofimowitsch Korenew „Über das göttliche Singen nach der Ordnung der musikalischen Harmonien“.

**1672** Eröffnung des Moskauer Hoftheaters. Aufführung des Stücks „Die Taten des Artaxerxes“ von Gregory mit Gesangsnummern und Instrumentalmusik. Ankunft des Trompeters Jan Waldon und der Musiker Fredrik Platschlein, Jakob Filippow, Gottfried Begen und Christopher Beckamer aus Schweden und Kurland, die sieben Musikinstrumente dabei hatten.

**1673** Aufführung der Stücke „Judith“ und „Towius der Jüngere“ von Gregory und „Alexius der Gottesmann“ von Simeon Polozki.

**1674-1675** Aufführung der Stücke von S. Polozki „Über König Nebukadnezar, das goldene Kalb und die drei jungen Männer, die im Feuer nicht verbrannt wurden“ und „Die Komödie des verlorenen Sohnes“. Die Stücke von Gregory „Die traurige Komödie über Adam und Eva“, „Die kleine lustige Komödie über Joseph“ und „Die kleine Komödie Bayazet und Tamerlan“ wurden aufgeführt.

**Vor 1675** Theoretische Abhandlung von Nikolai Dilezki „Die Idee der Musikgrammatik“ (erste Version, geschrieben in Wilna auf Polnisch).

**1676** г. Н. Дилецкий служит регентом хора Строгановых в Москве.

Ликвидация придворного театра.

**1676—1682** гг. Царем Федором Алексеевичем написано песнопение «Достойно есть».

**1677** г. Вторая смоленская редакция «Грамматики» Н. Дилецкого.

**1678—1693** гг. Василий Титов — крупнейший мастер партесного пения — на службе в хоре государевых певчих дьяков.

**1679** г. Московская редакция «Грамматики» с собственноручной подписью Н. Дилецкого.

**Кон. 70 — нач. 80-х г. XVII в.**

Двознаменный теоретический трактат Тихона Макарьевского — «Ключ разумения».

**1681** г. Список «Грамматики» Н. Дилецкого с присоединением трактата И. Коренева. Рукопись снабжена рисунком «русская певческая школа».

Протопоп Аввакум в «Послании Борису и прочим рабам бога вышнего» выступает за единоголосное и наречное пение.

**1683** г. Анонимный автор «Броды духовной», выступая против хомонии и многогласия, противопоставляет усольскому фитному протяжному пению певческую практику украинцев.

**Ок. 1685** г. Воспоминание Ивана Шушрина о введении греческого и киевского пения патриархом Никоном и о распространении наречного пения.

**1682—1686** гг. Создание В. Титовым музыки к «Рифмотворной псалтыри» С. Полоцкого.

**80-е гг. XVII в.** Первый сохранившийся сборник духовных псалм, составленный дьяконом Дамаскиным. На отдельных страницах встречаются имена Н. Дилецкого и В. Титова.

**1676** N. Dilezki dient als Regent des Stroganow-Chores in Moskau.

Liquidierung des Hoftheaters.

**1676-1682** Zar Fjodor Alexejewitsch schrieb den Gesang „Würdig ist“.

**1677** Die zweite Smolensker Ausgabe der „Grammatik“ von N. Dilezki.

**1678-1693** Wassili Titow, der größte Meister des Partesgesangs, diente im Chor der herrschaftlichen Diakone.

**1679** Moskauer Ausgabe der „Grammatik“ mit der handschriftlichen Unterschrift von N. Dilezki.

**Ende 70er - Anfang 80er Jahre des**

**17. Jh.** Die zwei bedeutenden theoretischen Abhandlungen von Tichon Makarjewski - „Der Schlüssel der Vernunft“.

**1681** Liste der „Grammatik“ von N. Dilezki mit dem Zusatz einer Abhandlung von I. Korenjew. Das Manuskript enthält eine Zeichnung der „Russischen Gesangsschule“.

Der russische Protopope Awwakum tritt in seinem „Brief an Boris und die anderen Diener Gottes“ für den einstimmigen und adverbialen Gesang ein.

**1683** Der anonyme Autor von „Das geistige Vermächtnis“, das sich gegen Homophonie und Polyphonie ausspricht, stellt den ussolischen Gesängen mit ihren langen, anhaltenden Tönen die ukrainische Gesangspraxis entgegen.

