

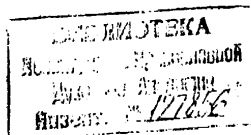
ОЧЕРК ИСТОРИИ
ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ В РОССИИ

Период I-й, X-XIV в.

Принят в качестве учебного руководства в Регентских классах Придворной Певческой Капеллы и Регентском училище учрежден.

С.В.Смоленским в С.-Петербурге

Издание 2-е



С.-Петербург

I. Происхождение русского церковного пения. Христианство было известно на Руси задолго до крещения русских при св.Владимире; еще в начале X столетия христиане находились в Киеве, имели церкви, священников и певцов. В 991 г. Константинопольский патриарх прислал князю Владимиру вместе с митрополитом Михаилом т.н. деместьевикиов, т.е. певцов, по происхождению славян^I. И в то же время супруга кн.Владимира, греческая царица Анна, привезла с собою из Греции полный клир церковный, в котором были и певцы-греки.

Таким образом первые страницы истории русского церковного пения ясно указывают на непосредственную зависимость его с одной стороны от пения славянской /болгарской/ церкви, с другой - от пения Церкви Греческой. Сама Болгария, однако, также не создала своего церковного пения, но заимствовала его целым столетием раньше из Византии, где трудами св.Иоанна Дамаскина (УШ в.) оно было приведено в благоустроенный порядок. Богослужение на славянском языке, общем тогда для болгар и русских, было вполне понятно для последних, а напевы греческие

I Голубинский Е. История Русской Церкви. М., 1901, т.1, с.94. По "Степенной книге" митр.Михаил прибыл в 994 г. - Следует заметить, что научного подтверждения этих известий еще нет; в согласии с древнейшими летописями принято считать первым митрополитом другое лицо - Леона.

приспособленные к славянокому тексту священных песнопений и усвоенные Церковью Болгарской, не могли быть при самом заимствовании заменены своими — русскими. В дальнейшей истории самостоятельное развитие заимствованных у греков и славян основ церковного пения составляет отличительный признак истории пения русского; уже в первый период его существования не только явились новые "русские" распевы, но явилось и такое музыкальное письмо /семеновграфин/ и как бы новая система музыкально-певческого искусства.

2. Распространение его на Русь. В XI-XII вв. греческие певцы оставались еще учителями русских в пении; так при в.кн. Ярославе I пришли в русскую землю "трое певцы гречестии с родн свои", а при кн. Мстиславе прибыл сам — третий Мануил — "певец гораздый", поставленный впоследствии во епископа Смоленского. Ученики этих певцов в свою очередь передавали певческие знания другим, и вокруг таких знатоков скоро образовались певческие школы, называемые в летописях "крилосами". Сохранилось несколько имен таких учителей, напр., Стефан, ученик преп. Феодосия Печерского, Лука — дьяконец во Владимире, Кирик — дьяком и дьяконец Новгородского Антониева монастыря. Лучшие крилосы являются собранием лучших певцов и, вместе с расадниками певческого образования; некоторые из них пользовались большой славой и получали от современников название "пресветлых", как, например, крилос Ростовский. Существование крилосов в этом смысле называлось необходимостью, потому что научиться церковному пению было

возможно только путем практическим, по наследке, за отсутствием каких бы то ни было учебных руководств или пособий.

3. Певческие книги; кондакари. а) Летописные указания при всем их значении для внешней истории церковного пения оказываются совершенно недостаточными для того, чтобы дать понятие о музыкальной стороне пения и внутренних его свойствах. К счастью, уцелел другой, более важный в этом отношении источник, — те самые певческие книги, по которым совершалось богослужбное пение.

Певческие книги первых веков русской Церкви сохранились до нашего времени в довольно значительном количестве² и представляют драгоценнейший материал для истории церковного пения. Древнейшей формой их являются т.н. кондакари, заключающие в себе преимущественно кондаки в порядке церковного года.³

2 Специальное исследование Н.В. Водкова насчитывает певчих книг XII-XIV вв. до 47. "Вообще нотные книги, — пишет автор, — сохранились относительно хорошо, по всей вероятности потому, что ими больше дорожили, как более ценными, требовавшими от писца особого искусства при писании текста с нотными знаками". Статистические сведения о сохранившейся древнерусских книгах XI-XIV вв. и их указатель. — Памятники древней письменности СХШ. Изд. Обще. Дв. Др. Писем. 1897, см. с. 4 и 19 прим.

3 Нотные кондакари XII в. — I, т.н. Нижегородский, или Благовещенский, в Имп. Публ. Библиотеке; 2 — в Б-ке Троицк-Сергиевой Лавры; 3 — вместе с церк. Уставом в Б-ке Моск. Синодальной Тип. XII в., 4 и 5 — в Моск. Синод./Патриаршей/ Библиотеке.

Текст этих - всегда пергаментных рукописей - славянский, и содержит большую часть те же песнопения, какие мы слышим при богослужении и в наше время; язык их древнеславянский. Однако среди славянского текста иногда можно встретить отдельные греческие изречения, например, ти икоумени, о феоу, эн оди карна муу; или греческие певческие термины, напр. неанес, нанатиа, палия и др., или даже греческий текст целого песнопения. Так, в Благовещенском кондакаре в службе на Воздвижение Креста седален по 2 стихословия "Днесь пророческое сбыться слово" сначала писан по славянски, а потом по-гречески славянскими же буквами. Музыкальное содержание кондакарей совершенно неизвестно, так как музыкальные знаки доселе не могут еще быть прочитаны, между тем с XIV в. исчезли из употребления. Состав этих знаков, не похожих ни на одну из известных групп, т.е. невматического древнего письма, в кондакарях чрезвычайно разнообразен: есть между ними греческие буквы, несколько знаков, вошедших впоследствии в русское знаменное нотописание, и множество своеобразных, иногда очень сложных и в большей части причудливых по форме, начертаний. Не осталось никакой современной записи мелодий кондакарных нотными знаками других систем; немногочисленные случаи, когда кондакарные знаки встречаются наряду со знаменными,⁴ также пока несколько не выясняют дела.

⁴ См. стихирю свв. Борису и Глебу в Стихираре Моск. Синодальной библиотеки № 589, л. 159 и об., или снимок из Стихираря той же библиотеки, № 151, помещенный ниже на с. 7 с стихирой прп. Феодосия.

На основании указанных особенностей кондакарных книг нельзя отрицать близости их к греческому церковному пению.⁵ Кондакари вышли совершенно из певческой практики уже к XIV в., после которого решительно не встречается даже никаких намеков на их употребление. Да и за XII-XIV вв. кондакарное пение не было единственными - параллельно о нем было другое, т.е. столбовое - знаменное, но только не потерявшее своего значения к XIV в., а наоборот - получившее за этот период господствующее положение и сохранившее его на протяжении всей истории русского церковного пения.

⁵ Оригинально /но и только!/ мнение А.Ряжского, будто кондакарное пение, явившееся еще до времен I. Дамаскина есть не что иное, как старое греческое демеотвенное пение, т.е. пение свободное, искусственное, что оно существовало в России одновременно с знаменным - простым, уставным, как это допущено, что оно - то и есть "троестрочное" пение лотои-ном. - О происхождении русск. цар. пения. - Прав. Обзор. 1866 г., т. XXI, с. 210, 296 и др. Не говоря о совершенной бездоказательности таких положений, напомним, что нельзя сблизить пение кондакарное с троестрочным потому только, что то и другое нееднострочное: кондакарное пишется в некоторых случаях лишь в две строки, но иногда в три и уж, конечно, не может заключать в себе многоглаголюя, на что рассчитан термин "троестрочное" пение. Ср. ниже.

Что же касается отсутствия до сего времени параллельных рукописей, то с полной уверенностью можно установить существование лишь нотных кондакарей.

4. б) Книга знаменного распева. Свое название знаменный распев получил от слова "знак", т.е. знак, именно нотный знак. Название же его столповым указывает на тесную связь этого распева с чередованием в церковном богослужении осьми "столпов", т.е. смены целого ряда песнопений одного гласа - рядом другого (октоях, осмогласие). Знамена совершенно отличны от кондакарных знаков и, очевидно, построены по иной системе. Их происхождение не может быть определено с точностью, неизвестно как они были изобретены и где впервые появились.

С одной стороны заметны некоторые черты сходства между ними и буквами греческого ~~иероглифического~~ алфавита, равно как и в ряду названий знамен можно встретить чисто греческие слова,⁶ с другой - возможны следы болгарского влияния⁷ и даже, в очень немногих случаях, некоторого сродства с кондакарными знаками. Несомненно одно, что в том виде, в каком является знаменное письмо в древнерусском церковном пении, оно очень

6 Особенно широкое употребление имеет Ф-фита, Ч' - сорочья ножка, - змеяца. Греческие происхождения названия - кулизма, хамидо и др. - Д. Разумовский пытается сблизить с греческими терминами даже такие слова, как крик, паук. См. "О нотных безлинейных рукописях церковного знаменного пения". Чт. Моск. Общ. Люб. Дух. Просв. М., 1863, 67-68 и прим.

7 За неоспоримое доказательство принимается присутствие как в древнейших, так и в позднейших книгах знаменного распева, т.е. хабуны, сблизимой с болгарским словом хубово, т.е. дучке. Интересно, что в древнейших книгах это хубово писалось наряду со знаменами, над текстом, большей частью в форме сокращенной - ху, и следовательно имело певческое значение; только в половине XV в. оно попадает в текст и распевается среди песнопений, как хубово, хубоуи, хабува.

близко к греческому, но дальнейшим своим развитием на Руси обязаны исключительно русским церковным песнопителям.

Принципиально нужно утверждать, что своеобразные ритмические и мелодические обороты русского пения неминуемо должны были привести русских певцов к изобретению своих певческих знаков и частному применению к русскому голосоведению наиболее подходящих знамен, которые постепенно вытеснили чуждые элементы из знаменного письма, так что в конце концов знамена получили ^{чисто} русский характер и должны быть считаемы русской нотной системой.⁸

Несмотря на то, что знаменные рукописи нечитаемы вполне до XV в., нужно утверждать на основании одного параллельного изложения напевов, что мелодическое содержание первоначального русского церковного пения с течением времени лишь расширялось, украшалось, варьировалось, но по существу своему

8 Предположение об оригинальном, именно русском происхождении певческих знаков в славянских рукописях XI-XII вв., высказанное С.В.Смоленским (О древнерусских певческих нотных. СПб., 1901, с.20-22) должно быть признано ошибочным. См. К.И.Попадопуло-Керамев. Происхождение нотного музыкального письма и пр. Вести. Археологии и истории, изд.Имп.Археологических Институтом. Вып.ХУП, СПб., 1906, с.133-171. - А.Преображенский. О сходстве рус.муз.письма с греческим. Рус.Муз.Газ.1909, № 8,9,10.

оставалось тем же двугласным распевом, который известен и нам в позднейших редакциях.⁹

Что уже в XI-XII вв. русские певцы вполне сознательно распоряжались мелодическими особенностями знаменного распева, что он не был им чуждым, доказывает присутствие в самых ранних памятниках нотного изложения таких песнопений, которые впервые только тогда появились в России. Так, службы св. Борису и Глебу, преп. Феодосию Печерскому, составленные не позже первой половины XI в., одновременно являются и в нотных рукописях и притом по внешним признакам — в более сложной и цветистой форме, чем все остальные рядовые службы.¹⁰

9 Наглядным доказательством этой мысли могут служить таблицы с примерами из рукописей XI, XV-XVII вв. и печатных нотных изданий, приложенные к изданию Азбуки Александра Мезенца.

10 См. например, Стихараря — I, Моск. Синодальной Библиотеки, № 5-9, л. 158 об. 2. Моск. Типогр. Библиотеки № 1094 2, л. 131. 3. Той же библиотеки № 151, л. 134.

Весь церковный круг знаменного пения за первый период его истории — до XIV в., состоял из следующих книг: Стихарарь, Ирмологий, Триводь постная и цветная, Минея месячная и Минея праздничная. При всем постоянстве определенного содержания эти типичные формы книг отличаются значительным разнообразием состава. Несомненно, впрочем, что основное, столбовое, т.е. гласовое пение не встречается в столь полной форме нигде, кроме знаменного распева, и если сохранившиеся памятники недостаточны для того, чтобы дать образцы всех без исключения основных песнопений, то причина этого чисто случайная и объясняется небольшим количеством сохранившихся рукописей за этот период.

5. Текст знаменных книг, Раздельноречие. Текст древнейших знаменных книг был всегда славянский. В редких случаях наряду с ним встречается текст греческий, но он писан, как и в кондакарях, буквами славянскими. Правда, летописи передают несколько известий об исполнении целых песнопений по-гречески, но все же это был только частный обычай, свидетельствующий о близкой духовной связи между церковью русской и греческой,^{II} обычай, сохранившийся и до нашего времени,

II Известно, напр., что Кирие элевсон пели во время перенесения мощей свв. Бориса и Глеба в 1072 и 1115 гг. В 1146 г. то же пели Звенигородцы, освобожденные от врагов, или в 1151 г. воины, найдя после сражения между раненым своего князя Изяслава. — Махарий, арх. История Русской Церкви, т. II, 253, II, 114-120. — В Ростове в 1258г при кн. Патре Ординском в церкви Пресвят. Богородицы божеслужение совершалось на двух языках. — В. Ундоский. Замечания для истории церк. пения в России. М., 1846, с. 3.

когда при служении архиерейском употребляется пение
к и р ш е е л е м с о н , е м с п о л д а э т и
д е с п о т а и др.

Принятие русскими христианства падает на такое время, когда языки славянские и, в частности, русский и болгарский - не имели между собой существенных отличий в произношении или письме слов. Но русскому языку было свойственно своеобразное произношение глухих звуков Ъ и Ь, употреблявшихся часто там, где впоследствии явились звуки О и Е. В певчих книгах до XV в. над звуками Ъ и Ь, в силу их гласного произношения даже и в середине слов, ставилось знамена, иначе говоря - слоги с этими звуками пелись так же, как слоги с другими гласными. Например, слово - възъших (возопихъ) имело над каждым из четырех слогов по знамена; слово - дньсь (днесъ) имело над собою по числу слогов три янака и т.п. Когда в XV в., вследствие необходимого развития языка, совершалась замена произношения полугласных звуков, когда гласное произношение их было утрачено, тогда оказалось невыполнимым и излишним в пении присутствие знаков Ъ и Ь. Предстояло одно из двух: или изменить мелодию, выбросив те знаки, какие стояли над полугласными звуками, или же оберечь их и придать им исполнимое в пении значение посредством замены их родственными О и Е. Первое средство принуждало жертвовать целостью мелодии и знаменного изображения СИ, второе создавало особое произношение текста, возможное только в пении, но сохранило мелодию в неприкосновенности. Русские певцы вступили на этот последний путь и певчие книги стали иметь текст, отличный от читаемого текста или разговорного языка, - явились "раздельноречие" певчих книг.

Весьма вероятно, что на первых порах такая замена одних звуков другими не изменяла до неузнаваемости произношения слов, что вторичные звуки О и Е, заменившие Ъ и Ь, отличались краткостью сравнительно с подлинными гласными О и Е. В русских песнях, былинах, даже и в обиходной речи, можно встретить подобное полногласие, не нарушавшее, однако, общего характера произношения,¹² в пении такая замена еще более допустима при условии совпадения ритмических ударений в напеве с ударениями в словах. А наблюдения над раздельноречным текстом действительно показывают, что ритмические ударения напева, особенно наиболее сильные из них, никогда почти не приходятся на эти звуки, донные считаемые за легкие, полугласные. Есть, однако, основание думать, что очень скоро сглажена была разница в произношении между гласными О и Е и происшедшими из полугласных О и Е настолько, что текст певчих книг стал вполне обезличенным, что напев и слова потеряли свои ритмические ударения и получилась та характерная "гладь", текучесть, которая есть отличительный признак раздельноречного пения. Например, слово "воини" (гласу моления) писалось в рукописях XII в. так: "въини",

12 "Древние глухие во все не так далеко остались за нами, как думают некоторые. Никто меня не убедит, что я не слышал в нынешней песне известных слогов ѣѣ, ѣѣ - за рече-тъ-ками, за келе-ѣ-ини. Равно никому я не поверю, что теперь нельзя услышать Курескъ при едлослокии Курок. А между тем нас отделяет от XII в. полтысячелетия". - Потебня.

