**Доисторический и древний период.Светская музыка**

Нет сомнения, что вокальная и инструментальная музыка (последняя, вероятно, чаще всего как сопровождение, а затем уже и как замена первой) были известны русским славянам уже в глубокой древности. На это указывают многочисленные русские обрядовые песни, несомненно ведущие свое начало из языческой старины, и свидетельства, рассеянные в сказках и других произведениях народной поэзии.

В сказках упоминаются чудесные рога, вызывающие своими звуками многочисленную рать, гусли-самогуды, заставляющие плясать леса и горы и наводящие волшебный сон, обличительница дудка-жилейка, сделанная из надмогильного тростника или из кости злодейски убитых юноши и девушки и т. д. В былинах также упоминаются гусли-звончаты, игрой на которых занимаются не только гости богатые вроде Садко , но и богатыри, как Добрыня Никитич , Чурило Пленкович , Соловей Будимирович , Ставр Годинович ; говорится и о профессиональных музыкантах-инструменталистах, гусельниках, гусельщиках и загусельщиках, игроках, гудочниках, о мастерах-певцах, вроде Василия Буслаевича . Эти зачатки вокальной и инструментальной музыки не были самостоятельным приобретением наших предков, но представляли собой наследие, вынесенное ими из еще более древней, общеславянской или праславянской эпохи.

Доказательством этому служит торжество известных природных (не заимствованных) музыкальных терминов в славянских языках: глагол петь и разные производные образования от его корня (песня, петель и т. п.) свойственны или почти всем славянским языкам. О существовании у праславян инструментальной музыки свидетельствует также ряд общеславянских названий музыкальных инструментов: свирель, сопелка, пищаль, дуда, труба, гусли, струна, смычок (ср. Будилович , "Первобытные славяне в их языке, быте и понятиях по данным лексикальным", часть II, выпуск I, Киев, 1882, стр. 150 - 153). Это наследие общеславянской эпохи могло, в древнейшем периоде самостоятельной жизни русского племени, и развиваться независимо, и подвергаться разным внешним влияниям, например со стороны финнов и тюрков. Для надлежащего освещения этих вопросов покуда не хватает материала. Нет подготовительных работ в виде специальных исследований музыки русских инородцев, самое собирание образцов которой только еще начинается (С. Рыбаков , "Музыка и песни уральских мусульман", Санкт-Петербург, 1897; его же записи киргизских песен и инструментальных мелодий; Мошков, "Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. I. Мелодии чувашских песен", в "Известиях общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете", 1893; его же "Мелодии оренбургских и ногайских татар", там же, 1894; библиография, неполная, в первом из цитированных трудов); нет попыток изучения русской народной музыки сравнительно с инородческой; нет работ, определяющих общие основные черты славянской музыки путем сравнительного изучения музыки отдельных славянских народностей; не установлено, наконец, какие основные особенности русской народной музыки восходят к общеславянскому и даже индоевропейскому периодам (попытки разрешить этот вопрос см. у В.И. Петра , "О мелодическом складе арийских песен", в "Русской Музыкальной Газете", 1897 - 1898 годов, и у покойного А.С. Фаминцына , "Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе", Санкт-Петербург, 1889). Насколько современная русская песня (см. ее музыкальную характеристику в статье "Русская песня") сохранила свой древний облик, не является ли она в значительной своей части продуктом сравнительно недавнего времени (может быть не старше XVI - XVII века), вытеснившим более древнюю песню, - это вопросы первой важности, на которые историк русской музыки не может пока дать ответа.