**Um 1685** Iwan Schuschsrians Erinnerung an die Einführung des griechischen und Kiewer Gesangs durch Patriarch Nikon und die Verbreitung des adverbialen Gesangs.

**1682-1686** Schöpfung der Musik für den „Reimpсалter“ von S. Polozki durch W. Titow.

**80er Jahre 17. Jh.** Die erste erhaltene Sammlung geistlicher Psalmen, zusammengestellt von Diakon Damaskin. Die Namen von N. Dilezki und W. Titow erscheinen auf einigen Seiten.

**1694 г.** В лицевом Букваре Кариона Истомина помещена гравюра «Пение сладкогласное».

**1698 г.** Указ патриарха Адриана, направленный архимандриту костромского Ипатьевского монастыря Паисию с требованием соблюдать единогласие и петь «на речь».

Кукольные представления, устроенные Яном Сплавским.

**1698—1699 гг.** И. Г. Корб сообщает об использовании труб и литавр в русской армии.

1699 г. Стефан Иванович Беляев, автор четырехголосного переложения Октоиха, становится уставщиком царского хора.

В Москве в доме Лефорта устроен «комедийным театрум и хоры».

**90-е гг. XVII в.** Распевшики Жуков («Взбранной воеводе», «Херувимская»), Дмитрий Пермьяк, Иоанн-монах, Леонт-мастер и другие.

**Кон. 90-х г.** Театральные спектакли в Измайлове.

**2-я пол. XVII в. — не ранее 1666** Предисловие к Стихирарю «Откуда и от коего времени начася быти в нашей русти земли осмогласное пение и от коего времени, и от кого пошло на оба лики пети в церкви».

**Посл. четв. XVII в.** В состав певческих хоров вводятся детские голоса — альт, а затем дискант. Появление двознаменных (с крюковой и линейной нотацией) певческих рукописей.

**Кон. XVII в.** Демественный распев записывается линейной нотацией.

Для царевича Петра устроена «накренная потеха», в которой участвовало 18 или 19 исполнителей на накрах.

**2-я пол. XVII в.** Трактат «Сказание о зарембах» («Сказание о пометах, еже пишутся в пении над знаменем»).

**1694** wurde in der Titelseite des Buches von Karion Istomin eine Gravur mit dem Titel „Süßklingender Gesang“ eingefügt.

**1698** Erlass des Patriarchen Adrian an Paissi, Archimandrit des Ipatjew-Klosters in Kostroma, mit der Aufforderung, die Einstimmigkeit zu beachten und „in der Landessprache“ zu singen.

Von Jan Splawski organisierte Puppenspiele.

**1698-1699** I. G. Korb berichtet über die Verwendung von Trompeten und Pauken in der russischen Armee.

1699 Stefan Iwanowitsch Beljajew, der Autor einer vierstimmigen Bearbeitung des Oktoechos, wird Mitglied des Zarenchors.

In Moskau wird in Le Forts Haus ein „Komödientheater und Chor“ eingerichtet.

**90er Jahre 17. Jh.** gab es Gesangskünstler wie die Schukow-Gesangstruppe („Der auserwählten Heerführerin“, „Cherubinischer Gesang“), Dmitri Permjak, Johannes der Mönch, Leontius der Meister und andere.

**Ende 90-er Jahre** Theateraufführungen in Ismailow.

**2. Hälfte 17. Jh. - nicht vor 1666** Vorwort zum Sticheron „Woher und wann begann der achtstimmige Gesang in unserem russischen Land und von wem und wann begann er, in der Kirche bei beiden Chören zu singen?“

**Letztes Viertel des 17. Jh.** Die Kinderstimmen - Alt und Diskant - werden in die Chöre eingeführt. Auftauchen von Gesangsmanuskripten mit Doppelnoten (mit Krjuki- und Liniennotation).

**Ende 17. Jh.** Der Demestvenny-Gesang wird in linearer Schreibweise aufgezeichnet.

Für Zarewitsch Peter wurde ein „Kriegsspielshow“ organisiert, an dem 18 oder 19 Darsteller mit Pauken teilnahmen.

**2. Hälfte 17. Jh.** Die Abhandlung „Geschichte von den Zäsuren“ („Geschichte der Zeichen, die im

Возникновение шуточно-сатирических «молодецких» песен. Эпические и лиро-эпические песни о народных восстаниях. Песни о Степане Разине.

