

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКОЕ

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: C43AF98D-F46D-45C4-9C9E-D65A34C43F4A
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

**Заметки о демественном и
троестрочном пении**
(Музыкальная критика)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

#1	0005
Комментарии	0057

В. В. Стасов
Заметки о демественном и
троестрочном пении[1]

Вопрос о демественном и троестрочном пении имеет, кроме общего интереса для истории искусства в России, особенный интерес еще и потому, что, *во-первых*, как то, так и другое пение были одною из любимейших форм искусства древней России, и, *во-вторых*, потому, что совершенно ложно, неверно или по малой мере сбивчиво все то, что у нас о них писано. Стоит только пристально перелистать наши летописи, для того чтоб убедиться в том, что наши предки до Петра много любили и много употребляли демественное и троестрочное пение; но в то же время, стоит только бросить один взгляд на новейшие наши сочинения о церковном пении, чтоб убедиться, что наши нынешние писатели не имеют никакого почти понятия ни о том, ни о другом из этих родов пения. У нас, правда, писано очень мало о церковном пении, но исследований о нем (и особливо исследований в самом деле научных) делано еще меньше. Каждый из писавших непременно считал обязанностью своею говорить о демественном и троестрочном пении — невозможно обойти этого вопроса при той важности, кото-

рую имели в истории древнего нашего искусства обе эти формы; но ни одному не хотелось признаться, что дело это ему вовсе неизвестно или по крайней мере известно очень мало; и потому-то, подражая один другому и цепляясь за слова своего предшественника, без всякого критического рассмотрения этих слов, каждый из наших писателей об этом предмете способствовал накоплению сведений и определений очень неверных.

Таким образом, например, не только очень неверны сведения, сообщаемые нам о сущности, значении и содержании демественного и троестрочного пения, но совершенно неверны показания о времени, к которому относится это пение. У нас приняли, на основании бог знает какой цепи выводов, что оба эти пения принадлежат к самым древнейшим формам пения нашего. Но, кажется, это-то и следовало бы доказать, — а этого сделано никогда и никем не было.

Таково положение этого интересного вопроса у нас — и он, без сомнения, заслужил бы лучшую участь, большей научной дельности и строгости рассмотрения; принадлежи

он к истории немецкой или французской музыки, конечно, он давно уже был бы разработан с тою основательностью и серьезностью, которые одни могут быть допущены наукою.

Прежде всего нам кажется необходимым — для возможности установления понятий правильных и согласных с историею — указать, что именно говорят о деме́ственном пении наши писатели, сличить их показания с действительными фактами.

Знаменитый русский археолог, митрополит Евгений, открывает ряд наших исследователей о деме́ственном пении (да и вообще о русском церковном пении). Он первый указал на одно важное место в Степенной книге, которое сохранило свидетельство о древнейшем пении и древнейших певцах наших в XI веке. Вот это место: «Веры же ради христолюбивого Ярослава приидоша к нему от Царяграда богоподвигаеми трии певцы гречестии с роды своими, от них же нача быти в русей земли ангелоподобное пение, изрядное осмогласие и паче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное деме́ственное пение» и проч. Свидетельство это

подтверждено, в сокращенном виде, и другими нашими летописями. [2] Указание этого места Степенной книги очень интересно; но митрополит Евгений не был прав в выводах, которые он сделал из этого исторического сведения.

По его мнению, [3] из этого свидетельства следует: 1) «что до того времени русское церковное пение не имело еще в себе музыкальной симфонической мелодии (?!), но было просто и почти как распевное чтение, каково есть столповое; 2) что самое демественное искусство пения, бывшее дотоле, не имело совершенств гармонических; 3) что тогда появилось в первый раз в России троегласное пение, и следовательно, дотоле было пение хотя демественное, но не весьма красное». К этим выводам митрополит Евгений прибавляет, что «демественным пением называется некоторый древний напев, образцоватее знаменного, но имеющий меньше гармонической мелодии, нежели греческий. Примеры оногo существуют еще и дoныне в старинных певческих книгах, в коих он расположен на 4 или на 3 голоса». Наконец, из свидетельства

Иоакимовой летописи о том, что к просветителю русской земли, князю Владимиру, присланы были демественники (т. е. головщики, уставщики пения церковного) из Болгар, — митрополит Евгений выводит заключение, что сверх столпового или знаменного пения «болгарские напевы и демественное простое пение должны почитаться самыми древнейшими и первейшими в нашей церкви».

Таковы выводы ученого археолога нашего. Они послужили основанием как его собственных статей, так и статей других исследователей, которые без рассмотрения повторяли его слова. Но здесь-то и лежит корень неправильных мнений. Мы оставим покуда в стороне вопрос о болгарском пении и другие меньшей важности (как требующие каждый отдельного критического изложения) и обратимся здесь к одному пению демественному.

При самом первом взгляде мы остаемся поражены в приведенных мнениях отсутствием всяких музыкальных познаний со стороны автора и непонятными определениями, которые были следствием этого незнания. Что такое значит: симфоническая мелодия, гармо-

ническая мелодия? Что такое значит: пение не имело мелодии, но было просто, как распевное чтение, каково есть столповое? Пение столповое есть, напротив того, постоянная мелодия, основанная, конечно, на своих законах, но все-таки мелодия, и не что другое, как мелодия; пения без мелодии никогда не было, потому что и не может быть, и мы напрасно стали бы добиваться смысла или значения того пения, простого, без мелодии, о котором нам здесь говорят.

Автор статьи «Историческое сведение о пении грекороссийской церкви», [4] который в своей компиляции более всего пользовался «Рассуждением о пении Российской церкви» митрополита Евгения и даже большею частью везде повторял его слова, хотел, кажется, придать больше ясности вышеприведенным определениям и вздумал дать некоторые музыкальные объяснения. Но опять тот же недостаток знаний заставил его высказать много диковинок. Таким образом, по его мнению, система энгармоническая есть не что иное, как *тајеур*, а хроматическая — *тiпеур*; таким же образом он говорит, что «мелодиею

называется в музыке приятное течение одного и того же тона в различном направлении; гармония же есть стройное созвучие в одно и то же время многих тонов. В единогласных церковных напевах называется гармониею и мелодия (?!), если она совершенно правильна и весьма приятна для слуха». Третий, еще позднейший исследователь, г. Сахаров, говорит в своей статье о древнем нашем пении, [5] будто бы «в деме́ственном пении были соединены греческие напевы: Дорический, Ионийский, Фригийский и Лидийский; что в нем все совершалось на основании строя (?) энгармонического и хроматического»; но, прибавляет он, «действительно ли это так — вопрос самый трудный, не обсуженный еще».