а в XVI и XVII вв. — "вопеми". Впрочем должно заметить, что растяжение полугласного омыо не всегда обязательно, но вполне зависело от напева.

Причины такого явления кроются в том, что русские люди утратили способность произносить характерные полугласные звуки и вместо них, как в пении, так и в правописании певчих книг стали употреблять гласные. Но в то время, как подобная перемена мало отразилась на обыкновенном произношении, в пении она привела к раздельноречию, так как иначе оказалось невозможным сохранить напев и его знаменное положение.

ПЕРИОД II-й, XIV-XVII вв.

6. "Нестроения" в раздельноречном пении XV-XVI вв. Время появления раздельноречия, т.е. XIV-XV вв., совпадает со временем появления многих и других "нестроений" в церковном пении, которые не только не могли противодействовать, но, напротив, содействовали развитию раздельноречия до самых крайних пределов. Кларсонне певцы эпохи раздельноречия не могли одерживать порчу пения и текста по той простой причине, что стояли на весьма низкой ступени развития.¹³ Пение

¹³ Эта истина не нуждается в подтверждении, но вот два попавшиеся под руку примера. Именитый певец монах Леонид, уставщик Троицкой Лавры, не считал зазорным во время

/продолжение сноски см. на след. странице/

изучалось путем практическим, путем долголетнего навыка; школ пения в современном значении этого слова тогда не было. Певец-мастер собирал вокруг себя несколько учеников и передавал им, как умел, науку пения.

Нотные книги писались теми же "мастерами" и, конечно, пенились очень высоко: оплошанье было единственным средством размножения книг, но не всегда стояло на высоте необходимых требований от богослужебных рукописей, не всегда

богослужения грубо поносить с оплеванием и толчками своего архимандрита Димонсия; архиепископ Новгородский Леонид ставил своих певчих дячков на правую и велел на них взять по полтине Московской пени; мнок Евфросим пишет: "мнози от учителей славнии во дни наши на кабаках валячяся странными смертми померли и память их погибла с шумом". Ркп.Московск.Синод.училища церк.пен. № 74, л.14.

"Многа и безчислена опись злая в знаменних книгах; редко таких стих обрящется, который бы был не испорчен в речах во всяком знаменном пении". — См.Сказание млека Евфросима, Ркп.Моок.Синод.учил.церк.пения № 74, л.33 об. Это свидетельство должно понимать не только в смысле указания на хомонию, но и в смысле общего искажения текста, которое, как известно, доходило до крайних пределов. Инок Евфросим приводит и примеры подобного искажения.

можно было найти неиспорченный список. Кроме ненамеренных и неизбежных описок книги заключали в себе и намеренно испорченные пение. Соперничество между певцами, желание выделиться из ряда других, приводило многих мастеров-учителей к тому, что они "скрывали добрые переводы", т.е. исправные списки певчих книг и учили петь по перепорченным, и "не с прилежанием, того ради, точию бы един славен был от человек паче всех". "Молодые отроцата, учившися пети у подобных себе, а иные писати, списывают друг у друга, и перевод с перевода, и тетрадки с тетрадок, не зная добре ни силу речи, ни разум стиха, ни буквы ведая, и в той перешпике от ненаучения, или от недосмотра, описываются". Все это привело к тому, что текст певчих книг становился совершенно отличным от текста читаемого.

Трудность усвоения и исполнения разделенного текста еще более удлиняла продолжительность церковных служб, так что и наши предки, привыкшие к длинным церковным службам, стали тяготиться ими. Между тем сокращать порядок богослужения было невозможно в силу нерушимых предписаний церковного устава; выход был найден в том, что служба церковная, разделенная на части, исполнялась не постепенно в порядке этих частей, а одновременно несколькими лицами. Стали читать и петь сразу "голоса в два, три", не нарушая, якобы, тем предписаний устава о составе служб, вместе с тем сокращая ее продолжительность и, конечно, внося беспорядок в богослужение.

7. Песнорачители и творцы XV-XVI вв. XVI, XVII и половина XVIII вв. были временем полнейшего и повсеместного господства разделеноречия, но вместе с тем и временем расцвета знаменного пения, творчества русских мастеров-певцов и развития знаменного нотописания. Еще в XI и XII вв. были уже составлены русскими творцами стихиры и другие песнопения; впоследствии продолжалось составление новых служб и положение их в знаменных книгах, но имена трудившихся на этом поприще истории не сохранены. Певцы XVII в. "во многих харатейных (т.е. пергаменных) грамотах и прочего церковного пения книгах видяше летописные подписания многих славяно-русских церковных песнорачителей и знаменотворцев за четыреста лет и выше, — кто которую книгу писал и яке в ней люботрудствовал".¹⁴ Однако в известных теперь старых рукописях нет ни одного намека на авторов-певцов. Только от XVI в. сохранилось несколько имен "старых мастеров", каковы, напр., два брата-новгородцы — Савва и Василий Роговы, из которых последний, бывший с 1586 г. Ростовским митрополитом, "зело пети был горазд" и был "роспевщик и творец". Затем — ученик Саввы Рогова, — Стефан Голыи, который "много знаменного пения роспел"; ученик этого последнего — Иван Луксиче,

¹⁴ Так пишет А.Мезенцев в своей Азбуке знаменного пения.

См. издание С.Смоленского, Казань, 1888, с.8.

"во иноцех Иоаня - вельми знаменного пения распространя и напояил".¹⁵ Вокруг таких творцов и распевщиков собирается много учеников, которые в свою очередь становятся учителями других. В Москве он известен в XVI в. Феодор Христинин, священник и также ученик Саввы Рогова; вместе с Иваном Носом Феодор был в певчих дьяках у царя Ивана Васильевича Грозного в любимом его селе, слободе Александрове. Иван Нос "триоди распел и изъонил, и овятым многим стихирн и олавники распел он же". Да и сам Иван Васильевич распел стихирн, сохранившиеся до нас с надписью: "творение царя Иоанна, деспота российскаго".¹⁶ В это же время, т.е. в XVI-XVII вв., появляются новые виды церковных певчих книг - Октоих, Трезвонн, Праздники, Обиход, служившие дополнением к Стихирарям, Ирмологам, Триодам и др.

 15 Первым источником для сведений об упомянутых именах является "Предисловие" в Стихираре Моск. Архива Министерства иностранных дел № 600/4108. Сведения эти находят подтверждение и в некоторых других рукописях, напр., см. Сборник Библиотеки Моск. Синод. училища церк. пения № 219 /выдержка приведена у Металлова, В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1900. Изд.3. Прим. с.62-63). Вышеуказанное предисловие целиком переиздано В.Ундольским в "Замечаниях для истории церковного пения в России", М., 1846. См. Приложение I.

16 По рукописи Библиотеки Троице-Сергиевской Лавры № 428 /архим.Леонидом/ в Памятниках древней Письменности и Искусства Общества Любителей Древней Письменности. СПб., 1886.

8. Распевы и переводы. Творчество русских певцов выразилось не столько в составлении новых мелодий, сколько в распространении и варьировании мелодий уже существовавших. Это было творчество подражательное. В результате появились видовые отличия знаменного распева, совершенно удерживавшие в себе силу знаменного пения. Даже и самые названия таких вновь появившихся распевов указывают на их ближайшую зависимость от основного - знаменного. Перевод, или распев, малое знамя, большое знамя, большой распев, путь, - все эти названия говорят о том, что "творцы" ограничивались только распространением или сокращением мелодий в духе знаменного распева. Поэтому переводы и получали часто надписи по именам их творцов, напр., перевод Баскаков, Христианов, или перевод Дукошков и т.п., а значительные отклонения от характера знаменного распева по той же причине всегда самими певцами отмечались как "прозвод". Искусство распевания песнопений по нескольким переводам имело в XVI и XVII вв. немало своих видных представителей, которые "согласие и знамя гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизусть". Таков был Троицкий головщик Логин /ум.1653 г./; он научил своего племянника Максима петь на семнадцать переводов "разными знаменн, а иные стихи переводов не токмо по пяти, по шести, - по десяти и больше"; сам же "полагал знамя как хотел".

9. Демество, путь, Казанское знамя. В половине XVI в. знаменная семиография обогащается еще другими видами — демеством и "путем" или путевым знаменем. Правда, летописи говорят о демественниках или деместиках еще в XII-XIV вв., но как значение самого названия, так и характер старого демественного пения остались совершенно неизвестными, потому что нет никаких памятников этого пения. Происхождение названия — греческое, но в каком смысле русские певцы называли себя демественниками, — неизвестно. Наиболее правдоподобно то объяснение, по которому демественное пение есть пение свободно-сочиненное, не собственно церковное, а лишь духовное, допускаемое в особых исключительных случаях. Демественное пение, хотя и было подчинено закону осмогласия, основному закону богослужебного пения, но применялось оно не ко всякому виду церковных служб, а только к праздничному, торжественному.¹⁷ Знамя демественное пользовалось некоторыми

17 Пока не изучены вполне напевы демества по рукописям XIV-XVII вв., невозможно произнести решительного суждения о демественном пении. Несомненно, что с древним греческим демеством /если только оно существовало/, византийским, наше не имеет ничего общего. — Стасов В.В. в своих "Заметках о демественном и трестрочном пении" на основании одних внешних признаков мог установить связь родство демественного пения с степенным, такое — по словам его — в каком находится азбука демественная к азбуке степенной. См. Известия Импер. Археолог. Общества, т. V и отд. I-46.

знаками знаменного пения, изменяя их певческое значение, но кроме них имело и свои собственные знамена, хотя и построенные по той же системе. В XVI и XVII вв. демественное пение получает большую распространенность: при торжественных патриарших служениях, в присутствии царя, многие песнопения исполняются едва ли не исключительно демеством, и непременно — величания на праздники, многолетия.¹⁸

Другую нотацией, происхождение и особенности которой также не выяснены до сих пор, была т.н. путевая. Ее излагались, главным образом, задостойники и величания. Наконец, особое положение занимало т.н. Казанское знамя,¹⁹ опять отдельная система нотописания, изобретенная певчими дьяками царя Ивана Васильевича Грозного в честь его — как победителя Казанского царства. В первой половине XVII в. оно употреблялось многими певцами и имело свою грамматику в "Книге, глаголемой Кожицы, сиречь ключь столповому и казанскому знамени".

18 Например, по предписанию Чиновника Новгородского Софийского Собора в главнейшие праздники церковного года полагалось исполнять "все демественное". Чиновник писан до 1645 г. См. Голубцов, А., статья в Чиновнике., М., 1889.

19 По предположению С.В. Смоленского, высказанному в одном из докладов Обществу Любителей Древней письменности, Казанское знамя есть опыт многоголосного пения, представляющий собой зачатки русского контрапункта.

10. Пособия и руководства для изучения знамен. Согласия

и повести. В соответствии с развитием искусства знаменного пения — и знаменное нотописание к половине ХУ в. достигло наилучшего состояния. К этому времени относятся те пособия и руководства, которые облегчали изучение знаменных книг, и которых до сего времени почти не существовало. Знаменная или кривковая, семнография уже в ХУ в. представляла, по сравнению с предшествовавшей, много нового: изменился очерк знамен, некоторые старые знамена были оставлены и заменены новыми; другие, изображавшие собой целую мелодическую фразу /т.н. лица и фиты/ теперь были "розведены", т.е. выписаны целиком посредством простых знамен. В XIV—XV вв. появляются первые руководства к чтению знамен, обыкновенно прилагаемые в конце певчих книг под заглавием "указ знамен", "имяна столповому знамени" и др.

К концу ХУ в. в систему знамен вводится новый элемент — так называемые кривковые пометы, изобретенные Новгородским певцом и мастером Иваном Шайдуровым.²⁰ Необходимость этих или подобных, облегчающих знаменное пение приемов, вызывалась самой сущностью знаменного нотописания. Дело в том, что кривки, существенно отличаясь от линейных нот, обозначали собой не только продолжительность и высоту тона, но иногда и целый ряд тонов различной высоты. При этом все это

обозначалось относительно, следовательно, не вполне определенно. Усвоение различного значения знамен могло быть достигнуто только практическими упражнениями, и никакие теоретические указания не могли "научить" пению. Самый звуко-ряд имел только относительную ценность для певца, несколько не устанавливая даже определенной высоты тонов. Поэтому понятно его деление в певчих трактатах на четыре "согласия" — по три звука в каждом: простое /звуки 5 6 7 /, мрачное /1 2 3/, светлое /4 5 6 / и тресветлое /7 1 2 /, — и вместе с тем такие правила исполнения знамен: "крик простой — возгласити его мало выше строки. Мрачный — паки простого повыше. Тресветлый крик — светлого повыше". Продолжительность звуков в знаменах также не была точно определена: знамена в одно и то же время обозначали и направление мелодии в связи с ритмическим движением и часто целые мелодические обороты, называемые попежками, лицами, фитами и представлявшие из себя "тайнозамкненное" написание иногда очень продолжительной и сложной мелодии. Самые названия знамен большей частью несколько не говорят о их певческом значении, а довольствуются указанием или на форму начертания, напр. крик, запятая, палка, крив, рог, чанка, отреда и т.п., или на общий характер исполнения, напр. отреда тресогласная, переводка и др. Вследствие такого тайнозамкненного значения некоторых знамен являлась возможность различного толкования их; на этом различие объяснения знамен основывается даже известность некоторых мастеров-певцов: по свидетельству современника, "христианинов перевод во многих лицах и

²⁰ "Ему же недела и просто нарековано — Шайдур" — Ркп.

И.А.Вахрамеева, № 331, л.7 об.

разводах и попевках со Усольским мастеропением имеет различие".

Таким образом необходимо было установить известное единство в толковании знамен, и это было достигнуто посредством "помет" или "подметных слов", т.е. знаков,²¹ которые ставились при каждом знамени и заранее определяли его певческое значение. Пометками стали пользоваться еще певцы половины XVI в., но их пометы не были приняты во всеобщее употребление вследствие несовершенства в их устройстве, как "непотребныи, неистиннейша". Только одному "откры Бог подъяник подметкам", — это новгородцу Ивану Шайдунову²² (конец XVI в.).

21 Аналогичные изменения пережили и западные немцы: от IX до XII вв были в употреблении т.н. Буквы Романа — прототип наших помет. См.

II. В. 81-83.

22 В "Очерках по истории русской культуры" П. Миллкова Шайдунов оказывается "одним из древнейших наших гармонистов", принявшимися гармонизировать церковные мелодии с помощью "трисостествогласия" см. с. 225, ч. II. — Полное непонимание деда Шайдунова.

Эго пометы оказались более совершенными и стали употребляться повсюду. Это были буквы славянской азбуки, написанные кириллицей при каждом тушевом знамени. Они указывали на высоту отдельных знамен и в порядке церковного звукоряда подписывались первыми буквами следующих названий: гораздо низко, низко, средним гласом, мрачно, повыше, высоко. Другой вид помет составляли пометы "указательные", напоминавшие певцу "како знамя пети, идеже подобает борзо или тихо пропеть, или гласом заклянути, или покачати" /качка, ударка, надержка и т.д./. Руководствами для изучения помет служили — грамматика Шайдунова и Сказание о подметках, еже пишутся в пении над знаменем.

