**Музыка – одно из условий духовной жизни человека**. Если заглянуть в сборники старинных народных песен, то множество песен посвящены важной части жизни человека – труду, работе. В песнях не только рассказывается о труде – многие из них и созданы для того, чтобы их петь во время работы. Их мелодии, ритмы приспособлены к движениям человека во время того или иного труда.

Идёт человек по полю, медленно, не торопясь, зачерпывает из лукошка зерно и широким жестом рассеивает его по вспаханной земле. Одна песня. Налились травы на лугах, пора косить. Идут друг за другом косари, дружно взмахивая косами. Тут уж не запоёшь плавную, протяжную песню. Очевидно, она должна быть энергичнее, чётче. Созрела рожь. Вышли на поля женщины с серпами – новая песня. Зима настала – и тут в долгие зимние вечера, за прялкой, не обойтись без песни. В военные времена пели боевую.

Песни-заклинания сохранились до нашего времени потому, что они изменялись совсем несущественно. Ведь они были частью языческих обрядов, которые всегда развивались медленно. С момента крещения Руси народ верил в Бога, но одновременно боялся стихийных сил природы.

Чем дальше развивалась история, тем сложнее становилась жизнь: крепостное право и оброки, затем революция и новая борьба за свободу, затем Отечественная война. Чтобы выжить, надо было много трудиться. Труд подчас был невыносимым. Сложнее становился труд, выше разум, глубже и тоньше переживания человека… Это отражалось в песнях, в мелодиях, которые создавали люди. Музыка делалась богаче, разнообразнее. Пела душа народа, пела и в горе, и в радости.

У каждого народа создавалось своё музыкальное искусство. Посте-пенно формируются характерные только для данного народа созвучия, ритмы танцев, манера пения. Так в России сложился свой, особый склад русской песни – широкий, напевный. На протяжении русской истории рождались песни горестные и гневные, весёлые и задорные, могучие и вольные.

Многим знакомы слова Михаила Ивановича Глинки о том, что создает музыку народ, а композиторы её обрабатывают. Это вовсе не значит, что композиторы просто записывают народные песни, музыку и перекладывают их для отдельных инструментов или целого оркестра. Данная мысль гораздо глубже. Веками выражал народ в музыке свои мысли, чувства, мечты. У композиторов после Глинки, на протяжении всего XIX века, высшей целью творчества являлось стремление глубоко и правдиво передать жизнь своего народа, проникнуться его мыслями, отобразить в музыке его духовную жизнь. На протяжении XIX и ХХ столетий композиторы не переставали черпать своё вдохновение в народном творчестве.

**Исторический обзор развития славянской музыки**

**Древнерусская музыка**. Эпохой древнерусской музыки называют очень большой период времени. Он охватывает почти восемь столетий – от возникновения Русского государства в IX веке до реформ Петра I в конце XVII века. Все это долгое время русская музыка развивалась в двух областях – народной и церковной.

В народной среде в то далёкое время выделялся особый слой профессиональных музыкантов – скоморохи. Так называли на Руси бродячих музыкантов, актёров, певцов и танцоров. Свои выступления скоморохи (их ещё называли «потешниками») обычно сопровождали игрой на различных инструментах. Скоморохи ходили от деревни к деревне, пели, играли, устраивали представления. Иногда они нанимались на службу к какому-нибудь князю, иногда в своих путешествиях становились купцами.

Однако с принятием и распространением среди славян христианства, славянская народная музыка на долгий период стала в большей степени вокальной, чем инструментальной – во многом, под влиянием церковного запрета на музыкальные инструменты в русском православии и особенностями протестантского движения в Чехии. Христианство в целом оказало значительное влияние на славянские музыкальные традиции – из обихода постепенно выходили некоторые музыкальные инструменты и мелодии; одноголосное (или унисонное) народное пение сменилось хоровым. Обрядовая музыка славян, связанная с языческими традициями, также претерпела некоторые деформации, метаморфозы, но, к сожалению недостаточно заметные.

Церковная музыка в Древней Руси всегда существовала в виде хорового пения без инструментального сопровождения. Музыкальные инструменты в православной церкви были запрещены. Более того, инструментальная музыка считалась греховной. В такое противопоставление был заложен духовный смысл. В те времена считали, что в православном зале должно звучать только ангелоподобное пение, которое является отголоском небесной музыки. Такое пение воплощало в себе идеал красоты и дарило людям ощущение благодати, очищения, утешения, учило любить Бога и ближних. Исключение составляло только искусство игры на колоколах, получившее развитие в разнообразных формах простого звона, перезвона, трезвона и т.д.

Церковное пение служило образцом высшего профессионализма, воплощалось в самых различных формах в практической и теоретической системе, которая получила название «система осмогласия» (система, описывающая лады церковной музыки и порядок их использования в литургии), т.е. чередование групп напевов по периодам в восемь недель.

Надо учитывать то, что у церковных песнопений не было конкретного автора. Человека, который их создавал, называли распевщиком. Он являлся интерпретатором, а не творцом новых песнопений. Исполнители никогда не ставили своего имени. Ведь они писали эту музыку для богослужения. Как и в народных русских песнях, эти гимны можно считать плодом коллективного творчества. Каждый вносил какие-то изменения, дополнения, поправки. Да и в целом, русская церковная музыка была очень близка к славянской народной (порой фактически идентичной), вплоть до XVIII века, когда Бортнянский, Березовский и другие русские композиторы стали привносить в церковные произведения элементы и приёмы от западной школы.

Известно, что народная музыка до периода классицизма по традиции передавалась от поколения к поколению устно, «из уст в уста». Культовая музыка в эту эпоху записывалась особыми знаками, получившими название знамен, из которых самыми распространенными были крюки. Поэтому древние музыкальные рукописи называют знаменными, или крюковыми. Их расшифровка в наши дни стала одним из сложных предметов музыкальной науки, который изучается в высших музыкальных заведениях.

