

**С. С. Скребков**

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ  
МУЗЫКИ. ХОРОВАЯ  
МУЗЫКА XVII — НАЧАЛА  
XVIII ВЕКОВ**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО  
БАКАЛАВРИАТА**

2-е издание

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом высшего образования  
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по гуманитарным направлениям*

**Книга доступна в электронной библиотечной системе  
[biblio-online.ru](http://biblio-online.ru)**

**Москва ■ Юрайт ■ 2018**

УДК 783.8(075.8)  
ББК 85.313я73  
С45

**Автор:**

**Скрёбков Сергей Сергеевич** — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, заведовал кафедрой теории музыки в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

**Рецензент:**

**Филатова М. С.** — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

**Скрёбков, С. С.**

C45 История русской музыки. Хоровая музыка XVII — начала XVIII веков : учеб. пособие для академического бакалавриата / С. С. Скрёбков. — 2-е изд. — М. : Издательство Юрайт, 2018. — 123 с. — (Серия : Бакалавр. Академический курс. Модуль).

ISBN 978-5-534-06840-5

Данная работа выдающегося музыковеда С. С. Скрёбкова представляет собой одно из первых исследований, посвященных русской церковной хоровой музыке. Работа абсолютно уникальна, автор работал с рукописями знаменных распевов, многие из которых уже недоступны. Текст сопровождается большим количеством нотных примеров.

Соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования.

*Пособие предназначено для исполнительских факультетов консерваторий и музыкальных училищ.*

УДК 783.8(075.8)  
ББК 85.313я73



*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».*

ISBN 978-5-534-06840-5

© Филатова М. С., 2018  
© ООО «Издательство Юрайт», 2018

## Оглавление

Предисловие .....	5
Очерк первый. Знаменный распев.....	9
Очерк второй. Хоровое многоголосие второй половины XVII века .....	49
Очерк третий. Музыкальный язык и принципы композиции партесных концертов .....	94
Заключение.....	119
Новые издания по дисциплине «История музыки» и смежным дисциплинам .....	122



## Предисловие

Настоящие очерки представляют собой опыт стилистической характеристики русской хоровой музыки XVII и начала XVIII века главным образом на материале многочисленных старинных рукописей, хранящихся в Государственном историческом музее в Москве.

Почти все эти рукописи были переданы в музей из бывшего Синодального училища и из Епархиальной библиотеки. Содержанием их является русская церковная музыка в записях XVII и начала XVIII века — периода, отмеченного знаменательным переломом в истории русской культуры.

В области певческого искусства были созданы огромные художественные ценности, не уступавшие лучшим образцам древнерусской архитектуры и живописи. Несмотря на то, что церковное пение составляло неотъемлемую часть религиозного ритуала, оно было по своему содержанию значительно шире чисто богослужебной функции. Подавляющее большинство певчих и регентов выходило из демократических кругов, подчас из народных низов. Эти музыканты, становившиеся профессиональными исполнителями и композиторами, приносили с собой в церковное искусство традиции народного пения. Во второй половине XVII века, в период коренных реформ церковной музыки, они сыграли решающую роль в развитии русской профессиональной музыкальной культуры.

Стиль хоровой музыки того периода развивался с поразительной быстротой. Если до середины XVII века церковные композиторы делали лишь робкие попытки преодоления установившегося веками унисонного пения и сочиняли небольшие, имевшие эпизодическое значение, двух- и трехголосные образцы подголосочного склада, то через какие-нибудь 40—50 лет (уже в начале царствования Петра) в соборах Москвы стали звучать монументальные двенадцатиголосные полифонические хоровые концерты. Вскоре этот пышный концертный стиль распространился по всем городам, до строящегося Петербурга, а начальные формы подголосочного двух- и трехголосия просто

исчезли из обихода, как нечто безнадежно устаревшее и переставшее быть понятным.