Нам нет надобности входить здесь в обстоятельное рассматривание приведенных музыкальных определений, которые заставят только улыбнуться всякого, кто сколько-нибудь знает музыку, — но необходимо было показать, с какими музыкальными познаниями наши писатели о древнем церковном пении приступали к труднейшим вопросам. Для того чтоб говорить о деме́ственном пении, на-

пример, для того, чтоб сказать, чем оно было в сравнении с остальным церковным пением нашим, в чем состояло, какие были его совершенства или несовершенства, какие причины заставляли его столько нравиться нашим предкам—для всего этого надобно было, прежде всего, видеть или слышать это пение и знать хоть сколько-нибудь музыку. Но ни того, ни другого мы не встречаем у наших исследователей: музыка осталась им столько же неизвестна вообще, сколько и демественное пение в особенности. И отсюда произошли следующие заблуждения.

Митрополит Евгений и с его слов все остальные наши писатели говорят, что наравне со столповым — древнейшим пением в нашей церкви должно почитаться демественное, сохранившееся в старинных наших певческих книгах, и что оно расположено на несколько голосов, не только на 3, на 4, но даже и более, на 8, 12 и т. д. [6] Но первая и главная ошибка состоит тут в том, что сохранившееся до нашего времени демественное пение вовсе не есть пение исключительно многоголосное. Оно встречается в певческих кни-

гах то в один, то в два, то в три, то в четыре голоса, но в один голос мы его находим несравненно чаще, чем в несколько голосов. Все те стихирари XVII века, которые более пространны (а такие почти всегда писаны для одного голоса), носят на бесчисленном множестве страниц надписи киноварью: «демество» или «демеством»: это распевы пространные, следующие за распевами обыкновенными в сравнении с демественным, так сказать, малосложным: есть также чрезвычайно многообъемистые стихирари (например, рукописный стихирарь импер. Публ. библиотеки, in 4, № 186, заключающий 723 листа), которые исключительно наполнены одним только демественным пением. Вторая, не менее важная ошибка состоит в рассуждениях о древнем демественном пении, тогда как мы ничего не знаем об этом древнейшем демественном пении в нашем отечестве по подлинным певческим документам. Мы имеем о существовании его свидетельства летописей, но не имеем самого пения первых наших христианских времен. Самые старые книги с демественным пением, до сих пор из-

вестные, не восходят выше конца XVI столетия. Следовательно, мы можем рассуждать только о демественном пении XVII и конца XVI века, но не имеем никакого права делать положительных заключений о всем предыдущем, потому что не имеем возможности рассматривать подлинных документов. Всякий, хотя несколько занимавшийся древним нашим пением, знает, какие перевороты и перемены произошли с ним в XVI веке вследствие позднейших византийских влияний и нового духа времени: певческие памятники как предшествовавшие, так и следовавшие этой эпохе здесь есть налицо, и тем больше должны мы предполагать изменений в пении демественном, которое по существу и по направлению своему есть прямое дитя вкуса и прихоти певца. Во всяком случае, мы, конечно, можем и должны сказать, что с самых древних времен христианства в России у нас «было» пение демественное, но не потому, что у нас с самого начала были греческие, а позже и русские демественники, или уставщики, головщики, а потому, что в летописях мы встречаем упоминания об этом пении.

Присутствие демественников в России не есть, одно само по себе взятое, доказательство существования и употребления демественного пения в известную эпоху, и притом демественного пения, как точно и строго определенной доктрины, существующей на основании известных законов: демественное пение непременно предполагает демественников, но никак нельзя сказать наоборот, что демественники предполагают существование демественного пения.

Для доказательства этого положения нам следует только возвратиться к самому корню дела, взглянуть на то, что такое значил демественник, что значило демественное пение — для того, чтобы нам стало ясно разделение, отдельное значение каждого из этих двух понятий. Когда Россия, подвигнутая мощною волею князя Владимира, приняла из Греции крещение, к нам стали приходять для первого научения правилам и обрядам новопринятой веры разные духовные лица из Греции, священники, диаконы, монахи, и вместе с ними пришли выборные певчие, сохранившие и у нас свое греческое название доместиков.

Вскоре переимчивые по своей натуре русские переняли от них певческое искусство, сами сделали, в свою очередь, учителями остальных менее искусных певцов, но, не прилагая себе титула или названия русского, продолжали по греческому примеру называть себя доместиками, или, в искаженном употреблении слова, — демественниками. Что же такое они пели? Были ли у них, у этих доместиков, особливые пьесы, что-нибудь вроде концертов, бравурных арий или хоров, которыми бы они блистали перед остальными певчими? Был ли у них особый род сочинений, нарочно для них назначенный, особый стиль, особая метода, особый род музыки? Были ли, одним словом, в Греции у греческих доместиков особые демественные книги и демественные пения, как у нас в известную позднейшую эпоху? Нет, ничего подобного мы не находим. Нигде в греческих сказаниях о церковных службах, праздниках, торжествах, процессиях и т. д. не находим упоминания о том, чтоб доместики пели одни отдельно от хора, но постоянно находим, что доместики вместе с протопсалтом (т. е. обер-певчим, первым пев-

чим) поют нераздельно с остальным хором, — в церкви ли, в процессии ли, или при царском столе и т. д. Это с одной стороны. С другой же, рассматривая греческие певческие книги, читая известия о них у Villoteau — члена египетской экспедиции при Наполеоне — и сравнивая со всем этим подробные ученые заметки и выписки архимандрита Порфирия, сделанные им в путешествии по Греции, Палестине и Сирии, а также на Синай, которые он благосклонно сообщил нам, — мы получаем убеждение, что в Греции не было тех подразделений, которые мы встречаем в русском пении. Демественное наше пение имеет свою особенную азбуку, которая столько отлична от обыкновенной знаменной или столповой по очертанию букв, что сразу бросается в глаза даже самому малоопытному в этом предмете. Напротив того, в греческих книгах мы не встречаем никакой разницы в графическом отношении — исключая, разумеется, необходимых изменений почерка, обусловливаемых различными столетиями. Точно так же у греков ни в их певческих книгах, ни в их церковных обычаях и преданиях не сохрани-

лось известия о многоголосном пении, двух-, трех- или четырехголосном, как у нас: у них пение церковное всегда оставалось исключительно одnogолосным; [7] мы по крайней мере не знаем нигде ни одного факта, который приводил бы нас к противному заключению. Но при всем том нельзя не быть убежденным в то же время в том, что искуснейшие из певчих греческих во время пения всего хора делали значительное множество всякого рода фиоритур, украшений голосовых, не только того, что нынче называется апподжатура, форшлаг, трели и проч., но еще в особенности любили щеголять пением, которое испещрено было бесчисленными вставочными подробностями и руладами. Из исторических разысканий Villoteau и из сведений, нами самими собранных изустно от греков, в России и Италии, мы знаем, что в греческих певческих учебниках излагается всегда певческая наука далеко не в полном своем виде. Самые трудные, самые тонкие и сложные подробности, то, что можно назвать высшею окончательною школою, излагается учителем изустно, на практике, и до этих трудностей и тон-