Gesang über das Banner geschrieben sind“).

Das Aufkommen von humorvollen und satirischen „jugendlichen“ Liedern. Epische und lyrisch-epische Lieder über Volkserhebungen. Lieder über Stepan Rasin.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН  
NAMENSVERZEICHNIS

- Аберт Г. — 30, 37  
Авакум — 136, 175  
Августин Блаженный — 37, 112  
Авраамий Суздальский — 157—160  
Адрианова-Перетц В. П. — 33, 51, 65, 245  
Айналов Д. В. — 57  
Александр Невский — 59  
Алексеев А. Д. — 13  
Алексей Алексеевич — 195  
Алексей Михайлович — 138, 163, 164, 169, 192, 195—197, 199, 242, 263, 264  
Алпатов М. В. — 120  
Альшванг А. А. — 8  
Алябьев А. А. — 12  
Андреев Н. П. — 55  
Андрей Боголюбский — 130  
Андрей Критский — 86  
Аничков Е. В. — 60  
Анкона А. — 159  
Аравин П. В. — 170, 236, 258, 265, 286  
Арнольд Ю. К. — 102  
Асафьева Б. В. — 5, 7—11, 251  
Астахова А. М. — 54, 55
- Балакирев М. А. — 15, 126  
Баранович Л. — 170, 235, 285  
Баренбойм Л. А. — 9, 13  
Барсов Е. В. — 64  
Барток Б. — 48  
Баскаков С. — 209  
Беликов П. Е. — 280  
Беляев В. М. — 10, 20, 56, 81, 184, 185, 225, 253, 257—259, 329  
Бернандт Г. Б. — 9  
Берков П. Н. — 19, 227  
Бершадская Т. С. — 255  
Бесов (Михайлов) Т. — 190  
Блуме Ф. — 266, 268  
Богатырев П. Г. — 39, 40  
Болотников И. И. — 186  
Борис Владимирович — 107, 109  
Борис Годунов — 129  
Бородин А. П. — 6, 9, 15
- Бортиянский Д. С. — 7, 10—12, 259  
Боян — 60, 63—66, 69, 130  
Бражников М. В. — 10, 13, 20, 90, 111, 112, 114, 130, 136, 146, 150, 151, 203, 204, 207—210, 212, 213, 216, 253, 257, 258, 328  
Брунеллеско Ф. — 159  
Брянцева В. Н. — 9  
Булич С. К. — 12  
Буслав Ф. И. — 37, 59, 173, 174  
Бурсов Б. И. — 28
- Вальдон Я. — 197  
Василий III — 156  
Васильевский В. Г. — 272  
Варламов А. Е. — 12  
Васина-Гроссман В. А. — 14  
Введенский А. А. — 274  
Велимирович М. — 21, 95, 97, 98, 100, 157, 158, 160  
Веллес Э. — 35, 39, 86, 95, 100, 102  
Вертков К. А. — 21, 69, 71, 73  
Владимир Василькович Волинский — 53  
Владимир Всеволодович Мономах — 54  
Владимир I Святославич — 58, 65, 79, 121, 124, 241  
Владимиров И. — 174—176  
Владышевская Т. Ф. — 20, 104, 112, 115  
Влсмид Н. — 30  
Вознесенский И. И. — 18, 102, 218, 219, 220  
Вольман Б. Л. — 12  
Воротынские — 194  
Всеслав Брячиславич — 59  
Всеволод Ольгович — 60, 65
- Габриели А. — 266  
Габриели Дж. — 266  
Газенкрух Т. — 195, 197  
Гарднер И. — 115, 117, 148, 149, 150, 151  
Геннадия — 120  
Гандшин Ж. — 77, 266