Патриарх Никон вводит в церквах так называемое партесное пение — полнозвучный, великолепный многоголосный стиль, уже ранее сложившийся на Украине; этот стиль, поражающий прихожан художественным богатством и новизной, был вместе с тем понятен им благодаря глубокому родству с многоголосием народной песни.

Воссоединение Украины с Россией открыло замечательным мастерам украинского партесного пения широкий доступ в русские певческие школы. Выдающийся украинский музыкант того времени Николай Дилецкий переезжает на жительство в Воскресенский монастырь под Москвой (на Истре) и становится воспитателем целой плеяды крупнейших русских композиторов — Титова, Калашникова, Григорова, Беляева. Вековые традиции профессиональной выучки русских певческих школ и могучее народное искусство хорового многоголосия позволили церковным певцам очень быстро овладеть мастерством исполнения сложнейших полифонических «концертов», «служб» и т. д.

В начале XVIII века наступает подлинный расцвет русской хоровой профессиональной музыки, выработавшей ярко своеобразный национальный стиль.

Это стремительное становление русского хорового музыкального искусства второй половины XVII и начала XVIII века с достаточной полнотой запечатлено в певческих рукописях Государственного исторического музея, что и позволяет строить наши очерки на их материале.

Очерки создавались в 40-е годы и были закончены в 1950 году. За истекшее время появилось много новых специальных работ по старинной русской музыке. Каждая из них вносит полезный вклад в понимание художественной природы старинного русского музыкального искусства и помогает уточнить наши суждения о его стиле<sup>1</sup>.

Вместе с тем по ряду основных проблем между авторами указанных работ обнаруживаются существенные разногласия. Так, В. М. Беляев связывает происхождение песнопений знаменного распева на Руси с восточно-славянскими источ-

---

<sup>1</sup> Среди этих работ, на наш взгляд, выделяется своей точностью и, одновременно, широтой постановки вопросов книга Ю. В. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (М., 1965), где целый раздел первой главы посвящен характеристике стиля русской хоровой музыки XVII и начала XVIII века.

никами<sup>1</sup>. М. В. Бражников придерживается иного мнения, подробно изложенного еще в начале нашего века А. В. Преображенским: знаменный распев и его оригинальная нотация имеют византийское происхождение и пришли на русскую землю вместе с христианством<sup>2</sup>. Подобное различие во взглядах свидетельствует о сравнительно малой историко-научной разработанности данной проблемы, как и большинства вопросов древней русской музыки.

Существенные расхождения наблюдаются и в такой капитальной проблеме, как возникновение многоголосия в русской церковной музыке. В. М. Беляев приводит доводы в пользу того, что многоголосие существовало уже в начале нашего тысячелетия<sup>3</sup>. Н. Д. Успенский занимает более осторожную позицию и с уверенностью говорит о многоголосии, начиная лишь с XVI века<sup>4</sup>. Мнение Н. Д. Успенского поддерживает М. В. Бражников<sup>5</sup>. Этот спор плодотворен хотя бы уже потому, что он отодвинул дату возникновения многоголосия по крайней мере на столетие вглубь и обнаружил национальное русское своеобразие принципов многоголосия. Ведь еще в капитальном труде В. М. Металлова «Очерк истории православного церковного Дения в России» (М., 1915) высказывалось мнение, что многоголосие появилось в русских церквях якобы только в середине XVII века и всецело обязано своим происхождением украинским певцам.

Спорным остается вопрос и о расшифровке безлинейных хоровых партитур старинного многоголосия, записанного крюковой нотацией. В. М. Беляев считает, что эта расшифровка должна руководствоваться теми же правилами, что и при чтении знаменного одноголосия, несмотря на крайне диссонантную музыку, получающуюся в итоге подобных расшифровок<sup>6</sup>. М. В. Бражников осторожнее относится к многоголосным партитурам и допускает возможность некоторых «поправок», учи-

---

<sup>1</sup> В. Беляев. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.