костей доходят не все певцы, а только некоторые, лучшие, и значит могут употреблять их на деле далеко не все участвующие в хоре. Восточный, азиатский вкус, преимущественно царствующий в системе греческого пения, наложил печать свою на все подробности его. Этот вкус требовал бесчисленных переливающихся гамм, полных или отрывочных, быстрых вводных нот, главное — требовал пестроты, отсутствия простоты. Конечно, в Греции восточный вкус подвергся неизбежным видоизменениям времени и места, но в главных чертах остался верен своим первообразам, не только в течение средних веков, но и до настоящего времени. Одной из главных отличительных черт греческого пения является постоянная педаль или нота, тянутая частью хора, между тем как остальные певцы исполняют мелодию со всеми ее прихотливыми украшениями и приделками, и здесь мы находим прямое преемство новой греческой музыки, византийской или средневековой христианской, от древней греческой музыки, где пение совершалось на протянутых педалях лиры, флейты или всякого другого инструмента, —

и в то же время преемство от музыки восточной вообще, к которой должна быть отнесена и древняя греческая музыка. Весь Восток до сих пор поет свои мелодии не иначе, как придав им в виде основания педаль, произведенную каким-нибудь инструментом, духовым или струнным. [8] Греция, в этом случае, руководствуется не национальными элементами, а выражает свою связь с Востоком, свое заимствование оттуда этого закона для своего искусства, подобно тому, как заимствовала с того же Востока бесчисленные другие законы для своей жизни и своих искусств. Русские писатели упоминали уже об этой особенности греческого пения, но опять-таки со слов митрополита Евгения, который еще в 1821 году, в «Отечественных записках», в статье «О русской церковной музыке», говорил: [9] «Демественное греческое пение было единоголосное, т. е. одним демественником поемое, с припеванием от прочих певцов или народа, либо в тот же голос, или одною только квинтою или басом (Basse continue), в один тон через всю пьесу, как бывает сие и до ныне во всех греческих монастырях, на Востоке». В

этом случае митрополит Евгений только то и сказал истинного, что в Греции во время пения употребляются тянутые педали, но остальные сведения решительно неверны. Во-первых, греческое пение, все основанное на педалях (которые у греков называются исон), существует не в одних монастырях, но вообще во всех церквях, и даже более того: точно так же на педалях основано все греческое пение вообще, какого бы рода и вида ни было, церковное, светское, веселое, мрачное и т. д., вследствие своего восточного происхождения. Во-вторых, педали эти не находятся ни в каком соотношении с квинтами или октавами, или всяким другим интервалом. Известно, что педали европейской музыки допускают самые далекие, своевольные гармонии и сочетания, так что самые прихотливые аккорды и модуляции могут быть выстроены на педали и совершенно оправданы теорией. Что же должно сказать про педали восточной и греческой музыки, где гармонии вовсе не существует и где мы имеем одно течение мелодии, не удерживаемой никаким гармоническим сочетанием, ни препятствием? Ясно,

что здесь не может быть никакой речи про какой бы то ни было закон октав или квинт. Течение мелодии, так сказать, безбрежное. В третьих же, мы ничего не знаем про то демественное пение средневековой Греции, о котором с такою уверенностью очевидца говорит митрополит Евгений. Было ли оно всегда таково, как нынче, или получило свою нынешнюю форму в позднейшие времена, при турецком и других восточных влияниях, — неизвестно. Правда, греческие учебники певческие, писанные раньше падения Византийской империи, всегда начинают изложение своего учения с исона, или педали, и потому мы можем заключать, что система пения была та же, что и нынче; но все-таки ничего положительного и доказательного о демественном пении мы сказать не можем. Потому что демественное пение, как «пение певческое по преимуществу», по своему названию противопоставляется пению простому, или обыкновенному, всеобщему; по словам митрополита Евгения и его повторителей, демественник выполнял пение искусственное, многосложное, а прочие певчие или и народ тянули

сквозь всю пьесу одну и ту же ноту; нынче все пение греческое так исполняется при церковном богослужении, значит из этого вышло бы, что 1) все пение у греков есть пение демественное, 2) что пение простое состоит из одной тянутой ноты. Но так как и то, и другое совершенно несправедливо, то мы, рассматривая и пение греческое, и то, что нам говорит о нем митрополит Евгений, скоро убеждаемся, что под именем «демественного греческого пения» он описывает нам простое, всегдашнее церковное греческое пение, а о демественном мы все-таки ничего не знаем. Однакоже если принять в расчет восточный вкус вообще, в особенности греческий, ему родственный во многих отношениях, то, конечно, мы приблизимся к истине, если скажем, что простое, или обыкновенное, церковное греческое пение должно было состоять из двух частей: мелодии, петой одною частью хора — одним или несколькими певцами, и педали, исона, протягиваемой голосами остальной части хора. К этому же хорному двуголосному пению domestik или протопсалт (обер-певчий) мог по азиатскому обы-

чаю и вкусу прибавлять в некоторых местах богослужения, особливо важных или торжественных, свои особенные рулады, украшения, вставки, так сказать риторические тирады, где ему хотелось блистать побежденными трудностями, умением, прихотливостью воображения, и таким образом хор превращался на то время, посредством этих прибавок, собственно и составлявших (по всей вероятности) демество, в трехголосный.

Всеобщая уставная церковная мелодия для пения записана в греческих певческих книгах, мы можем прочесть ее в этих книгах; педаль, или исон, как всегдашний неизменный закон для пения церковного вообще, излагается в певческих учебниках, но нигде мы не находим следа того фиоритурного пения, которым щеголяли греческие доместики или лучшие из певцов. Не должно ли заключить из этого, что это пение никогда и не писалось в книгах, а, будучи плодом прихотливости и фантазии того или другого певца, быть может всего чаще импровизацией, — оставалось в памяти или воображении исполнителя и подчинялось единственно его минутной прихоти

и артистическому вдохновению? Мы находим большое подтверждение этому предположению об импровизациях или капризных выходках певца-солиста во время пения правильного, уложенного, пения остального хора, — в манере восточного пения вообще, как мы знаем о том по рассказам путешественников о Востоке, по хорам цыган — этих бледных потомков древней Индии, и, наконец, по народной манере пения хоров у нас в России. Фиоритурная, причудливая импровизация одного певца-солиста, или, точнее, запевалы, во всех этих случаях играет важнейшую роль.

В отношении же церковного демественного пения мы видим в России некоторое сходство с Грецией, но гораздо более и несходства. Сходство заключается в роли запевалы, которую выполняет головщик или уставщик, так что в демественных многоголосных книгах мы ежеминутно встречаем выражение: «почин демеством», у каждого нового начала строки или стиха, и сверх того, даже в одноголосных не демественных книгах головщик или уставщик правого или левого клироса начинает один, а хор за ним подхватывает.

