

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Российская Академия наук
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
СЕКТОР ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ

ГРЕКО-СЛАВЯНСКАЯ
ШКОЛА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ



СЕМИНАР I. ПЕНИЕ ПСАЛТЫРИ

9-13 июня 2005 г.
Санкт-Петербург

430-84

Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Российская Академия наук
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
СЕКТОР ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ

**ГРЕКО - СЛАВЯНСКАЯ
ШКОЛА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ**

СЕМИНАР 1. ПЕНИЕ ПСАЛТЫРИ

9-13 июня 2005 г.

Санкт-Петербург



Друзья!

Научная и художественная жизнь современного Санкт-Петербурга столь богата событиями, разнообразна и увлекательна, что, кажется, уже и не осталось места для новых инициатив. Ан нет! Сектор инструментоведения придумал и осуществил новый проект — "Голос в культуре", и сразу стало понятно, как органичен и уместен он для Петербурга.

"Голос в культуре" — не просто научное мероприятие. Здесь просматривается стремление формировать новый характер отношений исследователей, практиков, преподавателей и студентов.

Главное достоинство проекта — его комплексность полифункциональность, планомерность. Темы и предметы семинарских слушаний своей уникальностью и нерастиражированностью, безусловно, вызовут интерес и внимание широкого круга специалистов.

Голос как историко-культурный феномен, как субъект этнического своеобразия и межкультурного общения способен объединить многих людей, стремящихся не только сохранить культурное наследие, но и сделать его живым, полным смысла и содержания для дня сегодняшнего.

Хочу надеяться, что поощрение исследовательского и творческого внимания к феномену человеческого голоса, объединение исследователей вокруг этой темы окажется перспективным для нашего института.

Спасибо организаторам и участникам семинаров за понимание и реализацию этой важной задачи. Наше культурное наследие наконец-то перестает быть некоей отдельной "единицей хранения", становясь неотъемлемой частью духовной и душевной жизни каждого.

ТАТЬЯНА КЛЯВИНА,

Директор Российского института истории искусств

<...> РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ – уникальное и до сих пор до конца не оцененное явление культурной жизни России. Он возник в 1912 г., казалось бы, случайно – по частной инициативе и на личные деньги графа Валентина Платоновича Зубова, но в этой случайности просматривалась историческая закономерность: появление именно такого научно-просветительского учреждения отвечало насущным потребностям развивающейся культуры Серебряного века, в которой изобразительные искусства (а Институт был создан именно для изучения изобразительных искусств) занимали совершенно особое место. <...>Зубовский институт (это неофициальное название надолго закрепилось за Институтом) стал по сути первым в России (и одним из первых в мире) специальным искусствоведческим научным учреждением.

Особенную культурную миссию Института истории искусств общество осознало сразу – недаром столь торжественным было его открытие, столь широко освещала это событие российская пресса. Задуманный по флорентийскому образцу как научно-просветительский центр с библиотекой и искусствоведческими курсами (курсы начали работать в 1912 г. и, развиваясь и видоизменяясь, просуществовали вплоть до злополучного 1931 г.), Институт был, тем не менее, подлинным порождением русского Серебряного века, в искусстве которого торжествовал принцип жизнотворчества. Литературные и художественные салоны, театральные и музыкальные вечера были естественной формой художественного самовыражения, и Институт быстро занял видное место в культурном пространстве Санкт-Петербурга. Столичная и культурная элита делила свое внимание между представлениями "Бродячей собаки", "аполлоновскими" средами, собраниями на Башне Вячеслава Иванова и вечерами "в пышном доме графа Зубова".

От салонов Серебряного века нить культурной традиции потянулась в совсем иную социальную реальность и оказалась достаточно прочной, чтобы не порваться. В нелегкие двадцатые годы в голодном выморочном Петрограде чудом уцелевший Институт, наряду с Домом искусств и, пожалуй, Тенишевским училищем, оставался одним из островков культуры, "духовным центром и социальным убежищем" художественной интеллигенции. В переполненном Белом зале или Красной гостиной Института выступали герои иного времени, классики и авангардисты 1920-х годов: Маяковский, Тихонов, Хармс, Яхонтов, Форрегер и многие другие (с авангардом у институтской науки всегда была особая связь – этот предмет еще ждет своего исследователя).

Возникшая с первых дней открытость Института живым формам художественной жизни создавала надежный интеллектуальный потенциал для становления серьезной науки об искусстве. Уже на церемонии открытия создателем Института и его директором В. П. Зубовым были произнесены ключевые слова, неожиданно серьезно прозвучавшие для светского торжества и на многие годы определившие характер институтской деятельности: взгляд на искусство с точки зрения развития форм, "изуче-

ние живых законов эстетического генезиса", поиск новых научных подходов к анализу произведений искусства.

Сформулированные подобным образом задачи требовали расширения исследовательского пространства. Вполне закономерно, что спустя несколько лет Институт, основанный для изучения изобразительных искусств, вторгся в сопредельные территории: одно за другим открывались отделения истории музыки, театра, словесных искусств (все в 1920 г.), киноотделение (1925). Эта сохранившаяся до сегодняшнего дня структура институтской жизни оказалась оптимальной для проведения всякого рода комплексных исследований, в частности, для освоения новых методологий. Институт, собрав в своих стенах плеяду блестящих ученых, стал средоточием интенсивного научного поиска. Несмотря на все испытания, связанные с приходом советской власти, именно в первое послереволюционное десятилетие Институт пережил свой подлинный расцвет. Здесь рождали и утверждали себя научные школы, ставшие теперь классическими. На словесном отделении учеными формальной школы — Ю. Н. Тыняновым, Б. М. Эйхенбаумом — были созданы фундаментальные труды, без которых немислима современная филологическая наука. На отделении истории музыки школа Игоря Глебова (Б. Асафьева) разрабатывала теорию музыкально-исторического процесса. На ИЗО закладывались основы систематического (аналитического) искусствознания и решались серьезные прикладные задачи: техника копирования фресок, способы обмера исторических памятников и т.д. На отделении истории театра А.А.Гвоздев и его последователи утверждали концепцию театра как самостоятельного и самодовлеющего искусства. В созданном в 1924 г. Комитете социологического изучения искусства апробировался социологический метод. В Институте возникали новые направления искусствоведческой науки: музыкальное инструментоведение, фольклористика, киноведение. Научные кадры Института постоянно пополнялись молодыми силами — их поставляло работавшее при Институте совершенно уникальное учебное заведение: Высшие государственные курсы искусствознания (ВГКИ). По уровню преподавательского состава и по методике преподавания эти курсы до сих пор остаются непревзойденными в сфере искусствоведческого образования и, наверно, их опыт заслуживает внимательного изучения. <...>

После многократных изменений статуса и названия Институт с 1963 г. стал научно-исследовательским отделом Института театра, музыки и кинематографии. В октябре 1990 он вновь обрел статус самостоятельного научного учреждения, а в 1992 г. вернул свое историческое имя.

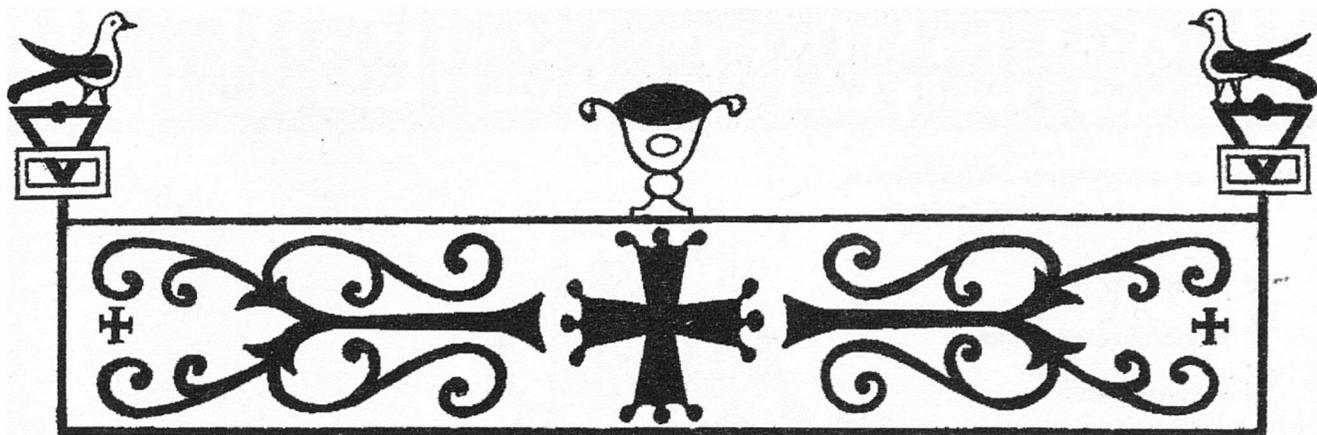
В настоящее время Институт осуществляет исследования в области теории и истории искусства и художественной культуры. Научно-исследовательская тематика концентрируется вокруг пяти основных направлений: "история и теория искусства: типология, эволюция, прогнозы", "современное общество и художественная культура", "теоретические основы фольклористики", "Санкт-Петербург — художественный мегаполис", "источниковедение истории искусства". Функционирует восемь научно-исследовательских секторов: музыки, изобразительных искусств, театра, кино и телевидения, фольклора, художественной культуры, источниковедения, музыкального инструментоведения.

