Нина Герасимова-Персидская

МУЗЫКА В ПЕРИОД РАСКОЛА РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Вопрос о месте музыкального искусства в системе культуры мог возникнуть только в период расшатывания средневековых принципов – на стыке с Новым временем. Само понятие «место музыки» предполагает двоякую трактовку. С одной стороны, это формы функционирования искусства в определенный период времени, с другой – содержательная суть музыки и ее значение в духовной жизни общества.

XVII век в отечественной истории не зря в свое время был назван «бунташным». Начало Нового времени оказалось очень беспокойным – как для Европы в целом, так и для ее восточных пределов в частности. Россию и Украину захлестнула прокатившаяся по Европе волна религиозных войн, противостояния различных общественных сил. В России XVII века таким явлением стал Раскол, потрясший всю страну и глубоко изменивший пути ее развития. Как и в Европе, причины его находились в сфере религии – наиболее мощной силы, объединяющей общество.

Незыблемые основы Русской Церкви зашатались, когда начался активный процесс исправления церковных книг[1]. Для средневекового человека посягательство на священные тексты, на чин богослужения могло пониматься только как ересь. Так называемая «книжная справа» всколыхнула всю страну и вызвала всеобщее смятение. В результате это привело к разделению верующих на сторонников реформы и приверженцев старой веры.

Процессы, наблюдаемые во временно́м отдалении, видятся в более широком контексте: неспокойный для Православной церкви период совпал с общими для России той эпохи тенденциями к обновлению, к расширению контактов с внешним миром, к выходу за пределы средневековой замкнутости. Как видно будет дальше, принципиально важным было то, что инициатива очень часто исходила от власти, от царя Алексея Михайловича (1629–1676). Его можно считать первым русским монархом, целенаправленно стремившимся к получению информации о странах Запада, знакомившимся с обычаями, с событиями культурной жизни. Так, для Алексея Михайловича выписывались из-за рубежа газеты и журналы, приглашались иностранные мастера и пр. В Кремле был создан первый в России театр и ставились специально написанные пьесы.

---

[1] Первое постановление о необходимости внесения порядка в церковное богослужение было принято на Стоглавом соборе в 1551 году. Однако лишь полвека спустя оно начало воплощаться в жизнь.

В начале XVII века оживились и традиционные контакты с юго-западными территориями, в особенности в связи с подготовкой церковной реформы. Эти обстоятельства оказались важными в интересующем нас аспекте.

Новые веяния коснулись и музыки. В Кремль привезли западноевропейские инструменты («органы»), зазвучала инструментальная музыка. К числу нововведений, идущих с «ближнего Запада» – из Юго-Западной Руси, относится появление в Москве многоголосного церковного пения. Источники его могли быть разными. Особенно важным оказались частые посещения в связи с «книжной справой» и долгое пребывание в Москве киевских ученых – богословов, знатоков древних языков. Их нередко сопровождали певчие (особенно если это были высшие церковные чины). Певцы могли приехать и с монахами Киево-Печерской Лавры, привозившими книги, изданные в Лаврской типографии.

Алексей Михайлович, большой любитель и знаток богослужебного пения, как и будущий патриарх Никон, очень заинтересовался новым искусством. Он звал певчих в Кремль – петь новое благозвучное пение. Царское благоволение сыграло большую роль в распространении, так называемого, «партесного пения». Оно стало появляться и в домах некоторых бояр, и, наконец, в отдельных церквах, что не могло не вызвать отрицательной реакции в среде старообрядцев.

В общественном сознании складывалось определенное представление о происходящих событиях. Ревнители старой веры воспринимали их как результат влияния латинской ереси и в своем неприятии нового (например, троеперстного знамени) они стояли насмерть.

В таких условиях каждый момент, связанный с вероисповеданием, с богослужением, приобретал знаковый характер. Это коснулось и пения. Искони составлявшее единое целое с текстом монодическое пение a cappella стало своего рода звучащим символом старой веры.

Думается, никогда прежде и никогда позже значение музыки в идеологической борьбе не проявлялось так ярко, как во времена Раскола. По существу в тот момент столкнулись две парадигмы – средневековая и нововременна́я. Противостояли монодия, восходящая к византийской традиции, и гармоническое многоголосие западного типа. И тут возникают два кардинальных вопроса:

1. Почему столь различны пути перехода от средневековой монодии к нововременно́му многоголосию на Украине и в Москве?
2. В чем глубинная причина неприятия старообрядцами многоголосия?

Начнем с первой проблемы.