Но здесь кончается все сходство. Остальные пункты сравнения совершенно иные. Таким образом, во-первых, в русском церковном пении никогда не существовало педалей, несмотря на всю склонность России к восточному вкусу в искусствах, который до Петра Великого наложил печать на все ее произведения. Если даже положить, что педаль введена в Грецию в позднейшие времена существования византийской империи, все-таки остается непонятным, почему эта подробность пения осталась непринятою при многочисленных других заимствованиях России из Греции в области пения, продолжавшихся до времен царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича. Греческие учителя и певцы не переставали приезжать к нам и учить наших певцов до позднейших времен допетровской России, и при всем том, однакоже, исон никогда не привился к нам: значит, он слишком противоречил народному чувству и духу; значит, Россия даже в предметах, близко касающихся богослужения, отличала существенное от несущественного и, принимая великое и важное, отвергала то, что не носило на себе

печати вечного и всеобщего. Таким образом, простое церковное русское пение не состояло, как в Греции, из мелодии и педали, но состояло все из одной мелодии, и сквозь всю историю нашу мы постоянно встречаемся с постоянными стараниями нашего духовенства и высших правительственных властей, выражавшимися на соборах, чтоб пение наше оставалось всегда и непременно — одноголосным. Во-вторых, из среды общего церковного пения у нас выделился особый род, под названием демественного, который не сливался с остальным пением, а образовал, так сказать, свой отдельный корпус, и стал на письме выражаться, в большинстве случаев, посредством особенных демественных знаков нотных. Знаки эти не особенного и не одновременного происхождения с азбукой певческой, служившей для пения простого, известного под именем знаменного или столпового: они (знамена, крюки) явно происхождения позднейшего, и постепенно, мало-помалу образовались из знаков простого или столпового пения. На этом основании мы принуждены притти к заключению, что и самое пение, вы-

ражаемое этими знаками, не особенного исключительного или древнейшего происхождения, а находится в точно таком же родстве с пением простым или столповым, стоит к нему в точно таком же отношении, как азбука демественная к азбуке столповой.

Но, естественно, рождается здесь вопрос: разве пение демественное не существовало в России до появления демественных знаков и демественных книг, подобных или равных тем, которые до сих пор сохранились? Отвечаем на это: конечно, существовало, и один из лучших признаков состоит в том, что слова: «демественник», «демество» и «демественное пение» не позднейшего происхождения, относятся не к XVI и XVII векам, но встречаются гораздо раньше, и, значит, соответствовали вещи, которая существовала несравненно раньше, чем эти два столетия. При свидетельствах летописей, мы нисколько не сомневаемся, что русские певцы переняли от греков манеру испещрять и изукрашивать уставное пение руладами и вставками своей фантазии, но мы не имеем нигде остатков этого древнего демественного или «по преимуществу пев-

ческого пения», и точно так же, как, говоря о греках, мы должны заключать, что это пение не писалось, а передавалось на память от одного другому искуснейшему певцу или прямо в виде импровизации выходило из его уст во время дирижирования остальным хором. Потому что ничем другим нельзя объяснить совершенного отсутствия демественных книг до конца XVI столетия, между тем как до нас дошли разнообразнейшие и многочисленные памятники русского церковного пения, начиная с XI века, и между тем как с XVI века книги с демественным пением вдруг, точно по всеобщему согласию или по особенной прихоти случая, появляются в весьма достаточном количестве.

Итак, мы полагаем, что, по греческому примеру, наши демественники исполняли своё демественное пение без писанных книг, на память после других или, еще чаще, импровизируя; но так как это демество, или виртуозное пение, не было строго уставно, не было положено церковью, а только ею допускаемо, то, естественно, оно должно было все более и более получать колорит индивидуаль-

ности сочинителей и национальности русской. Каждый век приносил свои видоизменения, между тем как столповое пение сохранялось, вдали от этих изменений по своему качеству пения уставного, так что пение столповое или знаменное в своей почти совершенной неподвижности по всей справедливости может быть у нас названо представителем греческого предания, тогда как пение деме́ственное, обвивающее его подобно тому, как плющ капризно и красиво обвивает каменный столб, — пение это, изменяющееся по требованиям современности, было родственно и близко каждой новой эпохе, было пением по преимуществу национальным, русским и, значит, было особенно любимо всеми современниками его. Мы видим, что оно везде имеет значение пения отличного, совершенного в художественном отношении. Во всех важных случаях, торжествах, великолепиях встречаем употребление этого пения: во всякий великий праздник — величание, славник, поются деме́ством. Приезжающим в Москву патриархам: александрийскому и антиохийскому, как бы в честь, важнейшие сти-

херы в царском присутствии поются деме-
ством же; за царским столом певчие распева-
ют парадные стихеры этим же распевом, и
т. д. Каждый век имел, конечно, свое деме-
ство, каждый демественник имел, как и ны-
нешние виртуозы, свои секреты вкуса и уме-
нья. Но когда в XVI веке прихотливость певче-
ских сочинителей зашла так далеко, что ста-
ло невозможно удержать в памяти все их бес-
численные фантазии, между тем как вкус ве-
ка все более и более стремил сочинителей к
вычурности и многосложности; когда вместе
с тем перевес светского направления в XVI
веке, столько же сильный в России, как и
остальной Европе, условил необходимость
написания в руководительных певческих
книгах всего того, что прежде певалось и зна-
лось наизусть, тогда в первый раз внеслось на
страницы певческих книг и демественное пе-
ние. Но это было уже, конечно, не то пение,
которым древние демественники русские
подражали древним демественникам грече-
ским, а демественное пение XVI века, каким
его застало время написания, и, конечно, це-
лая пропасть лежит между этими двумя пе-

ниями. И слушатели были другие — их слух и направление вкуса требовали более сложной и цветистой пищи; и певцы также были уже не те: им хотелось блистать большим умением и трудностями; XVII век продолжал расширять и умножать певческие фигуры, изобретать для них новые графические знаки. Нет сомнения, что если бы и после XVII века продолжала существовать древняя Россия, вкус сочинения, способы выполнения и графического изображения демественного пения продолжали бы все расширяться и усложняться. Невозможно не сделать точно такую посылку и от XI до XVI века; невозможно, несмотря на решительное отсутствие памятников, не предположить, что и в эти отдаленные века значительные изменения были приносимы в демественное пение. Каждый новый век называл стиль или певческую манеру предыдущих столетий стилем и манерою старыми, создавал новые формы или по-своему видоизменял прежние, и поэтому-то в певческих книгах не демественных мы встречаем на многих страницах надписи: «старый перевод», «старый распев». Но с каждым новым

последующим столетием «новое» превращалось в «старое», и, не будь налицо многочисленных певческих книг, мы бы не имели никакого способа добраться до начальных форм, а могли бы только гадательно предполагать, что они были иные против позднейших, были менее сложны, несравненно проще. И именно в таком положении мы и находимся в отношении к демественному пению. Древних демественных книг мы не имеем, однако же знаем о существовании демественного пения издревле, и потому можем сказать только, что то демественное пение, которого позднейшие образчики дошли до нас, имело, конечно, свои прототипы или первообразы в демественном пении первых времен христианства в России, но по всей вероятности значительно отдалилось от них, согласно с народным духом и местностями русскими, так что в этом позднейшем демественном пении мы найдем не столько остатки греческого пения, сколько памятники выработавшегося, на основании греческих данных, русского вкуса и искусства. Название «демественного пения» принадлежит России; азбука для него созда-

лась на нашей же почве; употребление этого пения получило свое применение именно у нас же, потому что в то время как в Греции «певческое пение», соответствующее нашему демественному, было и есть капризная импровизация, сопутствующая пению обыкновенному, одновременная с этим последним, — демественное пение в России после нескольких столетий исторического развития пришло к эпохе, в которую перестало быть импровизацией и сделалось отдельною формою, вполне выразившеюся, получившею свои законы и начертание.

