

ПРЕДИСЛОВИЕ¹

Задачи автора в III части «Очерков» таковы:

1) выявить и проследить источники, на основе которых развивались в России вокальное искусство и вокальная педагогика;

2) охарактеризовать русскую народную песню, церковное пение и деятельность скоморохов как первоисточники стиля русской вокальной музыки;

3) продемонстрировать художественный и технический рост русского вокального искусства на примере русской труппы, начиная со времени учреждения российского театра до 50-х годов XIX столетия, когда указанная труппа уже определилась и достигла высокого художественного уровня. Для такой цели потребовалось рассмотреть вокальный материал, над которым работала труппа российского театра, то есть выяснить почти за столетие вокальный репертуар императорских и частных театров, программы концертов и охарактеризовать стиль исполняемой вокальной музыки, а также духовных стихов и кантов;

4) при подобных изысканиях необходимо было затронуть вопрос о той среде и тех слоях общества, которые обслуживало вокальное искусство разных видов и выразителем идеологических воззрений которых оно являлось;

5) при рассмотрении репертуара и его исполнения нельзя было обойти и самих исполнителей, поэтому ав-

¹ Книга воспроизводится по изданию: Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. Второе переработанное и дополненное издание. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 1-е издание книги вышло под названием «Очерки по истории вокальной методологии. Часть 3» — *Примеч. изд-ва «Планета музыки»*.

тор в данных «Очерках» дает сжатую характеристику русских певцов и певиц XVIII и отчасти XIX века.

Автор не имел в виду написать историю русской вокальной музыки, но поскольку вокальное искусство и вокальная педагогика тесно связаны с историей оперы, романса и других видов вокальной музыки, то в III часть входит и краткий очерк развития этих форм в России.

Оказалась необходимой довольно продолжительная экскурсия в область церковной музыки и пения. В русской вокальной музыкальной культуре XVIII века церковное пение и музыка являются, как и народная песня, той почвой, на которой выросли вокальная методика и вокальное искусство.

Некоторые подробности, могущие показаться излишними (вроде указания значения крюков или помет, квадратной нотописи или звукоряда церковного пения, аненаек и т. п.), автору кажутся не менее необходимыми для русского певца и вокального педагога, чем сведения о сольмизации, мензуральной нотописи, диминуцио или ачченто, приводимые автором в I части «Очерков».

При обзоре русской вокально-методической литературы автор старался установить как ее преемственность от западноевропейских методических учений, так и самостоятельные черты и дать им оценку с точки зрения современной методики пения.

ГЛАВА I

Никаких методических указаний, касающихся постановки голоса, вокальной техники и исполнения светского пения, мы не встречаем в русской литературе до середины XIX века. Никакого накопления вокально-педагогического опыта, наблюдений и традиций исполнения ко времени появления у нас итальянской оперы (XVIII век) мы не имели. Однако факт исполнения в 1755 году оперы Ф. Арайи «Цефал и Прокрис на либретто Сумарокова русскими исполнителями — налицо. Является вопрос: каким образом исполнители, не обладая, казалось бы, никакой вокальной подготовкой, могли справиться с довольно сложными партиями итальянской оперы *seria* XVIII века? Дело в том, что исполнители были придворными певчими, и только исполнительница партии Прокрис — Елизавета Белоградская, придворная певица — была ученицей своего дяди — бандуриста и певца Тимофея Белоградского. Очевидно, придворные певчие при обучении имели возможность приобрести настолько прочные и правильные вокальные навыки, что исполнение итальянских партий было им доступно. Кроме того, они должны были обладать хорошими голосами с диапазоном, удовлетворяющим требованиям оперы. Единственным для них источником методических указаний могло быть только церковное пение и обучение ему в хорах так называемых государевых певчих дьяков, патриарших и впоследствии синодальных певчих и придворной «капеллии». В самом деле, если мы обратимся к этому источнику первоначального обучения пению, то найдем там множество указаний чисто методического характера, не говоря уже о том, что музыкально-теоретические знания

и музыкальная культура проникли в Русь именно при посредстве церковного пения. Следовательно, нам необходимо остановиться несколько подробнее на некоторых фактах из его истории.

