



[*Антонинъ Преображенскій*]

(*Русская Музыкальная Газета 1907, приложение*)

КРАТКІЙ ОЧЕРКЪ ИСТОРИИ ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ ВЪ РОССІИ.

I.

Первыя страницы исторіи русскаго церковнаго пѣнія ясно указываютъ на зависимость его—съ одной стороны отъ пѣнія греческой церкви, передавшей всю уставность богослуженія, съ другой—отъ напѣвовъ церкви болгарской, перешедшихъ на Русь вмѣстѣ съ славянскимъ текстомъ церковно-богослужебныхъ книгъ. Сама Болгарія, однако, также не создала своего церковнаго пѣнія, но заимствовала его изъ Византіи, гдѣ трудами св. Іоанна Дамаскина (VIII в.) оно было приведено въ благоустроенный порядокъ. Богослуженіе на славянскомъ языкѣ, общемъ тогда для болгаръ и русскихъ, было вполне понятно для послѣднихъ, а напѣвы родственнаго народа были для нихъ доступнѣе, чѣмъ напѣвы грековъ. Въ дальнѣйшей исторіи самостоятельное развитіе заимствованныхъ у славянъ и грековъ основъ церковнаго пѣнія составляетъ отличительный признакъ исторіи пѣнія русскаго; уже въ первый періодъ своего существованія, оно не можетъ быть сведено вполне ни къ законамъ византійскаго пѣнія, ни къ одному только характеру пѣнія южно-славянскаго. Не только явились новые «русскіе» распѣвы, но явилась новая семеіографія, новая система музыкально-пѣвческаго искусства.

По даннымъ русской церковной исторіи, христіанство въ Россіи до княженія Владиміра не было вѣрою совсѣмъ невѣдомою,—напротивъ, оно было хорошо извѣстно русскимъ: христіане находились въ Кіевѣ въ продолженіе болѣе полу столѣтія, имѣя церквы, священниковъ и, конечно, пѣвцовъ. Въ 991 г. Константинопольскій патріархъ прислалъ князю Владиміру вмѣстѣ съ митрополитомъ Михаиломъ т. н. демественниковъ, т. е. пѣвцовъ, по происхожденію славянъ¹⁾. И въ то же время супруга князя Владиміра, греческая царица Анна, привезла съ собою изъ Греціи полный клиръ церковный, въ которомъ были и пѣвцы—греки.

Въ XI и XII в.в. греческіе пѣвцы оставались еще учителями русскихъ въ пѣніи; такъ при в. князѣ Ярославѣ I пришли въ русскую землю «тріе пѣвцы греческіи съ роды свои», а при кн. Мстиславѣ прибылъ самъ третей Мануиль—«пѣвецъ гораздый», поставленный впоследствии во епископа Смоленскаго. Ученики этихъ пѣвцовъ въ свою очередь передавали пѣвческія знанія другимъ, и вокругъ такихъ знатоковъ скоро образовались пѣвческія школы, называемыя въ лѣтописяхъ «крылосами». Сохранилось нѣсколько именъ такихъ учителей, напр. Стефанъ, ученикъ преп. Феодосія Печерскаго, Лука—демественникъ во Владимірѣ, Кирикъ—діаконъ и демественникъ Новгородскаго Антоніева монастыря. Лучшіе крылосы являются собраніемъ лучшихъ пѣвцовъ и вмѣстѣ разсадниками пѣвческаго образованія; нѣкоторые изъ нихъ пользовались большою славою и получали отъ современниковъ названіе «пресвѣтлыхъ», какъ на примѣръ, крылосъ Ростовскій. Существованіе крылосовъ въ этомъ смыслѣ вызывалось необходимостью потому, что научиться церковному пѣнію было возможно только путемъ практическимъ, по наслышкѣ, за отсутствіемъ какихъ бы то ни было учебныхъ руководствъ или пособій.

1) Голубинскій. Е. Исторія русской церкви. Т. I. М. 1901. стр. 94. По «Степенной Книгѣ» митрополитъ Михаилъ прибылъ въ 994 г.—Слѣдуетъ замѣтить, что научнаго подтвержденія этихъ извѣстій еще нѣтъ; въ согласіи съ древнѣйшими лѣтописями принято считать первымъ митрополитомъ другое лицо—Леона.

Лѣтописныя сказанія, при всемъ ихъ значеніи для внѣшней исторіи церковнаго пѣнія, оказываются совершенно недостаточными для того, чтобы дать понятіе о музыкальной сторонѣ пѣнія и внутреннихъ его свойствахъ. Къ счастью уцѣлѣлъ другой, болѣе важный въ этомъ отношеніи источникъ,—тѣ самыя пѣвческія книги, по которымъ совершалось богослужбное пѣніе.

Пѣвческія книги первыхъ вѣковъ русской церкви сохранились до нашего времени въ довольно значительномъ количествѣ ²⁾ и представляютъ драгоценнѣйшій матеріалъ для исторіи церковнаго пѣнія. Древнѣйшею формою ихъ являются т. н. кондакари, заключающіе въ себѣ преимущественно кондаки въ порядкѣ церковнаго года ³⁾. Текстъ этихъ—всегда пергаменныхъ—рукописей—славянскій, и содержитъ болѣею частію тѣ-же пѣсноупѣнія, какія мы слышимъ при богослуженіи и въ наше время; языкъ ихъ—древне-славянскій. Однако среди славянскаго текста иногда можно встрѣтить отдѣльныя греческія изреченія, напр. ти икоу⁸мени, о ѳеос моу, еи оли кардіа моу или греческіе пѣвческіе термины, напр. ѳанес, нанагіа, палии и др., или даже греческій текстъ цѣлаго пѣсноупѣнія. Такъ въ Благовѣщенскомъ кондакарѣ въ службѣ на Воздвиженіе Креста сѣдалень по 2 стихословіи «Днесъ пророческое сбытѣся слово» сначала писанъ по славянски, а потомъ по гречески славянскими же буквами. Музыкальное содержаніе кондакарей совершенно неизвѣстно, такъ какъ музыкальные знаки доселѣ не могутъ еще быть прочитаны, между тѣмъ съ XIV в. исчезли изъ употребленія. Составъ этихъ знаковъ, не похожихъ ни на одну изъ извѣстныхъ группъ т. н. невматическаго древняго письма, въ кондакаряхъ чрезвычайно разнообразенъ: есть между ними греческія буквы, нѣсколько знаковъ, вошедшихъ внослѣдствіи въ русское знаменное потописаніе, и множество своеобразныхъ иногда очень сложныхъ и въ большей части причудливыхъ по формѣ, начертаній. Не осталось никакой современной записи мелодій кондакарныхъ нотными знаками другихъ системъ; немногочисленные случаи, когда кондакарные знаки встрѣчаются наряду со знаменными ⁴⁾, также пока нѣсколько не выясняютъ дѣла.

На основаніи указанныхъ особенностей кондакарныхъ книгъ, нельзя отрицать близости ихъ къ греческому церковному пѣнію ⁵⁾. Кондакари вышли совершенно изъ пѣвческой практики уже къ XIV в., послѣ котораго рѣшительно не встрѣчается даже никакихъ намековъ на ихъ употребленіе. Да и за XII—XIV в. кондакарное пѣніе не было единственнымъ—параллельно съ нимъ жило другое, т. н. столбовое—знаменное, не только не потерявшее своего значенія къ XIV в., а, наоборотъ, получившее за этотъ періодъ господствующее положеніе и сохранившее его на протяженіи всей исторіи русскаго церковнаго пѣнія.

Свое названіе знаменный росцѣвъ получилъ отъ слова «знамя», т. е. знакъ, именно нотный знакъ. Названіе же его столбовымъ указываетъ на тѣсную связь этого росцѣва

2) Специальное изслѣдованіе Н. В. Волкова насчитываетъ пѣвчихъ книгъ XII—XIV вв. до 47. «Вообще нотныя книги, пишетъ авторъ, сохранились относительно хорошо, по всей вѣроятности потому, что имъ больше дорожили, какъ болѣе цѣнными, требовавшими отъ писца особаго искусства при писаніи текста съ нотными знаками». Статистическія свѣдѣнія о сохранившихся древнерусскихъ книгахъ XI—XIV вв. и ихъ указатель.—Памятники древней письменности СХХІІІ. Изд. Общ. Люб. Др. Писемъ. 1897. См. стр. 4 и 19 прим.

3) Нотныя кондакари XII в.—1. т. н. Нижегородскій, или Благовѣщенскій въ Имп. Публ. Библіотекѣ. 2—въ Б-тѣ Троице-Сергіевой Лавры. 3—вмѣстѣ съ церк. Уставомъ въ Б-кѣ Моск. Синодальной Типографіи. XIII в.—1 и 5—въ Моск. Синодальной (Патріаршей) Библіотекѣ.

4) См. стихиру свв. Борису и Глѣбу въ Стихирарѣ Моск. Синодальной Библіотеки № 589. л. 159 и об. Или снимокъ изъ Стихираря той-же Библіотеки, помѣщенный въ Очеркѣ С. Смоленскаго—О древнерусскихъ пѣвческихъ нотацияхъ. СПб. 1901, стр. 30.

5) Оригинально (но и только!) мнѣніе А. Рязекаго, будто кондакарное пѣніе, явившееся еще до времени І. Дамаскина, есть ничто иное, какъ старое греческое демественное пѣніе, т. е. пѣніе свободное, искусственное; что оно существовало въ Россіи одновременно съ знаменнымъ—простымъ, уставнымъ какъ его дополненіе, что оно и есть «троестрочное» пѣніе лѣтописн.—О происхожденіи рус. церк. пѣнія.—Прав. Обзоръ 1866 г. т. XXI стр. 210 296 и др.—Но говоря о совершенной бездоказательности такихъ положеній, напомнимъ, что нельзя сблизать пѣніе кондакарное съ троестрочнымъ потому только, что то и другое не-однострочно: кондакарное пишется въ вѣкоторыхъ случаяхъ лишь въ двѣ строки, но никогда въ три, и ужъ конечно не можетъ заключать въ себѣ многоголосія, на что разсчитанъ терминъ «троестрочное» пѣніе. Ср. ниже.—

Что касается отсутствія до сего времени параллельныхъ греческихъ рукописей, то съ полной увѣренностью можно установить существованіе лишь не-нотныхъ кондакарей.

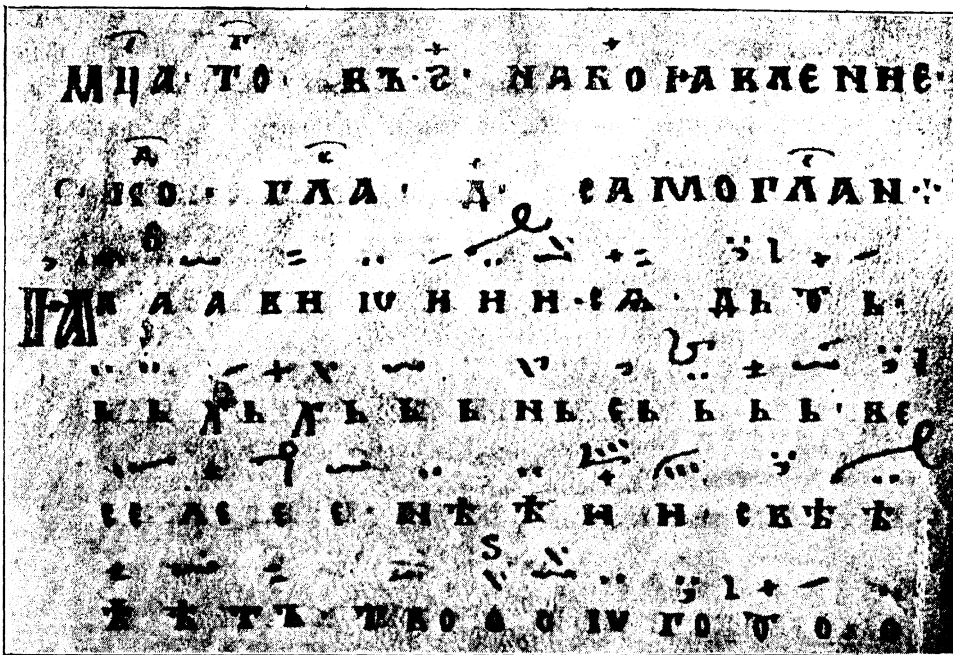


Рис. 1. Знамя кондакарное.

мѣтны нѣкоторыя черты сходства между ними и буквами греческаго алфавита, равно какъ и въ ряду названій знаменъ можно встрѣтить чисто греческія слова ⁶⁾, съ другой—

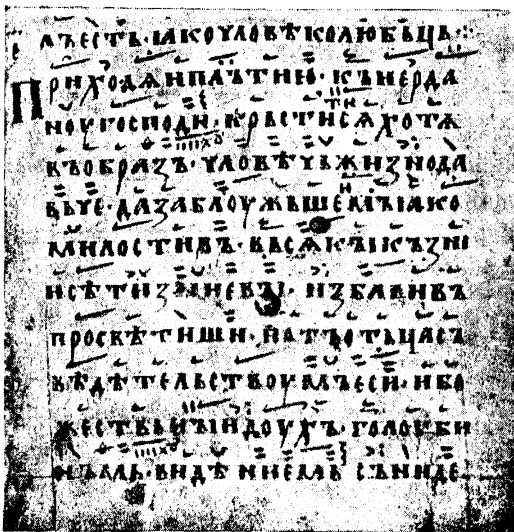


Рис. 2. Изъ Стихираря XII в. Въ 3-ей и послѣдней строкѣ слогъ «ху».

6) Особенно широкое употребленіе имѣеть θ—Ѳита, ψ—сорочья ножка, ξ—змѣица. Греческаго происхожденія названія— кулизма, хамило и др.—Д. Разумовскій пытается сблизить съ греческими терминами даже такія слова, какъ крюкъ, наукъ. См. «О нотныхъ безлинейныхъ рукописяхъ церковнаго знаменнаго пѣнія». Чт. Моск. Общ. Люб. Дух. Просв. М. 1863. 67—68 и прим.

7) За неоспоримое доказательство принимается присутствіе какъ въ древнѣйшихъ, такъ и въ позднѣйшихъ книгахъ знаменнаго распѣва т. н. хубовы, сблизяемой съ болгарскимъ словомъ хубово, т. е. лучше. Интересно, что въ древнѣйшихъ книгахъ это хубово писалось наряду съ знаменамъ, надъ текстомъ, большею частью въ формѣ сокращенной—ху, и слѣдовательно имѣло пѣвческое значеніе; только съ половины XV в. оно попадаетъ въ текстъ и распѣвается среди пѣснописи какъ хебуве, хибоуви, хубува.

8) Первое см. у Д. В. Разумовскаго «О нотныхъ безлинейныхъ рукописяхъ церковнаго знаменнаго пѣнія». Чтенія въ Моск. Общ. Люб. Дух. Просв. 1863, стр. 73 и—74 особенно примѣчаніе; второе—у С. В. Смоленскаго О древне-русскихъ пѣвческихъ нотацияхъ. Спб. 1901. Стр. 20—22.—Въ настоящее время (сентябрь 1906 г.) памят-

съ чередованіемъ въ церковномъ богослуженіи осьми «столповъ», т. е. смѣны цѣлаго ряда пѣснописной одного гласа—рядомъ другого (октоихъ, осмогласіе). Знамена совершенно отличны отъ кондакарныхъ знаковъ и очевидно построены по иной системѣ. Ихъ происхожденіе не можетъ быть опредѣлено съ точностью, неизвѣстно, какъ они были изобрѣтены и гдѣ впервые появились. Съ одной стороны за-

очевидны слѣды болгарскаго вліянія ⁷⁾ и даже, въ очень немногихъ случаяхъ, нѣкотораго сродства съ кондакарными знаками. Несомнѣнно одно, что въ томъ видѣ, въ какомъ является знаменное письмо въ древне-русскомъ церковномъ пѣніи, оно болѣе нигдѣ не встрѣчается, и что дальнѣйшимъ своимъ развитіемъ оно обязано исключительно русскимъ церковнымъ пѣсноначитателямъ. Извѣстенъ лишь одинъ памятникъ цѣликомъ греческій, но съ подобными русскимъ знаменамъ крюками—это т. н. Аѳонскій Есфигменскій Ирмологъ, снимки съ котораго привезены въ Россію археологомъ П. Севастьяновымъ. Однако этотъ памятникъ почти совершенно не изслѣдованъ и значеніе его для исторіи церковнаго нашего пѣнія не опредѣлено. Одни сблизаютъ знаки Ирмолога съ знаками для чтенія, другіе утверждають, что это есть памятникъ русскаго пѣнія въ греческомъ монастырѣ ⁸⁾. Принципіально нужно утверждать, что своеобразныя ритмическія и мело-

дическіе обороты русскаго пѣнія неминуюмо должны были привести русскихъ пѣвцовъ къ изобрѣтенію своихъ пѣвческихъ знаковъ и частному примѣненію къ русскому голосоведенію наиболѣе подходящихъ знаменъ, которые постепенно вытѣснили чуждые элементы изъ знаменнаго письма, такъ что въ концѣ концовъ знамена получили чисто русскій характеръ и должны быть считаемы «русской» нотной системой.

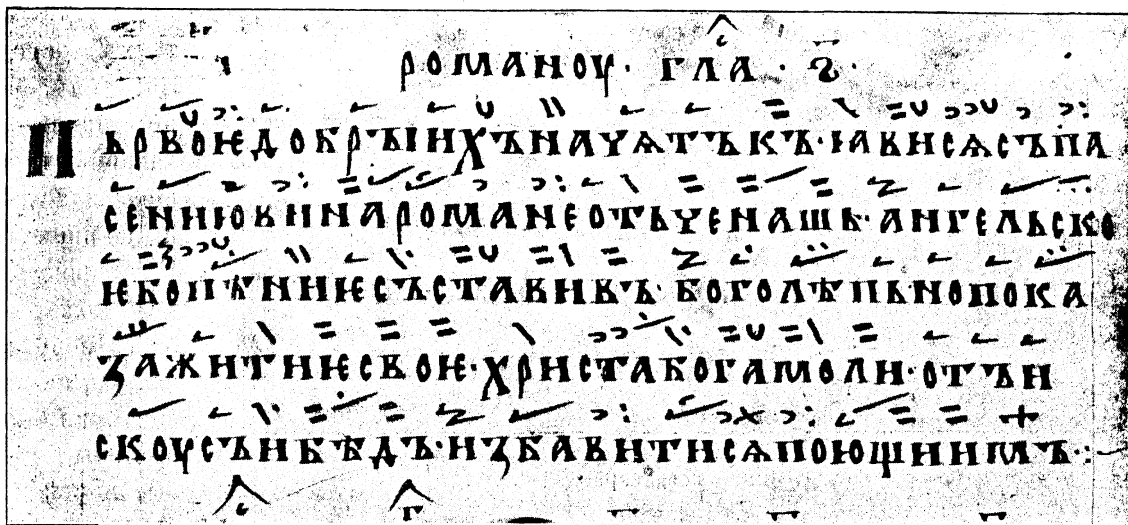


Рис. 3. Изъ Стихиаря XII в. Обычное знаменное письмо.

Съ одинаковой достовѣрностью можно установить, что и напѣвы, составляющіе кругъ древнѣйшаго знаменнаго распѣва, суть напѣвы русскіе и не могутъ быть сведены ни къ греческому, ни къ славяно-болгарскому типу. Къ этой мысли можно придти путемъ сравнительнаго изученіе знаменныхъ напѣвовъ, возводя напр. напѣвы XVII в. постепенно къ напѣвамъ прежнихъ столѣтій. Несмотря на то, что знаменныя рукописи нечитаемы вполнѣ до XV в., нужно утверждать на основаніи одного параллельнаго изложенія напѣвовъ, что мелодическое содержаніе первоначальнаго русскаго церковнаго пѣнія съ теченіемъ времени лишь расширялось, украшалось, варіировалось, но по существу своему оставалось тѣмъ-же знаменнымъ распѣвомъ, который извѣстенъ и намъ въ позднѣйшихъ редакціяхъ⁹⁾.

Что уже въ XI—XII в. русскіе пѣвцы вполнѣ сознательно распоряжались мелодическими особенностями знаменнаго распѣва, что онъ не былъ имъ чуждымъ, доказываетъ присутствіе въ самыхъ раннихъ памятникахъ нотнаго изложенія такихъ пѣснопѣній, которыя впервые только тогда появились въ Россіи. Такъ службы св. Борису и Глѣбу, преп. Феодосію Печерскому, составленныя не позже первой половины XI в., одновременно являются и въ нотныхъ рукописяхъ и притомъ по внѣшнимъ признакамъ—въ болѣе сложной и цвѣтистой формѣ, чѣмъ всѣ остальные рядовыя службы¹⁰⁾.

Весь церковный кругъ знаменнаго пѣнія, за первый періодъ его исторіи—до XIV в., состоялъ изъ слѣдующихъ книгъ: Стихиарь, Ирмологій, Трїодъ постная и цвѣтная, Минея мѣсячная и Минея праздничная. Однако съ этими названіями нельзя соединять современные представленія, потому что напр. въ составъ Октоиха входили тогда лишь службы воскресныя, равно какъ и въ составъ Ирмолога только воскресныя ирмосы 8 гласовъ, и т. д. При всемъ постоянствѣ опредѣленнаго содержанія эти типичныя формы книгъ отличаются значительнымъ разнообразіемъ состава.

никъ этотъ, наряду со множествомъ другихъ греческихъ пѣвчихъ рукописей, сфотографированъ почти цѣликомъ и подлежитъ болѣе подробному изученію. Нужно, впрочемъ, замѣтить, что даже внѣшнее знакомство съ Есфигменскимъ Ирмологомъ и другими греч. рукописями заставляеть сомнѣваться въ правдоподобности высказаннаго С. В. Смоленскимъ предположенія.

9) Нагляднымъ доказательствомъ этой мысли могутъ служить таблицы съ примѣрами изъ рукописей XII, XV и XVII в. и печатныхъ нотныхъ изданій, приложенныя къ изданію Азбуки Александра Мезенца.

10) См. напр. Стихиари—1. Моск. Синодальной Библіотеки № 589, л. 158 об. 2. Моск. Типогр. Библіотеки № 1094/2, л. 131. 3. Той-же Б-ки № 151, л. 134.

Несомнѣнно, впрочемъ, что основное, столбовое, т. е. гласовое пѣніе не встрѣчается въ столь полной формѣ нигдѣ, кромѣ знаменнаго распѣва, и если сохранившіеся памятники недостаточны для того, чтобы дать образцы всѣхъ безъ исключенія основныхъ пѣснопѣній, то причина этого чисто случайная и объясняется небольшимъ количествомъ сохранившихся рукописей за этотъ періодъ.

Текстъ древнѣйшихъ знаменныхъ книгъ былъ всегда славянскій. Въ рѣдкихъ случаяхъ наряду съ нимъ встрѣчается текстъ греческій, но онъ писанъ, какъ и въ кондакаряхъ, буквами славянскими. Правда, лѣтописи передаютъ нѣсколько извѣстій объ исполненіи цѣлыхъ пѣснопѣній по гречески, но все же это былъ только частный обычай, свидѣтельствовавшій о близкой духовной связи между церковью русской и греческой ¹¹⁾, обычай, сохранившійся и до нашего времени, когда при служеніи архіерейскомъ употребляется пѣніе *киріе еленсон, еіс полла ети деспота* и др.