Таким образом, тот, кто ищет определенного обозначения, в чем выразилось в особенности и по преимуществу певческое искусство древней России, в чем состояло тогдашнее направление, вкус, мастерство, умение, — найдет этому ответы при рассмотрении книг, заключающих демественное пение, тогда как остальное церковное пение древней России осталось более близким и верным первоначальному греческому преданию и учению.

Теперь мы считаем необходимым обратиться к вопросу, тесно связанному с вопросом о демественном пении — мы разумеем так называемое пение троестрочное. Сообщаемые нам сведения о нем столько же неверны, сколько и то, что нам рассказывают в разных сочинениях о пении демественном, а между тем этот род пения имеет столько же исторической важности, как и тот.

В сказании Степенной книги о пришествии трех певцов в Россию, мы находим упоминание о «трисоставном сладкогласовании», принесенном в Россию этими греками. К несчастью, это несколько неопределенное слово «трисоставное» сбило с толку наших историков и критиков. Из числа их, митрополит Евгений, писавший раньше других (тем более, что он первый стал говорить у нас об этом свидетельстве Степенной книги), на основании слова «три» и на основании своего незнания истории музыки, вздумал утвердительно и без дальнейших справок сказать, [10] что «трисоставное пение» есть не что иное, как пение трехголосное, прибавив к этому, что принесенное таким образом из

Греции, трехголосное пение утвердилось в России тогда же, в XI веке, и с тех пор осталось в церковном употреблении во все время существования древней России, так что примеры этого пения мы до сих пор находим в старых троестрочных певческих книгах. В другом сочинении митрополит Евгений говорил, [11] что это троестрочное пение, перенятое в XI веке из Константинополя, «долго в России употреблялось, пока ввелось четырехголосное, восьмиголосное, двенадцатиголосное и даже двадцатичетырехголосное». Как во всех других пунктах, писатели наши и здесь буквально и без всякого дальнейшего исследования повторяли слова митрополита Евгения, и таким образом в настоящее время у нас твердо повсюду укоренено убеждение, что в Греции существовало трехголосное и вообще многоголосное пение, что мы его переняли от греков, и только вследствие разных неблагоприятных обстоятельств оно затеряно у нас. По словам одного из новейших наших писателей, г. Сахарова, [12] «в этом пении столько совершенства, что восстановление его в наше время было бы величайшею заслу-

гою. Мы восстановили бы через него забытое греческое песнопение. Мы открыли бы в священных песнопениях высокое духовное просвещение греков — людей, знавших пение в высочайшей степени совершенства». К этому прибавляется дальше, что: «троестрочное пение разделялось (?) на четыре рода (!): на пение: четырехголосное, осмиголосное, двенадцатиголосное и двадцатичетырехголосное. Крюковые знаки этого пения писались в три, четыре и более строк».

Все эти факты, столь утвердительно выдаваемые за несомненные, — будь они доказаны и существуй действительно, имели бы необыкновенную важность не только для русской истории пения, но и еще несравненно большую важность для истории европейской музыки вообще. Для европейских ученых, занимающихся историею музыки, факты эти были бы истинно неожиданною находкою, драгоценным сокровищем; они совершенно опровергли бы существующие до сих пор в истории музыки известия и выводы и дали бы совершенно новый поворот критическому и историческому изложению хода

музыки в продолжение средних веков. Потому что по всем сохранившимся музыкальным памятникам, начиная с отдаленнейших эпох новой Европы и до времен новейших (эти памятники нигде и ни в какое столетие не прерывались), до сих пор известно было, что ни у азиатских народов, ни у Греции, их прямой наследницы, не существовало и до сих пор не существует ни гармонии, ни многоголосности правильной и преднамеренной; о случайной же и речи не может быть, иначе пришлось бы называть гармонию и много-голосностью всякий шум и крик заговорившей разом толпы. И музыкальные памятники, и сочинения о музыке, написанные на Востоке и в Греции, доказывают, что в этих странах не только не употребляли гармонии и многоголосности, но даже не подозревали возможности ее, и тем менее законов и правил для их существования. Гармония создана Европою в продолжение средних веков; в многочисленных и глубоко ученых сочинениях об истории гармонии (т. е. многоголосности) давно уже прослежена во всей подробности полнейшая ее история: мы можем, на основании фактов, на

этот раз уже не гадательных, а в самом деле критически достоверных, проследить историю гармонии шаг за шагом, так сказать, год за годом; мы знаем, в какое время и где именно начались попытки первоначальные и грубые; знаем по примерам, как трудно знакомился с этими попытками вкус всех европейских народов; знаем, каким образом производились усовершенствования по этой части; как медленно и туго шли успехи гармонической науки; знаем, что даже в XIII веке гармония находилась еще в пеленках первоначального младенчества. А нас хотят уверить, что еще в XI веке гармоническое искусство существовало в Греции в полном своем цвете, во всем богатстве развития и разветвления, до такой степени, что музыкальные сочинения могли быть располагаемы на несколько голосов. Не чудо ли это будет узнать, что в Греции уже в XI веке умели искусно и превосходно сочинять пение на несколько голосов, между тем, как в Европе, даже в XIII веке, едва-едва умели ладить с двумя или тремя голосами, и то еще самым варварским образом? Каким образом Западная Европа, заимствовавшая

учителей и технику всех искусств из Римской империи, западной и восточной, забыла или не захотела взять оттуда одних только учителей и технику музыкального искусства? Или опять, если вследствие крестовых походов и долгих коммерческих сношений Западная Европа была в течение средних веков в теснейшей связи с Константинополем и, значит, могла слышать греческое пение и знать греческую гармонию (или многоголосность), то отчего же она пренебрегла этими готовыми результатами, которые не могли быть для нее секретны, и предпочла по какому-то капризу добиваться того же самого у себя дома, посредством тягостнейших и продолжительнейших усилий? Возможна ли такая странная капризность, такое ничем не объяснимое своеобразие?