Однако рассмотрим процессы развития славянской музыки поэтапно.

**Русская музыкальная культура XVII века**. Данный период выделяется как один из важнейших этапов развития истории Русского государства. В XVII веке происходят крупные перемены и преобразования в русской общественной жизни и культуре. Наступал конец развития средневековой Руси, а начало новой эпохи было связано с западноевропейской культурой, что привело к столкновению двух различных систем мышления и последовавшим затем конфликтам. Изменения коснулись всех сторон жизни России XVII века, в том числе культуры и искусства. В русском искусстве, развивавшемся изолированно на протяжении всего Средневековья до второй половины XVII века, появляются новые формы западноевропейского искусства.

Постепенно меняется уклад русской жизни, который характеризуются социальными конфликтами. В середине XVII века Русское государство укрепляется и расширяется, но одновременно с этим постепенно происходит закрепощение крестьян, в результате которого утверждается крепостное право, на долгие годы легшее тяжелым бременем на русское крестьянство. Это вызвало недовольство, бунты, крестьянские войны.

XVII век стал одной из наиболее драматических страниц русской истории. Начало его – «смутное время» – годы лихолетья, которые сопровождались непрерывными войнами, приведшими страну к разорению. Голод и неурожаи, внутренние противоречия, восстания городских низов, крестьянская война и борьба с польской интервенцией характеризуют ситуацию начала века.

Не менее драматичные события связаны и со второй половиной XVII века, ознаменованной расколом русской церкви и движением старообрядцев, крестьянской войной под предводительством Степана Разина, бунтами стрельцов.

Реформы Петра I внесли в привычный уклад русской жизни самые крупные изменения. Успешные войны укрепили Русское государство. В это время в состав России вошли Украина, Поволжье, значительная часть Сибири и Дальнего Востока. На фоне длительных войн и разрухи происходили серьёзные государственные преобразования.

Подобная ситуация складывается в это время повсюду. В XVII веке идет борьба с контрреформацией, во многих европейских странах в борьбе за национальное освобождение разрастается народное движение. Особый размах оно приобрело на Украине, завершившись воссоединением Украины с Россией в 1654 году.

**Музыкальная жизнь в XVII веке**. Музыкальная жизнь этого времени многогранна и противоречива. В ней сплетаются и борются новые и старые явления, средневековые догматические представления – с новыми европейскими. Так, в 1648 году царь Алексей Михайлович издает указ об изгнании скоморохов и даже уничтожении их музыкальных инструментов: «Гудебные сосуды сжечь!» Но вскоре по повелению того же Алексея Михайловича в Москве открывается первый придворный театр, просуществовавший четыре года (1672 – 1676).

С Запада в Россию привозят музыкальные инструменты. Уже не только при дворе, но и бояре заводят у себя музыку на «немецкий лад», у просвещенных западников появляются орган, клавикорды, флейты, виолончели. В XVII веке в Московской Руси начинают развиваться внекультовые формы домашнего музицирования – псальмы и канты.

С начала XVII века активизируется творчество русских распевщиков, появляется немало авторских распевов, песнопений местной традиции, распространяются северные напевы: соловецкий, тихвинский, новгородский, усольский и южные – киевский, болгарский, греческий. Дальнейшее развитие в XVII века находит теория знаменной нотации, приведшая к реформам над уточнением звуковысотного уровня знаков, особым пометкам, благодаря которым стало возможным расшифровать знаменную нотацию в наше время.

В XVII веке активно развивается многоголосие, сначала на основе национальных русских традиций, а во второй половине века под влиянием западноевропейского многоголосия.

История музыки XVII века делится на две половины; первая ещё связана с традициями Средневековья, но в это время уже внедряются элементы, соответствующие новому времени. Со второй половины века (с приездом в Москву в 1652 году украинских певцов) начинается новый этап развития русской музыки, отмеченный появлением пятилинейной (киевской) нотации и многоголосия гармонического европейского типа.

Во второй половине XVII века русские музыканты знакомятся с западноевропейской музыкальной культурой, с её теорией и практикой, техникой композиции, новыми музыкальными жанрами. Становление нового стиля происходило в рамках церковной музыки. Его утверждение оказалось непосредственно связанным с реформами патриарха Никона. Новое искусство западного образца для сторонников старых обрядов было чуждой, инородной культурой, оно противоречило исконному древнерусскому канону.

XVII век – это переломная эпоха; как и все переломные эпохи, она конфликтна. Конфликт выражен в искусстве и даже в языке. Проблемы богословские, языковые, лингвистические – споры по поводу новых переводов священных книг, сделанных при патриархе Никоне, – лежали в основе конфликта сторонников старого (староверов, старообрядцев) и нового обряда.

К ним примыкал конфликт, вызванный столкновением старой и новой музыки. Поборники, утверждавшие старые идеалы, видели в партесной музыке влияние католицизма, который являлся идеологическим противником. Для сторонников нового искусства (Н. Дилецкий, И. Коренев, С. Полоцкий, И. Владимиров) западная культура становится эталоном. Лучшие западные образцы они стремятся использовать, повторять, копировать.

В эстетике и системе взглядов музыкантов и теоретиков западного направления развиваются принципы стиля барокко. Отвергая знаменное пение, его теорию и нотацию, Дилецкий и Коренев утверждают новый ценностный ориентир. Принципиально новым по сравнению со средневековым было понятие музыки (мусикии), которое употреблялось одинаково в отношении как инструментальной, так и вокальной музыки. Дилецкий и Коренев признают необходимость использования органа в обучении музыкантов, особенно композиторов.

Особенность развития русского искусства XVII века заключается именно в диалогичности развития культуры. Старое, не умирая, сосуществует с новым. Оно в дальнейшем продолжает развиваться по двум путям: один – путь широких контактов с западноевропейской культурой, идущий синхронно с развитием стилей европейского искусства, другой – путь консервации древней традиции в общинах старообрядцев, ограждавших свое искусство и старые традиции от внешних воздействий на протяжении трёх столетий.