По сведениям летописей, великий князь Владимир привез с собой в Киев из Корсуня митрополита Михаила, епископов, священников и певцов или демествейников, то есть учителей пения или регентов, которые были по происхождению славянами. Кроме того, при княгине Анне, его жене, существовал греческий хор, называвшийся «царицыным», так как она была дочерью византийского императора.

Пение изучалось за отсутствием музыкально грамотных певчих «понаслышке», то есть по слуху. Привезенные из Греции певцы и священнослужители организовали первые певческие школы. Впоследствии при Ярославе I и Мстиславе (в XI и XII веках) появились из Греции новые певцы¹.

Об их прибытии в Россию находим сведения в «Степенной книге»² такого содержания: «Веры ради христоволюбивого Ярослава... приидоша от Царя-града богоподвизаемы трие певцы гречестии с роды своими. От них начат быти в рустей земли ангелоподобное пение, изряднее осмогласие, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пение».

Протоиерей Лисицин³ разъясняет цитату следующим образом: «Они ввели в России изысканное, а не простое осмогласие, вероятно, асматическое пение с фиоритурами

¹ Скопец Мануил — «певец гораздый» — обучал людей пению в Смоленске; демественник Лука — владимирские хоры, получившие название «Луциной чади». Известны имена таких учителей пения в Киеве, Новгороде, Владимире и Перемышле. Постепенно развивалось и музыкальное образование, так как уже в XI в. известны духовные сочинения, переписанные русскими певцами («Майская Минейя» новгородца Путяты) и вновь положенные на текст мелодии.

² «Степенная книга» XVI в. представляет сводку летописных и хронографических сведений, в которой они сведены в более или менее стройную систему. Целью составления «Степенной книги» было установление генеалогии княжеских родов «по степеням».

³ «Музыкальный современник», 1917, № 7–8.

и другими украшениями, далее ангелоподобное (то есть, вероятно, антифонное пение в октаву) по подобию ликов ангельских, отвечающих один другому, и трисоставное сладкогласование». Под трисоставностью протоиерей Лисицин понимает не только трехсоставный звукоряд трехоктавной византийской системы, но усматривает трисоставность в том, что греческое пение заключало в себе три рода пения: попадический, стихирарный и ирмологический.

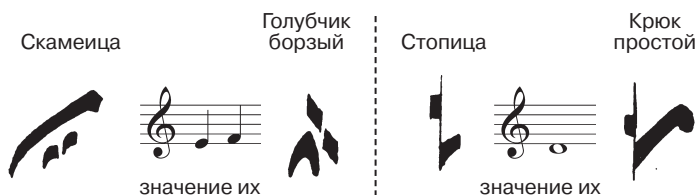
Существуют и другие толкования указанной цитаты (см. *Разумовский*. Церковное пение в России. С. 97). Во всяком случае, русская церковь переняла от греков восемь гласов, основанных на четырех автентических и четырех плагальных ладах¹. Эти гласы приведены в строгую систему Иоанном Дамаскиным. Вместе с напевами из греческой церкви перешла к нам и безлинейная нотопись. Как известно, греческая нотопись состояла в изображении нот прописными буквами алфавита. Древнерусская крюковая или знаменная и столповая нотопись, сохранив отчасти следы алфавитной семейнографии, ввела в употребление и ряд других обозначений. Они развились благодаря скорописи (тахиграфии), которая сокращала и изменяла нотопись и дополняла ее знаками другого характера («невмы» западноевропейской нотописы и «крюки» восточной церкви).