Нет, все это к истории вообще, и к истории Западной Европы в особенности, не применимо; ни один из приведенных фактов не мог существовать, и мы смело можем сказать: не существовал; тем более смело, что мы имеем на своей стороне как летописи, так и музыкальные сочинения рассматриваемых эпох и,

наконец, теоретические сочинения о музыке как греческие, так и европейские средневековые. Во всех этих памятниках мы встречаем постоянно один и тот же результат: решительное отсутствие всякого известия о многоголосности. Известно, что во все продолжение средних веков с особенною любовью прилеплялись к трактатам, дошедшим от древности, и делали их исходным пунктом для всех исследований; известно, что тогда почитали главною задачею науки не столько, изложение собственной мысли и исследования, собственного воззрения, сколько возможно полную иллюстрацию мысли и изложения которого-либо из ученых древности. Поэтому-то они обращались к отыскиванию и исследованию сочинений по всем частям науки или искусства, и иллюстрировали сохранившееся сочинение такими многообъемистыми и подробными комментариями, что нередко несколько страниц оригинального древнего текста превращались в толстые кварталы и фолианты. С музыкой было, в этом случае, как со всеми прочими знаниями и исследованиями. Но между тем, как с необыкновенною

любовью и подробностью средневековые ученые излагают молодую, недавно народившуюся гармоническую науку, и между тем, как с неменьшею подробностью и пространностью они рассматривают все части греческой музыки и греческой музыкальной науки, они нигде даже в виде предположения не упоминают о том, чтоб новое открытие гармонии было скопировано или заимствовано у Греции. Таким образом, ни практические музыканты-сочинители, ни теоретические ученые исследователи и комментаторы ничего не знают (и это в продолжение многих столетий) о том, что нам выдают за факт достоверный и совершенно ясный. Которой же стороне должны мы поверить? И не странно ли то обстоятельство в особенности, что в Греции будто бы существовала гармония и многоголосность в продолжение нескольких столетий, а потом исчезла решительно и начисто до такой степени, что ни одной музыкальной строчки в доказательство ее существования не осталось; не осталось также ни одной строчки, ни одного слова свидетельства какой бы то ни было летописи или книги, тогда

как обо всех остальных пунктах сохранилось достаточное количество и памятников, и свидетельств? Не странно ли все это?

Но если от совокупности доказательств этих, заимствованных из причин внешних и исторических, мы обратимся к рассмотрению самого дела в его сущности, то тут будем иметь еще более случая удивляться неосновательности тех положений о многоголосном пении в России, которые находятся у нас во всеобщем употреблении, под видом истин неопровержимых. Наши писатели говорили о многоголосном пении в Греции и России точно так, как будто они рассматривали то и другое. Между тем этого сделано не было, и потому самому они не имели никакой возможности, ни права определить: хорошо ли было или нет это вовсе неизвестное пение и должно ли иметь для нас важность или нет восстановление его? Более всего удивляют нас известия о пении восьми-, двенадцати- и двадцатичетырехголосном, будто бы дошедшем до нас из древней России. Но где же эти образцы, о которых нам везде говорят в темных выражениях и на которые, однакоже, нам нигде

положительно не указывают? Пусть нам укажут на русские певческие сочинения больше, чем в 4 голоса, которые были бы сочинены раньше XVIII столетия. Это было бы весьма любопытно и полезно без всякого сомнения, но, к сожалению, этого не существует, по крайней мере, сколько нам известно. Рассматривая древние трехголосные и четырехголосные сочинения русские, из которых одни дошли до нас в виде переложений на обыкновенные нынешние ноты (например, экземпляры Академии наук, Публичной библиотеки и образцы, перешедшие в эту последнюю от г. Беликова, бывшего инспектора Певческой капеллы) или же в виде крюковых нот, мы скоро убеждаемся, что из их числа четырехголосные — позднейшие, но во всяком случае как те, так и другие не восходят, по написанию своему, за пределы XVII века; что же касается до самого сложения, то принадлежат вкусу и привычкам последних времен допетровской России.

Нерассмотрение подлинных музыкальных памятников, против которого мы считаем необходимым более всего вооружаться, и

неразлучное с тем незаконное употребление собственной, ни на чем не основывающейся фантазии повели наших писателей, между прочим, к тому, что они оставили без внимания один весьма важный факт: а именно тот, что все русские многоголосные сочинения (в 2, 3 и 4 голоса), когда они изображены крюками или знаменами, писаны не иначе, как знаками демественной азбуки (что доказывают, например, все находящиеся в императорской Публичной библиотеке экземпляры), так что это многоголосное русское пение принадлежит к роду пения демественного. Факт в высшей степени важный и богатый выводами, которые из него происходят. Им определяется национальный вкус и в то же время национальное понятие об искусстве и его потребностях. Вспомним также, что по части многоголосного сочинения мы ничего другого не имели, кроме этих демественных распевов, которых примеры не трудно представить, в то время, когда европейское искусство имело и Палестрину, и Орландо Лассо, и всю остальную великолепную фалангу великих музыкальных гениев. При том сравнении, которое

неминуемо рождается в голове всякого, серьезно и строго изучающего музыку, небезинтересно взглянуть: что именно наши предки сумели и сочли нужным заимствовать с Запада, уже блиставшего бессмертными произведениями религиозного средневекового духа, и что именно осталось им вовсе неизвестно.

Но если многоголосное русское церковное пение, до нас дошедшее, носит на себе следы и доказательство позднейшего своего происхождения, если оно действительно принадлежит XVI и XVII векам, если оно однохарактерно и однородно с тем позднейшим русским демественным пением, которого примеры для нас сохранились, если — одним словом — это многоголосное пение происхождения русского, а не греческого (потому что о многоголосном греческом пении мы не имеем никаких памятников и свидетельств, ни средневековых, ни современных), то что же должно тогда понимать под словами Степенной книги, сказывающей нам, что со времени пришествия трех певцов из Греции в Россию при Ярославе началось у нас «трисоставное сладкогласование»? Конечно, мы могли бы пред-

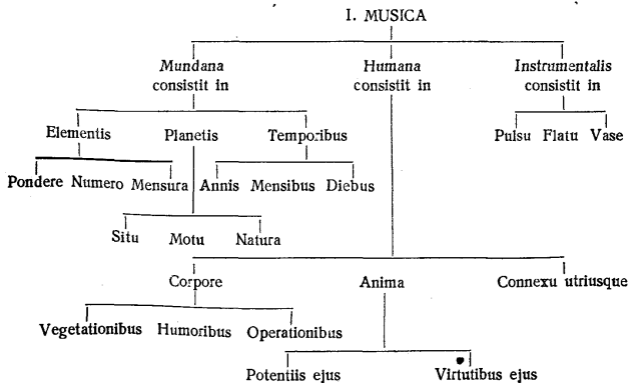
ложить такое толкование, что в XVI столетии, во время написания Степенной книги под руководством митрополита Макария, трехголосное или, точнее, многоголосное пение уже существовало в России, было вообще любимо и что, так как у нас приписывали греческое происхождение всему, что хотя сколько-нибудь имело отношения к обрядам богослужения, то писавшие известие о древнейшей эпохе нашего церковного пения почли приличным и полезным отнести туда же и происхождение любимых современных форм искусства; тем более, что в остальных наших летописях о прибытии певцов при Ярославе сказано вкратце, так что амплификация о родах пения, принесенных ими, может казаться весьма сомнительной древности и очень подходит на произвольное дополнение и объяснение слов летописи писателем XVI века. Но если мы вдадимся в такое объяснение, все-таки останется неразрешенным: по какой причине и для какой цели этому писателю XVI века захотелось употребить выражение «трехсоставное пение» и зачем он не выразил своей мысли посредством слов: «пение трехго-

лосное» или «пение троестрочное»? Оба последние названия часто встречаются с XVI века, особенно же в XVII веке, между тем как название «трисоставного» нигде более не попадает, и поэтому мы не можем удовлетворяться вышеприведенным изъяснением, точно так же, как не можем удовлетворяться произвольным толкованием митрополита Евгения и прочих наших писателей, буквально повторивших его слова.