Со «старым» связана древняя, благословленная веками средневековая каноническая музыкальная традиция, с «новым» – стиль барокко, партесное многоголосие западного типа. Старое монодическое, знаменное пение, подобно древней иконописи – как бы плоскостное, одномерное, противопоставлялось объёмному, многоголосному искусству барокко. В нём возникает новое ощущение пространства. Его фактура, пышная, многослойная, воздушная, передает ощущение движения, типичное для всех видов искусства эпохи барокко.

Замена одного стилевого направления другим была отмечена и серьёзной перестройкой в мировоззрении. Переход от искусства Средневековья к искусству барокко связывался с усилением светского начала, активным развитием новых музыкальных жанров и форм, новым типом музыкального мышления.

Путь развития русской многоголосной музыки в эпоху барокко поражает стремительностью. То, что западное искусство прошло за 700 лет, Россия осваивает за сто. В России сразу прививаются традиции западноевропейского барокко, но в русском варианте. Молодое, энергичное, свежее искусство барокко увлекает своей красотой, богатством, полнокровностью красок. Многохорные концерты, распространившиеся сначала на Украине, а затем и в Московской Руси, поражали слушателей небывалым великолепием.

Искусство барокко конца XVII – первой половины XVIII века связывается с появлением партесных концертов (от лат. *partis* – партия), названных так потому, что в отличие от унисонного русского пения их пели по партиям. Эпоха барокко в России была связана с бурным расцветом многоголосия. После столь долгого господства монодии, продолжавшегося почти 700 лет, начинается полоса господства многоголосия. Создаются партесные многоголосные композиции на 4, 8, 12 – до 48 голосов, причём нормой становятся произведения на 12 голосов. Вырабатываются приёмы гармонического и полифонического письма.

Концертное пение, завезенное в  Московскую Русь с Украины, было порождением европейской культуры. Из Германии и Италии, через Польшу оно проникает на Украину, а затем в Москву. Такой путь был естественным для того периода в XVII века, когда многие западные влияния в искусстве попадали в Россию главным образом из Польши через Украину.

**Юго-западное влияние в Московской Руси**. В середине XVII века значительно усиливаются непосредственные связи России с Западной Европой, но особенно важным в это время оказалось украинско-белорусское влияние, усилившееся с момента присоединения Украины к России (в 1654 году). Объединение Украины с Россией способствовало преобразованию русской культуры. Являясь частью Речи Посполитой, Украина освоила многие особенности католической польской культуры. Через украинских музыкантов польская культура с середины XVII века начинает активно воздействовать на культуру Московской Руси.

Пению на Украине всегда уделяли главное место. По природе очень музыкальный, украинский народ в XVI – XVII веках быстро усовершенствовал свое певческое дело, чему способствовала борьба православия и католицизма. Огромное влияние украинская музыка испытала со стороны польской музыкальной культуры. С особой силой это сказалось в юго-западной части Украины, где политическое господство Польши, религиозная зависимость униатов от Рима и культурные связи с Польшей обеспечили путь распространению западноевропейской музыки.

Борьба с польским католическим влиянием вынудила украинских певцов учиться новому пению и пользоваться оружием своих противников. Известно, например, что Львовское братство в середине XVI века отправляло дьяков в Молдавию для обучения греческому и сербскому распевам, а галицийские города посылали дьяков учиться церковному пению в Румынию.

Многоголосное «органогласное», то есть подражающее звучанию органа, пение воспринималось на Руси как «латинская ересь». Вместо прежних духовных стихов запели псальмы и канты, часто на польском языке. На смену сурово-сдержанным мелодиям знаменного распева пришли выразительные «сладкозвучные» мелодии.

На Украине в XVII веке складывается новая манера выразительного пения, создаются новые типы монодических распевов. Украинские певческие рукописи XVII века полны песнопениями местных распевов. Их названия чаще всего связаны с местом их возникновения и распространения на Украине – волынский, львовский, острожский, слуцкий, кременецкий, подгорский. Иногда их распевы связаны с местной монастырской традицией пения, чаще всего с крупными монастырями.

Но самыми распространенными, ставшими широко известными в Москве, были три – киевский, болгарский и греческий. Их, по-видимому, привезли с собой украинские певцы, приезжавшие в Москву в середине XVII века, и в частности из певческой школы Киево-братского монастыря.

Это были строфичные распевы, основанные на многократном повторении мелодий строф с разным текстом. В новых распевах появились строго определенный метр, ритмическая периодичность, которая сблизила их с кантами и псальмами, имевшими черты европейской мелодики, лирической песенности и даже танцевальности. Так постепенно меняется эстетика древнерусской певческой культуры. Взамен строгого знаменного распева с бесконечно развивающейся, как бы парящей мелодикой без метра, приходят метричные, более простые и песенные, мелодичные, удобные для запоминания напевы.

Киевский распев представляет собой южнорусскую ветвь знаменного распева. В его основе – строфичность, построчное распевание текста. В мелодике киевского распева есть и речитативные и распевные построения, часто встречаются повторы отдельных слов и фраз текста, что не допускалось в знаменном пении. Киевский распев широко распространился в Москве со второй половины XVII века.

Выразительностью и мелодичностью отличаются песнопения болгарского распева. Его ритмика симметрична, обычно он укладывается в четырехдольный размер, текст распевается умеренно, хотя нередко встречается и большой внутрислоговой распев.

Для греческого распева характерна лаконичность, простота. Мелодии греческого распева напевно-речитативные, с симметричным ритмом. Они соединяются в музыкальные композиции на основе варьированного повторения строк.

Киевским и греческим распевами, наряду со знаменным, были распеты наиболее важные тексты Обихода, Всенощного бдения и Литургии. С внедрением партесного пения во второй половине XVII века появились партесные многоголосные гармонизации киевского, болгарского и греческого распевов.