Геополитическое положение Украины на протяжении веков обусловливало постоянные контакты с соседними народами. Культурные взаимодействия не прекращались и во времена войн, набегов и пр. На территориях Украины и Белоруссии соседствовали представители многих народов – как восточных, так и западных, разных конфессий. Это определило открытость и восприимчивость, изначальную толерантность по отношению к «несвоему». В музыкальной сфере, в частности, это проявилось уже в XVI – начале XVII веков, когда на землях Украины и Белоруссии соседствовали православные и католические, униатские и протестантские храмы, а обучение проходило в коллегиумах и музыкальные бурсах разных Церквей. Естественно, музыка разных этносов звучала и за пределами храмов.

Начало проникновения многоголосия в церковное богослужение на Западнорусских землях сейчас проследить трудно – это был стихийный процесс. Ясно однако, что оно формировалось под влиянием польской музыки, активно развивавшейся в это время[2]. В быстром распространении и развитии нового искусства решающую роль сыграл переход от знаменной нотации древнерусской музыки к нотолинейной. Новой нотации стали обучать, вместе с грамотой, в приходских школах, что со временем привело к повсеместному умению петь «по ирмолою», то есть по нотам. Вот что писал Павел Алеппский, проезжавший в 50-х годах XVII столетия через Украину по пути в Москву на Собор 1654 г.: «Пение казаков радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст; они страстно любят нотное пение, нежные и сладостные мелодии» [4, с. 97].

Итак, на Украине процесс освоения многоголосия шел «снизу» – от инициативы местных священников, от увлечения пением самих прихожан. И лишь по просьбе львовских братчиков было получено разрешение Александрийского патриарха Милетия Пигаса на многоголосное пение в церкви (1594–1598) [3, с. 89].

Иначе происходил этот процесс в Москве. Как уже упоминалось, многоголосие понравилось царю, патриарху Никону, некоторым боярам и высшему духовенству. И в 1666 году царским указом оно было официально введено в церковное богослужение. Таким образом, здесь путь был обратным: «сверху вниз».

Обратимся теперь к глубинным причинам отторжения, к тем, которые самими раскольниками не осознавались, – в отличие от относящихся к вероисповеданию. Речь будет идти об эпохальных изменениях в музыкальном мышлении.

---

[2] На Западной Украине и в Белоруссии жило много поляков (и других иноземцев), существовали католические храмы, монастыри, музыкальные бурсы и пр.

В своих истоках и партесное многоголосие, и древнерусская монодия восходят к раннехристианскому богослужебному пению. Из него выросла монодия и латинская (так называемый «григорианский хорал»), и византийская. В XI веке их пути разошлись (что совпало с окончательным разделением Христианской Церкви). В Европе на основе хорала в XI–XV веках развивалось средневековое, а затем ренессансное многоголосие. В XVI веке оно достигло кульминационной точки. Музыка владела большим арсеналом средств, композиторы обладали высоким профессионализмом. Хоровое пение для церкви совершенствовалось в течение многих веков, фактура – аккордовая или полифоническая – упорядочивалась четкой метрической структурой. Многоголосное пение – как в светской музыке, так и в церковной – получило распространение во всей Европе и к концу XVI века продвигалось в восточнославянские страны и достигло пределов Московской Руси.

В Русской церкви, как и во всех Церквах Восточного обряда, сохранялось одноголосие, представленное различными видами (от псалмодического до пространного) и типами монодии (знаменный, демественный, путевой распев). Для современников специфика каждого вида пения связывалась с принадлежностью к старой или новой вере. И это понятно, поскольку они порождены разными типами музыкального мышления – средневековым и нововременны́м. Каждый из них имел свой комплекс принципов.

Древнерусская монодия сохраняла исконную непрерывность развертывания нераздельного единства текста и напева. Континуальность песнопения определялась течением нарративного текста. Отсюда следует такая характерная черта распева как плавность, связность движения, без проявления музыкальных закономерностей (и, прежде всего, ритма). Так возникал специфический тип музыкального времени, для которого характерно пребывание в длящемся, «настоящем моменте», без устремления к следующему. В монодии нет дискретности и, соответственно, не может быть повторности как приема, господствует принцип подобия.

Совершенно иные характеристики имеет музыкальное произведение в европейской музыке начала XVII века. Оно обладает внутренним пульсом и ясной временно́й структурой, предполагающей, что настоящий момент является следствием предыдущего и предшествует будущему. Это качество обеспечивается системой членения музыкального движения, образующей иерархическую структуру все более высоких уровней: начиная с такта, мотива, фразы и до частей целого. Членимость позволяет появиться повторности и упорядочивает поток времени. Такая логика развертывания формирует у слушателя ожидание следующего этапа, который может быть либо повторением, либо обновлением. Следовательно, можно ут-

верждать, что только дискретность, то есть разделение непрерывного течения, упорядочивает время и создает музыкальную форму. Этот принцип строения произведения, по нашему мнению, может быть определен как стиховой[3]. Музыкальное сочинение Нового времени сравнимо с поэтическим произведением, которое имеет многоуровневую ритмическую структуру: строфа, двустишие, строка, стопа.