ПЕРИОД III, XVII век

III. Пение в XVII в. XVII в. вообще чрезвычайно богат событиями в истории русского церковного пения, являясь, с одной стороны, временем полного расцвета знаменного пения и заканчивая собой эпоху раздельноречия, с другой — заключая в себе начало нового периода не только в области текста богослужебных книг, но и в области развития напевов и нотации. В этом же веке начинается и западное влияние на наше церковное пение, влияние, сначала довольно слабое, но в XVII в. окрепшее и усилившееся до степени господствующего. Важнейшими событиями являются: исправление раздельноречного текста и уничтожения "разгласия", введение линейной системы нотации, образование новых распевов — Греческого, Болгарского и

Киевского, наконец - увлечение новым тогда "музыкальным художеством", т.е. пением партесным.

12. Исправления "разгласия". Такой важный недостаток в церковном пении, как неединогласное отправление служб, явившееся результатом раздельноречия и многих нестройностей, был замечен церковною властью еще в XVI в. Однако стоглавый собор 1551 г. постановил для уничтожения этого "великого бесчинства" только заменять пение чтением, как менее продолжительным, да издал постановление о повсеместном заведении училищ на "учение грамоте, книжного письма и церковного пения". В начале XVII в. неединогласие осуждается патриархом Гермогеном /1606-1612 гг./ в "наказательном послании ко всем людям, паче же священникам и диаконам, но остается в употреблении до конца этого века или, по крайней мере, начинает исчезать лишь одновременно с другими нестройностями.²³

13. Исправление раздельноречия. Подобно тому и раздельноречие окончательно осуждается Церковью только к концу этого века. Если уже и в начале некоторые певцы "вранили на речь" певческие книги, то это было лишь частями, ни для кого не обязательным делом; эти "мале покушения мастера кийжде всяк

23 Подробные сведения о неединогласном пении и о борьбе с ним церковной власти см. Преображенский А.В. - "Вопрос о единогласном пении в Русской Церкви XVII в.". Издание Общества Любителей Древней Письменности. СПб., 1904.

от себе начаша исправляти на правую речь, и потому во едино согласие не приидоша". Инициатива исправления и здесь должна была исходить от высшей церковной власти, чтобы, наконец, было достигнуто необходимое благоустройство. В половине XVII в. являются целые трактаты о неединогласном и раздельноречном пении. Так справщик печатного двора Мартемьян Шестаков пишет пространное "слово" в защиту единогласного пения²⁴; а некий инок Евфросин в своем "Сказании о различных ересех и худениях в знаменных книгах" восстает против раздельноречия. Он пишет: "священные речи до конца развращены противу печатных, письменных, древних и новых книг. Книжки харатейные были писанныя и по ним было пето также, якоже глаголем на речь, а не якоже ныне многое обретается: инде речи неприличные последующему разуму приложены, а во иных местах нужнейшая глаголанья разуму отъяты, и всякие глаголы буквами лишними переломаны, и словенского нашего языка, в немже родихомся и священному писанию учихомся, чужа, несвойственны и сопротивны".

В пятидесятых годах XVII ст. царь Алексей Михайлович созвал в Москву 14 дидакалов, т.е. учителей и дидакоков пения для того, чтобы "в церковном пении предея учинити, ежебы всякое пение было во котлиноречном пении". Но занятия

24 С сокращениями оно напечатано в указанном выше сочинении

этого собрания дидаскалов были прекращены наступившей вскоре эпидемией. Собор 1666-7 гг., наконец, категорично постановил: "гласовное пение пяти на речь"²⁵, а в следующем 1668 г. было составлено новое собрание дидаскалов /6-ти человек/, занявшееся осуществлением соборного постановления: текст священных книг был тщательно сверен с древнейшим, обдобен с существовавшим тогда печатным и приспособлен, как истинноречный, к существовавшим напевам. Новый текст быстро сделался достоянием всех певцов русской Церкви,²⁶ и только беепоповцы с того времени и доселе остаются верными раздельному тексту.

14. Проект печатания знаменных книг. Работа второго собрания была тем целесообразнее, что предполагалось приступить к печатанию нотных книг со вновь исправленным текстом, чтобы устранить в них произвол и ошибки переписчиков. Главным деятелем как по исправлению текста, так и по подготовке к

25 Деяние Н. - См. Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 гг. 2 изд. Братства св.Петра м-та М., 1893, л.38.

26 Достоверно известно, что царь Феодор Алексеевич учредил при "Певческой Палате" штат писцов наречного пения, которых, напр., в 1681 г. было всего 8 и которые получали от цари жалованье наряду с церковным причтом, уставщиком и певчими дьяками. Викторов А., Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1584-1725 гг. М., 1877. Ср.Чтения в Обществе Истории и Древностей Российских 1892, кн.2 и 3.

печатанию, был справщик Московского Печатного Двора, монах Александр Мезенец, знаток знаменного пения. Он составил азбуку этого пения под заглавием: "Извещение о согласнейших пометах, во кратце изложенных со нащным намерением требующим учиться пению"²⁷ - самое полное обозрение знаменного распева и нотописания. Таким образом и успех наречного исправления текста, и личность самого руководителя обещали полную удачу предприятия, но препятствие оказалось в недостаточности современной техники печатания;²⁸ киноварные пометы и черные тушевые знамена вместе не могли быть напечатаны. Мезенец писал: "и ныне в нашем старороссийском знамени сим согласовным пометам сими известительными литерами в печатном тиснении быти неуместно". Поэтому пометы были отвергнуты и вместо них употреблена другая система обозначения высоты знамен:

27 "Извещение" издано С.В.Смоленским. Казань, 1888.

28 Есть данные, позволяющие утверждать, что еще в 50-х годах XVII столетия в Москве готовились печатать знаменные нотные книги. В "Расходных Книгах" Московского Печатного Двора /Синодальная Типография/ за сентябрь 1652 г. можно читать, что тогда некоему Федору Иванову Попову велено было "заводить знаменное печатное дело", а в описях Типографского имущества за 1677, 78 и др.годы можно проследить данные о хранении в инвентаре знаменной азбуки вместе с пунсонами и матрицами. - См.Расходные книги № 51, л.81. № 77, л.100 об. 137 об. 139 об. и др.

вместо киноварных помет были предложены т.н. признаки, уже не требовавшие красного цвета, т.к. они состояли в том, что второй и третий звук каждого согласия церковного звуко-ряда получал начертание отличное от начертания первого звука только местом нахождения тонкой тушевой черты или точки.

В 1678 г. был отлит полный состав безлинейных знамен-ных нот, были приготовлены пунсоны, выбиты матрицы, отлиты буквы для текста; но изобретению Комиссии не суждено было осуществиться: среди лиц, близких к делу, возникли разногласия по вопросу о необходимости печатания церковных мелодий именно в знаменном изложении. Некоторые члены Комиссии имели в виду новую тогда на Руси систему нотописания - линейную, которая, действительно, с этого времени и укореняется в рус-ском церковном пении.

15. Распространение линейного нотописания. Знакомство с ли-нейным нотописанием великорусские певцы приобрели от певцов Южной России, в XVII в. нередко приходивших в Москву в след-ствие тяжелых политических условий жизни на юго-западе, а иногда намеренно вызываемых для обучения новому Киевскому пению, имевшему тогда большую славу. В свою очередь юго-западные певцы переняли линейную систему из соседних сла-вянских земель, где она была известна еще в XVI в.²⁹

29 Несмотря на несомненное заимствование линейной системы с Запада, до сих пор не удалось еще восстановить прямую связь между формой начертания нот, употребляемой в то время на Западе Европы, с одной стороны, и в юго-за-падной России, с другой. Существует предположение - ничем не доказанное, правда - что нотная система была в России до XVII в. и, может быть, здесь была и изобретена. См. Гессо-

Распространение линейного нотописания в России много способствовали современные исторические обстоятельства. Южно-русская Церковь должна была особенно заботиться о лучшем со-стоянии церковного пения, т.к. в нем имели одно из действи-тельных средств к отражению католического и униатского влия-ния на православных. При учреждении школ южно-русские брат-ства обращали внимание на церковное пение, считая его одним из главных предметов обучения и учреждая т.н. братские хоры. Потребности быстрого усвоения певческой науки как нельзя бо-лее и отвечала линейная система по своей сравнительной наг-лядности и легкости усвоения.

В конце первой половины XVII в. Киевское знамя, как стали называть линейное письмо, было уже достаточно известно на Руси, а с первых лет второй половины, благодаря деятельности патр. Никона, который "прилежание имел превеание до пения", становится господствующим, вытесняя замечательно быстро прежнюю кривую систему. Последняя в конце XVII в. многим "но-вейшим песносносителям" казалась "нехорошою, неблагопотреб-ною". Государь Петр Алексеевич сам нередко пел "стоя наря-ду с певцами" по линейным тетрадкам; придворный хор, патриар-шие дьяки - также. Являлись руководства для изучения Киевского знамени, напр. т.н. Ключ, составленный монахом Тихоном

де Кальве. Теория музыки. Харьков. 1818,
т. 2-й, с. 91.

Макарьевским /"Сказание о нотном гласобожании и о литерных пометах знаменных, и о знамени нотном"/, свод безлинейных нот с линейными и т.н. двознаменники, т.е. певческие книги, писанные одновременно криками и линейными нотами, причем над слогами текста помещалось сначала криковое написание, а потом линейное.

16. Роспевы - Киевский, Греческий и Болгарский. На первых порах содержанием нотных линейных книг был преимущественно тот же Знаменный роспев /большой и малый/, что и в безлинейных книгах, и только к концу ХУП в., и особенно в ХУШ в., в практику церковного пения великороссийской церкви проникают с юга другие роспевы - Киевский, Греческий и Болгарский.

Киевский роспев образовался под непосредственным влиянием роспева знаменного и есть его упрощение; мелодии киевского роспева отличаются сравнительно краткостью и применимостью ко всякого рода частным церковным службам. Роспев Греческий представляет собой пение славянское, образовавшееся под влиянием близкого соседства южных славянских земель с греческими поселениями. Через сношения югозападных православных братьев с певцами славянских земель, Греческий роспев проник в Россию и нашел здесь могущественного покровителя в лице патр.Никона. В 1655 г. по приглашению царя Алексея Михайловича прибыл в Москву иеродиакон Мелетий, обучивший греческому пению как патриарших, так и государевых певчих. Греческий роспев применялся большей частью

к праздничным службам и в них к наиболее торжественным песнопениям, почему и отличается празднично-торжественным настроением, живостью радостного религиозного чувства и выразительностью. В это же время и те же певцы юго-западной Руси принесли с собою роспев Болгарский, по всей вероятности заимствованный у славян придунайских. Значение этого роспева в том, что он применяясь к распеванию небольшого сравнительно количества песнопений служит дополнительным к роспевам Знаменному, Киевскому и Греческому. В южно-русских певческих книгах великорусских он нередко смешивался то с Киевским, то с Греческим; это имеет свое основание в объединяющем все три роспева характере построения их мелодий, менее заметном для певцов южно-русских. Характер этот заключается в том, что песнопения - особенно Болгарского роспева - носят в себе некоторые признаки симметричного ритма, музыкального такта - с одной стороны, и гармонического устройства - с другой.³⁰

17. Пение многоголосное-дартесное. Указанные признаки свойственны всему вообще южно-русскому пению ХУП и ХУШ вв. и объясняются историческими судьбами церковной жизни того края. С конца ХУ в. южно-русская Церковь была вынуждена защищать православие от католического влияния; в соседних областях

30 В 1905 г. предпринято издание Болгарского роспева по рукописям ХУП и ХУШ в. А.Николовым. Вышли две книги, заключающие в себе Дитургию и Вечерню - под заглавием "Старо-Болгарское Церковное Пение", СПб.

Литвы и Польши господствовали иезуиты;³¹ наконец, возникла уния. Все это вызвало усиленную деятельность у православных, выразившуюся, главным образом в учреждении церковных братств с целью поднять религиозный дух народа. При таких обстоятельствах пришлось обратить особенное внимание и на церковное пение, т.к. музыка костелов сама по себе стала привлекать православных:³² там раздавалось многоголосное пение хора, доселе совсем неизвестное Церкви Православной. На первых порах Братства с негодованием смотрели на это искусное пение;

31 Сохранился до нашего времени весьма характерный документ, свидетельствующий о том, какое значение имели хорошие певцы для братств и как дорожили ими. В 1627 г. ректор и префект Луцкого иезуитского коллегиума, задумав силой отобрать лучших певчих из Братского хора, послал многочисленную толпу вооруженных студентов на монастырь, которые вторглись в братскую школу, били учившихся там детей, затеяли драку с монахами и старшими братского шпиталия, многим из них нанесли побоев и тяжкие раны. См. жалобу монахов Луцкого монастыря в Архиве Юго-Западной России, изд. врем.ком. для разбора древних актов... Киев 1883 г., т. VI, ч. I, № 239. Стр. № 238.

32 Русские люди на исповеди каляноу: "согрених хощеннем в латинские божицы и тех пения слушах". Ркп. Соловецк. Библиотеки, № 895, л. 200.

они вступали в сношения с приднубайскими славянами, афонскими монастырями и греками, чтобы улучшить пение свое; они отказались от католического органа и заботились о печатании нотных одноголосных книг /Дьвовское братство в 1700 г. напечатало Ирмологий/ — однако должны были вскоре же воспользоваться многоголосным пением, чтобы противопоставить его сладким звукам "музыкальных органов". Насколько быстро распространилось многоголосное пение в южно-русской Церкви, а вместе с ним и "правила нового музыкального искусства", об этом ясно говорит свидетельство Гербиния, посетившего Киев во второй половине XVII в. Он пишет, что при пении в храме "в самой приятной и звучной гармонии слышатся отдельно дискант, альт, тенор и бас".³³ О том же говорит следующее известие: в библиотеке православного Луцкого братства в 1627 г. хранились "партечных церковных пятиголосных старых нот двое, партесных шестиголосных нот трое, а также партесные ноты старие осмиголосные".³⁴

Одновременно новое "музыкальное искусство" становится достоянием певцов и великой России, происходит это как по желанию их самих, так и вследствие появления в Москве

многих южно-русских певцов, бежавших с родины от притеснения унии. В первых годах второй половины XVII в. в Москву по повелению царя Алексея Михайловича вызывались из Киевского Братского монастыря одиннадцать певчих: несколько позже вместе с подобным же требованием певчих вызывается некий старец Иосиф Загвойский для "начальства партесному пению".³⁵ Во главе духовенства в то время стоял патр. Никон, убежденный сторонник нового пения, деятельно заботившийся о его распространении. По примеру патриарха многие соборные и монастырские Церкви стали заводить партесное пение и к концу XVII в. оно приобрело в богослужбном употреблении права едва ли не большие тех, какими теперь пользовались старое одnogолосие.³⁶ Очень интересна в этом смысле разрешительная грамота патриархов Писиса Александрийского и Макария Антиохийского на употребление при богослужении Киевского, Греческого и партесного пения ("аше не оу от церкви восточныя приятое"), данная Московской Церквью св. Иоанна Богослова в 1668 г.

35 Ундольский В. Замечания для истор. церковного пения в России. М., 1846, с. 29-30.

36 Впоследствии приверженцы старообрядчества обличали Никона так: "Киевское партесное пение начат в церковь вводити согласно мирским гласомагельным пением. Ркп. Собр. кн. Виземского, О.У. л. 221, 227 об. Или в "Объявлении ересей Никоновых" "пение поют новозадаемое, от своего сложения, а не от святых преданное, не ватиканское и римское баснословие, и партесное вискаание, святыми отцы отлученное". Лилеев. М. Описание рукописей, хранящихся в Библиотеке Черниговской духовной семинарии, № 85, л. 225.