Герасимова-Персидская Н. А. — 10, 13, 20, 280  
Гермак Воскресенский — 236—238, 249  
Гермоген — 166  
Гинзбург Л. С. — 14, 70  
Гинзбург С. Л. — 13  
Гиппиус Е. В. — 20  
Гиржда П. — 171, 172  
Глеб Владимирович — 107, 109  
Глинка М. И. — 6—12, 14, 15, 18  
Гозенпуд А. А. — 14  
Голицын А. В. — 194  
Голицын В. В. — 194, 195  
Голубиов А. — 156  
Голыш С. — 138, 139  
Гомулка М. — 245  
Горчицкий Г. — 268  
Горсей Дж. — 129  
Гошовский В. Л. — 20, 47, 48, 50, 235, 271  
Гранстрем Е. Э. — 104  
Грегори И. — 197, 199  
Греков Б. Д. — 25  
Григорий I — 30  
Григорий Назианзин — 78  
Грушевская А. — 273  
Гудзий Н. К. — 28, 83  
Гурилев А. Л. — 12  
Гурий Казанский — 136  
Гурлит В. — 267  
Гутовский С. — 190, 191, 197  
Гутовский С. С. — 191  
Гутовский И. С. — 191  
  
Давыдов Н. — 170  
Давыдов С. И. — 12  
Даль В. И. — 155  
Дамаскин — 239, 274, 287  
Даниил — 123  
Даниил Романович Галицкий — 59, 130, 248  
Данилов В. В. — 188, 189  
Данте Алигьери — 41  
Даргомжский А. С. — 6, 8  
Джамс Р. — 225  
Дилецкий Н. П. — 172, 176, 178—180, 233, 238, 239, 262, 264, 266, 269—287, 288  
Динев П. — 218, 221  
Дионисий — 132, 173  
Дмитриев Ю. Н. — 70, 175  
Дмитриевский А. Я. — 157  
Дмитрий Иванович Донской — 119  
Дмитрий Красный — 148  
Дмитрий Ростовский — 231, 239  
Добролюбов Н. А. — 125  
Доброхотов Б. В. — 11, 12  
Догздин А. Л. — 183  
Долгорукне — 194  
Дроздов А. Н. — 13

Дурнев И. В. — 271  
Дютш Г. О. — 126

Евсеев С. В. — 256  
Евфимий — 239  
Екатерина I — 199  
Елизавета — 129  
Елисей — 152  
Ермиш И. П. — 62, 163, 227  
Ермак — 125  
Ефименкова Б. Б. — 52  
Ефросин — 167

Жуков — 224  
Жуковский В. А. — 83  
Забелин И. Е. — 128, 190  
Завальский Ф. — 190  
Загвойский И. — 170  
Закс К. — 67, 72  
Зверева С. Г. — 137  
Зеленский М. — 269  
Зуб Л. — 209

Иван I Данилович Калита — 132  
Иван III Васильевич — 127, 128, 131  
Иван IV Васильевич Грозный — 119, 120, 122, 124—126, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 156, 203  
Иван V Алексеевич — 243, 244  
Иванов В. Ф. — 12  
Иванов Десятый — 190  
Игнатъев И. — 259, 285, 286  
Игорь Святославич — 63, 241  
Изяслав Ярославич — 53, 58  
Индикоплов К. — 72, 129  
Иоаким — 249  
Иоанн II — 51, 58  
Иоанн Дамаскин — 86, 87  
Иоанн Златоуст — 36  
Иоанн Кукузель — 114  
Иоасаф — 175, 264  
Иоганн Георг II — 197  
Иона — 192  
Иосиф — 167, 311  
Ирина Федоровна — 129, 310  
Исидор — 157, 158  
Истомин Ф. М. — 126, 183

Каждан А. П. — 35  
Калайдович Ф. К. — 183  
Калашников Н. — 265  
Кандицкий А. И. — 9, 13  
Карамзин Н. М. — 130  
Карамышев — 184  
Карастоянов Б. П. — 20, 141  
Каратыгин В. Г. — 9  
Кастальский А. Д. — 156, 255, 256  
Кашки Д. Н. — 184, 185  
Квашнин П. — см. Самарин-Квашнин  
Квитка К. В. — 20, 47—50, 76, 235, 294