Два типа церковного пения представляют два разных мировосприятия. Длящаяся, как бы вневременна́я, монодия погружает в сферу возвышенного созерцания. Партесное многоголосие пульсирует живыми ритмами, периодическая повторность увлекает слушателя, как и согласное звучание голосов и разнообразие их соединений.

Эти различия были понятны не только образованным слушателям, но и самому простому прихожанину. Для человека XVII столетия монодическое пение имело черты аскезы, было равноценно пребыванию в церкви, то есть в состоянии самопогружения, отрешенности от земного. Напротив, многоголосное звучание, опирающееся на стиховой принцип, украшенное разнообразным «узорочьем», было связано с мирской жизнью, с «внешней» красотой.

О чуткости к качественным свойствам церковного пения свидетельствуют те высказывания, которые появляются в XVII веке в русской полемической литературе. Такие определения нового пения, как, например, «приплясные стихи» или «гутков играние», показывают, что вполне осознавалась связь партесного пения с пляской, со звучанием инструментов, абсолютно недопустимых в храме.

Отличия двух типов богослужебного пения вырисовываются достаточно четко для того, чтобы сделать вывод об их знаковой природе, о легкости определения на слух «своего» и «чужого». Обращает на себя внимание тот факт, что в полемике раскольники исходят не столько из эстетических критериев, сколько из идеологических: новое осуждается за его несоответствие церковному предназначению. Из критических высказываний книжников XVII века мы можем судить, что сама музыка, как таковая, не осуждается, порицается сам принцип, положенный в ее основу. Так, даже когда противостоящие стороны резко характеризуют пение своих противников (то как «козлоблеющее», то как «волоревущее»[4]), они

---

[3] Подробнее см. статью автора «Про становлення віршового принципу в музиці» [2].

[4] У И. Коренева читаем: «Что же сего за полза, иже, козлогласованием давящеся, ни согласия гласовом, ни речения явлением вискания Богови неприятная восклицати, – иже, токмо и чювству слышателному привносящеся, ни уму разумения, ни сердцу внимателного стиха Божия преподает, приносяще в воплях и в безчинных разногласиях?» [5, с. 43].

указывают на тип самой интонации, качество голоса, но не говорят, что музыка дурна, эстетически неприемлема[5].

Таким образом проявился не столько консерватизм старообрядцев, сколько их большая чуткость к сущности богослужения и соответствию всех его компонентов. В богослужебном пении Средневековья значение священного текста было столь первостепенно, что в него не могли быть внесены никакие изменения, например, повторение слов или фраз.

Обширные распевы, появляющиеся в знаменном и демественном пении во второй половине XV и особенно в XVI и XVII веках, оставались внутрислоговыми. В партесном же творчестве часто встречаются многочисленные повторы отдельных слов, реже, фраз. Сам словесный текст нередко перестраивается соответственно музыкальной форме, например, появляются повторения на расстоянии (иногда образующие рефрены). Таким образом, музыка, в известной степени, превалирует. Опираясь на смысл слова, композиторы в то же время используют его как материал для построения произведения. Многие сочинения – и чем дальше, тем больше – представляют собой демонстрацию высокого мастерства певцов, виртуозность пения, красоту и сложность полифонической фактуры

Итак, на примере событий в русской музыке середины XVII века видно насколько глубоко раскол затронул самые глубинные уровни не только жизни народа, но и его сознания. В музыкальной культуре совершился, в сущности, переворот. Отныне музыка выступает как искусство (хотя и на службе у высоких задач церковного богослужения). Прежнее монолитное единство звучащей формы ритуала нарушается, соответствуя эстетическим требованиям Нового времени.

Музыка в русской культуре XVII века приобрела знаковую функцию и принимала активное участие в противостоянии двух миров – средневекового и нововременно́го, старообрядцев и никониан. Всеобщее обновление было неизбежным, что ясно ощущалось во многих сторонах жизни этого времени. Как указывалось выше, процесс перехода на западнорусских землях начался «снизу» и шел постепенно. В Москве многоголосное пение было введено «сверху» – царским указом. Соответственно, по сравнению с Украиной, взаимоотношения между властью – церковной и светской, с одной стороны, и массами староверов – с другой, были крайне напряженными. И все же во второй половине XVII века, параллельно с подавлением старообрядчества, на всей территории, находящейся под юрисдикцией Пра-

[5] Павел Алеппский писал, что, в отличие от «казаков», у «московитов» «…лучший голос у них грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю» [4, с. 97].