**Ранние формы русского многоголосия**. **Строчное и демественное многоголосие**. В XVII веке активно развивается многоголосная хоровая культура. Можно выделить два типа хорового многоголосия: один – национальный русский – демественное пение и троестрочное (строчное), другой – западноевропейский – партесные четырёхголосные гармонизации древнерусских распевов. Оба они обладали своими средствами выразительности.

Демественное многоголосие явилось результатом естественной эволюции знаменного пения. Основу его составляет линеарное контрапунктическое движение трёх голосов, которое часто бывает диссонансным. Троестрочное пение составляли три голоса – «низ», «путь» и «верх». Таким образом, средний голос – «путь» содержал в себе основную мелодию знаменного распева. Певец, исполнявший «путь», назывался «путником».

Своеобразие данного многоголосия связано с тем, что здесь сочетаются элементы церковной мелодики и народного, гетерофонного, подголосочного голосоведения, столь свойственного протяжным многоголосным русским лирическим песням. Начало, как это часто в ранних многоголосных песнопениях, в унисон, а далее голоса расходятся, образуя разного рода случайные аккордовые сочетания, зачастую диссонансного характера. В строчном многоголосии ещё не было той стройности и соподчиненности голосов друг другу, какая появилась позже в партесной музыке. Здесь горизонтальная линия господствовала над вертикалью. Само название «строчное пение» свидетельствует об этом.

Строка, мелодическая линия, а не гармония создает основу музыкального развития этих песнопений. Основной и наименее подвижный голос – «путь» – выполняет роль *cantus firmus*’a, он находится посередине, а крайние голоса – «верх» и «низ» – подголоски, подпевающие основному голосу. В результате такого плавного, параллельного движения голосов образуются параллелизмы кварт, квинт, консонансных и диссонансных аккордов. Линеарная природа строчного многоголосия, столь близкая народной многоголосной песне, придала ему особое своеобразие и русский национальный колорит.

Демественное и строчное пение, просуществовав почти два столетия, в конце XVII века столкнулось с новым явлением – партесным пением. Не исключено, что именно партесное пение стимулировало развитие строчного многоголосия в XVII века.

**Партесные гармонизации**. Другой тип раннего русского многоголосия тоже основан на знаменном распеве, но это уже были его четырехголосные гармонизации партесного типа. В партесном пении существуют два главных направления: гармонизации распевов и свободные композиции – концерты, впервые допущенные к исполнению в православной богослужебной практике именно в это время. Партесные гармонизации стали связующим звеном, объединившим старую монодическую русскую музыкальную культуру с творчеством композиторов партесного стиля.

Партесные гармонизации знаменного, болгарского, киевского распевов представляют собой особую ветвь, близкую пока ещё к строчному многоголосию. Ранние формы партесных гармонизаций по духу сродни древнерусской певческой практике, которые ещё только намечают тот тип яркого, красочного партесного стиля, который появится в партесных концертах. Типичным образцом партесных обработок знаменного распева на четыре голоса является евангельская стихира первого гласа. Мелодия знаменного распева, помещенная в партии тенора, красочно гармонизована. Обращает на себя внимание бас, отличающийся высокой тесситурой и подвижностью. Он назывался эксцеллентованным басом (от лат. *excellens* – превосходный, высокий). В нём были подвижные пассажи, которые часто перекрещивались с тенором, и это придавало всей партитуре особую подвижность и динамику.

Гармония стихиры насыщена неожиданными гармоническими оборотами, побочными аккордами и созвучиями. В партесных обработках знаменного распева – особое отношение к гармонии: здесь преобладала по преимуществу красочно-колористическая сторона, эффект от сопоставления двух соседних созвучий был более важным, нежели единство и связь целого. Септаккорды носили случайный характер, образовывались в результате проходящих и вспомогательных звуков. Разнообразно гармонизовались в стихире повторяющиеся попевки.

В партесных гармонизациях строго определены функции каждой голосовой партии. Значение их в строчном и партесном многоголосии иногда совпадает. Чаще всего партитура партеса представляла собой комплект из четырех голосовых партий – бас, тенор, альт, дискант, где каждому из голосов предпослан стих, содержание которого в том числе говорит певцу о его роли в ансамбле. Обращает на себя внимание рекомендация петь «сладким и преблагим гласом». Автор советует певцам не кричать, а петь, сохраняя «меру нотам».

**Канты и псальмы**. В XVII веке рождаются новые внецерковные жанры и формы духовного искусства, среди которых особое место занимают канты и псальмы, а также получившие широкое распространение в народной среде колядки. Этот народный стиль в литературоведении имеет определение «низового» или «народного барокко». Жанр кантов, начав свою жизнь как род духовной лирики, очень скоро вышел за рамки домашнего духовного музицирования и приобрел новые черты. Появились канты светские, причём содержание их было разнообразным – воспевающие победы (с припевом «Виват! Виват!»), морализующие, философские, любовные. Многие лучшие образцы кантов тесно связаны с народной музыкой и потому так устойчиво сохраняются в устной традиции и по сей день.

Канты пришли в Россию обычным для того времени путем – из Польши, через Украину и Белоруссию. Польские и украинские канты (кантычки) и псальмы были тем «соблазном», который особенно быстро привлек русских людей. Этому способствовало также и то, что канты были значительно проще, чем древнерусские духовные стихи, принадлежавшие тоже к роду внекультовых жанров. Напев их, ясный, закругленный, был близок к народным песням; поэтический текст этих силлабических виршей – чёткий. В кантах XVII века встречаются народные польские мотивы, польские слова и выражения – свидетельства связи русских кантов с польскими.