Между тем есть основание сомневаться в возможности определения особенностей древней русской музыки по характерным чертам народной музыки, дошедшей до наших дней. В цитированной выше книге господина Рыбакова приведены весьма интересные факты, говорящие о недолговечности лирической инородческой песни, легко приходящей в забвение, при сравнительной живучести и прочности песни эпической. То же замечается и у нас: старая лирическая песня забывается молодыми поколениями, тогда как обрядовая, связанная с тем или другим обычаем или культом, и эпическая представляются более устойчивыми и архаичными. Совсем не выяснен, далее, вопрос об отношении нашей народной светской песни (в музыкальном отношении) к древнему русскому церковному напеву, сохранившемуся в рукописях так называемого "знаменного письма". Многое в мелодическом и ритмическом строе этого напева и его гармонической основе роднит его с нашей народной песней и как бы указывает на общий источник творчества, но историческая связь между ними совершенно темна. Немногое, что нам известно о древнерусской светской музыке, имеет, главным образом, культурно-историческое значение, рисуя внешние общественные условия, в которых совершалось развитие музыкального искусства; самое его содержание и форма в значительной степени ускользают от точного исследования. С начала нашей истории до середины XVII века профессиональными представителями светского музыкального искусства являются у нас "веселые молодцы, люди вежливые, очестливые, веселые ребята скоморохи". Откуда явились на Руси эти бродячие "умельцы", часто бывшие в одно и то же время певцами и музыкантами, и мимами, и танцорами, и клоунами, и авторами-импровизаторами исполняемых произведений, - до сих пор еще не выяснено; самая этимология слова загадочна. Одно из его объяснений указывает на византийское происхождение скоморохов, не обошедшееся, конечно, без южнославянского посредства. В Византии были целые дружины актеров, танцовщиков, придворных певчих, которые во время торжественной царской трапезы (например, во время приема русской княгини Ольги ) занимали и потешали пирующих. Существует даже известие, что во времена византийского императора Константина Багрянородного (X век) придворными музыкантами служили славяне, любовь которых к музыке отмечается греческими летописцами еще в VI веке. Возможно, что и с Запада рано попадали к нам изредка тамошние скоморохи, - жонглеры и шпильманы (последнее слово встречается уже в памятниках XIII века; переделкой его является русское шпынь = насмешник, балагур, шут, слепой нищий - певец, откуда шпынять = насмехаться, язвить, бранить). Этим, быть может, объясняется сходство скоморошеского платья с латинским, т. е. западноевропейским, отмечаемое в XIII веке летописцем Переяславля-Суздальского. Случайные западные влияния едва ли, однако, могли равняться по силе более широким и постоянными византийским. Древнейший образ, в котором являются у нас скоморохи, - это "гусельники", играющие на своих "звончатых" или "яровчатых" (т. е. яворовых) гуслях, поющие песни, а иногда и пляшущие, одетые в особое скоморошье платье и ходящие по одиночке или целыми толпами-товариществами. Они - желанные гости на свадьбах, народных праздниках и сборищах; их охотно зазывают к себе в дом любители их искусства, несмотря на поучения и запрещения духовных пастырей. Древнейшее историческое свидетельство о гусельной игре на княжеских пирах встречается в летописи под 1015 г. Там же (в житии Феодора Печерского) находим описание пира у Великого князя киевского Святополка Ярославича, где игумен Феодосий многих "игрецов", "овы гусльми гласы испускающе", "органныя гласы поюще", "инем замарьные писки гласящем и тако всем играющем и веселящемся, яко же обычай есть перед князем". Замечание Феодосия: "будет ли так на том свете?" заставляет князя прекратить веселье. Очевидно, что в XI веке "игра", т. е. музыка и пение, были "обычной" принадлежностью княжеского двора на Руси, как и тогдашнего сербского царского двора. На старинной фреске Софийского киевского собора, относимой к XI веку, есть изображения таких "игрецов" на флейте, на длинных трубах, на струнных инструментах, вроде арфы и гитары, и на тарелках, причем флейтист и тарелочник изображены в то же время и пляшущими. Есть в летописи и данные о существовании военной музыки: во время похода Святослава в Болгарию "пойде полк по полце