СЕКТОР ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ Российского института истории искусств существовал задолго до официальной даты своего возникновения (конец 1940-х гг.). Три обстоятельства задали особый тон развитию инструментоведческой науки в стенах Института. Еще в 1920-е гг. в недрах традиционного академического музыкознания выделилась особая область научных интересов, связанная с инструментальной культурой, — в 1925 г. под руководством профессора С. А. Гинзбурга начинает свою деятельность кабинет инструментоведения. В это же время в Институте, атмосфера которого сочетала в себе пиетет перед академическими традициями и благосклонность к авангардным течениям научной мысли, была создана акустическая лаборатория, возглавляемая известным ученым физиком, профессором акустики и технологии звука РИИИ, членом-корреспондентом Академии наук СССР В. И. Коваленковым. Наконец, серьезным стимулом к изучению собственно музыкальных инструментов и возникновению творческих исследовательских групп стало появление в Институте переведенного из Эрмитажа отдела музыкальной культуры и техники (1940), впоследствии — Музея музыкальных инструментов РИИИ. Область инструментоведческих исследований и поныне находится на стыке точных наук и творческой практики; в кругу инструментоведов не только композиторы, исполнители, педагоги, художники, но и археологи, акустики, врачи. Объектом изучения инструментоведения является морфология, акустика и строй музыкальных инструментов в различных музыкальных системах; музыкальные инструменты в истории культуры; интерпретация, психофизиологические и исполнительские предпосылки инструментальных жанров, форм, стилей; этническая инструментальная культура народов мира.

Одним из центральных научных направлений сектора является этноинструментоведение. В период существования СССР сектор стал всесоюзным научно-педагогическим центром по обучению специалистов-инструментоведов высокого класса. Контакты оказались достаточно прочными и после распада СССР — до настоящего времени состав участников научных форумов и коллективных сборников включает инструментоведов Беларуси, Украины, Литвы, Эстонии, Казахстана и др. На базе сектора создано десятки монографий, докторских и кандидатских диссертаций. Среди коллективных трудов сектора — "Атлас музыкальных инструментов народов СССР" К. Верткова, Г. Благодатова, Э. Язовицкой (1959, 1975), удостоенный Государственной премии России. В настоящее время сектор работает над Энциклопедией музыкальных инструментов мира, куда впервые войдут уникальные материалы по истории русской инструментальной культуры стран СНГ и ближнего Зарубежья. Начат выпуск серийного издания "Традиционная инструментальная музыка Европы и Азии". Проблематика современных инструментоведческих исследований включает следующие аспекты: музыкальный инструмент как орудие миропонимания и адаптации человека в окружающей среде; инструментальная культура в этноконфессиональном аспекте; инструментальные возможности человеческого тела, связь инструментализма с другими видами творчества в интермодальном пространстве культуры; светозвуковая синестезия; методология и теория инструментоведения; систематика, транскрипция, документация. Регулярно проходят международные многопрофильные конгрессы "Благодатовские чтения", тематические конференции "Инструментоведение — молодая наука"; исторические и этнографические концерты, вечера современной музыки. Издаются сборники серий "Вопросы инструментоведения", "Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира", бюллетень "Cosmos instrumentorum" (на русском и английском языках). Проект "Голос в культуре" — одно из перспективных направлений, активно разрабатываемых сотрудниками сектора.

А. А. ТИМОШЕНКО





ПРОЕКТ «ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ»

Цель проекта – сохранение и поддержание культурных ценностей в условиях нарастающей глобализации и нивелирования человеческой индивидуальности. Безусловной ценностью культуры является личность. Личность – всегда тайна. Она артикулируется в звучании голоса, который ярко индивидуален, но в то же время социально и культурно обусловлен. Человеческий голос – наиболее сложный и совершенный инструмент музыки, в котором сочетаются словесность и бессловесность, явность и сокровенность, разумность и эмоциональность, индивидуальность и социальность. Голос – инструмент общения и социально-культурной адаптации. Тембро-артикуляционные модели интонирования являются историко-культурным феноменом, этнически своеобразным и в то же время общечеловеческим. Знаковая функция голоса наиболее отчетливо раскрывается в обряде.

Проект позволяет выявить новые идеи в современном инструментоведении, музыковедении, акустике, театроведении, филологии, этнолингвистике, социологии, психологии и педагогике, сконцентрировав внимание на личностном начале культуры. Он открывает возможность соединения усилий специалистов из различных и ранее разобщенных областей человеческого знания, стимулирует индивидуальное творческое начало и способствует возникновению инициативной личности в современной науке и культуре.

Поощрение исследовательского и творческого внимания к человеческому голосу как социально-историческому и этнокультурному феномену будет способствовать улучшению экологии культуры в нынешнем ее состоянии.

Проектом задается единая полижанровая структура, включающая в себя следующие формы:

1. научно-практические и учебно-методические программы (семинары, стажировки);
2. публикация информационных и аналитических материалов;
3. инициирование научных проектов и формирование исследовательских групп;
4. создание информационной базы и разработка соответствующих компьютерных программ;

5. организация интернет- и телемостов в рамках круглых столов.

Деятельность проекта развивается по специальным направлениям (школам), в рамках которых не реже одного раза в год проводятся тематические семинары. В ежедневное расписание семинара включены занятия по следующим дисциплинам:

- * язык;
- * репертуар;
- * теоретическая лекция;
- * мастер-класс;
- * совместное выступление;
- * круглый стол, где рассматриваются научно-творческие дебюты.

Каждый семинар планирует публикацию подготовительных материалов: ноты, тексты, методические разработки.

Аудитория семинара делится на лидеров и слушателей и формируется как из уже признанных исследователей и исполнителей, так и начинающих (широкий круг практиков, студентов и преподавателей консерваторий и гуманитарных вузов, аспирантов, научных сотрудников и всех тех, кому не безразлична данная тема). Слушателям, заинтересованным в более углубленном усвоении и расширенном изучении тематики семинара, предлагается возможность индивидуальной стажировки.

В результате реализации проекта будет сформирована уникальная структура, позволяющая не только регулярно выявлять новые идеи и новых лидеров, но и содействовать воспитанию творческой личности в науке и искусстве, способной проявить собственный голос в современной обезличенной культуре.

В рамках проекта "Голос в культуре" с июня 2005 г. начинает свою деятельность "Греко-славянская школа церковного пения". Долгосрочную программу данного направления открывает семинар "Пение Псалтыри". Тематика следующих семинаров: "Артикуляция и жест", "Византийский звукоидеал в русской культуре", "Болящий дух врачует песнопение".





ГРЕКО-СЛАВЯНСКАЯ ШКОЛА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Типикон православного богослужения в качестве неотъемлемого компонента включает в себя типикон музыкальный. Момент звучания богослужебного слова имеет важнейший литургический смысл. Характерность способов певческой артикуляции и дыхания, своеобразие голосовых тембров и их сочетаний, совокупность различных пространственных эффектов звучания, типов ансамблирования, так же как и весь комплекс особенностей литургического поведения чтецов и певчих, являет собой базисный ингредиент византийской музыкальной традиции, ее ключевой компонент. Из одного мощного корня византийского церковного предания произросли два могучих и самобытных древа — греческая "византийская" традиция и русская традиция "знаменного" пения.

Непосредственная встреча и взаимное узнавание этих двух близких церковно-музыкальных традиций в настоящее время чрезвычайно актуальны и полезны как для профессиональных музыкантов и певчих, так и для тех, кто заинтересован в понимании церковной культуры. Предоставить возможность целенаправленного творческого общения всем, кто заинтересован в получении практического опыта и знаний, с мастерами церковно-певческого искусства и ведущими исследователями, занимающимися изучением истории и теории церковной культуры, — основная задача "Греко-славянской школы церковного пения".