Келдыш Ю. В. — 9, 12, 13  
Киреевский П. В. — 183  
Кирилл — 11  
Кирша Данилов — 56, 62, 125, 183—  
186  
Ключевский В. О. — 28, 131, 162  
Кодов Х. — 85  
Козловский О. А. — 11, 12  
Колчин Б. А. — 70, 74  
Кольберг О. — 232  
Коляда (Календа) И. — 285, 286  
Кондаков Н. П. — 69  
Конотоп А. В. — 10, 20, 257  
Конрад Н. И. — 22  
Константин VII Багрянородный — 57,  
78  
Конюховский И. — 258  
Коперник Я. — 162  
Копыл Ф. — 209  
Кораблева К. Ю. — 20  
Корб И. Г. — 202  
Корела Т. — 209  
Корень И. Т. — 175—180, 215, 254,  
270, 273, 274  
Корш Ф. Е. — 56, 62  
Косма Иерусалимский — 86  
Косма Маюмский — 87  
Костюковец Л. Ф. — 234  
Кохановский Я. — 244—246, 325  
Кошмидер Э. — 21, 85, 92—94, 103,  
106, 143—145  
Кремлев Ю. А. — 9  
Кривополенова М. Д. — 295  
Крумбахер К. — 104  
Кручинина А. Н. — 20, 204, 303  
Крыстев В. — 218  
Кузнецов К. А. — 8  
Кулаковский Л. В. — 62, 63, 76  
Кюн Ц. А. — 6, 15  
  
Лазарев В. Н. — 25, 29, 82  
Ларош Г. А. — 6, 9  
Лассо О. — 41  
Левашева О. Е. — 12  
Левн К. — 113, 114, 116  
Леман Д. — 272  
Ленин В. И. — 5, 6, 15, 161  
Леонардо да Винчи — 159  
Лёли П. А. — 39  
Лжедмитрий I — 138  
Ливанова Т. Н. — 8—10, 12, 19, 20,  
268  
Лим Н. — 198  
Лянева Е. Э. — 183, 255  
Листова Н. А. — 12  
Листопадов А. М. — 183  
Литвинов Т. Д. — 273  
Лихачев Д. С. — 22, 25, 34, 38, 41,  
46, 55, 56, 78, 82, 87, 133  
Логин — 173, 203  
Лопатин Н. М. — 41, 183, 187

Лука — 130  
Лукошко И. Т. — 33, 137—139, 203  
Луи М. — 190, 195  
Луи Я. — 190, 195  
Лушачарский А. В. — 8  
Львов Н. А. — 126, 184, 185, 189  
Львов С. И. — 184  
Ляпунов С. М. — 183  
  
Майков Л. Н. — 193  
Макарий Антиохийский — 121, 175,  
Максимов П. — 222  
Малышев В. И. — 139  
Марсел Безбородья — 139  
Марков Н. — 293  
Марисов С. — 171  
Маслов А. Л. — 55, 56  
Матвеев А. С. — 194, 195, 196  
Матинский М. А. — 11  
Мезенец А. — 107, 138, 169, 176, 211,  
212, 213, 215, 216  
Мельгунов Ю. Н. — 254  
Мельчевский М. — 171, 268, 269, 272  
Меншиков А. Д. — 184  
Металлов В. М. — 7, 18, 20, 43, 82,  
84, 96, 102, 103, 112, 116, 132, 139,  
205—209, 255, 258, 260  
Мефодий — 10  
Медушевский М. — 231  
Мяневский Е. — 171  
Митуса — 66, 130  
Михаил Федорович — 138, 192, 209  
Михайлов А. — 222  
Моозер Р. А. — 13  
Морков В. И. — 6  
Морозов П. О. — 199  
Мстислав Ростиславич Храбрый — 53,  
64  
Музалевский В. И. — 13, 112  
Мусоргский М. П. — 6—9, 15, 19  
  
Нарышкина Н. — 263, 264  
Натансон В. А. — 12—15  
Нижегородец А. В. — 249  
Никишов Г. А. — 20, 112, 116, 215  
Никифоров Л. — 191  
Николаев А. А. — 13  
Никон — 164, 166, 168, 171, 175, 226,  
239, 258, 287  
Нос И. — 132, 133, 138, 139  
  
Оболенский К. М. — 128  
Оболенский М. А. — 137, 168  
Одоевский В. Ф. — 6, 9, 18, 19, 251,  
252, 256  
Олеарий А. — 194  
Олег Святославич — 65  
Ольга — 57  
Ольшевский М. — 172  
Орлов А. С. — 33, 63, 64