бьюще в бубны, и в трубы, и в сопели"; в "Сказании о Мамаевом побоище" рассказывается, что перед началом битвы "начаша гласы трубные от обоих стран сниматися". По-видимому, количество музыкальных инструментов находилось в известном отношении к численности войска. Так, в летописи количество войска у князя Юрия Владимировича определяется числом знамен (300), труб и бубнов (140). В описании междоусобицы Новгорода с Владимиром (1216) указывается, что первый выставил в поле 60 труб, а второй 40 труб и 40 бубнов. Какова, однако, была и та и другая музыка, остается неизвестным: светское искусство занимало в общественном представлении такое низменное, служебное положение, что о сохранении его никто и не помышлял. Отсюда отсутствие нотации его и музыкально-теоретических трактатов, уже возникающих в то время на Западе. - Несочувственное и даже враждебное отношение церкви к светской музыке, носящее сначала характер морального осуждения, выражается, позднее, в виде государственных мероприятий. Причины этого враждебного отношения довольно сложны. С одной стороны, здесь сказывался общий византийско-христианский аскетический взгляд, осуждавший всякие мирские забавы; с другой стороны, песни и пляски скоморохов часто имели грубо-циничный и безнравственный характер; наконец, нравственность скоморохов и вне отправления их ремесла была нередко весьма сомнительного свойства, так что в то дикое и грубое время они являлись ненадежным или даже опасным общественным элементом. Позднее, когда московское строение государства приняло более сознательный характер, скоморохи, со своей свободной сатирой на общественные и классовые отношения, нередко выражавшей протест против угнетения голытьбы "жирными" боярами и купцами и изображавшей торжество первой над последними (см. Михневич , "Очерк истории музыки в России", 1879, стр. 81 - 82), могли казаться опасными и в смысле политическом. Укротить скоморошеское бесчиние было, однако, нелегко; слишком много было у скоморошества корней в окружающей жизни и в нравах общества. Музыка (исполнявшаяся, конечно, скоморохами) долго была непременной принадлежностью царского двора, особенно на свадьбах. На свадьбе Михаила Федоровича , как "государь пошел в мыльню, во весь день и с вечера и в ночи на дворце играли в сурны и трубы и били по накрам" ("Дворцов. разр.", I). Котошихин свидетельствует (в 60-х годах XVII века), что на царских свадьбах, "на царском дворе и по сеням, играют в трубки и в суренки и бьют в литавры". Алексей Михайлович первый отказался от этого обычая, соблюдавшегося "на прежних государских радостях", и "накрам и трубам быти не изволил, а велел государь в свои государские столы, вместо труб и органов и всяких свадебных потех, петь своим государевым певчим, дьякам... строчные и демественные большие стихи". Это настроение не было продолжительно; музыка опять является при дворе, и ей отводится широкое место в ряду прочих увеселений. Так, в сентябре 1674 г. был при дворе большой пир, на котором "великого государя тешили и в арганы играли, а играл в арганы немчин, и в сурны и в трубы трубили и в суренки играли, и по накрам, и по литаврам били во все". Бояре также заводили у себя скоморохов. Скоморошеские забавы нередко примешивались и к церковным обрядам. В определениях Стоглава (1551) указывается на участие в "мирских свадьбах" "глумотворцев и органиков и гусельников и стихотворцев", поющих "бесовские песни". Вследствие этого Собор запрещал "скоморохом и глумцом" ходить "к венчанию ко святых церквам". Участники "пещного действа", - "халдеи", - на улицах вели себя как скоморохи. Митрополит Даниил в своем поучении (в половине XVI века) говорил, что "суть нецыи от священных, иже суть сии пресвитери и диакони, иподиакона, и четци и певци, глумяся, играют на гуслях, в домры, в смыки". С середины XVII века скоморошество благодаря разным законодательным мерам стало падать: бродячие скоморохи постепенно исчезают, а оседлые превращаются в музыкантов, актеров, балетных танцоров и т. д. Пережитки бродячих и добровольцев скоморохов продолжают, впрочем, существовать и доныне в виде сказителей былин на севере, кобзарей-бандуристов на юге, народных дударей, гудочников-скрипачей (у белорусов сельский скрипач и теперь еще называется "скоморохой"), балалаечников, лирников и других. Древнейшим музыкальным инструментом скоморохов являются гусли - струнный инструмент, родственным