Таким образом нотопись древнего церковного пения на Руси была безлинейной, то есть в ней не существовало линеек и обозначения нот, а повышение и понижение голоса в мелодии и длительность звука указывались особыми знаками, которые помещались над текстом. Знаки назывались *крюками* (вероятно, вследствие сходства их с последними) или «знаменами» и «столпами»; от слова *знамя* (знак) и произошло название знаменного письма, а затем и знаменного роспева, древнейшего из русских церковных ропевов².

¹ Автентические — *ре, ми, фа, соль*; плагальные — *ля, си, до, ре*.

² См. *Разумовский Д.* Богослужбное пение православной греко-русской церкви. М., 1886.

Знамена или знаки обозначали не только высоту (относительную) и продолжительность звука, но, что особенно для нас важно, часто и способ исполнения. Мы не будем вдаваться в подробности русской семейографии (учения о музыкальных нотописных знаках), укажем только на несколько обозначений, имевших характер знаков исполнения не только музыкального, но и вокально-методического. Так, одно из знамен скамеица или голубчик борзый одинаково обозначали две четверти в восходящем движении, но в скамеице надо было петь грудным звуком, а в голубчике — гортанным. Это, несомненно, указание на регистры (*vox pectoris*, *vox guttoris*¹ западноевропейской терминологии). Крюк и стопица означали белую ноту, но крюк требовал большей полноты и твердости звука, чем стопица, то есть указывал на большую твердость атаки и более прочную опору!



Киноварные буквенные пометы (красного цвета), видоизменявшие значение знамен, были *с т е п е н н ы е*², то есть такие, которые указывали на вьюоту (степень) звука, и *у к а з а т е л ь н ы е*, обозначающие способ вокального исполнения³. Они настолько любопытны, что их следует привести полностью:

р «Идеже стоит *р ц ы* (то есть буква *р*) — равногласие сказуется, тут пой ровным голосом».

¹ *Vox pectoris* — грудной, *vox guttoris* — гортанный голос.

² Степенные пометы писались под знаменем и состояли из согласных — *Г* (гораздо низко пой), *Н* (низко), *С* (средним голосом), *М* (мрачно), *П* (повыше мрачно), *В* (высоко).

³ *Металлов. Русская семейография*, 1912.

к «Идеже стоит к а к о (то есть буква к) — и то знамя качается» (двукратное повторение большой секунды).

т «Идеже стоит т в е р д о (буква т) — и то знамя тихо поется или тихо ударить».

б «Идеже стоит б у к и (буква б) — обрящутся написаны и то знамя б о р з о петь повелевается (соро)».

з «Идеже стоит з е м л я (буква з) — и то з а к и н у т и указывается», то есть добавить в восходящем порядке две четверти.

Буква з (задержка, зевок) указывала на задержку длительности ноты на четверть или восьмую и имела смысл нынешнего *tenuto*.

у «Идеже стоит у и то знамя ударяется, в пении скоро бежать осьмушками».

ло «Идеже стоит л ю д и (буква л) или люди с оном (буква о), то знамя ломается»: делается скачок (на интервал), главным образом, терцию вверх.

Основным звукорядом древней церковной музыки был звукоряд от *g* малой октавы до *b* первой с добавлением *c*² и *d*². Знаменная нотопись устанавливала посредством различных «знамен», «крюков» или «столпов» высоту, длительность, последовательность тонов и различные мелодические мотивы исполняемого напева.