Павел Алеппский — 138, 250  
Пансий Александрийский — 175  
Пансий Газский — 163  
Палеолог А. — 127, 128  
Палеолог С. — 127, 128  
Палестрина Дж. Г. — 41, 266  
Паликарова-Вердей Р. — 21, 85, 93  
Пальчиков Н. Е. — 183, 185, 255  
Памва — 209  
Панченко А. М. — 237  
Пекалицкий С. — 170, 285  
Пекелис М. С. — 8  
Перетц В. Н. — 151, 225, 229—232, 239, 241  
Пермяк Д. — 224, 262  
Петр I — 161, 184, 202, 243, 244  
Петр — 132, 310  
Петров Н. С. — 280  
Пиксаюв Н. К. — 186  
Пикулинский В. — 170  
Питирим — 264  
Пифагор — 177  
Плешкович — 174  
Пожидаева Г. А. — 20, 149, 150  
Позднеев А. В. — 189, 226, 229, 233, 236, 238, 239—241, 245, 249  
Полиньский А. — 273  
Политес Л. — 114  
Полоцкий С. — 163, 164, 175, 176, 193, 199—201, 235, 239, 243—249, 287, 290  
Потебня А. А. — 66  
Прач И. — 126, 184, 185, 189  
Преображенский А. В. — 7, 18, 20, 81, 82, 92, 94, 101, 148, 218—220  
Преторнус М. — 268  
Привалов Н. И. — 19, 74, 75  
Прокопович Ф. — 200  
Прокофьев В. А. — 11  
Прокунин В. М. — 183  
Проскуровская Ю. — 190  
Просняк Я. — 227  
Протопопов В. В. — 8, 10, 20, 170, 171, 253, 257, 273, 276, 280, 285—287, 291  
Пуятта — 104  
Раббинович А. С. — 10  
Раббинович М. Г. — 74  
Радищев А. Н. — 126  
Разин С. Т. — 162, 181, 182  
Разумовский Д. В. — 7, 18, 80, 102, 112, 142, 145, 148, 149, 184, 185, 213, 218, 219, 223, 252, 258  
Радойчич Б. — 85  
Рахманинов С. В. — 9  
Рейтенфельс Я. — 197  
Репнин-Оболенский Б. А. — 184  
Ржига В. Ф. — 62, 186  
Римский-Корсаков А. Н. — 8, 9, 11, 15  
Робинсон А. Н. — 26

Рогов В. — 137  
Рогов С. — 137  
Розанов А. С. — 12  
Розанов И. Н. — 187  
Розов Н. Н. — 71, 72  
Ройзман Л. И. — 191, 196  
Роллан Р. — 160  
Роман Мелод — 86, 115  
Роман Святославич — 64  
Романов Б. А. — 51  
Рожанов Н. И. — 194  
Романовы — 190  
Ростопчин Пятый — 190  
Ртищев Ф. М. — 163  
Рубинштейн А. Г. — 9, 15  
Рублев А. — 27  
Рубцов Ф. А. — 20, 49—51, 55, 294  
Руднева А. В. — 20  
Ружицкий Я. — 268  
Рыбаков Б. А. — 54, 64, 68  
Рыцарева М. Г. — 12  
Рюрик — 241  
Сальватор (Спаситель, Фрязин И.) — 127, 128  
Самарин-Клавинин П. А. — 188, 189  
Сатановский А. — 163  
Сахаров И. П. — 18  
Святополк Владимирович — 107  
Святослав Всеволодович — 72  
Святослав Ярославич — 65  
Северный Монофизит — 87  
Селиверстов И. — 170  
Сергина Н. С. — 177  
Серман И. З. — 245  
Серов А. Н. — 6, 9, 15  
Сильвестр — 170  
Скопин-Шуйский М. В. — 183, 184  
Скребков С. С. — 10, 12, 20, 219, 221, 253, 257, 260, 285  
Скшолётович П. М. — 229  
Славинецкий Е. — 163, 169, 204, 239, 240, 246, 253  
Смоленский С. В. — 7, 18, 19, 20, 80, 81, 90, 96, 140, 169, 204, 246, 253  
Смолянин И. — 156  
Соболевский А. И. — 133, 136  
Сокальский П. П. — 48  
Соколов Ф. В. — 304  
Соколова В. К. — 125  
Соловцов А. А. — 9  
Соловьев Н. Ф. — 6  
Соловьев С. М. — 165, 187  
Солунский С. — 159  
Софья Алексеевна — 233, 244  
Сохор А. Н. — 9  
Сперанский М. Н. — 135, 188  
Стаден Н. фон — 196, 197  
Стасов В. В. — 6, 9, 147, 148  
Степанов М. — 311  
Стефан Вонифатьевич — 192