Самое удовлетворительное, по нашему мнению, разъяснение этой загадки представляют певческие и вообще музыкальные учебники Западной Европы того самого времени, к которому относится сочинение и написание Степенной книги. Уже в конце XV века было в ходу в Западной Европе немало таких учебников; в течение же XVI века изумительное развитие церковного пения, принявшее вдруг повсюду громадные размеры, условило появление музыкальных учебников в таком огромном количестве, которому мы не находим примеров ни в одном из предыдущих столетий. Форма этих учебников была самая схоластическая, и они были загромождены

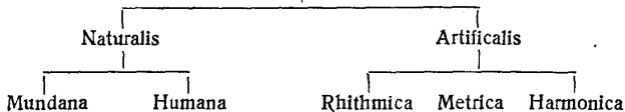
бесчисленным множеством любимых и, можно сказать, модных в то время, более или менее педантских определений, систем, подразделений и т. п. В числе их одно из главных мест занимало определение: «что такое есть музыка» и «как она разделяется»? Ответы на эти вопросы (помещаемые обыкновенно в начале учебника) бывали более или менее различны, сложны и многообъемисты, смотря по вкусу и схоластическим наклонностям автора. Чтоб дать понятие о множестве схем, считавшихся в то время необходимою принадлежностью музыкальной теории и музыкального учения, мы приведем здесь те подразделения музыки, которые излагает известный теоретик Кохлей (Johannes Cochlaeus) в своем сочинении: *Tetrachordum musices*, изданном в Нюрнберге, in — 4°, в 1511 году (второе издание 1516 г.). Этот автор предлагает три главных способа разделения музыки. По первому, музыка бывает *mundana, humana, instrumentalis*; по второму, она бывает: *naturalis* и *artificialis*; по третьему — *harmonica* и *praetica*. Каждое из этих трех главных отделов имеет еще и множество дру-

гих, низших подразделений. Вот они, представленные нами для удобства и краткости в виде таблиц:

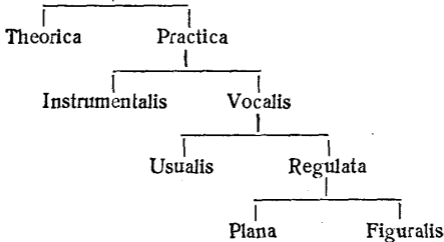


Конечно, не все схемы и подразделения бывали столько же пространны и многосложны в каждом учебнике, но уже везде непременно находится по крайней мере хотя которое-нибудь из них или подобное этим. Примечательно при этом, что как ни разнообразны по сущности своей все встречаемые здесь подразделения, они везде непременно подчиняются закону двоечастности или троечаст-

II. MUSICA (HARMONICA)



III. MUSICA



ности. В представленном выше примере из Кохля мы нигде не находим подразделений четверчастных, пятичастных и т. д.; все они лишь двойственны, тройственны. Точно то же самое встречаем мы и во всех остальных учебниках XV и XVI века, и эта метода перешла по наследству даже и в музыкальные учебники XVII столетия. Таким образом, чувствуя более симпатии к двойственности, одни из писателей делили музыку на две части: Naturalis и Artificialis, причем первая опять

подразделялась на *Celestis* и *Mundana*, а вторая на *Instrumentalis* и *Vocalis*, а эта последняя опять на *Vulgaris* и *Regulata* и т. д.; [13] другие на *Theorica* и *Practica*, с подразделением последней на *Instrumentalis* и *Vocalis*; [14] третьи на *Choralis* и *Figurata*; [15] четвертые на *Organica* и *Harmonica*; [16] пятые на *Caelestis* и *Terrestris* (seu *Humana*), с подразделением этой последней на *Instrumentalis* и *Vocalis*; [17] шестые на *Speculativa* и *Practica* с подразделениями. [18] В то же время другие опять писатели имели более расположения к тройственности, и из них одни делили музыку на три части: *Duralis*, *Naturalis* и *Vemollis*; [19] другие на *Mundana*, *Instrumentalis* и *Humana*; [20] третьи, как вышеупомянутый Кохлей, [21] принимали вместе и двойственное и тройственное деление. Которое из этих делений было наиболее распространенное, наиболее принятое? Трудно решить, но есть много поводов предполагать, что тройственное было самое основательное по тогдашним понятиям, и это вот по каким причинам. Главным источником всех старинных писателей о музыке был Боэтий, так что про него многие учебники по-

вторяют даже одну и ту же стереотипную фразу:...Boetius, cui inter latinos musicae scriptores primi honores debent. У Боэтия же в его сочинении о музыке [22] читаем: «Sunt autem musicae gênera tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana; tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara, vel in tibiis, caeterisque cantilenae famulantur».

Известно происхождение этой тройственности разделения музыки: различие между инструментальной и певческой музыкою издревле существовало в Греции с такою строгою разграниченностью, что была в употреблении для обоих видов этих не одна и та же музыкальная азбука, а было их две, так что древнегреческие трактаты о музыке приводят свои музыкальные примеры в две строки, двумя разными азбуками; Пифагор же, со своим спиритуалистическим направлением, к этим двум родам музыки прибавил еще третий член, по его понятию необходимый, — музыку сфер. Понятно, что при существовании таких авторитетов всякий, из числа старинных писателей о музыке, кто знал что-ни-

будь о них, держался их, так сказать, классического в то время деления; кто их не знал, повторял слова других или придумывал свои собственные деления, лишь бы только деление существовало и было высказано. Без того, чтоб упомянуть о делении музыки, казалось невозможным говорить о музыке.