<sup>2</sup> М. Бражников. Русское церковное пение XII—XVIII веков. Сб. «*Musica antiqua Europae orientalis*». Warszawa, 1966.

<sup>3</sup> В. М. Беляев. Музыка. «История культуры древней Руси», т. II. М.; Л., 1951; см. также его книгу «Древнерусская музыкальная письменность».

<sup>4</sup> Н. Успенский. Древнерусское певческое искусство. М., 1965.

<sup>5</sup> См. указанную статью «Русское церковное пение XII—XVIII веков».

<sup>6</sup> См. указанную книгу «Древнерусская музыкальная письменность».

тывающих своеобразии многоголосия<sup>1</sup>. Н. Д. Успенский в своих суждениях о стиле старинного многоголосия опирается на расшифровки М. В. Бражникова<sup>2</sup>.

Вместе с тем все современные авторы единодушно признают связь этого стиля с русской народной песенной полифонией, что уже само по себе является принципиально новым взглядом на природу русской хоровой музыки XVII века.

Ряд положений настоящей работы был уже опубликован в следующих статьях автора: «К вопросу о периодизации в истории русской музыки XVII—XVIII веков» («Советская музыка», 1946, № 7); «Эволюция стиля в русской хоровой музыке XVII века» (сб. «*Musica antiqua Europae orientalis*»).

Автор выражает глубокую благодарность своим коллегам по Институту истории искусств (Москва), где создавались очерки, — прежде всего Ю. В. Келдышу, О. Е. Левашовой, Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопову — за товарищескую помощь.

---

<sup>1</sup> М. В. Бражников. Многоголосие знаменных партитур (диссертация, 1943; рукопись в библиотеке Московской консерватории).

<sup>2</sup> См. указанную книгу «Древнерусское певческое искусство».



## Очерк первый

# ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ

Основным мелодическим материалом, из которого слагались песнопения русской православной церкви от возникновения христианства на Руси и до середины XVII века, был знаменный распев. К концу XVII века положение изменилось — новая песенная тематика оттеснила знаменный распев на второстепенное место. Преобразовываться стала и сама его мелодическая природа.

Столь значительная и характерная роль знаменного распева в церковной хоровой музыке той эпохи вынуждает нас посвящать ему специальный очерк.

\*

Знаменный распев — это совокупность одноголосных мелодий, используемых в русском церковном пении. Согласно церковным преданиям, он был принесен из Византии вместе с христианством. Однако в настоящее время есть сомнения в справедливости подобного утверждения. Возникло достаточно много доводов в пользу того, что знаменный распев был широким художественным обобщением традиций восточнославянского народного мелоса.

Сравнение мелодий знаменного распева с известными нам образцами византийской музыки не обнаруживает существенного сходства, тогда как сравнение с русскими народными песнями говорит о совершенно очевидном родстве этих двух пластов русской музыкальной культуры — знаменного распева и народной песни.

Возникает вопрос: что дало повод для отождествления знаменного распева с византийской музыкой? Поводом послужило канонизированное церковью разделение песнопений знаменного распева на восемь гласов, как и в византийской церковной музыке.

Система «осмогласия», как принцип разделения мелодий на восемь групп, была заимствована из Византии, но конкретный мелодический материал гласов принадлежал, надо

полагать, восточно-славянскому языческому народному искусству. Православной христианской церкви, в целях упрочения своего влияния и борьбы с остатками язычества, приходилось «исправлять» историю церковной музыки и приписывать знаменному распеву авторитетное иноземное происхождение. Позже в легенду о византийских истоках мелодий знаменного распева поверили как в непреложную истину, действительные же его связи с мелосом русского и украинского народного творчества сознательно игнорировались. Исследование этих связей стало возможным только в наше время, когда историческая наука окончательно вышла из-под опеки церкви.