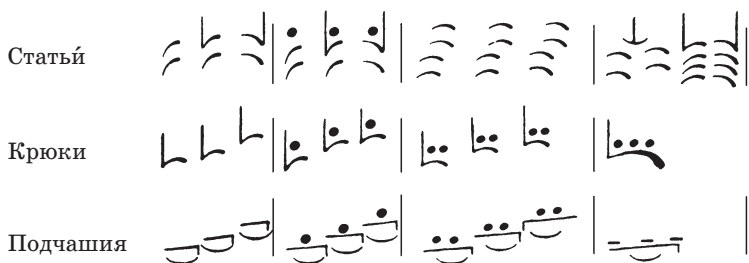
Для такой цели весь звукоряд был разбит на четыре с о г л а с и я, располагавшиеся следующим образом:

Согласия:

простое	мрачное	светлое	тресветлое
			
✂Г ✂Н Ц Г Н С М П П ^{х)} М или ✂ГН	и т. д. киноварные степенные пометы		

[+ — крыжик (крестик); ^{х)} — старинное В]

согласиям соответствовали разные «крюки», «статьи», «подчашия» и т. п., а именно:



Знамена обозначали или одну ноту, или две горе — то есть с постепенным движением в в е р х, или дол у — вниз (двугласостепенные), три (тригласостепенные) и четыре ноты (четырегласостепенные) и получали при этом различные, очень характерные названия¹. Образец русской семейографии см. приложение 1.

Так называемые фиты, которых насчитывалось до ста, и фитные лица (до 300) представляли: первые — комбинации различных крюковых знаков со змийцами, а вторые и с фитами. Эти комбинации назывались еще к о к и з а м и или п о л е в к а м и; они представляли короткий вокальный мотив, исполняемый различно (в зависимости от названия) как в мелодическом, так и в ритмическом отношении (например, возвод, возгласка, воздержка, вознос, восклицие, завивец, закидка, началка, колесо, огибка, перевивка, подъем, подъезд, пригласка, скачок, упылка, ясница и т. д.) и представляли вокализационные пассажи² (см. приложение 2).

Данные термины обозначали различные вокальные украшения (может быть, фиоритуры, мелизмы) и манеру исполнения (трель, portamento, группетто, мордент), а некоторые указывали и на тембр голоса (унылка, ясница).

Ненены, фафаки, хабувы и аненайки — греческие и болгарские вставки в мелодию — имели то же значение, как и попевки, и представляли также особые вокализационные пассажи.

¹ Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях, 1901.

² Металлов, *ibid.*

Из них чрезвычайно любопытны так называемые аненайки, добавлявшиеся к тексту некоторых песнопений. Слово «аненайка» произошло от созвучного произношения греческих вставок най-на, не-не, най-ка, которые мы находим в середине слова или между словами текста. Вставки давали певцу возможность вокализировать на различные гласные, главным образом на *a* и *e*, иногда чрезвычайно продолжительно: так, в многолетии царю Алексею Михайловичу аненайки исполнялись полторы-две минуты (см. приложение 2).

Древнейшие аненайки встречаются в припеве «аллилуйя» уже в XI и XII веках. Несомненно, что подобное явление, аналогично с так называемыми юбилицями (ликованиями), практиковавшимися в католическом церковном пении еще до X века при пении аллилуйя. Этот обычай ведет свое происхождение от восточной греческой церкви; в русской церкви он продержался до XVIII века.

Безлинейная нотопись впоследствии была заменена пятилинейной системой с квадратными нотами, однако был значительный период, когда обе системы существовали одновременно (так называемая безлинейно-линейная нотопись). Квадратные ноты изображались следующим образом:

Квадратные ноты

C - fa - ut

цефатный ключ

целые ноты	с точкой	половинные ноты	с точкой

Альтовый ключ

четверти
с точкой
восьмые
целые ноты

В переводе на круглые ноты в альтовом ключе

До XVI века в церковном пении господствовало «древнее истинноречие», когда нотные знаки точно соответствовали церковно-славянскому тексту песнопений. Но в древнеславянском языке, кроме гласных букв, имелись полугласные *ѣ* и *ь*, имевшие определенное, не известное нам произношение. Знамена и крюки, ставившиеся над гласными буквами текста, ставились также и над полугласными *ѣ* и *ь*. Когда утратилось правильное произношение полугласных, то, чтобы сохранить неизменным древний напев, *ѣ* заменяли буквой *о*, а мягкий знак — буквой *е*¹.