В отличие от кантов псальмы всегда были духовного содержания и часто перепевали псалмы Давида в стиле силлабической поэзии.
Польские ритмы и мелодии до сих пор звучат во многих рождественских колядках. Значение кантов и псальм в русской музыке XVII века очень велико, так как новое гармоническое пение осваивалось, прежде всего, в кантах – духовных и светских, получивших широкое распространение и в быту, и в церковной и композиторской практике.

**Музыка для театра XVII века**. В XVII веке в Москве появляется первый театр – придворный театр Алексея Михайловича. Он подготовил почву для драматургии следующего исторического этапа – русского классицизма XVIII века. Год рождения русского театра – 1672 – отмечен постановкой пьесы «Артаксерксово действо» на библейский сюжет о красавице Есфири. Это был театр «для одного зрителя» – самого царя и узкого круга лиц. Среди первых его пьес – преимущественном библейские сюжеты, иногда на историческую тему.

Спектакли отличались большой пышностью, типичной для стиля барокко; декорации, костюмы, оформление сцены готовились для каждого из них в отдельности. Существенное место в оформлении спектаклей занимала музыка. Кроме оркестрового сопровождения использовались пение, танцы, звучание органа, трубные фанфары. Сохранившиеся ремарки в текстах свидетельствуют, что музыка была непременным элементом постановки всех вышеупомянутых пьес, но в большинстве своем она не сохранилась. В дошедших до нас отрывков мелодика представляет собой соединение черт знаменного пения псальмов и кантов с «новейшими» гармоническими оборотами (VII высокая в миноре).

**Теория музыки в XVII веке**. Развитие теории музыки шло параллельно с развитием музыкальной практики. Так же как практика, теория XVII века была неоднородна. Появляется большое количество теоретических трактатов, отражающих и древнерусскую монодическую культуру, и партесное пение, и промежуточные формы в виде двоезнаменников. В музыкальных архивах нашей страны хранятся множество азбук XVII века знаменной, путевой и демественной нотаций, где помещаются подробные сборники попевок и указаний, служащих справочниками для певцов.

В первой половине XVII века с помощью степенных, киноварных или шайдуровых помет осуществляется фиксация звукоряда церковных песнопений (обиходный звукоряд). Ряд авторов старается упростить, реставрировать и систематизировать средневековую музыкальную письменность, предлагаются новые пути её совершенствования, которые упростили бы процесс полиграфической работы при перепечатке крюковых книг. Но эти труды оказались запоздалыми. Развитие русской музыкальной культуры, а вместе с ней и теории, устремилось по новому пути, общему с западноевропейским.

XVII век – это период переломный и одновременно переходный. Перелом связан с освоением принципов новой музыкальной культуры барокко и ее теории. К явлениям переходного характера в теории музыки относится появление двоезнаменных рукописей, в которых знаменный распев записан двумя нотациями друг над другом – крюковой (знаменной – от слова «знак») и нотолинейной (киевской) нотацией.

Знаменная нотация была сложна тем, что наполнялась особой семантикой и даже символическим смыслом знаков. Например, знак греческой буквы фиты – это и музыкальный знак, и символ Троицы, параклит (с греч. – утешитель) в начале песнопения символизирует Святой Дух, а крест – главный христианский символ – знак покоя и завершения. На пятилинейном стане ноты индифферентны, безразличны по отношению к записываемой мелодии. Поэтому киевская нотация с нотным станом была быстро освоена, и с её помощью русские певцы и композиторы с легкостью начинают записывать мелодии и гармонизации знаменного распева, многоголосные авторские композиции.

Следующим этапом развития теории XVII века были работы, связанные с элементарной теорией музыки нового времени, – «Букварь» Николая Дилецкого, «Наука всея мусикии». Центральное место среди музыкально-теоретических трактатов занимает «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого. Её содержание чрезвычайно обширно. «Мусикийская грамматика» предназначалась для широкого круга читателей: для певцов в ней даны самые необходимые сведения по теории музыки; для учителей, руководителей хоров – методические указания, способ обучения детей пению, но основу «Грамматики» составляют разделы, предназначавшиеся композиторам, с правилами композиции, гармонии, контрапункта.

«Мусикийская грамматика» Дилецкого представляет собой род пособия по обучению музыкальной грамоте, столь необходимого в России XVII века, и практического руководства по композиции. Это замечательный музыкально-теоретический трактат, совершивший наиболее решительный поворот в музыкальном сознании современников. Он дал массу принципиально новых сведений, касающихся вопросов элементарной теории: понятия о тональности, метре, ритме, ладах, ключах и ключевых знаках, сольмизационной системе. В трактате есть правила гармонии, контрапункта и композиции. В нём находят отклик самые передовые для этой эпохи теории. Дилецкий был знаком с системой темперированного строя и хроматическим звукорядом, он вводит в практику квинтовый круг, который в славянском переводе у него значится как «коло мусикийское», а в связи с этим затрагивает и понятие энгармонизма.

В центре «Грамматики» Дилецкого лежит учение «О диспозиции и разделении», то есть композиции и форме концертов. Дилецкий рекомендует при сочинении концертов отталкиваться от текста, «лепить» музыкальную форму, используя яркие сопоставления контрастных эпизодов *tutti* – полного мощного звучания хора и выделенной из хора трёхголосной ансамблевой группы, в характере канта. Такой трехголосный эпизод Дилецкий называет «концертом». Дилецкий пишет, что перед тем, как начать сочинять концерт, композитору необходимо обдумать и разделить концерт на части, учтя общее соотношение разделов звучания всего хора и отдельных групп «концертов».

Количество частей в партесных концертах не регламентировано. Партесные концерты, основанные на сочетании контрастных эпизодов, представляют собой один из типов контрастно-составных форм. Наиболее стабильная форма партесных концертов с нечетным количеством контрастных разделов: 3, 5, 7, трёхчастность среди них преобладает. В концертах трёхчастной формы обычно бывает репризность, но здесь она проявляется в общих чертах: в соотношениях крайних разделов по тональным и метроритмическим признакам, протяженности и фактуре. В партесных концертах ещё нет достаточной оформленности темы, поэтому нет и репризности в настоящем её понимании. В то же время в них чувствуется глубокая цельность, основанная на интонационной общности первичного порядка. Реприза – явление довольно редкое в эту эпоху, музыка в репризе повторяется лишь в тех случаях, когда повторяется текст, т. е. музыкально-тематическая реприза обычно соответствует текстовой.