Со времени введения христианства на Руси и до XVII века знаменный распев претерпел немалую эволюцию. К сожалению, науке еще недоступна расшифровка записи церковных песнопений более ранних эпох — достоверной расшифровке поддаются образцы начиная лишь с XVII века. Однако косвенные свидетельства позволяют утверждать, что мелодика песнопений не была строго фиксированной и традиции церковного пения подразумевали известную импровизацию — вполне аналогично народно-песенному искусству. Эта относительно свободная импровизационность исполнения и была одним из важнейших источников постепенного изменения и обогащения стиля знаменного распева на протяжении столетий.

В XVI—XVII веках происходит особенно пышное «цветение» знаменного распева. Наряду с его старинным, традиционным видом появляются многочисленные распевы местного происхождения, связанные своим названием то с городом или монастырем (киевский, владимирский, новгородский, ярославский, киево-печерский), то с именем известного распевщика (Никодимов, Герасимовский), то со страной или национальностью (болгарский, греческий, сербский), а то и с техническим устройством распева (большой, малый, средний). Далеко не все эти разновидности получили признание и распространение. Большинство из них ограничивалось единичными примерами и не разрасталось в системы песнопений. Только киевский, болгарский, греческий и малый распевы оказались художественно жизнеспособными и в свою очередь породили более или менее многочисленные варианты.

Однако мелодический стиль знаменного распева XVII века, при всем его многообразии, обладал вместе с тем очень определенным единством и строгими жанровыми границами. По объему выразительных возможностей своей мелодики он, несомненно, уступал народным песням. Искусство знаменного

распева замкнулось в кругу аскетически сурового напевно-декламационного интонирования, характернейшей чертой которого стало сдержанное, строго поступенное движение мелодии в очень небольшом диапазоне. Малейший намек на танцевальные ритмы беспощадно искоренялся из практики. Такой стиль знаменного пения до наших дней сохранен старообрядческой церковью.

Что же касается ортодоксальной православной церкви, то она во второй половине XVII века охотно открыла свои двери новой песенной мелодике, шедшей из русской народной песни, от бытовой культуры кантов, с Украины, из Польши. Эти разнообразные влияния отразились и на самом знаменном распеве — в его состав стали включаться некоторые попевки и приемы «мирской» песни. А по мере развития многоголосия стал преобразовываться и мелодический стиль знаменного распева, особенно в отношении ритмической организации интонационного материала.

Необходимо отметить, что во второй половине XVII века, в связи с появлением многоголосного партесного пения, коренным образом изменилась система нотописи. Старинный знаменный распев записывался особыми невмами — «крюками», или «знаменами» (отсюда название «знаменный»). Партесная музыка стала записываться на пятилинейных нотоносцах квадратными «киевскими» нотами — эта система нотописи пришла с Украины вместе с новыми песенными традициями.

Реформа письменного начертания мелодий свидетельствовала о существенных изменениях, произошедших в мелодическом стиле церковного пения. Старый одноголосный знаменный распев заключал в себе чрезвычайно гибкую и многообразную ритмику, которая не может быть «уложена» в ритмические длительности типа восьмых, четвертей, половин. Для записи знаменного распева недостаточно даже дуолей, триолей, квартолей и прочих эпизодических ритмических делений, так как все они исходят из соотношений длительностей, измеряемых только целыми числами. Ритмика же знаменного распева, подобно ритмике прозаической речи, подразумевает тончайшие дробные соотношения в протяжении звуков и, строго говоря, не поддается точной записи нотами.

Для знаменного распева в старину и была создана система невм, сопровождавших словесный текст песнопения. Грамотному певцу достаточно было указания на номер гласа, в котором поется песнопение, и он точно ориентировался в ритмике данной мелодии по знаменам. Традиции чтения знамен усва-

ивались в самой практике церковного пения и лишь в очень небольшой степени обобщались в каких-либо учебниках или теоретических высказываниях церковных музыкантов.