Таким образом, из слов древнеславянского языка получился текст, искаженный до неузнаваемости, часто не имеющий никакого смысла. Обыкновенно в качестве примера приводится слово *днесь*, которое писалось в церковно-славянском языке *дѣньсь* и над каждым мягким знаком стояло знамя; впоследствии слово это стали петь «денесе», то есть совершенно его искажая: точно так же первое лицо множественного числа прошедшего времени, имевшее окончание *хом* (согрешихом, беззаконновахом), стало петься «согрешихомо», «беззаконновахомо» — отсюда и произошло название *хомовое* или «раздельно-речное» пение.

В начале XV века в Новгороде существовали еще знаменитые певцы при Софийском соборе: из них известен Наум клирошанин. В Пскове и Москве также были распространены частные школы пения. Однако к концу XV века повсюду наблюдается упадок церковного пения; на клиросах пели «мужики озорные», а поддьяки были «ребята глупые»; да и существовавшие школы, по-видимому, стали качественно ниже. Епископ Геннадий новгородский называет учителей

¹ С. Смоленский (см. «О древнерусских певческих нотациях», 1901) отрицает замену *ѣ* и *ь* через *о* и *е*. По его мнению, хомония развилась под влиянием развития самого языка и в частности местных выговоров, а также от расположения длительности нот в мелодии и ее метра, то есть в одних случаях замена происходила, а в других нет.

«мужиками-невежами» и говорит, что они «портят речь» своих учеников. Под «порчей речи» разумелось обучение раздельноречному пению, или хомонии.

Благодаря продолжительности церковных служб, еще более растягиваемых при раздельноречном пении, возник обычай петь в два и три голоса сразу по несколько песнопений и одновременно читать на клиросе, так что «утреня или вечерня на части разобрана, вдруг от многих поется и две или три молитвы вдруг же от многих певчих и чтецов совершаются» («Духовный регламент»). Стоглавый собор констатирует такое «бесчиние» в церковных службах. Иван Грозный на соборе в 1551 году также отметил нестройное пение и «многогласие». Результатом указаний были распоряжения Собора о возможном сокращении служб и учреждении при церквях училищ грамоты, письма и церковного пения под руководством причта. Последняя мера оказалась чрезвычайно плодотворной. В Новгороде и Москве ученики таких школ сделались известными певцами, а также учителями и реформаторами церковного пения.

Знаменитыми учителями пения — «мастерами» — в Новгороде были: Иван Шайдуров (изобретатель киноварных помет), Савва и Василий Роговы из Карелии. Хор при Софийском соборе славился на всю Россию. Ученик С. Рогова — Стефан Голыш распространил обучение пению в Усолье (Пермский край) при содействии Строгановых.

Ученик С. Голыша Иван Лукошков прославился как один из лучших певцов своего времени. Из других учеников С. Рогова известен Иван Нос и Федор Христианин¹.

В Москве завел школу протопоп Сильвестр, известный сподвижник Ивана Грозного, в Троице-Сергиевском

¹ В конце XVI века появилось множество новых роспевов. На один стих существовало от 5 до 10 разных роспевов. Слава мастеров пения определялась количеством роспевов, которые он знал. Инок Ефросин говорил о современных певцах: «Ин хвалится Лукошковым учением, ин ведает Баскаков перевод, ин — Усольский, ин — Христианинов».

монастыре — уставщик Логтин. К началу XVII века намечается организация «певчих дьяков и поддьяков» у старших лиц церковной иерархии; церковные певцы считались на службе, признавались «служилыми людьми», получали жилую площадь, продовольственные пайки и одежду.

Хор царских певчих дьяков и поддьяков образовался еще раньше, при Василии III.