Странк О. — 100, 101  
Строганов А. Ф. — 138  
Строганов Г. Д. — 272, 274  
Строгановы — 129, 138, 139, 173, 274

Тарановский К. — 94, 95, 225  
Тардо Л. — 100  
Татищев В. И. — 79, 172  
Тернопольский Ф. — 170, 258  
Тильярд Г. — 21, 89, 97, 100, 106  
Тимофеев Л. И. — 227  
Тимофеев Г. Н. — 12  
Титов В. П. — 172, 173, 239, 243—  
248, 249, 286—294  
Тихомиров М. Н. — 24, 42, 65, 128  
Тихонравов Н. С. — 183  
Тихон Макарьевский — 216  
Томашевский Б. В. — 227  
Тончева Е. — 218  
Третьяковский В. К. — 189, 227  
Трофимова Т. Н. — 13  
Трутовский В. Ф. — 184, 185, 188, 189  
Туманина Н. В. — 8, 13

Ундольский В. М. — 18  
Успенский Б. А. — 143  
Успенский Н. Д. — 10, 13, 20, 112, 117,  
130, 132, 149, 150, 217—219, 224, 252,  
253, 258  
Ушаков С. Ф. — 164, 174, 175, 243

Фаминцын А. С. — 19, 48, 68, 69, 71  
Федор Алексеевич — 172, 195, 222, 224,  
243, 244, 273  
Федор Иоаннович — 129, 136, 153  
Федоров В. М. — 158  
Федоровская Л. А. — 12  
Фейхт И. — 235  
Феодосий Печерский — 37, 58, 59, 67,  
77, 79, 107  
Фесечко Г. Ф. — 12  
Фотис Ф. Ж. — 280  
Филарет — 154  
Филофей — 172  
Финягин А. В. — 11  
Финдейзен Н. Ф. — 7, 19, 69, 71, 74—  
77, 124, 129, 131—133, 171, 197, 246,  
272, 280, 287, 290

Флетчер Д. — 153  
Флорос К. — 21, 88, 90, 95, 98, 99,  
106, 108, 113, 114, 117  
Фомин Е. И. — 10, 11  
Фролов С. В. — 20, 152, 203, 210

Хандошкин И. Е. — 12  
Хандшин Ж. — 266  
Хег К. — 21, 91—93, 95—97, 114  
Хлавичка К. — 232  
Хоников М. — 228  
Христанин (Крестьянин) Ф. — 33,  
132, 133, 138, 139, 311  
Христофор — 150, 203—205, 311  
Хубов Г. Н. — 9

Царлино Дж. — 179  
Цуккерман В. А. — 8

Чаев Н. С. — 79  
Чайковский П. И. — 7—9, 15  
Чешин В. Е. — 6  
Чичерин Б. Н. — 161

Шайдур (Шайдуров) И. — 89, 209  
Шейн И. Г. — 268  
Шекспир В. — 41  
Шеламанова Н. Б. — 43  
Шестак М. — 167  
Шиндин Б. А. — 20, 148, 149, 204  
Шляпки И. А. — 199  
Шреер-Ткаченко О. Я. — 13  
Штейнпресс Б. С. — 12  
Шуйский В. И. — 156  
Шуйский И. И. — 190  
Шютц Г. — 41, 197, 268  
Щепкина М. В. — 65, 66

Эвальд З. В. — 50  
Энгельс Ф. — 24, 29

Якобсон Р. — 85, 93  
Ямпольский И. М. — 9, 14, 70  
Ярополк Изяславич — 53  
Ярослав Владимирович Осмомысл —  
60, 64  
Ярослав Мудрый — 168, 241

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

### **ВВЕДЕНИЕ**

К ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ  
ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКИ

ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТУРНОГО  
РАЗВИТИЯ ДРЕВНЕЙ РУСИ

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ  
СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

НАРОДНОЕ И  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### **ПЕРИОД ФОРМИРОВАНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (XI—XIII ВЕКА)**

ДРЕВНЕЙШИЕ ВИДЫ НАРОДНОГО  
МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

МУЗЫКА В КНЯЖЕСКОМ БЫТУ И  
ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАННИЕ  
ФОРМЫ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО  
ПЕНИЯ