Форма специальных семинаров – наиболее благоприятное "пространство" усвоения нового опыта. Задача их организаторов – создать среду, стимулирующую активную творческую инициативу. Участники семинаров состоят из лидеров, которые в различных формах (мастер-классы, лекции, концертные выступления и др.) готовы передать свои знания и опыт, и слушателей. Слушательская форма участия в семинарах предполагает две возможности – вольнослушание и стажировки. Стажировка включает в себя расширенную программу изучения предложенной семинаром темы и получение государственного сертификата о прохождении курса. Семинары "Греко-славянской школы церковного пения" планируется проводить ежегодно по специальному тематическому плану. Тема первого семинара – "Пение Псалтыри".

Семинар 1. ПЕНИЕ ПСАЛТЫРИ

ПРОГРАММА

Лекционные курсы

- ✦ Музыкальный типикон (И. Чудинова)
- ✦ Книга Псалтырь в христианском и ветхозаветном богослужении (М. Момина, Ю. Зислин)
- ✦ Византийская музыка в Греции (А.Кутрупис)
- ✦ Псалтырь как учебная книга и основы знаменной нотации (Н.Мосягина, Т. Грачева, Е.Титова)

Мастер - классы

- ✦ И. Мациевский. Звукотворчество в психофизиологическом и энергетическом аспектах. Естественное и искусственное пение
- ✦ А. Котов. Технология и психология певческого процесса
- ✦ В. Комаров. Голос-речь-личность

Концерты

- ✦ Русская роговая капелла (рук. С. Песчанский)
- ✦ Ансамбль "Санкт-Петербург" (рук. А. Ромодин)

Круглый стол

- ✦ Все участники семинара





ЛЕКЦИИ

Цикл I. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТИПИКОН

ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА ЧУДИНОВА училась в Музыкальном училище им Мусоргского как пианистка, затем поступила в Ленинградскую консерваторию и окончила ее как композитор. После окончания композиторской ассистентуры-стажировки Консерватории работала в Хоровом училище им. М. И. Глинки. Когда в 1992 г. в Российском институте истории искусств был возобновлен сектор инструментоведения, стала его сотрудником, вернувшись, уже в новом качестве, к совместной работе со своим первым учителем по композиции И. В. Мациевским, который возглавил сектор. С начала 90-х гг. занимается исследованиями в области истории и теории церковно-музыкальной культуры. По теме литургического музыкознания ею написано и опубликовано множество статей на русском и английском языках. В 1994 г. выпустила монографию "Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга XVIII века", в 2003 г. — монографию "Время безмолвия: Музыка в монастырском уставе". Участвовала во многих конференциях (Россия, Венгрия, Болгария, США, Бельгия). В 1997 г. в Российском институте истории искусств организовала конференцию "Наследие монастырской культуры: Ремесло, художество, искусство", по результатам которой было опубликовано три сборника статей и материалов.

ВИЗАНТИЙСКИЙ ЗВУКОИДЕАЛ. Когда мы говорим о византийском звукоидеале, мы имеем в виду прежде всего византийский богослужебный чин, утвердившийся в период, непосредственно

последовавший за иконоборчеством в IX-X вв. В это время "вырабатывается единое гармоничное целое архитектуры, поэзии, живописи, пения, направленных совместно к единой цели: выражению сущности Православия", — пишет А. Успенский (Богословие иконы Православной Церкви. М., 1997. С. 244). В ответ на иконоборческую ересь Церковь утверждает, что видение Божественного образа и слышание Божественного слова духовным оком и духовным слухом — действительная реальность и возможность человека и что церковное искусство — как иконопись, так и музыка, — молитвенное делание, открывающее "очи сердца" к духовному.

Будучи органическим элементом веры, византийское искусство служило проповеди христианства среди славянских народов. Образный язык, выработанный в центре христианского мира, славяне приняли как выражение духовного опыта и свидетельство истинности христианской веры. Но обретение опыта веры требует постоянного жизненного переживания Предания, и при расширении этнических границ христианства святость и образ получали своеобразные черты, потому что они — результат живого опыта. "Сама же основа образного языка Церкви оставалась неизменной, и на этой основе художественный язык каждого народа вырабатывался непосредственным переживанием принятой им истины. Святость и образ, так сказать, творятся заново на получаемой основе" (Богословие иконы Православной Церкви. М., 1997. С. 255). Это касается иконописи в той же мере, что и музыкального искусства. Византийское певческое предание в церковнославянской языковой среде получает особое развитие в традиции знаменного пения. При всех отличиях фонологии и ритмики музыкального языка, этнопсихологических особенностях исполнительства и музыкального мышления, внутренняя основа русской и греческой церковной музыки одна, так как связана с сущностью веры и образом молитвы.

В русской истории, когда возникала необходимость почерпнуть новые силы, опять обращались к византийскому источнику. Так было после периода Смуты и при патриархе Никоне в XVII в., так происходит и сейчас, после разрушительных десятилетий коммунистических гонений против церкви. "В горе Афонстей" ищется типикон, музыкальный строй и порядок. Но удивителен парадокс истории — патриарх Никон, стремясь воссоздать богослужебный чин в первоначальном виде и подражая лучшим образцам, усиленно исправлял пение, распространял и поощрял "греческий распев" и партес. Однако насаждаемый певческий стиль, вместо того чтобы способствовать восстановлению древнего типикона, напротив, открыл дорогу оперно-вокальной эстетике в церковном искусстве.

Видимо, "древо" музыкальной традиции имеет какие-то внутренние токи, движение которых невозможно по своему хотению изменить и направить в желаемое русло путем простого перевода крюков в ноты, нот в греческие невмы и обратно, так же как и попытками спеть что-то чужое не своим голосом. "Ключи" (А. Ромодин), хранящие сущность византийской музыкальной традиции и сокрытые в глубинах человеческой психики, раскрываются в церковном обряде и передаются в непосредственном общении. Это и фонизм литургической речи в целом, и общий характер

музыкально-литургического поведения, который зависит от личного переживания певческого предания. Неизменный субстрат музыкального элемента "византийского чина" богослужения, вероятно, прежде всего связан с артикуляционными характеристиками певческого процесса: тембр и динамика голоса, внятность и отчетливость словесной речи, соотношенность словесного ритма и дыхания, взаимодействие поющих между собой, голоса и храмового пространства – это и многое другое, уловимое только при соучастии, определяет тонус традиции и ее идентичность. В голосе поющего отражено его внутреннее состояние, и это то, чему невозможно подражать внешне и что нельзя просто копировать. В церкви говорят только правду, и единственный критерий церковного искусства - истинность высказывания и правдивость речи.

О ПЕНИИ ПСАЛТЫРИ. Келейное стихословие Псалтыри издавна было соединено с безгласной "умной" молитвой. Рукописный монашеский устав говорит, что "от словесной молитвы многие источаются умные молитвы, от умных же сердечные, когда же изнеможет ум зовущий непрестанно, и сердцем поболит, тогда подобает переходить к пению". Церковный Типикон указывает различные способы произнесения псалмов при храмовом богослужении: "глаголем" и "стихологисуем, "поем" и "начинаем со сладкопением". К строкам псалмов припевался возглас "аллилуиа". Пение псалмов в храме также соединялось с особой артикуляционной формой. Византийская музыкальная традиция в Греции до сих пор хранит особую практику пения, когда стихословие прерывается более или менее длительным выпеванием упорядоченных определенным образом слогов и тембромелодических формул, не образующих словесного ряда. В России пение подобных тому "аненаек" прекратилось в XVII в.

Можно предположить, что пение как молитвенное делание (понятия "пение" и "молитва" в древности часто объединялись) с древнейших времен предполагало две формы, в которых могло артикулироваться два состояния, две возможности словесного дара человека. В первом Послании к коринфянам апостола Павла (14, 2-3) читаем: "Ибо кто говорит на *незнакомом* языке, тот говорит не людям, а Богу; потому что никто не понимает *его*, он тайны говорит духом. А кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение". Общность понятия "незнакомого языка" (по-гречески "глоссолалия") с ремаркой еврейской Псалтыри "сэла" (сохранившейся в древнейших славянских рукописях), указаниями греческой Псалтыри "диапсалма", так же как с пением "аненаек" у русских и с обширной практикой фитного пения в позднейшей русской традиции, вполне вероятно.

Другое важное указание устава – разделение стихов псалма для попеременного пения на правом и левом клиросе. Выполнение этого указания не только придает псалмопению особый звуковой объем и глубину, необходимые для монодии, но и способствует певческому вниманию, единению всех участников действия и координации музыкального движения с храмовым пространством. Как "исон" и "канархание", антифонный принцип отражает глубинную суть византийского звукоидеала.