вославной церкви, партесное пение занимает все большее место, тем самым ускоряя процесс вхождения в Новое время, в общеевропейскую культуру.

Nina Gerasimova-Persydska

DIE MUSIK IN DER ZEIT DER SPALTUNG DER RUSSISCHEN ORTHODOXEN KIRCHE

Die Frage der Rolle der Musikkunst im System der Kultur konnte nur in der Zeit der Lockerung von mittelalterlichen Prinzipien, in der Nahtstelle mit der Neuen Zeit entstehen. Selbst der Begriff «die Rolle der Musik» sieht eine zweierlei Auslegung voraus. Einerseits ist es als die Formen der Kunstfunktion innerhalb einer bestimmten Zeitspanne, andererseits als das inhaltliche Wesen der Musik, deren Rolle im geistlichen Leben der Gesellschaft zu deuten.

Nicht umsonst wurde das 17. Jahrhundert in der russischen Geschichte als «buntaschnyj[6]« bezeichnet. Der Anfang der Neuen Zeit war sehr unruhig, sowohl für das ganze Europa als auch für dessen östlichen Gebieten. Russland und die Ukraine konnten den in Europa herrschenden religiösen Kriege und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen nicht entgehen. In Russland des 17. Jahrhunderts offenbarten sich solche Auseinandersetzungen in der Erscheinung von Spaltung («Raskol»), die das ganze Land erschüttert und die Wege dessen Entwicklung tief beeinflusst hat. Wie es in Europa der Fall war, begannen die Prozesse im Bereich der Religion – der mächtigsten Kraft, die die Gesellschaft vereinigte.

Die unverbrüchlichen Grundlagen der Russischen Kirche begannen mit dem Anfang des regen Prozesses der Berichtigung von kirchlichen Büchern zu schwanken[7]. Ein mittelalterlicher Mensch konnte den Eingriff in die heiligen Texte, in die Ordnung des Gottesdienstes nur als eine Ketzerei betrachten. Deswegen wühlte es das ganze Land auf und rief eine allgemeine Verwirrung hervor, was eine Spaltung der Gläubigen in den Anhänger und den Gegner der Reform verursachte.

In einem zeitlichen Abstand betrachtet, weisen die Prozesse einen breiteren Kontext auf: die für die Orthodoxe Kirche unruhige Epoche fiel mit den für das ganze Russland gemeinen Tendenzen zur Erneuerung, zur Verbreitung der Außenkontakten und zum Austritt aus der Rahmen der mittelalterlichen Verschlossenheit zusammen. Von besonderer Rolle war es, dass der Urheber der Verände-

---

[6] *Übersetzeranmerkung.* Die Bezeichnung des 17. Jahrhunderts in der russischen Geschichte, wörtlich «rebellisch». Die Beizeichnung ist mit den zahlreichen Aufständen verbunden, die für diese Epoche in Russland typisch waren.

[7] Obwohl der erste Beschluss von der Notwendigkeit der Berichtigung des kirchlichen Gottesdienstes im «Stoglavyj Sobor» (wörtlich «die hundertköpfige Versammlung», «der hundertköpfige Synod». Übersetzeranmerkung) von 1551 gefasst wurde, begann man es erst nach fünfzig Jahren durchzuführen.

rungen oft die Macht, der Zar Aleksej Michailovitsch (1629–1676) war. Wir können ihn sogar als den ersten russischen Monarchen betrachten, der sich zielgerichtet nach Erwerb der Informationen von westlichen Ländern, deren Sitten und Bräuchen, Ereignissen des kulturellen Lebens strebte. So wurden für Aleksej Michailovitsch ausländische Zeitungen und Zeitschriften abonniert, ausländische Meister eingeladen usw. Im Kreml wurde der erste in Russland Theater geschaffen, wo die eigens geschriebene Stücke aufgeführt wurden.

Am Anfang des 17. Jahrhunderts belebten sich auch die traditionellen Kontakte zu den südwestlichen Territorien, besonders im Bezug auf die Vorbereitung der kirchlichen Reform. Diese Umstände waren auch in dem für uns interessanten Aspekt sehr wichtig.