С появлением «киевской» пятилинейной нотации мелодии знаменного распева стали записывать нотами — при этом с простейшим соотношением длительностей: восьмые, четверти, половины, целые. Такая запись упрощала, схематизировала ритмику мелодий, однако она устраивала самых требовательных музыкантов того времени, так как позволяла фиксировать многоголосные партесные сочинения, которые почти невозможно было записать крюками из-за значительной условности знаменной письменности. Во имя многоголосия пожертвовали традиционными тонкостями мелодики.

Все это говорит о том, что сама мелодика знаменного распева в партесной музыке стала ритмически более простой — знаменный распев утратил ритмические нюансы, но зато получил возможность включаться в богатые многоголосные построения.

Изменилась и ладовая природа знаменного распева. Со второй половины XVII века господствующими ладами стали мажор и гармонический минор. Возникли отклонения и модуляции с хроматизмом. Заметно обогатилась и интервалика мелодий — стали появляться ходы на широкие интервалы. Раздвинулся диапазон мелодий.

В итоге, к концу XVII века, сложилось своеобразное противоречие в отношении к знаменному распеву: его объявляли канонизированной святыней и его мелодии продолжали записывать в виде одноголосных напевов, но при сочинении многоголосных произведений обращались с ним довольно свободно — знаменный распев остался основным учебным материалом, утратив со временем свое ведущее художественное значение.

Рассмотрим *мелодическую структуру* знаменного распева.

В первую очередь следует отметить решающую зависимость структуры мелодии от словесного текста песнопения. В знаменном распеве ведущим началом был словесный текст — его общие размеры, число его строк определяли и мелодическую структуру. Если в силу редакционного изменения текста выпадало или, наоборот, возникало какое-либо новое слово, то соответственно выпадала или вставлялась полевка в данное место мелодии. Подобные редакционные операции с песнопением всегда были односторонними, никогда, во имя сохранения структуры мелодии, не изменялся словесный текст.

Однако определяющая роль словесного текста не шла дальше общего объема песнопения и числа его строк. Хотя каждой строке текста соответствовала мелодическая фраза, завершаемая кадансом, и расхождений между окончанием строки и окончанием мелодической фразы не возникало, выбор тех или иных конкретных попевок для мелодического оформления строк текста осуществлялся вне учета смыслового содержания слов. Попевки представляли собой нейтральный в своей универсальности материал, их можно было использовать в любом порядке и в любой последовательности.

Иногда встречаются примеры, в которых обнаруживается некоторая хотя бы внешняя смысловая связь между музыкой и словом — например, повторению слова соответствует повторение попевки (таких примеров очень мало). Однако в соседних же строках того же самого песнопения мы обязательно обнаруживаем и нечто противоположное — при повторении слова меняется полевка (огромное количество примеров).

Все эти явления убеждают нас в том, что конкретный музыкально-тематический тип попевки не находился в прямой зависимости от словесного текста. Выбор попевки ограничивался мелодическими средствами данного *гласа* (попевки разных гласов обычно не смешивались в одном песнопении).

В мелодиях многих песнопений обнаруживаются общие принципы музыкального формообразования — повторы, варьирование, контраст, реприза точная, реприза измененная, а также структуры типа дробления, суммирования, типа сопоставления с последующим объединением и т. д. Но все эти стройные, разнообразные структуры, подчас с большой наглядностью раскрывающие в себе основополагающие принципы музыкальной формы, текучи и непостоянны. Когда выпадает слово из текста, то выпадает и полевка, может быть, та самая, которая создавала репризу в песнопении, и форма в корне меняет свое строение; когда удлиняется текст, то удлиняется и полевка, добавляя, возможно, как раз такие звуки, которые делают эту попевку уже контрастной с соседней, — радикально меняется музыкально-тематическая структура и т. д. В песнопениях знаменного распева проявляется поразительное равнодушие к конкретному мелодическому материалу и к конкретной музыкально-тематической форме, то есть к тематическим соотношениям частей. Тематический материал может меняться в любой степени, а песнопение будет жить!