Цикл 2. КНИГА ПСАЛТЫРЬ В ХРИСТИАНСКОМ И ВЕТХОЗАВЕТНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

МАЙЯ АНДРЕЕВНА МОМИНА родилась и всю свою жизнь прожила в Петербурге. Окончила Ленинградский университет. Одновременно училась на русском отделении филологического факультета и китайском отделении восточного. После окончания аспирантуры защитила диссертацию по истории русского языка XVII в. "Лексика Описания путешествия Николая Сапфария в Китай". Работала в Карельском педагогическом институте в Петрозаводске и Ленинградском филиале Московского полиграфического института. Читала лингвистические курсы по введению в языкознание, общее языкознание, старославянский язык, историю русского литературного языка, стилистику и др. С конца 1960-х гг. занималась лингвистическим анализом переводов с греческого языка церковно-славянских литургических книг, точнее текстологией гимнографии. По этой теме ею был опубликован ряд работ: "Типы славянской Триоди" (1982), "Вопросы классификации славянской Триоди" (1983), "Греческие разночтения в славянском гимнографическом тексте" (1983), "Жервинская Триодь" (1983), "Славянский перевод Акафиста" (1985), "О происхождении греческой Триоди" (1986), "Греческая Триодь X-XI вв." (1989, в сотрудничестве с Б. А. Фонкичем), "Проблема правки славянских богослужебных гимнографических книг на Руси в XI в." (1992). В 2004 г. в серии трудов Северо-Рейнской Вестфальской Академии наук (Германия) вышла монография М. А. Моминой "Триодь (Постная и Цветная) по славянским рукописям XI-XIV вв." (в сотрудничестве с Н. И. Трутэ), включающая в себя историю Постной и Цветной Триоди, а также тексты на церковнославянском и греческом языках. Книга переведена на немецкий язык.

КНИГА ПСАЛТЫРЬ В ХРИСТИАНСКОМ БОГОСЛУЖЕНИИ. Псалтырь — одна из важнейших литургических книг христианского богослужения, поэтому она и была переведена на церковнославянский язык уже при жизни св. равноапостольного Кирилла с греческого перевода семидесяти толковников, который был сделан в Александрии в III в. до н.э. Христианское богослужение основано на Псалтыри, в этом христиане следовали древней иудейской богослужебной традиции.

В православной церкви вся Псалтырь прочитывалась за неделю на повседневных богослужениях. Кроме этого, отдельные псалмы употреблялись при повседневном богослужении на всех семи последованиях. На основе псалмов создавались молитвы псалмического типа (например, великое славословие); соединения нескольких строк из псалмов (прокимны) стихословились перед чтениями паремий, Апостола и Евангелия. Таким образом, прокимны — древнейшие песнопения православной церкви.

К стихам псалмов могли припеваться припевы: они находились в составе самих псалмов (например, 135 псалом на поилеелее) или, составленные из каких-либо стихов псалма, к ним присоединялись. С течением времени припевы становились все более развернутыми. Так образовались тропари.

Можно найти тропари, которые образовались из двух разных стихов одного псалма. Тропарь можно считать родовым названием для церковных песнопений, которые впоследствии получили различные функции в богослужении. Например, те тропари, которые служили припевом к стихам псалмов, стали называться *стихирами*. Те тропари, которые исполнялись между кафизмами (группа псалмов), стали называться *седальными* или *ипакои* и т.д. В настоящее время термин *тропарь* употребляется и в узком смысле как припев к библейской песне или как припев к отдельным изолированным стихам псалма (например, на Бог Господь). Это и тропарь праздника, который повторяется в богослужении несколько раз и занимает в ней важное место. Так, в VI-VII вв. появилась христианская гимнография. Поначалу не все были согласны с введением гимнографии в богослужение. Она с трудом входила в церковный обиход. Считалось, что не следует вводить гимнографию, но только петь псалмы.

Употребление псалмов несколько отличается по различным богослужебным Типиконам. Например, в типиконе Великой церкви псалмы употреблялись особым образом, который назывался *песенным последованием*, состоявшем из стихословия псалмов, причем все псалмы пелись полностью и с припевами. В Студийском и Иерусалимском уставе употребление псалмов одинаково.

Псалтырь явилась основообразующей для других богослужебных книг. Самое главное в богослужении — это чтения, которые содержатся в книгах — лекционариях (от латинского глагола *lego* — читать). Главные лекционарии — Паремийники (чтения из Ветхого Завета на богослужении), Псалтырь, Евангелие (четвероевангелие и апракос), Апостол. Как мне кажется, все богослужебные книги православной церкви произошли от лекционариев.

Самая главная книга у христиан — Евангелие. Чтение Евангелия занимает центральное место в богослужении. Перед чтением Евангелия на литургии поется аллилуарий. В завершающем Евангелие канонаре, где указан календарный порядок чтений, стали записываться отдельные прокимны и тропари. Когда тропарей в канонаре стало много, они отделились от лекционария, и книга стала называться Тропологион, который впоследствии разделился на Минею, Триодь и Октоих. Таким образом, эти гимнографические книги образовались из Евангелия.

Псалтырь как лекционарий была разделена на двадцать кафизм. После кафизм в лекционарии писались библейские песни. В древнейших Псалтырях мы находим записи, касающиеся утреннего и вечернего последования. Эти записи становились более распространенными, из них образовались книги, которые называются Часослов (книга для чтеца) и Служебник (книга для священника и дьякона).

Между кафизмами книги Псалтырь находились псалмические молитвы и тропари, называемые покаянными. В различных рукописях тропари и молитвы очень разнообразны. Они не предназначались для произнесения в церкви, но в келье. Как мне кажется, покаянные стихи, исполняемые народом вне храма, – перифразирование этих покаянных тропарей.

ЮДИФЬ МЕЙЕРОВНА ЗИСЛИН родилась в Ленинграде. С 1974 по 1980 г. обучалась в Ленинградском филиале Московского полиграфического института (специальность – редактирование). Студентка и дипломница Майи Андреевны Моминой. В 1977-1991 гг. работала в Издательстве по архитектуре и строительству (Стройиздат) – корректор, младший редактор, редактор. С 1992 по 1996 г. жила и работала в Иерусалиме (Израиль). С 1996 г. – в Санкт-Петербурге. Редактор редакционно-издательского отдела Российского института истории искусств (сборники "Традиционное искусство и человек", 1997; "Нижегородская свадьба", 1998; "Из фондов Кабинета рукописей". Вып. 2, 2003; "Искусство устной традиции. Историческая морфология", 2002; "Механизм передачи фольклорной традиции", 2004, "Российский институт истории искусств в мемуарах современников", 2003, и др. издания).

ЗНАЧЕНИЕ ПСАЛМОВ В ВЕТХОЗАВЕТНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ. Псалмы (на иврите תהלים – буквально "славословия") – первая книга Писаний (כתובים), третьего раздела канонической Библии. "Славословия" означает здесь "гимны", "обращения человека к Богу".

Принято считать, что книга Псалмов состоит из пяти книг (1-41; 42-72; 73-89; 96-106; 107-150), разделенных естественной цезурой – ритмической паузой. Каждая книга заканчивается хвалой Богу. Последний Псалом – 150 ("Аллилуйя. Хвалите Бога в святилище его...") можно считать заключительным гимном ко всей книге.

По-видимому, в древности это были самостоятельные сборники, и только постепенно они сложились в единую книгу. Об этом свидетельствует повторение некоторых Псалмов и отдельных стихов (например, Псалом 14 из первой книги – Псалом 53 из второй; стихи 14-15 псалма 40 из первой книги – стихи 2-6 Псалма 70 – из второй).

По времени создания наиболее древним считается первый сборник (вернее, Псалмы 3-41), написанный одним лицом (в отличие от другой группы Псалмов, считающихся произведениями коллективного творчества). Это основа всего Собрания, так называемые Давидовы Псалмы. Однако надпись *ле-Давид* (לדוד), которую можно трактовать и как указание на авторство Давида, и как посвящение Давиду, встречается во всех книгах (в 73 из 150 Псалмов).

Среди разнообразных по своей форме Псалмов выделяются песни, написанные для исполнения во время храмовой службы. Такое пение часто сопровождалось музыкой. Сохранились свидетельства об игре на музыкальных инструментах уже во времена Первого Храма (нач. X в. до н. э. – 586 г. до н. э.) – кн. Амоса

(5, 23); Псалом 137, 3; 2-я Паралипомен 34, 12). Особо следует обратить внимание на пометки в начальных стихах Псалмов, — שיר ("песнь"), מזמור ("песнь, сопровождаемая игрой на инструменте"), למנצח (возможно, "дирижеру").