### **МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ОБРАЗОВАНИЯ ЕДИНОГО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА (XIV—XVI ВЕКА)**

ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ  
РУССКОЙ МУЗЫКИ В  
XIV-XVI ВЕКАХ

СВЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО МОСКОВСКОЙ РУСИ

## INHALTSVERZEICHNIS

VOM REDAKTIONSKOLLEGIUM

### **EINLEITUNG**

ZUR GESCHICHTE DES STUDIUMS  
DER ALTRUSSISCHEN MUSIK

CHARAKTERISTIKA DER  
KULTURELLEN ENTWICKLUNG DER  
ALTEN RUS

MUSIK IM KUNSTSYSTEM DES  
MITTELALTERS

VOLKSTÜMLICHE UND  
PROFESSIONELLE KUNST

### **PERIODE DER ENTSTEHUNG DER ALTRUSSISCHEN MUSIKKULTUR (XI.-XIII. JAHRHUNDERT)**

DIE ÄLTESTEN FORMEN DER  
VOLKSMUSIK

MUSIK IM FÜRSTLICHEN ALLTAG  
UND GESELLSCHAFTLICHEN LEBEN

MUSIKINSTRUMENTE

URSPRUNG UND FRÜHE FORMEN  
DES RUSSISCHEN  
KIRCHENGESANGS

### **MUSIKKULTUR DER EPOCHE DER ENTSTEHUNG DES VEREINTEN RUSSISCHEN STAATES (XIV. - XVI. JAHRHUNDERT)**

ALLGEMEINE VORAUSSETZUNGEN  
FÜR DIE ENTWICKLUNG DER  
RUSSISCHEN MUSIK IM  
XIV. - VI. JAHRHUNDERT

WELTLICHE MUSIKKUNST DER  
MOSKAUER RUS

НОВОЕ В ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОМ  
ИСКУССТВЕ

NEUES IN DER KIRCHENGESANGS-  
KUNST

РЕЛИГИОЗНЫЕ ДЕЙСТВА

RELIGIÖSE AUFFÜHRUNGEN

## **БЕК ПЕРЕЛОМА**

## **JAHRHUNDERT DER UMBRÜCHE**

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ  
РАЗВИТИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В  
XVII ВЕКЕ

HAUPTSTRÖMUNGEN DER  
ENTWICKLUNG DER RUSSISCHEN  
KULTUR IM 17. JAHRHUNDERT

СВЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО

WELTLICHE MUSIK-KUNST

СУДЬБЫ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА  
В XVII ВЕКЕ

DIE SCHICKSALE DES KRJUKI-  
NOTEN-GESANGS IM 17.  
JAHRHUNDERT

ВНЕКУЛЬТОВАЯ ДУХОВНАЯ ПЕСНЯ

AUSSERKULTISCHER GEISTLICHER  
GESANG

ХОРОВОЕ МНОГОГОЛОСИЕ КОНЦА  
XVII ВЕКА

CHORISCHE MEHRSTIMMIGKEIT  
ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS

## **НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ**

## **NOTENBEISPIELE**

## **ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА**

## **BENUTZTE LITERATUR**

## **РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ**

## **MANUSKRIFTQUELLEN**

## **ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА**

## **CHRONOLOGISCHE TABELLE**

## **УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН**

## **NAMENSVERZEICHNIS**

**Юрий Всеволодович  
КЕЛДЫШ**  
**ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ**  
**Том I**

**Редактор  
В. Мудьюгина**

**Художник  
С. Данилов**

**Худож. редактор  
Ю. Зеленков**

**Техн. редактор  
В. Кичоровская**

**Корректор  
Г. Федяева**

**ИБ № 3132**

**Подписано в набор 10.05.82 Подписано  
в печать 11.05.83. Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага типографская № 1. Гарнитура  
литературная. Печать высокая. Объем  
печ. л. (включая иллюстрации) 24,5.  
Усл. п. л. 24,5. Уч.-изд. л. (включая  
иллюстрации) 28,77. Тираж 20 000 экз.  
Изд. № 12086. Зак. № 1545. Цена 2 р. 30 к.**

**Издательство «Музыка», Неглинная, 14**

**Московская типография № 6 Союзполи-  
графпрома при Государственном комитете  
СССР по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88,  
Южнопортовая ул., 24.**