Принцип концертности – контрастного сопоставления ярких динамических эпизодов *tutti* и небольших выделенных групп солистов – характерен для западноевропейского стиля барокко. Распространился он и в русских концертах того же времени. Принцип концертности уже с конца XVI века становится господствующим у венецианских композиторов, особенно Джованни Габриели, в его «Духовных симфониях», написанных для грандиозных хоров с инструментальным сопровождением. Крупные смешанные формы, тембровая и динамическая красочность, характерные для венецианской композиторской школы, оказали большое влияние на музыку немецких, польских композиторов. Католической музыке XVII – XVIII веков становятся присущи экспрессивность динамических и тембровых контрастов, быстро сменяющихся, многохорность и виртуозность хоровых партий.

Однако колористическое богатство католической музыки достигалось посредством антифонного звучания – сопоставления нескольких хоров, а главным образом – сочетания хора и оркестра и их противопоставления. Партесный концерт всегда был чисто вокальным жанром *a cappella*, партесным концертам свойственно исключительное колористическое богатство хорового звучания. Они рассчитаны на певцов с высоким уровнем вокальной техники. Композиторы эпохи барокко научились средствами хора *a cappella* достигать большой полноты и яркости красок.

Традиции концерта, пришедшие из Италии, Германии через Польшу, Украину в Россию, были в значительной степени претворены в русской национальной манере и приспособлены к местным условиям. Своеобразием отличается фактура, гармония и полифония партесных концертов, оригинальна трактовка многоголосного хора. Например, 12-тиголосный хор – наиболее типичный состав хора в конце XVII – начале XVIII века – трактуется в партесных концертах как один хор с делением каждой партии на три голоса, чем отличается от западноевропейских произведений, в которых 12-тиголосие представлено как три четырехголосных хора.

В концертах Василия Титова, Николая Бавыкина, Федора Редрикова отражены самые разнообразные настроения: лирика, торжество, ликование, что невольно заставляет вспомнить о высказываниях современников об «одушевленной красоте» партесных композиций.

\* \* \*

Итак, в заключение вкратце обобщим пути развития российской музыки.

В XVII веке музыкальная культура России, особенно хоровая, достигла очень высокого уровня. Это было время, когда наряду с традиционными жанрами музыкального искусства активно рождались новые жанры и формы. До этого хоровая музыка была одноголосной. Теперь ей на смену пришло многоголосие. А на смену крюкам пришла нотная запись, и возник стиль «партесного пения». Так тогда называли пение по нотам хоровых концертов и кантов. Эти концерты были важной переходной ступенькой от церковной (весьма близкой к архаичной народной) к светской профессиональной музыке.

Кантами в то время называли трёхголосные куплетные песни (лат. *сantus* – пение, напев, песня). Содержание кантов было самым разнообразным: выражение человеческих чувств, размышления о жизни и смерти, картины природы, описание исторических событий. Пели их небольшими ансамблями.

Самой сложной формой русской музыки XVII века был хоровой «духовный концерт». В жанре концерта нередко применялось взаимодействие или противопоставление различных групп. Иногда из общего числа певчих выделялся ансамбль солистов, которые пели попеременно с большим хором. Или одна хоровая партия как бы вступала в беседу с другой – альты с дискантами или тенора с басами. Но чаще всего композиторы той эпохи писали концерты с участием несколько хоров. К слову, традиция петь антифонно – с участием двух хоров (один из них чаще находится на балконе, а другой – в зале) – давняя традиция православной церкви.

Духовный концерт представлял собой диалог хоров, и значительно реже – их сопоставление. Это был особый разговор, душевный, идущий от сердца. Очень часто создавался эффект эха. Антифонное пение (дословно «противозвук»), когда один хор располагался на небольшом расстоянии от другого, образовывало стереофонический эффект. Причём в таком пении русские певчие достигли огромных вершин. Композиторы писали концерты для трёх и более четырёхголосных хоров.

Жанр хорового концерта привлек внимание композиторов не только конца XVII, но и на протяжении всего XVIII века. В XIX веке этот жанр относится к числу наиболее распространённых.

В XIX веке, на волне народнического движения, всеобщего национального подъёма и интереса к народной культуре в России и Чехии наблюдается «возрождение» народной славянской музыки. В этот период огромный интерес к национальной музыке и культуре проявили великие классические композиторы-романтики (что, соответственно, в академической среде было отмечено отходом от церковной традиции). В целом славянская народная музыка оказала существенное влияние на становление русской классической музыки.

Всем известно имя Глинки – основоположника национальной русской композиторской школы. Он долго изучал европейскую классическую музыку, и в результате применил накопленные знания для претворения особенностей славянской народной музыки. В некоторых своих крупных произведениях композитор впервые использовала мелодии русских народных песен, как лирических, так и бойких плясовых. Глинка также утвердил новый тип симфонической музыки, где отразил принцип вариантного развития славянской мелодии. Сочинения Глинки оказали сильное влияние на последующие поколения русских композиторов.

На протяжении XIX века историками-собирателями были восстановлены многие утраченные славянские музыкальные инструменты, собраны и записаны многие уцелевшие народные песни. В это же время в России получает распространение ручная гармонь, изобретён баян и русская семиструнная гитара.