Принятіе русскими христіанства падаетъ на такое время, когда языки славянскіе и въ частности русскій и болгарскій—не имѣли между собою существенныхъ отличій въ произношеніи или письмѣ словъ. Но русскому языку было свойственно своеобразное произношеніе глухихъ звуковъ *ъ* и *ь*, употреблявшихся часто тамъ, гдѣ впоследствии явились звуки *о* и *е*. Въ пѣвчихъ книгахъ до XV в. надъ звуками *ъ* и *ь*, въ силу ихъ гласнаго произношенія, даже и въ срединѣ словъ, ставились знамена, иначе говоря—слоги съ этими звуками пѣлись такъ же, какъ слоги съ другими гласными. Наприм., слово—възъпихъ (возопихъ) имѣло надъ каждымъ изъ четырехъ слоговъ по знамени; слово—дньсь (днесь) имѣло надъ собою по числу слоговъ три знака, и т. п. Когда къ XV в., вслѣдствіе необходимаго развитія языка, совершалась замѣна произношенія полугласныхъ звуковъ, когда гласное произношеніе ихъ было утрачено, тогда оказалось невыполнимымъ и излишнимъ въ пѣніи присутствіе звуковъ *ъ* и *ь*. Предстояло одно изъ двухъ: или измѣнить мелодію, выбросивъ тѣ знаки, какіе стояли надъ полугласными звуками, или-же сберечь ихъ и придать имъ исполнимое въ пѣніи значеніе посредствомъ замѣны ихъ родственными *о* и *е*. Первое средство принуждало жертвовать цѣлостью мелодіи и знаменнаго изображенія ея, второе создавало особое произношеніе текста, возможное только въ пѣніи, но сохраняло мелодію въ неприкосновенности. Русскіе пѣвцы вступили на этотъ послѣдній путь—и пѣвчія книги стали имѣть текстъ, отличный отъ читаемаго текста или разговорнаго языка,—явилось «раздѣльнорѣчіе» пѣвчихъ книгъ.

Весьма вѣроятно, что на первыхъ порахъ такая замѣна однихъ звуковъ другими не измѣняла до неузнаваемости произношенія словъ, что вторичные звуки *о* и *е*, замѣнившіе *ъ* и *ь*, отличались краткостью сравнительно съ подлинными гласными *о* и *е*. Въ русскихъ пѣсняхъ, былинахъ, даже и въ обыденной рѣчи можно встрѣтить подобное полногласіе, не нарушающее однако общаго характера произношенія ¹²⁾, въ пѣніи такая замѣна еще болѣе допустима при условіи совпаденія ритмическихъ удареній въ напѣвѣ съ удареніями въ словахъ. А наблюденія надъ раздѣльнорѣчнымъ текстомъ дѣйствительно показываютъ, что ритмическія ударенія напѣва, особенно наиболѣе сильныя изъ нихъ, никогда почти не приходятся на эти звуки, до нынѣ считаемые за легкіе, полугласные. Есть однако основаніе думать, что очень скоро сглажена была разница въ произношеніи между гласными *о* и *е* и происшедшими изъ полугласныхъ *о* и *е* настолько, что текстъ пѣвчихъ книгъ сталъ вполне обезличеннымъ, что напѣвъ и слова потеряли свои ритмическія ударенія и получилась та характерная «гладь», текучесть, которая есть отличительный признакъ раздѣльнорѣчнаго пѣнія. Напримѣръ, слово «вонми» (гласу моленія) писалось въ рукописяхъ XII в. такъ: «въньми»; въ рукописяхъ XIV—XV в. оно пишется уже съ признакомъ раздѣльнорѣчія: «вънеми», а въ XVI и XVII в.—«вонеми».

11) Извѣстно, напр., что Киріе еленсонъ пѣли во время перенесенія мощей свв. Бориса и Глѣба въ 1072 и 1115 гг. Въ 1146 г. тоже пѣли Звенигородцы, освободившись отъ враговъ, пли въ 1151 г. воины, найдя послѣ сраженія между ранеными своего князя Изяслава.—Макарій, арх. Исторія русской церкви. Т. II, III, 114—120.—Въ Ростовѣ въ 1253 при князѣ Петрѣ Ордынскомъ въ церкви Пресвятой Богородицы богослуженіе совершалось на двухъ языкахъ.—В. Ундольскій, Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи. М. 1846, стр. 3.

12) «Древніе глухіе вовсе не такъ далеко остались за нами, какъ думаютъ нѣкоторые. Никто меня не убѣдитъ, что я не слышалъ въ вынѣшней пѣснѣ явственныхъ слоговъ *тъ*, *зь*—за рѣшо-тъ-ками, за жель-зь-пыми. Равно никому я не повѣрю, что теперь нельзя услышать Курскъ при односложномъ Курскъ. А между тѣмъ насъ отдѣляетъ отъ XIV в. полтысячелѣтія»—Потебни.

Впрочемъ должно замѣтить, что растяженіе полугласнаго было не всегда обязательно, но вполне зависѣло отъ нагѣва.

Причины такого явленія кроются въ томъ, что русскіе люди утратили способность произносить характерные полугласные звуки и вмѣсто нихъ какъ въ пѣніи, такъ и въ правописаніи пѣвчихъ книгъ стали употреблять гласные. Но въ то время, какъ подобная переменна мало отразилась на обыкновенномъ произношеніи, въ пѣніи она привела къ раздѣльнорѣчю, такъ какъ иначе оказалось невозможнымъ сохранить нагѣвъ и его знаменное изложеніе.

Время появленія раздѣльнорѣчя совпадаетъ со временемъ появленія многихъ и другихъ нестроений въ церковномъ пѣніи, которыя не только не могли противодействовать, но, напротивъ, содѣйствовали развитію раздѣльнорѣчя до самыхъ крайнихъ предѣловъ. Ксирские пѣвцы эпохи раздѣльнорѣчя не могли сдерживать порчу пѣнія и текста по той простой причинѣ, что стояли на весьма низкой ступени развитія¹³⁾. Пѣніе изучалось путемъ практическимъ путемъ долготнаго навыка; школъ пѣнія въ современномъ значеніи этого слова тогда не было. Пѣвецъ-мастеръ собиралъ вокругъ себя нѣсколько учениковъ и передавалъ имъ, какъ умѣлъ, науку пѣнія.

Нотныя книги писались тѣми-же «мастерами» и конечно пѣнились очень высоко: списыванье было единственнымъ средствомъ размноженія книгъ, но не всегда стояло на высотѣ необходимыхъ требованій отъ богослужебныхъ рукописей: не всегда можно было найти неиспорченный списокъ. Кромѣ ненамѣренныхъ и неизбежныхъ описокъ книги заключали въ себѣ и намѣренно испорченное пѣніе. Соперничество между пѣвцами, желаніе выдѣлиться изъ ряда другихъ, приводило многихъ мастеровъ учителей къ тому, что они «скрывали добрые переводы», т. е. исправные списки пѣвчихъ книгъ и учили пѣть по перепорченнымъ и «не съ прилежаніемъ, того ради, тощю бы единъ славенъ былъ отъ челоуѣкъ паче всѣхъ». «Молодыя отроцата учившеся пѣти у подобныхъ себѣ, а иные писати, списываютъ другъ у друга и переводъ съ перевода и тетрадки съ тетрадкъ, не зная добрѣ ни силу рѣчи, ни разумъ стиха, ни буквы вѣдая, и въ той перенискѣ отъ ненаученія, или отъ недосмотра, описываются». Все это привело къ тому, что текстъ пѣвчихъ книгъ становился совершенно отличнымъ отъ текста читаемаго.

Трудность усвоенія и исполненія раздѣльнорѣчнаго текста еще болѣе удлинняла продолжительность церковныхъ службъ, такъ что и наши предки, привыкшіе къ длиннымъ церковнымъ службамъ, стали тяготиться ими. Между тѣмъ сокращать порядокъ богослуженія было невозможно въ силу нерушимыхъ предписаній церковнаго устава; выходъ былъ найденъ въ томъ, что служба церковная, раздѣленная на части, исполнялась не постепенно въ порядкѣ этихъ частей, а одновременно нѣсколькими лицами. Стали читать и пѣть заразъ «голоса въ два, три», не нарушая, якобы, тѣмъ предписаній устава о составѣ службы, вмѣстѣ съ тѣмъ сокращая ея продолжительность и, конечно, внося безпорядокъ въ богослуженіе.

XV, XVI и половина XVII в. были временемъ полнѣйшаго и повсемѣстнаго господства раздѣльнорѣчя, но вмѣстѣ съ тѣмъ и временемъ полного расцвѣта знаменнаго пѣнія, творчества русскихъ мастеровъ-пѣвцевъ и развитія знаменнаго нотописанія. Еще въ XI и XII в. были уже составляемы русскими творцами стихиры и другія пѣснопѣнія; впоследствии продолжалось составленіе новыхъ службъ и положеніе ихъ въ знаменныхъ книгахъ, но имена трудившихся на этомъ поприщѣ исторіей не сохранены. Пѣвцы XVII в. «во многихъ харатейныхъ (т. е. пергаменныхъ) прмологіяхъ и прочаго церковнаго пѣнія книгахъ видѣли лѣтописныи подпи-

13) Эта истина не нуждается въ подтвержденіи, но вотъ два понавшіеся подъ руку примѣра. Именитый пѣвецъ монахъ Логинъ, уставщикъ Троицкой Лавры, не считалъ зазорнымъ во время богослуженія грубо поносить съ ослепаніемъ и толчками своего архимандрита Діонисія; архіепископъ Новгородскій Леонидъ ставилъ своихъ пѣвчихъ дяковъ на правекъ и велѣлъ на нихъ взять по полтинѣ Московскои пени; Пнокъ Евфросинъ пишетъ: «мнози отъ учителей славнии во дни «наши на кабакахъ валяющися странными смертми померли и память ихъ погибла съ шумомъ» Ркп. Московск. Синод. Училища церк. пѣн. № 74, л. 14.

«Многа и безчислена опись злая в знаменныхъ книгахъ; рѣдко такой стихъ обрящется, который бы былъ не испорченъ в рѣчахъ во всякомъ знаменномъ пѣніи». — См. Сказаніе пнока Евфросина Ркп. Б-ки Моск. Синод. Учил. церк. пѣнія № 74, л. 33 об. Это свидѣтельство должно понимать не только въ смыслѣ указанія на хомонію, но и въ смыслѣ общаго искаженія текста, которое, какъ извѣстно, доходило до крайнихъ предѣловъ. Пнокъ Евфросинъ приводитъ и примѣры подобнаго искаженія.

санія многихъ славяно-русскихъ церковныхъ иѣснорачителей и знаменотворцевъ за четьреста лѣтъ и вѣще,—кто которую книгу писалъ и яже въ ней люботрудствовалъ ¹⁴⁾). Однако въ извѣстныхъ теперь старыхъ рукописяхъ нѣтъ ни одного намека на авторовъ-пѣвцовъ. Только отъ XVI в. сохранилось нѣсколько именъ «старыхъ мастеровъ», каковы напр., два брата—новгородцы—Савва и Василій Роговы, изъ которыхъ послѣдній, бывший съ 1586 г. Ростовскимъ митрополитомъ, «зѣло пѣти былъ гораздъ» и былъ «роспѣвщикъ и творецъ». Затѣмъ—ученикъ Саввы Рогова—Стефанъ Голышъ, который «много знаменнаго пѣнія роспѣлъ»; ученикъ этого послѣдняго—Иванъ Лукошко «во иноцѣхъ Исая—вельми знаменнаго пѣнія распространилъ и наполнилъ» ¹⁵⁾. Вокругъ такихъ творцовъ и роспѣвщиковъ собирается много учениковъ, которые въ свою очередь становятся учителями другихъ. Въ Москвѣ былъ извѣстенъ въ XVI в. Ѳедоръ Христіанинъ, священникъ и также ученикъ Саввы Рогова; вмѣстѣ съ Иваномъ Носомъ Ѳедоръ былъ въ пѣвчихъ дьякахъ у царя Ивана Васильевича Грознаго въ любимомъ его селѣ слободѣ Александровѣ. Иванъ Носъ «тріоди роспѣлъ и изъяснилъ, и святымъ многимъ стихиры и славники роспѣлъ онъ же». Да и самъ Иванъ Васильевичъ роспѣлъ стихиры, сохранившіяся до насъ съ надписью: «твореніе царя Іоанна, деспота російскаго» ¹⁶⁾.

Творчество русскихъ пѣвцовъ выражалось не столько въ составленіи новыхъ мелодій, сколько въ распространеніи и варіированіи мелодій уже существовавшихъ. Это было творчество подражательное. Въ результатѣ появились видовыя отличія знаменнаго роспѣва, совершенно удерживающія въ себѣ силу знаменнаго пѣнія. Даже и самыя названія такихъ вновь появившихся роспѣвовъ указываютъ на ихъ ближайшую зависимость отъ основного знаменнаго. Переводъ, ивъ роспѣвъ, малое знамя, большое знамя, большой роспѣвъ, путь,—всѣ эти названія говорятъ о томъ, что «творцы» ограничивались только распространеніемъ или сокращеніемъ мелодій въ духѣ знаменнаго роспѣва. Поэтому переводы и получали часто надписи по именамъ ихъ творцовъ, напр. переводъ Баскаковъ, Христіаниновъ, ивъ переводъ Лукошковъ и т. п., а значительныя отклоненія отъ характера знаменнаго роспѣва по той же причинѣ всегда самими пѣвцами отмѣчались какъ «произволь». Искусство роспѣванія иѣснопѣній по нѣсколькимъ переводамъ имѣло въ XVI и XVII в.в. не мало своихъ видныхъ представителей, которые «согласіе и знамя гораздо знали, роспѣвали и знамя накладывали наизустъ». Таковъ былъ Троицкій головщикъ Логинъ (ум. 1635 г.); онъ научилъ своего племянника Максима пѣть на семнадцать переводовъ «разными знаменами, а иные стихи переводовъ не токмо по пяти, по шести,—по десяти и больше»; самъ же «полагалъ знамя какъ хотѣлъ».

Въ соотвѣтствіе съ такимъ развитіемъ искусства знаменнаго пѣнія—и знаменное нотописаніе къ половинѣ XVII в. достигло наилучшаго состоянія. Къ этому времени относятся тѣ пособія и руководства, которыя облегчали изученіе знаменныхъ книгъ, и которыхъ до сего времени почти не существовало. Знаменная, или крюковая, семеіографія уже въ XV в. представляла по сравненію съ предшествовавшей много новаго: измѣнился почеркъ знаменъ, превратившійся теперь въ рисованный и скорописный, нѣкоторыя старыя знамена были оставлены и замѣнены новыми; другія, изображавшія собою цѣлую мелодическую фразу (т. н. лица и енты) теперь были «розведены», т. е. выписаны цѣликомъ посредствомъ простыхъ знаменъ. Въ XIV—XV в. появляются первыя руководства къ чтенію знаменъ, обыкновенно прилагаемыя въ концѣ пѣвчихъ книгъ подъ заглавіемъ «указъ знамени», «имяна столповому знамени» и др.

Къ концу XV в. въ систему знаменъ вводится новый элементъ—такъ называемыя киноварныя помѣты, изобрѣтенныя Новгородскимъ пѣвцомъ и мастеромъ Иваномъ Шайдуровымъ ¹⁷⁾.

14) Такъ пишетъ А. Мезенецъ въ своей Азбукѣ знаменнаго пѣнія. — См. изданіе С. Смоленскаго. Казань. 1888. Стр. 6.

15) Первоисточникомъ для свѣдѣній объ упомянутыхъ именахъ является «Предисловіе» въ Стихирарѣ Моск. Архива Министерства Иностранныхъ Дѣлъ № ⁶⁰⁰/₁₁₀₈; свѣдѣнія эти находятъ подтвержденіе и въ нѣкоторыхъ другихъ рукописяхъ, напр. см. Сборникъ Библиотеки Моск. Синод. Училища церк. пѣнія № 219 (выдержка приведена у Металлова. В. М. Очеркъ исторіи православнаго церковнаго пѣнія въ Россіи. М. 1900. Изд. 3. Прим. стр. 62—63. Вышеуказанное предисловіе цѣликомъ перепечатано В. Ундольскимъ въ «Замѣчаніяхъ для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи М. 1846. См. Приложение I.

16) По рукописи Библиотеки Троице-Сергіевой Лавры № 428 изданы (архим. Леонидомъ) въ Памятникахъ древней Письменности и Искусства Общества Любителей Древней Письменности. Спб. 1886.

17) «Ему же неждо и просто нарековано—Шайдуръ» — Ркп. И. А. Вахрамѣева, № 331, л. 7 об.

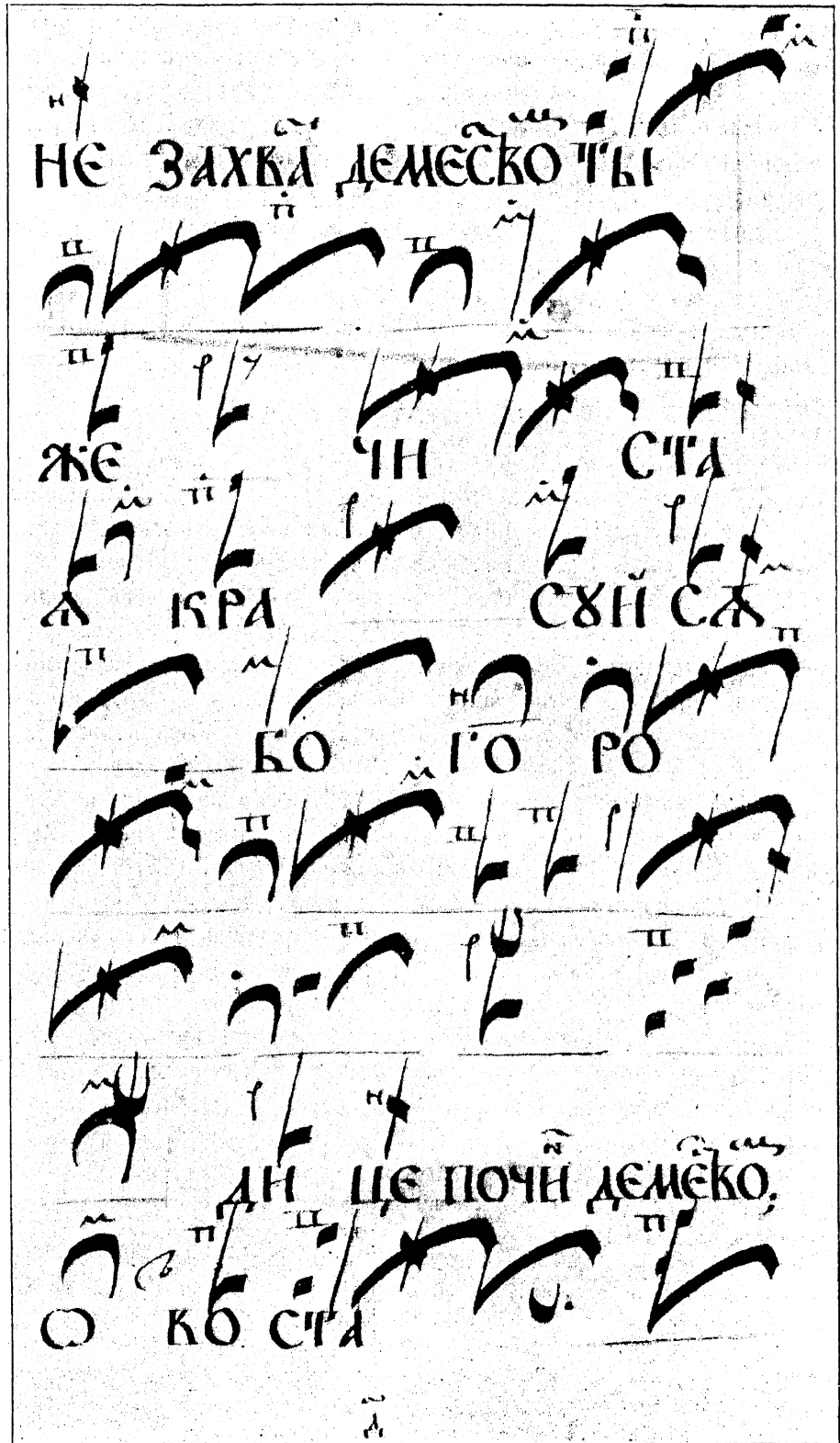
Необходимость этихъ, или подобныхъ, облегчающихъ знаменное пѣніе приѣмовъ вызывалась самою сущностью знаменнаго нотописанія. Дѣло въ томъ, что крюки, существенно отличаясь отъ линейныхъ нотъ, обозначали собою не только продолжительность и высоту тона, но иногда и цѣлый рядъ тоновъ различной высоты. При томъ все это обозначалось относительно. слѣдовательно не вполне опредѣленно. Усвоеніе различнаго значенія знаменъ могло быть достигнуто только практическими упражненіями, и никакія теоретическія указанія не могли «научить» пѣвню. Самый звукорядъ имѣлъ только относительную цѣнность для пѣвца, нисколько не устанавливая даже опредѣленной высоты тоновъ. Поэтому понятно его дѣленіе въ пѣвчихъ трактатахъ на четыре «согласія» — по три звука въ каждомъ: простое (звукѣ 5 6 7), мрачное (1 2 3), свѣтлое (4 5 6) и тресвѣтлое (1 2), — и вмѣстѣ съ тѣмъ такія правила исполненія знаменъ: «крюкъ простой — возгласити его мало выше строки. Мрачный — паки простаго повыше. Тресвѣтлый крюкъ — свѣтлаго повыше». Продолжительность звуковъ въ знаменахъ также не была точно опредѣлена: знамена въ одно и тоже время обозначали и направленіе мелодіи въ связи съ ритмическимъ движеніемъ и часто цѣлыя мелодическіе обороты, называемые попѣвками, лицами, ѳитами и представлявшіе изъ себя «тайнозамкненное» написаніе иногда очень продолжительной и сложной мелодіи. Самыя названія знаменъ большею частью нисколько не говорятъ о ихъ пѣвческомъ значеніи, а довольствуются указаніемъ или на форму начертанія, напр. крюкъ, запятая, палка, крыжъ, рогъ, чашка, стрѣла и т. п., или на общій характеръ исполненія, напр. стрѣла трясогласная, переводка, и др. Вслѣдствіе такого тайнозамкненного значенія нѣкоторыхъ знаменъ являлась возможность различнаго толкованія ихъ; на этомъ различномъ объясненіи знаменъ основывается даже извѣстность нѣкоторыхъ мастеровпѣвцевъ: по свидѣтельству современника «христіяниновъ переводъ во многихъ лицахъ и розводахъ и попѣвкахъ со Усольскимъ мастеровпѣніемъ имѣеть различіе».



Рис. 4. Знамя съ помѣтами (Рук. Библ. Синод. Учил. № 728).

Такимъ образомъ, необходимо было установить извѣстное единство въ толкованіи знаменъ и это было достигнуто посредствомъ «помѣтъ» или «подмѣтныхъ словъ», т. е. знаковъ, которые ставились при каждомъ знамени и заранее опредѣляли его пѣвческое значеніе ¹⁸⁾. Помѣтами стали пользоваться еще пѣвцы половины XVI в., но ихъ помѣты не были приняты во всеобщее употребленіе вслѣдствіе несовершенства въ ихъ устройствѣ, какъ «непотребни, неистиннѣйша». Только одному «откры Богъ подлинникъ подмѣткамъ»,—это новгородцу Ивану Шайдурову ¹⁹⁾ (кон. XVI в.). Его помѣты оказались болѣе совершенными и стали употребляться повсюду. Это были буквы славянской азбуки, написанныя киноварью при каждомъ душевомъ знамени. Онѣ указывали на высоту отдѣльныхъ знаменъ и въ порядкѣ церковнаго звукоряда подписывались первыми буквами слѣдующихъ названій: гораздо низко, низко, среднимъ гласомъ, мрачно, повыше, высоко. Другой видъ помѣтъ составляли помѣты «указательныя», напоминавшія пѣвцу «како знамя пѣти; идѣже подобаеъ борзо или тихо пропѣти, или гласомъ закинути, или покачати» (качка, ударка, задержка и т. д.). Руководствами для изученія помѣтъ служили—грамматика Шайдурова и Сказаніе о подмѣткахъ, еже пишутся въ пѣннѣ надъ знаменемъ.