немецкому Hackebrett, цитре и т. п. В позднейшее время (XIV - XV века) гуслями назывался струнный аналогичный инструмент, близкий к древнему псалтырю или псалтериуму и, вероятно, заимствованный с Востока или из Византии, а еще позже (в XVIII веке), - клавирообразные многострунные цимбалы, до сих пор еще изредка встречающиеся в захолустных уголках (см. А. Фаминцын, "Гусли, русский народный музыкальный инструмент", Санкт-Петербург, 1890). В начале XVII века появляются у нас указания на употребления цимбал. Затем в старинных песнях и памятниках упоминаются трубы (по всей вероятности, прямые, как на киевской фреске XI века), бубны (старинные бубны, кажется, отличались от современного бубна и были близки к позднейшим накрам) и сопели. Впервые мы находим упоминание об этих трех инструментах в приведенном выше летописном известии о военной музыке Святослава в его болгарском походе. Бубны упоминаются также в житии Феодосия (XI век) и в "Слове о Задонщине". Несколько позже (XV век) встречаются указания о существовании волынки; другое ее название - коза или (более древнее) козица. Иностранные путешественники по России прошлого века называют ее в числе обычных наших музыкальных инструментов. Теперь она почти совсем вышла из употребления. Близости к Востоку, а может быть и татарскому игу, мы обязаны появлением у нас сурны, или зурны (персидская сурна, туркестанский сурнай), - духового деревянного инструмента вроде гобоя, упоминаемого уже Герберштейном, а также накр и набатов - ударных инструментов типа литавр (набат отличался огромными размерами; его возили на лошадях и в него било по восемь человек), упоминаемых в XVI веке. О литаврах говорится во второй половине XVII века (у Котошихина и во дворцовых разрядах). Восточного же происхождения струнный лютнеобразный инструмент домра (см. Фамилицын, "Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара", Санкт-Петербург, 1891), часто упоминаемая только с начала XVII века, хотя есть некоторые указания, что она существовала еще в XVI веке. Она строилась в нескольких размерах (в 1690 г. в описи вещей князя Голицына упоминается домра "большая басистая"). До нас дошло только одно плохое изображение домры (у Олеария), на котором струн различить нельзя. В XVIII веке домра исчезает, вытесненная балалайкой (первично - двухструнной), которая вероятно представляет собой некоторое видоизменение малой домры. Впервые балалайка упоминается в 1715 г., в описании шутовской свадьбы князя-папы. Штеллин ("Nachrichten v. der Musik in Russland" в "Haygold's Beylagen zum Neuveranderten Russland", 1770, II, стр. 67) называет ее уже "всенароднейшим" русским инструментом (по истории балалайки, кроме книги Фаминцына, см. Бабкин, "Балалайка", в "Русской Беседе", 1896; перепечатана в "Русской Музыкальной Газете", 1896, № 6, 7, 9). Такое же восточное происхождение имеет более древняя малорусская кобза. У малорусов она упоминается (польскими писателями) в 1584 г., но в XVII веке уступает место бандуре, которая впоследствии часто тоже называется кобзой, откуда синонимы кобзарь - бандурист. Великорусами кобза едва ли когда-либо употреблялась. Бандура, вытеснившая кобзу, имеет западное происхождение; прототип ее - английская бандора, попавшая к малорусам, вероятно, от поляков (в XVII веке). Из Малороссии бандуристы перешли и к нам, в начале XVIII века, а может быть и несколько раньше. Их держали при дворе Петра I , родственных ему принцесс (например, Мекленбургской), Анны Иоанновны ; они входили также в состав челяди тогдашних вельмож, послов и т. д. Во второй половине XVIII века, по свидетельству Штеллина (1769), бандуру стали вытеснять клавир, скрипка, флейта и валторна. Родственный бандуре торбан, - большая басовая лютня, также западного происхождения, принадлежит уже к позднейшим нашим приобретениям (в начале этого века). У богатых польских помещиков торбанисты встречались и в составе домашней челяди еще в 30-х годах этого века. К поздним струнным инструментам того же типа и западного происхождения принадлежит гитара, завезенная к нам, вместе с мандолиной, в царствование Елизаветы Петровны , итальянскими заезжими музыкантами. Смычковые струнные инструменты - также частью древнего, частью нового происхождения. Возможно, что наш примитивный смычковый трехструнный инструмент гудок (или его еще более древний и простой прототип) восходит еще к праславянской эпохе. В