Die neuen Tendenzen haben den Einfluss auch auf die Musik ausgeübt. Nach Kreml wurden die westeuropäischen Instrumenten («Orgeln») gebracht, es erschallte die instrumentale Musik. Zu den aus dem «nahen Westen» – aus südwestlichen Rus – nach Moskau kommenden Neuerungen gehörte auch der kirchliche Mehrstimmengesang. Er konnte aus verschiedenen Quellen stammen. Z.B. begleiteten sie die Mönche aus Kiewer Höhlenkloster und Professoren aus Kiew-Mohyla-Kollegium. Als Gelehrten in Theologie, altgriechischen und althebräischen Sprachen usw. worden sie wegen der vorgenommenen Berichtigung der sakralen Bücher nach Moskau eingeladen und dort sich lange aufhielten.

Oft wurden sie von Choristen begleitet, besonders falls es von den Vertretern der höchsten kirchlichen Rangen die Rede ist. Die Choristen konnten auch mit den Mönchen des Kiewer Höhlenkloster, Lawra, kommen, die die in Lawra-Druckerei verlegten Bücher zum Verkauf mitbrachten.

Aleksej Michailovitsch, der den Gottesdienstgesang gern hatte und gut kannte, und der zukünftige Patriarch Nikon hatten an dem neuen Kunst einen großen Gefallen gefunden. Es wurden die Choristen zum Singen des neuen wohlklingenden Gesanges in Kreml eingeladen. Die Zarengenehmigung hat eine große Rolle in der Verbreitung des sogenannten «Partesgesangs»[8] gespielt. Der begann sowohl in den Häusern von einigen Bojaren als auch in einzelnen Kirchen aufzutauchen, was natürlicherweise eine negative Reaktion unter den Altgläubigern verursachte.

Im öffentlichen Bewusstsein bildete sich eine bestimmte Vorstellung von den stattfindenden Ereignissen. Die Anhänger des alten Glaubens nahmen es als ein Ergebnis des Einflusses der lateinischen Ketzerei wahr und waren in ihrer

---

[8] *Übersetzeranmerkung.* Partesgesang (vom spätlateinischen *partes* – Stimmen) – der mehrstimmige meistens kirchliche Gesang, der vor allem für Russland und die Ukraine im 17–18. Jahrhunderten typisch war.

Aberkennung des Neuen (z.B. des Dreifinger-Kreuzeszeichens, «troeperstnoe znamenie») bereit, eher zu sterben als zu weichen.

Unter solchen Bedingungen war jede mit der Religion, mit Gottesdienst verbundene Angelegenheit von entscheidender Bedeutung. Es betraf den Gesang auch. Der seit alters mit dem Text ein einheitliches Ganzes bildende monodische Gesang a capella wurde zu einer Art klingenden Symbols des alten Glaubens.

Die Rolle der Musik in dem ideologischen Kampf scheint nie bevor so wichtig zu sein und scheint nie so wichtig zu werden wie es in der Zeiten der Spaltung war. Im Grunde genommen, stoßen sich damals zwei Paradigmen zusammen – das mittelalterliche und das neuzeitliche Paradigma. Es war eine Auseinandersetzung von der auf die byzantinische Tradition zurückgehenden Monodie und der harmonischen Mehrstimmigkeit nach dem westlichen Typ. Dabei entstehen zwei grundlegende Fragen:

1. Worauf sind die Unterschiede im Übergang von der mittelalterlichen Monodie zur neuzeitlichen Mehrstimmigkeit in der Ukraine und in Moskau zurückzuführen?
2. Worin liegt der Grund der Aberkennung der Mehrstimmigkeit bei den Altgläubigern?

Betrachten wir zuerst das erste Problem.

Der geopolitische Standort der Ukraine bedingte im Laufe der Jahrhunderte ständige Kontakte zu den benachbarten Völkern. Die Kulturwechselwirkung dauerte sogar in den Zeiten der Kriege, Überfälle usw. Auf dem Territorium von der Ukraine und Weißrussland lebten verschiedene Völker, sowohl westliche als auch östliche, Vertreter verschiedener Konfessionen zusammen. Das ergab sich in der Offenheit und Aufnahmefähigkeit, einer ursprünglichen Toleranz. Im Bereich der Musik zeigte es sich schon im 16. – Beginn des 17. Jahrhundert, wenn in der Ukraine und Weißrussland orthodoxe und katholische, griechisch-katholische und protestantische Gotteshäuser nebeneinander standen und die Bildung in Kollegien und musikalischen Bursen (kirchlichen Schulen) verschiedener Kirchen stattfand. Und natürlich klingelte die Musik verschiedener ethnischen Gemeinschaften außerhalb der Gotteshäuser.

Es ist schwierig festzustellen, wann die Mehrstimmigkeit in das kirchliche Gottesdienst in westrussischen Ländern einzudringen begann – es war ein spontaner Prozess. Es ist aber klar, dass es sich unter den Einfluss der sich derzeit aktiv entwickelten polnischen Musik herausbildete[9]. In der schnellen Verbreitung und Entwicklung der neuen Kunst hat der Übergang von der Neumenschrift der altrussischen Musik zur Liniennotation eine entscheidende

[9] In der Westukraine und Weißrussland wohnten derzeit viele Polen (und andere Ausländer), es gab katholische Gotteshäuser, Kloster, musikalische Bursen usw.