Въ половинѣ XVI в. знаменная семеіографія



18) Аналогичныя измѣненія пережили и западныя невмы: отъ IX до XII в. были въ употребленіи т. п. Буквы Романа, — прототипъ нашихъ помѣтъ. См. Ambros, A. W. Geschichte der Musik. II B. S. 81—83.

19) Чрезвычайно курьезно «осмысливаетъ» скудный данныя о Шайдуровѣ П. Милюковъ въ «Очеркахъ по исторіи русской культуры». Здѣсь Шайдуровъ оказывается «однимъ изъ древнѣйшихъ нашихъ гармонистовъ», принявшимъ гармонизировать церковныя мелодіи съ помощью «тріествогласія» см. стр. 225, ч. II.

Рис. 5. Демественное знамя (Рук. Библ. Сип. Учпл. № 27).

обогащается еще другими видами — демествомъ и «путемъ» или путевымъ знаменемъ. Правда, дѣтисни говорятъ о демественникахъ или доместикахъ еще въ XII—XIV вв., но какъ значеніе самаго названія, такъ и характеръ стараго демественнаго пѣнія, остались совершенно неизвѣстными, потому что нѣтъ никакихъ памятниковъ этого пѣнія. Пропехождение названія—греческое, но въ какомъ смыслѣ русскіе пѣвцы называли себя демественниками, неизвѣстно. Наиболее правдоподобно то объясненіе, по которому демественное пѣніе есть пѣніе свободно-сочиненное, не собственно церковное, а лишь духовное, допускаемое въ особыхъ исключительныхъ случаяхъ. Демественное пѣніе, хотя и было подчинено закону осмогласія, основному закону богослужебнаго пѣнія, но примѣнялось оно не ко всякому виду церковныхъ службъ, а только къ праздничному, торжественному²⁰⁾. Знамя демественное пользовалось нѣкоторыми знаками знаменнаго пѣнія, измѣняя ихъ пѣвческое значеніе, но кромѣ нихъ имѣло и свои собственные знамена, хотя и построенныя по той же системѣ. Въ XVI и XVII вв. демественное пѣніе получаетъ большую распространенность: при торжественныхъ патриаршихъ служеніяхъ, въ присутствіи царя, многія пѣснопѣнія исполняются едва-ли не исключительно демествомъ, и непременно—величанія на праздники, многолѣтія²¹⁾.

Другою нотацией, происхожденіе и особенности которой также не выяснены до сихъ поръ, была т. н. путевая. Ею излагались главнымъ образомъ задостойники и величанія. Наконецъ особое положеніе занимало т. н. Казанское знамя, опять отдѣльная система нотописанія, изобрѣтенная пѣвчими дяками царя Ивана Васильевича Грознаго въ честь его—какъ побѣдителя Казанскаго царства. Въ первой половинѣ XVII в. оно употреблялось многими пѣвцами и имѣло свою грамматику въ «Книгѣ, глаголемой Кокизы, сирѣчь ключъ столцовому и казанскому знамени».

XVII вѣкъ вообще чрезвычайно богатъ событиями въ исторіи русскаго церковнаго пѣнія, являясь, съ одной стороны, временемъ полного расцвѣта знаменнаго пѣнія и заканчивая собою эпоху раздѣльнорѣчія, съ другой—заключая въ себѣ начало новаго періода не только въ области текста богослужебныхъ книгъ, но и въ области развитія напѣвовъ и нотописанія. Въ этомъ же вѣкѣ начинается и западное вліяніе на наше церковное пѣніе, вліяніе, сначала довольно слабое, но въ XVII в. окрѣпшее и усилившееся до степени господствующаго. Важнѣйшими событиями являются: исправленіе раздѣльнорѣчнаго текста и уничтоженіе «разгласія», введеніе линейной системы нотописанія, образованіе новыхъ роспѣвовъ—Греческаго, Болгарскаго и Кіевскаго, наконецъ—увлеченіе новымъ тогда «музыкѣскимъ художествомъ», т. е. пѣніемъ партеснымъ.

Такой важный недостатокъ въ церковномъ пѣніи, какъ не единогласное отправленіе службъ, явившееся результатомъ раздѣльнорѣчія и многихъ нестроеній, былъ замѣненъ церковною властью еще въ XVI в. Однако стоглавый соборъ 1551 г. постановилъ для уничтоженія этого «великаго безчинства» только замѣнять пѣніе чтеніемъ, какъ менѣе продолжительнымъ, да издалъ постановленіе о повсемѣстномъ заведеніи училищъ на «ученіе грамотѣ, книжнаго письма и церковнаго пѣнія». Въ началѣ XVII в. неединогласіе осуждается патриархомъ Гермогеномъ (1606—1612 г.) въ «наказательномъ посланіи ко всемъ людямъ, паче-же священникамъ и діаконамъ», но остается въ употребленіи до конца этого вѣка, или по крайней мѣрѣ начинаетъ исчезать лишь одновременно съ другими нестроеніями²²⁾. Подобно тому и раздѣльнорѣчіе окончательно осуждается церковію только къ концу этого вѣка. Если уже и въ началѣ нѣкоторые

20) Пока не изучены вполне напѣвы демества по рукописямъ XVI—XVII в. невозможно произнести рѣшительнаго сужденія о демественномъ пѣніи. Несомнѣнно, что съ древнимъ греческимъ демествомъ (если только оно существовало) византійскимъ намѣ не имѣть ничего общаго.—Стасовъ, В. В. въ своихъ «Замѣткахъ о демественномъ и троестрочномъ пѣніи» на основаніи однихъ вишнихъ признаковъ могъ установить лишь родство демественнаго пѣнія съ столповымъ, такое по словамъ его, въ какомъ находится азбука демественная къ азбукѣ столповой.—См. Извѣстія Импер. Археолог. Общества, т. V и отд. 1—46.

21) Напрямѣръ по предписанію Чиновника Новгородскаго Софійскаго Собора въ главнѣйшіе праздники церковнаго года полагалось исполнять «все демественное». Чиновникъ писанъ до 1645 г. См. Годубцовъ, А. статья о Чиновникѣ. М. 1899.

22) Подробныя свѣдѣнія о неединогласномъ пѣніи и о борьбѣ съ нимъ церковной власти см. Преображенскій, А. В.—«Вопросъ о единогласномъ пѣніи въ русской церкви XVII в.», Изданіе Общества Любителей Древней Письменности. Спб. 1904.

пѣвцы «правили на рѣчь» пѣвческія книги, то это было лишь частнымъ, ни для кого не обязательнымъ дѣломъ; эти «мало-искусніи мастера кійждо всякъ отъ себе начаша исправляти на правую рѣчь, и потому во едино согласіе не придоша». Инициатива исправленія и здѣсь должна была исходить отъ высшей церковной власти, чтобы наконецъ было достигнуто необходимое благоустройство. Въ половинѣ XVII в. являются цѣлые трактаты о неединогласномъ и раздѣльнорѣчномъ пѣніи. Такъ справщикъ печатнаго двора Мартемьянъ Шестаковъ пишетъ пространное «слово» въ защиту единогласнаго пѣнія ²³⁾; а нѣкій инокъ Евфросинъ въ своемъ «Сказаніи о различныхъ ересѣхъ и хуленіихъ въ знаменныхъ книгахъ» возстаетъ противъ раздѣльнорѣчія. Онъ пишетъ: «священныя рѣчи до конца развращены противу печатныхъ, письменныхъ, древнихъ и новыхъ книгъ. Книги харатейныя были писанныя и по нихъ было пѣто также якоже глаголемъ на рѣчь, а не якоже нынѣ многое обрѣтается: индѣ рѣчи непріличныя послѣдующему разуму приложены, а во иныхъ мѣстахъ нужавшая глаголанія разуму отъяты и всякіе глаголы буквами лишними переломаны, и словенскаго нашего языка, въ немже родихомся и священному писанію учихомся, чужи, несвойственны и сопротивны».

Въ пятидесятыхъ годахъ XVII ст. царь Алексѣй Михайловичъ созвалъ въ Москву 14 дидаскаловъ, т. е. учителей и знатковъ пѣнія, для того, чтобы «въ церковномъ пѣніи предѣль учинити, ежебы всякое пѣніе было во истиннорѣчномъ пѣніи». Но занятія этого собранія дидаскаловъ были прекращены наступившею вскорѣ эпидеміей. Соборъ 1666/7 г., наконецъ, категорично постановилъ: «гласовное пѣніе пѣти на рѣчь» ²⁴⁾, а въ слѣдующемъ 1668 г. было составлено новое собраніе дидаскаловъ (6-ти человекъ), занявшееся осуществленіемъ соборнаго постановленія: текстъ священныхъ книгъ былъ тщательно свѣренъ съ древнѣйшимъ, собиженъ съ существовавшимъ тогда печатнымъ, и приспособленъ, какъ истиннорѣчный, къ существовавшимъ пашѣвамъ. Новый текстъ быстро одѣлался достояніемъ всѣхъ пѣвцовъ рус-



23) Съ сокращеніями оно напечатано въ указанномъ выше сочиненіи.

24) Дѣяніе п. — См. Дѣянія Московскихъ Соборовъ 1666 и 1667 г. 2 изд. Братства св. Петра м-та М. 1893. л. 38.

Рис. 6. Знамя съ признаками и помѣтами (Рук. Библиот. Св. Уч. № 727).

ской церкви ²⁵⁾ и только безпошовцы съ того времени и доселѣ остаются вѣрными раздѣльно-нотному тексту. Работа второго собранія была тѣмъ цѣлесообразнѣе, что предполагалось приступить къ печатанію нотныхъ книгъ со вновь исправленнымъ текстомъ, чтобы устранить въ нихъ произволъ и ошибки переписчиковъ. Главнымъ дѣятелемъ какъ по исправленію текста, такъ и по подготовкѣ къ печатанію, былъ справщикъ Московскаго Печатнаго Двора, монахъ Александръ Мезенецъ, знатокъ знаменнаго пѣнія. Онъ составилъ азбуку этого пѣнія подъ заглавіемъ: «Извѣщеніе о согласнѣйшихъ помѣтахъ, во кратцѣ изложенныхъ со изящнымъ намѣреніемъ требующимъ учиться пѣнію» ²⁶⁾ самое полное обзорнѣе знаменнаго распѣва и нотописанія. Такимъ образомъ и успѣхъ нарѣчнаго исправленія текста, и личность самого руководителя обѣщали полную удачу предпріятія, но препятствіе оказалось въ недостаточности современной техники печатанія ²⁷⁾; киноварныя помѣты и черныя тушевыя знамена вмѣстѣ не могли быть напечатаны. Мезенецъ писалъ: «и нынѣ въ нашемъ старороссійскомъ знамени сими согласованнымъ помѣтамъ сими извѣстительными литерами въ печатномъ тисненіи быти невмѣстно». Поэтому помѣты были отвергнуты и вмѣсто нихъ употреблена другая система обозначенія высоты знаменъ: вмѣсто киноварныхъ помѣтъ были предложены т. н. признаки, уже не требовавшіе краснаго цвѣта, такъ какъ они состояли изъ черныхъ тушевыхъ начертаній. Система признаковъ состояла въ томъ, что второй и третій звукъ каждаго согласія церковнаго звукоряда получали начертаніе отличное отъ начертанія перваго звука только мѣстомъ нахождения тонкой тушевой черты или точки.

Въ 1678 г. былъ отлитъ полный составъ безлинейныхъ знаменныхъ нотъ; были приготовлены цунсоны, выбиты матрицы, отлиты буквы для текста; но изобрѣтенію Комиссіи не суждено было осуществиться: среди лицъ, близкихъ къ дѣлу, возникли разногласія по вопросу о необходимости печатанія церковныхъ мелодій именно въ знаменномъ изложеніи. Нѣкоторые члены Комиссіи имѣли въ виду новую тогда на Руси систему нотописанія—линейную, которая, дѣйствительно, съ этого времени и укореняется въ русскомъ церковномъ пѣніи.



II.

Знакомство съ линейнымъ нотописаніемъ великорусскіе пѣвцы приобрѣли отъ пѣвцовъ Южной Россіи, въ XVII в. нерѣдко приходившихъ въ Москву вельдствие тяжелыхъ политическихъ условій жизни на юго-западѣ, а иногда намѣренно вызываемыхъ для обученія новому Кіевскому пѣнію, имѣвшему тогда большую славу. Въ свою очередь югозападные пѣвцы переняли линейную систему изъ сосѣднихъ славянскихъ земель, гдѣ она была извѣстна еще въ XVI в.

Несмотря на несомнѣнное заимствованіе линейной системы съ Запада, до сихъ поръ не удалось еще возстановить пресмственную связь между формой начертанія нотъ, употребляемой въ то время на Западѣ Европы съ одной стороны, и въ юго-западной Россіи, съ другой ²⁸⁾.

Распространенію линейнаго нотописанія въ Россіи много способствовали современные

25) Достоверно извѣстно, что царь Оѣдоръ Алексѣевичъ учредилъ при «Шѣвской Полатѣ» штатъ писцовъ нарѣчнаго пѣнія, которыхъ, напр., въ 1861 г. было всего 8 и которые получали отъ цари жалованье наряду съ церковнымъ причтомъ, уставщикомъ и пѣвчими дяками. Викторовъ, А. Описаніе записныхъ книгъ и бумагъ старинныхъ дворцовыхъ приказовъ 1584 — 1725 гг. М. 1877. Ср. Чтенія въ Обществѣ Исторіи и Древностей Россійскихъ 1892, кн. 2 и 3.

26) «Извѣщеніе» издано С. В. Смоленскимъ. Казань. 1888.

27) Есть данныя, позволяющія утверждать, что еще въ 50-хъ годахъ XVII столѣтія въ Москвѣ готовились печатать знаменныя нотныя книги. Въ «Расходныхъ Книгахъ» Московскаго Печатнаго Двора (Синодальная Типографія) за сентябрь 1652 г. можно читать, что тогда пѣвскому Оѣдору Иванову Попову велѣно было «заводить знаменное печатное дѣло», а въ описяхъ Типографскаго имуществва за 1677, 78 и др. годы можно прослѣдить данныя о храненіи въ инвентарѣ знаменнаго азбуки вмѣстѣ съ цунсонами и матрицами. — См. Расходныя книги № 51, л. 81. № 77, л. 100 об. 137 об. 139 об. и др.

28) Существуетъ предположеніе — ничѣмъ не доказанное, правда — что нотная система была въ Россіи до XVII в. и — можетъ быть — здѣсь была и изобрѣтена. См. Гессе-де Кальве. Теорія музыки. Харьковъ 1818 т. 2-й стр. 91.



Рис. 7. Изъ Супраськаго Ирмолога 1601 г. (Рук. Библ. Кіево-Печ. Лавры).

историческія обстоятельства. Южно-русская церковь должна была особенно заботиться о лучшемъ состояніи церковнаго пѣнія, такъ какъ въ немъ имѣла одно изъ дѣйствительныхъ средствъ къ отраженію католическаго и уніатскаго вліянія на православныхъ. При учрежденіи школъ южно-русскія братства обратили вниманіе на церковное пѣніе, считая его однимъ изъ главныхъ предметовъ обученія и учреждая т. н. братскіе хоры. Потребности быстрого усвоенія пѣвческой науки какъ нельзя болѣе и отвѣчала линейная система по своей сравнительной наглядности и легкости усвоенія.

Въ концѣ первой половины XVII в. Кіевское знамя, какъ стали называть линейное письмо, было уже достаточно извѣстно на Руси, а съ первыхъ лѣтъ второй половины, благодаря дѣятельности патр. Никона, который «прилежаніе имѣлъ превеліе до пѣнія», становится господствующимъ, вытѣснивъ замѣчательно быстро прежнюю крюковую систему. Последняя въ концѣ XVII в. многимъ «новѣйшимъ пѣсносннкателямъ» казалась «нелѣпою, неблагопотребною». Государь Петръ Алексѣевичъ самъ нерѣдко пѣвалъ «стои наряду съ пѣвцами» по линейнымъ тетрадкамъ: придворный хоръ, патриаршіе дьяки—также. Явились руководства для изученія Кіевскаго знамени, напр. т. н. Ключъ, составленный монахомъ Тихономъ Макарьевскимъ («Сказаніе о нотномъ



Рис. 8. Двознаменники—праздники (Рук. Библ. Спб. Уч. № 41).

ценіе; мелодіи кіевского роспѣва отличаются сравнительно краткостью и примѣнностью ко всякаго рода частнымъ церковнымъ службамъ. Роспѣвъ Греческій представляетъ собою пѣніе славянское, образовавшееся подъ вліяніемъ близкаго сосѣдства южныхъ славянскихъ земель съ греческими поселеніями. Черезъ сношенія югозападныхъ православныхъ братствъ съ пѣвцами славянскихъ земель, Греческій роспѣвъ проникъ въ Россію и нашелъ здѣсь могущественнаго покровителя въ лицѣ патр. Никона. Въ 1655 г. по приглашенію царя Алексѣя Михайловича прибылъ въ Москву іеродиаконъ Мелетій, обучившій греческому пѣнію какъ патріаршихъ, такъ и государевыхъ пѣвчихъ. Греческій роспѣвъ примѣнялся большею частью къ праздничнымъ службамъ и въ нихъ къ наиболее торжественнымъ пѣснопѣніямъ, почему и отличается празднично-торжественнымъ настроеніемъ, живостью радостнаго религіознаго чувства и выразительностью. Въ это же время и тѣ-же пѣвцы юго-западной Руси принесли съ собою роспѣвъ Болгарскій, по всей вѣроятности заимствованный у славянъ придунайскихъ. Значеніе этого роспѣва въ томъ, что онъ, примѣняясь къ роспѣванію небольшого сравнительно количества пѣснопѣній, служитъ дополнительнымъ къ роспѣвамъ Знаменному, Кіевскому и Греческому. Въ южно-русскихъ пѣвческихъ книгахъ Болгарскій роспѣвъ всегда выдѣлялся изъ ряда другихъ, а въ книгахъ великорусскихъ онъ нерѣдко смѣшивался то съ Кіевскимъ, то съ Греческимъ; это

гласобѣжаніи и о ли-терныхъ помѣтахъ зна-менныхъ, и о знамени нотномъ»), сводѣ без-линейныхъ нотъ съ линейными и т. н. дво-знаменники, т. е. пѣв-ческія книги, писанныя одновременно крюка-ми и линейными но-тами, причемъ надъ слогами текста помѣ-щалось сначала крю-ковое написаніе, а по-томъ линейное.

На первыхъ по-рахъ содержаніемъ нот-ныхъ линейныхъ книгъ былъ преимущественно тотъ же Знаменный роспѣвъ (большой и малый), что и въ без-линейныхъ книгахъ, и только къ концу XVII в., и особенно въ XVIII в., въ практику церков-наго пѣнія великорос-сійской церкви прони-каютъ съ юга другіе роспѣвы — Кіевскій, Греческій и Болгар-скій.

Кіевскій роспѣвъ образовался подъ непо-средственнымъ влія-ніемъ роспѣва знамен-наго и есть его упро-

имѣеть свое основаніе въ объединяющемъ всѣ три распѣва характерѣ построенія ихъ мелодій, менѣе замѣтномъ для пѣвцовъ южно-русскихъ. Характеръ этотъ заключается въ томъ, что пѣснопѣнія—особенно Болгарскаго распѣва—носятъ въ себѣ нѣкоторые признаки симметричнаго ритма, музыкальнаго такта съ одной стороны и гармоническаго устройства съ другой²⁹⁾.

Указанные признаки свойственны всему вообще южно-русскому пѣнію XVII и XVIII в.в. и объясняются историческими судьбами церковной жизни того края. Съ конца XVI в. южно-русскія церкви была вынуждена защищать православіе отъ католическаго вліянія; въ соседнихъ областяхъ Литвы и Польши господствовали іезуиты³⁰⁾; наконецъ возникла унія. Все это вызывало усиленную дѣятельность и православныхъ, выразившуюся, главнымъ образомъ, въ учрежденіи церковныхъ братствъ съ цѣлью поднять религіозный духъ народа. При такихъ обстоятельствахъ пришлось обратить особенное вниманіе и на церковное пѣніе, такъ какъ музыка костеловъ сама по себѣ стала привлекать православныхъ³¹⁾; тамъ раздавалось многоголосное пѣніе хора, доселѣ совсѣмъ неизвѣстное церкви православной. На первыхъ порахъ братства съ негодованіемъ смотрѣли на это искусное пѣніе; они вступали въ сношенія съ приданайскими славянами, афонскими монастырями и греками чтобы улучшить пѣніе свое; они отказались отъ католическаго органа и заботились о печатаніи нотныхъ одноголосыхъ книгъ (Львовское братство въ 1700 г. напечатало Ирмологіонъ)—однако должны были вскорѣ-же воспользоваться многоголоснымъ пѣніемъ, чтобы противопоставить его сладкимъ звукамъ «мусикійскихъ органовъ». Насколько быстро распространилось многоголосное пѣніе въ южно-русской церкви, а вмѣстѣ съ нимъ и «правила новаго музыкальнаго искусства», объ этомъ ясно говоритъ свидѣтельство Гербинія, посѣтителяго Кіевъ во второй половинѣ XVII в. Онъ пишетъ, что при пѣніи въ храмѣ «въ самой пріятной и звучной гармоніи слышатся раздѣльно дискантъ, альтъ, теноръ и басъ». ³²⁾ О томъ-же говоритъ слѣдующее извѣстіе: въ библиотекѣ православнаго Луцкаго братства въ 1627 г. хранились «партесныхъ церковныхъ пятиголосныхъ *старыхъ* нотъ двое, партесныхъ шестиголосныхъ нотъ трое, а также партесныя ноты *старыя* осмиголосныя». ³³⁾

Одновременно новое «мусикійское художество» становится достояніемъ пѣвцовъ и великой Россіи; происходитъ это какъ по желанію ихъ самихъ, такъ и влѣдствіе появленія въ Москвѣ многихъ южно-русскихъ пѣвцовъ, бѣжавшихъ съ родины отъ притѣсненій уніи. Въ первыхъ годахъ второй половины XVII в. въ Москву по повелѣнію царя Алексѣя Михайловича вызываются изъ Кіевскаго Братскаго монастыря одиннадцать пѣвчихъ; нѣсколько позже вмѣстѣ съ подобнымъ же требованіемъ пѣвчихъ вызывается нѣкій старецъ Іосифъ Загвойскій для «начальства партесному пѣнію»³⁴⁾. Во главѣ духовенства въ то время стоялъ патр. Никонъ, убѣжденный сторонникъ новаго пѣнія, дѣятельно заботившійся о его распространеніи. По примѣру патріарха многія соборныя и монастырскія церкви стали заводить партесное пѣніе и къ концу XVII в. оно пріобрѣло въ богослужебномъ употребленіи права едва ли не большія тѣхъ, какими теперь пользовалось старое одноголосіе³⁵⁾.

29) Въ 1905 г. предпринято изданіе Болгарскаго распѣва по рукописямъ XVII и XVIII в. А. Николовымъ. Вышли двѣ книги, заключающія въ себѣ Литургію и Вечерню—подъ заглавіемъ «Старо-Българско Църковно Пѣніе» Спб.