В книгах Эзры и Нехамия упоминается о певцах-левитях (левиты — потомственные священнослужители) времен Второго Храма (516 г. до н. э. - 70 г. н. э.): "... поставлены были (на службу) стражи ворот, и певцы, и левиты" (Нехамия, 7, 1); "Певцы — потомки Асафа — сто двадцать восемь" (Эзра, 2, 41). По-видимому, каждый день в Храме левитами читался особый Псалом.

После разрушения Второго Храма (70 г. н. э.) и потери государственности значение Псалмов, ставших частью не только публичного богослужения, но и личной молитвы, еще более возросло.

Чтение Псалмов во время молитвы считается проявлением глубокого благочестия молящегося. Не менее 250 отдельных стихов из Псалмов включено в регулярную литургию.

Практически все молитвы (благодарственные молитвы после еды, при отходе ко сну, молитвы больного и за больного...) включают в себя Псалмы. Особо следует отметить традиции похорон и траура (чтение Псалма 23 при прощании с усопшим, Псалмов 33 и 119 и стихов, соответствующих буквам имени усопшего из Псалма 119, — в день поминовения).

В текстах Псалмов заключается конкретный смысл, основанный на вере и представлениях людей, живших более тысячи лет назад, — о Боге и его роли в мире, его отношении к человеку и народу Израиля.

Об этом пишет Сергей Аверинцев: "Элементарный историзм внушает нам, что торжественная придворная песнь не была и не могла быть на древнем Ближнем Востоке явлением "светской поэзии" <...>, а потому должна была как можно теснее и неразрывнее соотнести и переплести мысль о государе с мыслью о Едином Господе..." (Аверинцев С. Ветхий Завет как пророчество о Новом // Аверинцев С. Собрание сочинений. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы. Киев, 2004).



Цикл 3. ВИЗАНТИЙСКАЯ МУЗЫКА В ГРЕЦИИ

АНТОНИОС КУТРУПИС родился на Кипре в 1978 г. Начал заниматься византийской музыкой в 11 лет, в 17 получил диплом протопсалта (диплом епархии Кипра и Греции). Пел в кафедральном соборе в Лефкосии (Кипр) и кафедральном соборе в Афинах (Агиос Дионисиос Ареопагит). В настоящее время учится на вокальном факультете Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

КАК СТАТЬ ПРОТОПСАЛТОМ. Византийская церковная культура в Греции сохранялась и развивалась благодаря огромному уважению к традиции.

Для того чтобы стать протопсалтом, требуются долгие годы учения и опыт. Прежде всего ученику необходимо иметь благоговейное отношение к церкви. Церковный певчий вслед за иереем — посредник пред Господом, он занимает важное место в церкви, поэтому его поведение и образ жизни должны быть образцовыми. В то же время протопсалт — представитель народа. Он обязан хорошо понимать то, что поет и должен не только глубоко усвоить церковную культуру и овладеть византийской музыкальной традицией, но и быть знатоком классической музыки.

Византийская музыка — это, прежде всего, практика. Мне знакомы певцы с посредственным знанием теории, но превосходными практическими навыкам (причем первое ничуть их не беспокоит), в то время как чистых теоретиков византийской музыки я не встречал.

Церковный певчий воспитывается и обучается в традиционной среде. С раннего детства он часто бывает на церковных службах и слышит византийскую музыку. Желая научиться петь в церкви, он прежде всего выбирает достойного учителя. Критерий выбора — количество и высокий профессиональный уровень выпущенных учеников.

Начинают заниматься обычно лет в двенадцать, сначала в группе, потом, совершенствуясь (после трех лет занятий), уже индивидуально. Ученик прежде всего должен обладать хорошим слухом и красивым голосом, однако принимают учиться всех, кто этого захочет. Развиваются способности и усваиваются навыки по-разному, но учитель всегда проявляет терпение — я не знаю случая, чтобы кто-нибудь из учеников был исключен из певческой школы из-за того, что не попевает за группой. Если годичный курс не усваивается, ученик повторяет его до тех пор пока, рано или поздно, не справится, и, таким образом, и слух, и голос его развиваются.

Занятия проводятся несколько раз в неделю не более часа (чтобы не перенапрягать голос). С самого начала учат чтению музыкальной записи и пению по певческим книгам. Это не случайно. Византийская

книга — самый верный учитель традиции церкви. Без нее не может сохраниться церковное музыкальное предание. Отношение к книге воспитывает и уважение к истории. Первые три года поют по нотным книгам, только потом начинают петь и по памяти. Сначала учат основную гамму, затем — ихосам (гласам), в первую очередь осваивают песнопения ирмология, потом — стихирное пение и, наконец, переходят к медленным песнопениям, таким как, Херувимская, Киноники и т.д.

Византийская музыка существует в Греции для всех — как для мужчин, так и для женщин, но поют в церкви только мужчины. Для этого есть много причин. Во-первых, как известно, еще апостол Павел говорил о том, что в церкви женщина должна молчать — она имеет другое призвание в жизни. Во-вторых, характер звучания женского голоса не соответствует общему строю византийского обряда. Женские хоры существуют только в женских монастырях.



Цикл 4. ПСАЛТЫРЬ КАК УЧЕБНАЯ КНИГА И ОСНОВЫ ЗНАМЕННОЙ НОТАЦИИ

НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА МОСЯГИНА, ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА ТИТОВА, ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА ГРАЧЕВА (ДЕМЬЯНЧУК) — выпускницы Санкт-Петербургской государственной консерватории (отделение древнерусского певческого искусства), студентки и дипломницы кандидата искусствоведения профессора Альбины Никандровны Кручининой (ученицы М. В. Бражникова), трудами и любовью которой создавалась кафедра музыкальной этнографии и древнерусского певческого искусства (с 2004 г. — кафедра истории отечественной музыки, секция древнерусского певческого искусства). С момента своего существования и поныне в составе кафедры истории отечественной музыки секция древнерусского певческого искусства является научно-педагогическим центром Северо-Запада по изучению теории и истории русского церковно-певческого искусства, обучению искусству пения по знаменной нотации, текстологическому анализу древнерусских рукописей.

Т. А. Грачева (Демьянчук) — участница конференций "Бражниковские чтения" (СПб., 1999-2004), Рождественские чтения (Москва, 2001), международного семинара "Школа молодых фольклористов" (СПб., 2004), Международного инструментоведческого конгресса "V Благодатовские чтения" (2004), I съезда Общества любителей древнерусского пения. В течение пяти лет работала певчей и регентом знаменного клироса в храме Державной иконы Божией Матери (Санкт-Петербург). Область научных интересов — древнерусские музыкально-теоретические руководства и певческая терминология как ключ к достоверному исполнению знаменного распева.

Н. В. Мосягина — руководитель певческого коллектива, автор многочисленных публикаций по истории и теории церковно-певческого искусства. С 1999 г. — преподаватель секции древнерусского певческого искусства (кафедра отечественной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова). Ведет курсы "Вокальный ансамбль", "Русская певческая палеография", "Педагогическая практика". С 1996 г. — регент храма Рождества Пресвятой Богородицы при Санкт-Петербургской консерватории. Научные интересы — семиология, лексикография древнерусского певческого искусства, вокальная техника богослужебного пения, иконология богослужебного пения.

ИРИНА ЧУДИНОВА: Слово "искусство", в древнем его понимании, означает "опыт", "умение", "знание", которое не может быть частичным. Искусство пения, чтения и писания всегда имели для церковного человека значение аскезы, пути совершенствования человеческой личности, просветления

образа Божия в человеке. "Отверзай уста своя словом Божиим", — говорит древняя рукопись (РНБ, Сол. Анз. 71/1437, л. 1). Чтение, как и пение, в церковной культуре — это опыт осмысленного произнесения "слова Божия", "почитание книжное". Первая книга, которая открывалась для того, чтобы научиться читать, была Псалтырь. Внятно, вслух, вслед учителем повторяя стихи псалма, ученик усваивал мелодику и ритмику произнесения — это закладывало основы певческих навыков. Навыки артикуляции и дыхания были соединены с молитвенным опытом, умением сосредоточить внимание и сохранить произнесенное в памяти. После Псалтыри, уже с навыком вычленив и внятно произнести строку, сохранить внимание сначала и до конца молитвословия, удержать интонационный уровень и соединить дыхание со словесным ритмом, приступали к Часослову. Как известно, эта книга могла служить и для пения. Освоение певческих нотированных книг было естественным расширением опыта чтения. Этот путь индивидуального опыта отражает и исторический путь совершенствования графических знаков, фиксирующих традиционные приемы произнесения слов при богослужении, — от экфонетических знаков чтения к певческим невмам (или крюкам).