18. Строчное пение и первые нотные партитуры. Первоначальным видом многоголосного пения на Руси является т.н. строчное пение, служащее как бы связью между пением старым и новым в том отношении, что оно соединяет в себе безлинейное кржиковое письмо и новое многоголосие. Над текстом песнопений писались обыкновенно две, три, или реже - четыре строки безлинейных знаков; первая - тушь, вторая - киноварью, и в таком порядке шли далее. Музыкальное содержание таких книг состояло из гармонического сопровождения основной мелодии чаще всего знаменного распева, помещаемой или в нижнем или в среднем голосе. Гармоническое сопровождение было самое простое; оно состояло из трезвучий в разных его положениях и обращениях; расположение сопровождающих голосов соответствовало современным на Руси понятиям об аккорде, и не отличалось правильностью, заключая в себе часто запрещенные последования квинт, октав и даже секунд. Партитура писалась без указания такта и темпа движения. В общем гармония получалась довольно несовершенная, шумная и неясная, затемнявшая основную мелодию среднего голоса.

Большое сходство с указанным видом гармонизации имели и те хоровые партитуры, которые писались не кржиками, а нотами линейными. Основной напев, большей частью Знаменный или Греческий и Киевский, - обличался ~~веселым~~ ^{острым} ~~напевом~~, но остальные голоса, особенно бас, избегали пассажами и фигурами по требованию внешнего певческого искусства - экзотизирования. В этих партитурах имелось деление хора на дискантов, альтов, теноров и басов. Известны как трех- и четырехголосные гармонизации, так и 5, 8 и 12-тиголосные, и притом не отдельных

каких-либо песнопений, а целых певческих книг - Октоиха, Праздников, Трезвонов и др.

19. "Службы Божии". В качестве особого вида многоголосного пения в конце ХУП в. выступают оригинальные творения русских певцов, это т.н. "Службы Божии", т.е. литургии разнообразного состава, затем концерты и отдельные песнопения. Это были в собственном виде композиции, и о том, насколько они были распространены, говорит сохранившееся до нашего времени весьма внушительное количество их. Вычурность музыки, кудреватость мелодии, широта голосоведения, - таковы отличительные свойства этих композиций, нередко удачно выражаемые и оригинальными названиями их, напр., "веселого роспева", "с выходками" "труба", "скок", "с переговоркою" и т.п. Музыкальное достоинство этих сочинений довольно слабо по ~~исход~~, но местами указывает весьма незаурядную, мастерскую технику и хорошее знакомство с хоровыми эффектами. Местами эти композиции очень крикливы, заключают в себе множество самых пустых имитаций, дающих лишь правильный рисунок партии; местами же в них чувствуется истинное вдохновение и какая-то непривычная нашему уху торжественность и наивная простота.³⁷

37 Обзор исторических концертов Синадального Училища церковного пения в 1895 г. М., 1895, с. 22.

20. Концерты Н. Дилецкий и его грамматика. Форма концертов сделалась известною русским во второй половине ХУП в. благодаря как личным сношениям с знатоками нового мусикийского искусства, так и тем руководствам, которые не замедлили появиться уже к концу ХУП столетия. Самым видным из этих руководств является: "Идея грамматки мусикийской, составленная прежде Николаем Дилецким в Вильне, послежде им же переведена на славенский диалект в царствующем граде Москве лета от создания мира 7187 году" /т.е. 1679 г./.³⁸ Автор руководства - родом Киевлянин, был в Вильне учеником польских композиторов, из которых им упоминаются "искуснейший творец" Замаревич, Эуска и др.; он изучал музыкальные произведения искусных художников "тако церкви православныя творцев пения, якоже и римския", читал много книг "яже о мусикии", и все свои музыкальные познания ~~иными~~ изложил в этом сочинении. Замечательно, что Идея грамматки была написана Дилецким по предложению именитого русского человека Григория Дмитриевича Строганова /1656-1715/, которого Дилецкий называет "во благородных благородным, во именитых именитым господином и благодетелем своим". Следовательно, не может подлежать сомнению и личное влияние Дилецкого на русских певцов; в то время в ~~М~~ Москве он, вероятно, был самым выдающимся представителем нового искусства, и трудился над его распространением.

38 См. Металев В., свяц. Старший трактат на теории музики, 1897 - отт. из Рус.Муз.Газетн. "Музики" Керенева и Дилецкого, издавна Обществом Люб.Др.искусн. Сиб., 1910.

Известно, что Дилецкий переработал сочинение о церковном пении диакона Иоаньякия Коренева и дал ему название "Музыка". Содержание Идея грамматики музыкальной направлено все к обучению "творения концертов", как высшей тогда формы музыкального искусства. Здесь уже нет и речи о церковном знаменном пении, — здесь господствует совершенно иная музыкальная теория. В основе ее лежит система гексахорда, который, по грамматике Дилецкого, может быть дуральный, бемолярный, дизисовый и смешанный. Учение о различии гексахордов заменяло собой учение о мажоре и миноре, которое у Дилецкого отсутствует. Способ творения концертов, следовательно наука Дилецкого сводится к умению пользоваться имитационным стилем. Имитация — у него все; поэтому руководство пошло указаний на всевозможные превращения — вариации по способу противоположения, увеличения, уменьшения. И самый термин "концерт" у Дилецкого понимается, как своеобразное обозначение имитационной формы.

21. Дьяк Титов и др. творцы. Сам Дилецкий написал много сочинений, ему подражали его ученики и многочисленные последователи, и самая Идея грамматики сохранилась до нашего времени, по крайней мере в пяти списках конца XVII в. Стоявшие тогда во главе русских певцов хоры государевых и патриарших дьяков быстро усвоили новое направление в церковном пении и из своей среды дали не одного творца концертов. В богатой церковно-певческой Библиотеке Московского Синодального Училища церковного пения насчитывается более 30 партесных

Служб Божиих и до 500 концертов XVII-XVIII вв. В числе выдающихся авторов должен быть назван дьяк Василий Титов, создавший себе известность многочисленными концертами и положением "через композицию" стихотворной псалтири Симеона Полоцкого /в 1687 г./. В качестве образца, хотя бы в некоторой степени дающего понятие о манере письма русских композиторов XVII-XVIII вв., приводим 2-3 и 4-гол. гармонизации пяти стихов из пс. "На реке вавилонстей", затем оригинальное "Благослови душе моя Господа" Титова на 6 голосов.

ПЕРИОД IV. XVIII век

III

22. Итальянское влияние. Недолго, однако, суждено было господствовать польскому влиянию в церковном пении, — царствование Петра I скоро поставило Россию в самые близкие и непосредственные отношения к Западной Европе, откуда музыкальные знания быстро перешли и в молодую Россию. Сам царь Петр еще пел партесные произведения старой польско-русской школы, но при его преемниках и особенно к концу XVIII в. церковная музыка в России подпала под влияние господствовавших тогда в музыкальной Европе итальянцев. Влияние последних получило значительную силу и потому, что русские начинают теперь увлекаться светской итальянской музыкой; оратории, симфонии и оперы производят сильное впечатление на неслыхавших прежде ничего подобного, но восприимчивых к музыке русских людей. Многие великие заводят свои частные хоры

как ^{для}исполнения церковного пения, так и для театральных представлений, в то время только что вошедших в моду. Начиная устраиваться постоянные хоры при архиерейских и митрополичьих кафедрах, вводится обучение музыке в учебных заведениях и т.п.

23. Придворные капельмейстеры Галуппи, Сартти. Царский двор, переселенный из Москвы в Петербург, придает новый характер и хору "государевых певчих дьяков", который преобразуется теперь в придворный певчий хор и в качестве такового принимает деятельное участие в исполнении на придворной сцене итальянских опер и ораторий. Наконец, во главе придворных музыкантов и певцов становятся иностранцы - придворные капельмейстеры светской музыки - и не сходят с этого поста в продолжение всего XVIII в. Таким образом, став очень близкими к исполнителям православного церковного пения, эти композиторы-иностранцы, естественно, пришли к мысли писать церковную музыку для богослужения православных. Первый, о ком это известно, был Балт.Галуппи /1706-1784/, выдающийся композитор комических опер, приглашенный в 1764 г. в Петербург. Он писал музыку на славянский текст псалмов и песнопений, конечно, в том же стиле, в каком писал и свои оратории. Форма, которой пользовались все иностранные композиторы при сочинении музыки для Православной Церкви, была излюбленная форма мотетта, достигшая к тому времени на Западе своего высшего развития именно в державных композициях и особенно церковных концертах.

Преемником Галуппи по должности придворного капельмейстера и вторым композитором-иностранцем, оказавшим большое влияние на церковное русское пение, был Джузеппе Сартти /1729-1802/, не менее блестящий светский композитор. Ему принадлежат едва ли не исключительные опыты пользования богослужебным православным текстом для таких больших инструментально-вокальных форм, как оратория. Три подобных произведения Сартти - "Тебе Бога хвалим", "Слава в вышних Богу" и "Господи воззвах" - для хора и оркестра, с колоколами, барабанами, пушечными выстрелами и фейерверком, - достаточно ярко свидетельствуют о характере отношения этого композитора к православной церковной музыке. Но вот отзыв одного из старинных писателей об исполнении оратории "Тебе Бога хвалим", о "происшествии, утвердившем славу Сарттиеву в России и во всей Европе". - Это был случай единственный и достопамятный в летописях музыки, когда кн.Потемкин-Таврический давал в Яссах великолепное торжество, где несколько сот певцов пели Сарттиеву ораторию. Многочисленный хор музыкантов аккомпанировал пению. Гром барабанов и пальба из пушек изображали в некоторых местах оратории величество и славу Божию, а музыка и певчие повторяли тоже с величайшим искусством... Никогда и нигде не было подобного этому случаю восхвалять Творца неба и земли столь громкогласно, с таким с триумфом и великолепом". Этот восторженный отзыв может, отчасти, служить верным показателем тех требований, какие были во время Сартти предъявляемы не к ораториям исключительно.

24. Фигуральное пение. И Галуппи, и Сарти и другие придворные капельмейстеры были композиторами очень видными в свое время; написанные ими концерты были изящны и — в соответствии с общим характером тогдашней итальянской музыки — эффектно, виртуозны. Эти звучные, чувствительные мелодии итальянских концертов увлекали собою и наивных слушателей, и еще более того самоучек-композиторов, принявших с большим усердием за подражание таким высоким авторитетам. И скоро церковные клиросы едва ли не по всей Руси стали производить "фигуральное" пение, пение концертов; хоры архиерейские, помещичьи, частные хоры именитых людей, — во всем стремились подражать нововведениям "придворной капеллы", как стал в конце XVIII в. называться придворный певческий хор. В руках неискушенных в музыкальной науке композиторов фигуральное пение легко превращалось в пение "неблагоумное, многовздорное". По отзыву одного современника /1761 г./: "нынешнего времени новые господа композиторы весьма неблагообразно кладут ноты самые вздорные, скоробегные по выбору речений; например — где упоминается в псалтири — да радуется Давид бня в гусли, и подобное тому, — и дышкантисты и алтисты играют многосвязанною нотой, а вся музыка по тому игранню ползая, ударяет вдруг весьма короткими отрывками или делает остановку чрез паузу аса коротким же отрывком, или на сигмах довольно вздорно. Все же таковое пение слушателей приводит не ко умилению, но, случается, к непроизвольному смеху".

Подобные обличья оставались, однако, гласом вопиющего в пустыне... "В счастливое царствование Екатерины II, по свидетельству Гейгольда, все более и более утверждалась музыка и вводилась в придворной капелле. В воскресные и праздничные дни при Дворе совершается обедня с музыкою, т.е. с фигуральным пением. В великие же праздники исполнялась почти полная музыка псалмов, гимнов и других песнопений в полных церковных концертах, которые очень хорошо положены некоторыми итальянскими придворными камер-капельмейстерами: Манфредини, старым Галуппи и др. За несколько лет до 1769 г. фигуральное пение и церковные концерты достигли до самых отдаленных, внутренних городов России. Они исполнялись в соборных и других церквях".³⁹

39 До каких пределов простиралось увлечение музыкой для Церкви, показывают хотя бы следующие два факта. Екатерина II по поводу концерта Сарти, между прочим, выразилась так: "каль в церкви неть нельзя по причине инструментов". См. переписку с кн. Потемкиным в "Рус. Старине", 1876 года, ноябрь. Цит. у Н. Финдейзена — Муз. Старина. Вып. I, 20-21. Или — известный Маркелл Редкинский не остановился перед обвинением Феофана Прокоповича, который будто бы говорил, "что надобно до нивде не церквям быть музыкам ради украшения церковного". Прав. Обзор. 1864, IX, с. 40-41.

25. Русские ученики итальянцев. Самыми видными представителями этого подражательного направления в русском церковном пении являются непосредственные ученики Сарти-Веделя, Дехтярев, Давыдов, ученик Галуппи - Бортиянский и ученик Попписа - Березовский.

а) **БЕРЕЗОВСКИЙ**. Замечательна судьба М.С.Березовского /1745-1777/; принадлежа к малороссийской дворянской семье, он воспитывался в Киевской Академии, но курса в ней не окончил. За свой отличный голос и склонность к занятиям музыкой он был отправлен из Академии в придворную капеллу и здесь учился у капельмейстера Попписа. Двадцать лет от роду М.С.Березовский на казенный счет для усовершенствования в музыкальном искусстве был послан в Болонью к знаменитому теоретику Мартини. Здесь Березовский пробыл около 9 лет и с званием капельмейстера и академика, которого был удостоен от Болонской музыкальной Академии, полный радужных надежд, спешил на родину. Однако в Петербурге он не нашел соответствующего его знанию и таланту положения, т.к. наиболее видные должности при дворе были заняты иностранцами, и был только причислен к капелле, делами которой заведывал Сарти. Не предвидя в будущем улучшения своей участи, Березовский предавался отчаянию и стал прибегать к алкоголю; в 1777 г. в припадке он покончил жизнь самоубийством. Его духовно-музыкальные произведения состоят, главным образом, из концертов, кроме которых известна полная месса и несколько отдельных песнопений. Из них в современном репертуаре церковных певцов живет

лишь "Варум", мало характерное для Березовского, и концерт "Не отвержи мене во время старости" - действительно образцовый в смысле техники и соответствия между текстом и музыкой и выделяющийся своего автора из ряда современных ему композиторов-иностранцев, своевольно и часто неумело распоряжавшихся молитвенным текстом песнопений.

б) **ДЕХТЯРЕВ**. Гораздо большую известность приобрели сочинения других композиторов этой школы - Дехтярева и особенно Веделя. С.А.Дехтярев /1766-1813/ из крепостных гр.Шереметева, получил музыкальное образование у Сарти, и возвысился до звания капельмейстера Шереметевской капеллы. Он написал много концертов и других сочинений /до 60/, известных, впрочем, не в подлиннике, а в списках, потому что все автографы были им лично сожжены. На этот шаг он был вынужден своею крайней бедностью: получил от графа "волю", он не имел средств перевезти с собою множество рукописей и уничтожил их. Жизнь свою кончил регентом хора у одного помещика Курской губернии. Характер его музыки метко определяется следующими словами близкого к нему лица: "В сочинениях его особенный утонченный вкус, обработанный по правилам классических чешских авторов. Некоторые концерты его неподражаемы, напр., "К Тебе Господи, к Тебе", "Услыши Боже", "Терпя потерпел". Не одобряют у Дехтярева склонность его к рудам. Конечно, не должно рудам отнимать силу означенных слов, подводя иные под правила музыки; но где есть они в

сочинениях его, то служат, так сказать, оттенкою слов, отголоском чувства, которое изливается из сердца с сладостным ощущением; в таком расположении души чувства текут в разных изгибах голоса и, наконец, во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом".