30) Сохранился до нашего времени весьма характерный документъ, свидѣтельствующій о томъ, какое значеніе имѣли хорошіе пѣвцы для братствъ и какъ дорожили ими. Въ 1627 г. ректоръ и префектъ Луцкаго іезуитскаго коллегіума, задумавъ силой отобрать лучшихъ пѣвчихъ изъ Братскаго хора, послалъ многочисленную толпу вооруженныхъ студентовъ на монастырь, которые вторглись въ братскую школу, били учившихся тамъ дѣтей, затѣяли драку съ монахами и старшими братскаго шпиталя, многимъ изъ нихъ нанесли побой и тяжкія раны. См. жалобу монаховъ Луцкаго монастыря въ Архивѣ Юго-Западной Россіи, изд. врем. ком. для разбора древнихъ актовъ... Кіевъ 1883 г. Т. VI часть I-я. № 239. Стр. № 238.

31) Русскіе люди на исповѣди казались: «согрѣшихъ хожденіемъ въ латинскія божицы и тѣхъ пѣнія слушать». Ркп. Соловецк. Библиотекн, № 895, л. 200.

32) ...Discantus, Altus, Tenor et Bassus, harmonia suavissima et sonora distincte audiuntur. Herbinus, M. I. Religiosae Kijovienses Cryptae. Iena. 1675. f. 153.

33) Разумовскій, Д. Церковное пѣніе въ Россіи. М. 1867. стр. 208.

34) Ундольскій, В. Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи. М. 1846. Стр. 29—30.

35) Впоследствии приверженцы старообрядства обличали Никона такъ: «Кіевское партесное пѣніе начать въ церковь вводити согласно мірскимъ гласоломашельнымъ пѣніемъ». Ркп. Собр. кн. Виземскаго. О. V. л. 221—227 об. Или въ «Объявленіи ересей Никоновыхъ»: «пѣніе поютъ нововданное, отъ своего сложенія, а не отъ святыхъ преданное, но латынское и римское баснословіе, и партесное висканіе, святыми отцы отлученное».—Лилеевъ, М. Описаніе рукописей хранящихся въ Библиотекѣ Черниговской духовой семинаріи. № 85, л. 225.

Первоначальнымъ видомъ многоголоснаго пѣнія на Руси является т. н. строчное пѣніе, служащее какъ бы связью между пѣніемъ старымъ и новымъ въ томъ отношеніи, что оно соединяетъ въ себѣ безлинейное крюковое письмо и новое многоголосіе. Надъ текстомъ пѣснопѣній писались обыкновенно двѣ, три, или—рѣже—четыре строки безлинейныхъ знаковъ: низшая—тушью, вторая—киноварью, и въ такомъ порядкѣ или дальѣ. Музыкальное содержаніе такихъ книгъ состояло изъ гармоническаго сопровожденія основной мелодіи чаще всего Знаменнаго распѣва, помѣщаемой или въ нижнемъ или въ среднемъ голосѣ. Гармоническое сопровожденіе было самое простое: оно состояло изъ трезвучій въ разныхъ его положеніяхъ и обращеніяхъ: расположеніе сопровождающихъ голосовъ соответствовало современнымъ на Руси понятіямъ объ аккордѣ, и не отличалось правильностью, заключая въ себѣ часто запрещенныя послѣдованія квинтъ, октавъ и даже секундъ. Партитура писалась безъ указанія такта и темпа движенія. Въ

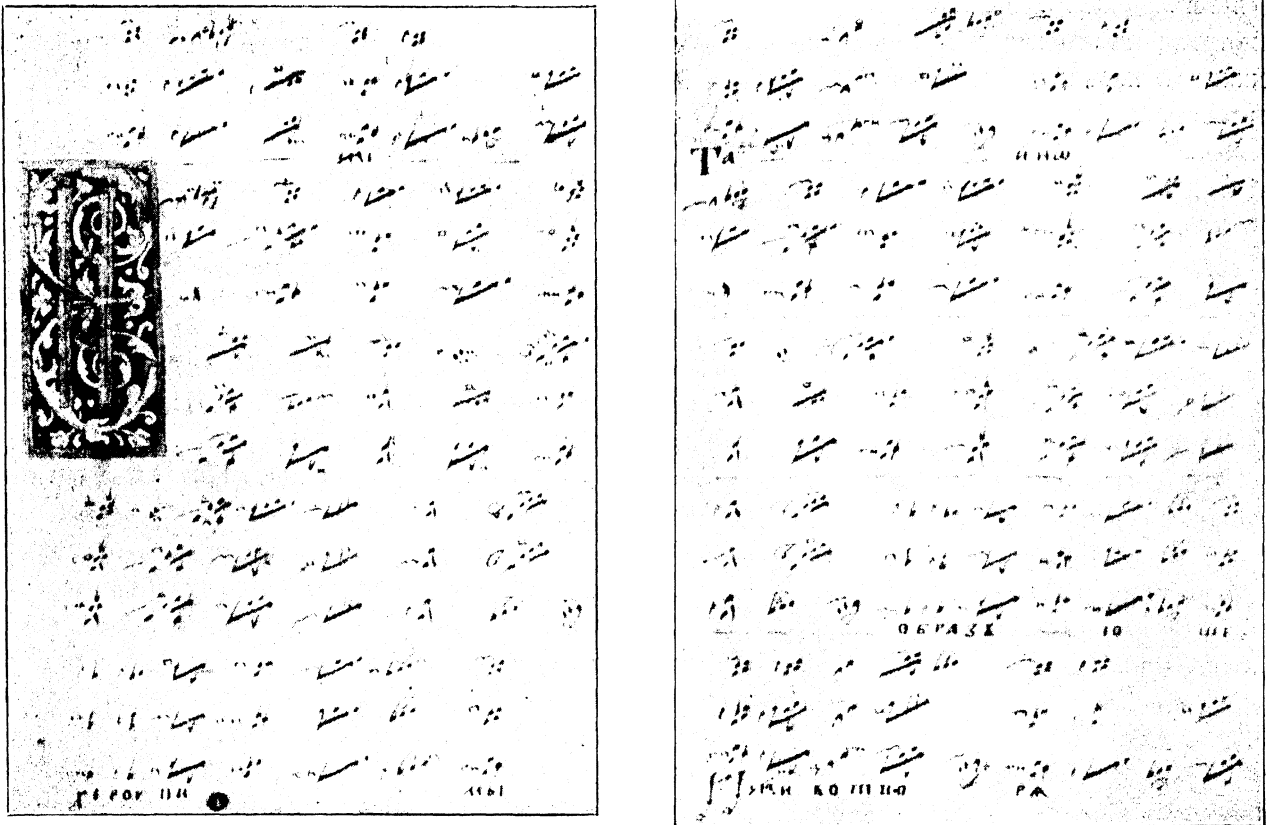


Рис. 9. Трехстрочная партитура знаменная (Рук. Биба. Сип. Учп. № 182).

общемъ гармонія получалась довольно несовершенная, шумная и неясная, затемнявшая основную мелодію среднего голоса.

Большое сходство съ указаннымъ видомъ гармонизаціи имѣли и тѣ хоревыя партитуры, которыя писались не крюками, а нотами линейными. Основной распѣвъ, болышею частью Знаменный, или Греческій и Кіевскій,—соблюдался весьма строго, но остальные голоса, особенно басъ, изобиловали пассажами и фіоритурами по требованію высшаго пѣвческаго искусства—акцеллертованія. Въ этихъ партитурахъ явилось дѣленіе хора на дискантовъ, альтовъ, теноровъ и басовъ. Извѣстны какъ трехъ и четырехголосныя гармонизаціи, такъ и 5, 8 и 12-тиголосныя, и притомъ не отдѣльныхъ какихъ-либо пѣснопѣній, а цѣлыхъ пѣвческихъ книгъ—Октоиха, Праздниковъ, Трезвонновъ и др.

Въ качествѣ особаго вида многоголоснаго пѣнія въ концѣ XVII в. выступаютъ оригинальныя творенія русскихъ пѣвцовъ, это т. н. «Службы Божіи», т. е. литургіи разнообразнаго состава, затѣмъ концерты и отдѣльныя пѣснопѣнія. Это были въ собственномъ видѣ композиціи, и о томъ, насколько онѣ были распространены, говоритъ сохранившееся до нашего времени весьма внушительное количество ихъ. Вычурность музыки, кудреватость мелодіи, широта голо-

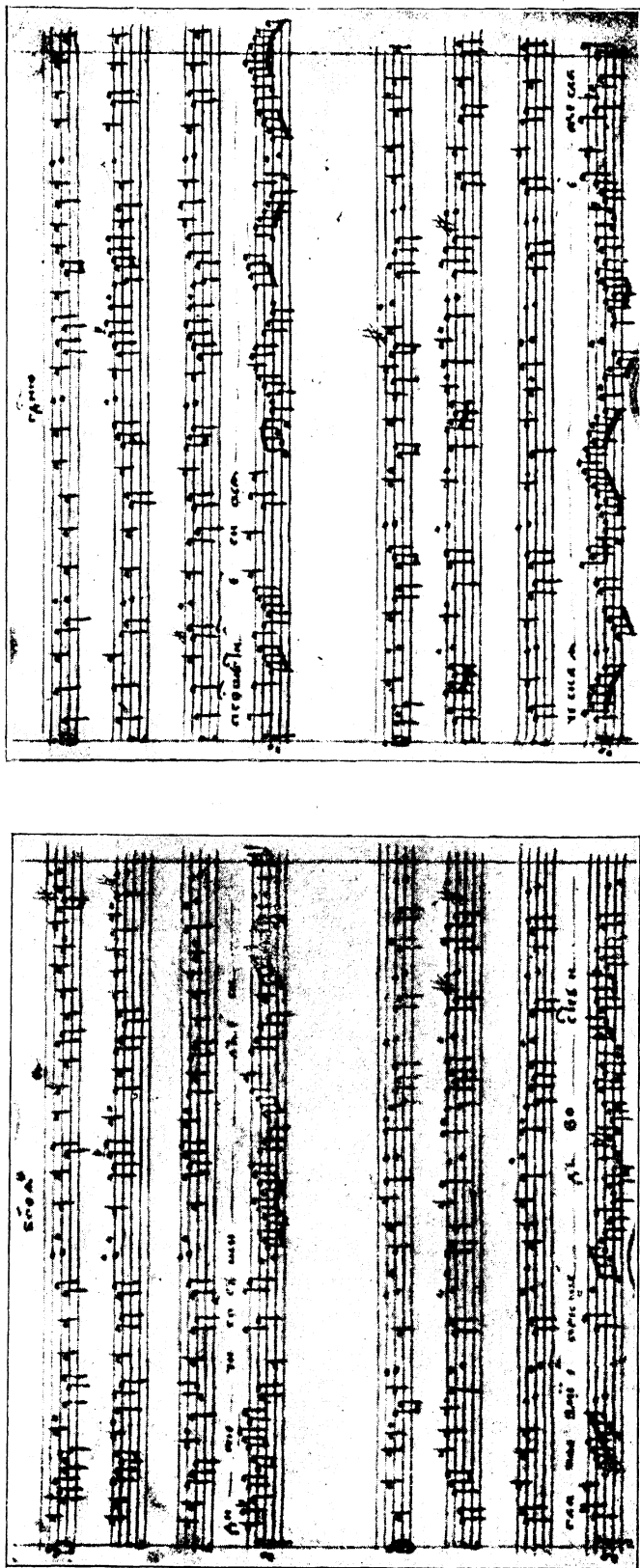


Рис. 10. Мелодія въ 3-й строкѣ (Рук. Библ. Синод. Учпл.).
 Четырехголосная гармонизация знаменнаго рослѣва XVIII в.

соведенія, — таковы отличительныя свойства этихъ композицій, нерѣдко удачно выражаемыя и оригинальными названіями ихъ, напр., «веселаго распѣва», «съ выходками», «труба», «скокъ», «съ переговорокою» и т. п. Музыкальное достоинство этихъ сочиненій довольно слабо по мысли, но мѣстами указываетъ весьма незаурядную, мастерскую технику и хорошее знакомство съ хорошими эффектами. Мѣстами эти композиціи очень крикливы, заключаютъ въ себѣ множество самыхъ пустыхъ имитаций, дающихъ лишь правильный рисунокъ партитуры; мѣстами же въ нихъ чувствуется истинное вдохновеніе и какая то непривычная нашему уху торжественность и наивная простота ³⁶).

Форма концертовъ сдѣлалась известною русскимъ во второй половинѣ XVII в. благодаря какъ личнымъ сношеніямъ съ знатоками новаго мусикійскаго художества, такъ и тѣмъ руководствамъ, которыя не замедлили появиться уже къ концу XVII столѣтія. Самымъ виднымъ изъ этихъ руководствъ является: «Идея грамматикіи мусикійской, составленная прежде Николаемъ Дилецкимъ въ Вильнѣ, послѣжде имъ же преведена на славенскій діалектъ въ царствующемъ градѣ Москвѣ лѣта отъ созданія міра 7187 году» (т. е 1679 г.). Авторъ руководства — родомъ Кіевлянинъ, былъ въ Вильнѣ ученикомъ польскихъ композиторовъ, изъ которыхъ имъ упоминаются «искуснѣйшій творецъ» Замаревичъ, Зюска и др.; онъ изучалъ музыкальныя произведенія искусныхъ художниковъ «тако церкви православныя творцевъ пѣнія, якоже и римскія», читалъ много книгъ «яже о мусикіи», и все свои музыкальныя познанія изложилъ въ этомъ сочиненіи. Замѣчательно, что Идея грамматикіи была написана Дилецкимъ по предложенію именитаго русскаго чело-

вѣка Григорія Дмитріевича Строганова (1656 — 1715), котораго Дилецкій называетъ «во благородныхъ благороднымъ, во именитыхъ именитымъ господиномъ и благодѣтелемъ» своимъ. Слѣдовательно не можетъ подлежать сомнѣнію и личное вліяніе Дилецкаго на русскіхъ пѣвцовъ; въ то время въ Москвѣ онъ, вѣроятно, былъ самымъ выдающимся представителемъ

36) Обзоръ историческихъ концертовъ Синодальнаго Училища церковнаго пѣнія въ 1895 году. М. 1895. Стр. 22

новаго художества, и трудился надъ его распространеніемъ. Извѣстно, что Дилецкій переработалъ сочиненіе о церковномъ пѣніи діакона Іоаннікія Коренева и далъ ему названіе «Мусикія». Содержаніе Идеи грамматикіи мусикійской направлено все къ обученію «творенія концертовъ», какъ высшей тогда формы мусикійскаго художества. Здѣсь уже нѣтъ и рѣчи о церковномъ знаменномъ пѣніи,—здѣсь господствуетъ совершенно иная музыкальная теорія. Въ основѣ ея лежитъ система гексахорда, который, по грамматикѣ Дилецкаго, можетъ быть дуральный, бемолярный, дѣзисовый и смѣшанный. Ученіе о различіи гексахордовъ замѣняло собою

БѢДН ВО ОБРАЗЪ СІА СЪМЫШЛЕННА
БЕРЪЧЕН ФАНТАЗІА.

Во ОБРАЗЪ.

Во ОБРАЗЪ: А.

ПРЕВРАЩЕНІЕ. 2.

ПРЕВРАЩЕНІЕ. 3.

ПРЕВРАЩЕНІЕ. 4.

ПРЕВРАЩЕНІЕ. 5.

ПРЕВРАЩЕНІЕ. 6.

ЗРН

СНЦЕВОЕ.

СНЦЕВОЕ.

СНЦЕВОЕ.

СНЦЕВОЕ.

ЧАСТЬ 5. ВЪ КОНТРАПУНКТЪ.

Рис. 11. Изъ грамматикіи Дилецкаго (Рук. Вибл. Синод. Учл. № 10).

ученіе о мажорѣ и минорѣ, которое у Дилецкаго отсутствуетъ. Способъ творенія концертовъ, слѣдовательно наука Дилецкаго, сводится къ умѣнью пользоваться имитационнымъ стилемъ. Имитация—у него все; поэтому руководство полно указаній на всевозможныя превращенія—варіаціи по способу противоположенія, увеличенія, уменьшенія. И самый терминъ «концертъ» у Дилецкаго понимается, какъ своеобразное обозначеніе имитационной формы.

Самъ Дилецкій написалъ много сочиненій, ему подражали его ученики и многочисленные послѣдователи, и самая Идея грамматикіи сохранилась до нашего времени, по крайней мѣрѣ въ пяти спискахъ конца XVII в. Стоявшіе тогда во главѣ русскихъ пѣвцовъ хоры государевыхъ и патриаршихъ дьяковъ быстро усвоили новое направленіе въ церковномъ пѣніи и изъ своей среды дали не одного творца концертовъ. Въ богатой церковно-пѣвческой Библиотекѣ Московскаго Синодальнаго Училища церковнаго пѣнія насчитывается болѣе 30 партесныхъ Службъ Божіихъ и до 500 концертовъ XVII—XVIII в. Въ числѣ выдающихся авторовъ долженъ быть названъ дьякъ Василій Титовъ, создавшій себѣ извѣстность многочисленными концертами и положеніемъ «чрезъ композицію» стихотворной псалтири Симеона Полоцкаго (въ 1687 г.). Въ качествѣ образца, хотя бы въ нѣкоторой степени дающаго понятіе о манерѣ письма русскихъ композиторовъ XVII—XVIII в., приводимъ Большое многолѣтіе дьяка Титова,—одно изъ любимыхъ произведеній прошлаго времени.



Рис. 12. Русская пѣвческая школа въ XVII вѣки (Изъ рук. «Мусикія» Дилецкаго 1681 г.).

III.

Недолго, однако, суждено было господствовать польскому вліянію въ церковномъ пѣніи, — Царствованіе Петра I скоро поставило Россію въ самыя близкія и непосредственныя отношенія къ Западной Европѣ, откуда музыкальныя знанія быстро перешли и въ молодую Россію. Самъ царь Петръ еще пѣвалъ партесныя произведенія старой польско-русской школы, но при его преемникахъ и особенно къ концу XVIII вѣка церковная музыка въ Россіи подпала подъ вліяніе господствовавшихъ тогда въ музыкальной Европѣ итальянцевъ. Вліяніе послѣднихъ получило значительную силу и потому, что русскіе начинаютъ теперь увлекаться свѣтской итальянской музыкой: ораторіи, симфоніи и оперы производятъ сильное впечатлѣніе на неслышавшихъ прежде ничего подобнаго, но воспримчивыхъ къ музыкѣ русскихъ людей. Многіе вельможи заводятъ свои частныя хоры какъ для исполненія церковнаго пѣнія, такъ и для театральныхъ представленій, въ то время только что вошедшихъ въ моду. Начинаютъ устраиваться постоянныя хоры при архіерейскихъ и митрополичьихъ кафедрахъ, вводится обученіе музыкѣ въ учебныхъ заведеніяхъ и т. п. Царскій дворъ, переселенный изъ Москвы въ Петербургъ, придаетъ новый характеръ и хору «государевыхъ пѣвчихъ дьяковъ», который преобразуется теперь въ придворный пѣвчій хоръ и въ качествѣ такового принимаетъ дѣятельное участіе въ исполненіи на придворной сценѣ итальянскихъ оперъ и ораторій. Наконецъ, во главѣ придворныхъ музыкантовъ и пѣвцовъ становятся иностранцы — придворные капельмейстеры свѣтской музыки — и не сходятъ съ этого поста въ продолженіе всего XVIII вѣка. Такимъ образомъ, ставъ очень близкими къ исполнителямъ православнаго церковнаго пѣнія, эти компо-

зиторы-иностранцы, естественно, пришли къ мысли писать церковную музыку для богослуженія православныхъ. Первый, о комъ это извѣстно, былъ *Балт. Галуппи* (1706—1784), выдающийся композиторъ комическихъ оперъ, приглашенный въ 1764 г. въ Петербургъ. Онъ писалъ музыку на славянскій текстъ псалмовъ и пѣснопѣній, конечно, въ томъ же стилѣ, въ какомъ писалъ и свои ораторіи. Форма, которою пользовались все иностранные композиторы при сочиненіи музыки для православной церкви, была излюбленная форма мотетта, достигшая въ тому времени на Западѣ своего высшаго развитія именно въ церковныхъ композиціяхъ и особенно церковныхъ концертахъ.

Преемникомъ Галуппи по должности придворнаго капельмейстера и вторымъ композиторомъ-иностранцемъ, оказавшимъ большое влияние на церковное русское пѣніе, былъ *Джузеппе Сартти* (1729—1802), не менѣ блестящій свѣтскій композиторъ. Ему принадлежатъ едва-ли не исключительные опыты пользованія богослужебнымъ православнымъ текстомъ для такихъ большихъ инструментально-вокальных формъ, какъ ораторія. Три подобныхъ произведенія Сартти— «Тебе Бога хвалимъ», «Слава въ вышнихъ Богу» и «Господи воззвахъ»—для хора и оркестра, съ колоколами, барабанами, пушечными выстрѣлами и фейерверкомъ,—достаточно ярко свидѣ-



Дж. Сартти (1729—1802).

тельствуютъ о характерѣ отношенія этого композитора къ православной церковной музыкѣ. Но вотъ отзывъ одного изъ старинныхъ писателей объ исполненіи ораторіи «Тебѣ Бога хвалимъ», о «пронесеніи, утвердившемъ славу Сартти въ Россіи и во всей Европѣ». «Это былъ случай единственный и достопамятный въ лѣтописяхъ музыки, когда князь Потемкинъ-Таврической давалъ въ Яссахъ великолѣпное торжество, гдѣ нѣсколько сотъ пѣвцовъ пѣли Сарттиеву ораторію. Многочисленный хоръ музыкантовъ аккомпанировалъ пѣнію. Громъ барабановъ и пальба изъ пушекъ изображали въ нѣкоторыхъ мѣстахъ ораторіи величество и славу Божию, а музыка и пѣвчіе повторяли тоже съ величайшимъ искусствомъ... Никогда и нигдѣ не было подобнаго этому случаю восхвалять Творца неба и земли столь громогласно, съ такимъ триумфомъ и великолѣпіемъ». Этотъ восторженный отзывъ можетъ отчасти служить вѣрнымъ показателемъ тѣхъ требованій, какія были во время Сартти предъявляемы не къ ораторіямъ исключительно.

И Галуппи, и Сартти, и другіе придворные капельмейстеры были композиторами очень видными въ свое время; написанные ими концерты были изящны и—въ соотвѣтствіе съ общимъ характеромъ тогдашней итальянской музыки—эффектны, виртуозны. Эти звучныя чувствительныя мелодіи итальянскихъ концертовъ увлекали собою и наивныхъ слушателей, и еще болѣе того самоучекъ-композиторовъ, принявшихъ съ большимъ усердіемъ за подражаніе такимъ высокимъ авторитетамъ. И скоро церковные клиросы едва-ли не по всей Руси стали производить «фигуральное» пѣніе, пѣніе концертовъ; хоры архіерейскіе, помѣщичьи, частные хоры именитыхъ людей, во всемъ стремились подражать нововведеніямъ «придворной капелли», какъ сталъ въ концѣ XVIII в. называться придворный пѣвческій хоръ. Въ рукахъ неискусившихся въ музыкальной наукѣ композиторовъ фигуральное пѣніе легко превращалось въ пѣніе «неблагоумное, многовздорное». По отзыву одного современника (1761 г.): «нынѣшняго времени новые господа композиторы весьма неблагообразно кладутъ ноты самыя вздорныя, скоробѣглыя по выбору рѣченій; напримѣръ—гдѣ упоминается въ псалтири—да радуется Давидъ бѣя въ гусли, и подобное тому,—и дышкантисты и алтисты играютъ многосвязанною нотою, а вся музыка по тому игранію ползая, ударяетъ вдругъ весьма короткими отрывами, или дѣлаетъ остановку чрезъ паузу эса короткимъ же отрывомъ, или на сиграхъ довольно вздорно. Все же таковое пѣніе слушателей приводитъ не ко умиленію, но, случается, къ непотребному смѣху».