ЕЛЕНА ТИТОВА: Литургическое чтение приравнивалось к пению, "яко всякая речь божественная пение глаголется", было своего рода первым уровнем пения, и Псалтырь в этом плане была основным источником обучения искусству литургического интонирования. Как известно, псалмы построены как особый стихотворный текст, поэтому для осмысленного их чтения необходимо уметь распознавать структуру, читать "по стихам". Отсюда рождается понятие строки текста, которое становится основным в древнерусском певческом искусстве.

Русская богослужебная традиция выработала особые формы четческого искусства — чтение на погласицу. Огромное богатство подобных погласиц хранит устная традиция старообрядцев, но иногда их записывали крюками. Одним из примеров является раздел Азбуки певчей из собрания рукописей БАН (собр. Чуванова № 119). В нем представлена Псалтырная погласица, причем "ознаменованы", т. е. записаны знаменами-крюками, большое количество псаломских строк — от нескольких строк до целых псалмов и кафизм. Включение псалтырной погласицы в обучение певчего чрезвычайно важно, поскольку дает возможность обогащения интонационного звучания Псалтыри в Богослужении.

ТАТЬЯНА ГРАЧЕВА: Древнерусская церковно-певческая система — знаменный распев и его нотация — возникла на основе византийской. В результате взаимодействия с национальной народно-певческой культурой, а также благодаря труду распевщиков, теоретиков и певчих, русское церковное пение во многом отошло от своего первоисточника и сформировалось как самостоятельное культурное явление. Особенностью его является наличие разработанной профессиональной терминологии, зафиксированной в древних музыкально-теоретических руководствах — певческих азбуках, первые списки которых относятся к XV в.

Путем сравнения древнерусских терминов и знаков нотации с аналогичными византийскими можно проследить изменение функций знаков и их символического значения, переосмысленного русскими теоретиками. В свою очередь, методы компаративистики помогают в истолковании отдельных сторон певческого интонирования знаменных неvm, обусловленных историческими параллелями. Анализ наименований знамен и толкований приемов их исполнения указывает на то, что каждая невма древнерусской нотации обладает индивидуальной интонационной наполненностью. Так, внутреннее энергетическое наполнение звучания выражено в названиях знамен: *статья, стопица, стрела*. Тембровые и звуковысотные характеристики – *светло, мрачно, громно* – взаимосвязаны и несут отпечаток эмоционального переживания. Обширную группу терминов составляют обозначения приемов исполнения. Здесь содержатся самые подробные указания выразительного звукоизвлечения, от речевого типа интонирования (*говорити, возгласити*) до певческого, с различными градациями вокализации (*потянути, постояти, ступити, положити, скочити, потрясти, опрокинути*) и использованием специфических приемов артикуляции (*вывертити, икнути, выгнути, дрогнути, подробити, ударити, голкнути, гаркнути*).

Изучение древнерусской певческой терминологии, на наш взгляд, позволяет найти надежную опору исполнителям, стремящимся к достоверному восстановлению традиции знаменного пения. В лекции будут рассмотрены интонационные особенности знаменного пения в зеркале древнерусских музыкально-теоретических руководств.

НАТАЛЬЯ МОСЯГИНА: Слушатели курса "Основы знаменной нотации" получают общие сведения о принципах знаменной нотации, освоят навыки чтения основных знамен. Занятия включают теоретическую часть и практическую работу с певческими текстами. Первое занятие предполагает ознакомление с особенностями исполнения знаменного распева, принципами знаменной нотации; вводится понятие обиходного звукоряда. Практический раздел включает "проучки". Теоретическая часть второго дня предполагает более подробное ознакомление с системой знаменной нотации: основными знаменами, дополнительными знаками и киноварными пометами. Слушатели получают навыки певческого интонирования Псламов 102 и 136, а также прокимнов. Третий день предполагает практическую работу с певческими текстами.





МАСТЕР - КЛАССЫ

ИВ ГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ МАЦИЕВСКИЙ — композитор, доктор искусствоведения, профессор, зав. сектора инструментоведения Российского института истории искусств, заслуженный деятель искусств Украины, академик Международной Академии информатизации, член Союзов композиторов России и Украины, Международного Совета традиционной музыки ЮНЕСКО. Родился в Харькове 28 июня 1941 г. В 1965 г. закончил Львовскую консерваторию по классу композиции у профессора А. Солтыса. Там же занимался этномузыкологией с Владимиром Гошовским. Позднее стажировался по композиции в Ленинградской консерватории у Ореста Евлахова. В 1970 г. под руководством проф. И. И. Земцовского на тему "Гуцульские скрипичные композиции" закончил аспирантуру в Институте театра, музыки и кинематографии. С 1990 г. — доктор искусствоведения (диссертация "Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: Общеоретические проблемы").

И. В. Мациевский — автор многочисленных симфонических, камерно-инструментальных, хоровых, вокальных сочинений, успешно исполняемых на концертных площадках городов России, Украины, Беларуси, Польши, стран Балтии. Автор музыки к десяти художественным и художественно-публицистическим фильмам, среди которых особой известностью пользуются такие киноленты, как "Левша", "Небывальщина", "Фараон", отмеченные Гран-при престижных международных кинофестивалей.

Научная работа И. В. Мациевского прежде всего связана со сферой традиционной музыки славян (украинцев, поляков, белорусов, русских), а также финно-угорских, балтийских, тюркских народов. Она включает экспедиционные исследования, нотацию и анализ инструментальных наигрываний, изучение традиций изготовления инструментов, обучения игры на них, традиционной музыкальной философии, эстетики, теории, терминологии, способов передачи традиции, основных исполнительских школ.

Сравнительное исследование инструментальных культур различных народов позволило ученому разработать уникальный системно-этнофонический метод инструментоведения, совершенствовать технологию транскрипции и анализа традиционной музыки. Им выявлен феномен инструментализма как особого вида искусства в сопоставлении с вокальной музыкой, хореографией, театром, поэзией, прозой, изобразительным искусством и архитектурой. Исследования ученого позволяют всерьез говорить о возможности использования фольклорных источников в качестве базы для историко-генетического моделирования.

ЗВУКОТВОРЧЕСТВО В ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОМ И ЭНЕРГЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ. "ЕСТЕСТВЕННОЕ" И "ИСКУССТВЕННОЕ" ПЕНИЕ. Нельзя не заметить, что звукотворчество, поставленное на определенную модель (bel canto, китайская опера и т.д.), предполагает перестройку певческого аппарата и отказ от собственной природы (академические певцы хорошо знакомы с каламбуром "Кто такой воробей? Это соловей, окончивший консерваторию"). "Природная" певческая интонация, столь ценимая и культивируемая в традиционных культурах Востока и Запада, нивелируется при ее соприкосновении с инструментами, ориентированными на равномерно-темперированную систему (противоречие двух систем наиболее ярко ощущается в сочетании голоса и рояля). Вытеснение естественной вокальной интонации в академической европейской культуре происходит и вследствие господства нотополосной записи, предполагающей иное осмысление природы звука (нота — точка вместо ноты — знака), сочетания звуков, ведь нотация по своей природе инструментальна. В традиционной культуре "искусственное" пение является неотъемлемым компонентом обряда — жестко закрепленные тембро-артикуляционные модели сообщают знаковость, по которой мы безошибочно узнаем причитания и весенние заклички, тувинское горловое пение и пение муэдзина, вепские йойги и тирольское горловое пение.

Искусственное и естественное пение существуют в границах одной певческой традиции — здесь не играет роли оппозиция академическое — традиционное. Однако в традиционной культуре значимость естественного пения гораздо большая, оно охватывает всю внеобрядовую сферу традиции, обнаруживая живую связь с речью, голосовыми сигналами, возникающими в трудовой деятельности. Здесь выбор певческой позиции, подача звука, границы певческого диапазона принципиально ситуативны — творческое задание приходит изнутри, от самого певца, прекрасно осознающего свое психофизическое состояние и возможности. Примечательно, что традиционные певицы не "срывают" голоса, — это связано с прекрасным знанием возможностей своего голосового аппарата. Приятие собственной индивидуальной природы и ее переменчивости порождает взаимоприятие между членами певческого ансамбля, всякий раз вызывая новый художественный результат — один из мощных стимулов вариативности фольклора. В традиционной культуре многие особенности вокального интонирования идут от слова, имеющего, как известно, свою интонацию — не точную, но "подвешенную". Нередко изменения в языке ведут к почти полному изменению мелодико-ритмических моделей певческой традиции, что отчетливо представлено на

примере русской традиционной музыки: древний финно-угорский субстрат сохранился здесь более всего в музыке инструментальной, не подверженной контролю слова.