Мы останавливаемся на подробностях, так как патриарший хор впоследствии дал начало синодальному хору, который в начале XX века по технике и художественности исполнения являлся едва ли не первым хором в Европе и имел громадное музыкально-культурное значение. Что касается хора государева, то из него в XVIII веке образовалась певческая капелла, которая, как увидим ниже, сыграла громадную роль в музыкальной жизни России.

Несмотря на все принятые меры, в XVII веке опять началось «великое неисправление» в церковно-певческом мире. Патриарх Гермоген по этому поводу замечает: «Вселися в церковном пении великое неисправление... церковного пения не исправляют и говорят де голоса в два, три и в четыре, а инде в пять и в шесть, и то нашего христианского закона чуже».

Культурный уровень церковных певцов был очень низок: они с «леностью и нерадением» исправляли свои обязанности, бранились между собой, не подчинялись церковной дисциплине и обычаям.

Любопытно, что церковные певцы «поносили» друг друга и похвалялись один перед другим, говоря: «аз есмь Шайдуров ученик», «а ин похваляется Лукошковым учением», а ученики уставщика Логгина «где ни сойдутся, тут и бранятся».

В то же время благодаря неточной переписке нотных книг неопытными и невежественными певчими в них вкралось множество ошибок как в нотах, так и в тексте. Этому немало способствовала «хомония», благодаря ко-

торой текст искажался до неузнаваемости. Благодаря той же хомонии появились в тексте неправильные ударения и затруднялось обучение пению, так как существовало множество нотных стихов с испорченным текстом и неправильной нотацией. Кроме того, в XVII веке в строгую мелодию церковного роспева вторгается импровизация вокальных украшений, которые вводили в него головщики, уставщики хоров и распевщики новых напевов. Особенно отличался в этом отношении упомянутый выше головщик Троице-Сергиевской лавры Логгин, который, вместо стоящей над словом «статьи» (крюка), спел однажды импровизированную фиоритуру, за что и получил выговор.

Упомянутые выше хебувы и аненайки (или ананейки) — болгарские и греческие вставки в текст песнопения, на которых певец вокализировал, не считаясь ни с мелодией, ни с текстом, — вносили также невероятный сумбур в церковное пение. При таком положении невольно назревал вопрос о необходимости исправления книг «на речь», то есть по новым текстам.

Музыкальное творчество в России, зародившись в области церковной музыки на основе старинных роспевов, успело достигнуть некоторого успеха в смысле развития многоголосия. Мы знаем, что уже в XVI веке появились двух- и трехголосные сочинения, написанные в контрапунктическом стиле (строчная безлинейная нотопись).

В половине XVI века певчие государевы дьяки приложили к уставному роспеву второй голос и составили к нему новую нотацию, которая была названа казанским знаменем; изобретателем знамени считается Василий Ротов и упомянутые выше ученики его брата Саввы. К исполнению нового стиля церковного пения было составлено руководство¹, известное под названием «Кокизы, сиречь ключ к казанскому знамени»; мы приводим здесь образец трехголосного контрапункта:

5.

Верх

Путь
Cantus - firmus

Низ

о - бе - си - хо - мо ор - га - ны

о - бе - си - хо - мо ор - га - ны

на - ша А - ли -

на - ша А - ли -

В примере встречается контрапункт нота против ноты, две ноты, три в четыре ноты против ноты «пути» или *cantus-firmus*, но слова произносятся одновременно. Это пример хомового пения.

Проф. С. Смоленский утверждает, что такой «русский контрапункт» представляет самостоятельную «додумку» певчих, дьяков. По-видимому, оно так и есть, так как техническая слабость данных сочинений доказывает, что богатейшие образцы западноевропейского контрапункта были незнакомы этим безвестным русским композиторам. Вспомним, что примеры относятся к XVI веку, когда в Европе полифонический стиль в вокальной музыке