Подобныя обличенія оставались, однако, гласомъ воиющаго въ пустынь... «Въ счастливое царствованіе Екатерины II, по свидѣтельству Гейгольда, все болѣе и болѣе утверждалась музыка

и вводилась въ придворной капеллѣ. Въ воскресные и праздничные дни при Дворѣ совершается обѣдня съ музыкою, т. е. съ фигуральнымъ пѣніемъ. Въ великіе же праздники исполнялась почти полная музыка псалмовъ, гимновъ и другихъ пѣснопѣній въ полныхъ церковныхъ концертахъ, которые очень хорошо положены нѣкоторыми итальянскими придворными камеръ капельмейстерами Манфредини, старымъ Галуппи и др. За нѣсколько лѣтъ до 1769 г. фигуральное пѣніе и церковные концерты достигли до самыхъ отдаленныхъ, внутреннихъ городовъ Россіи. Они исполнялись въ соборныхъ и другихъ церквахъ³⁷⁾.

Самими видными представителями этого подражательнаго направленія въ русскомъ церковномъ пѣніи являются непосредственные ученики Сарти—Ведель, Дехтяревъ, Давыдовъ, ученикъ Галуппи—Бортиянскій и ученикъ Цопписа—Березовскій.

Замѣчательна судьба *М. Березовскаго* (1745—1777 г.); принадлежа къ малороссійской дворянской семьѣ, онъ воспитывался въ Кіевской Академіи, но курса въ ней не окончилъ. За свой отличный голосъ и склонность къ занятіямъ музыкой онъ былъ отправленъ изъ Академіи въ придворную капеллу и здѣсь учился у капельмейстера Цопписа. Двадцати лѣтъ отъ роду М. С. Березовскій на казенный счетъ для усовершенствованія въ музыкальномъ искусствѣ былъ посланъ въ Болонью къ знаменитому теоретику Мартини. Здѣсь Березовскій пробылъ около 9 лѣтъ и съ званіемъ капельмейстера и академика, котораго былъ удостоенъ отъ Болонской музыкальной Академіи, полный радужныхъ надеждъ, слѣшилъ на родину. Однако, въ Петербургѣ онъ не нашелъ соотвѣтствующаго его званію и таланту положенія, такъ какъ наиболѣе видныя должности при дворѣ были заняты иностранцами, и былъ только причисленъ къ капеллѣ, дѣлами которой завѣдывалъ Сарти. Не предвидя въ будущемъ улучшенія своей участи, Березовскій предавался отчаянію и сталъ прибѣгать къ алкоголю; въ 1777 г. въ припадкѣ онъ покончилъ жизнь самоубійствомъ. Его духовно-музыкальныя произведенія состоятъ главнымъ образомъ изъ концертовъ, кромѣ которыхъ извѣстна полная литургія и нѣсколько отдѣльных пѣснопѣній. Изъ нихъ въ современномъ репертуарѣ церковныхъ пѣвцовъ живетъ лишь «Вѣрую», мало характерное для Березовскаго, и концертъ «Не отвержи мене во время старости» — дѣйствительно образцовый въ смыслѣ техники и соотвѣтствія между текстомъ и музыкою и выдѣляющій своего автора изъ ряда современныхъ ему композиторовъ-иностранцевъ, своевольно и часто неумѣло распоряжавшихся молитвеннымъ текстомъ пѣснопѣній.

Гораздо большую извѣстность приобрѣли сочиненія другихъ композиторовъ этой школы—Дехтярева и особенно Веделя. *С. А. Дехтяревъ* (1766—1813 г.), изъ крѣпостныхъ гр. Шереметева, возвысился до званія капельмейстера Шереметевской капеллы, получивъ музыкальное образованіе у Сарти. Онъ написалъ много концертовъ и другихъ сочиненій (до 60), извѣстныхъ, впрочемъ, не въ подлинникѣ, а въ спискахъ, потому что всѣ автографы были имъ лично сожжены. На этотъ шагъ онъ былъ вынужденъ своею крайней бѣдностью: получивъ отъ графа «волю», онъ не имѣлъ средствъ перевезти съ собою множество рукописей и уничтожилъ ихъ. Жизнь свою кончилъ регентомъ хора у одного помѣщика Курской губерніи. Помимо своей извѣстности на духовно-музыкальномъ поприщѣ Дехтяревъ прославился своими ораторіями «Мининъ и Пожарскій» (или «на освобожденіе Москвы») и «Торжество Россіи». Характеръ его музыки мѣтко опредѣляется слѣдующими словами близкаго къ нему лица: «Въ сочиненіяхъ его особенный утонченный вкусъ, обработанный по правиламъ классическихъ итальянскихъ авторовъ. Нѣкоторые концерты его неподражаемы, напр. «Къ Тебѣ Господи, къ Тебѣ», «Услыши Боже», «Терпя потерпѣхъ». Не одобряютъ у Дехтярева склонность его къ руладамъ. Конечно, не должно руладамъ отнимать силу священныхъ словъ, подводя оныя подъ правила музыки; но гдѣ есть онѣ въ сочиненіяхъ его, то служатъ, такъ сказать, оттѣнкою словъ, отголоскомъ чувства, которое изливается изъ сердца съ сладостнымъ ощущеніемъ; «въ такомъ расположеніи

37) До какихъ предѣловъ простиралось увлеченіе музыкой для церкви, показываютъ хотя-бы слѣдующіе два факта. Екатерина II по поводу концерта Сарти, между прочимъ выражалась такъ: «жаль, что въ церкви пѣть нельзя по причинѣ инструментовъ». См. переписку съ кн. Потемкинымъ въ «Рус. Старинѣ», 1876 года, ноябрь. Цит. у Н. Финдейзена—Муз. Старина. Вып. I, 20—21. Или—извѣстный Маркелль Родышевскій не остановился передъ обвиненіемъ Феофана Прокоповича, который будто-бы говорилъ, что надобно-де вездѣ по церквамъ быть музыкамъ ради упражненія церковнаго». Прав. Обозр. 1864, IX, стр. 40—41.

души чувства текутъ въ разныхъ изгибахъ голоса и наконецъ во всей полнотѣ своей производятъ то, что мы называемъ восторгомъ».

Другой ученикъ Сартри—*А. А. Ведель* (1767— 1810 или 1806) живетъ въ своихъ сочиненіяхъ на клиросѣ еще и въ наше время ³⁸). Сначала пѣвчій въ архіерейскомъ хорѣ г. Кіева и воспитаникъ Кіевской Академіи, Ведель впослѣдствіи былъ регентомъ нѣсколькихъ частныхъ хоровъ. Въ послѣдніе годы своей жизни Ведель принялъ на себя богоугодный подвигъ странствованія и юродства, былъ послушникомъ Кіево-Печерской Лавры, но тайно ушелъ отсюда и скитался по Малороссіи, пока не былъ арестованъ и заключенъ въ Кіевскій инвалидный домъ; за нѣсколько дней до кончины онъ былъ освобожденъ и тихо скончался во время молитвы въ домѣ своего отца. Сильное религіозное чувство, которое постоянно жило въ душѣ Веделя, находило свое выраженіе въ его духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ, но выраженіе своеобразное—въ зависимости отъ требованій современнаго ему музыкальнаго стиля и уровня его музыкально-техническихъ познаній. Произведенія Веделя обильно украшены мелодичными аріями перѣдко при довольно однообразной гармоніи; часто прибѣгаютъ къ мелкимъ мелодическимъ украшеніямъ, исполняемымъ какимъ либо однимъ голосомъ въ то время, какъ остальные голоса ведутся однообразно, безсодержательно. Намѣренія автора состояли въ томъ, чтобы найти наиболѣе подходящее музыкальное выраженіе священнаго текста, и въ этомъ несомнѣнная заслуга Веделя, хотя о нѣкоторыхъ своихъ сочиненіяхъ Ведель самъ говорилъ, что «они не могли его тронуть, ибо ничего того не могли выразить, что тамъ изображено».

Въ исторіи «концертнаго движенія» обращаетъ на себя вниманіе то обстоятельство, чрезвычайно важное по своимъ послѣдствіямъ, что никто изъ представителей этого направленія не простиралъ своей руки на подлинно-русское церковное пѣніе, какъ оно существовало въ книгахъ знаменныхъ и потомъ линейныхъ одноголосныхъ. Всѣ произведенія этого XVIII вѣка были свободными композиціями, не имѣвшими рѣшительно никакого отношенія къ установившимся церковнымъ распѣвамъ. Поэтому какъ ни широко распространилось концертное пѣніе, оно не заполняло собой всей области пѣнія церковнаго; наряду съ нимъ еще жило и пѣніе старое—одноголосное, жило въ монастыряхъ, сельскихъ церквахъ, у приверженцевъ старины. Ни линейное нотописаніе, ни партесы, ни концерты не могли заставить забыть его, и дѣйствительно оно, хотя и не скоро, но все-же возстановляется въ своихъ правахъ. Исторія этого возстановленія начинается съ тѣхъ поръ, какъ въ 1772 г. были напечатаны нотныя одноголосныя богослужебныя книги. Главнымъ дѣятелемъ, которому принадлежитъ и инициатива печатанія, былъ надзиратель Московской синодальной типографіи С. Бышковскій, «своимъ коштомъ» изготовившій «форму, пунсоны и материцы, сколько принадлежательно до изображенія единоголасной простой ноты», составившій нотную съ краткими грамматикю (не издана) и завѣдывавшій всей технической частью печатанія. Въ составленіи самыхъ нотныхъ книгъ принимали дѣятельное участіе нѣкоторые синодальные пѣвчіе и епископъ Тверской Гавріиль (Петровъ, впослѣдствіи митрополитъ Спб.). «Нѣкоторый случай» къ печатанію нотныхъ книгъ подалъ и придворный пѣвчій Г. Головня, представившій Ирмологій, не получившій, однако, одобренія. 15 іюня 1769 г. состоялся указъ Св. Синода о напечатаніи Ирмолога, Обихода, Праздниковъ и Октоиха «исправнаго знаменнаго напѣва». Вслѣдствіе затрудненій въ выборѣ болѣе правильной редакціи напѣва а также вслѣдствіе другихъ неизбѣжныхъ въ новомъ дѣлѣ препятствій и медленности, первыя печатныя книги вышли въ свѣтъ только въ 1776 г. Черезъ пять лѣтъ былъ напечатанъ, по мысли того же епископа Гавріила, сокращенный Обиходъ нотнаго пѣнія, получившій большую распространенность въ школьномъ употребленіи. Книги эти были разосланы по церквамъ всей Россіи, открывъ возможность однообразнаго исполненія старинныхъ напѣвовъ, предупредивъ ихъ искаженіе и, можетъ быть, даже полное забвеніе и отклонивъ вниманіе пѣвцовъ церковныхъ отъ новаго концертнаго пѣнія. Ожившіе, благодаря этимъ книгамъ, родные напѣвы скоро обратили на себя самое серьезное вниманіе со стороны лицъ, понявшихъ все ихъ глубокое

38) Причина этого, впрочемъ, заключается не въ музыкальной цѣнности сочиненій Веделя, а скорѣе въ томъ, что находится еще много людей, неспособныхъ отрѣшиться отъ установившагося взгляда на него, неспособныхъ предъявить къ духовно-музыкальнымъ сочиненіямъ болѣе высшія требованія.

значеніе и пожелавшихъ возстановить ихъ первоначально въ формѣ, близкой къ господствовавшему тогда многоголосному пѣнію; первымъ дѣятелемъ въ этомъ отношеніи былъ Д. С. Бортнянскій, еще болѣе извѣстный, какъ композиторъ концертовъ и другихъ свободныхъ произведеній, — но дѣятельность его относится уже къ XIX вѣку.



IV.

Дмитрій Степановичъ Бортнянскій (род. 1751 г., ум. 1825 г.), уроженецъ Черниговской губерніи, вступилъ въ Придворную Капеллу въ качествѣ малолѣтняго пѣвчаго, такъ какъ обладалъ прекраснымъ голосомъ (дискантомъ). До 1768 г. онъ пользовался уроками тогдашняго придворнаго капельмейстера Галуши, затѣмъ около 1775 г., по желанію Императрицы Екатерины II, былъ отправленъ къ тому-же Галуши въ Венецію для довершенія музыкальнаго образованія. Въ 1779 г. Бортнянскій возвратился изъ Италіи и вскорѣ былъ удостоенъ званія «капельмейстера придворнаго пѣвческаго хора», которому и остался служить до конца своихъ дней.



Д. С. Бортнянскій (1751—1825).

Обладая серьезнымъ музыкальнымъ дарованіемъ, Бортнянскій посвятилъ всю свою дѣятельность улучшенію церковнаго пѣнія, достигая этого какъ своими духовно-музыкальными произведеніями, такъ и своей дѣятельностью въ качествѣ завѣдующаго высшимъ пѣвческимъ учрежденіемъ Россіи. Его собственныя духовно-музыкальныя произведенія начинаютъ собою новый періодъ въ исторіи нашего церковнаго пѣнія, и отъ произведеній итальянцевъ, равно ихъ усердныхъ, но мало талантливыхъ подражателей, отличаются именно сдержанностью, умѣренностью въ примѣненіи внѣшнихъ музыкальныхъ эффектовъ, болѣею близостью къ тексту церковныхъ пѣснопѣній. Владѣя въ совершенствѣ умѣньемъ писать для хора, Бортнянскій въ тоже время

не пренебрегалъ содержаніемъ текста, — въ его произведеніяхъ нѣтъ тѣхъ пріемовъ, которые въ сочиненіяхъ его предшественниковъ могли развлекать молящихся «только пустыми звуками». Въ этомъ отношеніи интересенъ отзывъ о Бортнянскомъ Г. Берліоза, который говоритъ: «всѣ произведенія Бортнянскаго проникнуты истиннымъ религіознымъ чувствомъ, нерѣдко даже нѣкоторымъ мистицизмомъ, который заставляеть впадать слушателя въ глубоко-восторженное состояніе; кромѣ того, у Бортнянскаго рѣдкая опытность въ группировкѣ вокальныхъ массъ, громадное пониманіе оттѣнковъ, звучность гармоніи и, что удивительно, невѣроятная свобода расположенія партій, презрѣніе къ правиламъ, уважавшимся какъ его предшественниками, такъ и современниками, въ особенности же итальянцами, которыхъ онъ считаетъ ученикомъ». Бортнянскій — по другому глубоко справедливому отзыву — «умилительно-граціозной простотой, какою его духовныя творенія отличаются отъ пышныхъ твореній предшествовавшихъ ему итальянскихъ капельмейстеровъ Придворной Капеллы, привелъ музыкальную часть нашего богослуженія обратно въ предѣлы должной благопристойности»³⁹⁾.

Количество духовно-музыкальныхъ произведеній Бортнянскаго превосходитъ цифру 100— изъ нихъ 35—четыреголосныхъ, 10—двухорныхъ концертовъ, четыре №№ Тебе Бога хвалимъ — четырехголосныхъ, и 10 — двухорныхъ; затѣмъ — трехголосная литургія, и отдѣльныя пѣснопѣнія изъ церковныхъ службъ. Больше половины всѣхъ сочиненій — концерты, — необходимая дань автора

39) Арнольдъ, Ю. Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія. М. 1886. стр. 5.

своей эпохѣ. О значеніи концертовъ Бортнянскаго достаточно замѣтить, что они почти совершенно вытѣснили изъ употребленія концерты другихъ авторовъ, сдѣлались любимыми произведеніями и сохраняютъ за собой до нашихъ дней заслуженную репутацію концертовъ образцовыхъ. Изъ остальныхъ—не концертныхъ произведеній—херувимскія Бортнянскаго узаконили въ нашемъ церковномъ пѣніи надолго обычный типъ композиціи—четыре строфы и къ нимъ коду, причемъ для послѣдней строфы и коды—несомнѣнно подъ вліяніемъ Бортнянскаго—установился и маршеобразный ритмъ. Особое мѣсто въ ряду произведеній Бортнянскаго нужно отвести немногимъ опытамъ гармонизаціи старинныхъ церковныхъ напѣвовъ. Во времена Бортнянскаго подлинная церковная мелодія не пользовалась большимъ уваженіемъ, ставилась ниже вычурныхъ аріозныхъ мелодій итальянскаго склада, и много нужно было имѣть любви къ ней, высоко цѣнить ее, чтобы старые напѣвы ввести въ кругъ композиторской дѣятельности. Бортнянскій отчасти сдѣлалъ это—онъ оставилъ до десяти опытовъ переложеній греческаго и кievскаго росцѣвовъ, хотя не мало измѣнилъ характеръ движенія подлинныхъ мелодій, потерявшихъ къ тому же и отъ несвойственнаго имъ гармоническаго сопровожденія. Но это былъ первый опытъ музыканта-композитора, и притомъ занимавшаго постъ директора Придворной Капеллы, такъ долго бывшей въ распоряженіи итальянцевъ-капельмейстеровъ.

Есть, впрочемъ, основаніе предполагать, что и самъ Бортнянскій не видѣлъ въ своихъ переложеніяхъ возстановленнаго древняго церковнаго пѣнія и понималъ, что время для этого еще не наступило. Важнѣйшимъ средствомъ для подобнаго возстановленія Бортнянскій считалъ впечатаніе крюками древняго русскаго пѣнія; этимъ вопросомъ онъ занимается въ особомъ своемъ сочиненіи—Проектѣ⁴⁰). Глубокій умъ и знанія его автора, счумѣвшаго еще тогда остаться русскимъ въ глубинѣ своей души, понять цѣну нашего древняго музыкальнаго сокровища и вѣрно угадать истинную дорогу для его разработки,—привели Бортнянскаго къ такимъ выводамъ, которые до сихъ поръ имѣютъ безусловную цѣнность⁴¹). Подробно и убѣдительно доказывая, что наше древнее пѣніе имѣетъ вѣрное изображеніе только въ крюковой его нотаци, а не нотной, Бортнянскій изложилъ въ Проектѣ, между прочимъ, слѣдующія вѣрныя предсказанія: «Тогда—т. е. по нанечатаніи полного церковнаго круга крюками—прекращены были-бы велѣнья и самовѣчныя церковнаго пѣнія переправы, и тогда можно было-бы имѣть полный переводъ древняго пѣнія, расположенный въ мѣрѣ, не разрушая мелодій онаго, а сіе было-бы самымъ прочнымъ основаніемъ контрапункта отечественнаго. Древнее пѣніе, бывъ неисчерпаемымъ источникомъ для образуемаго новѣйшаго пѣнія, возродило бы подавленный терніемъ отечественный гений, и отъ возрожденія его явился-бы свой собственный музыкальный міръ⁴²). Эти краткія выписки выразительно подтверждаютъ, какъ ясно предугадывалъ Бортнянскій значеніе крюковаго пѣнія для нашего будущаго «собственнаго музыкальнаго міра».

Со временъ Бортнянскаго, благодаря высокому положенію, занятому имъ какъ самымъ виднымъ духовнымъ композиторомъ, начинаетъ возрастать и значеніе придворной Капеллы, какъ высшаго авторитета въ музыкально-пѣвческихъ дѣлахъ. Въ 1815 г. по указу Св. Синода во всѣ церкви были разосланы «для единообразнаго церковнаго пѣнія литургіи» изданія Придворной Капеллы. Въ 1816 г. состоялось Высочайшее повелѣніе, объявленное также Св. Синодомъ, о томъ, «дабы впредь не вводить въ употребленіе тетрадей рукописныхъ, кои отнынѣ строгаише запрещаются, но все, что ни поется въ церквахъ по нотамъ, должно быть печатное и состоять или изъ собственныхъ сочиненій директора придворнаго пѣвческаго хора д. с. с. Бортнянскаго или другихъ извѣстныхъ сочинителей, но сихъ послѣднихъ сочиненія непременно должны печататься съ одобренія г. Бортнянскаго». Послѣ Бортнянскаго изданіе духовно-музыкальныхъ сочиненій стало какъ-бы привилегіею капеллы: она продолжала издавать сочиненія какъ Борт-

40) Принадлежность Проекта Бортнянскому до сихъ поръ окончательно, однако, не установлена и нѣкоторыми подвергается сомнѣнію. См. подробную статью В. Стасова въ «Рус. Муз. Газетѣ» 1900 г. № 47. Проектъ изданъ по почину кн. П. Вяземскаго въ 1878 г. Обществомъ Любителей Древней письменности. См. Протоколъ годового собранія членовъ Общества 25 апрѣля 1878 г. (съ 3 приложениями). СПб. 1878.

41) См. Обзоръ историческихъ концертовъ Синодальнаго Училища церковнаго пѣнія въ 1895 году М. 1895. стр. 59.

42) См. Проектъ, стр. 18—19.

нянскаго, такъ и другихъ своихъ дѣятелей, печатала вновь «Церковное пѣніе, при Высочайшемъ Дворѣ употребляемое» и разсылала эти изданія по всѣмъ церквамъ Россіи⁴³⁾. Поэтому вскорѣ всюду распространился этотъ т. н. придворный роспѣвъ, образовавшийся въ самой капеллѣ.—Скоро и обученіе и регентованіе хорами епархіальныхъ архіереевъ, по указу Св. Синода, было поставлено подъ наблюденіе Капеллы; обученіе пѣнію могло быть поручаемо «тѣмъ токмо лицамъ, кои получили уже, или впредь получатъ, аттестаты изъ придворной Капеллы». И конечно по праву господствовала въ то время Капелла въ церковномъ пѣніи: дѣятели ея стояли во всѣхъ отношеніяхъ выше регентовъ-самоучекъ, а другихъ музыкально-пѣвческихъ учрежденій въ Россіи и вовсе не существовало въ тѣ двадцатые и тридцатые годы XIX столѣтія. Да и позже, вплоть до 80-тыхъ годовъ, Капелла не выпускала изъ своихъ рукъ роли руководительницы въ области церковнаго пѣнія.

Въ 1827 г. директоръ Капеллы Ѳ. П. Львовъ пригласилъ въ Капеллу въ качествѣ учителя пѣнія протоіерея *И. И. Турчанинова*, пользовавшагося тогда большою извѣстностью и занимавшаго должность регента С.-Петербургскаго Митрополичьяго хора. Сынъ кievскаго дворянина (род. 1779 г.), въ дѣтствѣ Турчаниновъ пѣлъ въ нѣсколькихъ частныхъ хорахъ и своимъ голосомъ обратилъ на себя вниманіе князя Потемкина-Таврическаго, который и поручилъ его образованіе Сарти. Впрочемъ, это ученіе скоро было прекращено, а Турчаниновъ съ другимъ своимъ учителемъ, Веделемъ, перешелъ на службу въ Харьковъ. Впослѣдствіи управлялъ хоромъ кievскаго градоначальника Теплова и Сѣвскаго епископа Досифея. Посвященный послѣднимъ въ санъ іерея, Турчаниновъ перешелъ въ Петербургъ сначала на



И. И. Турчаниновъ (1779—1856).