в) ВЕДЕЛЬ. Другой ученик Санти - А.Д. В е д е л ь /1767-1810 или 1806/ живет в своих сочинениях на клиросе еще и в наше время.⁴⁰ Сначала певчий в архиерейском хоре г.Киева и воспитанник Киевской Академии. Ведель впоследствии был регентом нескольких частных хоров. В последние годы своей жизни Ведель принял на себя богоугодный подвиг странствования и юродства, был послушником Киево-Печерской Лавры, но тайно ушел оттуда и скитался по Малороссии, пока не был арестован и заключен в Киевский инвалидный дом; за несколько дней до кончины он был освобожден и тихо скончался во время молитвы в доме своего отца. Сильное религиозное чувство, которое постоянно жило в душе Ведера, находило свое выражение в его духовно-музыкальных произведениях, но выражение своеобразное - в зависимости от требований современного ему музыкального стиля и уровня его музыкально-технических познаний. Произведения Ведера обильно украшены мелодичными ариями, нередко при довольно однообразной гармонии; часто прибегает к мелким мелодическим украшениям, исполняемым каким-либо одним голосом в то время, как остальные голоса ведутся однообразно, бессодержательно. Намерения автора состояли в том, чтобы найти наиболее подходящее музыкальное выражение священного текста, и в этом - несомненная заслуга Ведера,

40 см. на стр. 49

хотя о некоторых своих сочинениях Ведель сам говорил, что "они не могли его тронуть, ибо ничего того не могли выразить, что там изображено".

26. Судьба одногласного пения в XVIII в. Печатаемые нотные книги. В истории "концертного движения" обращает на себя внимание то обстоятельство, чрезвычайно важное по своим последствиям, что никто из представителей этого направления не простирал своей руки на подлинно русское церковное пение, как оно существовало в книгах знаменитых^{НЧХ} и потом линейных одногласных. Все произведения этого XVIII в. были свободными композициями, не имевшими решительно никакого отношения к установившемуся церковному распеву. Поэтому как ни широко распространялось концертное пение, оно не заполняло собой всей области пения церковного; наряду с ним еще жило и пение старое - одногласное, жило в монастырях, сельских церквях, у приверженцев старины. Ни линейное нотописание, ни партесы, ни концерты, не могли заставить забыть его и, действительно, оно хотя и не скоро, но все же восстанавливается в своих правах. История этого восстановления начинается с тех пор, как в 1772 г. были напечатаны нотные одногласные богослужебные книги. Главным деятелем, которому принадлежит и инициатива печатания^{та}, был надзиратель Московской синодальной типографии С.Бычковский, "своим копитом" изготовивший "форму, пунсоны и матрицы, сколько принадлежательно до изображения единогогласной простой ноты", составивший нотную грамматику /не издана/ и заведывавший всей технической частью печатания. В составлении самих нотных книг принимали деятельное участие

некоторые синодальные певчие и епископ Тверской Гавриил (Петров, впоследствии митрополит СПб.). "Некоторый случай" к печатанию нотных книг подал и придворный певчий Г. Головин, представивший Ирмологий, не получивший, однако, одобрения. 15 июня 1769 г. состоялся указ Св.Синода о напечатании Ирмолога, Обихода, Праздников и Октоиха "исправного знаменного напева". Вследствие затруднений в выборе более правильной редакции напева, а также вследствие других неизбежных в новом деле препятствий и медленности первые печатные книги вышли в свет только в 1772 г. Через пять лет был напечатан, по ~~мнению~~ того же епископа Гавриила, сокращенный Обиход нотного пения, получивший большую распространенность в школьном употреблении. Книжки эти были разосланы по церквам всей России, открыв возможность однообразного исполнения старинных напевов, предупредив их искажение и, может быть, даже полное забвение, и отклонив внимание певцов церковных от нового концертного пения. Ожившие, благодаря этим книгам, родные непевцы скоро обратили на себя самое серьезное внимание со стороны лиц, понявших все их глубокое значение: пожелавших восстановить их первоначально в форме, близкой к господствовавшему тогда многоголосному пению; первым деятелем в этом отношении был Д.С.Бортнянский, еще более известный как композитор концертов и других свободных произведений, - но деятельность его относится уже к XIX веку.

40 Причина этого, впрочем, заключается не в музыкальной ценности сочинений Ваделя, а скорее в том, что находится еще много людей, неспособных отрешиться от устоявшегося взгляда на него, неспособных предвидеть в духовно-музыкальных сочинениях более высокие требования.

ПЕРИОД У. XIX в е к

27. Бортнянский. Его дух.-муз.сочинения. Проект отпечатания кржкового пения. Д м и т р и й С т е п а н о в и ч Б о р т н я н с к и й /род.1751 г., ум.1825 г./ - уроженец Черниговской губернии, вступил в Придворную Капеллу в качестве малолетнего певчего, т.к. обладал прекрасным голосом /дискантом/. До 1768 г. он пользовался уроками тогдашнего ~~придворного~~ ^{придворного} капельмейстера Галуши, затем около 1775 г., по желанию Императрицы Екатерины II, был отправлен в тому же Галуши в Венецию для довершения музыкального образования. В 1779 г. Бортнянский возвратился из Италии и вскоре был удостоен звания "капельмейстера придворного певческого хора", которому и остался служить до конца своих дней.

Обладал серьезным музыкальным дарованием, Бортнянский посвятил всю свою деятельность улучшению церковного пения, достигая этого как своими духовно-музыкальными произведениями, так и своей деятельностью в качестве заведующего высшим певческим учреждением России. Его собственные духовно-музыкальные произведения начинают собою новый период в истории нашего церковного пения, и от произведений итальянцев, равно их усердных, но мало талантливых подражателей, отличаются именно сдержанностью, умеренностью в применении внешних музыкальных эффектов, большей близостью к тексту церковных песнопений. Владея в совершенстве умением писать для хора, Бортнянский в то же время не пренебрегал содержанием текста, - в его произведениях нет тех приемов, которые

в сочинениях его предшественников могли развлекать молящихся "только пустыми звуками". В этом отношении интересен отзыв о Бортнянском Г. Берлиоза, который говорит: "все произведения Бортнянского проникнуты истинным религиозным чувством, нередко даже некоторым мистицизмом, который заставляет впадать слушателя в глубоко-восторженное состояние; кроме того, у Бортнянского редкая опытность в группировке вокальных масс, громадное понимание оттенков, звучность гармонии и, что удивительно, невероятная свобода расположения партий, презрение к правилам, уважавшимся как его предшественниками, так и современниками, в особенности же итальянцами, которых он считается учеником". Бортнянский - по другому глубоко справедливому отзыву - "умилительно грациозней простотой, какою его духовные творения отличаются от пышных творений предшествовавших ему итальянских капельмейстеров Придворной Капеллы, привел музыкальную часть нашего богослужения обратно в пределы должной благопристойности".⁴¹

Количество духовно-музыкальных произведений Бортнянского превосходит цифру 100, - из них 35 - четырехголосных, 10 - двухорных концертов, четыре *Мне Тебе Бога хвалим* - четырехголосных, и 10 - двухорных; затем - трехголосная литургия, -

41 Арнольд Ю. Гармонизация древне-русского церковного пения. М., 1886, с.5.

и отдельные песнопения из церковных служб. Больше половины всех сочинений - концерты, - необходимая дань автора своей эпохе. О значении концертов Бортнянского достаточно заметить, что они почти совершенно вытеснили из употребления концерты других авторов, сделались любимыми произведениями и сохраняют за собой до наших дней заслуженную репутацию концертов образцовых. Из остальных - не концертных произведений - херувимские Бортнянского узаконили в нашем церковном пении надолго обычный тип композиции - четыре строфы и в том же коду, причем для последней строфы и коды - несомненно под влиянием Бортнянского - установился и маршеобразный ритм. Особое место в ряду произведений Бортнянского нужно отнести немногим опытам гармонизации старинных церковных напевов. Во времена Бортнянского подлинная церковная мелодия не пользовалась большим уважением, ставилась ниже вычурных ариозных мелодий итальянского склада, и много нужно было иметь любви к ней, высоко ценить ее, чтобы старинные напевы ввести в круг композиторской деятельности. Бортнянский отчасти сделал это - он оставил до десяти опытов переложений греческого и киевского распевов, хотя немало изменил характер движения подлинных мелодий, потерпевших к тому же и от несвойственного им гармонического сопровождения. Но это был первый опыт музыканта-композитора, и притом занимавшего пост директора Придворной Капеллы, так долго бывшей в распоряжении итальянцев-капельмейстеров.

Есть, впрочем, основание предполагать, что и сам Бортнянский не видел в своих переживаниях восстанавливаемого древнего церковного пения и понимал, что время для этого еще не наступило. Важнейшим средством для подобного восстановления Бортнянский считал отпечатание криками древнего русского пения; этим вопросом он занимается в особом своем сочинении - Проекте.⁴² Глубокий ум и знания его автора, сумевшего еще тогда остаться русским в глубине своей души, познать цену нашего древнего музыкального сокровища и верно угадать истинную дорогу для его разработки, - привели Бортнянского к таким выводам, которые до сих пор имеют безусловную ценность.⁴³ Подробно и убедительно доказывая, что наше древнее пение имеет верное изображение только в криковой его нотации, а не нотной, Бортнянский изложил в Проекте, между прочим, следующие верные предсказания: "Тогда - т.е. по начатам полного церковного круга криками - прекрасны были бы надежны и самовольные церковного пения перемены,

42 Принадлежность Проекта Бортнянскому до сих пор окончательно, однако, не установлена и некоторыми подвергается сомнению. См. подробную статью В. Стасова в "Рус. Муз. газете" 1900, № 47. Проект издан по почину кн. Эвземского в 1878 г. Обществом Любителей древней письменности. См. Протокол годового собрания членов общества 25 апреля 1878 г. /с приложениями/. СПб., 1878.

43 См. Обзор исторических концертов Синодального Училища церковного пения в 1895 г. М., 1895, с. 59.

и тогда можно было бы иметь полный перевод древнего пения, расположенный в мере, не разрушая мелодий оного, а сие было бы самым прочным основанием контрапункта отечественного. Древнее пение, быв неисчерпаемым источником для образуемого новейшего пения, возродило бы подавленный тернием отечественный гений и от возрождения его явился бы свой собственный музыкальный мир".⁴⁴ Эти краткие выписки выразительно подтверждают, как ясно предугадывая Бортнянский значение крикового пения для нашего будущего "собственного музыкального мира".

28. Значение Придворной Капеллы после Бортнянского. Со времен Бортнянского, благодаря высокому положению, занятому им, как самым видным духовным композитором, начинает возрастать и значение Придворной Капеллы как высшего авторитета в музыкально-певческих делах. В 1815 г. по указу Св. Синода во все Церкви были разосланы "для единообразного церковного пения литургии" издания Придворной Капеллы. В 1816 г. состоялось Высочайшее повеление, объявленное также Св. Синодом, о том, "дабы впредь не вводить в употребление тетрадей рукописных, кои отныне строгаише запрещаются, но все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять

44 См. Проект, с. 18-19.

или из собственных сочинений директора придворного певческого хора д.с.с. Бортиянского или других известных сочинителей, но с тех последних сочинений непременно должны печататься с одобрения г. Бортиянского". После Бортиянского издание духовно-музыкальных сочинений стало как бы привилегией капеллы; она продолжала издавать сочинения как Бортиянского, так и других своих деятелей, печатала вновь "Церковное пение, при Высочайшем Дворе употребляемое" и рассылала эти издания по всем церквам России.⁴⁵ Поэтому вскоре всюду распространился этот т.н. придворный распев, образовавшийся в самой капелле. — Скоро и обучение и регентование хорами епархиальных архиереев, по указу Св.Синода, было

45 Св.Синод, рассылая эти издания Капеллы, признал необходимым преподавать вместе с тем некоторые наставления, именно: 1) с образцом пения сообразоваться преимущественно в пении литургии, панихиды и тех из прочих статей, кои ближе следуют древнему церковному пению, изображенному в книгах, издаваемых от Св.Синода; 2) сокращений и упущений, допущенных в новозданных книгах, не принимать за правило в изменению церковного устава, но следовать сему уставу по-прежнему; 3) сохранять и поддерживать, особенно в церквах монастырских и соборных, древнее церковное пение в его чине и подлоте. Указ Св.Синода 31 мая 1833 г., № 4222.

поставлено под наблюдение Капеллы; обучение пению могло быть поручаемо "тем только лицам, кои получили уже, или впредь получат, аттестаты из придворной Капеллы". И, конечно, по праву господствовала в то время Капелла в церковном пении: деятели ее стояли во всех отношениях выше регентов-самоучек, а других музыкально-певческих учреждений в России и вовсе не существовало в те двадцатые и тридцатые годы XIX столетия. Да и позже, вплоть до 80-ых годов. Капелла не выпускала из своих рук роли руководительницы в области церковного пения.

29. Прот.Турчанинов. В 1827 г. директором Капеллы О.И.Дьвов пригласил в Капеллу в качестве учителя пения протоиерея П.И. Турчанинова, пользовавшегося тогда большой известностью и занимавшего должность регента С.-Петербургского Митрополичьего хора. Сын киевского дворянина /род. 1779 г./ в детстве Турчанинов пел в нескольких частных хорах и своим голосом обратил на себя внимание князя Потемкина-Таврического, который и поручил его образованием Сарта. Впрочем, это учение скоро было прекращено, а Турчанинов с другим своим учителем, Ваделем, перешел на службу в Харьков. Впоследствии управлял хором киевского граденачальника Теплова и Севского епископа Досифея. Посвященный последним в сан иерея, Турчанинов перешел в Петербург сначала на должность эконома Петербургской семинарии, а потом и регента митрополичьего хора. В капелле Турчанинову было дано поручение положить на ноты все церковное пение, при Высочайшем Дворе употребляемое, и по исправлении — напечатать его.

Кроме того — заняться и "общим церковным пением, содержащимся в нотных книгах Синодального издания" — как лицу "в священном пении и круг церковный знающему и весьма искусному, могущему и самый напев один раз навсегда положить на ноту", как говорится в официальной бумаге. Однако Турчанинов не пришел ко двору в Капелле, — и в следующем же году от службы был удален, не перестав работать над любимым делом положения на хор церковных напевов. В результате этих работ и появились известные теперь три книги Турчаниновских переложений, состав^итых ему имя. Близко зная киевское лаврское пение, Турчанинов вынес из знакомства с ним знание некоторых приемов хорового пения монастырской братии, вроде, напр. постоянного параллельного движения голосов, и приемы эти применил к гармонизации целого ряда церковных песнопений. Он более точно, сравнительно с Бортнянским, удерживает подлинную мелодию, выделяет ее посредством параллельного изложения в терциях и секстах и присоединяет самое простое гармоническое сопровождение. Иногда подлинная мелодия, впрочем, как бы теряется между голосами других партий, потому что помещается не целиком, а по частям в голосах различных. Эта ясная и простая гармонизация, умилятельный характер старинных напевов и во многих случаях — поразительное совпадение музыки и текста — сделали Турчанинова любимым композитором церковным. Ради этих достоинств забываются и некоторые недостатки его переложений, напр., постоянные параллелизмы в голосах, частое перемещение напева по частям из одного голоса в другой, однообразие и беднота гармонии и др. —

Лучшие произведения Турчанинова — это задостойники на двенадцатые праздники, херувимские песни и большинство песнопений из служб страстной седмицы. Кроме переложений Турчанинов писал и оригинальные сочинения, но они не пользовались успехом и особого значения не имеют. — Скончался Турчанинов на 78 году жизни, в 1856 г.⁴⁶

30. А. Л Ъ В О В . В 1837 г. в управление Капеллой вступил сын Ф.П.Львова, Алексей Федорович Львов /род.1798 г., ум. 1870 г./, человек, получивший основательное музыкальное образование и уже тогда заявивший себя на поприще композиторства и артистической деятельности. Он в то время был известен всей России, как автор народного гимна, и за пределами России, как выдающийся виртуоз-скрипач. Будучи директором Капеллы, Львов написал несколько опер, хоров, скрипичный концерт, кантату и пр., которые, впрочем, большого успеха не имели. Прослужив в Капелле до 1861 г., он вышел в отставку и скончался в 1870 г. в звании сенатора.⁴⁷

-
- 46 Турчанинов оставил после себя автобиографическую записку, напечатанную Аскоченским в "Домашней беседе" 1863г. и отд. О службе Турчанинова в Капелле см. статью А.В.П. в "Страннике" за 1906 г. кн.март.
- 47 Автобиографические записки А.Ф.Львова напечатаны в "Русском Архиве" за 1884 г., т. II и III, с.225-260, 65-114.