Но что же сохраняется в нем неизменным? Почему мы все-таки признаем, что продолжает жить именно данное песно-

пение и что, несмотря на все изменения, это не есть другое песнопение и мы можем проследить его эволюцию из рукописи в рукопись на протяжении десятилетий? Неизменным (или почти неизменным) остается только *мелодический контур опорных звуков*, главным образом последовательность всех *заклучительных* звуков в строках песнопения. Именно эта последовательность опорных звуков и есть та музыкальная основа песнопения, на которую прочно опирается мелодия и по которой ее всегда можно признать среди многих сходных мелодий.

Правда, и эта основа может поколебаться от изменения словесного текста — например, выпадение целой строки в тексте неизбежно нарушает установившуюся цепь кадансовых звуков, выпадает и заклучительный звук данной строки. Но подобные явления в жизни песнопения представляли собой исключение, так как в очень редких случаях словесный текст подвергался столь глубоким изменениям — реформа церковных текстов, осуществлявшаяся во второй половине XVII века, касалась обычно только отдельных слов.

Приведем один пример песнопения (так называемый ирмос) в двух вариантах. Первый вариант заимствован из рукописи, датированной 1653 годом и написанной в городе Вильно<sup>1</sup>, другой же вариант — из московской рукописи 70-х годов XVII века<sup>2</sup>. Сравнение текстов показывает, что в новом варианте выпала целая строка: *спасцаго во мори*. Кроме того, изменены некоторые слова. Подписываем мелодию московского варианта под мелодией виленского таким образом, чтобы соответствующие опорные звуки мелодий располагались строго один под другим (то есть на одной вертикали):

1

Вильно (1653) 1 часть

На\_ ставль\_ ша\_ го древ\_ ле из\_ ра\_ и\_ ля

Москва (167...)

На\_ ставль\_ ще\_ му древ\_ ле из\_ ра\_ и\_ ля бе\_ жа\_ бе\_ жа\_ ша от ра\_ бо\_ ты фа\_ ра\_ о\_ на

<sup>1</sup> Синодальное певческое собрание, № 32, л. 105.

<sup>2</sup> Собрание Епархиальной библиотеки, № 29, л. 52.

ща\_го от ра\_бо\_ты Фа\_ра\_о) но\_вы  
 2 часть  
 спас\_ща\_го во\_мо\_ри и во\_пу\_  
 и в пу\_сты\_ни  
 3 часть  
 сты\_ни пи\_тав\_ша во\_спо\_ем из\_ба\_  
 пи\_тав\_ше\_му по\_им из\_ба\_ви\_те\_ля бо\_гу  
 ви\_те\_ля бо\_га на\_ше\_го я\_ко про\_сла\_ви\_ся  
 на\_ше\_му я\_ко про\_сла\_ви\_ся.

Выпадение целой строки словесного текста и, соответственно, целой фразы в мелодии вызвало радикальное изменение музыкальной формы песнопения. Эта фраза была единственной, кадансировавшей на нижнем звуке до, что заметно выделяло ее среди остальных фраз; она имела значение своеобразного контрастного начала во второй части формы. В московском варианте вторая часть песнопения сократила свои масштабы вдвое, и ее мелодия приобрела явное тематическое сходство с первой частью (на словах *и в пустыни*), то есть вторая часть перестала контрастировать с первой и, в сущности, объединилась с ней. Трехчастное песнопение превратилось в двухчастное, разделенное на две части только по смыслу словесного текста, но не по музыкальной тематике: в первой части текста дано описание, а во второй — призыв к воспеванию; мелодические же фразы второй части вполне сходны с начальными.

Следует заметить, что второй вариант оказывается музыкально несколько обедненным, он лишился элементов контрастности, стал меньше по диапазону, в нем усилились речитативные черты. Эти признаки некоторой музыкальной схематизации напева не являются здесь случайными, они прослеживаются в очень многих мелодиях знаменного распева