должность эконома Петербургской семинаріи, а потомъ и регента митрополичьяго хора. Въ капеллѣ Турчанинову было дано порученіе положить на ноты все церковное пѣніе, при Высочайшемъ Дворѣ употребляемое, и по исправленіи — напечатать его. Кромѣ того — заняться и «общимъ церковнымъ пѣніемъ, содержащимся въ нотныхъ книгахъ Синодальнаго изданія» — какъ лицу, «въ священномъ пѣніи и кругъ церковный знающему и весьма искусному, могущему и самѣй напѣвъ одинъ разъ навсегда положить на ноту, какъ говорится въ официальной бумагѣ. Однако Турчаниновъ не пришелся ко двору въ Капеллѣ, — и въ слѣдующемъ же году отъ службы

былъ удаленъ, не переставъ работать надъ любимымъ дѣломъ положенія на хоръ церковныхъ напѣвовъ. Въ результатъ этихъ работъ и появились извѣстныя теперь три книги турчаниновскихъ переложеній, создавшихъ ему имя. Близко зная кievское лаврское пѣніе, Турчаниновъ вынесъ изъ знакомства съ нимъ знаніе нѣкоторыхъ пріемовъ хорового пѣнія монастырской братіи, вродѣ, напр., постоянного параллельнаго движенія голосовъ, и пріемы эти примѣнилъ къ гармонизаціи цѣлаго ряда церковныхъ пѣснопѣній. Онъ болѣе точно, сравнительно съ Бортнянскимъ, удерживаетъ подлинную мелодію, выдѣляетъ ее посредствомъ параллельнаго изложенія въ терціяхъ и секстахъ, и присоединяетъ самое простое гармоническое сопровожденіе. Иногда подлинная мелодія, впрочемъ, какъ бы теряется между голосами другихъ партій, потому что помѣщается не цѣлкомъ, а по частямъ въ голосахъ различныхъ. Эта ясная и простая гармонизація, умиленный характеръ старинныхъ напѣвовъ, и во многихъ случаяхъ — поразительное совпаденіе музыки и текста — сдѣлали Турчанинова любимымъ композиторомъ церковнымъ. Ради этихъ достоинствъ забываются и нѣкоторые недостатки его переложеній, напр. постоянные параллелизмы въ голосахъ, частое перемѣщеніе напѣва по частямъ изъ одного голоса въ другой, однообразіе и бѣдность гармоніи и др.—Лучшія произведенія Турчанинова—это задостойники на дванадцатые праздники, херу-

43) Св. Синодъ, разсылая эти изданія Капеллы, призналъ необходимымъ преподать вмѣстѣ съ тѣмъ нѣкоторыя наставленія, именно: 1) съ образомъ пѣнія сообразоваться преимущественно въ пѣніи литургіи, панихиды и тѣхъ изъ прочихъ статей, кои ближе слѣдуютъ древнему церковному пѣнію, изображенному въ книгахъ, издаваемыхъ отъ Св. Синода; 2) соображеній и унущеній, допущенныхъ въ новонаданныхъ книгахъ не принимать за правило къ измѣненію церковнаго устава, но слѣдовать сему уставу по прежнему; 3) сохранять и поддерживать, особенно въ церквахъ монастырскихъ и соборныхъ, древнее церковное пѣніе въ его чистѣ и полнотѣ. Указъ Св. Синода 31 мая 1833 г. № 4222.

вимскія пѣсни и большинство пѣснопѣній изъ службъ страстной седмицы. Кромѣ переложеній Турчаниновъ писалъ и оригинальныя сочиненія, но они не пользовались успѣхомъ и особаго значенія не имѣютъ. — (Скончался Турчаниновъ на 78 году жизни, въ 1856 г. ⁴⁴).

Въ 1837 г. въ управленіе Капеллы вступилъ сынъ Ѳ. П. Львова. *Алексѣй Ѳеодоровичъ Львовъ* (род. 1798 г., ум. 1870 г.), человекъ, получившій основательное музыкальное образованіе и уже тогда заявившій себя на поприщѣ композиторства и артистической дѣятельности. Онъ въ то время былъ извѣстенъ всей Россіи, какъ авторъ народнаго гимна, и за предѣлами Россіи, какъ выдающійся виртуозъ-скрипачъ. Будучи директоромъ Капеллы, Львовъ написалъ нѣсколько оперъ, хоровъ, скрипичный концертъ, кантату и пр., которые, впрочемъ, большого успѣха не имѣли. Прослуживъ въ Капеллѣ до 1861 г., онъ вышелъ въ отставку и скончался въ 1870 г. въ званіи сенатора ⁴⁵).

Въ отношеніи къ церковному пѣнію дѣятельность А. Ѳ. Львова была особенно обширна и значеніе ея здѣсь весьма важно. Его заботами и трудами пѣніе Капеллы доведено было до высокой степени совершенства ⁴⁶), при его участіи и подъ его руководствомъ Капелла еще болѣе упрочила свое значеніе высшаго церковно-пѣвческаго учрежденія, помимо преимуществъ цензуры, путемъ изданія многочисленныхъ гармонизацій обычнаго и древнихъ церковныхъ роспѣвовъ, равно какъ и путемъ обязательнаго подчиненія всѣхъ регентовъ авторитету директора Капеллы. Въ своихъ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ и переложеніяхъ, равно какъ и въ своемъ теоретическомъ трактатѣ «О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ», Львовъ отчасти приближается къ осуществленію одной изъ тѣхъ цѣлей, какія завѣщаны были Бортнянскимъ въ его «Проектѣ объ отпечатаніи Россійскаго крюковаго пѣнія».



А. Ѳ. Львовъ (1798—1870).

Въ 1846 г. Львову было предписано завѣсть положеніемъ на ноты всѣхъ церковныхъ пѣснопѣній, какія поются въ придворныхъ церквахъ при различныхъ богослуженіяхъ во весь кругъ года. Трудъ четырехголоснаго изложенія былъ исполненъ имъ при содѣйствіи тогдашняго инспектора капеллы В. К. Бѣликова и одного изъ учителей пѣнія — П. М. Воротникова и

замѣнилъ собою прежнія обиходныя изданія Капеллы. Успѣхъ Львовскаго обихода былъ громадный, потому что впервые давалъ хорамъ печатный полный кругъ обычнаго (придворнаго) напѣва; къ концу 60-тыхъ годовъ онъ имѣлъ болѣе 12 изданій.

Другимъ предпріятіемъ А. Ѳ. Львова было «положеніе въ гармонію хорнаго состава всего, что Св. Синодомъ издано въ одну строку». Это широко задуманное дѣло предполагалось осуществити наивозможно лучше. Къ работѣ были привлечены два учителя капеллы — П. М. Воротниковъ и Г. Я. Ломакинъ. Изъ всѣхъ епархій были вытребованы рукописи какъ одnogолосныя, такъ и заключавшія въ себѣ гармонизацію. Въ 1848 г. предписано было, чтобы каждый новый опытъ переложенія, прежде чѣмъ быть изданнымъ, разсматривался и провѣрялся въ особо составляемыхъ Комитетахъ, «черезъ свѣдущія духовныя лица». Въ силу этого и тѣ переложенія, которыя вышли изъ подъ пера трудившихся подъ руководствомъ директора капеллы, должны были поступить на

44) Турчаниновъ оставилъ послѣ себя автобіографическую записку, напечатанную Аскоченскимъ въ «Домашней Бесѣдѣ» 1863 и отд. «О службѣ Турчанинова въ Капеллѣ» см. статью А. В. П. въ «Странникѣ» за 1906 г. кн. мартъ.

45) Автобіографическія записки А. Ѳ. Львова напечатаны въ «Русскомъ Архивѣ» за 1884 г. Томъ II и III, стр. 225—260, 65—114.

46) Именно къ пѣнію Капеллы время Львова относится восторженныя похвалы Г. Берліоза, который, между прочимъ, говоритъ: «Сравнить хоровое исполненіе въ Сикстинской Капеллѣ въ Римѣ съ этими дивными пѣвцами — тоже, что сравнивать несчастную маленькую труппу пиццль третъестепеннаго итальянскаго театра съ оркестромъ Парижской Консерваторіи». — См. Пѣтуховъ, М.—Г. Берліозъ о Россіи. Сиб. 1881, стр. 48.

разсмотрѣніе Комитета, учрежденнаго въ Москвѣ, какъ городѣ, гдѣ «церковное пѣніе по лучшему преданію древности сохраняется въ употребленіи и гдѣ можно прислушаться къ голосу единовѣрцевъ и читателей безлинейнаго пѣнія». Контроль Московскихъ знатоковъ надъ переложеніями создавалъ для Львова множество непріятностей, потому что единства во взглядахъ на цѣль и способъ гармонизаціи между этими двумя сторонами быть не могло. Изъ Москвы переложенія возвращались въ Капеллу съ поправками и замѣчаніями, сдѣланными Комитетомъ съ точки зрѣнія «старшины»; мелодіи, предназначенныя для переложеній, часто не признавались мелодіями древними и правильными, возникали споры о мелочахъ и т. д. Обѣ стороны не могли придти къ окончательному соглашенію: Комитетъ ограничивался отрицательными указаніями; говорилъ, что въ томъ или иномъ переложеніи онъ не видитъ древняго пѣнія и не могъ стать на точку зрѣнія музыканта перелагателя, или указать ошибки въ самомъ принципѣ гармонизаціи. Сношенія Львова съ Комитетомъ—наконецъ—были прерваны и Капелла самостоятельно напечатала переложенія годичнаго круга церковныхъ пѣснопѣній въ 7 книгахъ, уже на свой страхъ и подъ своей отвѣтственностью⁴⁷⁾.

При всѣхъ недостаткахъ переложеній съ современной намъ точки зрѣнія, т. е. главнымъ образомъ отсутствіи національнаго элемента въ переложеніяхъ, однообразіи гармонизаціонныхъ пріемовъ, въ свое время они представляли собою выдающееся явленіе. Это была первая гармонизація всего церковнаго круга, — правда, въ обычныхъ тональностяхъ мажора и минора, съ замѣтнымъ характеромъ преклоненія предъ иѣмецкой музыкальной наукой, но исполненная съ знаніемъ дѣла и тщательностью. Даже Московскій Комитетъ долженъ былъ отдать дань справедливости нѣкоторымъ изъ этихъ переложеній, признавъ ихъ соответствующими своему назначенію. Тогда именно появились, напр., тѣ воскресные и праздничные ирмосы греческаго роспѣва А. Львова, которые до сихъ поръ слышатся всюду въ церковномъ употребленіи, хотя другія книги—Октоихъ, Ирмологій знаменнаго роспѣва, Утреня, Антифоны, Ирмосы Четырехдсятницы греческаго роспѣва,—пріобрѣли значительно меньшую извѣстность.

Повидимому, Львовъ предугадывалъ незначительный—по существу—успѣхъ своихъ предпріятій, такъ какъ, по его собственнымъ словамъ, именно за этой работой созрѣла у него мысль о необходимости новыхъ путей въ гармонизаціи. Новый взглядъ развивается имъ въ трактатѣ «О свободномъ или несимметричномъ ритмѣ» (Спб. 1858). Сочиненіе это какъ бы примыкаетъ къ проекту Боршнянскаго, разрабатывая частный вопросъ о ритмѣ. Львовъ предостерегаетъ здѣсь церковныхъ композиторовъ отъ небрежнаго отношенія къ тексту пѣснопѣній и объясняетъ неприложимость симметричнаго квадратнаго ритма,—какъ онъ устанавливается въ обще-музыкальной теоріи,—къ русскому церковному пѣнію, къ свободному, прозаическому тексту богослужебныхъ книгъ. Требуя полнаго совпаденія просодическихъ удареній текста съ ритмическими «удареніями» напѣва, Львовъ пытается дать образцы, и въ гармоническомъ отношеніи построенные съ полнымъ соответствіемъ конструкціи и смыслу священныхъ пѣснопѣній. Нѣкоторые изъ такихъ образцовъ, дѣйствительно, и до сихъ поръ пользуются заслуженной репутаціей отличныхъ по своей фразировкѣ композицій (напр., общезвѣстные—«Уязвленную мою душу», «Видь твоя пребеззаконная дѣла» и др.).

Но извѣстность Львова основывается не только на его музыкальной дѣятельности. Особенно въ пятидесятые годы его имя было популярно еще и потому, что онъ одинъ только, въ качествѣ Директора Капеллы, имѣлъ полномочія выдавать аттестаты на право управленія церковнымъ хоромъ, былъ единственнымъ наблюдателемъ за всѣми церковными хорами Россіи и единственнымъ цензоромъ духовно-музыкальныхъ сочиненій. Подчиненіе регентовъ и хоровъ авторитету Львова произошло вполнѣ естественно послѣ изданія Капеллой Обихода и круга переложеній. Предполагалось—и были для того основанія—что надлежащее исполненіе вновь изданныхъ хоровыхъ произведеній возможно было бы лишь при условіи опытности регента и пѣвчихъ; научиться-же «правиламъ музыкальнаго искусства и обученія пѣнію» можно было только въ Капеллѣ. Поэтому всякій регентъ обязанъ былъ пріобрѣсти отъ Капеллы аттестатъ⁴⁸⁾. Въ

47) Интересныя подробности отчасти напечатаны въ Собраніи мѣній и отзывовъ по учебнымъ и церковно-государственнымъ вопросамъ... митр. Филарета,—см. особенно части 3, 4 и 5. СПб. 1885. М. 1886—1888.

48) Обученіе хоровъ должно быть непременно поручаемо тѣмъ только лицамъ, которыя получили уже, или впродъ получаютъ аттестаты отъ Придворной Капеллы. Указъ Св. Синода 31 сент. 1849 г. № 6680.

Указъ Св. Синода отъ 24 мая 1847 г. (№ 5117) выдача аттестатовъ признается нужной не только для того, чтобы образовывать знающихъ учителей пѣнія и регентовъ, но и для того, чтобы «воздержать отъ пѣнія въ церквахъ нотной музыки, и въ особенности концертовъ, исполненіе которыхъ весьма затруднительно и требуетъ для обученія онымъ регентовъ съ большими познаніями, что весьма рѣдко встрѣчается». Епархіальные и полковые регента, пѣвчіе, желающіе обучать пѣнію, стали призываться въ Капеллу, учились здѣсь и возвращались въ свои хоры полновластными руководителями. Интересна градація правъ, предоставлявшихся обученнымъ въ Капеллѣ пѣвчимъ: было установлено три разряда аттестатовъ: 1, на право обучать хоры простому церковному пѣнью, съ запрещеніемъ обучать пѣнію такъ называемой нотной музыки, сочиненной новѣйшими сочинителями, а тѣмъ болѣе сочинять музыку новую для пѣнія въ церквахъ; 2, на право обучать простому пѣнью и нотной музыкѣ, съ запрещеніемъ также сочинять новую, и 3, на право обучать простому пѣнью и нотной музыкѣ и сочинять новую съ тѣмъ, чтобы прежде исполненія оной въ церквахъ каждая піеса прислана была на предварительное испытаніе въ Придворную Капеллу. (Указъ выше цитованный 1847 г.)⁴⁹⁾

Сторонникъ всевозможныхъ инструкцій, «настоятельнѣйшихъ и строжайшихъ» предписаній, Львовъ вскорѣ имѣлъ въ своихъ рукахъ все нити для управленія существовавшими тогда церковными хорами. Какъ далеко онъ заходилъ въ стараніи подчинить все въ этой области Капеллѣ и ея Директору, доказываютъ многочисленные столкновенія Львова съ Св. Синодомъ, митр. Московскимъ Филаретомъ и др. Весьма характерными въ этомъ отношеніи являются попытки Львова преобразовать даже Московскій Синодальный хоръ—не болѣе и не менѣе какъ въ «Московскую Придворную Пѣвческую Капеллу» (1850 г.) или предположеніе о томъ, чтобы «все вольные хоры въ Москвѣ раздѣлить на двѣ или на три части (въ каждой 4—5 хоровъ), и для каждой изъ сихъ частей нанять домъ, въ которомъ содержатели хора должны помѣщаться съ своими пѣвчими, состоя подъ непосредственнымъ начальствомъ директора Капеллы». Ни того, ни другого Львову не удалось осуществить, но съ 1850 по 1854 годъ, все-же, Синодальный хоръ, по Высочайшему повелѣнію, находился въ полномъ подчиненіи Львову, имѣлъ своимъ регентомъ откомандированнаго изъ Капеллы придворнаго пѣвчаго Рыбасова, дѣйствовавшаго во всемъ по данной ему Львовымъ инструкціи.

На первые годы управленія Капеллой А. О. Львова падаетъ служба въ капеллѣ въ должности капельмейстера *М. И. Глинки*. Три года (1837—39) провелъ въ непосредственномъ соприкосновеніи съ церковнымъ пѣніемъ великій русскій композиторъ, но по условіямъ личной жизни, а главное—по условіямъ времени, когда еще только намѣчалась разработка коренныхъ русскихъ пѣньювъ,—онъ не могъ войти въ эту область полнымъ хозяиномъ⁵⁰⁾. Когда-же, черезъ 15 лѣтъ, съ 1853 г. онъ хотѣлъ посвятить себя «проложенію хотя тропинки къ нашей (т. е. «русской!») церковной музыкѣ», какъ самъ онъ выражался, и когда онъ надѣялся, что его занятія съ берлинскимъ теоретикомъ Деномъ по изученію западныхъ церковныхъ ладовъ будутъ «съ пользою примѣнены для отечественной церковной музыки»,⁵¹⁾ смерть въ самомъ началѣ прекратила предпринятый Глинкою трудъ (1857 г.). То, что осталось послѣ него для русскаго церковнаго пѣнія, однако, немаловажно въ смыслѣ указанія на необходимость обращенія къ теоріи ладовъ и, слѣдовательно, исключительнаго примѣненія діатонизма и своеобразныхъ каденцій.

Ближайшій сотрудникъ Львова по дѣлу переложенія церковныхъ распѣвовъ, *Гаврииль Якимовичъ Ломакинъ* (род. 1812, ум. 1895 г.), въ свою очередь является весьма виднымъ композиторомъ своего времени. Питодецъ частнаго хора гр. Шереметева,—именно этому хору Ломакинъ отдалъ лучшее время своей жизни, достигши большой извѣстности въ качествѣ его руководителя. Духовно-музыкальныя произведенія Ломакина (причастныя херувимскія и отдѣльныя пѣснопѣнія литургіи и всенощнаго бдѣнія), написанныя подъ несомнѣннымъ вліяніемъ Львова, до сихъ поръ еще держатся въ хоровомъ церковномъ употребленіи, какъ красиво и доступно изложенныя. Не чужды были Ломакинъ и опытамъ гармонизаціи древнихъ мелодій, рѣшная во-

49) См. Брошюру—Церковно-гражданскія постановленія о церковномъ пѣніи Харьковъ. 1878.

50) Предполагаемая пѣкоторыми личная перасположенность Львова къ Глинкѣ, едва ли можетъ быть установлена документально.

51) Подробности см. въ книгѣ «Записки М. И. Глинки и переписка его съ родными и друзьями». СПб. 1887.



Г. И. Ломакінъ (1812—1885).

прось въ смыслѣ примѣненія западныхъ церковныхъ ладовъ для этой цѣли. Опыты остались мало разработанными и незаконченными; въ печати изъ нихъ извѣстна лишь Всенощная знаменнаго распѣва⁵²⁾.

Съ уходомъ Львова изъ Капеллы интересъ къ разработкѣ старинныхъ церковныхъ напѣ вовъ въ ней исчезаетъ надолго. Новый директоръ *П. И. Бахметевъ* (род. 1807, ум. 1891 г., директоромъ состоялъ съ 1861 по 1883 г.) все свое вниманіе обратилъ на административно-служебныя отношенія Капеллы, и помимо своихъ непосредственныхъ цѣлей, Капелла была извѣстна церковно-пѣвческому міру лишь, во 1-хъ, какъ учрежденіе, дающее, по экзамену, званіе регента, и, во 2-хъ, какъ необходимая цензурная инстанція для вновь печатаемыхъ духовно-музыкальныхъ сочиненій, предназначенныхъ къ употребленію при богослуженіи.

Не суждено было Бахметеву выдвинуться и собственными композиціями; примыкая, по существу, къ школѣ Львова, Бахметевъ не останавливается передъ примѣненіемъ крайнихъ

пріемовъ внѣшняго интереса, вроде —обилія диссонансовъ, эффектовъ внезапной модуляціи и свободнаго распоряженія текстомъ, что въ литературѣ второй половины XIX в. встрѣчается не часто (издано 29 причастныхъ стиховъ, 10 концертовъ и 17 отдѣльныхъ пѣснопѣній). Изданный Капеллою подъ руководствомъ Бахметева «Обиходъ церковнаго пѣнія, употребляемый при Высочайшемъ Дворѣ» (1869—79), замѣнившій собою такой же обиходъ Львова, получилъ, наоборотъ, широкое распространеніе, что можно объяснить установившимся авторитетомъ Капеллы, обязавшей всѣхъ регентовъ исполнять «правильное» пѣніе въ формѣ Придворнаго Обихода, отсутствіемъ въ то время какихъ бы то ни было подобныхъ изданій, извѣстными удобствами пользованія полнымъ кругомъ и несомнѣнно правильнымъ (гармонически) и звучнымъ изложеніемъ обычныхъ пѣснопѣній.

Обнаружившееся еще въ директорство Львова стремленіе Капеллы къ утвержденію за собою монополіи по части духовно-музыкальной цензуры нашло въ Бахметевѣ своего крайняго выразителя. Къ концу семидесятыхъ годовъ Капелла въ толкованіи цензурнаго закона (Высоч. повелѣнія 1816 и 1846 гг.) настолько уклонилась отъ прямого смысла послѣдняго, что никто изъ духовныхъ композиторовъ не рѣшался печатать свои произведенія безъ разрѣшенія Капеллы, хотя бы они и не были предназначены для употребленія при богослуженіи. Подобное стѣсненіе свободы—понятно—печально отражалось на положеніи духовно-музыкальной литературы, тѣмъ болѣе, что директоръ Капеллы не могъ быть свободенъ отъ упрековъ въ извѣстной степени пристрастія и «усмотрѣнія». Справедливо предпологая дѣйствительно существовавшую и произвольно лишь отрицавшуюся Капеллою возможность напечатанія духовно-музыкальныхъ сочиненій для внѣбогослужебнаго употребленія безъ ея разрѣшенія, московскій издатель П. И. Юргенсонъ въ 1879 г. выпустилъ въ свѣтъ полную литургію П. И. Чайковского съ разрѣшенія только Московскаго духовнаго цензурнаго Комитета. Послѣдовавшая затѣмъ со стороны Бахметева конфискація изданія привела къ судебному разбирательству дѣла въ Сенатѣ, который призналъ дѣйствія Бахметева неосмотрительными и неправильными, такъ какъ Высочайшія повелѣнія 1816 и 1846 гг. имѣютъ въ виду композиціи, предназначенныя исключительно къ употребленію при богослуженіи. Такимъ образомъ, Сенатское рѣшеніе приобрѣтало принципиальное значеніе, открывая возможность обхода традиционныхъ путей въ области духовно-музыкальнаго творчества, отстаиваемыхъ со стороны директора Капеллы Бахметева съ достойнымъ лучшихъ цѣлей усердіемъ⁵³⁾.

Наконецъ, вліяніе школы Львова благотворно сказалось на произведеніяхъ большинства духовныхъ композиторовъ шестидесятыхъ и восьмидесятыхъ годовъ, развивая сознаніе необхо-

52) Автобіографическія записки Ломакіна напечатаны В. Стасовымъ въ «Русской Старинѣ» 1886 г.