Rolle gespielt. Man begann die neue Notation neben dem Lesen und Schreiben in Gemeindeschulen zu unterrichten, was bald zur verbreiteten Fähigkeit zum Singen «nach Irmoloj», also nach den Noten führte.

Also erfolgte der Prozess der Meisterung der Mehrstimmigkeit in der Ukraine «von unten», von der Initiative der örtlichen Priester, von der Begeisterung der Gläubiger selbst vom Gesang. Und nur auf die Bitte von den Teilnehmern von Uspenski Bratstwo[10] in Lwiw hatte der Alexandriner Patriarch Meletius Pegas den Mehrstimmengesang in den Kirchen erlaubt (1594–1598) [3, s. 89].

Anders erfolgte der Prozess in Moskau. Wie es schon erwähnt wurde, hat die Mehrstimmigkeit dem Zar, dem Patriarch Nikon, einigen Bojaren und den Vertretern des höchsten Klerus gut gefallen. 1666 wurde es dem Zarenerlass gemäß offiziell in den Gottesdienst eingeführt. Also ist dabei die Rede von einem anderen Weg, «von oberen Schichten nach unteren».

Betrachten wir jetzt die tieferen Gründen der Aberkennung, die die Raskolniki, also Schismatiker selbst nicht begriffen, im Unterschied zu denen die das Glaubenbekenntnis betrafen. Die Rede wird von den epochalen Veränderungen in der Musikdenkweise sein.

Sowohl das mehrstimmige Partesgesang als auch die altrussische Monodie stammen aus dem altchristlichen Gottesdienstsgesang. Aus dem entwickelten sich später sowohl lateinische (der sogenannte «gregorianischer Choral») als auch byzantinische Monodie. Im 11. Jahrhundert trennten sich ihre Wege, was mit der definitiven Trennung der Christlichen Kirche zusammenfiel. In Europa entwickelte sich auf der Basis von Choral in den 11–15. Jahrhunderten die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, und später die Polyphonie von Renaissance. Im 16. Jahrhundert erreichte sie den Höhepunkt. Die Musik verfügte über ein großes Instrumentarium, die Professionalität der Komponisten war sehr hoch. Der Chorgesang für die Kirche vervollkommnte sich im Laufe von Jahrhunderten, die Faktur – Akkord- bzw. Polyphoniefaktur – wurde durch die deutliche metrische Struktur geordnet. Der mehrstimmige Gesang – sowohl in der weltlichen als auch in der kirchlichen Musik – verbreitete sich durch das ganze Europa und am Ende des 16. Jahrhunderts rückte in die westslawischen Länder vor und reichte bis an die Grenzen der Moskauer Rus.

In der Russischen Kirche sowie in allen Orthodoxen Kirchen herrschte die Einstimmigkeit, durch verschiedene Arten (von syllabischen bis zu melismatischen) und Monodietypen (snamennyj, demestwennyj, putewoj Raspew[11]) vertreten. Für den Zeitgenossen waren die Besonderheiten jeder Gesangart mit der

---

[10] *Übersetzeranmerkung*. Bratstwo (wörtlich *Bruderschaft*) – eine Art der kirchlichen Vereinigungen, meisten auf dem Territorium von Polen-Litauen.

[11] «Raspew» ist als «Monodietyp» zu verstehen.

Angehörigkeit zum alten oder neuen Glauben verbunden. Es ist bestimmt damit verbunden, dass diese Besonderheiten aus verschiedenen Arten der Musikdenkweise stammen, der mittelalterlichen und der neuzeitlichen, die beiden seine spezifische Prinzipiengesamtheiten hatten.

Die altrussische Monodie bewahrte die ursprüngliche Kontinuität der Entfaltung der untrennbaren Einigkeit von Text und Melodie. Die Gesangkontinuität wurde vom Gang des narrativen Textes bestimmt. Daraus folgt solches Kennzeichen von Raspew wie Gleichmäßigkeit, Bewegungszusammenhang, ohne musikalische Gesetzmäßigkeiten (und vor allem Rhythmus) zu zeigen. Auf solche Weise entstand eine spezifische Art der Musikzeit, für die der Aufenthalt im dauernden, «gegenwärtigen Moment» ohne Strebung nach dem nächsten kennzeichnend ist. In der Monodie gibt es keine Diskretheit und deswegen kann es keine Wiederholung als Verfahren geben, es herrscht das Ähnlichkeitsprinzip.