народной русской песне гудок является в такой же обстановке, как и гусли. "Гудосьники", которые "вси в гудки играют", упоминаются в былинах; существует песня, где идет речь о срезании трех березовых прутиков прохожими скоморохами с целью сделать из них три гудка. Родственный мотив находим в песнях западных славян. Рядом мы встречаем другой термин для обозначения смычкового инструмента - старославянское смык (скрипка, гудок). У нас смыки, в значении смычкового инструмента, упоминаются не ранее XVI века, в поучении митрополита Даниила и в "Стоглаве" ("и гусли, и смыки, и сопели, и всякое гудение"). Изображение скомороха, играющего на гудке, находим у Олеария. В начале XVII века встречаются указания и на существование скрипки, очевидно, принесенной с Запада. В начале XVII века находим указания и на употребление у нас на пирах теперешней малорусской лиры. Измененное у нас имя лиры было рыле, рылеи, рели. Остальные смычковые инструменты явились у нас в XVIII веке, и к древнерусским инструментам не могут быть отнесены. К числу второстепенных древнерусских инструментов принадлежали также: варган - полудуховой, полуударный инструмент, в который дули ртом и ударяли пальцем, и ложки - медный ударный инструмент, имеющий форму обыкновенных ложек, рукоятки которых увешаны бубенчиками. Кроме перечисленных выше инструментов, употреблявшихся главным образом профессиональными музыкантами (скоморохами, военными и дворцовыми "игрецами"), предки наши обладали рядом доморощенных или сельских духовых инструментов, сохраняющихся в употреблении и доселе. Таковы: дудка или свирель (из полого ствола какого-нибудь растения или древесной коры), пастушеский рожок разной величины (из бересты или дерева, обмотанного берестой, теперь нередко из жести), двойная дудка жалейка или сиповка (последнее имя носила также введенная у нас Дмитрием Самозванцем флейточка-пикколо), род греческой свирели или флейты Пана, сохранившийся в виде курских "кувичек" и другие (о русских музыкальных инструментах см., кроме цитированных выше исследований Фаминцына: Владимирский , "О национальных музыкальных инструментах", в "Сборнике антропологических и этнографических сведений о России" Дашкова , Москва, 1868; Величков, "О древности русских музыкальных народных инструментов", в "Живописном Обозрении", 1874, № 30; Разумовский , "Народное мирское пение и собственно музыка", в "Трудах Археологического Съезда в Москве", 1871; Петухов , "Народные музыкальные инструменты музея Санкт-Петербургской консерватории", Санкт-Петербург, 1884; его же, "Опыт систематического каталога инструментального музея Санкт-Петербургской консерватории", Санкт-Петербург, 1893; Сумцов , "Культурные переживания", в "Киевской Старине", 1889, № 9; Боржаковского, "Лирники", там же; "Краткий словарь народных музыкальных инструментов в России", в "Музыкальном календаре-альманахе" на 1896 г. Из приведенного обзора наших старинных музыкальных инструментов видно, что восточное влияние на нашу инструментальную музыку сказалось сильнее в Московской Руси, западное - в Малороссии; в последней зато восточное влияние отразилось, быть может, в самой музыке (характерные восточные звукоряды в музыке кобзарей-бандуристов. Перечисленные инструменты употреблялись для сольной игры (кроме некоторых ударных и других), и для совместной, но до образования настоящего, хотя бы и "великорусского" оркестра дело не доходило. Существующие скудные и малонадежные данные, развеянные в древнерусских исторических памятниках, указывают на весьма ограниченный и случайный состав наших древних инструментальных ансамблей. Отсюда очевидна беспочвенность современных quasi-патриотических попыток восстановить "древний великорусский" оркестр из азиатских домр-балалаек новейшей постройки и конструкции. Напротив, есть указания на то, что наши древние "оркестры" преимущественно были духовые. Рейтенфельс ("De rebus Moschoviticis", 1680, III, глава 13) говорит, что "Московиты" "в весьма приятном согласии" исполняют музыку на духовых инструментах (трубах, бубнах, сурнах, сопелях и волынках) и, наоборот, ненавидят "всякое звучание голоса и струнных инструментов, это согласное разногласие" ("concordem discordiam"). Во французском собрании путешествий ("Voyages historiques de l'Europe par Mr. de B. F., Moscovie", первое издание 1698 г.) говорится, что музыка русских состоит из гобоев (сурн) и волынок (de