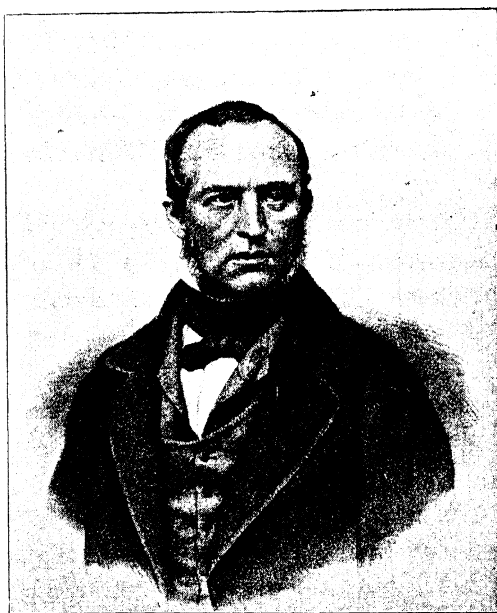
53) Смоленскій, Ст. О «Литургіи», оп. 41, соч. Чайковскаго (изъ литературно-юридическихъ воспоминаній) Отт. изъ «Рус. Муз. Газеты» за 1903 г.

дмости, съ одной стороны, чисто музыкальныхъ требованій, нерѣдко игнорировавшихся домо-рошенными композиторами по соображеніямъ якобы «церковнаго» характера (интересенъ инцидентъ—Львовъ—арх. Феофанъ о «правилахъ сочиненія гармонической музыки»), а съ другой—устанавливая требованія—уже дѣйствительно церковнаго характера—относительно господствующаго значенія священнаго текста въ церковной музыкѣ. Таковы, напр., получившія большое распространеніе сочиненія прот. М. А. Виноградова (род. 1810 ум. 1888 г.), отчасти А. А. Архангельскаго (род. 1846 г.) и др.



V.

На шестидесятые годы падаетъ начало дѣятельности кн. Одоевскаго и Н. М. Потулова, дѣйствовавшихъ внѣ связи съ Капеллою и положившихъ основаніе новому направленію въ гармонизаціи церковныхъ напѣвовъ.—Кн. В. Θ. Одоевскому (род. 1803, ум. 1869) принадлежатъ



Кн. В. Θ. Одоевскій (1803—1869).

многочисленные труды по изслѣдованію музыкальнаго строенія древне-церковнаго пѣнія, т. е. именно той области, которая до него не находила должнаго вниманія со стороны дѣятелей на поприщѣ церковнаго пѣнія. Будучи человѣкомъ всесторонне образованнымъ, глубоко преданнымъ дѣлу служенія родному искусству и наукѣ, кн. Одоевскій съумѣлъ своими живыми статьями возбудить интересъ къ научной разработкѣ церковнаго пѣнія и указать возможные по тому времени пути и методы изслѣдованія. Главнымъ вопросомъ, поставленнымъ въ его статьяхъ, является вопросъ объ удовлетворительной гармонизаціи церковныхъ мелодій. Рѣшеніе вопроса сводится къ открытію особенностей музыкальнаго устройства мелодій, опредѣленію звукоряда, уясненію отличія его отъ западнаго мажора и минора, связи съ народнымъ русскимъ пѣніемъ, и т. п. Не будучи специалистомъ-музыкантомъ, кн. Одоевскій и не пытался дать окончательное рѣшеніе поставленныхъ вопросовъ, онъ довольствовался болѣе всего только тѣмъ, что намѣчалъ возможные рѣшенія, предлагалъ свои догадки и пред-

положенія. Практически въ вопросѣ гармонизаціи онъ остановился на той мысли, что наиболѣе отвѣчаютъ своеобразному характеру древнихъ напѣвовъ тѣ же увлекавшіе и Глинку западные церковные лады, какъ не требующіе хроматизма, столь несвойственнаго церковнымъ діатоническимъ мелодіямъ⁵⁴).—Осуществленіе этихъ мыслей на практикѣ предпринялъ Н. М. Потуловъ (род. 1810, ум. 1873 г.), близко стоявшій къ кружку кн. Одоевскаго. Въ основу переложеній Потулова положенъ строгій стиль; мелодія подлинника воспроизводится вполнѣ буквально, аккорды употребляются только консонирующие, несимметричный ритмъ сохраняется неприкосновеннымъ. При своемъ появленіи переложенія Потулова были встрѣчены съ полной увѣренностью въ ихъ высокой цѣнности и долговѣчности⁵⁵), но на дѣлѣ оказалось, что этой своей славой они обязаны были не столько самимъ себѣ, сколько напряженнымъ ожиданіямъ и надеждамъ ревнителей церковнаго пѣнія получить соотвѣтствующую духу древнихъ напѣвовъ гармонизацію. Переложенія вскорѣ были поняты и мало кого удовлетворяли своею «чрезмѣрною сухостью и первобытною грубостью гармоніи», какъ выражается о нихъ П. И. Чайковскій⁵⁶). Поэтому послѣдующіе дѣятели смягчаютъ нѣсколько

54) Важнѣйшія статьи Одоевскаго по церк. пѣнію: О пѣніи въ приходскихъ церквахъ («День» 1864 г.) съ весьма здравыми соображеніями о цензурѣ духовно-муз. сочиненій.—Къ вопросу о древне-русскомъ пѣніи (ibid.).

55) См. Разумовскій, Д. Церковное пѣніе въ Россіи. М. 1867, стр. 255—258. Или Одоевскій *op. cit.*

56) Чайковскій, П. П. Музыкальные фелетоны и замѣтки (1868—1876 гг.). М. 1898, стр. 187.



Н. М. Потуловъ (1810—1873).

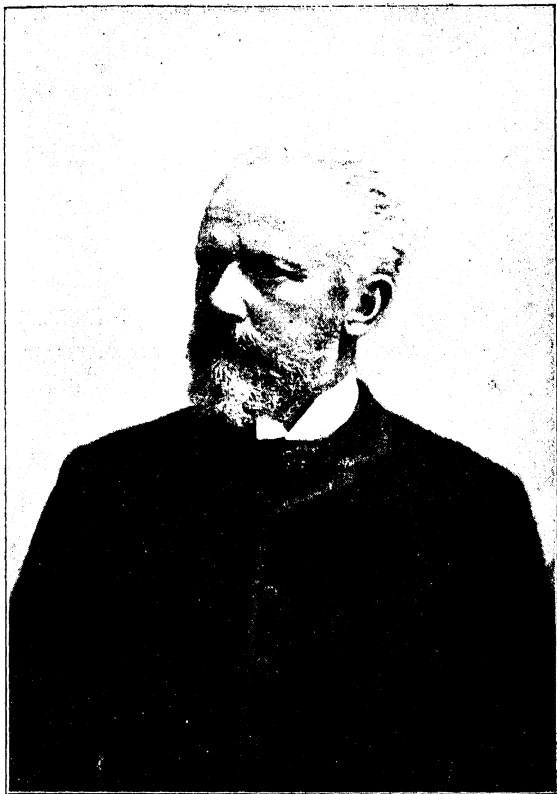
педантичную суровость Потуловскаго строгаго стиля и пользуются большею свободой въ гармонизаціи. Такого направленія держатся, напр., изданія СПБ. Братства Пресвятой Богородицы (при участіи Д. Н. Соловьева и др.); въ нихъ допускается употребленіе септаккорда и звуки мелодіи часто принимаются за проходящіе и не сопровождаются каждый самостоятельными аккордами. Все же и здѣсь сопровождающіе голоса какъ то чужды еще по своему строенію основной мелодіи; въ общемъ гармонія рѣдко неразрѣдно сливается и отвѣчаетъ характеру мелодіи; не помогаетъ этому и введеніе унисона или пользованіе т. н. монастырскимъ составомъ хора (т. е. альтъ, теноръ и басъ). Изданъ въ переложеніи почти полный кругъ церковнаго пѣнія, и хотя на протяженіи столь многочисленныхъ пѣснопѣній встрѣчается, конечно, много однообразія и монотонности, но переложенія эти стоятъ, несомнѣнно, выше Потуловскихъ и находятъ себѣ исполнителей. Подобнымъ же характеромъ отличаются переложенія А. А. Архангельскаго, который, впрочемъ, въ нѣкоторыхъ случаяхъ вводитъ и хроматизмъ въ интересахъ большаго разнообразія и звучности.

Въ 80-хъ годахъ къ гармонизаціи церковныхъ напѣвовъ обратился, подобно Глинкѣ, другой выдающійся свѣтскій композиторъ—*П. И. Чайковскій*. Его трудъ носитъ названіе «Всенощное Бдѣніе. Опытъ гармонизаціи богослужебныхъ пѣснопѣній». Въ предисловіи о характерѣ переложенія самъ авторъ выражается такъ: «Иные изъ подлинныхъ церковныхъ напѣвовъ я оставилъ неприкосновенными, въ другихъ позволить себѣ нѣкоторыя незначительныя отклоненія; въ третьихъ—мѣстами вовсе уклонился отъ точнаго послѣдованія напѣву, отдавшись влеченію собственнаго музыкальнаго чувства. При гармонизаціи церковныхъ мелодій я держался тѣсныхъ границъ т. н. строгаго стиля, т. е. безусловно избѣгалъ хроматизма и лишь въ самомъ ограниченномъ числѣ случаевъ позволялъ себѣ употребленіе диссонирующихъ звукосочетаній».—Всенощная будетъ, по словамъ автора въ частномъ письмѣ, «попыткой возвратити нашей церкви ея собственность, насильно отъ нея отторгнутую. При этомъ авторъ старался избѣгать крайностей, т. е. вовсе не задавался мыслью возсоздать древній способъ церковнаго пѣнія и выбиться изъ путь европеизма, но и не подчинялся установившимся со временъ Бортиянскаго традиціямъ италяннизированія нашихъ напѣвовъ»⁵⁷⁾.

Особое значеніе получаетъ новое направленіе въ переложеніяхъ Придворной Капеллы, исполненныхъ во время завѣдыванія ею русскихъ композиторовъ—*М. А. Балакирева* и *Н. А. Римскаго-Корсакова*. Въ 1888 г. Капеллой была издана книга подъ названіемъ «Пѣніе при Всенощномъ бдѣніи древнихъ распѣвовъ». Церковная мелодія, сохраненная въ неприкосновенности, гармонизована здѣсь въ діагоническомъ стробѣ; сопровождающіе голоса ведутся такъ же самостоятельно, какъ и основной, нерѣдко получая рисунокъ мелодіи, подобный рисунку основного напѣва. Въ переложеніяхъ чувствуется вліяніе незауряднаго таланта гармонизатора, дающаго иногда въ высшей степени художественное толкованіе древней мелодіи, при всей простотѣ и удобоисполнимости гармонизаціи. Кромѣ того—изданіе стоитъ гораздо выше прежнихъ подобныхъ изданій и потому, что отличается отъ нихъ значительной полнотой въ соотвѣтствіи съ требованіями церковно-богослужебнаго осмогласія, равно и потому еще, что этотъ трудъ впервые примѣняетъ въ широкихъ размѣрахъ контрапунктическую обработку церковныхъ мелодій, какъ наиболѣе отвѣчающую свободному теченію ихъ, и тѣмъ устанавливаетъ наилучшій типъ гармонизаціи⁵⁸⁾.

57) Или еще—Чайковскій пишетъ: «Если удастся выдти побѣдителемъ изъ всехъ затрудненій, я буду гордиться, что первый изъ *современныхъ русскихъ музыкантовъ* потрудился для возстановленія первобытнаго характера и стиля нашей церковной музыки».—Жизнь П. И. Чайковскаго, т. II, стр. 471.

58) Необходимо отмѣтить незначительную распространенность этого изданія среди хоровъ церковныхъ; трудно объяснить истинныя причины такого незаслуженнаго отношенія къ солидной работѣ.



П. И. Чайковскій (1840—1893).

Дальнѣйшее развитіе даннаго направленія можно видѣть въ произведеніяхъ *Г. Θ. Львовскаго* (род. 1830, ум. 1894 г. состоялъ регентомъ Спб. Митрополическаго хора съ 1856 по 1893 г.). Въ нихъ голосоведеніе становится еще свободнѣе, подчиняясь исключительно характеру основной мелодіи; эта послѣдняя сохраняется въ возможной точности и удерживаетъ свой первоначальный ритмъ; ея характерныя особенности не только не сглаживаются, а выдѣляются выдержанными въ томъ же духѣ сопровождающими голосами (для чего наиболѣе часто применяется имитация). Предназначительный псаломъ, херувимскія пѣсни, Блаженіи яже избралъ, Непорочны и др. представляютъ собою наиболѣе подходящее и вполнѣ художественное выраженіе характера основной церковной мелодіи.

Произведенія Львовскаго и только что упомянутое изданіе Капеллы можно признать выдающимися образцами гармонизаціи, твердо упрочившими въ подобныхъ работахъ преобладаніе строгаго контрапунктческаго стиля. Отличительными чертами ея являются—сохраненіе въ цѣлости подлинныхъ церковныхъ напѣвовъ, равно—неприкосновенность священнаго текста; затѣмъ—діатоническій строй цѣлаго,

какъ въ мелодіи, такъ и въ сопровождающихъ голосахъ, которые по возможности должны принимать форму и движеніе, подобныя основной мелодіи; допускается употребленіе проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ, отчасти—задержаній, и другихъ—придающихъ голосоведенію свободу и разнообразіе приемовъ. Эти требованія явились результатомъ не произвольнаго выбора, а подробнаго и болѣе основательнаго, чѣмъ раньше, изученія того матеріала, съ какимъ имѣла дѣло гармонизація, т. е. древнихъ напѣвовъ.

Въ этомъ случаѣ самое важное значеніе имѣютъ литературныя труды дѣятелей по церковному пѣнію во главѣ съ первымъ историкомъ его, прот. Д. В. Разумовскимъ, положившимъ начало строгаго научной разработкѣ русскаго церковнаго пѣнія, извлекшимъ изъ забвенія подлинныя пѣвческія книги въ ихъ знаменномъ изложеніи. Насколько важно это было для дѣла—достаточно показываетъ неудачное столкновеніе А. Θ. Львова съ Московскимъ Комитетомъ, когда обѣ стороны, защищая каждая свои взгляды, не могли найти для нихъ твердой опоры въ образцовыхъ книгахъ и потому не могли придти къ соглашенію въ самыхъ коренныхъ вопросахъ гармонизаціи. И если дѣятельность Потулова находится въ тѣсной связи со статьями и изысканіями о характерѣ древне-русскаго пѣнія кн. Одоевскаго, то и движеніе послѣднихъ лѣтъ нельзя не поставить въ параллель съ развитіемъ науки о церковномъ пѣніи. До конца 60-хъ годовъ этой науки не существовало, ее вызвалъ къ жизни своими трудами первый профессоръ исторіи церковнаго пѣнія—прот. *Д. В. Разумовскій* (род. 1818, ум. 1889 г.)—священникъ церкви св. Георгія, что на Вспольѣ, въ Москвѣ⁵⁹).

Въ первыхъ своихъ статьяхъ параллельно съ изложеніемъ историческихъ фактовъ, обоснованнымъ на подлинныхъ памятникахъ исторіи, Разумовскій старался выяснитъ исторію и внутренняго развитія пѣнія, а равно далъ ключъ къ его изслѣдованію посредствомъ изученія основъ знаменнаго нотописанія. Задачи такого изслѣдованія были чрезвычайно обширны. Достаточно вспомнить, что знаменное изложеніе мелодій было понятно только единичнымъ личностямъ, что живое исполненіе знаменнаго пѣнія было невозможно, что законы построенія церковныхъ мелодій яено не сознавались, однимъ словомъ—что знаменныя книги были для большинства нашихъ

59) О немъ см. «Д. С. прот. Д. В. Разумовскій». Церк. Вѣд. 1889 г. № 5.



Прот. Д. В. Разумовскій (1818—1889).



Г. О. Львовскій (1830—1894).

дѣятелей по церковному пѣнію не живыми свидѣтелями «древняго пѣнія», а загадочными іероглифическими рукописями, не имѣющими никакой цѣнности, даже никакого смысла. Разумовскій поставилъ своей задачей изслѣдовать эти безлинейныя рукописи и объяснить, показавъ все ихъ значеніе для церковнаго пѣнія. Въ 1867 г. онъ выступаетъ съ своимъ капитальнымъ трудомъ «Церковное пѣніе въ Россіи», написаннымъ для учениковъ Московской Консерваторіи, открывшей по настоянію кн. Одоевскаго первую кафедру

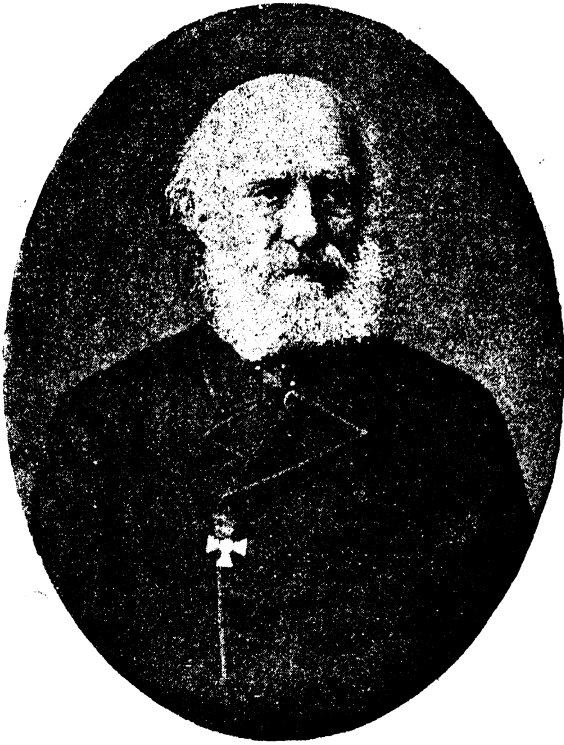
исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи и пригласившей Разумовскаго въ качествѣ профессора. Но не учебнымъ только цѣлямъ удовлетворяло новое сочиненіе, — оно было какъ бы отвѣтомъ для всѣхъ, что прежде чѣмъ приступать къ какимъ бы то ни было опытамъ надъ

древне-церковнымъ пѣніемъ, необходимо основательно изучить, всесторонне изслѣдовать своеобразную область русскаго церковнаго пѣнія; оно приглашало всѣхъ композиторовъ и перелазгателей обратиться къ самымъ вѣрнымъ свидѣтелямъ—рукописямъ, и съ знакомства съ ними начать дѣло возстановленія древне-церковныхъ напѣвовъ. Съ появленіемъ этого труда, внесшаго историческую перспективу для сужденія, былъ найденъ тотъ путь, на которомъ можно ожидать большей, чѣмъ это было до сихъ поръ, увѣренности въ трудахъ по церковному пѣнію не только теоретическихъ, но и художественно-музыкальныхъ. Исторія церковнаго пѣнія, дѣйствительно, послѣ появленія этого труда не только не покидаетъ новой почвы, новаго направленія, но дала уже не мало осязательныхъ результатовъ и положительныхъ выводовъ, какіе были бы невозможны при прежнемъ положеніи дѣла.

Не свободный—въ качествѣ перваго опыта систематическаго изложенія исторіи русскаго церковнаго пѣнія—отъ неточностей и неосновательныхъ—иногда—предположеній, трудъ Разумовскаго открывалъ собою рядъ научныхъ изслѣдованій, стремившихся къ той же цѣли оживленія современнаго церковнаго пѣнія посредствомъ реабилитаціи древнихъ подлинныхъ русскихъ напѣвовъ⁶⁰⁾.

Въ 1872 г. въ Москвѣ выступаетъ съ лекціею объ историческомъ происхожденіи, мелодическомъ и акустическомъ устройствѣ церковныхъ напѣвовъ Ю. К. Арнольдъ (род. 1811, ум. 1898 г.). Въ лекціи онъ, между прочимъ, позволяетъ себѣ нападать (и по его собственнымъ словамъ «довольно ѣдко») на «профессора Московской Консерваторіи» за ошибки по части музыкально-техническихъ разъясненій. Результатъ этихъ нападокъ, однако, былъ тотъ, что скоро оба противника становятся друзьями, такъ какъ, по убѣжденію Разумовскаго, не въ характерѣ истиннаго ученаго было скрывать свои неизбѣжныя ошибки. Сойдясь на любимой тѣмъ и другимъ почвѣ историко-техническаго изслѣдованія церковнаго пѣнія, Разумовскій и Арнольдъ дѣятельно помогаютъ другъ другу въ работахъ. И если не свободенъ былъ отъ ошибокъ первый, то не можетъ быть признанъ непогрѣшившимъ и послѣдній. Создавши себѣ цѣль изслѣдованія музы-

60) Наиболѣе цѣнныя статьи Разумовскаго—«О нотныхъ безлинейныхъ рукописяхъ церк. знаменнаго пѣнія» Чт. Общ. Люб. Дух. Просв. 1863 г., «Объ основныхъ началахъ богослужебнаго пѣнія правосл. Греко-Россійской церкви» въ трудахъ Моск. Общ. Древне-рус. искусства 1866 г., «Богослужбное пѣніе правосл. Греко-Россійской церкви». М. 1886 и др.



Ю. К. Арнольдъ (1811—1898).

кально-техническаго устройства знаменнаго распѣва на основаніи Византійской музыкальной теоріи, Арнольдъ все свое вниманіе обратилъ на эту послѣднюю и излагаетъ ее до мельчайшихъ подробностей, оставляя въ тѣни главное—русскія знаменныя мелодіи. Стремясь отыскать принципъ гармонизаціи ихъ, авторъ хочетъ открыть его не столько на основаніи ихъ собственной конструкціи, сколько на основаніи акустическихъ вычисленій звукорядовъ, изложенныхъ въ многочисленныхъ трактатахъ Византійскихъ музыкальных писателей: искусственность такого метода очевидна ⁶¹⁾.

Въ сочиненіяхъ другого изслѣдователя—прот. *И. И. Вознесенскаго* (род. 1838 г.)—объ осмогласныхъ древнихъ и позднѣйшихъ распѣвахъ преобладаетъ иная точка зрѣнія. Авторъ пытается дать техническій разборъ всей мелодики напѣвовъ, анализируя конструкцію и взаимоотношеніе главныхъ и вспомогательныхъ частей ихъ. Подобное изслѣдованіе знаменнаго распѣва ведется, однако, не по оригинальному изложенію его въ крюковомъ начертаніи, а по изложенію нотно-линейному и позднѣйшему,

отчего всѣ наиболѣе типичныя особенности этого древнѣйшаго распѣва ускользаютъ отъ наблюденія автора. Большими достоинствами отличаются тѣ работы о. Вознесенскаго, которыя имѣютъ дѣло съ позднѣйшими распѣвами, записанными и въ оригиналѣ по нотно-линейной системѣ, т. е. работы о Кіевскомъ, Болгарскомъ и Греческомъ распѣвахъ и о юго-западныхъ ирмолагахъ, а также и о пѣніи Греческой церкви ⁶²⁾.

Несомнѣнно на болѣе вѣрномъ пути къ разрѣшенію коренныхъ вопросовъ русскаго церковнаго пѣнія находятся тѣ изслѣдователи, которые обращаются непосредственно къ изученію знаменныхъ мелодій въ ихъ крюковомъ изложеніи, тѣ, которые продолжаютъ черную работу, начатую Д. В. Разумовскимъ, и которые, волею судьбы, должны были занять послѣ него каеэдру исторіи церковнаго пѣнія въ Московской Консерваторіи. Это—во 1-хъ, С. В. Смоленскій и, во, 2-хъ свящ. В. М. Металловъ.