Völlig andere Charakteristiken hat ein Musikwerk in der europäischen Musik des frühen XVII Jahrhunderts. Es hat einen inneren Pulsschlag und eine klare zeitliche Struktur, die voraussetzt, dass der gegenwärtige Moment dem vorigen folgt und dem zukünftigen vorausgeht. Ein System der Gliederung von Musikbewegung ermöglicht diese Eigenschaft, indem es eine hierarchische Struktur von immer höheren Ebenen bildet: von Takt, Motiv, Phrase bis zu Teilen der Gesamtheit. Die Fähigkeit zur Gliederung ermöglicht die Wiederholung und ordnet den Zeitstrom. Solche Entfaltungslogik formt beim Hörer die Erwartung der nächsten Etappe, die entweder Wiederholung oder Erneuerung sein kann. Also darf man behaupten, dass nur die Diskretheit, also die Gliederung des kontinuierlichen Stromes ordnet die Zeit und bildet die Musikform. Solches Werkaufbauprinzip scheint am besten als Versprinzip definiert zu werden[12]. Das Musikwerk der Neuen Zeit ist mit einem Dichtungswerk vergleichbar, das eine mehrstufige rhythmische Struktur hat: die Strophe, der Zweizeiler, die Zeile, der Versfuß.

Zwei Typen des kirchlichen Gesangs vertreten zwei verschiedene Weltbilder. Eine dauernde, «außerzeitliche» Monodie vertieft den Hörer in eine erhabene Kontemplation. Ein mehrstimmiger Partesgesang flattert mit lebendigen Rhythmen, periodische Wiederholung zieht den Hörer fort sowie der harmonische Klang der Stimmen und die Vielfalt deren Verbindungen.

Diese Unterschiede konnte nicht nur ein gebildeter Hörer verstehen, sondern auch ein schlichter Gläubiger. Für einen im 17. Jahrhundert lebenden Menschen hatte der Monodiegesang die Askesezüge, war dem Aufenthalt, dem Verbleiben in der Kirche, also im Zustand der Selbstvertiefung, der Weltfremdheit ähnlich. Der Mehrstimmenklang, der auf dem Versprinzip beruht,

---

[12] Mehr davon im Artikel desselben Autors «Von das Werden des Versprinzips in der Musik» [2].

mit vielfältiger Zierde geschmückt, war umgekehrt mit dem weltlichen Leben verbunden, mit der «äußeren» Schönheit.

Die im 17. Jahrhundert in der russischen polemischen Literatur erscheinende Äußerungen zeugen von der Feinfühligkeit zu den qualitativen Eigenschaften des kirchlichen Gesangs. Solche Definitionen des neuen Gesangs wie z.B. «Tänzelversen» oder «Fidelspielerei» weisen darauf, dass man des Zusammenhanges des Partesgesangs mit dem Tanz, dem Klang der im Gotteshaus durchaus unzulässigen Instrumente bewusst war.

Die Unterschiede von beiden Typen des Gottesdienstgesangs scheinen klar genug zu sein, um den Schluss von deren Zeichennatur, von Leichtigkeit auditiver Bestimmung «des Nahen» und «des Fremden» zu ziehen. Zu beachten ist die Tatsache, dass die Schismatiker eher von ideologischen als von ästhetischen Kriterien ausgehen: das Neue wird deswegen verurteilt, dass es der kirchlichen Prädestination nicht entspricht. Von kritischen Äußerungen der Büchermenschen im 17. Jahrhundert können wir darauf schließen, dass nicht selbst die Musik, sondern das im Grunde liegende Prinzip verurteilt wird. Selbst wenn die widerstehende Seiten den Gesang ihrer Gegner schroff einschätzen (bald als «ziegenmeckernd» bald als «ochsenbrüllend»), weisen sie auf den Typ der Intonation selbst, auf die Stimmeneigenschaft, ohne zu erwähnen, dass die Musik hässlich, ästhetisch unakzeptabel ist.

Auf solche Weise zeigte sich eher nicht der Konservatismus der Altgläubiger, sondern die Feinfühligkeit zum Wesen des Gottesdienstes und Angemessenheit allen dessen Bestandteilen. Im Gottesdienstsgesang des Mittelalters war die Rolle des heiligen Textes so erstrangig, dass man keine Änderungen, z.B. Wiederholung von Wörter oder Phrasen, vornehmen durfte.