hautbois et de cornemuses). О качестве исполнявшейся на этих инструментах музыки судить весьма трудно, по скудности и разноречию сведений. В то время как Рейтенфельс свидетельствует о "весьма приятном согласии" нашего духовного "оркестра", Корб, слышавший нашу военную музыку в конце XVII столетия, уже во времена петровский нововведений, говорит, что музыканты играли песни "более похожие на погребальные, чем на воинские" и скорее наводили тоску, чем воинское воодушевление, "не умея применить музыку к более благородным побуждениям". Бер, описывающий свадьбу Самозванца, говорит, что после венца московские музыканты, стоявшие на дворе, производили "страшный гром и треск" своими трубами и барабанами. Едва ли мы сильно ошибемся, предположив, что художественность и музыкальное содержание оркестровой музыки наших предков стояли немногим выше, чем оркестровое исполнение каких-нибудь бухарских или хивинских туземных придворных оркестров, состоявших до недавнего времени из таких же сурначеев, трубачей и накрачеев, какие входили в состав старинных московских оркестров. Если и были здесь какие-нибудь самобытные начатки гармонии и контрапункта, то они ничем существенно не отличались от подобных же зачатков, наблюдаемых в исполнении современных хоров рожечников или в хоровом пении русского народа. Самостоятельное развитие этих зародышей инструментальной музыки, едва ли и возможное при совокупности условий духовного развития в древней, допетровской Руси, остановилось в самом начале, прерванное вторжением к нам в XVIII веке готовых западноевропейских форм и средств инструментальной музыки. Проникать к нам, впрочем, они начали еще раньше. Еще в 1490 г. ко двору Иоанна III был выписан "органный игрец". При Иоанне Грозном в Москве жили немецкие музыканты. Царю Федору Иоанновичу английский посол Горсий привез в подарок от своей государыни органы и клавикорды, вместе с музыкантами, умевшими на них играть. Народ толпился тысячами около дворца, желая их послушать. При Михаиле Федоровиче выписываются немцы Анс и Мелхарт Луны, органного дела мастера, привезшие с собой "стремент на органное дело", который они в Москве "доделали". Царю так понравилась эта заморская выдумка, что он поручил Лунам, прожившим в Москве 8 лет, обучить органному делу и русских учеников. Русские ученики Лунов настолько научились органному мастерству, что Михаил Феодорович мог послать один из органов их работы в Персию, шаху. Органы заводили и бояре. При комедийных действах царя Алексея Михайловича (1674) "на арганах играли немцы да люди дворовые боярина Артемона Сергеевича Матвеева", который в 1673 г. завел даже особую школу (первую русскую "консерваторию"), где обучались музыке и сценическому искусству русские ученики. В числе вещей князей Голицыных, взятых в казну в 1690 г., показана целая коллекция музыкальных инструментов, и в том числе органов (см. статью В. Стасова : "Немецкие органы у русских любителей", "Исторический Вестник", 1890, № 11). В 1672 г. в Москву прибыла странствующая немецкая труппа, которой было позволено дать во дворце представление. Не только зрелище, но и сопровождавшая его музыка произвели, по свидетельству Рейтенфельса, большое впечатление на московскую публику. Сначала царь был против музыкальной стороны этих представлений, считая музыку делом языческим; но когда ему сказали, что музыка необходима для танцев, он перестал противиться. До нас дошел отрывок из музыки к одному из "комедийных действ" - "Иудеи" (см. Шляпкин , "Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени", Санкт-Петербург, 1898, стр. V - VI). Это - часть песни еврея Амарфала в осажденной Вефулии, местами обнаруживающая влияние европейской музыки (каденция в конце отрывка), местами напоминающая наше обиходное церковное пение, от которого она отличается хроматизмом (весьма умеренным) и присутствием модуляций в другие тоны (насколько можно судить по одной партии для пения). Сопровождение этой музыки не дошло до нас, хотя некоторые места мелодии заставляют думать, что оно существовало. Отношение этой музыки к музыке М. Левенгерна, написанной для драмы Мартина Опица: "Judith" (Росток, 1646), еще не выяснено. Спектакли с музыкой сделались любимым и обычным увеселением при дворе царя Алексея Михайловича. Все это подготовляло почву для восприятия той струи западноевропейского музыкального влияния, которая хлынула к нам в XVIII веке.