Между тем каждый человек имеет в себе потенциал "естественного" пения, ему даны уникальные возможности, реализуя которые, он сможет найти свой неповторимый модус вокальной экспрессии. Познание своей внутренней природы и ее реакций на природу, в которой мы существуем и действуем, раскрытие объективных и субъективных возможностей певческого аппарата, связанных с дыханием, физиологией и психоэнергетикой, является задачей предстоящего мастер-класса. Способность ощутить и передать материальность звукового потока, его динамику зависит от умения сосредоточиться, сбалансировать свое психическое состояние, почувствовать мышцы, которые задействованы в звукоизвлечении, разработать правильное диафрагмальное дыхание и голосоречевой аппарат, ощутить богатство фонетического строя языка и многое другое. Для этого в занятиях применяется уникальный комплекс индивидуальных и коллективных психофизических и музыкальных упражнений, освоив которые, участники смогут далее развиваться самостоятельно.





АНДРЕЙ НИКОЛАЕВИЧ КОТОВ родился в 1959 г. в Москве. Окончил Академию им. Гнесиных как дирижер хора, на протяжении многих лет работал в Первой студии Ансамбля народной музыки под руководством Дмитрия Покровского. Фольклорная работа А. Котова в 1970-1980-е гг. включает регулярные экспедиции к донским казакам и мастерам народного пения юга России (Курская, Белгородская области), изучение старообрядческой культуры и традиции исполнения духовных стихов. В составе Ансамбля Д. Покровского А. Котов дал много концертов, снимался в кино, принимал участие в театральных постановках Юрия Любимова ("Борис Годунов", 1981), Льва Додина ("Повелитель мух", 1984). В 1986-1987 гг. Котов работал в Студии Ансамбля Покровского при МГУ. В это время формируется его собственная система работы со звуком, ритмом и движением, основанная на художественных принципах традиционной русской культуры.

1989 г. А. Котов создает Ансамбль Древнерусской Музыки "СИРИН", где музыкант использует опыт, накопленный в экспедиционной работе, концертной деятельности в составе Ансамбля Покровского, опыт работы с ведущими мастерами: музыкантами, композиторами, режиссерами. Владя уникальной технологией звукоизвлечения и особой интерпретацией сакральной средневековой музыки, участники ансамбля стремятся постичь природу, принципы развития и взаимосвязи духовных традиций различных культур. И несомненно, "СИРИН" опирается на знание богослужбной практики. Ансамбль находится в постоянном поиске, возрождая древние произведения, создавая новые формы, которые вызывают живой интерес ведущих современных композиторов. Специально для ансамбля пишут Владимир Мартынов ("Плач Иеремии", "Игры Ангелов и людей", "Заповеди блаженств"), Павел Карманов ("Вертеп"), Александр Бакиш (музыка к спектаклю "Шинель"). В сотрудничестве с ведущими режиссерами современности ансамбль сделал несколько театральных работ, отмеченных публикой и "высокой" критикой: "Плач Иеремии", "Моцарт и Сальери" (постановки Анатолия Васильева); "Шинель" (постановка Валерия Фокина).

Авторские программы А. Котова отличает изысканная музыкальная режиссура, работа с пространством, научная обоснованность, он проводит мастер-классы и тренинги для профессиональных исполнителей в России и за рубежом.

ТЕХНОЛОГИЯ И ПСИХОЛОГИЯ ПЕВЧЕСКОГО ПРОЦЕССА. Первая часть тренинга касается категории звука. Тело является совершенным инструментом, который у каждого человека глубоко индивидуален. Необходимо научиться понимать этот инструмент, овладевая резонаторами, тембром/тембрами собственного голоса, осознать его звучание в пространстве, заполнение которого происходит либо автоматически, неосознанно, либо активно, при определенном дистанционном посыле — в непосредственной близости людей, в окружающем мире, вселенной. Важно также ощутить пластику тела в творческом состоянии, без этого невозможно полноценное звучание. С психологической точки зрения, звук — один из способов раскрытия личности. Звук имеет энергетику, коммуникативную направленность. Озвучивая себя, мы не только воздействуем на мир, но и вызываем его реакцию.

Тренинг включает освоение техники звучания согласных: в пении и речи их артикуляция различается, что связано с работой разных полушарий мозга. Необходимо изучать строение звуков в различных фонетических сочетаниях; особое внимание следует обратить на технику связки гласных и согласных.

Важно осознать, что пение — это эмоциональный процесс. В наше время Псалтырь обычно читают, но в древнерусской церковной культуре она больше пелась, что в византийской традиции Греции существует и поныне. Пение псалмов достигает совсем иных результатов. Когда человек поет, слово непосредственно воспринимается внутренним сердечным чувством, минуя логический барьер. Участвуя в богослужении, человек проходит определенные состояния. Действительное проживание этих состояний свойственно человеку традиции, усвоившему Предание вне всякого сомнения. Человек прогресса испытывает постоянное давление собственного Я, находится в состоянии непрерывной рефлексии, ведущей к саморазрушению, и его способ пребывания в храме нередко сводится к имитации состояний.

Человек воспринимает не текст, а контекст, т. е. систему ценностей, опыт и состояние читающего/говорящего. Передача сакрального содержания текста невозможна без личного проживания каждого его смыслового момента. В отличие от человека традиционной культуры, получающего и передающего свое знание о мире прежде всего со слуха и через звучание, современный человек, неразрывно связанный с культурой визуального текста, не может адекватно воспринять звучащее слово, в его сознании символ слова и внутреннее состояние разделены. Здесь кроется и одна из основных проблем понимания крюковой нотации, ведь в традиционном понимании определенный крюк связан с определенным состоянием. Этим объясняется то, зачем для обозначения одного звука, интонации существовало столько крюков — разный контекст, разный комплекс состояний... Именно поэтому восстановление знаменного пения без многолетнего молитвенного труда невозможно.

Второй этап работы связан с клиросным пением, поскольку ставит задачу найти общее для поющих звучание слова, ощущение пространства и времени. Важно осознавать ответственность, которая ложится на церковных певчих, поскольку певческое слово возбуждает в слушающих причину поступка.

Певчий должен пройти путь духовного водительства, прийти к пониманию каждого события богослужения. Наше обыденное информационно-музыкальное пространство находится в крайнем противоречии с ценностями христианской жизни, и в этом плане церковное пение экстремально — слушая его, человек должен отрезветь, "встряхнуться" от обыденности как от тяжкого сна.



ВЛАДИСЛАВ ЕВГЕНЬЕВИЧ КОМАРОВ родился в г. Тихвине в 1968 г. Окончил актерский факультет Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ), класс доцента А. Д. Андреева. Актер Театра юного зрителя им. А. А. Брянцева; в качестве режиссера работал на сценических площадках России, Австрии, Германии, Финляндии, Швеции, Швейцарии; имеет многолетний педагогический опыт работы по предмету сценической речи в СПбГАТИ.

ГОЛОС – РЕЧЬ – ЛИЧНОСТЬ. Занятия предполагают ознакомление с основами работы над голосом и речью, сложившимися в драматической школе русского актера. Универсальность методики позволяет использовать ее не только на сцене, но и в качестве основы формирования культуры речи в целом, ведь именно отсутствие навыков ясной и свободной артикуляции ведет к недопониманию, а в некоторых случаях и к искажению смысла произносимого слова. В прошлом формированию культуры голоса и речи строилось в соответствии с академической, оперной манерой; нередко можно было слышать академически правильные, но усредненные, стерильные голоса, не позволяющие почувствовать внутренний мир личности. Одна из примет настоящего времени – примитивность общения, зачастую строящегося на использовании "звуковых мелодий" (не несущих смысла аффективных восклицаниях, таких, как "клево", "класс", "вау" и т.д.). Это свидетельство принижения значимости культурных ценностей, поскольку именно голос непосредственно отражает личность человека, полноту или скудость его внутренней жизни.

Предполагаемый метод работы над голосом и речью не ставит целью формирование привычных оперно-академических клише, но открывает возможность гармонизации личности через познание природы своего голоса и речи. Тренинг подразумевает развитие естественного звучания голоса и формирования свободной артикуляции. В процессе занятий возникают навыки управления голосо-речевым аппаратом. Опосредованное воздействие на голос и дикцию осуществляется через воображение, движение, темпоритм, работу с предметами (палка, мячик, скакалка и т.д.). Упражнения, используемые в тренинге, – от чисто технических до психофизических – имеют целью как комплексное, так и индивидуальное воздействие на органы фонации, корректировку их функций (дыхание, объем, выносливость, резонанс, полетность звука, пластичность). В процессе тренинга достигается освобождение от телесных и психологических зажимов, бытового обесцвечивания тембро-интонации и в то же время формируется способность контроля над артикуляцией, дыханием и качеством звучания.