Die ausgedehnten Melodien, die im snamennyj und demestewennyj Gesang in der zweiten Hälfte von 15. und besonders in den 16. und 17. Jahrhunderten erscheinen, blieben untextiert. In den Parteswerken treten oft zahlreiche Wiederholungen von einzelnen Wörtern, seltener Phrasen auf. Der verbale Text selbst wird häufig der Musikform gemäß umgestaltet. So erscheinen z.B. die manchmal Refrains bildende Widerholungen im Abstand. Also überwiegt gewissermaßen die Musik. Auf den Wortsinn stützend, benutzen den die Komponisten zugleich als Werkaufbaustoff. Immer mehr Werke darstellen eine Demonstration der Glanzleistung von Sängern, der Gesangsvirtuosität, der Schönheit und Kompliziertheit der polyphonischen Faktur.

Also kann man auf dem Beispiel der Ereignisse in der russischen Musik Mitte des 17. Jahrhunderts sehen, wie stark die Spaltung die tiefsten Ebene nicht nur des Lebens des Volkes, sondern auch dessen Bewusstseins berührte. In der Musikkultur geschah eigentlich der Umschwung. Von nun an tritt die Musik als Kunst auf, wenn den erhabenen Gottesdienstsaufgaben dienend. Die frühere Mo-

nolitheinheit der Klangform des Rituals wird den ästhetischen Forderungen der Neuen Zeit entsprechend gebrochen.

Die Musik in der russischen Kultur des 17. Jahrhunderts erwarb eine bedeutsame Funktion und nahm an der Konfrontation von zwei Welten – der mittelalterlichen und den neuzeitlicher, von der Welt der Altgläubiger und der Welt der Anhänger von Patriarch Nikon – aktiv teil. Die allgemeine Erneuerung war unvermeidlich, was in vielen Seiten des derzeitigen Lebens deutlich zu empfinden war. Wie es oben erwähnt wurde, begann der Übergangsprozess in den westrussischen Ländern «von unten» und verlief nach und nach. In Moskau wurde der Mehrstimmengesang «von oben» mit einem Zarenerlass eingeführt. Hiernach war im Vergleich zu der Ukraine das Verhältnis von der Macht, sowohl kirchlichen als auch weltlichen, einerseits und der Massen der Altgläubiger andererseits äußerst gespannt. Doch spielt der Partesgesang in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts simultan mit der Niederhaltung der Altgläubigen auf dem ganzen unter Zuständigkeit der Orthodoxen Kirche fallenden Territorium eine immer größere Rolle, dadurch das Prozess des Eintrittes in die Neue Zeit, in die gemeineuropäische Kultur beschleunigend.

1. *Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.*
2. *Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці / Н. Герасимова-Персидська // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1978. – Вип. 13. – С. 84–99.*
3. *Малышевский И. Александрийский патриарх Мелетий Пигас и его участие в делах Русской Церкви / И. Малышевский – К., 1872. – Т. II.*
4. *Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Москву в XVII веке: Извлечение / [пер. с арабского Г. Муркоса]. – СПб. : Издание П.П. Сойкина, 1898. – 162 с.*
5. *Смоленский С. Мусикийская граматика Николая Дилецкого / С. Смоленский. – СПб. : Тип. М.А. Александрова, 1910. – 174 с.*

Герасимова-Персидская Нина. **Музыка в период раскола Русской Православной церкви.** Раскол в Русской Православной церкви усилил знаковость каждого явления, связанного с церковным богослужением. Это коснулось и музыки. Противостояли традиционная монодия и новое многоголосие. В статье рассматриваются причины приятия или неприятия одного или другого типа пения. В этом противостоянии проявилось столкновения культурно-исторических парадигм – средневековой и нововременной.

Ключевые слова: монодия, партесное пение, Россия, Украина, Средневековье, Новое время.

Герасимова-Персидська Ніна. **Музика в період розколу Російської Православної церкви.** Розкол у Російській Православній церкві посилив

знаковість кожного явища, пов`язаного з церковним богослужінням. Це торкнулося й музики. Протистояли традиційна монодія та нове багатоголосся. У статті розглядаються причини прийняття або неприйняття одного чи іншого типу співу. У цьому протистоянні проявило себе зіткнення культурно-історичних парадигм – середньовічної та новочасної.

Ключові слова: монодія, партесний спів, Росія, Україна, Середньовіччя, Новий час.

Gerasimova-Persydska Nina. **Music in Russian Orthodox Church schism.** The Schism in Russian Orthodox Church strengthened a symbolical character of each phenomenon connected with church service. It concerned music as well. The traditional monodia and new polyphony are opposed. In the article the reasons of acceptance or rejection of one or other type of singing are considered. It was the manifestation of cultural and historical paradigms collision (medieval and of new times).

Key words: a monodia, partesnyj singing, Russia, Ukraine, the Middle Ages, New time.