**Влияние славянской традиционной музыки на становление русского романса и других классических жанров.** В конце XVIII века, в Россию, европейскими музыкантами-гастролёрами была завезена испанская гитара, которой немедленно заинтересовались композиторы и музыканты-инструменталисты. Гитара была переработана и усовершенствована под славянские особенности народной инструментальной музыки. Так родилась семиструнная русская гитара. Было создано немало переложений и аранжировок, фантазий на темы известных композиторов, на темы русских народных песен, оригинальные произведения учебного характера. Через несколько десятилетий была создана профессиональная русская школа гитаристов со своим собственным репертуаром, исполнителями и композиторами.

С рождением русской семиструнки в салонной среде высшего света зарождается и жанр русского романса. Жанр русского романса сформировался в первой половине XIX века под влиянием западной музыки и поэзии. Со временем во многих романсах стали обыгрываться цыганские мотивы (т. н. «цыганщина»). Во второй половине XIX века сформировалось несколько поджанров – салонный романс, жестокий романс, бытовой и др. В итоге романс, наряду с песней, стал одним из наиболее излюбленных жанров камерной вокальной музыки, как в народной среде, так и среди академических композиторов.

Салонный романс, переняв цыганский артистизм и экспрессию, недолго оставался в дворянской среде. Довольно быстро он проник в мещанскую среду, а затем, к началу XX века, охватил и народные массы городов и пригородов, потеснив традиционную народную песню. На первом этапе, на фоне романса песня являлась более простым и безыскусным жанром, хотя романс и перенял у песенных мелодий певучую славянскую технику исполнения вокала. К концу XX столетия разница между двумя данными жанрами практически стерлась.

В начале XX века в Россию проникает джаз. В Одессе, на Украине, Молдове формируется «одесский бит» (обозначение в джазе и роке принципа ударности в исполнении). В связи с чем на этой территории падает интерес к народной музыке.

С крушением Российской Империи и рождением СССР широкая популярность романсов и джаза прерывается и уходит в подполье и эмиграцию – большевики считали романсы и джаз буржуазным пережитком, скопированным с западной культуры, угрожающим традиционной славянской музыке. Упор был сделан на традиционные музыкальные жанры славянской культуры. Развитие получили главным образом национальные формы музыки: вокальная, инструментальная, вокально-инструментальная, плясовая музыка. В советский период русская национальная культура переживала заметный расцвет – были организованы национальные хоры, ансамбли, университеты, где изучалась и кропотливо восстанавливалась народная музыка.

*Источник:*

Владышевская Т. Ф.  Музыкальная культура Древней Руси, 2006

## Музыкальные инструменты славян

## У древних славян музыкальные инструменты наделяются свойствами ритуальных предметов и используются в календарных, семейных и общественных обрядах, а также в магической практике. Функции музыкальных инструментов и приписываемые им свойства определяются сакральным статусом музыки в народной культуре. Чаще всего в зависимости от функции инструмента, которой его наделяли в рамках культа, зависела сфера его употребления – в ансамблевой музыке или соло. Популярным было и использование музыки в немузыкальных целях (например, для подачи сигналов, в качестве оберега и др.), особенно когда инструмент изготавливался любителем, в том числе женщиной или ребёнком.

**Гусли** – струнный музыкальный инструмент, который был широко распространён на Руси. Является наиболее древним славянским струнным щипковым музыкальным инструментом. В произведениях былинного эпоса часто упоминаются музыканты, играющие на этом инструменте. На гуслях играют русские герои, например, в *Слове о полку Игореве* упоминается гусляр-сказитель XI века.

**Гудок**  – древнерусский смычковый инструмент, наиболее распространённый в XVII–XIX веках, среди скоморохов. Имеет деревянный выдолбленный кузов, как правило, овальной или грушевидной формы, а также плоскую деку с резонаторными отверстиями. Гриф у гудка имеет короткую шейку без ладов, удерживающую 3-4 струны.

**Домра**. В средневековой Руси она была основным инструментом народных музыкантов и актёров-скоморохов. Скоморохи ходили по сёлам и городам и устраивали весёлые представления, в которых часто позволяли себе небезобидные шутки над боярами и церковью. Это вызвало гнев как светских, так и церковных властей, и в XVII веке скоморохов начали ссылать или казнить. Так же «казнили» и домру: она исчезла из истории русской музыки на длительное время. Сведения о домре в России сохранились в старинных дворцовых записях.

В Польше сохранилось издание Библии (так называемая, «арианская», ещё известная как Несвижская, перевод выполнен в 1571−72 годы), в котором используется название инструмента «домры». Данное название было использовано как перевод слова «органум», то есть «инструмент», чтобы подчеркнуть всеобъемлющее прославление народом Бога в Псалмах царя Давида («Хвалите Господа на домрах»).

С конца средневековья домра была распространена на Литве (современные Литва и Белоруссия, где официальным языком был русский), и поляками воспринималась как народный (неблагородный, хотя звучал при дворе князей), в том числе, и казацкий инструмент. Вероятно, что домра, существующая до сих пор у калмыков и у казахов, татар и киргизов, была заимствована во времена монгольского ига.

**Балалайка** – один из инструментов, ставших наряду с гармонью, символом русского народа. Однозначной точки зрения на время возникновения балалайки не существует. Считается, что балалайка получает распространение с конца XVII века. Возможно, этот инструмент происходит от азиатской домбры. Представляла собой «длинный двухструнный инструмент, имела корпус около полутора пядей длины (примерно 27 см.) и одной пяди ширины (примерно 18 см) и шейку (гриф), по крайней мере, в четыре раза более длинную» (М. Гютри, «Диссертация о русских древностях»).

Современный вид балалайка приобрела благодаря музыканту-просветителю Василию Андрееву и мастерам В. Иванову, Ф. Пасербскому, С. Налимову и другим. Андреев предложил делать деку из ели, а заднюю часть балалайки изготовить из бука, а также укоротить (до 600 – 700 мм). Сделанное Ф. Пасербским семейство балалаек (пикколо, приму, альт, тенор, бас, контрабас) стало основой русского народного оркестра. Позднее Ф. Пасербский получил в Германии патент на изобретение балалайки.