К О Н Ц Е Р Т Ы

РУССКАЯ РОГОВАЯ МУЗЫКА — явление уникальное. Возникнув по инициативе чешского музыканта Яна Мареша в середине XVIII в., она стала подлинно русским явлением. Роговая музыка звучала на охоте и в императорском дворце, на военных парадах, в аристократических усадьбах. При дипломатических переговорах она служила символом русского государства.

Будучи связанной прежде всего с придворным и усадебным бытом, роговая музыка воспринималась и как часть русского пейзажа, как небесный хор, созвучный колориту естественного пространства русского города. "Как изобразить этот чистый воздух, это спокойствие, пейзаж, видимый в сумеречном свете, словно сквозь легкий газ, и эту роговую музыку — особенность России, — гармония которой, слышимая издали на воде, кажется доносящейся с небес..." — стремится передать свои впечатления о русском ландшафте в начале XIX в. французская актриса Л. Фюзиль. Однако мир изменялся, исполнялся иных звучаний, роговая музыка становилась все более чужеродной в новой урбанизированной среде. После столетнего существования в русской культуре в последний раз роговой оркестр прозвучал на коронации Николая II — в 1896 г.

Казалось бы, роговая музыка уже никогда больше не будет услышана. Однако пришло время, и она вернулась из забвения. В среде музыкантов, исполняющих классический репертуар, возникла потребность "естественного звучания", заданного единым действием, единым пониманием. Потом пришла идея: рог — единственный инструмент, естественно данный нам природой. В нем заключен лишь один натуральный звук, богатый обертонами. Соединяясь в общем музыкальном действии, звуки рогов дополняют и усиливают друг друга. Происходит переплетение глубинной жизни звуков, которое создает совершенно особое психологическое состояние внутреннего и внешнего единения. Другими инструментальными средствами достичь этого едва ли возможно.

В 2001 г. в Петербурге вновь возникает роговой оркестр. Несколько энтузиастов приступили к созданию первых инструментов, освоив со временем специфику игры на рогах. Первые пробы

совместной игры превзошли все ожидания. Оказалось, что роговая музыка производит необыкновенно сильное впечатление — как на слушателей, так и на самих исполнителей. За несколько лет роговой оркестр вырос до внушительных размеров — сейчас он состоит уже из 17 музыкантов, располагающих возможностями 72 инструментов (величиной от 10 см до 2,5 метров). За три года он 250 раз выступил с концертами, и всегда с неизменным успехом. Труд и талант исполнителей, безусловно, приносят свои плоды, но дело, видимо, не только в этом. После концерта, который состоялся в Российском институте истории искусств 6 декабря 2004 г., один из слушателей (профессор И. В. Мациевский) сказал: "Мне кажется, все мы сейчас были соучастниками".

Роговую музыку можно сравнить с другим удивительным явлением русской культуры — ранними партесными гармонизациями древней монодии (знаменного распева). Их роднят не только общая судьба — недолгий расцвет и забвение, но, главное, общие исторические корни и представления, связанные, на наш взгляд, с византийским звукоидеалом. Это попытка осуществить монодию во множественности звучания. Как и "звуковое древо" колокольного звона, в тембральной жизни которого сокрыта вся музыкальная мысль, так и звучание рогов в единой оркестровой ткани дает особое ощущение органичности, гармонии и сопричастности. Несомненно, что как в колокольных звонах и знаменном пении, так и в роговой музыке проявился идеал византийского литургического чина, звучания "храма Божия", отраженный в таком своеобразном облике на русской почве (И. А. ЧУДИНОВА).

ГОВОРIT РУКОВОДИТЕЛЬ РУССКОЙ РОГОВОЙ КАПЕЛЛЫ СЕРГЕЙ ПЕСЧАНСКИЙ:

В натуральном звуке отображена задумка мироздания. Когда человек находится в спокойном расположении духа и создает звук внутри себя, он неожиданно освобождается от тяжести той отчужденности и гнетущей болезненности (психической и физической), которую мы все сегодня в себе несем и которая нас постоянно внутренне одолевает. Человек распрямляется навстречу неземной легкости и абсолютного счастья. Умягчается сердце, и приходит благодатное состояние ко всем тем, кто слушает и играет одновременно. Как, почему, что происходит, как этого достичь? Натуральный звук, как рупор в руках исполнителя, позволяет ему контролировать свое состояние и создавать те или иные ощущения. В инструменте только один звук, в котором все мироздание, весь мир Божий. Услышав его, человек всем своим существом раскрывается навстречу этому звучанию.

Все мы мучительно стремимся казаться лучше, чем есть на самом деле. Болезненное напряжение — наше обычное состояние. Внутренняя красота звука достигается только тогда, когда ты совершенно успокоен и не пытаешься красоваться. Утихомириваешься, соединяешься с самим собой и теми, кто рядом, — и оживает звук, выздоравливает весь организм человека. Ощущение происходящего чуда и чего-то неслыханного и немислимого у слушателя неизбежно. Все натурально, все слитно, все — единая мысль. Это и поражает слушателя, этого-то он и не понимает, этого понимать и не надо...



THE VOICE IN CULTURE

GREEK-SLAVIC REGULAR CHANT SCHOOL

9-13 June, 2005

The Orthodox worship Typicon includes the musical Typicon as its integral part. The moment of the word of the prayer being discovered in the sounds of church-office possesses a deep liturgical meaning. Distinctive features of the singers articulation and breathing technique, the diversity of the voice timbres and their combinations, as well as the complex of various manners of ensemble singing and spatial sounding effects are the basic components of the Byzantine music tradition. Grown from this single root of Byzantine Church tradition have the two strong stems, namely, the Greek "Byzantine" tradition and the Russian tradition of "znamenny" chant.

The direct meeting and mutual recognition of these two affined regular music traditions is nowadays extremely topical and useful for professional musicians and choralists as well as for the non-professionals interested in understanding the regular culture.

The main aim of Greek-Slavic Regular Chant School is to provide an opportunity for those who are interested in obtaining practical knowledge and experience to meet the masters of regular chant and leading specialists in history and theory of Church culture.

Specialist seminars are the most favourable "space" for retention of new experience. The goals of the participants are to join efforts in showing the most interesting and important things, to learn new things, to understand the foundations, to learn themselves and to help others, to do and to improve what has been learnt, whereas the organizers goal is to create a background stimulating the active creative ambition.

The participants of the seminars are the leaders, who are ready to communicate their knowledge and experience in various forms (such as master classes, lectures, concert performance) to the members of the audience. The members of the audience have the opportunities of either auditing or traineeship (see the web site of the Russian Institute of History of the Arts for the information on traineeship). For attending lectures, master-classes and concerts as an auditor one is to submit an application containing personal

data and the purpose of studies. Traineeship implies the extended course on the topic suggested by the seminar and the certificate after completing the course. The seminars of Greek-Slavic Regular Chant School will be held annually according to the special thematic plan. The topic of the first seminar is "Singing the Psalter".

Seminar 1. Singing the Psalter. Program.

Master-classes: I. Macijevski, A. Kotov. A. Komarov.

Lectures: "The Psalter Book in Christian and Old Testament Worship" (M. Momina, Yu. Zislin), "The Musical Typicon" (I. Chudinova), "Psalter as a Manual. The Basics of Hook Notation" (N. Mosyagina, E. Titova, T. Gracheva), "Byzantine Musical Tradition" (A. Kutrupis).

ГОЛОС В КУЛЬТУРЕ
ГРЕКО-СЛАВЯНСКАЯ
ШКОЛА ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Составители И.А.Чудинова (irina_chudinova@hotmail.com), А.А.Тимошенко (alisa2507@yandex.ru)

Редактор Ю.М.Зислин

Сдано в набор 18.05.05 Объем 2,1 п.л.

*Российский институт истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5, тел.(812)314-41-36*

Художник М. Гаврилов

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
©РИИИ, 2005*

Отпечатано с готового оригинал-макета в ЦНИТ "АСТЕРИОН"
Заказ 79. Подписано в печать 28.05.2005 Бумага офсетная.
Формат 60×84¹/₈. Объем 4,5 п. л. Тираж 200 экз.
Санкт-Петербург, 193144, а/я 299, тел. /факс (812) 275-73-00, 970-35-70

60

M
F-616