Указав, таким образом, на тогдашние привычки музыкальной техники, тогдашнего музыкально-схоластического языка, мы можем теперь привести фразу из одного музыкального учебника XVI века, которая кажется нам весьма характерною и служащею в значительной мере к разъяснению рассматриваемого здесь вопроса. В упомянутом выше сочинении Фельстина или Фельштейна [23] мы читаем: «Musica est scientia canendi modum indicans... quam musicam tripartitam esse Boetius, libro primo ostendit, mundanam scilicet, instrumentalem ac humanam». Приданное здесь музыке прилагательное — tripartita — не соответствует ли оно вполне нашему русскому трисоставная? Не следует ли видеть в этом последнем выражении лишь перевод весьма употребительного, общераспростра-

ненного в Европе выражения? Схоластические выражения легко могли быть занесены к нам с Запада через Польшу вместе с остальной музыкальной наукой того времени, вместо с клависами (claves), спациями, дуральными и бемулярными интервалами и другими терминами, которыми наполнены наши письменные учебники XVII века, но которые, конечно, еще и в предыдущем столетии входили в состав изузного учения. Конечно, не один Фельштейн вздумал в своем учебнике говорить о трисоставной музыке (musica tripartita): нельзя сомневаться, что если бы можно было собрать теперь значительное количество подобного же рода учебников (составляющих теперь везде библиографическую редкость), то мы встретили бы еще не раз это выражение, в одном слове передающее систему Пифагора и Боэтия. Автор Степенной книги, имея надобность говорить о внесении музыки из Греции в Россию, конечно, нашел кстати отличить это важное событие своего рассказа особенными, цветистыми выражениями и придал музыке такой эпитет, который был тогда всего общераспространен-

нее и обще-употребительнее между более образованными людьми. Если он так поступил, то тут ничего нет ни удивительного, ни невозможного: в этом мы можем видеть разве только его желание блеснуть пышным словом, настоящего значения и объема которого он вовсе не разумел (три певца! летописи не принесли в Россию ни музыки сфер, ни инструментальной музыки), и потому вышеизложенное предположение имеет на своей стороне немало вероятия. Невозможным же должно считаться лишь такое объяснение, которое будет приписывать автору Степенной книги упоминание предмета, которого для него вовсе не могло существовать: не только в Греции XI века, но и в современной Греции XVI века не было трехголосной музыки, значит ему не могло приходиться говорить о принесении такой музыки из Греции в Россию при Ярославе.

1865 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинни-

ком, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подпи-

сью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие

условные обозначения.

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

Заметки о демественном и троестрочном пении

Статья была написана и представлена в Археологическое общество в 1855 году. Напечатана в «Известиях императорского археологического общества» в 1865 году (т. 5).

Как всегда выступая в защиту самобытности русского искусства, в данном случае — старого церковного пения, в статье «Заметки о демественном и троестрочном пении», на основании музыкально-теоретического разбора этих старинных форм церковного пения, Стасов приводит убедительные доказатель-

ства их национальной оригинальности.

Проводя исследования древних документальных источников — летописей, сказаний и др., а также выясняя взаимоотношения русской музыкальной церковной культуры с аналогичной культурой Греции и Византии и раскрывая связь церковного пения с русской народной песенностью, Стасов приходит к следующим выводам: «У греков ни в их певческих книгах, ни в их церковных обычаях и преданиях не сохранилось известия о многоголосном пении, двух-, трех- или четырехголосном, как у нас: у них пение церковное всегда оставалось исключительно одноголосным».

«Название „демественного пения“ принадлежит России; азбука для него создавалась на нашей же почве; употребление этого пения получило свое применение именно у нас же, потому что в то время, как в Греции „певческое пение“, соответствующее нашему демественному, было и есть капризная импровизация, сопутствующая пению обыкновенному, одновременная с этим последним, — демественное пение в России, после нескольких

столетий исторического развития, пришло к эпохе, в которую перестало быть импровизацией и сделалось отдельною формою, вполне выразившеюся, получившею свои законы и начертание».

К аналогичным выводам Стасов приходит и в отношении троестрочного многоголосного пения, так же подкрепляя свои соображения солидной научной аргументацией. Последнее имеет существенное значение, ибо вскрывает наличие русского отечественного многоголосного музыкального склада на более раннем этапе его возникновения, чем это принято было считать.

А. Н. Дмитриев

Примечания

Настоящая статья была представлена в Археологическое общество в 1855 году. — В. С.

[^^^]

В 3-й новгородской летописи под годом 1052 сказано: «И пришли трие певцы из Грек с роды своими, в великий град Киев». См. также летопись Никоновскую, I, 142. — В. С.

[^^^]

«Историч. рассуждение о пении Российской церкви». СПб., 1804, стр. 9-11. - В. С.

[^^^]

«Христианское чтение», 1831, ч. 43, стр. 153. —
В. С.

[^^^]

«Журн. Мин. Нар. Проев.», 1849, № 8, стр. 54. —
В. С.

[^^^]

«Отечественные записки», 1821, ноябрь, стр. 151. — «Журн. Мин. Нар. Просв.», 1839, № 8, стр. 55. — В. С.

[^^^]

Случайную, нечаянную двуголосность исона (о котором говорится ниже) нельзя считать за настоящую двуголосность. — В. С.

[^^^]

Félicien David в своей симфонии «Пустыня», желая передать эффект восточной музыки, часто употреблял, и весьма рационально, тянутые педали при пении. — В. С.

[^^^]

«Отечественные записки», 1821, ноябрь, № 19,
стр. 150. — В. С.

[^^^]

«Историч. рассужд.», стр. 10. — В. С.

[^^^]

«Отечественные записки», 1821, ноябрь, стр.
151. — В. С.

[^^^]

«Журн. Мин. Нар. Просв.», 1839, № 8, стр. 55. —
В. С.

[^^^]

Wollick, Opus aureum musices, Coloniae, 1501,
4°. — B. C.

[^^^]

Burchard, Hortulus musices, Lipsiae, 1516, 4°;
Spangenberg, Quaestiones musicae, Cracoviae,
15..; idem, Scharffenberg, 1544, 8°. — B. C.

[^^^]

Heyden, Musicae libri quo, Norimbergae, 1537,
4°. — B. C

[^^^]

Osio, L'armonia del nudo parlare, Milano, 1637,
4°. — B. C.

[^^^]

Musices practicae erotemata, Cracoviae, 1650,
4°. — B. C.

[^^^]

Bononcini, Musico pratico, Bologna, 1673, 4°. —
B. C.

[^^^]

Isagoge in musicam melliflui doctoris S. Bernardi, Lipsiae, 1517, 4°; Philomatis, De nova domu musicorum, Argentinae, 1543, 4°. — B. C.

[^^^]

Felstin, Opusculum musices, Cracoviae, 1534
(второе издание 1539), 4° — В. С.

[^^^]

Cochlaeus, Tetrachordum musices, Numberge,
1511, 4°. — B. C.

[^^^]

Boetius De musica, Базельское издание, 1570. —
В. С.

[^^^]

Opusculum musices noviter congestum per
honorandum Sebastianum Felstinen pro
institutione adolescentium in cantu simplici seu
Gregoriano, Cracoviae, 1534 (второе издание
1539), 4°. — В. С.

[^^^]