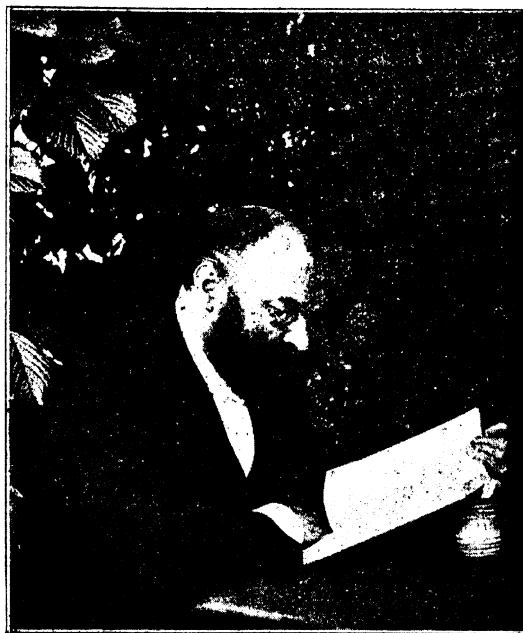
Въ сочиненіяхъ *С. В. Смоленскаго* (род. 1848 г.) съ одной стороны—на основаніи изученія мелодическаго и ритмическаго устройства—устанавливается оригинальное художественное значеніе древнихъ церковныхъ распѣвовъ, съ другой—на основаніи изученія подробностей знаменнаго письма—объясняется тѣсная связь развитія семеіографіи параллельно съ развитіемъ русскаго церковно-пѣвческаго искусства. Владѣя вполне пониманіемъ крюковыхъ записей напѣвовъ, Смоленскій въ своихъ изслѣдованіяхъ основывается исключительно на документальныхъ данныхъ, привлекая для этого множество подлинныхъ памятниковъ и свидѣтельствъ. Изданіе Азбуки Мезенца, обзоръ пѣвческихъ нотацій, описаніе Воскресенскаго Ирмолога, краткое сообщеніе о древне-пѣвческихъ рукописяхъ въ собраніи Московскаго Синодальнаго Училища церковнаго пѣнія,—даютъ цѣлый рядъ весьма цѣнныхъ и новыхъ въ литературѣ свѣдѣній и выводовъ. Послѣднее сообщеніе имѣетъ въ виду собранную трудами автора—въ бытность его директоромъ Синодальнаго Училища—богатѣйшую бібліотеку рукописей крюковыхъ и линейныхъ, одnogлосныхъ и хоровыхъ,—которой, вѣроятно, суждено будетъ, по выраженію автора, вписать совершенно новыя страницы въ исторіи русскаго церковнаго пѣнія, страницы живыя и поучительныя.—

61) Двѣ книги Арнольда: Теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія на основаніи автентическаго и акустическаго анализа. М. 1880 и—Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія. М. 1886.

62) Изъ многочисленныхъ трудовъ о. Вознесенскаго назовемъ—1. О церк. пѣніи прав. Греко-Россійской церкви (2 вып.). Рига 1889 и 1890—2. Осмогласные распѣвы трехъ послѣднихъ вѣковъ (3 вып. и приложеніе). Кіевъ и Рига 1888—1893—3. Церк. пѣніе прав. Юго-зап. Руси (4 вып.) Кіевъ и М. 1890—1899—4. О пѣніи въ прав. церквяхъ греч. востока (ч. I—II). Кострома 1895—96 и др.

Несомнѣнное значеніе имѣеть также совершенная лѣтомъ 1906 года поѣздка С. В. Смоленскаго на Аѳонъ, давшая до 1500 снимковъ съ греческихъ крюковыхъ рукописей XI—XII в. ⁶³⁾.

Свящ. В. М. *Металловъ* (род. 1862 г.) въ «Азбукѣ крюкового пѣнія»—(М. 1899) и «Осмогласіи знаменнаго роспѣва» (М. 1899) даетъ отличныя руководства для чтенія безлинейной семеіографіи и изученія осмогласія знаменнаго роспѣва по т. н. попѣвкамъ, т. е. мелодическимъ фигурамъ и оборотамъ, типичнымъ для старинныхъ русскихъ роспѣвовъ. Сочиненіе Металлова «Строгій стиль гармоніи» (М. 1898), въ которомъ авторъ параллельно съ изложеніемъ основаній обще-музыкальнаго строгаго стиля пытается установить начала особаго строгаго-церковнаго стиля, какъ онъ выработался въ сочиненіяхъ лучшихъ церковныхъ композиторовъ послѣдняго времени заслуживаетъ вниманія, какъ единственное изслѣдованіе теоріи собственно русской церковной музыки.—Вышедшее въ 1906 г. сочиненіе о Богослужебномъ пѣніи русской церкви въ періодъ домонгольской представляетъ собою подробное изслѣдованіе древнѣйшихъ памятниковъ—рукописей XI—XII в. въ связи съ вопросами о ихъ происхожденіи, содержаніи, семеіографіи и т. п. ⁶⁴⁾.



С. В. Смоленскій.



Свящ. В. М. Металловъ.

63) Заглавія сочиненій были уже приведены раньше въ примѣч.—О поѣздкѣ на Аѳонъ авторъ сообщаетъ въ статьѣ «Изъ дорожныхъ впечатлѣній». См. «Рус. Муз. Газета» 1906 г. №№ 42—46.

64) Кромѣ того «Церковное пѣніе, какъ предметъ преподаванія въ народной школѣ». 2-е изд. 1894 г.—«Очеркъ исторіи прав. церковнаго пѣнія въ Россіи». 3-е изд. М. 1900.—«Синодальные, бывшіе патриаршіе, пѣвчіе»—въ «Русск. Муз. Газ.» 1898 г. и отд.—«Старинный трактатъ по теоріи музыки»—ibid. 1897 г.

VI.

За послѣднюю четверть вѣка русское церковное пѣніе представляетъ не мало новыхъ явленій, характерныхъ для исторіи его развитія какъ въ области духовно-музыкальнаго творчества, такъ и другихъ сторонъ церковно-пѣвческаго дѣла.

Необходимо отмѣтить необыкновенное, сравнительно съ прошлымъ, количественное размноженіе печатныхъ духовно-музыкальныхъ произведеній. Первымъ толчкомъ къ этому была обнаружившаяся послѣ процесса П. И. Чайковскаго—Бахметева—изъ за Литургіи перваго—возможность безпрепятственнаго печатанія тѣхъ церковныхъ сочиненій, которыя не домогались права быть исполняемыми при богослуженіи. Большинство регентовъ стремилось использовать новую льготу, тѣмъ болѣе, что издавшая Чайковскаго музыкальная фирма П. Юргенсона охотно прибрѣтала въ собственность и печатала произведенія духовныхъ композиторовъ, а Придворная Капелла не стѣсняла болѣе авторовъ суровыми требованіями цензуры. Большая часть этой литературы принадлежитъ, однако, т. н. пѣвческой музыкѣ, т. е. музыкѣ, созданной по побужденіямъ, ничего общаго не имѣющимъ съ характеромъ художественнаго творчества, въ лучшемъ случаѣ удовлетворяющей лишь практической потребности и вкусамъ какихъ-либо мѣстныхъ хоровъ, и съ музыкальной стороны представляющей интересъ ничтожный. Есть, конечно, и между такими сочиненіями болѣе или менѣе счастливыя исключенія, но и они—въ качествѣ таковыхъ, не измѣняютъ общаго положенія дѣла.

Съ процессомъ Чайковскаго—Бахметева нельзя не поставить въ связь и того, что теперь выступаютъ съ духовно-музыкальными сочиненіями и другіе свѣтскіе композиторы, мало склонные вообще отказываться отъ роскошныхъ красокъ оркестровой музыки въ пользу ограниченныхъ средствъ вокальнаго хора, къ тому-же со спеціальнымъ богослужебнымъ назначеніемъ. Первоначальною цѣлью Чайковскаго было—создать свободное по замыслу сочиненіе, которое могло-бы внести новую свѣжую струю въ избитую манеру письма съ наивными приѣмами совершенно неразвитой музыкальной техники. Сочиненіе Чайковскаго, дѣйствительно, вносило въ область духовно-музыкальной композиціи рѣдкую въ ней музыкальность, мастерство настоящаго современнаго художника. Это было очень ново для литературы, жившей, собственно говоря, не лучшими преданіями школы Бортнянскаго и Львова, и не могло не вызывать на подражаніе.

Параллельно и почти одновременно съ Чайковскимъ вступаетъ на духовно-музыкальное поприще другой русскій художникъ *Н. А. Римскій Корсаковъ* (род. 1844 г.), занимавшій съ 1883 по 1894 г. должность помощника управляющаго придворной капеллой—*М. А. Балакирева*. Въ сообществѣ съ послѣднимъ и другими видными дѣятелями капеллы (напр., Е. С. Азѣвымъ) онъ вліятельно участвуетъ въ работахъ по гармонизаціи пѣснопѣній Всенощнаго Бдѣнія древнихъ роспѣвовъ, изданныхъ потомъ Капеллой, и пишетъ особо свои духовно-музыкальныя произведенія, связанныя единствомъ направленія съ упомянутымъ коллективнымъ трудомъ⁶⁵⁾. И если въ послѣднемъ изрѣдка можно встрѣтить опыты сближенія церковныхъ пѣснопѣній съ формами хорового народнаго пѣснодѣнія, то въ собственныхъ произведеніяхъ Р.-Корсакова народному элементу отводится болѣе почетное мѣсто. Правда, дѣло ограничивается пока предпочтеніемъ наиболѣе существенныхъ сторонъ народно-церковной музыки—діатонизма, мелодической самостоятельности голосовъ, но эти стороны выражены довольно полно и опредѣленно. Правда, Н. А. Римскій-Корсаковъ на этихъ опытахъ сближенія церковнаго съ народнымъ и остановился, не продолживъ—даже количественно—начатое дѣло, но намекъ былъ данъ, и, какъ извѣстно, имѣлъ значительныя послѣдствія: національному элементу съ тѣхъ поръ суждено было войти въ обиходъ русскаго духовнаго композитора на равныхъ съ общемузыкальными требованіями правахъ.

Развитіе церковной музыки не ограничивается только-что упомянутыми явленіями. Для цѣлей гармонизаціи естественно было воспользоваться тѣми указаніями, какія могла дать сама гармонизируемая мелодія, въ послѣднее время болѣе и болѣе изучаемая по нотнымъ однополоснымъ книгамъ; естественно было придти къ мысли сопровождать основную мелодію голосами, изложенными въ характерѣ и стрѣ той-же мелодіи. Контрапунктическая обработка древнихъ напѣвовъ

65) Таковы—«Чертогъ Твой», «Се женихъ грядетъ въ полунощи», и особенно—«Тебе Бога хвалимъ»—на 2 хора.

неминуемо должна была привести къ такой гармонизации, и ея первоначальныя формы въ переложеніяхъ, напр., Чайковского, или особенно—Львовскаго, уже отчасти существовали. Дальнѣйшимъ представителемъ подобной обработки древнихъ напѣвовъ является *А. Д. Кастальскій*, регентъ Московскаго Синодальнаго хора (род. 1856 г.). Въ его рукахъ переложеніе знаменнаго, или другого церковнаго распѣва, становится, однако, не обычнымъ гармоническимъ сопровожденіемъ мелодіи, а скорѣе художественной реставраціей, дающей слушателю понять всѣ красоты подлинника. Несмотря на незаурядную технику своихъ переложеній, Кастальскій никогда не приносить ей въ жертву ни основной мелодіи, ни церковнаго текста, ни наконецъ — хоровой звучности переложенія. Обладая глубокимъ знаніемъ русскихъ церковныхъ напѣвовъ, Кастальскій не останавливается и передъ другой задачей современнаго духовнаго композитора—творчествомъ въ духѣ народно-церковнаго пѣнія. Его переложенія, и особенно его сочиненія, въ большинствѣ основаны на разнообразныхъ приемахъ народно-церковной хоровой техники, съ широкимъ развитіемъ системы подголосковъ, подхватовъ, своеобразныхъ каденцій, ритмики и т. д., и по своимъ темамъ чрезвычайно близки какъ церковнымъ, такъ и мірскимъ пѣснопѣніямъ. Въ силу тѣсной связи между смысломъ текста и его музыкальнымъ изложеніемъ, а также въ силу примѣненія облагороженныхъ традиціонныхъ церковнопѣвческихъ приемовъ, произведенія Кастальскаго сохраняютъ также и свой церковный характеръ⁶⁶).



А. Д. Кастальскій.

Изъ другихъ композиторовъ—за послѣднее время—съ болѣе или менѣе опредѣлвшимся направлениемъ могутъ быть названы—*А. Т. Гречаниновъ* (род. 1864 г.), *Н. И. Компанейскій* (род. 1848 г.), *С. В. Панченко* (род. 1867 г.), свящ. *М. А. Лисицынъ* (род. 1871 г.), *Ш. Г. Чесноковъ* (род. 1878 г.), *М. М. Ипполитовъ-Ивановъ* (род. 1859 г.), *Д. В. Аллемановъ* (род. 1867 г.); *А. А. Архангельскій* (род. 1846 г.) и др. Первый изъ нихъ, въ раннемъ своемъ произведеніи (Литургія ор. 13) примкнувшій къ Чайковскому, впоследствии сталъ на собственную дорожку, создавъ себѣ цѣль въ широкой обработкѣ церковныхъ мелодій съ преобладаніемъ народнаго характера. Отлично распоряжаясь вокальными средствами хора, Гречаниновъ пишетъ болѣею частью эффектные звучные хоры, съ ясной декламацией текста и изобразительностью музыки, безъ слѣдовъ какой-либо утрировки или преднамѣренности стиля. Н. И. Компанейскій, издающій русскіе церковные распѣвы въ многоголосной обработкѣ, стремится дать имъ характерно-русскую, чаще безыскусственную «церковно народную» гармонизацию, заимствуя принципы ея отчасти въ подлинномъ хоровомъ народномъ пѣніи, отчасти въ техническомъ строѣ самыхъ церковныхъ мелодій. С. В. Панченко, давшій въ композиціи Литургіи не мало вдохновенной музыки для иллюстраціи священнаго текста, отличается здѣсь смѣлостью замысла и выполненія,—рѣдко замѣчаемою въ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ даже и послѣдняго времени.

Въ сочиненіяхъ нѣкоторыхъ изъ указанныхъ композиторовъ нельзя не отмѣтить одной особенности, свидѣтельствующей о малой связи этихъ сочиненій съ установившимся типомъ русскаго богослужебнаго пѣнія. Таково, напр., отрицаніе церковнаго закона осмогласія, когда цѣлый рядъ гласовыхъ пѣснопѣній замѣняется пѣснопѣніями съ собственной мелодіей композитора; такъ въ «Литургіи» Панченко изложены прокимны во «Всенощной» Ипполитова-Иванова—даже «Господи воззвахъ». Или—таково-же введеніе необычнаго въ русской церковной музыкѣ хорового эффекта, когда текстъ священнаго пѣснопѣнія поручается голосу solo, а хоръ аккомпанируетъ ему съ произнесеніемъ одного только слова,—какъ это въ «Вѣрую» изъ Литургіи Гречанинова ор. 29. Или—таково стремленіе создать цѣльное музыкальное произведеніе путемъ привлеченія къ музыкальному исполненію священника и діакона для особо назначенныхъ речитативовъ каждаго изъ нихъ, какъ это въ «Милость мира» у Чеснокова. Должно сказать, что духовно-музыкальнымъ произведеніямъ съ подобными пововеденіями едва-ли суждено стать достояніемъ всей поющей церкви, едва-ли суждено войти въ практическій обиходъ церковнаго

66) Количество пзданныхъ Кастальскимъ дух. муз. сочиненій простирается до 60 №№—исключительно «переложеній» или опытовъ обработки обиходныхъ мелодій.

пѣнія, какъ вошли, напр., сочиненія Бортнянскаго или переложенія Турчанинова. У нихъ мало, или совсѣмъ нѣтъ точекъ соприкосновенія съ исторически сложившимся типомъ церковнаго пѣнія, съ характеромъ требованій, предъявляемыхъ массою къ этой области художественнаго творчества. Впрочемъ, повидимому, и цѣль этихъ произведеній иная — они стремятся создать новый видъ слушателя, и возвысить до своего уровня косную массу, въ чемъ конечно и заключается ихъ положительная сторона.

Съ середины 90-хъ годовъ начинаетъ обращать на себя вниманіе реформированный въ 1886 г. Московскій Синодальный хоръ и пѣвческое Училище при немъ. Ранѣе ничѣмъ не выдѣлявшійся изъ множества подобныхъ хоровъ, въ это время онъ увлекается общимъ движеніемъ къ восстановленію древнихъ напѣвовъ въ современной формѣ, и вводитъ ихъ въ той или другой гармонизаціи въ церковно-пѣвческую практику. Этому способствовало присутствіе въ Училищѣ и хорѣ такихъ видныхъ силъ, какъ С. В. Смоленскій—въ качествѣ директора (до 1901 г.), В. С. Орловъ—регента (до 1901 г.) и потомъ директора, и А. Д. Кастальскій (съ 1901 г. регентъ хора)—въ качествѣ, главнымъ образомъ, композитора, усвоившаго въ атмосферѣ Училища и хора для себя цѣль художественнаго воссозданія древне-церковныхъ напѣвовъ и творчества въ духѣ ихъ. Обязательное пѣніе хора въ Большомъ Успенскомъ Соборѣ, свято соблюдающемъ преданія старины (выполненіе церковнаго устава, знаменный распѣвъ, пѣніе на подобень, унисонъ), не могло не отразиться на характерѣ пѣнія хора, а вмѣстѣ съ тѣмъ мастерское исполненіе хоромъ многочисленныхъ стильныхъ переложеній древнихъ напѣвовъ подъ управленіемъ выдающагося художника-регента, не могло не привлекать общихъ симпатій къ этому своеобразному хору. Администрація Училища шла на встрѣчу такому движенію и принимала мѣры къ болѣе широкому ознакомленію общества съ историческимъ развитіемъ церковнаго пѣнія особенно въ отношеніи напѣвовъ древнихъ, равно съ современнымъ его положеніемъ, для чего устраивала интересные по программѣ и исполненію духовные концерты, допускала на репетиціи постороннихъ слушателей, и не отказывала новымъ композиторамъ въ возможности услышать ихъ произведенія въ образцовомъ исполненіи хора. Все это не только упрочило значеніе учрежденія, но не могло не отозваться на развитіи серьезнаго интереса къ тому направленію въ церковномъ пѣніи, которое должно, по выраженію Чайковскаго, «возвратить нашей церкви тотъ строй богослужебнаго пѣнія, который искони составлялъ ея драгоцѣнное достояніе».—При Училищѣ трудами С. В. Смоленскаго была собрана единственная въ Россіи, по богатству матеріала, бібліотека церковно-пѣвческихъ рукописей XV—XIX в., сдѣлавшая легко выполнимымъ трудное прежде ознакомленіе съ историческими памятниками церковнаго пѣнія. Въ Училищѣ съ 9-ти лѣтнимъ курсомъ пѣвчіе получаютъ достаточное общее и музыкальное образованіе, выходя по окончаніи вполне подготовленными регентами и учителями церковнаго пѣнія ⁶⁷⁾.

Таковыми-же правоспособными регентами и учителями являются ученики Регентскаго класса при Придворной Пѣвческой Капеллѣ, получающіе согласно утвержденному въ 1884 г. новому положенію образованіе по основательной нормальной программѣ. Воспитанники Синодальнаго Училища и Регентскаго класса являются единственными музыкально-образованными руководителями многочисленныхъ церковныхъ хоровъ по всей Россіи, равно и преподавателями пѣнія въ различныхъ учебныхъ заведеніяхъ. — Изученіе церковнаго пѣнія въ духовныхъ школахъ поставлено въ самыя неблагопріятныя условія: введенная въ 1884 г. новая программа, имѣвшая цѣлью, въ соотвѣтствіи съ современными теченіями, усилить изученіе древнихъ церковныхъ напѣвовъ, должна была свестись на нѣтъ какъ по неподготовленности самихъ преподавателей пѣнія, по ихъ случайному подбору, такъ и по недостаточности числа уроковъ по церковному пѣнію и отсутствію надобныхъ учебныхъ руководствъ ⁶⁸⁾.

Слѣдуетъ отмѣтить обнаружившееся въ послѣднее время стремленіе церковныхъ хоровъ къ объединенію въ профессиональныя общества съ цѣлью матеріальнаго улучшенія быта и обез-

67) Въ печати свѣдѣнія объ Училищѣ и хорѣ можно найти въ статьѣ Ник. Финдейзена—«Синодальное Училище церковнаго пѣнія въ Москвѣ»—«Русск. Муз. Газ.» 1898 г. стр. 345. А также—«П. И. Чайковскій и Московскій Синодальный хоръ»—статья К. П. С. «Моск. Вѣд.» 1902 г. № 50.

68) Ср. Д. С. «Необходимыя разъясненія по поводу программы церковнаго пѣнія въ духовныхъ семинаріяхъ и училищахъ. Приб. къ «Церк. Вѣд.» 1890 г. №№ 10, 12, 13 и 17.

печенія на случай инвалидности, движеніе въ пользу слѣздовъ церковныхъ регентовъ и пѣвцовъ для выясненія нуждъ церковнаго пѣнія.

Что касается литературы по церковному пѣнію, то здѣсь можно указать на труды *С. В. Смоленскаго*—«О ближайшихъ практическихъ задачахъ и научныхъ разысканіяхъ въ области русской церковно-пѣвческой археологій» Спб. 1904; *С. С. Волковой*—«О древне-русскихъ церковныхъ напѣвахъ и о значеніи ихъ для будущности русскаго музыкальнаго искусства» Спб. 1906; свящ. *В. М. Металлова*—«Исторія церковнаго пѣнія, какъ наука» въ журналѣ «Вѣра и Церковь» за 1902 г., статьи *В. О. Комарова*—«Средства къ улучшенію церковнаго пѣнія»—въ прилож. къ «Прав. Обозр.» за 1890 г.; свящ. *М. А. Лисицына*—«Обзоръ духовно-музыкальной литературы» Спб. 1901, статьи по исторіи русскаго церковнаго пѣнія въ журн. «Музыка и пѣніе», брошюру—«Церковь и музыка»--изъ «Русск. Вѣстника» 1902 г. и др.; прот. *С. В. Протопопова*, извѣстнаго и въ качествѣ композитора,—«О художественномъ элементѣ въ православномъ церковномъ пѣніи»—Спб. 1905 г. (2-е изд.); статью *С. К. Булича*—по исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи,—напечатанную въ Энциклоп. Словарѣ Брокгауза и Ефрона; *Д. В. Аллеманова*—«Церковные лады и гармонизація ихъ по теоріи древнихъ дидакаловъ восточнаго осмогласія» М. 1900; статьи *А. Т. Гречанинова* въ «Моск. Вѣдом.» по вопросу «О духѣ церковныхъ пѣснопѣній» съ относящимися къ нимъ статьями др. авторовъ, съ 1900 г., многочисленныя статьи и замѣтки *Н. И. Копманейскаго*—о стилѣ церковныхъ пѣснопѣній, о связи русскаго церковнаго пѣнія съ византійскимъ, о духовно-музыкальной цензурѣ и др. въ журналахъ—«Русская Музык. Газета» и «Музыка и Пѣніе»; *Н. О. Букрѣва*—статьи и рецензіи—въ «Извѣстіяхъ Спб. Общества Музык. Собраній» и т. д.—Послѣднія названныя періодическія изданія—за неимѣніемъ спеціальнаго органа по церковному пѣнію—наиболѣе часто отдають свои страницы обсужденію и текущихъ вопросовъ церковно-пѣвческой жизни.

А. П.