В отношении к церковному пению деятельность А.Ф.Львова была особенно обширна и значение ее здесь весьма важно. Его заботами и трудами пение Капеллы доведено было до высокой степени совершенства,⁴⁸ при его участии и под его руководством Капелла еще более упрочила свое значение высшего церковно-певческого учреждения, помимо преимуществ цензуры, путем издания многочисленных гармонизаций обычного и древних церковных распевов, равно как и путем обязательного подчинения всех регентов авторитету директора Капеллы. В своих духовно-музыкальных сочинениях и переложениях, равно как и в своем теоретическом трактате "О свободном или несимметричном ритме", Львов отчасти приближается к осуществлению одной из тех целей, какие завещаны были Бортиянским в его "Проекте об отпечатании Российского крижового пения".

31. Гармонизация церк. круга. В 1846 г. Львову было предписано заняться положением на ноты всех церковных песнопений, какие поются в придворных церквах при различных богослужениях во весь круг года. Труд четырехголосного изложения был

48 Именно к пению Капеллы времен Львова относятся восторженные похвалы Г.Берлиоза, который, между прочим, говорит: "Сравнить хоровое исполнение в Сикстинской Капелле в Риме с этими дивными певцами - то же, что сравнивать несчастную маленькую труппу илили третьестепенного итальянского театра с оркестром Парижской Консерватории". - См. Петух. М.-Г.Берлиоз о России. СПб., 1881, с.48.

исполнен им при содействии тогдашнего инспектора Капеллы В.Е.Беликова и одного из учителей пения - П.М.Воротникова и заменил собою прежние обиходные издания Капеллы. Успех Львовского обихода был громадный, потому что впервые давал хорам печатный полный круг обычного /придворного/ напева: к концу 60-ых годов он имел более 12 изданий.

Другим предприятием А.Ф.Львова было "положение в гармонию хорного состава всего, что Св.Синодом издано в одну строку". Это широко задуманное дело предполагалось осуществить насколько лучше. К работе были привлечены два учителя капеллы - П.М.Воротников и Г.Я.Ломакин. Из всех епархий были вытребованы рукописи как одноголосные, так и заключающие в себе гармонизацию. В 1848 г. предписано было, чтобы каждый новый опыт переложения, прежде чем быть изданным, рассматривался и проверялся в особо составленных Комитетах "через сведущие духовные лица". В силу этого и те переложения, которые вышли из под пера трудившихся под руководством директора Капеллы, должны были поступить на рассмотрение Комитета, учрежденного в Москве, как городе, где "церковное пение по лучшему преданию древности сохраняется в употреблении и где можно прислушаться к голосу единоверцев и читателей безднейного пения". Контроль Московских знатоков над переложениями создавал для Львова множество неприятностей, потому что единства во взглядах на цель и способ гармонизации между этими двумя сторонами быть не могло. Из Москвы переложения возвращались в Капеллу с поправками и замечаниями

сделанными Комитетом с точки зрения "старинны"; мелодии, предназначенные для переложений, часто не признавались мелодиями древними и правильными, возникали споры о мелочах и т.д. Обе стороны не могли прийти к окончательному соглашению: Комитет ограничивался отрицательными указаниями; говорил, что в том или ином переложении он не видит древнего пения и не мог стать на точку зрения музыканта передатчика, или указать ошибки в самом принципе гармонизации. Сношения Львова с Комитетом, наконец, были прерваны, и Капелла самостоятельно напечатала переложения годичного круга церковных песнопений в 7 книгах, уже на свой страх и под своей ответственностью.⁴⁹

При всех недостатках переложений с современной нам точки зрения, т.е. главным образом отсутствием национального элемента в переложениях, однообразия гармонизационных приемов, в свое время они представляли собою выдающееся явление. Это была первая гармонизация всего церковного круга, — правда, в обычных тональностях мажора и минора, с заметным характером преклонения пред немецкой музыкальной наукой, но исполненная со знанием дела и тщательностью. Даже Московский

49 Интересные подробности отчасти напечатаны в Собрании мнений и отзывов по учебным и церковно-государственным вопросам... митр. Филарета, — см. особенно часть 3, 4, 5. СПб., 1885, М., 1886-1888.

Комитет должен был отдать дань справедливости некоторым из этих переложений, признав их соответствующими своему назначению. Тогда именно появились, напр., те воскресные и праздничные ирмосы греческого распева А. Львова, которые до сих пор слышатся всюду в церковном употреблении, хотя другие книги — Октоих, Ирмологий знаменного распева, Утренняя, Антифоны, Ирмосы Четырдесятницы греческого распева, — приобрели значительно меньшую известность.

32. Сочинение "О свободном ритме". По-видимому Львов предполагал незначительный, по существу, успех своих предприятий, т.к., по его собственным словам, именно за этой работой созрела у него мысль о необходимости новых путей в гармонизации. Новый взгляд развивается им в трактате "О свободном или несимметричном ритме" /СПб., 1858/. Сочинение это как бы примыкает к проекту Бортнянского, разрабатывая частный вопрос о ритме. Львов предостерегает здесь церковных композиторов от небрежного отношения к тексту песнопений и объясняет неприложимость симметричного квадратного ритма, — как он устанавливается в общемузыкальной теории, — к русскому церковному пению, к свободному, прозаическому тексту богослужебных книг. Требуя полного совпадения просодических ударений текста с ритмическими "ударениями" напева, Львов пытается дать образцы и в гармоническом отношении построенные с полным соответствием конструкции и смыслу священных песнопений. Некоторые из таких образцов, действительно, и до сих пор пользуются заслуженной репутацией отличных по

своей фразировке композиции /напр., общеизвестные - "Уязвен-
нук моя душа", "Видь твоя пренебрежательная дела" и др./.

33. Обучение в Капелле регентов и надзор за хорами. Но
известность Львова основывается не только на его музыкаль-
ной деятельности. Особенно в пятидесятые годы его имя было
популярно еще и потому, что он один только, в качестве Ди-
ректора Капеллы, имел полномочия выдавать аттестаты на пра-
во управления церковным хором, был единственным наблюдателем
за всеми церковными хорами России и единственным цензором
духовно-музыкальных сочинений. Подчинение регентов и хоров
авторитету Львова произошло вполне естественно после изда-
ния Капеллой Обихода и круга переложений. Предполагалось -
и были для того основания - что надлежащее исполнение вновь
изданных хоровых произведений возможно было бы лишь при ус-
ловии опытности регента и певчих; научиться же "правилам
музыкального искусства и обучения пению" можно было только
в Капелле. Поэтому всякий регент обязан был приобрести от
Капеллы аттестат.⁵⁰ В Указе Св.Синода от 24 мая 1847г.

/№ 5117/ выдача аттестатов признается нужной не только для

50 Обучение хоров должно быть непременно поручаемо тем
лицам, которые получили уже или впредь получают аттеста-
ты от Придворной Капеллы. Указ Св.Синода 31-сент.1849г.
№ 6680.

того, чтобы образовывать знающих учителей пения и регентов,
но и для того, чтобы "воздержаться от пения в церквях нотной
музыки, и в особенности концертов, исполнение которых весь-
ма затруднительно и требует для обучения оным регентов с
большими познаниями, что весьма резко встречается". Епар-
хиальные и полковные регенты, певчие, желающие обучать пению,
стали призываться в Капеллу, учились здесь и возвращались в
свои хоры полноправными руководителями. Интересна градация
прав, предоставлявшихся обученным в Капелле певчим: было
установлено три разряда аттестатов: 1) на право обучать хо-
ры простому церковному напеву, с запрещением обучать пению
так называемой нотной музыки, сочиненной новейшими сочи-
телями, а тем более сочинять музыку новую для пения в церк-
вах; 2) на право обучать простому напеву и нотной музыке, с
запрещением также сочинять новую и 3) на право обучать про-
стому напеву и нотной музыке и сочинять новую с тем, что-
бы прежде исполнения оной в церквях каждая пьеса прислана
была на предварительное испытание в Придворную Капеллу.
/Указ выше цитированный 1847 г./.⁵¹

Влияние школы Львова благотворно сказалось на произ-
ведениях большинства духовных композиторов шестидесятых и
восьмидесятых годов, развивая сознание необходимости, с

51 См. брошюру - Церковно-гражданские постановления о цер-
ковном пении. Харьков, 1878.

одной стороны, чисто мужькальных требований, нередко игнорированных доморощенными композиторами по соображениям якобы "церковного" характера /интересен инцидент: Львов - арх.Феофан о "правилах сочинения гармонической музыки"/, а с другой - устанавливая требования - уже действительно церковного характера - относительно господствующего значения священного текста в церковной музыке. Таковы, напр., получившие большое распространение сочинения прот.М.А.Виноградова /род.1810 ум.1888 г./, отчасти А.А.Архангельского /род.1846г/ и др.

Сторонник всевозможных инструкций, "настоятельнейших и строжайших" предписаний, Львов вскоре имел в своих руках все нити для управления существовавшими тогда церковными хорами. Как далеко он заходил в старании подчинить все в этой области Капелле и ее директору, доказывают многочисленные столкновения Львова с Св.Синодом, митр.Московским Филаретом и др. Весьма характерными в этом отношении являются неудачные попытки Львова преобразовать даже Московский Синодальный хор - не более и не менее как в "Московскую Придворную Певческую Капеллу" /1850 г./ или - также неосуществившееся - предположение о том, чтобы "все великие хоры в Москве разделить на две или на три части /в каждой 4-5 хоров/ и для каждой из сих частей нанять дом, в котором сакердотами хора должны помещаться со своими певчими, состоя под непосредственным начальством директора Капеллы". Ни того, ни другого Львову не удалось осуществить, но с 1850 по 1854 гг. все же

Синодальный хор, по Высочайшему повелению, находился в полном подчинении Львову, имел своим регентом откомандированного из Капеллы придворного певчего Рыбасова, действовавшего во всем по данной ему Львовым инструкции.

34. Г л и н к а . На первые годы управления Капеллой А.Ф. Львова падает служба в капелле в должности капельмейстера М.И.ГЛИНКИ. Три года /1817-39/ провел в непосредственном сопряжении с церковным пением великий русский композитор, но по условиям личной жизни, а главное - по условиям времени, когда еще только намечалась разработка коренных русских напевов, - он не мог войти в эту область полным хозяином.⁵² Когда же через 15 лет с 1853 г. он хотел посвятить себя "продолжению хотя тропинки к нашей /т.е. "русской"/ церковной музыке", как сам он выражался, и когда он надеялся, что его занятия с берлинским теоретиком Деном по изучению западных церковных ладов будут "с пользою применены для отечественной церковной музыки",⁵³ смерть в самом начале

52 Предполагаемая некоторыми личная нерасположенность Львова к Глинке едва ли может быть установлена документально.

53 Подробности см. в книге "Записки М.И.Глинки и переписка его с родными и друзьями", СПб., 1887.

прекратила предпринятый Глинков труд" /1857/. То, что осталось после него для русского церковного пения, однако, немаловажно в смысле указания на необходимость обращения к теории ладов и, следовательно, исключительного применения диатонизма и своеобразных каденций.

35. ЛОМАКИН. Ближайший сотрудник Львова по делу церковно-певческих роспевов Г а в р и л Я к и м о в и ч Л о м а к и н /род.1812, ум.1883 г./ в свою очередь является весьма видным композитором своего времени. Питомец частного хора гр.Шереметева, — именно этому хору Ломакин отдал лучшее время своей жизни, достигши большой известности в качестве его руководителя. Духовно-музыкальные произведения Ломакина /причастны, херувимские и отдельные песнопения литургии и всеобщего бдения/, написанные под несомненным влиянием Львова, до сих пор еще держатся в хоровом церковном употреблении, как красиво и доступно изложенные. Не чужд был Ломакин и опытов гармонизации древних мелодий, решая вопрос в смысле применения западных церковных ладов для этой цели. Опыты остались мало разработанными и незаконченными: в печати из них известна лишь Всеобщая знаменная роспева. 54

54 Автобиографические записки Ломакина напечатаны В.Стасовым в "Русской старине", 1886.

36. БАХМЕТЕВ. С уходом Львова из Капеллы интерес к разработке старинных церковных напевов в ней исчезает надолго. Новый директор Н.И. Б а х м е т е в /род.1807, ум.1891/, директором состоял с 1861 по 1883 г./ все свое внимание обратил на административно-служебные отношения Капеллы, и помимо своих непосредственных целей Капелла была известна церковно-певческому миру лишь, во-первых, как учреждение, дающее, по экзамену, звание регента, и, во-вторых, как необходимая цензурная инстанция для вновь печатаемых духовно-музыкальных сочинений, предназначенных к употреблению при богослужении.

Не суждено было Бахметеву выдвинуться и собственными композициями; примыкая, по существу, к школе Львова, Бахметев не останавливается перед применением крайних приемов внешнего интереса, вроде обилия диссонансов, эффектов внезапной модуляции и свободного распоряжения текстом, что в литературе второй половины XIX в. встречается не часто /издано 29 причастных стихов, 10 концертов и 17 отдельных песнопений/. Изданный Капеллой под руководством Бахметева "Обиход церковного пения, употребляемый при Высочайшем Дворе" /1869-79/, заменивший собой такой же обиход Львова, получил, наоборот, широкое распространение, что можно объяснить установившимся авторитетом Капеллы, обязавшей всех регентов исполнять "правильное" пение в форме Царского Обихода, отсутствием в те время каких бы то ни было недобрых изданий, известными удобствами пользования полным кругом и несомненно правильным /гармонически/ и звучным изложением обычных песнопений.

37. Дух.-муз.цензура капеллы. Обнаружившееся еще в директорство Львова стремление капеллы к утверждению за собой монополии по части духовно-музыкальной цензуры нашло в Бахметеве своего крайнего выразителя. К концу семидесятых годов Капелла в толковании цензурного закона /Высоч.повеления 1816 и 1846 гг./ настолько уклонилась от прямого смысла последнего, что никто из духовных композиторов не решаясь печатать свои произведения без разрешения Капеллы, хотя бы они и не были предназначаемы для употребления при богослужении. Подобное стеснение свободы - понятно - печально отражалось на положении духовно-музыкальной литературы, тем более, что директор Капеллы не мог быть свободен от упреков в известной степени пристрастия и "усмотрения". Справедливо предполагая действительно существовавшую и произвольно лишь отрицавшуюся Капеллой возможность напечатания духовно-музыкальных сочинений для внебогослужебного употребления без ее разрешения, московский издатель П.И.Юргенсон в 1879 г. выпустил в свет полную литургию П.И.Чайковского с разрешения только Московского духовного цензурного Комитета. Последовавшая затем со стороны Бахметева конфискация издания привела к судебному разбирательству дела в Сенате, который признал действия Бахметева неосмотрительными и неправильными, т.к. Высочайшие повеления 1816 и 1846 гг. имеют в виду композиции, предназначаемые исключительно к употреблению при богослужении. Таким образом Сенатское решение приобретает принципиальное значение, открывая возможность обхода

традиционных путей в области духовно-музыкального творчества, отстаиваемых со стороны директора Капеллы Бахметева с достойным лучшим целью усердием.⁵⁵

38. Опыты гармонизации церк. мелодий во второй половине XIX.
Статья кн.Одоевского и гармонизация Потудова. На шестидесятые годы падает начало деятельности кн.Одоевского и Н.М.Потудова, действовавших вне связи с Капеллой и положивших основание новому направлению в гармонизации церковных напевов. - Кн. Б.Ф.Одоевскому /род.1803, ум.1869 г./ принадлежат многочисленные труды по исследованию музыкального строения древне-церковного пения, т.е. именно той области, которая до него не находила должного внимания со стороны деятелей на поприще церковного пения. Будучи человеком всесторонне образованным, глубоко преданным делу служения родному искусству и науке, кн.Одоевский сумел своими живыми статьями возбудить интерес к научной разработке церковного пения и указать возможные по тому времени пути и методы исследования. Главным вопросом, поставленным в его статьях, является вопрос об удовлетворительной гармонизации церковных мелодий. Решение вопроса сводится к открытию особенностей м у з и - к а л ь н е г о устройства мелодий, определению звукоряда, выяснению отличия его от западного мажора и минора, связи с народным русским пением и т.п. Не будучи специалистом-

55 Смоленский, Ст.0 "Литургии", стр.41, соч.Чайковского /из литературно-юридических воспоминаний/, Отт.из "Рус.муз.газеты" за 1903 г.

музыкантом, кн.Одоевский и не пытался дать окончательное решение поставленных вопросов: он довольствовался более всего только тем, что намечал возможные решения, предлагал свои догадки и предположения. Практически в вопросе гармонизации он остановился на той мысли, что наиболее отвечают своеобразному характеру древних напевов те же, увлекавшие и Глинку, западные церковные лады, как не требующие хроматизма, столь несвойственного церковным диатоническим мелодиям.⁵⁶ — Осуществление этих мыслей на практике предпринял Н.М.ПОТУЛОВ /род.1810, ум.1873 г./, близко стоявший в кружку кн.Одоевского. В основу переложений Потудова положен строгий стиль; мелодия подлинника воспроизводится вполне буквально, аккорды употребляются только консонирующие, несимметричный ритм сохраняется неприкосновенным. При своем появлении переложения Потудова были встречены с полной уверенностью в их высокой ценности и долговечности,⁵⁷ но на деле оказалось, что этой своей славой они обязаны были не столько

56 Важнейшие статьи Одоевского по церк.пению: О пении в приходских церквях /"День", 1864 г./ с весьма здравыми соображениями о цензуре духовно-муз.сочинений. — В вопросу о древне-русском пении / /.

57 См.Разумовский, Д. Церковное пение в России. М., 1867, с.255-258. Или Одоевского ор.

самим себе, сколько напряженным ожиданиям и надеждам ревнителей церковного пения получить соответствующую духу древних напевов гармонизацию. Переложения вскоре были поняты и мало кого удовлетворяли своей "чрезмерной сухостью и первобытной грубостью гармонии", как выражается о них П.И.Чайковский.⁵⁸ Поэтому последующие деятели смягчают несколько педантичную суровость Потудовского строгого стиля и пользуются большей свободой в гармонизации.

39. Гармонизация изданий СПб.Братства и др. Такого направления держатся, напр., издания СПб.Братства Пресвятой Богородицы /при участии Д.Н.Соловьева и др./; в них допускается употребление септаккорда и звуки мелодии часто принимаются за проходящие и не сопровождаются каждый самостоятельными аккордами. Все же и здесь сопровождающие голоса по своему строению как-то чужды еще основной мелодии; в общем — гармония редко нераздельно сливается и отвечает характеру мелодии; не помогает этому и введение унисона или пользование т.н. монастырским составом хора /т.е.альт, тенор и бас/. Издав в переложении почти полный круг церковного пения, и хотя на протяжении столь многочисленных песнопений

58 Чайковский П.И. Музыкальные фельетоны и заметки /1868-1876 гг./. М., 1898, с.187.

встречается, конечно, много однообразия и монотонности, но переложения эти стоят, несомненно, выше Потудовских и находят себе исполнителей. Подобным же характером отличаются переложения А.А.Архангельского, который, в некоторых случаях вводит и хроматизм в интересах большего разнообразия и звучности.

40. Опыт гармонизации Чайковского. В 80-ых гг. к гармонизации церковных напевов обратился, подобно Глянке, другой выдающийся светский композитор — П.И.Чайковский. Его труд носит название "Всенощное Бдение. Опыт гармонизации богослужебных песнопений". В предисловии о характере переложения сам автор выражается так: "Иные из подлинных церковных напевов я оставил неприкосновенными, в других возводил себе некоторые незначительные отклонения; в третьих — местами вовсе уклонился от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства. При гармонизации церковных мелодий я держался тесных границ, т.е. строгого стиля, т.е. безусловно избегал хроматизма и лишь в самом ограниченном числе случаев позволял себе употребление диссонансирующих звукосочетаний". — Всенощная будет, по словам автора в частном письме, "попыткой вернуть нашей церкви ее собственность, насильно от нее отторгнутую". При этом автор старался избегать крайностей, т.е. вовсе не задавался мыслью воссоздать древний образец церковного пения и выбиться из пут еврейства, но и не подчинялся установившемуся во времен

Бортнянского традициям италянизирования наших напевов".⁵⁹

41. Издания Придворной Капеллы. Особое значение получает новое направление в переложениях Придворной Капеллы, исполненных во время заведывания ею русских композиторов — М.А.Балакирева и Н.А.Римского-Корсакова. В 1888 г. Капеллой была издана книга под названием "Пение при всенощном бдении древних роспевов". Церковная мелодия, сохраненная в неприкосновенности, гармонизована здесь в диатоническом строе; сопровождающие голоса ведутся так же самостоятельно, как и основной, нередко получая рисунок мелодии, подобный рисунку основного напева. В переложениях чувствуется влияние незаурядного таланта гармонизатора, дающего иногда в высшей степени художественное толкование древней мелодии, при всей простоте и удобоисполнимости гармонизации. Кроме того, издание стоит гораздо выше прежних подобных изданий и потому, что отличается от них значительной полнотой в соответствии с требованиями церковно-богослужебного осмогласия, равно и потому еще, что этот труд впервые применяет, хотя и не в широких

59 Или еще — Чайковский пишет: "Если удастся выйти победителем из всех затруднений, я буду гордиться, что первый из современных русских музыкантов потрудился для восстановления первоисточника характера и стиля нашей церковной музыки". — Жизнь. П.И.Чайковского, т. II, с. 471.

размерах, контрапунктическую обработку церковных мелодий, как наиболее отвечающую свободному течению их, и тем устанавливает наилучший тип гармонизации.⁶⁰

42. Переложения Львовского. Дальнейшее развитие данного направления можно видеть в произведениях Г.Ф.Львовского /род. 1830, ум.1894 гг., состоял регентом СПб.митрополичьего хора с 1856-1893 гг./ . В них голосоведение становится еще свободнее, подчиняясь исключительно характеру основной мелодии; эта последняя сохраняется в возможной точности и удерживает свой первоначальный ритм; ее характерные особенности не только не сглаживаются, а выделяются выдержанными в том же духе сопровождающими голосами /для чего наиболее часто применяется имитация/. Предначинательный псалом, херувимские песни, Блаженны яже избрал, Непорожны и др. представляют собою наиболее подходящее и вполне художественное выражение характера основной церковной мелодии.

Произведения Львовского и только что упомянутое издание Капеллы можно признать выдающимися образцами гармонизации, твердо упрочившими в подобных работах преобладание строгого контрапунктического стиля. Отличительными чертами

60 Необходимо отметить незначительную распространенность этого издания среди хоров церковных; трудно объяснить истинные причины такого незаслуженного отношения к солидной работе.

ее являются - сохранение в целостности подлинных церковных напевов, равно - неприкосновенность священного текста; затем - диатонический строй целого, как в мелодии, так и в сопровождающих голосах, которые по возможности должны принимать форму и движение, подобные основной мелодии; допускается употребление проходящих и вспомогательных нот, отчасти - задержаний, и других - придающих голосоведению свободу и разнообразие приемов. Эти требования явились результатом не произвольного выбора, а подробного и более основательного, чем раньше, изучения того материала, с каким имела дело гармонизация, т.е. древних напевов.

43. Научная разработка вопросов истории рус. церковного пения. В этом случае самое важное значение имеют литературные труды деятелей по церковному пению во главе с первым историком его, прот.Д.В.Разумовским, положившим начало строго научной разработке русского церковного пения, извлекавшим из забвения подлинные певческие книги в их знаменном изложении. Насколько важно это было для дела - достаточно показывает неудачное столкновение А.Ф.Львова с Московским Комитетом, когда обе стороны, защищая каждая свои взгляды, не могли найти для них твердой опоры в образцовых книгах и потому не могли прийти к соглашению в самых коренных вопросах гармонизации. И если деятельность Потудова находится в тесной связи со статьями и изысканиями о характере древне-русского пения кн.Одоевского, то и движение последних лет нельзя не поставить в параллель с развитием науки

о церковном пении. До конца 60-х годов этой науки не существовало, ее вызвал к жизни своими трудами первый профессор истории церковного пения - прот. Д. В. Разумовский /род. 1818, ум. 1889 г./ - священник церкви св. Георгия, что на Всполье, в Москве.⁶¹

44. Прот. Разумовский. В первых своих статьях параллельно с изложением исторических фактов, обоснованных на подлинных памятниках истории, Разумовский старался выяснить историю и внутреннего развития пения, а равно дать ключ к его исследованию посредством изучения основ знаменного нотописания. Задачи такого исследования были чрезвычайно обширны. Достаточно вспомнить, что знаменное изложение мелодий было понятно только единичным личностям, что живое исполнение знаменного пения было невозможно, что законы построения церковных мелодий ясно не сознавались, одним словом - что знаменные книги были для большинства наших деятелей по церковному пению не живыми свидетелями "древнего пения", а загадочными иероглифическими рукописями, не имеющими никакой ценности, даже никакого смысла. Разумовский поставил своей задачей исследовать эти безднейные рукописи и объяснить, показать все их значение для церковного пения. В 1867 г. он выступает с своим капитальным трудом "Церковное пение в

России", написанным для учеников Московской консерватории, открывшей по настоянию кн. Сдоевского первую кафедру истории церковного пения в России и пригласившей Разумовского в качестве профессора. Но не учебным только целям удовлетворяло новое сочинение, - оно было как бы ответом для всех, что прежде чем приступать к каким бы то ни было опытам над древне-церковным пением необходимо основательно изучить, всесторонне исследовать своеобразную область русского церковного пения; оно приглашало всех композиторов и педагогов обратиться к самым верным свидетелям - рукописям, и с знакомства с ними начать дело восстановления древне-церковных напевов. С появлением этого труда, внесшего историческую перспективу для суждения, был найден тот путь, на котором можно ожидать большей, чем это было до сих пор, уверенности в трудах по церковному пению не только теоретических, но и художественно-музыкальных. История церковного пения, действительно, после появления этого труда не только не покидает новой почвы, нового направления, но дала уже немало осязательных результатов и положительных выводов, какие были бы невозможны при прежнем положении дела.

Не свободный - в качестве первого опыта систематического изложения истории русского церковного пения - от неточностей и несомнительных иногда предположений, труд Разумовского открывал свободный ряд научных исследований, стремившихся к той же цели оживления современного церковного

61 О нем см. "Д.С., прот. Д. В. Разумовский".

Церк. Вед. 1889, № 5.

пения посредством реабилитации древних подлинных русских напевов.⁶²

45. АРНОЛЬД. В 1872 г. в Москве выступает с лекцией об историческом происхождении, мелодическом и акустическом устройстве церковных напевов Ю.К. Арнольд /род.1811, ум. 1898 г./ . В лекции он, между прочим, позволяет себе напасть /и по его собственным словам "довольно едко"/ на "профессора Московской Консерватории" за ошибки по части музыкально-технических разъяснений. Результат этих нападков, однако, был тот, что скоро оба противника становятся друзьями, т.к., по убеждению Разумовского, не в характере истинного ученого было скрывать свои неизбежные ошибки. Сойдясь на любимой теме и другим почве историко-технического исследования церковного пения, Разумовский и Арнольд деятельно помогают друг другу в работах. И если не свободен был от ошибок первый, то не может быть признан непогрешимым и последний. Создавши себе цель исследования музыкально-технического устройства знаменного распева на основании Византийской музыкальной теории, Арнольд все свое внимание обратил на эту последнюю и излагает ее до мельчайших подробностей, оставляя в тени главное - русские знаменные

62 Наиболее ценные статьи Разумовского - "О нотных безлинейных рукописях перк. знаменного пения" Чт.Общ.Люб.Дух. Просв., 1863 г., "Об основных началах богослужебного пения правосл. Греко-Российской церкви" в трудах Моск.Общ. Древне-русс. искусства 1866 г., "Богослужебное пение правосл. Греко-Российской Церкви", М., 1886 и др.

мелодии. Стремясь отбросить принцип гармонизации их, автор хочет открыть его не столько на основании их собственной конструкции, сколько на основании акустических вычислений звукорядов, изложенных в многочисленных трактатах Византийских музыкальных писателей: искусственность такого метода очевидна.⁶³

46. Прот. Вознесенский. В сочинениях другого исследователя - прот. И.И. Вознесенского /род. 1838 г./ - об осмогласных древних и позднейших распевах преобладает иная точка зрения. Автор пытается дать технический разбор всей мелодики напевов, анализируя конструкцию и взаимоотношение главных и вспомогательных частей их. Подобное исследование знаменного распева ведется, однако, не по оригинальному изложению его в кривом начертании, а по изложению нотно-линейному и позднейшему, отчего все наиболее типичные особенности этого древнейшего распева ускользают от наблюдения автора. Большими достоинствами отличаются те работы о. Вознесенского, которые имеют дело с позднейшими распевами, записанными в оригинале по нотно-линейной системе, т.е. работы о Киевском,

63 Две книги Арнольда: Теория древнерусского церковного и народного пения на основании аутентического и акустического анализа. М., 1880 и - Гармонизация древнерусского церковного пения, М., 1886.

Болгарском и Греческом роспевах и о юго-западных ирмологах, а также и о пении Греческой Церкви.⁶⁴

Несомненно на более верном пути к разрешению коренных вопросов русского церковного пения находятся те исследователи, которые обращаются непосредственно к изучению знамен-ных мелодий в их кржковом изложении те, которые продолжают черную работу, начатую Д.В.Разумовским и которые, волею судьбы, должны были занять после него кафедру истории церковного пения в Московской Консерватории. Это - во-первых, С.В.Смоленский и, во-вторых, свящ.В.М.Металлов.

47. СМОЛЕНСКИЙ. В сочинениях С.В.Смоленского /род.1848, ум. 1909 г./, с одной стороны, на основании изучения методического и ритмического устройства - устанавливается оригинальное художественное значение древних церковных роспевов, с другой - на основании изучения подробностей знаменного письма - объясняется тесная связь развития семиографии, параллельно с развитием русского церковно-певческого искусства. Владея вполне пониманием кржковых записей напевов, Смоленский в своих исследованиях основывается исключительно на документальных данных, привлекая для этого множество подлинных памятников и свидетельств. Издание Азбуки Мезенца, обзор певческих нотаций, описание Воскресенского Ирмолога, краткое сообщение о древне-певческих рукописях в

64 Из многочисленных трудов е.Вознесенского назеваем - 1.О перк.пении прав.Греке-Россійск.Церкви /2 вып./, Рига, 1889 и 1890 - 2 Осмогласные роспевы трех последних веков /3 вып.и приложение/, Киев и Рига 1888 - 1893 - 3.Церк.пение прав.Юго-зап.Руси /4 вып./, Киев и М., 1890-1899- 4. О пении в прав.церквах греч.востека /ч.1-П/ Кострома, 1895-96 и др.

собрании Московского Синодального Училища церковного пения, - дают целый ряд весьма ценных и новых в литературе сведений и выводов. Последнее сообщение имеет в виду собранную трудами автора - в бытность его директором Синодального Училища - богатейшую библиотеку рукописей кржковых и линейных, одноголосных и хоровых, - которой, вероятно, суждено будет, по выражению автора, вписать совершенно новые страницы в истории русского церковного пения, страницы живые и поучительные. - Несомненное значение имеет также совершенная летом 1906 г. поездка С.В.Смоленского на Афон, давшая до 1500 снимков с греческих кржковых рукописей XI-XII вв.⁶⁵

48. Свящ.МЕТАЛЛОВ. Свящ.В.М.Металлов /род.1862 г./ в "Азбуке кржкового пения" - /М.,1899/ и "Осмогласии знаменного роспева" /М., 1899/ дает отличные руководства для чтения безлинейной семиографии и изучения осмогласия знаменного роспева по т.н. попевам, т.е. мелодическим фигурам и оборотам, типичным для старинных русоких роспевов. Сочинение

65 Заглавия сочинений были уже приведены раньше в примеч. - О поездке на Афон автор сообщает в статье "Из дорожных впечатлений". См. "Рус.Муз.газета", 1906 г., № 42-46.

Металлова "Строгий стиль гармонии" /М., 1898/, в котором автор параллельно с изложением оснований обшмузыкального строгого стиля пытается установить начала особого строго-церковного стиля, как он выработался в сочинениях лучших церковных композиторов последнего времени, заслуживает внимания, как единственное исследование теории собственно русской церковной музыки. - Вышедшее в 1906 г. сочинение о Богослужебном пении Русской Церкви в период домонгольский представляет собою подробное исследование древнейших памятников - рукописей XI-XII вв. в связи с вопросами о их происхождении, содержании, семиографии и т.п.⁶⁶

49. Церковное пение за последнюю четверть века. За последнюю четверть века русское церковное пение представляет немало новых явлений, характерных для истории его развития как в области духовно-музыкального творчества, так и других сторон церковно-певческого дела.

Необходимо отметить неизбежное, сравнительно о прошлом, количественное размножение печатных духовно-музыкальных произведений. Первым толчком к этому была

66 Кроме того "Церковное пение, как предмет преподавания в народной школе", 2-е изд., 1894 г. - "Очерк истории прав. церковного пения в России", 3-е изд. М., 1900. - "Синодальные, бывшие патриаршие, певчие" - в "Русск. Муз. газ.", 1898 г., и отд. - "Старинный трактат по теории музыки", 1897 г.

обнаружившаяся после процесса П.И. Чайковского-Бахметева - из-за Литургии первого - возможность беспрепятственного печатания тех церковных сочинений, которые не домогались права быть исполняемыми при богослужении. Большинство регентов стремилось использовать новую льготу, тем более, что издавшая Чайковского музыкальная фирма П. Юргенсона охотно приобретала в собственность и печатала произведения духовных композиторов, а Придворная Капелла не стесняла более авторов суровыми требованиями цензуры. Большая часть этой литературы принадлежит, однако, т.н. певческой музыке, т.е. музыке, созданной по побуждениям, ничего общего не имеющим с характером художественного творчества, в лучшем случае удовлетворяющей лишь практической потребности и вкусам каких-либо местных хоров, и с музыкальной стороны представляющей интерес ничтожный. Есть, конечно, и между такими сочинениями более или менее счастливые исключения, но и они - в качестве таковых, не изменяют общего положения дела.

С процессом Чайковского-Бахметева нельзя не поставить в связь и того, что теперь выступают с духовно-музыкальными/сочинениями и другие светские композиторы, мало склонные вообще отказываться от роскошных красок оркестровой музыки в пользу ограниченных средств вокального хора, к тому же со специальным богослужебным назначением. Первоначальной целью Чайковского было - создать свободное не замыслу сочинение, которое могло бы внести новую свежую струю в избитую манеру письма с наивными приемами совершенно

неразвитой музыкальной техники. Сочинение Чайковского, действительно, вносило в область духовно-музыкальной композиции редкую в ней музыкальность, мастерство настоящего современного художника. Это было очень ново для литературы, жившей, собственно говоря, не лучшими преданиями школы Бортнянского и Львова, и не могло не вызывать на подражание.

Параллельно и почти одновременно с Чайковским вступает на духовно-музыкальное поприще другой русский художник Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ /род. 1844 ум. 1909/, занимавший с 1883—1894 гг. должность помощника управляющего придворной капеллой — М. А. БАЛАКИРЕВА. В сообществе с последним и другими видными деятелями капеллы /напр. Е. С. Азеевым/ он влиятельно участвует в работах по гармонизации песнопений Всенощного Едения древних роспевов, изданных потом Капеллой и пишет особо свои духовно-музыкальные произведения, связанные единством направления с упомянутым коллективным трудом.⁶⁷ И если в последнем изредка можно встретить опыты сближения церковных песнопений с формами хорового народного песнопения, то в собственных произведениях Р. Коссакова народному элементу отводится более почетное место. Правда,

67 Также "Чертог Твои", "Се жених грядет в медоуби", и особенно "Тебе Бога хвалим", на 2 хора.

дело ограничивается пока предпочтением наиболее существенных сторон народно-церковной жизни — диатонизма, мелодической самостоятельности голосов, но эти стороны выражены довольно полно и определенно. Правда, Н. А. Римский-Корсаков на этих опытах сближения церковного с народным и остановился, не продолжив — даже количественно — начатое дело, но намек был дан и, как известно, имел значительные последствия: национальному элементу с тех пор суждено было войти в обиход русского духовного композитора на равных с общемузыкальными требованиями правах.

Развитие церковной музыки не ограничивается только что упомянутыми явлениями. Для целей гармонизации, естественно, было воспользоваться теми указаниями, какие могла дать сама гармонизируемая мелодия, в последнее время более и более изучаемая по нотным одноголосным книгам; естественно было прийти к мысли сопровождать основную мелодию голосами, изложенными в характере и строе той же мелодии. Контрапунктическая обработка древних напевов неминуемо должна была привести к такой гармонизации, и ее первоначальные формы в передожениях, напр., Чайковского, или особенно — Львовского, уже отчасти существовали. Дальнейшим представителем подобной обработки древних напевов является А. Д. КАСИЛСКИЙ, директор Московского Синодального хора /род. 1856 г./. В его руках передожение знаменного, или другого церковного распева, становится, однако, не обычным гармоническим сопровождением мелодии, а скорее художественной реставрацией, дающей

слушателю понять все красоты подлинника. Несмотря на незаурядную технику своих переложений, Кастальский никогда не приносит ей в жертву ни основной мелодии, ни церковного текста, ни, наконец, хоровой звучности переложения. Обладая глубоким знанием русских церковных напевов, Кастальский не останавливается и перед другой задачей современного духовного композитора - творчеством в духе народно-церковного пения. Его переложения, и особенно его сочинения, в большинстве основаны на разнообразных приемах народно-церковной хоровой техники, с широким развитием системы подголосков, подхватов, своеобразных каденций, ритмики и т.д. и по своим темам чрезвычайно близки как церковным, так и мирским песнопениям. В силу тесной связи между смыслом текста и его музыкальным изложением, а также в силу применения облагороженных традиционных церковно-певческих приемов, произведения Кастальского сохраняют также и свой церковный характер.⁶⁸

Из других композиторов - за последнее время - с более или менее определенным направлением могут быть названы - А.С. ГРЕЧАНИНОВ /род.1864/, Н.И. КОМПАНЕЙСКИЙ /род.1848, ум. 1910/, С.В. ПАНЧЕНКО /род.1867/, прот. М.А. ЛИСИЦЫН /род.1871/, П.Г. ЧЕСНОКОВ /род.1878/, М.М. ИПОЛИТОВ-ИВАНОВ /род.1859/, Д.В. АЛДЕМАНОВ /род.1867/, А.А. АРХАНГЕЛЬСКИЙ /род.1846/ и др.

68 Количество изданных Кастальским дух. муз. сочинений простирается свыше 60 № - исключительно "переложений" или вариантов обработки обычных мелодий.

Первый из них, в раннем своем произведении /Литургия ор.13/, прикнувшись к Чайковскому, впоследствии стал на собственную дорогу, создав себе цель в широкой обработке церковных мелодий с преобладанием народного характера. Отлично распоряжаясь вокальными средствами хора, Гречанинов пишет большую часть эффектных звучных хорн, с ясной декламацией текста и изобразительностью музыки, без следов какой-либо утрировки или преднамеренности стиля. Н.И. Компанейский, издавший русские церковные роспевы в многоголосной обработке, стремится дать им характерно-русскую, чаще безыскусственную "церковно-народную" гармонизацию, заимствуя принципы ее отчасти в подлинном хоровом народном пении, отчасти в техническом строе самих церковных мелодий. С.В. Панченко, давший в композиции Литургии немало вдохновенной музыки для иллюстрации священного текста, отличается здесь смелостью замысла и выполнения, - редко замечаемой в духовно-музыкальных произведениях даже и последнего времени.

В сочинениях некоторых из указанных композиторов нельзя не отметить одной особенности, свидетельствующей о малой связи этих сочинений с установившимся типом русского богослужебного пения. Таково, напр., отрицание церковного закона осмогласия, когда целый ряд гласовых песнопений заменяется песнопениями с собственной мелодией композитора: так, в "Литургии" Панченко изложены проклятия, во "Всенощной" Ипполитова-Иванова - даже "Господи воззвах". Или - таково же введение необычного в русской церковной музыке хорового эффекта, когда текст священного песнопения перучается голосу

, а хор аккомпанирует ему с произнесением одного только слова, — как это в "Верую" из Литургии Грегориана ор.29. Или — таково стремление создать цельное музыкальное произведение путем привлечения к музыкальному исполнению священника и диакона для особо назначенных речитативов каждого из них, как это в "Милость мира" у Чеснокова. Должно сказать, что духовно-музыкальным произведениям с подобными нововведениями едва ли суждено стать достоянием всей поместной Церкви, едва ли суждено войти в практический обиход церковного пения, как вошли, напр., сочинения Бортиянского или переложения Турчанинова. У них мало, или совсем нет точек соприкосновения с исторически сложившимся типом церковного пения, с характером требований, предъявляемых массой к этой области художественного творчества. Впрочем, по-видимому, и цель этих произведений иная — они стремятся создать новый вид слушателя, и возвысить до своего уровня косную массу, в чем конечно и заключается их положительная сторона.

50. Школы церковного пения. С середины 90-ых годов начинает обращать на себя внимание реформированный в 1886 г. Московский Синодальный хор и певческое Училище при нем. Ранее ничем не выделявшийся из множества подобных хоров, в это время он увлекается общим движением к восстановлению древних напевов в современной форме, и вводит их в той или другой гармонизацией в церковно-певческую практику. Этому способствовало присутствие в Училище и хоре таких видных сил, как С.В.Смоленский — в качестве директора (до 1901 г.),

В.С.Орлов — регента /до 1901 г./ и потом директора училища, и А.Д.Кастальский /с 1901 г. регент хора/ — в качестве, главным образом, композитора, усвоившего в атмосфере Училища и хора для себя цель художественного воссоздания древнецерковных напевов и творчества в духе их. Обязательное пение хора в Большом Успенском Соборе, свято соблюдавшем предания старины /выполнение церковного устава, знаменный распев, пение на подобен, унисон/, не могло не отразиться на характере пения хора, а вместе с тем мастерское исполнение хором многочисленных стильных переложений древних напевов под управлением выдающегося художника-регента, не могло не привлекать общих симпатий к этому своеобразному хору, Администрация Училища шла навстречу такому движению и принимала меры к более широкому ознакомлению общества с историческим развитием церковного пения особенно в отношении напевов древних, равно с современным его положением, для чего устраивала интересные по программе и исполнению духовные концерты, допускала на репетиции посторонних слушателей, и не отказывала новым композиторам в возможности услышать их произведения в образцовом исполнении хора. Все это не только упрочило значение учреждения, но не могло не отзываться на развитии серьезного интереса к тому направлению в церковном пении, которое, должно — по выражению Чайковского — "возвратить нашей Церкви тот строй богослужебного пения, который искони составлял ее драгоценное достояние".
— При Училище трудами С.В.Смоленского была собрана

единственная в России, по богатству материала, библиотека церковно-певческих рукописей XV-XIX вв., сделавшая легко выполнимым трудное прежде ознакомление с историческими памятниками церковного пения. В Училище с 9-летним курсом певчие получают достаточное общее и музыкальное образование, выходя по окончании вполне подготовленными регентами и учителями церковного пения.⁶⁹ При Училище учрежден Наблюдательный Комитет, выполняющий дело цензурного учреждения для тех дух.муз.сочинений, которые рассчитаны на непрременное употребление при богослужении, и потому не теряющий своего значения после отмены общей цензуры для печатных произведений в 1905 г.

Таковыми же правоспособными регентами и учителями являлись ученики Регентского класса при Придворной Певческой Капелле, получавшие согласно утвержденному в 1884 г. новому положению образование по основательной нормальной программе. Регентский класс при Придворной Капелле был преобразован в 1907 г. в том смысле, что прекращен прием посторонних лиц, и Регентское образование получают лишь воспитанники Капеллы, поступающие малолетними в Придворный хор. Воспитанники Синодального Училища и Регентского класса Капеллы являются

69 В печати сведения об Училище и хоре можно найти в статье Ник.Финдейзена - "Синодальное Училище церковного пения в Москва", - "Русск.муз.газ.", 1898, с.345. А также - "П.И.Чайковский и Московский Синодальный хор" - статья К.П.С. "Моск.Вед.", 1902, № 50.

единственными музыкально образованными руководителями многочисленных церковных хоров по всей России, равно и преподавателями пения в различных учебных заведениях. - Изучение церковного пения в духовных школах поставлено пока в неблагоприятные условия: введенная в 1884 г. новая программа, имея целью, в соответствии с современными течениями, усилить изучение древних церковных напевов, должна была свестись на нет как по неподготовленности самих преподавателей пения, по их случайному подбору, так и по недостаточности числа уроков по церковному пению и отсутствию необходимых учебных руководств.⁷⁰

Следует отметить обнаружившееся в последнее время стремление церковных хоров к объединению в профессиональные общества с целью материального улучшения быта и обеспечения на случай инвалидности движение в пользу съездов церковных регентов и певцов для выяснения нужд церковного пения, устройство краткосрочных регентских курсов, частного Регентского Училища, издание журнала, посвященного хоровому и регентскому делу, и т.п.

х х х

70 Ср. Д.С. "Необъяснимые разъяснения по поводу программы церковного пения в духовных семинариях и училищах." Приб.к "Церк.Вед.", 1890, № 10,12,13 и 17.