На данный момент русская балалайка утратила былую популярность в народе, её постепенно вытеснила русская семиструнная, а затем испанская гитара и её американские версии. Тем не менее, балалайка – до сих пор один из важнейших традиционных инструментов академических фолк-музыкантов и различных фолк-коллективов. Балалайка используется ими как сольный, концертный, ансамблевый и оркестровый инструмент.

**Жалейка** (брёлка, сопелка, пищалка) – духовой язычковый музыкальный инструмент, славянскими народами исстари любимый, дожил до наших дней в своем первозданном виде — деревянная, тростниковая или рогозовая трубочка с раструбом из рога или бересты.

Брёлка по сравнению с пастушеской жалейкой обладает более деликатным и нежным звуком, так как изготовлена целиком из дерева. Она была введена в оркестр русских народных инструментов В. В. Андреевым.

**Волынка** была некогда очень популярным на Руси народным инструментом.

Делалась из бараньей или воловьей (отсюда и название) сырой кожи, сверху была трубка для нагнетания воздуха, снизу – две басовые дудки, создающие однообразный фон, и третья маленькая дудочка с отверстиями, с помощью которой наигрывали основную мелодию.

Высшими кругами общества волынка игнорировалась, так как её мелодию считали негармоничной, невыразительной и однообразной, она обычно считалась «низким», простонародным инструментом. Поэтому в течение XIX века волынка была постепенно вытеснена более сложными духовыми инструментами типа гармони и баяна. В Белоруссии волынка известна под названием **дуда́**  – белорусский народный инструмент (разновидность волынки).

Самым ранним историческим свидетельством существования волынок на территории Белоруссии можно считать образ дударя в составе скоморохов с Радзивиловского летописи XII века, играющего на безбурдонной волынке, вроде польской *siersienki*, типу волынки, распространённым по всей средневековой Европе. Однако упомянутая миниатюра не может быть полностью вероятным свидетельством в силу отсутствия информации о происхождении самого художника (он мог родом и не из Беларуси), отсутствие этнографических фактов более поздних времен. Первое упоминание дуды в старинных белорусских текстах относится к XV веку. До середины XIX столетия дуда была самым распространённым инструментом и активно использовалась в белорусской народной музыке.

В XXI веке дударское движение в Беларуси пользуется чрезвычайной популярностью, постепенно появляются новые музыкальные группы, которые используют волынки в своем творчестве.

Помимо славян, волынка была очень популярна и у других народов, исторически проживающих бок о бок со славянами.

**Русская гармонь**. Сложно утверждать однозначно, где именно впервые была изобретена ручная гармонь. Широко распространено мнение, что гармонь была изобретена в Германии, в начале XIX века уроженцем города Фридрихрода Кристианом Бушманом (нем). Тем не менее, некоторые считают гармонь русским, или, в крайнем случае – славянским изобретением. Например, согласно исследованиям академика Мирека, первая гармонь появилась в Санкт-Петербурге в 1783 году стараниями чешского органного мастера Франтишека Киршника (он придумал новый способ извлечения звука – при помощи металлического язычка, колеблющегося под действием потока воздуха). Существуют и другие взгляды на этот вопрос.

На данный момент русская гармонь широко распространена и любима как в самой России у различных её народов, так и во многих славянских странах – в Белоруссии, на Украине и др.

### Украинские инструменты

**Кобза**. Имя «кобза», «кобоз», «кобуз» и т. п. можно проследить вплоть до 1250 года, как в славянских, так и неславянских письменных источниках. Следовательно, появление инструмента можно отнести к более древним временам. Семантические исследования доказывают существование аналогичных инструментов в других странах: «kopuz» – Турция, «kopus» – Хорватия, «koboz» – Венгрия, «kobuz» – Азербайджан, «cobza» – Румыния, и т. п.

Несомненно, что кобза была занесена на Украину тюркскими племенами, но вероятней всего, что в этих землях инструмент приобрел свой окончательный облик.

**Бандура.** Существует несколько теорий относительно происхождения украинской бандуры. Вероятно, её происхождение связано с кобзой, а не с гуслями. Древнерусские гусли имели небольшое количество струн (4-5), на которых играли «бряцаньем». Такой способ игры присущ балалайке и не зафиксирован на Украине. Кстати, как не найден образец самих древнерусских гуслей. После объединения с Литовским княжеством (1321 г.) ориентация русинских земель была направлена на западную культуру. Имперская культурологическая ассимиляция началась с конца XVIII века, Когда многострунный украинский музыкальный инструмент «бандура» уже сформировался и бытовал (1740 г.).

**Тремби́та**  – народный духовой мундштучный музыкальный инструмент, род обернутой берестой деревянной трубы без вентилей и клапанов.

Встречается у украинских, польских, словенских, венгерских, хорватских и румынских пастухов. На Украине трембита распространена в восточной части Украинских Карпат, в частности на Гуцульщине, в Польше – среди гуралей Бескидов и Подгалья.

Используется для сообщения о различных событиях (приближении колядующих, свадьбе, смерти, похоронах) соответствующей призывной или печальной мелодией, а также для исполнения пастушьих мелодий.

Иногда трембиту включают в оркестры.

#### Цимбалы. Распространены в восточноевропейских славянских странах, таких как Белоруссия, Молдавия, Украина, Румыния, Венгрия, Польша, Чехия, Словакия. Похожий инструмент встречается в Китае, Индии и других странах Азии. Презентация первого и пока единственного в мире учебника по цимбалам состоялась во Львове. Автором книги «Цимбалы и музыкальный профессионализм» является Тарас Баран – заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор.

#### Другие народные инструменты. Русская гармонь и балалайка так же характерны для украинской фолк-музыки. Балалайка является достаточно распространённым музыкальным инструментом, который изучается в академических музыкальных учебных заведениях России, Белоруссии, Украины и Казахстана.