достиг величайшего расцвета (Палеетрина, Орландо Лассо, Габриэли). Русские попытки не идут в своих достижениях дальше трехголосного, довольно неуклюжего склада. Но и этим начинаниям не суждено было развиваться далее, так как в XVII веке старинное церковное пение подвергается под влиянием вторжения с запада и юга «концертного пения» коренному изменению и искажению и утрачивает свой самобытный характер. Прежде всего новое церковное пение становится «партесным» (от *partes* — пение по партиям), многоголосным; унисонный и одноголосный склад старинного церковного пения заменяется гармоническим аккордовым, вводятся различные вокальные вольности — вроде соло разных голосов, «экссцеллёнтования» в басовой партии и «выходок» в теноре. Образцы, по которым создавалось новое направление, шли к нам из Польши через вторые и третьи руки. Успешному распространению нового пения немало способствовали неурядицы и разногласия, возникшие в церковно-певческом мире, описанные нами выше. Таким образом, «никоновские новшества» коснулись не только текста, но и самой сущности церковного пения, то есть его склада и роспевов.

Старинные роспевы — со всеми прежними традициями исполнения и выработанной к концу XVI века самостоятельной контрапунктической техникой — должны были уступить место новым течениям и удалиться на окраины государства в старообрядческие скиты.

Голоса в период строчного пения назывались по партиям. Так, в хоре *были*: *демественники*, которые исполняли четвертую строку, а также умели петь и все строки вместе; *вершники*, исполнявшие верхнюю строку; *нижники* — нижнюю и *путники* — среднюю, в которой находилась основная мелодия («путь», то есть *cantus-firmus*); руководителем хора был *у став щик* — по большей части баритон. Как видно из перечисления обязанностей отдельных голосов, *демественники* стояли выше других по вокальной технике

и музыкальному образованию, так как они умели исполнять все четыре партии в демественном пении¹.

В последней четверти XVII века, когда партесное пение² почти совершенно вытеснило строчное пение, голоса получили свои названия, взятые из западноевропейской практики: басисты, тенористы, альтисты и дискантисты.

В партесном пении мелодия находилась, как в западноевропейской вокальной полифонической музыке, в теноре, представляя таким образом *cantus-firmus*. Первая и вторая партии обычно повторяли ее в сексту и в терцию; 4-я партия — басовая — очень часто была украшена колоратурами (экцеллентование). Таким образом, можно заключить, что контрапунктический склад этих песнопений не был строгим, так как ходы терциями и секстами в строгом стиле не допускались: с другой стороны, украшения в басу указывают на известные вокальные вольности, которые, по-видимому, были занесены в духовное пение из современного западноевропейского светского многоголосного пения. Почему украшения применялись в басу³, а не в верхнем голосе, остается также невыясненным. В практике западноевропейской музыки такие украшения, наоборот, применялись в верхнем голосе и воспрещались басу. С другой стороны, мнение,

¹ Д. Разумовский. Государевы певчие дьяки XVII в.

Термин «демественники», «деместик» или «доместик» от греческого *domesticos*, по мнению протоиерея Лисицина, значит не певчий, а регент, или «головщик клироса» («Музыкальный современник», 1917, № 7–8). Демественное пение (демество) развилось в XVII в. Оно отличалось от строгого уставного пения знаменного распева некоторой вольностью голосоведения, торжественностью, своеобразным напевом, часто приближающимся к народной песне, и применялось в церквях в большие праздники при архиерейских службах и в домашней жизни. Имелась особая демественная азбука (см. Д. Разумовский, *ibid.*; см. также Д. Разумовский. «Церковное пение в России». Москва, 1867).

² Партесное пение — многоголосное хоровое пение по нотным партиям (*лат.* — *partes*¹). В русском церковном пении оно противопоставляется не только одноголосному (унисонному или в октаву) пению, существовавшему в древней Руси, но также строчному (при безлинейной нотописси) и демественному.

³ Это так называемое экцеллентование от латинского *exellenter*. Оно представляло род цветистого контрапункта в басовой партии (см. приложение 2) и, следовательно, давало простор для вокализации.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru