

О художественномъ элементѣ въ православномъ церковномъ пѣніи.

(Мысли и наблюдения).

„Духа не угашайте“ (1 Фесс. 5, 19).

Въ обществѣ и въ печати нерѣдко слышатся сужденія, направленныя противъ художественнаго исполненія за Богослуженіемъ въ храмѣ Божиемъ музыкально - гармонизованныхъ церковныхъ пѣснопѣній. Говорятъ и пишутъ, будто церковное пѣніе не должно имѣть цѣлей музыкально - эстетическихъ, будто оно должно быть безыскусственнымъ и простымъ, т. е. негармонизованнымъ и стало быть одногласнымъ (въ крайнемъ случаѣ—унисоннымъ) сопровожденіемъ текста молитвъ—частію въ предѣлахъ уставныхъ гласовъ, частію-же речитативно. Прибавляютъ, что исключительно безыскусственное, одногласное или унисонное пѣніе за Богослуженіемъ переноситъ духъ молящихся къ первымъ временамъ христіанства, когда въ церковныхъ собраніяхъ всё было умирительно просто, и вмѣстѣ съ тѣмъ практически содѣйствуетъ скорѣйшему осуществленію такъ называемаго всенароднаго пѣнія, бывшаго въ употребленіи на церковныхъ собраніяхъ первенствующихъ христіанъ¹⁾.

Не беремъ судить: на сколько отсутствіе гармонизаціи церковно-богослужебной мелодіи и одногласная простота церковнаго пѣнія въ силахъ приблизить современныхъ богомольцевъ къ апостольскимъ временамъ, когда у вѣрующихъ,

¹⁾ См. напр. статью г. Мирносидкаго въ „Христ. Чт.“ 1895 г. Май—Іюнь.

по выраженію книги Дѣяній Апост. гл. IV, ст. 32, „бѣ сердце и душа едина, и ни единъ же что отъ имѣній своихъ глаголаша свое быти, но бяху имъ вся обща“. Не послужатъ-ли скорѣе такія сужденія о простотѣ въ православномъ церковномъ пѣніи на руку тѣмъ лицамъ въ нашемъ обществѣ, которыя увлекаются сектанскими идеями пашковцевъ, толстовцевъ, штундистовъ и др.? Вѣдь отъ притязаній на простоту въ церковномъ пѣніи весьма легкій переходъ къ упрощенію церковнаго обряда, къ умаленію церковно-богослужебнаго благолѣпія и къ уничтоженію наружныхъ и внутреннихъ украшеній въ храмахъ Божіихъ, то есть къ тому, что именно и совпадаетъ съ идеями названныхъ сектантовъ.

Еще менѣе беремся судить: на сколько одногласное и унисонное пѣніе въ состояніи содѣйствовать скорѣйшему осуществленію всенароднаго пѣнія во всѣхъ православныхъ храмахъ Божіихъ. Мы можемъ сказать только, что въ настоящее время самые ревностные поборники такого пѣнія нутемъ опыта уже пришли къ сознанию, что всеобщность всенароднаго пѣнія — вещь неосуществимая: по ихъ убѣжденію, такое пѣніе пригодно лишь въ небольшихъ, преимущественно сельскихъ, приходяхъ съ постояннымъ, неизмѣняющимся населеніемъ.

Слышатея въ нашемъ обществѣ и другаго рода нападки на современное художественное пѣніе въ православныхъ церквахъ. Не отвергая прямо художественный элементъ въ церковно-богослужебныхъ композиціяхъ и даже признавая совмѣстность многоголосной гармоніи съ понятіемъ о „церковности“, нѣкоторые строгіе ревнители абсолютной отрѣшенности Церкви отъ міра (какъ будто Церковь Христова стоитъ внѣ предѣловъ міра сего) находятъ въ современномъ духовно-музыкальномъ творествѣ нѣчто такое, что привнесено извнѣ, со стогнь міра сего и не отвѣчаетъ, будто бы, ни святости мѣста, ни высокой цѣли Богослуженія. Подъ этимъ *нѣчто*, привнесенномъ со стогнь міра сего, названные ревнители подразумѣваютъ общіе формы или законы современнаго музыкальнаго искусства, которые якобы сообщаютъ чуждый Церкви „реализмъ“ церковному пѣнію. Свой ригоризмъ эти ревнители простираютъ до требованія—изъять изъ употребленія выраженіе „церковная музыка“, что

можетъ-де быть замѣнено выраженіемъ: „церковное пѣніе“, а также возстаютъ противъ примѣненія къ церковному пѣнію обычной и общепринятой музыкальной терминологіи ¹⁾.

Тутъ очевидно кроется недоразумѣніе. Обще законы современнаго музыкальнаго творчества не могутъ заключать въ себѣ ничего противо-церковнаго; по этимъ-же самымъ законамъ, а не по какимъ-либо инымъ, исполняется въ православныхъ храмахъ и такъ называемое „уставное пѣніе на гласы“, особенно если эти гласы многоголосно гармонизованы. Поводъ къ нападкамъ подали, и совершенно заслуженно, такія духовно-музыкальныя произведенія, авторы коихъ, не уразумѣвъ подлинный смыслъ текста пѣснопѣній, придали этимъ пѣснопѣніямъ неумѣстный музыкальный драматизмъ,—тѣмъ болѣе неумѣстный, что содержаніе православныхъ церковныхъ пѣснопѣній исключительно лирическаго характера, а потому драматическій элементъ къ нимъ совсѣмъ не подходитъ. Впрочемъ называть такое ошибочное направленіе *нѣкоторыхъ* современныхъ пѣснотворцевъ „реализмомъ“ въ церковномъ пѣніи такъ же несправедливо, какъ несправедливо взваливать ошибки этихъ пѣснотворцевъ на обще законы и формы современнаго музыкальнаго искусства, коими они пользовались. Придавъ лирическимъ пѣснопѣніямъ несвойственный имъ музыкально-драматическій элементъ, назваппые пѣснотворцы не *сообщили*, а *вѣрнѣе* *лишили* свои духовно-музыкальныя творенія соответствующаго имъ „реальнаго“ или „дѣйствительнаго“ музыкальнаго содержанія.

Но отъ чего бы ни происходили нападки на художественное пѣніе въ православныхъ церквахъ: отъ явнаго-ли невѣжества, отъ неразумнаго-ли увлеченія простотою и безискусственностію, или же только отъ наивныхъ недоразумѣній,—во всякомъ случаѣ настойтъ потребность сказать слово *о высокомъ значеніи истинно-художественнаго* (вдохновеннаго) *элемента въ православноиъ церковномъ пѣніи* и *о законности употребленія въ этомъ пѣніи усовершенствованной техники въ гармонизации мелодій*,—техники, соответствующей наивысшимъ требованіямъ современнаго музыкальнаго искусства,

¹⁾ См. напр. „Душеносл. Чт.“ 1892 г. Апрель стр. 684—693.

а также по возможности *наметить нѣкоторые признаки истинной художественности въ духовно-музыкальныхъ творенiяхъ.*

I.

Церковное пѣніе издавна занимало выдающееся положеніе въ чинѣ православнаго Богослуженія. Если въ повседневномъ (седмичномъ) чинопослѣдованіи пѣнію отведено нѣсколько менѣе мѣста, нежели чтенію; за то въ службахъ воскресныхъ и праздничныхъ, въ особенности же при совершеніи таинства св. Евхаристіи (Литургія) церковному пѣнію отведено, можно сказать, первое мѣсто. Это отъ того, что церковное пѣніе, тѣсно соединенное со словомъ евангельскаго вѣроученія и назиданія (въ текстѣ пѣснопѣній), имѣетъ силу могущественнаго воздѣйствія на душу христіанина. *богато* внѣдря въ неѣ Христово ученіе, о чемъ такъ ясно свидѣтельствуеетъ св. апостоль Павелъ въ своемъ посланіи къ Коллосаямъ гл. III-я, ст. 16, когда говоритъ имъ: „слово Христово да вселяется въ васъ *богато*, во всякой премудрости учаще и вразумляюще себе самѣхъ во псалмѣхъ и пѣніихъ и пѣснѣхъ духовныхъ, во благодати поюще въ сердцахъ вашихъ Господеву“. Будучи само по себѣ художественною отраслю музыкальнаго искусства, *церковное пѣніе*, вмѣстѣ съ послѣднимъ, служитъ однимъ изъ высокихъ проявленій истиннаго (вдохновеннаго) искусства на землѣ и какъ таковое обладаетъ силою *нравственно-обновляющимъ образомъ воздѣйствовать на духовную природу человѣка*. А такъ какъ музыка со своею художественною отраслю — церковнымъ пѣніемъ—есть только одно изъ проявленій истиннаго искусства на землѣ и далеко не исчерпываетъ всего его содержанія, то Церковь Христова привлекла на служеніе себѣ и иныя проявленія истиннаго искусства, какъ напр. духовную поэзію (псалмы, молитвословія и пѣснопѣнія), ораторское искусство (проповѣдническое слово), живопись (иконопись) и архитектуру (церковное зодчество).

Что же такое истинное искусство и почему оно обладаетъ силою нравственно обновлять духовную природу человѣка?

Такъ какъ истинное искусство есть плодъ вдохновенія. то *прежде, чѣмъ опредѣлять понятіе объ истинномъ искусствѣ,*

необходимо уяснить себѣ *процессъ происхожденія вдохновенія*, которое именно [и сообщаетъ искусству силу нравственно-обновляющимъ образомъ воздѣйствовать на духовную природу человѣка.

Душа наша постоянно хранитъ у себя въ области *несознаннаго* нѣкоторое количество идей, которыя не могли быть внушены ей окружающею насъ органическою или неорганическою природою, такъ какъ носятъ въ себѣ отпечатокъ не здѣшняго чувственнаго міра, а міра иного—духовнаго и сверхчувственного. То, что душа наша обладаетъ сверхчувственными идеями, какъ нельзя лучше доказываетъ отличное отъ тѣла нашего духовное ея происхожденіе. Приобщенная физическому организму человѣка *непосредственно* Самимъ Богомъ (Быт. II, 7), душа, которая по намѣренію Создателя должна была оставаться вѣчнымъ *образомъ* и *подобіемъ* безконечнаго Духа Божія въ человѣкѣ (Быт. I, 27), удержала для того въ себѣ нѣкоторые слабые образы и подобія идей сего Духа. Конечно, здѣшнему чувственному міру образы и подобія идей безконечнаго Духа не кажутся слабыми: для конечнаго міра онѣ даже не образы и не подобія идей Духа, а сами по себѣ уже *идеи*, а потому и мы будемъ называть ихъ прямо идеями.

Когда душа изъ области *несознаннаго* вызываетъ въ сознаніе человѣка какую либо изъ хранящихся тамъ идей безконечнаго Духа, то человѣкъ испытываетъ въ себѣ особое явленіе, которое называетъ *вдохновеніемъ*—отъ слова: *духъ* ¹⁾. Понятіе вдохновенія указываетъ на то, что, вызванная въ сознаніе человѣка идея безконечнаго Духа *вдохнула* въ конечную человѣческую природу элементъ иного, духовнаго міра. Въ моментъ вдохновенія человѣкъ познаетъ нѣчто *новое*, ему дотогѣ невѣдомое *великое* и *прекрасное*, которое желательно ему удержать въ себѣ, дабы продолжить неизяснимое духовное блаженство, испытываемое имъ отъ внутренняго созерцанія величія и красоты вызванной въ его сознаніи идеи. Но удержать въ себѣ на долго вдохновеніе значило бы удержать вмѣстѣ и сознаніе. Сознаніе, однако, не поддается вполне

¹⁾ Французское: *inspiration*—отъ слова: *esprit*; немѣкое: *Begeisterung*—отъ слова: *Geist*.

волѣ человѣка, потому что на степень его продолжительности вліяютъ множество случайныхъ обстоятельствъ обыденной жизни, а также неизбежное утомленіе головного мозга, вызывающее въ человѣкѣ потребность отдыха, каковыи достигается имъ или путемъ простой смѣны впечатлѣній, или же путемъ полного прекращенія сознанія, когда человѣкъ предается сну. И такъ какъ при смѣнѣ впечатлѣній, равно и во время сна, идея великаго и прекраснаго можетъ, пожалуй, подвергнуться забвенію, т. е. снова возвратиться въ душевную область несознаннаго, откуда была вызвана; то человѣкъ, пока еще находится подъ обаяніемъ вдохновенія, уже стремится задержать на землѣ впечатлѣніе великаго и прекраснаго, полученное имъ отъ внутренняго созерцанія идеи. А для того онъ начинаетъ воплощать свое впечатлѣніе въ подходящемъ матеріалѣ, взятомъ, конечно, изъ окружающей его физической природы: будетъ-ли то человѣческое слово (образцовыя учено-литературныя произведенія богословскаго и философскаго ума, драматическое и ораторское искусство и поэзія), или мѣръ звуковъ (музыка съ пѣніемъ), или мѣръ красокъ (живопись) или наконецъ просто глина, камень, металлъ (ваяніе, зодчество) и т. п. Процессъ воплощенія сверхчувственной идеи великаго и прекраснаго въ художественно-чувственныхъ образахъ называется „художественнымъ творчествомъ“, а самые эти образы составляютъ драгоценное достояніе того, что мы привыкли называть „изящнымъ искусствомъ“ или просто „искусствомъ“.

Конечно, не все, что принято въ обыденной жизни относить къ искусству, есть дѣйствительно истинное искусство, порожденное вдохновеніемъ. Много есть изящныхъ по слогу литературныхъ произведеній, въ которыхъ, однако, не чувствуется вдохновенія. Встрѣчаются музыкальныя произведенія и разнаго рода пѣснопѣнія духовнаго и свѣтскаго характера, въ которыхъ слышатся красивыя созвучія, лишеныя всякой вдохновенной идеи. Существуетъ множество живописныхъ, скульптурныхъ и иныхъ такъ наз. художественныхъ произведеній, въ которыхъ нѣтъ ни искры вдохновенія и онѣ, благодаря лишь своей искусной техникѣ, относятся профанами къ произведеніямъ искусства.

Поэтому говоря объ искусствѣ, слѣдуетъ подъ нимъ разумѣть исключительно *искусство вдохновенное*. Оно только и

можетъ быть названо *истиннымъ искусствомъ*, такъ какъ служить воплощеніемъ сверхчувственныхъ идей, въ свою очередь представляющихъ собою отображеніе идей безконечнаго Духа въ душѣ человѣка.

Слѣдуетъ прибавить, что на свѣтѣ есть не мало художественныхъ произведеній, какъ изъ міра античнаго (языческаго), такъ и изъ міра христіанскаго, въ которыхъ хотя и чувствуются слѣды вдохновенія, однако и по своему замыслу и по концепціи они противорѣчатъ понятіямъ здоровой этики. Ужели же идеи, — спросятъ насъ, — вдохновлявшія художника при созданіи подобныхъ произведеній, были также отображеніемъ идей безконечнаго Духа?—Несомнѣнно. Но только такой художникъ, обладая душою, способною къ вдохновенію, въ тоже время имѣлъ или извращенныя язычествомъ этическія представленія (въ античномъ мірѣ), или же отъ порочной жизни утерять (если онъ былъ возрожденъ св. крещеніемъ) благодатную способность распознавать добро отъ зла и такимъ образомъ лишилъ свою душу руководственной начала здоровой этики. Воплощая въ своемъ художественномъ произведеніи прибрѣтенную вдохновеніемъ идею великаго и прекраснаго, художникъ—обладатель лишенной этическаго критеріума души—вмѣстѣ съ великимъ воплощалъ и шизменное, вмѣстѣ съ прекраснымъ—уродливое. Оттого и само его произведеніе, хотя и сохранило на себѣ печать вдохновеннаго искусства, но явилось лишеннымъ самаго существеннаго своего достоинства,—*лишеннымъ силы воздѣйствовать нравственно - обновляющимъ образомъ на духовную природу человѣка*. Подобнаго рода художественное произведеніе не только не можетъ обновить нравственно, но даже способно подѣйствовать развращающимъ образомъ на людей нравственно неустойчивыхъ и безхарактерныхъ: приковывая къ себѣ ихъ мысленныя очи сердца, оно возбуждаетъ въ нихъ похоть очесъ и похоть плоти.

II.

Самымъ пригоднымъ матеріаломъ для воплощенія идей безконечнаго Духа, привносимыхъ вдохновеніемъ, служить *слово человеческое*, какъ наименѣе вещественное и наиболѣе духовное. Оттого самыя высочайшія истины Божественнаго

Откровения находили свое воплощеніе именно въ словѣ: было-ли то *слово устали вслухъ произнесенное* (свящ. преда-ніе), или *слово писанное*—(свящ. писаніе). Вслѣдъ за словомъ, мало-вещественнымъ и потому почти духовнымъ матеріаломъ для воплощенія такихъ идей можно считать—*міръ звуковъ*, извлекаемыхъ рукотворными орудіями, или музыку и міръ звуковъ, извлекаемыхъ орудіями нерукотворными, т. е. человѣческими голосами, или пѣніе. Такъ какъ музыка и пѣніе руководятся одними и тѣми же основными теоретическими законами, то и извѣстны подъ общимъ наименованіемъ *музыкальнаго искусства*. За музыкальнымъ искусствомъ *слѣдуютъ уже другія искусства (живопись, ваяніе, зодчество и т. н.)—все болѣе или менѣе удовлетворительно могущія воплощать сверхчуждественную идею богоподобной души человѣка.*

Съ самаго начала своего существованія Церковь Христова пользовалась всѣми искусствами при устроеніи царства Божія на землѣ, подобно тому, какъ и Церковь ветхозавѣтная сосредоточила въ своемъ Соломоновомъ храмѣ все, какіе только могли существовать тогда, роды искусства. Въ молитвенныхъ собраніяхъ первенствующихъ христіанъ воодушевленнымъ и пламеннымъ *словомъ человѣческимъ* проповѣдывалось Слово Божіе, при чемъ для подтвержденія Богооткровенной истины, раскрываемой словомъ человѣческимъ, прочитывались отрывки изъ текста ветхозавѣтныхъ Боговдохновенныхъ писаній. Когда появились Боговдохновенныя писанія новозавѣтныя (евангелія и апостольскія посланія—соборныя и къ частнымъ церквамъ), то стали и ихъ прочитывать на этихъ собраніяхъ. Первоначально простыя и убогія мѣста молитвенныхъ собраній христіанъ дѣлаются все болѣе и болѣе благоукрашенными—и *внутри*, гдѣ появляются *живописныя и рельефныя изображенія* священныхъ событій и лицъ ветхозавѣтной и новозавѣтной исторіи домостроительства Божія о спасеніи людей, — и *снаружи*, — принимая постепенно видъ грандіозныхъ *сооруженій*, построенныхъ въ томъ или другомъ, выработанномъ вѣкамъ, *архитектурномъ стилѣ*, конечно съ соотвѣтствующими приспособленіями для выраженія какой либо христіанской идеи.

Однако послѣ вдохновеннаго слова проповѣдника, чтенія священнаго писанія и возглашенія молитвъ, *какимъ-ли-мъ*

украшеніемъ молитвенныхъ собраній христіанъ, при соверше-
ніи ими общественнаго Богослуженія, всетаки служили не
живописныя и рельефныя священныя изображенія и не
пязичный архитектурный стиль храмовыхъ сооружений, а *му-
зыкальное искусство*, приспособленное къ цѣлямъ Богослуже-
нія. Музыкальное искусство, — въ особенности же та его
отрасль, которая называется *пѣніемъ*,—получило, какъ было
уже выше упомянуто, самое широкое примѣненіе въ Церкви
Христовой съ первыхъ дней ея существованія, что и оста-
ется до настоящаго времени, какъ на христіанскомъ Востоку,
такъ и на христіанскомъ Западѣ.

Пѣніе имѣеть за собою то преимущество, что можетъ быть
соединено со словомъ. А потому, церковное пѣніе, какъ объ-
единяющее въ себѣ музыку со словами молитвы и тѣмъ са-
мымъ увеличивающее силу молитвенныхъ воздыханій ко
Господу, и сдѣлалось самымъ раннимъ представителемъ му-
зыкальнаго искусства во всей церкви Христовой—восточной
и западной. И хотя, впоследствии, на Западѣ, на ряду съ
пѣніемъ, или музыкою, извлекаемою изъ нерукотворныхъ
орудій — человѣческихъ голосовъ, вошла въ употребленіе
при Богослуженіи и музыка звуковъ, извлекаемыхъ изъ
орудій рукотворныхъ (органъ и оркестръ мѣдныхъ духов-
ныхъ ¹⁾ и струнныхъ инструментовъ), тѣмъ не менѣе право-
славный Востокъ, всегда крѣпко хранившій истинное пре-
даніе первоначальной Церкви Христовой, никогда не упот-
реблялъ въ храмахъ Божіихъ иныхъ, кромѣ человѣческихъ
голосовъ, орудій музыкальнаго искусства, въ твердомъ на-
мѣреніи чрезъ то подчинить всецѣло музыку тексту бого-
служебныхъ пѣснопѣній. Такое намѣреніе Восточной Церкви
имѣло самое благодѣтельное вліяніе на прогрессивное раз-
витіе церковнаго пѣнія, какъ выдающейся отрасли музы-
кальнаго искусства вообще. И еслибы православная Визан-
тія не испытала жестокихъ историческихъ потрясеній отъ
нашествія Сарацинъ и Турокъ, а Русь православная не бѣд-
ствовала бы отъ внутреннихъ усобицъ удѣльнаго періода, а
потомъ и отъ тяжкаго ига монгольскаго, надолго задержав-
шихъ поступательное развитіе духовныхъ силъ мощнаго рус-

¹⁾ Деревянные духовые инструменты почему-то всегда исключались—
изъ церковнаго оркестра.

скаго народа, то весь вообще православный Востокъ, быть можетъ, обладалъ бы теперь наисовершеннѣйшею музыкальною литературою церковнаго пѣнія, — какой подивились бы все образованные народы. Въ смыслѣ наибольшаго соотвѣтствія музыки съ богослужебнымъ текстомъ (хотя и далекаго пока отъ желательнаго совершенства) и теперь православный Востокъ (въ лицѣ Россіи) едва ли не стоитъ выше Запада, не смотря на то, что на Востокъ нѣтъ и не было такихъ выдающихся музыкальныхъ талантовъ, какихъ породилъ Западъ. И это только потому, что въ Западной Церкви допущена при Богослуженіи инструментальная музыка, всегда развивающаяся въ ущербъ музыки вокальной.

Въ самомъ дѣлѣ, что именно составляетъ особенность церковнаго пѣнія а сарелла т. е. пѣнія, безъ участія въ немъ инструментальной музыки? — Это то, что собственно музыкальная сторона въ немъ подчинена богослужебному тексту и само пѣніе приобретаетъ отъ текста наибольшую содержательность, силу и выразительность (смыслъ текста напр. несомнѣнно можетъ вліять на мелодію, которая тогда при своемъ тематическомъ развитіи подчиняется опредѣленному, ясно сознаваемому направленію, а не однимъ только, часто туманнымъ и неопредѣленнымъ, порывамъ музыкальнаго настроенія композитора: вліяніе текста отзывается и на характеръ гармонизаціи, особенно въ построеніи аккордовъ). И такая особенность пѣнія а сарелла сама по себѣ служитъ залогомъ дальнѣйшихъ успѣховъ художественнаго развитія пѣнія, какъ драгоцѣннѣйшей для Богослужебнаго дѣла отрасли музыкальнаго искусства. Между тѣмъ тоже церковное пѣніе, если ему сопутствуетъ музыка инструментальная, не только не можетъ всецѣло подчиняться богослужебному тексту, который даетъ пѣнію содержательность, силу и выразительность, но заглушаемое независимыми отъ текста звуками инструментовъ, само идетъ *вслѣдъ* за музыкою инструментальною, а не *впереди* ея и такимъ образомъ все болѣе и болѣе отрывается отъ богослужебнаго текста.

Но какъ бы ни развивалось и ни совершенствовалось церковное пѣніе отъ своего содружества съ богослужебнымъ текстомъ, все же оно было и будетъ только отраслью (хотя бы и довольно самостоятельную) музыкальнаго искусства вообще. Въ качествѣ музыки вокальной, церковное пѣніе конечно

имѣеть нѣкоторые особыя отъ музыки инструментальной техническія приемы. Въ качествѣ музыки вокально-церковной, оно опять таки имѣеть свои особенности сравнительно съ вокальной-же, но не церковной музыкою (пѣсня народная, салонная, оперное пѣніе). Въ качествѣ же отрасли музыкальнаго искусства вообще, церковное пѣніе, при своемъ поступательномъ развитіи и совершенствованіи, не можетъ обойтись безъ того, чтобы не руководствоваться общими теоретическими началами и практическими приемами, какіе выработало и продолжаетъ выработывать музыкальное искусство вообще, которое само по себѣ едино, такъ что двухъ независимыхъ одно отъ другаго музыкальныхъ искусствъ нельзя себѣ даже и представить ¹⁾. Подобнымъ же образомъ нѣтъ и быть не можетъ двухъ живописей, или двухъ архитектуръ, такъ какъ для живописи, съ иконописной отраслю послѣдней, выработаны общіе законы перспективы, различія красокъ, свѣта и тѣней, а для архитектуры съ церковнымъ зодчествомъ общія начала стилиа и общіе приемы каменной и кирпичной кладки, устройство сводовъ и т. п.

Словомъ,—церковное пѣніе должно быть мыслимо, какъ отдѣльный *видъ родового* понятія „музыкальное искусство“, представляющаго собою одинъ изъ способовъ воплощенія человѣкомъ сверхчувственной идеи безконечнаго Духа, вызванной въ его сознаніи изъ душевной области несознаннаго. Это подтверждается обстоятельствами возникновенія и дальнѣйшаго развитія богослужебнаго пѣнія въ церкви Христовой.

III.

Предъ появленіемъ христіанства наивысшимъ для того времени положеніемъ музыкальнаго искусства обладали двѣ народности: греческая и еврейская. Греки, избалованные своею продолжительною политическою независимостію, какъ

¹⁾ Вотъ почему всѣ попытки придумать особую церковную гамму и создать спеціально-церковныя начала для гармонизаціи оказались безуспѣшными. Подобнымъ же образомъ слѣдуетъ признать безцѣльнымъ потное изображеніе церковныхъ пѣснопѣній безъ указанія размѣра и правильнаго раздѣленія на такты.—Въ этомъ видна только музыкальная неряшливость—и ничего болѣе.

результатомъ постоянныхъ стремленій ихъ согражданъ къ взаимному и согласному общенію во взглядахъ и дѣйствіяхъ, старались все, даже проявленія духовной жизни, возводить къ пользѣ государства, дабы еще надежнѣе закрѣпить пріобрѣтенную совокупными ихъ усиліями государственную устойчивость. Оттого и на музыку они смотрѣли не только какъ на искусство, но и какъ на воспитательное средство, содѣйствующее подъему въ нихъ молодомъ поколѣніи гражданскихъ доблестей и военного духа. По мнѣнію античныхъ грековъ, музыкальное искусство должно укоренять въ молодыхъ людяхъ стремленіе къ единству, или къ гармоніи ихъ политическихъ взглядовъ и социальныхъ убѣжденій, а въ частности—подготовлять молодежь къ пониманію необходимости военной дисциплины, какъ условія успѣшности военныхъ дѣйствій, предпринимаемыхъ для охраны отъ внѣшнихъ враговъ независимости ихъ внутренней государственной жизни. А потому музыка и пѣніе совершенствовались у грековъ не со стороны развитія мелодіи, которая есть плодъ индивидуальныхъ, а не социальныхъ проявленій человеческого духа, но главнымъ образомъ со стороны акустической красоты гармоніи, математической точности звукорядовъ и технической правильности построения аккордовъ, что они и разработали въ чрезвычайно стройную музыкальную систему. Евреи же, наоборотъ, подъ удручающимъ вліяніемъ національныхъ невгодъ и потери политической самостоятельности, пренебрегали въ своей музыкѣ гармонією и аккордами. Находясь въ Вавилонскомъ плѣну, евреи даже на *вербахъ* повѣсили органы (арфы) свои (Псал. 136, 2), какъ орудія музыкально-гармонического сопровожденія или аккомпанимента и все свое музыкальное вниманіе перенесли на *одноголосное* или же въ крайнемъ случаѣ—*унисонное* развитіе мелодіи, которую всецѣло стремились слить съ широкимъ, захватывающимъ душу содержаниемъ ихъ молитвенныхъ воздыханій и воплей къ Іеговѣ, наполнившихъ вдохновенные псалмы еврейскаго народа.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что въ греческой античной музыкѣ форма преобладала надъ содержаніемъ, тогда какъ у евреевъ содержательная мелодія лишена была соотвѣтствующей музыкальной формы. А такъ какъ греческая и еврейская народности были преобладающими въ первобытной

христіанской общинѣ, то онѣ и внесли въ богослужбное пѣніе первенствующихъ христіанъ—каждая отъ своихъ духовныхъ даровъ, т. е. еврейскую мелодію и техническую обработку этой мелодіи по греческой (античной) музыкальной системѣ. Такое счастливое сочетаніе значительно развитой до—христіанской мелодіи евреевъ съ достаточно правильной въ техническомъ отношеніи и стройной до—христіанской системой гармоніи грековъ послужило началомъ поступательнаго хода впередъ богослужбнаго пѣнія въ Церкви Христовой, которое достигло особенной высоты и своего рода законченности въ VIII вѣкѣ по Р. Х. при знаменитомъ пѣснотворцѣ св. Іоаннѣ Дамаскинѣ. Этотъ великій мужъ изложилъ теорію принятаго тогда повсемѣстно осьми-гласнаго церковнаго пѣнія и оставилъ намъ памятникъ своей пѣснотворческой дѣятельности въ „Октонхѣ“ или Осми-гласникѣ, коимъ твердо устанавливалось въ церковномъ Богослуженіи пѣніе на восемь гласовъ, выведенныхъ изъ общихъ началъ древне-эллинскаго античнаго музыкальнаго искусства.

Однако изъ того, что новозавѣтная церковь заимствовала для богослужбнаго пѣнія форму (музыкальную систему) отъ античныхъ эллиновъ, еще не слѣдуетъ, чтобы содержаніе (мелодія) этого пѣнія исключительно перешло къ ней отъ церкви ветхозавѣтной. Правда, при возникновеніи христіанства, пока еще христіане состояли на половину изъ евреевъ и на половину изъ эллиновъ, мелодія церковнаго пѣнія была, какъ уже было замѣчено выше, еврейскаго происхожденія. Но по мѣрѣ того, какъ число вступающихъ въ христіанство язычниковъ грекоримскаго происхожденія стало мало по малу превышать число принимавшихъ св. крещеніе евреевъ (особенно послѣ осады и разрушенія Іерусалима и послѣдовавшаго затѣмъ массоваго выселенія евреевъ изъ Палестины), вліяніе мелодіи еврейской на ново-христіанское церковное пѣніе значительно уменьшилось, давъ мѣсто мелодіи древне-эллинской. Будучи, по сравненію съ еврейской мелодіею, довольно скудною, она, тѣмъ не менѣе, сохраняла въ себѣ слѣды въ высшей степени художественнаго древне-эллинскаго духа, который когда-то процвѣталъ въ предѣлахъ прекрасной античной Эллады. И эти-то слѣды древне-эллинскаго духа послужили творческимъ началомъ для даль-

нѣйшаго развитія древне-эллинской мелодіи въ предѣлахъ Византіи, когда она, эта мелодія, вошла въ тѣсное единеніе съ текстомъ нарождавшихся тогда новозавѣтныхъ пѣснопѣній. Эти пѣснопѣнія, ни мало не вытѣсняя изъ христіанскаго Богослуженія ветхозавѣтныхъ псалмовъ, скоро заняли почти равное съ псалмами мѣсто въ богослужебномъ чинѣ и кромѣ того постепенно преобразовывали еврейское музыкально-мелодическое содержаніе псалмовъ тѣмъ, что вводили въ это содержаніе элементъ древне-эллинской мелодіи. Отъ взаимнаго сочетанія еврейской и эллинской мелодіи образовались особыя—Византійскія—мелодіи. Но такія Византійскія церковныя мелодіи едва-ли носили въ себѣ характеръ устойчивости и законченности: вѣрнѣе полагать, что Византійскія мелодіи постоянно подвергались измѣненіямъ въ тематической разработкѣ, сообразно тексту пѣснопѣній, съ коими онѣ входили въ единеніе, тѣмъ болѣе что и самая форма Византійскаго церковнаго пѣнія—гласъ (*ἵχος*) давала тому широкій просторъ.

IV.

Прежде, чѣмъ говорить о Византійскихъ гласахъ (*ἵχοι*), слѣдуетъ отрѣшиться отъ представленія о гласахъ, какое мы имѣемъ на основаніи слышимаго нами въ православныхъ русскихъ церквахъ уставнаго пѣнія на гласы. Наши русскіе „гласы“, хотя ведутъ свое начало отъ византійскаго гласоваго пѣнія и носятъ въ себѣ несомнѣнные звуковые слѣды послѣдняго, а стало быть и слѣды древне-эллинскихъ музыкальныхъ ладовъ—гаммъ; но исполняемые по современной, единственно доступной нашему уху, музыкальной системѣ, они представляются намъ не болѣе, какъ напѣвами — мелодіями, въ которые мы укладываемъ положенный церковнымъ уставомъ текстъ пѣснопѣній, *иногда удачно* (когда этотъ текстъ заранѣе подвергся потному музыкальному изображенію съ сохраненіемъ текстуальнаго смысла, насколько таковой не нарушается неподходящимъ ритмомъ, неправильной акцентуаціею и не соответствующими смыслу модуляціями), *а иногда неудачно* (когда напр. поютъ на тотъ или другой гласъ прямо по богослужебной книгѣ, безъ заранѣе обдуманной музыкальной акцентуаціи и т. п.).

Что-же такое собственно Византійскіе *ἤχοι* или гласы?

Это—почти тоже, что древне-эллинскіе *Τρόποι*, т. е. звуко-ряды различнаго характера въ зависимости отъ различнаго строя служащихъ имъ основаніями тетрахордовъ. Понятіе гласа совпадаетъ, стало быть, также и съ понятіемъ о древне-эллинскомъ ладѣ или діапазонномъ видѣ. Но лады—диапазонные виды, какъ и тропы, представляли собою переменныя мѣстоположенія мелодіи и были только, такъ сказать, *формулами* систематическаго устройства звуко-рядовъ,—формулами, которыя могли не совпадать съ дѣйствительнымъ діапазономъ человѣческаго голоса. А потому *гласъ* (голосъ), или *ἦχος* (отъ глагола *ἤξω* — звучу, пою, клічу) есть нѣчто исполнимое самымъ дѣйствиємъ, а не одна лишь формула исполненія, — точнѣе: гласъ ' есть нѣчто удобоисполнимое. Иначе сказать, *византійскій гласъ* есть *родъ гаммы*: въ предѣлахъ этой гаммы и въ предѣлахъ назначеннаго ею діапазона, непривышающаго нормальный діапазонъ человѣческаго голоса, предоставлялось пѣвцу свободно развивать мелодію, руководящій мотивъ которой, или, пожалуй, тема которой вытекала изъ характеристическихъ особенностей самой гаммы, смотря по тому—на какомъ древне-эллинскомъ ладѣ была построена эта гамма и какой древне-эллинской же тональности она соотвѣтствовала.

Отсюда видно, что византійскіе гласы, были видоизмѣненіями древне-эллинскихъ троповъ. Такъ какъ эти тропы предназначались для музыки вообще, т. е. для *музыки въ теоріи*, а также, пожалуй, для музыки инструментальной, то очевидно *византійскіе гласы* были ничѣмъ инымъ, какъ *приспособленіемъ* тѣхъ же *древне-эллинскихъ троповъ* специально къ *пѣнію*, независимо отъ того: церковное ли оно, или свѣтское. Очевидно, также, что византійскіе гласы, представлявшіе собою родъ гаммъ и различавшіеся одинъ отъ другого по діапазону и тональности, служили главнымъ образомъ музыкальною *формой* Византійскаго пѣнія ¹⁾. Что же касается *содержанія* (мелодіи), владавшагося въ гласъ, какъ въ форму, то это содержаніе, какъ въ церковномъ, такъ и въ

¹⁾ Отсюда ясно, что главнымъ различіемъ Византійскихъ гласовъ отъ нашихъ церков. русскихъ—служать гаммы, на коихъ построены тѣ и другіе гласы.

свѣтскомъ пѣніи, заимствовало свой руководящій мотивъ. Или тему, изъ самаго гласа (а стало быть и изъ древне-эллинскаго тропа, видоизмѣненіемъ котораго являлся гласъ) и было, такимъ образомъ *древне-эллинскаго античнаго происхождения* ¹⁾.

Но это, однако, не значить, чтобы византійское церковное пѣніе ничѣмъ не отличалось отъ византійскаго же свѣтскаго пѣнія. Хотя руководящіе мотивы и темы византійской церковной мелодіи одинаково, какъ мотивы и темы византійскаго свѣтскаго пѣнія, неизбежно вытекали изъ самыхъ гласовъ—гаммъ и стало быть также одинаково со свѣтскимъ пѣніемъ были античнаго (языческаго) происхожденія: тѣмъ не менѣе византійское церковное пѣніе, бывшее, какъ выше было замѣчено, въ тѣсномъ единеніи съ текстомъ богослужебныхъ пѣснопѣній, въ своемъ тематическомъ музыкальномъ развитіи, получало отъ этого священнаго текста свой *особый*, рѣзко отличавшійся отъ мелодическаго содержанія свѣтской пѣсни, *колоритъ церковнаго характера*. Это былъ колоритъ религіозно-вдохновеннаго восторга и благонастроенности чувства, коимъ окрашивалось всё мелодическое содержаніе византійскаго церковнаго пѣнія. Конечно, церковность такого колорита усиливалась привнесеніемъ въ Византійскую церковную мелодію — мелодіи ветхозавѣтно-еврейской; но всё-же такая церковность колорита происходила главнымъ образомъ отъ тѣснаго внутренняго единенія пѣнія съ вдохновеннымъ содержаніемъ текста богослужебныхъ пѣснопѣній, представлявшихъ собою нерѣдко самыя неподражаемые образцы религіозной поэзіи.

И дѣйствительно, на свѣтъ пѣтъ такихъ удивительныхъ звуковыхъ сочетаній и такихъ особенныхъ музыкальныхъ эффектовъ, которые могли бы замѣнить собою внутреннее единеніе мелодіи съ молитвеннымъ текстомъ пѣснопѣній,—единеніе, которое сообщаетъ церковному пѣнію силу воздѣйствовать на сокровенную природу души молящихся. Такая сила располагаетъ молящихся отрѣшаться, во время Богослуженія, отъ міра земнаго и чувственнаго и возводитъ

1) Желаящихъ подробно уяснить себѣ теорію византійскихъ гласовъ отсылаемъ къ классическому изслѣдованію К. Ю. Арнольда: „теорія прав. церк. пѣнія по ученію эллиновъ и визант. писателей“. Москва 1880 г.

ихъ въ міръ сверхъчувственный — небесный, такъ что они, по выраженію извѣстной богослужебной молитвы „въ церкви стояще, на небеси стояти мнѣть себя“.

Но молящемуся не достаточно во время церковной службы одной возвышенной молитвенной настроенности, которая отрѣшаетъ его отъ земли и возводитъ въ міръ сверхъчувственный. Такая настроенность слишкомъ неопредѣленна и дѣйствуетъ только на общее чувство человѣка. Молящемуся нужно, чтобы сила музыкальнаго впечатлѣнія отъ церковнаго пѣнія совпадала бы, по ходу богослужебнаго обряда и по содержанію текста пѣснопѣній, то съ потребностію человѣческой природы славить пречестное и великолѣпное имя Бога духовъ и всякія плоти, то съ молитвою благодарнаго человѣческаго сердца за благодѣянія Отца небеснаго, то, наконецъ, съ покаяннымъ воплемъ грѣшника предъ Агнцемъ Божиимъ, вземлющимъ грѣхи міра. Словомъ, молящемуся нужно, чтобы *слушая пѣніе*, онъ въ то же время *ясно и отчетливо внималъ тексту пѣснопѣній* и притомъ такъ, чтобы *музыкальное настроеніе*, полученное имъ отъ пѣнія, *совпадало съ тѣмъ душевнымъ впечатлѣніемъ*, какое получено имъ отъ молитвеннаго содержанія текста пѣснопѣній. А для того требуется не одно внутреннее, но и *внѣшнее* единеніе церковной мелодіи съ текстомъ богослужебныхъ пѣснопѣній, которое состоитъ въ отчетливомъ и такъ сказать *детально* проникновеніи мелодіею основныхъ мыслей богослужебнаго текста и въ выразительномъ *произношеніи пѣніемъ* отдѣльныхъ словъ этого текста.

Въ византійскомъ церковномъ пѣніи все это достигалось тѣмъ, что мелодія, въ своемъ тематическомъ развитіи, путемъ модуляцій, видоизмѣнялась сообразно количеству словъ фразы или отдѣльнаго періода рѣчи въ богослужебномъ текстѣ, а также сообразно слоговымъ (просодія) удареніямъ отдѣльныхъ словъ каждой фразы, или каждаго отдѣльнаго періода рѣчи въ этомъ текстѣ.

Казалось бы, что требованіе внѣшняго (идетальнаго) единенія пѣнія съ текстомъ противорѣчитъ понятію *о свободномъ, повинующемся одному лишь вдохновенію*, развитіи мелодіи. Для мелодіи, обязанной находиться въ такомъ внѣшнемъ единеніи съ текстомъ, повидимому, даже трудно установить какой либо опредѣленный музыкальный ритмъ, такъ какъ под-

чиняясь опредѣленнымъ словамъ текста и даже слоговымъ удареніямъ словъ, она вынуждена руководиться неопредѣленнымъ ритмомъ текста, какъ словеснаго произведенія.

Но подобныя возраженія были бы, пожалуй, умѣстны, если бы рѣчь шла о внѣшнемъ единеніи мелодіи съ нашимъ славянскимъ богослужебнымъ текстомъ, который есть не болѣе, какъ прозаическій переводъ съ греческаго оригинала. Греческій же подлинный текстъ священныхъ пѣснопѣній изложенъ былъ у византійцевъ большею частію въ стихотворной формѣ, такъ что ритмъ стиха служилъ вмѣстѣ и естественнымъ ритмомъ для пѣнія.

Впрочемъ наиболѣе важнымъ обстоятельствомъ, способствовавшимъ внутреннему и внѣшнему единенію византійскаго церковнаго пѣнія съ текстомъ богослужебныхъ пѣснопѣній, было то, что въ большинствѣ случаевъ, *авторы текста пѣснопѣній были, какъ извѣстно, и слагателями мелодій* для этого текста по законамъ византійскаго осьмогласія. Такимъ образомъ византійскій пѣсотворецъ соединялъ въ своемъ лицѣ двоякое творчество: одно—въ области священной поэзии, другое — въ области музыкальнаго искусства. Оттого и самыя произведенія такого двоякаго творчества являлись замѣчательно вдохновенными образцами въ своемъ родѣ. И хотя при творческомъ процессѣ такихъ литературно - музыкальныхъ образцовъ, созданіе текста предшествовало вѣроятно музыкальной его иллюстраціи; но могло быть и иначе: зародышъ мелодіи, выведенный изъ руководящаго мотива того гласа, въ которомъ собирался воспѣть свое произведеніе пѣсотворецъ, предносился музыкальному сознанію послѣдняго еще во время созданія и литературной обработки имъ текста пѣснопѣнія, такъ что, по мѣрѣ создаванія текста, постепенно развивалась мелодія и такимъ образомъ одновременно съ текстомъ создавалась музыкальная иллюстрація этого текста. Понятно, какъ это должно было помогать необыкновенной *выразительности* церковнаго пѣнія у Византійцевъ,—выразительности, которую можно было бы назвать своего рода музыкально-художественною пластичностію. А то обстоятельство, что само музыкальное творчество совершалось не иначе, какъ въ предѣлахъ уставныхъ гласовъ, содѣйствовало музыкальной законченности отдѣльныхъ пѣснопѣній, что само

собою вліяло также и на законченность музыкально-эстетическаго впечатлѣнія богомольцевъ. Даже то, что уставныхъ гласовъ было нѣсколько (восемь), и что пѣніе въ церквахъ на каждый отдѣльный гласъ послѣдовательно чередовалось въ теченіе цѣлаго года,— всё это, при единствѣ и законченности музыкально-эстетическаго впечатлѣнія, придавало церковному пѣнію византійцевъ надлежащее музыкальное разнообразіе, предотвращавшее возможность анти-художественной монотонности. Музыкальному разнообразію содѣйствовало также существованіе въ византійскомъ церковномъ пѣніи такъ называемыхъ „подобновъ“ (*бѳога*), т. е. стихирь, хотя и сохранившихъ въ себѣ нѣкоторое очертаніе гласовой мелодіи, но обладающихъ самостоятельнымъ музыкальнымъ содержаніемъ ¹⁾.

V.

VIII вѣкъ, съ его знаменитымъ пѣснотворцемъ Св. Іоанномъ Дамаскинскимъ, послужилъ кульминаціонною точкою въ развитіи Византійскаго церковнаго пѣнія. Начавшееся еще раньше VIII вѣка паденіе Византійской Имперіи, которую отовсюду тѣснили сарацины и турки, въ дальнѣйшихъ столѣтіяхъ продолжалось съ неудержимою быстротою. Мало по малу наступили мрачныя вѣка для Византіи, съ постепеннымъ паденіемъ и уничтоженіемъ ея наукъ и искусствъ. Благодаря крайне несовершенной тогда нотописи (сначала алфавитной, а потомъ крюковой), сокровища церковно-музыкальнаго вдохновенія византійцевъ частію терялись безвозвратно, частію искажались подъ варварскимъ вліяніемъ проникшаго въ Византію азіатскаго вкуса (напр. пѣніе въ носъ). Изъ всего музыкально-церковнаго богатства Византіи сохранилось только то, что позаимствовано было отъ нея, вмѣстѣ съ принятіемъ отъ нея же христіанства, славянскими народами (болгарами, сербами, а потомъ—и русскими). Но и эти церковно-музыкальныя позаимствованія подверглись значи-

¹⁾ Пѣвческіе „подобны“ русскаго происхожденія (образцы ихъ недавно напечатаны въ особомъ приложеніи къ „Церкви. Вѣд.“ 1900 г.), сохраняя въ себѣ явный намекъ на гласовую тему „по своему мелодическому содержанію, еще оригинальнѣе византійскихъ „подобновъ“ и независимѣе послѣднихъ отъ гласовой мелодіи въ ея полномъ видѣ.

тельными измѣненіямъ сообразно музыкальному генію и національно-эстетическимъ вкусамъ, просвѣщенныхъ св. крещеніемъ чрезъ Византійцевъ, народовъ. При этомъ не только образцы византійской гармоніи, но и самая система таковой гармоніи, оказались безслѣдно и на всегда утерянными. У теперешнихъ турецкихъ грековъ, считающихъ себя потомками древнихъ византійцевъ, сохранилась въ церковномъ употребленіи до нашихъ дней одна лишь старинная одногласная мелодія, но въ такомъ искаженномъ видѣ, что возстановить ее можно было бы не иначе, какъ развѣ по древне-русскимъ нотописнымъ источникамъ. О гармонизаціи этой искаженной византійской церковной мелодіи турецкіе греки не только не имѣютъ понятія, но даже въ лицѣ наиболѣе музыкально-образованныхъ своихъ представителей, сомнѣваются въ самомъ существованіи гармонизаціи (симфонизма) въ церковномъ пѣніи у древнихъ византійцевъ. Такъ въ 1892 г. одинъ ученый протопсалтъ (главный руководитель церковнаго пѣнія) при церкви св. Фотиніи въ Смирнѣ (въ Малой Азіи), турецкій грекъ Миссаелидисъ обратился, чрезъ посредство православнаго митрополита Смирнскаго, къ нашему св. Синоду съ вопросами: правда-ли, что русскіе, какъ они сами утверждаютъ, приняли церковное пѣніе отъ древнихъ византійцевъ? и если это правда, то почему русскіе поютъ въ своихъ церквахъ въ полифонической (многоголосной) обработкѣ, а не одногласно, какъ греки, получившіе отъ Византіи церковную мелодію не въ гармонизованномъ, а въ одногласномъ видѣ?

На первый вопросъ (правда-ли, что русскіе приняли церковное пѣніе отъ Византійцевъ?) отвѣчалъ Миссаелидису почтенный профессоръ Московскои Консерваторіи и директоръ Московскаго Синодальнаго пѣвческаго училища С. В. Смоленскій ¹⁾. обстоятельно и съ указаніемъ историческихъ справокъ онъ констатируетъ несомнѣнный фактъ происхожденія древняго русскаго церковнаго пѣнія изъ Византіи. Опуская вопросъ о собственно Византійской гармонизаціи, г. Смоленскій сообщаетъ, что заимствованное изъ Византіи

¹⁾ Отвѣтъ г. Смоленскаго напечатанъ былъ въ „Церков. Вѣдомостяхъ“ и изданъ отдѣльною брошюрою въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ въ 1893 году.

церковное пѣніе сохранилось въ Россіи до нашихъ дней въ одногласной записи и прибавляетъ, что эта записи, безъ сомнѣнія, подвергалась значительнымъ измѣненіямъ частію подъ вліяніемъ народнаго русскаго музыкальнаго гениа, частію-же отъ того, что съ развитіемъ канонизаціи собственно русскихъ святыхъ, приходилось слагать въ честь этихъ святыхъ новыя службы, т. е. новыя пѣснопѣнія и по тексту, и по музыкѣ. Далѣе, г. Смоленскій заявляетъ, что русскіе люди только въ двухъ случаяхъ отступили въ своемъ пѣніи отъ византійскихъ образцовъ: это—когда они вводили въ свой богослужебный обиходъ церковныя мелодіи родственныхъ имъ православныхъ славянскихъ племенъ (болгарскіе и сербскіе напѣвы) и когда, послѣ Петровскихъ реформъ, они временно подчинились вліянію дотогѣ невѣдомой имъ западно-европейской культуры и стали заимствовать для своихъ церковныхъ пѣснопѣній мелодію и систему гармонизаціи изъ западно-европейской церковной музыки. Последнее, впрочемъ, по словамъ г. Смоленскаго, продолжалось не долго и давно уже оставлено, а въ ближайшее къ намъ время въ Россіи появилось даже особое стремленіе къ изученію древнихъ напѣвовъ и къ гармонизаціи этихъ напѣвовъ по возможности въ древнихъ (византійско-русскихъ) ладахъ.

Общій выводъ сужденій г. Смоленскаго въ отвѣтъ протопсалту—таковъ: русскіе получили отъ византійцевъ теоретическія основанія церковнаго пѣнія и сохранили ихъ въ точности; они получили и значительное число византійскихъ напѣвовъ, но развили и усовершенствовали мелодическое содержаніе этихъ напѣвовъ, равно и ихъ письменное изложеніе, вполне независимо отъ византійцевъ, только своими силами.

На второй вопросъ Миссаелидиса (почему русскіе поютъ въ церквахъ въ многогласной гармонизаціи, когда византійское церковное пѣніе было, будто бы, одногласнымъ?) отвѣчалъ ученый нашъ музыковѣдъ Ю. Арнольдъ ¹⁾ (ум. въ 1898 г. на 87-мъ году отъ рожденія).

Ссылаясь на Густынскую лѣтопись и на хронику митро-

¹⁾ „Réponse au R. P. Missaëvides, protopsalte à Smyrne par J. d'Arnold“. Эта брошюра издана въ небольшомъ числѣ экземпляровъ въ 1894 г. въ С.-Петербургѣ.

полита Кипріяна (XV в.), Арнольдъ заключаетъ, что а) церковное пѣніе было принесено къ намъ изъ Византіи *готто-виль* (въ смыслѣ стиля) еще при св. Владимірѣ и при Ярославѣ, что б) оно тогда-же было уставное на 8 гласовъ, что с) оно тогда же было художественно—изящно (съ музыкальными оттѣнками) и что d) оно тогда же исполнялось хоромъ пѣвцовъ, пѣвшихъ, по крайней мѣрѣ, на три голоса, т. е. полифонически, а не унисонно. Затѣмъ, ссылаясь на древне-византійскихъ писателей, Арнольдъ доказываетъ, что и дохристіанскіе греки знакомы были съ полифоніею, которая перешла отъ нихъ къ христіанской Византіи для церковнаго употребленія. Перенесенное въ Россію, это полифоническое на 8 гласовъ византійское церковное пѣніе, несмотря на многочисленныя историческія бѣды Руси отъ татаръ, поляковъ шведовъ и ливонцевъ, сохранилось неизмѣннымъ въ оградахъ монастырей, подвергаясь лишь технической переработкѣ и переработкѣ въ модуляціяхъ по мѣрѣ прогрессивнаго развитія природнаго музыкальнаго таланта въ русскомъ человѣкѣ. Между тѣмъ греки,—прибавляетъ Арнольдъ, растеряли, послѣ паденія Византійской имперіи, сокровища византійскаго церковнаго пѣнія и подчинились въ своихъ музыкальныхъ вкусахъ азіатскому Востоку. Это подчиненіе варварскому Востоку чувствуется у нео-грековъ не только въ характерѣ унисоннаго исполненія ими церковныхъ пѣснопѣній, но даже въ содержаніи самой ихъ церковной мелодіи. Переходы звуковъ въ этой мелодіи отъ одного къ другому до того неожиданны и рѣзки для теперешняго нашего уха, что чрезвычайно трудно разобратъся и опредѣлить по какой именно музыкальной теоріи они построены? Хотя сохранившіяся до нашихъ дней древне-русскія церковныя нотныя рукописи, писаны для одного голоса; однако, по мнѣнію Арнольда, это нисколько не свидѣтельствуетъ, что русскіе издавна пѣли въ церквахъ только одноголосно: одновременно съ унисоннымъ пѣніемъ на Руси издавна существовало и полифоническое исполненіе церковныхъ пѣснопѣній. Музыкально одаренные русскіе пѣвцы еще въ глубокой древности позволяли себѣ свободно контрапунктировать основную мелодію, такъ что пѣніе въ русскихъ церквахъ было не исключительно унисонное, а иногда исполнялось на два и даже на три голоса, т. е. полифонически.

VI.

Мы привели свидѣтельства двухъ музыковѣдовъ—археологовъ и знатоковъ древне-русскаго церковнаго пѣнія о томъ, что Россія обладаетъ церковно-музыкальнымъ наслѣдiемъ византійцевъ,—наслѣдiемъ, которое почти утеряно прямыми потомками византійцевъ—Нео-греками, обитающими теперь въ предѣлахъ Турецкой имперiи и въ недавно образовавшемся Греческомъ Королевствѣ. И хотя дорогое духовное наслѣдiе византійцевъ подверглось у насъ переработкѣ и по содержанiю (мелодiя) и по формѣ (техника) сообразно особенностямъ русскаго природнаго художественно-музыкальнаго генiя, однако такая переработка, по мнѣнiю почтенныхъ музыковѣдовъ, не только не умалила достоинствъ полученнаго нами духовнаго наслѣдiя византійцевъ, но—скорѣе—усовершенствовала это наслѣдiе. А такъ какъ унаслѣдованное нами византійское церковное пѣние заключало въ себѣ, какъ уже выше было говорено, элементы древне-эллинскаго (дохристіанскаго) и еврейскаго (ветхозавѣтнаго) музыкальнаго вдохновенiя, то стало быть мы—русскіе—владѣемъ теперь совокупностию религіозно-музыкальнаго вдохновенiя грековъ (античныхъ и византійскихъ) и евреевъ, которое объединено и дополнено природнымъ музыкально-художественнымъ генiемъ русскаго народа.

Народный генiй не слѣдуетъ, однако, понимать такъ, будто народъ, въ своемъ совокупномъ видѣ, можетъ представлять изъ себя творческаго генiя. Народъ во всемъ своемъ цѣломъ, во всей своей совокупности—никогда не генiй и никогда ничего не творитъ. Генiй—это совокупность талантливыхъ, способныхъ къ творческой производительности единицъ народа. Народъ, оставшійся почему либо въ данную эпоху своей исторической жизни безъ талантливыхъ, выдающихся единицъ, подобенъ безсмысленной толпѣ и не только не создастъ ничего великаго и прекраснаго, но скорѣе разрушитъ все имѣвшееся у него великое и прекрасное и самъ безвозвратно погибнетъ, прекративъ свое политическое бытіе.

Когда говорятъ о художественно музыкальномъ генiи византійцевъ, то разумѣютъ не всѣхъ византійцевъ, а лишь опредѣленныхъ лицъ изъ всего населенiя старой Византiи.

При этомъ можно, пожалуй, даже назвать имена нѣкоторыхъ изъ этихъ лицъ (Романъ Сладкопѣвецъ, Іаковъ Эдесскій, Іоаннъ Дамаскинъ, Кассія и друг.). Конечно, каждое изъ этихъ именъ въ отдѣльности не геній, но совокупность такихъ именъ или лицъ составляетъ геній византийскаго народа.

Такъ точно слѣдуетъ мыслить и о художественно-музыкальномъ геніи русскаго народа, сохранившемъ и усовершенствовавшемъ церковно-музыкальное наслѣдіе византийцевъ. По недостатку историческихъ данныхъ, а главное— по скромности русскихъ талантливыхъ единицъ стараго времени, мы даже лишены возможности назвать имена тѣхъ русскихъ пѣвцовъ, которые развивали у насъ издавна церковное пѣніе. А между тѣмъ сколько художественныхъ усилій и вдохновенной мысли проявили эти невѣдомые русскіе пѣвцы, перелагая и приспособляя къ неразмѣреннымъ церковно-славянскимъ реченіямъ византийскую церковную мелодію, тѣсно и неразрывно связанную съ стихотворнымъ греческимъ оригиналомъ, и сколько самобытнаго художественнаго творчества пришлось имъ выказать, когда они при такихъ переложеніяхъ видоизмѣняли и дополняли византийскую мелодію тамъ, гдѣ она не поддавалась особенностямъ церковно-славянскаго переводнаго текста. И вотъ эти-то неизвѣстные намъ по имени талантливые пѣвцы — переложатели и составляютъ художественно-музыкальный геній русскаго народа. Имена подобныхъ дѣятелей въ области церковно-русскаго музыкальнаго искусства начинаютъ быть извѣстными и попадать на скривжали исторіи лишь съ конца XVI в. Позже, въ концѣ XVIII и въ XIX в. имена духовныхъ композиторовъ, каковы Боргянскій, Ведель, Турчаниновъ, Львовъ и др. дѣлаются не только извѣстными, но и почетными. Ихъ церковно-музыкальныя творенія вошли въ сокровищницу св. православной русскои Церкви. Пусть и впредь эта драгоцѣнная сокровищница нашего церковно-музыкальнаго искусства неоскудно и богато пополняется новыми твореніями, и пусть не прекращается притокъ родного намъ русскаго религіозно-музыкальнаго вдохновенія! Истинное искусство безконечно въ своей многообразной производительности, какъ безконеченъ Духъ, коимъ вдохновляется производитель искусства-художникъ. И пусть также

умолкнуть нападки на художественное пѣніе въ православныхъ Церквахъ, будутъ-ли то нападки явнаго невѣжества въ искусствѣ, или нападки неразумнаго увлеченія простою и безыскусственностію или же просто-нападки наивныхъ недоразумѣній, о чемъ мы говорили въ самомъ началѣ нашей статьи. Не смотря на очевидную свою несостоятельность, подобныя нападки, однако, могутъ мѣшать свободному проявленію духа художника—композитора, работающаго на нивѣ отечественнаго церковнаго пѣсотворчества. Св. Апостолъ Павелъ не совѣтуетъ *гасить* проявленій Духа (1 Фесс. гл. 5, ст. 19) въ избранникахъ Божіихъ, къ каковымъ можно отнести не только *пророчествовавшихъ* въ апостольскія времена (тамже ст. 20), но и всѣхъ тѣхъ, которые обладаютъ даромъ художественнаго вдохновенія и умѣньемъ воплощать свое вдохновеніе въ соответствующихъ художественныхъ образахъ. И если въ апостольскія времена, когда проявленія духовныхъ даровъ особенно были интенсивны и многообразны въ христіанскихъ общинахъ, апостолу всетаки пришлось совѣтовать Фессалоникійскимъ христіанамъ—*Духа не гасить* и не *уничижать* проявленій пророческаго вдохновенія, дабы тѣмъ не ослабить полноту этихъ проявленій, то тѣмъ болѣе слѣдуетъ нынѣ удерживаться отъ всего, что можетъ погасять и уничтожать проявленіе даровъ Духа въ современномъ намъ обществѣ, которое и безъ того отклонилось въ сторону отъ идеаловъ апостольскаго времени и яшветъ не столько по духу Христова ученія, сколько: *по стлгямъ міра сего*.

VII.

Однако широко раскрывая церковно-музыкальную сокровищницу для ея пополненія твореніями художниковъ-производителей роднаго русскаго искусства, слѣдуетъ зорко слѣдить за тѣмъ, чтобы въ эту сокровищницу не попадали мнимо-художественныя творенія, или такія, которыя хотя въ чисто-музыкальномъ отношеніи и художественны, но не соответвуютъ богослужебному тексту. Такія творенія не пригодны для цѣлей Церкви и не должны быть вносимы во святцы храма Божія. А потому при выборѣ церковно-музыкальныхъ композицій для исполненія за Богослужені-

емъ нужно слѣдовать совѣту апостола Павла: „все испытывайте, хорошаго держитесь“ (1 Тесс. 5, ст. 21), и стало быть руководиться разумнымъ консерватизмомъ, различающимъ не только доброе отъ недобраго, но и умѣющимъ *одно доброе* по надлежашему испытанію признать *пригоднымъ*, а другое доброе—*несоответствующимъ* цѣлямъ Церкви.

Но всякій ли можетъ опредѣлять истинные признаки вдохновенной художественности въ извѣстномъ твореніи? Конечно нѣтъ. Это доступно пониманію только истинныхъ художниковъ. Однако, знакомство съ историческимъ прошлымъ искусства даетъ нѣкоторую возможность и обыкновенному любителю искусства разбираться въ относительной цѣнности художественныхъ произведеній. Историческое прошлое византійскаго пѣвческаго искусства особенно драгоценно для опредѣленія достоинствъ нашихъ русскихъ церковно-музыкальныхъ произведеній.

Такъ, извѣстно, напр., что у византійцевъ большинство пѣснописцевъ были слагателями и текста пѣснопѣній, и самой музыки этихъ пѣснопѣній, отчего между текстомъ и музыкою было у нихъ строгое единство, производившее глубокое впечатлѣніе на богомольцевъ. Буквально примѣнять принципъ двоякаго творчества (въ области священной поэзіи и въ области музыкальной) къ оцѣнкѣ церковно-музыкальныхъ композицій нашего времени конечно нельзя, потому что современный намъ русскій пѣсотворецъ, имѣя предъ собою готовый, издавна принятый Церковью богослужебный текстъ, въ правѣ только музыкально иллюстрировать этотъ готовый текстъ. За то—исходя изъ того же принципа двоякаго творчества—можно предъявить русскому духовному композитору слѣдующія два требованія. Во первыхъ, слагая музыку, онъ долженъ всецѣло проникнуться содержаніемъ готоваго богослужебнаго текста и глубоко *увоспитать* его внутренній смыслъ т. е. сдѣлать этотъ текстъ какъ бы *своимъ* собственнымъ творческимъ произведеніемъ, что безъ сомнѣнія благоприятно отразится на музыкально-мелодической, художественной вдохновенности композицій. Во вторыхъ, онъ долженъ найти опредѣленный *ритмъ* въ неразрывномъ *прозаическомъ* славянскомъ богослужебномъ текстѣ. Находить такой ритмъ необходимо потому, что у Византійцевъ текстъ былъ большею частію стихотворный, и

музыкальный ритмъ самъ собою вытекалъ изъ размѣра стиха; славянскій-же текстъ, какъ представляющій собою дословный переводъ съ греческаго подлинника, лишень стихотворнаго размѣра.

Конечно, отысканіе опредѣленнаго ритма въ неразмѣренномъ славянскомъ текстѣ—дѣло не легкое; но оно возможно для всякаго, даже наименѣе талантливаго пѣснотворца. Тутъ прежде всего требуется отъ композитора усидчивость и время. Изучивъ предварительно синтаксическій строй текста того пѣснопѣнія, на который нужно писать музыку, композиторъ долженъ затѣмъ обстоятельно изучить ударенія словъ въ каждой фразѣ текста (въ церковно-славянскомъ языкѣ всѣ ударенія обозначены) и наконецъ по синтаксическому строю всего пѣснопѣнія и по отдѣльнымъ удареніямъ въ словахъ, онъ можетъ опредѣлить музыкальный ритмъ всего пѣснопѣнія — ранѣе того, чѣмъ въ его музыкальномъ сознаніи зародилась мелодія изъ мотива, или темы, которая конечно могла существовать у него и до опредѣленія ритма. Пишущій эти строки, исходя изъ собственнаго пѣснотворческаго опыта въ области церковной музыки, можетъ съ убѣжденіемъ свидѣтельствовать, что въ прозаической (не-стихотворной) рѣчи не бываетъ не только отдѣльныхъ предложений, но даже совокупности предложений, коимъ нельзя было бы подыскать соответствующій музыкальный ритмъ. Конечно, при подобной работѣ, иногда случается, что на одной и той-же нотной строкѣ приходится по нѣскольку разъ мѣнять размѣръ и, значитъ, отступать отъ обозначеннаго въ началѣ пѣсы ритма. Но и это, слѣдуетъ думать, происходитъ отъ недостатка настойчивой усидчивости въ изысканіяхъ опредѣленнаго и неизмѣняемаго музыкальнаго размѣра, хотя бы онъ былъ, положимъ, и такой необычный, какъ $\frac{5}{4}$.

Найденный въ самомъ текстѣ пѣснопѣнія его естественный ритмъ, сообщаетъ всему пѣснопѣнію музыкальную выразительность, тогда какъ навязанный ему, заранѣе уже готовый ритмъ не только лишаетъ пѣснопѣніе выразительности, но часто дѣлаетъ и музыкальное, и текстуальное его содержаніе малопонятнымъ и неяснымъ, причемъ связь текста съ мелодіею является какъ бы случайною. Это отъ того, что навязанный пѣснопѣнію готовый ритмъ заставляеть ме-

лодію господствовать надъ текстомъ. Но мелодія есть только выраженіе настроенія, вызваннаго содержаніемъ текста. А когда текстъ отодвинется на второй планъ, то мелодія теряетъ характеръ настроенія и займетъ исключительно только слухъ молящагося въ ущербъ его умственному вниманію къ содержанію текста пѣснопѣнія. Далѣе, готовый ритмъ вынуждаетъ иногда композитора неправильно акцентировать, въ ущербъ смыслу рѣчи, вводныя предложенія въ текстѣ и прибѣгать къ излишнимъ повтореніямъ или отдѣльныхъ словъ, или даже цѣлыхъ фразъ, что значительно затемняетъ содержаніе текста. Мало того, готовый ритмъ нерѣдко вынуждаетъ композитора употреблять завѣдомо неправильныя слоговыя ударенія на словахъ текста и даже сокращать гласныя буквы въ словахъ, что неприятно коробитъ слухъ молящихся и, стало быть, вредитъ музыкальной художественности впечатлѣнія отъ всего пѣснопѣнія.

Искаженія текста въ русскихъ духовно-музыкальныхъ изданіяхъ вслѣдствіе употребленіе готоваго (навязаннаго) ритма можно встрѣтить не только въ произведеніяхъ второстепенныхъ пѣснотворцевъ, но и въ твореніяхъ первоклассныхъ духовныхъ композиторовъ. Нагляднымъ примѣромъ тому можетъ служить: „Слава.... Единородный...“ Бортнянскаго изъ его такъ называемой „Трехголосной Обѣдни“ для мужскихъ голосовъ. Не говоримъ уже о томъ, что данная композиторомъ этому пѣснопѣнію мелодія, по своему, хотя и торжественному, но недовольно умилительному характеру, очень мало соотвѣтствуетъ возвышенно трогательному содержанію молитвенной пѣсни Единородному Сыну Божію, въ коей мы молимъ Его, распятаго за насъ и Своею крестною смертію смерть поправшаго, спасти насъ. Но еще большее несоотвѣтствіе замѣчаемъ мы между ритмомъ мелодіи и природнымъ размѣромъ текста этого пѣснопѣнія. Несчаственность навязаннаго Бортнянскимъ ритма мелодіи выпудила его ввести въ текстъ ненужныя повторенія отдѣльныхъ словъ текста (и во вѣки вѣковъ — во вѣки вѣковъ, аминь.... спасенія — спасенія.... Приснодѣвы — Приснодѣвы Маріи.... Святому—Святому Духу“...), или дѣлать неправильную акцентуацію въ словахъ (спаси—вмѣсто спаси) и сокращать гласныя буквы въ словахъ (Трѣйцы -- вмѣсто: Трѣ-

пцы) ¹⁾. Неправильной акцентуаціи не мало и у Львова, особенно въ его пѣснопѣніяхъ архіерейской службы и въ разнаго рода торжественныхъ концертахъ, въ которыхъ иногда особенно ярко выступаетъ навязанность мелодіи съ готовымъ музыкальнымъ ритмомъ, мало подходящимъ къ природному размѣру текста. Въ композиціи Львова „Милость мира“ (для Литургіи Св. Василія Великаго), хотя мелодія въ связи съ прекрасной гармонизаціею удивительно вдохновенна и всецѣло проникаетъ содержаніе текста, но все же встрѣчаются неправильныя слоговыя ударенія въ словахъ текста. Конечно это произошло не отъ навязанности ритма, а просто отъ авторской небрежности или отъ того, что Львовъ, быть можетъ, не придавалъ никакого значенія правильности слоговыхъ удареній въ словахъ церковно-славянскаго текста.

Образцомъ музыкально-художественнаго проникновенія текста мелодіею и правильныхъ взаимоотношеній пѣнія со словами текста—могутъ служить церковно-музыкальныя творенія Чайковскаго (ум. въ 1893 г.). Благодаря этому въ его твореніяхъ, за исключеніемъ ничтожныхъ случаевъ ²⁾, не встрѣчается несоотвѣтствія музыкальныхъ акцентовъ съ текстуальными. Впрочемъ, какъ истинно-серьезный художникъ. Чайковскій и самъ печатно свидѣтельствуетъ о необходимости для духовнаго композитора строгаго выполненія закона соотвѣтствія акцентовъ музыкальныхъ съ слоговыми удареніями словъ текста (см. напр. примѣчаніе Чайковскаго къ партитурѣ его „Всенощнаго Бдѣнія“ ор. 52, стр. 44) ³⁾.

VIII.

Говоря о Чайковскомъ, нельзя не вспомнить о его стремленіи создать собственно русскій *строгий стиль гармонизаціи*

¹⁾ Впрочемъ Трѣица, вмѣсто Трѣица, безъ всякой нужды, повторяется, неизвѣстно почему, во всѣхъ „Херувимскихъ“ Бортнянскаго. За нимъ туже ошибку въ удареніи этого слова повторяютъ большинство духовныхъ композиторовъ.

²⁾ Въ „Литургіи“ Чайковскаго ор. 41 мы нашли, напр., всего три неправильныхъ слоговыхъ удареній на словахъ.

³⁾ Насколько намъ извѣстно, ранѣе Чайковскаго, за тотъ же законъ ратовалъ Н. И. Бахметьевъ, хотя самъ не всегда слѣдовалъ ему въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ.

для церковныхъ пѣснопѣній, состоящей въ томъ, чтобы безусловно избѣгать хроматизма и не дозволить употребленія диссонирующихъ звукосочетаній. Технические приемы такого строгаго стиля Чайковскій пытался практически осуществить въ вышеупомянутой партитурѣ своего „Всенощнаго Бдѣнія“, которую онъ назвалъ: „опытомъ гармонизаціи церковныхъ пѣснопѣній“. Еще ранѣе Чайковскаго о созданіи такого строгаго стиля мечтавъ М. П. Глинка. Послѣ Глинки Н. П. Потуловъ, хорошо изучившій древнія церковныя мелодіи по стариннымъ пѣвческимъ рукописямъ до XVIII в., пытался гармонизировать эти мелодіи въ простѣйшихъ звукосочетаніяхъ безъ хроматизма.

Но попытки Чайковскаго и Потулова нельзя назвать удачными. Строгий, суровый стиль всегда бываетъ лишенъ свободы и красоты въ голосоведеніи, и ему недостаетъ художественнаго изящества. Появившись впервые на западѣ подъ вліяніемъ пуританскихъ идей протестантизма, такой стиль, не смотря на всѣ попытки ввести его въ употребленіе при Богослуженіи, никогда не завоеуетъ себѣ прочнаго права на существованіе, такъ какъ не приложимъ къ православному церковному пѣнію. Это оттого, что строгій стиль исключаетъ задушевное чувство православнаго богомольца, его духовный молитвенный восторгъ и сердечную свободу молитвенныхъ воздыханій къ Богу и требуетъ отъ молящагося холодной сдержанности чувства. Правда, при самомъ началѣ исполненія пѣснопѣній, гармонизованныхъ въ строгомъ стилѣ, они производятъ въ слушательѣ настроеніе торжественнаго спокойствія и благоговѣйнаго вниманія къ тексту пѣснопѣнія. Но по мѣрѣ продолженія исполненія въ сердцѣ молящагося является охлажденіе и молитвенное расположеніе въ немъ не развивается, а ослабѣваетъ. Диатоническая гармонія съ ея простыми, лишенными разнообразія (отъ не—употребленія хроматизма) звукосочетаніями, производитъ докучную монотонность, окончательно разсѣвающую вниманіе и ослабляющую молитвенную сосредоточенность. Словомъ, узкія рамки суровой гармонизаціи стѣсняютъ свободу молитвеннаго расположенія и потому строгій стиль не приложимъ къ православнымъ богослужебнымъ пѣснопѣніямъ и не пригоденъ для цѣлей церкви.

Одинъ изъ строгихъ ревнителей старинныхъ преданій въ

церковномъ пѣніи, покойный епископъ Калужскій Александръ (прежде епископъ Дмитровскій, викарій Московской епархіи), разсуждая по поводу строгаго стиля, говоритъ, что „необходимымъ требованіемъ церковности въ пѣніи есть *свободное выраженіе*, которое не должно быть стѣсняемо условными требованіями строгаго стиля, ставящаго пѣвца въ очень узкія рамки и держащаго его вниманіе не на содержаніи пѣснопѣнія и выраженіи его, а на строгомъ соблюденіи формальныхъ требованій ¹⁾“. Если необходимымъ требованіемъ церковности въ пѣніи служить *свободное выраженіе*, то строгій стиль, какъ ограничивающій гармонизацію узкими рамками діатоническо-консонантныхъ звукосочетаній, особенно тягостенъ для духовнаго композитора. Художественно-музыкальное вдохновеніе композитора не можетъ свободно выразиться въ одной лишь мелодіи, и наибольшей просторъ для своего выраженія оно находитъ всегда въ области многоголосной и звукообразной гармонизаціи мелодіи. А ограниченіе гармонизаціи узкими рамками скудныхъ діатоническихъ звукосочетаній съ исключеніемъ диссонанса полагаетъ именно предѣлъ къ свободному и широкому выраженію музыкальнаго вдохновенія и такимъ образомъ отнимаетъ отъ произведенія композитора значительную долю художественной красоты и изящества.

IX.

Но если строгій стиль гармоніи, *ограниченный въ средствахъ свободного выраженія* религіозно-музыкальнаго вдохновенія, не пригоденъ для православнаго церковнаго пѣнія, то какъ именно слѣдуетъ гармонизировать это пѣніе, чтобы въ немъ не изгладилась печать церковности отъ пользованія *всеми средствами свободного выраженія*?

Слѣдовало бы обратиться для справокъ къ Византіи. Но образцы византійской церковной гармонизаціи, какъ мы знаемъ, не дошли до насъ, и мы владѣемъ лишь византійскою церковною мелодіею въ одноголосной записи.

Впрочемъ эти утерянные образцы едва ли могли быть поучительны для нашего времени, потому что многоголосная,

¹⁾ Душен. Чт. 1892 г. стр. 686.

въ нашемъ смыслѣ, музыка, унаслѣдованная византіицами отъ древнихъ эллиновъ, могла пользоваться весьма немногими, считавшимися у эллиновъ консонирующими, интервалами въ родѣ унисона, октавы, квинты и кварты. Терцію же—этотъ существенный интервалъ аккордовъ—византіицы, встѣдъ за эллинами, вѣроятно считали противорѣчащимъ гармоніи диссонансомъ. Если бы политическія обстоятельства благоприятствовали Византіи, и ея не коснулись бы мрачныя средніе вѣка съ паденіемъ выработанныхъ ею наукъ и искусствъ,—то, быть можетъ, византіицы и успѣли бы выработать самостоятельную систему гармонизаціи—въ дополненіе къ мелодіи, прекрасно разработанной ими по древне-эллинской музыкальной системѣ. Во всякомъ случаѣ до начала XV в., когда впервые появилась на Западѣ Европы благозвучная форма полифонической музыки—контрапунктъ, дѣло гармонизаціи мелодіи стояло на весьма низкой ступени развитія, какъ въ церковной, такъ и въ свѣтской музыкѣ. Да и вообще музыка только въ недавнее время стала приближаться въ своемъ совершенствованіи къ уровню прочихъ изящныхъ искусствъ. Въ самомъ дѣлѣ, если скульптура возводитъ свое наивысшее совершенство ко временамъ античныхъ эллиновъ, если живопись насчитываетъ цѣлыя столѣтія съ блестящей эпохи Рафаэля и его школы, если архитектура считаетъ неизмѣнно—классическими образцы старинныхъ построекъ въ стиляхъ, выработанныхъ въ отдаленныя времена, то музыка даже и при обладаніи въ своемъ прошломъ вдохновенными образцами византіиской церковной мелодіи, обработанной на основаніяхъ стройной древне-эллинской музыкальной системы—все же только съ XIX вѣка начинаетъ по немногу приближаться къ уровню развитія прочихъ изящныхъ искусствъ.

А потому въ дѣлѣ гармонизаціи церковной мелодіи слѣдуетъ руководиться не отдаленнымъ крайне несовершеннымъ прошлымъ музыкальнаго искусства, и даже не образцами старинной церковной музыки на Западѣ, а тѣмъ, что оно выработало въ послѣднее время и продолжаетъ теперь выработывать въ области собственно полифонической музыки.

Мы знаемъ уже, что діатоническая гармонія съ ея лишенными разнообразія (отъ не—употребленія хроматизма) звуко-

сочетаніями не подходитъ къ духу православнаго церковнаго пѣнія. Благозвучіе, обусловленное преобладаніемъ консонансовъ съ пастойчпвымъ избѣжаніемъ диссонирующихъ звукосочетаній хотя и сообщаетъ музыкѣ строгаго стіля характеръ величаваго спокойствія, но въ тоже время лишаетъ ее жизненности и художественной выразительности. Слушающій такую музыку скоро становится равнодушнымъ не только къ музыкѣ, но и къ тексту молитвъ, съ которыми связана эта музыка. А потому *введеніе въ гармонію хроматизма и диссонирующихъ звукосочетаній* составляетъ *необходимое условіе жизненности и выразительности духовной музыки* обязанной поддерживать благоговѣйный молитвенный восторгъ и сердечное умиленіе въ молящемся.

Хроматизмъ въ гармоніи сообщаетъ массу новыхъ звуковъ уставному пѣнію на гласы, мелодіи коихъ развиваются преимущественно въ предѣлахъ бѣдной звуками діатонической гаммы. Что же касается диссонанса въ гармоніи, то онъ, дѣйствуя на слухъ богомольца, возбуждаетъ въ немъ желаніе перехода изъ диссонанса въ соотвѣтствующій ему консонансъ, на которомъ слухъ останавливается, испытывая сладостное успокоеніе. Это происходитъ отъ того, что диссонансъ, какъ нѣчто неблагозвучное, производитъ впечатлѣніе неудовлетворенности и возбуждаетъ желаніе *разрѣшенія* т. е. перехода въ консонансъ. Музыка есть настроеніе чувствъ человѣка, а жизнь чувства состоитъ въ постоянной смѣнѣ тревогъ, происходящихъ отъ наплыва желаній или диссонирующихъ, т. е. чающихъ удовлетворенія, или же консонантныхъ, т. е. удовлетворенныхъ. Отсюда и гармоническое послѣдованіе также должно состоять въ чередованіи консонанса съ диссонансомъ. Рядъ однихъ только консонирующихъ аккордовъ производитъ усталость и пустоту, равную пресыщенію.

Однако поддерживая соотвѣтствіе музыкальнаго настроенія съ настроеніемъ чувствъ богомольца чрезъ хроматизмъ и диссонансы въ гармоніи, не слѣдуетъ ими злоупотреблять. Особенно не слѣдуетъ злоупотреблять частыми повтореніями и продолженными пребываніями диссонирующихъ звукосочетаній на одномъ и томъ же мѣстѣ безъ скорого ихъ разрѣшенія, иначе произведенное ими впечатлѣніе неудовлетворенности превратится въ мученіе, слѣды коего не

изглядятся даже и отъ благозвучной сладости *разрѣшающаго консонанса*. Вообще — какъ хроматизмъ, такъ и диссонансы въ церковной гармоніи должны не нарушать, а содѣйствовать тому, что у византійцевъ называлось *υψιχοφονια - сладкогласіе*, т. е. пріятное для слуха согласованіе звуковъ. Конечно и сладкогласіе должно быть умѣреннымъ, иначе оно, пожалуй, перейдетъ въ приторную слащавость. Обладающій природнымъ художественнымъ чутьемъ композиторъ врядъ-ли допуститъ слащавость гармоніи въ своихъ твореніяхъ; за то онъ легко можетъ вдаться въ иную крайность отъ неумѣреннаго пользованія хроматизмомъ и диссонансами звукосочетаніями при гармонизаціи церковныхъ пѣснопѣній.

Есть не мало церковныхъ пѣснопѣній (особенно въ службахъ страстной седмицы), въ текстѣ коихъ, отъ лица молящихся выражается глубокая скорбь по поводу окаменѣлости сердца человѣческаго и людской неблагодарности, приведшихъ Искупителя къ страданіямъ и крестной смерти (см. напр. тропарь 2-го гласа въ службѣ часовъ вел. пятка; „егда на крестѣ пригвоздиша беззаконніи Господа славы“..... или же стихирю на вечерни вел. пятка на *Господи возвахъ*, гласъ 1-ый: „о како беззаконное сонмище.....“). Въ словахъ священной поэзіи такая скорбь нерѣдко переходитъ какъ бы въ негодованіе и можетъ подать композитору поводъ — видѣть здѣсь глубокотрагическій элементъ который онъ пожелаетъ, пожалуй, выразить музыкально-драматически при помощи усиленаго хроматизма въ гармонизаціи съ неумѣреннымъ употребленіемъ диссонансирующихъ звукосочетаній. Но такой композиторъ пусть знаетъ, что содержаніе текста церковныхъ пѣснопѣній — сплошная лирика, и потому музыкально-драматическое освѣщеніе, хотя бы оно было весьма выразительно и пластично, совсѣмъ не подходитъ къ богослужебному тексту и не умѣстно въ храмѣ Божіемъ. Кажущійся иногда трагизмъ лирическихъ изліяній богослужебнаго текста происходитъ отъ выраженной въ немъ искренности сознанія глубины паденія нравственной природы человѣка при сопоставленіи этой падшей природы съ величіемъ милосердія Искупителя, который *всѣмъ челоуѣкомъ хоцетъ спастися и въ разумъ истинны пріити*. Мы думаемъ, что наиболѣе подходящая къ подобнымъ пѣснопѣніямъ гармонія

должна быть высоко-торжественная и по возможности благозвучно-покойная: диссонансы въ ней должны незамѣтно скользить между консонирующими звуками, или же звуки, долженствующие сдѣлаться диссонансами, пусть сначала явятся слуху въ консонирующемъ созвучіи, дабы позже, когда они дѣйствительно станутъ диссонансами, они не произвели впечатлѣнія рѣзкой неудовлетворенности. — Такая гармонія выразить величавое преклоненіе предъ неисповѣдимыми судьбами домостроительства Божія о спасеніи челоувѣческаго рода, ибо злоба враговъ Христовыхъ послужила и орудіемъ искупительныхъ страданій Богочеловѣка — и вмѣстѣ орудіемъ возстанія падшей природы челоувѣка. Вспомнимъ, напримѣръ, величіе и торжественность гармонизаціи Турчаниновскаго: „Тебе одѣющагося свѣтомъ яко ризою“..... Какое удивительно глубокое и соответствующее обряду (поется во время выноса св. плащаницы въ великій Пятокъ) впечатлѣніе производитъ это твореніе на молящихся! А между тѣмъ въ содержаніи названнаго лирическаго пѣснопѣнія можно найти глубоко потрясающія черты, какъ будто намекающія на трагизмъ (какъ напр: „видѣвъ (Спасителя) мертва—нага, непогребенна, благосердый плачь воспріимъ (Іосифъ съ Никодимомъ) рыдая, глаголаше: увы мнѣ, Сладчайшій Іисусе!... и. т. д.). Однако этотъ кажущійся трагизмъ разрѣшается въ концѣ пѣснопѣнія восторженно-лирическимъ, а не трагическимъ, обращеніемъ Іосифа къ умершему Искупителю: „величаю страсти (страданія) Твои, пѣснословлю и погребеніе твое со воскресеніемъ...“

X

Изъ сказаннаго видно, какъ много труда и умѣнья требуется отъ художника-композитора, чтобы произведенія его церковно-музыкальной дѣятельности соответствовали намѣреніямъ и цѣлямъ Церкви и были бы пригодны для исполненія за Богослуженіемъ. Приходится снова повторить раньше нами сказанное, что современный сочинитель духовной музыки, приступая къ творчеству въ области церковнаго пѣнія, долженъ, подобно своимъ предшественникамъ—византийскимъ пѣснотворцамъ, не только предварительно изучать основательно текстъ тѣхъ пѣснопѣній, которыя онъ намѣре-

вается музыкально иллюстрировать, но и всецѣло проникаться смысломъ ихъ содержанія. Это—для того, чтобы вызывать въ себѣ соответствующую смыслу пѣснопѣній молитвенную настроенность, отъ интенсивности которой будетъ зависѣть какъ надлежащее равновѣсіе самой пѣснотворческой работы художника — композитора, такъ и правильное развитіе въ немъ церковно-художественнаго такта, могущаго наилучшимъ образомъ предохранить его творенія отъ нарушеній духа истинной церковности.

Но можно-ли основательно изучить текстъ какого либо одного пѣснопѣнія безъ отношенія къ тому Богослужебному чину, въ составъ коего входитъ это пѣснопѣніе? Можно-ли проникнуться смысломъ этого пѣснопѣнія, не имѣя достаточныхъ свѣдѣній о смыслѣ всего Богослужебнаго чина, изъ котораго взято это пѣснопѣніе? Можетъ-ли, наконецъ, молитвенная настроенность, вызванная какимъ либо отдѣльнымъ пѣснопѣніемъ, сравняться съ высотой молитвеннаго настроенія, полученнаго отъ тщательнаго изученія текста цѣлага Богослужебнаго чина и проникновенія въ священный и таинственный смыслъ всего этого чина?

Поставленные вопросы находятся въ тѣсномъ соприкосновеніи съ *назрѣвающею* нынѣ, въ сознаніи наилучшихъ современныхъ пѣснотворцевъ, *потребностію* — *писатьъ духовную музыку* не на отдѣльныя пѣснопѣнія, а на *цѣлый рядъ пѣснопѣній, составляющихъ содержаніе* какого-либо *отдѣльнаго Богослужебнаго чина*, каковы: вечерня, утрени, Литургія, отпѣваніе усопшихъ, панихида, браковѣчаніе, молебствія и т. д. Сознаніе такой потребности впервые зародилось всего какихъ нибудь двадцать лѣтъ тому назадъ; но мысль объ этомъ была ясна у русскихъ пѣснотворцевъ еще въ XVII в., когда появлялись музыкально-обработанные Богослужебные чины подъ названіемъ: „службъ Божіихъ“. Однако весь XVIII вѣкъ и XIX—до начала восьмидесятыхъ годовъ совсѣмъ чужды были мысли о возможности музыкально-иллюстрировать цѣлыя богослужебные чины. Объясняется это—временною остановкою творческой производительности русскаго народнаго гения,—остановкою не только въ области музыки, но и вообще во всемъ искусствѣ. Съ прорубкою Петромъ I окна въ Европу наступила въ Россіи своего рода эпоха возрожденія наукъ и искусствъ, или точнѣе — эпоха усвоенія западно-

европейскихъ наукъ и искусствъ. Періодъ усвоенія и органическаго претворенія чужой науки и чужого искусства временно задержалъ прогрессивное развитіе самобытной русской науки и самобытнаго русскаго искусства. Полагаемъ, впрочемъ, что періодъ усвоенія и переработки западно-европейской культуры заключился у насъ съ воцареніемъ Императора Александра III, когда возродилось, послѣ почти двухвѣковаго забвенія, истинно-русское самосознаніе, каковое всегда содѣйствуетъ возрожденію національныхъ науки и искусства. Съ эпохи воцаренія Императора Александра III начинается и эпоха возрожденія народнаго русскаго церковнаго пѣнія, понимаемаго въ смыслѣ истиннаго искусства.

XI.

Каждый *отдѣльный богослужебный чинъ* (вечерня, утренняя Литургія, отпѣваніе усопшихъ, панхида и т. п.), при разнообразіи въ содержаніи своихъ молитвословіи и пѣснопѣніи, представляетъ однако собою *нѣчто единое и цельное*, такъ какъ проникнуть отъ начала до конца одною, одухотворяющею его, идеею, которая поддерживаетъ связь и единство его частей. Отсюда и музыка (пѣніе) каждаго отдѣльнаго богослужебнаго чина должна выражать собою *нѣчто цельное*—по единству музыкальныхъ идей или темъ, проходящихъ чрезъ все пѣснопѣніа чина, и *связное*—по внутренней послѣдовательности въ тематической разработкѣ мелодіи и по одинаковости гармонизаціи этой мелодіи въ отдѣльныхъ музыкальныхъ частяхъ богослужебнаго чина. Словомъ, музыка каждаго *отдѣльнаго богослужебнаго чина* должна быть *цѣлостнымъ и законченнымъ произведеніемъ* съ опредѣленнымъ, ему лишь свойственнымъ музыкальнымъ характеромъ. а не походить на то, что въ свѣтской музыкальной литературѣ называется *сюитою*, т. е. не походить на рядъ музыкальныхъ картинъ *вышнимъ*—музыкально-техническимъ—*способомъ* связанныхъ между собою, или же (что еще хуже) на *сборникъ всевозможныхъ мелодій* самаго разнообразнаго характера и стиля,—мелодій, даже музыкально-технически не связанныхъ между собою. Служба, случайно составленная изъ отдѣльныхъ пѣснопѣніи, принадлежащихъ творчеству разныхъ композиторовъ, и будетъ именно такимъ безсвяз-

нымъ сборникомъ мелодій разнообразнаго стиля, который препятствуетъ молитвенной сосредоточенности богомольца, какъ неожиданною смѣною музыкальнаго характера и стиля пѣснопѣній, такъ равно и разнообразіемъ приемовъ въ ихъ гармонизаціи. Отъ такой *сборной*, хотя бы и художественно-исполненной, *службы* богомолецъ никогда не вынесетъ *цѣлостнаго религиозно-музыкальнаго впечатлѣнія* и правильно развитое въ немъ *эстетическое чувство* не будетъ *удовлетворено*.

Мы уже имѣли случай говорить о томъ, что византіицы прекрасно понимали необходимость музыкальнаго единства въ церковномъ пѣніи. Такому единству содѣйствовало у нихъ не только уставное пѣніе на гласы, но особенно то, что *отдѣльные богослужебные чины*, или же самостоятельные *отдѣлы чиновъ*, музыкально разрабатывались всецѣло какимъ либо *однимъ пѣснотворцемъ*, а не нѣсколькими (напр. заупокойная служба принадлежитъ почти исключительно музыкальному творчеству св. Іоанна Дамаскина, нѣкоторые каноны, представляющіе собою самостоятельную часть утрени, писали св. Романъ Сладкопѣвецъ, Кассія и др.).

Древняя Русь пользовалась исключительно уставнымъ пѣніемъ на гласы и мелодическое содержаніе русскаго церковнаго пѣнія развивалось также въ предѣлахъ гласовъ. Когда же народный геній переходилъ границы уставнаго пѣнія, то выливался неизмѣнно въ такъ называемыхъ „*службахъ Божіихъ*“, послужившихъ для насъ историческимъ памятникомъ того, что у древнихъ русскихъ пѣснотворцевъ было сознаніе художественной потребности музыкальнаго единства для даннаго богослужебнаго чина. Такое сознаніе, какъ мы уже выше замѣтили, исчезаетъ на Руси въ періодъ усвоенія и переработки западно-европейской культуры (XVIII в. и XIX—до начала послѣдней четверти). Правда, Бортнянскій, жившій еще до конца первой четверти XIX в. (ум. въ 1826 г.) написалъ такъ наз. „*трехголосную Обѣдню*“ для мужскаго хора) и „*Литургію Пржедосвященныхъ даровъ*“, представляющихъ собою достойную музыкальную иллюстрацію двухъ отдѣльных богослужебныхъ чиновъ. Но это сдѣлано имъ, такъ сказать, безсознательно, и самъ Бортнянскій не придавалъ большого значенія этимъ своимъ произведеніямъ, хотя они всегда были и до сихъ

поръ остаются весьма популярными въ Россіи (особенно преждеосвященная Литургія). Эти два произведенія правятся богомольцамъ именно единствомъ и цѣлостностію усвоеннаго каждому изъ нихъ стиля, а также связанной тематической разработкою руководящихъ мотивовъ, проходящихъ чрезъ всѣ пѣснопѣнія этихъ произведеній. Тѣ же качества единства стиля и тематической разработки мелодіи выдѣлили изъ ряда вонъ панихиду придворнаго напѣва, которая отъ того стала по мнѣнію богомольцевъ однимъ изъ превосходнѣйшихъ (и совершенно справедливо) твореній въ духовно - музыкальной сокровищницѣ православной русской Церкви.

Трехголосная Обѣдня Бортянскаго не представляетъ собою полнаго музыкальнаго изложенія всей Литургіи св. Іоанна Златоустаго. Если не считать весьма слабую по замыслу и неудовлетворительную по голосоведенію Литургію Афанасьева (была издана въ началѣ 70-хъ годовъ), то *первое полное музыкальное изложеніе Литургіи* принадлежитъ вдохновенію Чайковскаго (издана въ 1880 году). Это замѣчательное духовно - музыкальное твореніе можетъ служить образцомъ яснаго художественнаго сознанія необходимости музыкально иллюстрировать не отдѣльныя пѣснопѣнія, а цѣлый богослужебный чинъ. Тотъ же Чайковскій музыкально изложилъ чины Вечерни и Утрени—подъ общимъ наименованіемъ *Всенощнаго Бдѣнія*. Жаль, что этотъ гениальный композиторъ, отдавшись симфоніи и оперѣ, сравнительно мало удѣлилъ своего вдохновенія русской церковной музыкѣ, иначе сокровищница отечественнаго православнаго церковнаго пѣнія обладала бы, вѣроятно, теперь многими богослужебными чинами въ его умѣломъ художественно-музыкальномъ изложеніи.

Чайковскій заслуживаетъ особенной признательности за то, что увлекъ за собою другихъ талантливыхъ пѣснотворцевъ, которые, оставивъ писаніе отдѣльныхъ пѣснопѣній, принялись за музыкальное изложеніе цѣлыхъ Богослужебныхъ чиновъ (такъ напр. А. А. Архангельскій написалъ двѣ полныхъ Литургіи). Собственно говоря, только по музыкальнымъ изложеніямъ цѣлыхъ богослужебныхъ чиновъ и ихъ самостоятельныхъ отдѣловъ, а не по отдѣльнымъ херувимскимъ, „Тебе поемъ“, „застойншкѣмъ“, „Слава въ выш-

нихъ Богу“ и. т. п., можно съ убѣжденіемъ судить о талантахъ духовныхъ композиторовъ. Только по такимъ пѣвческимъ твореніямъ, которыя обнимаютъ собою цѣлыя службы Божіи, можно открывать звѣзды на небосклонѣ русскаго церковно-музыкальнаго творчества. Одною изъ такихъ новооткрывающихся звѣздъ слѣдуетъ считать г. Пречанинова—вдохновеннаго автора канона „Волною Морскою“. Имъ же недавно издана полная Златоустовская Литургія для смѣшаннаго хора, достойная особеннаго къ ней вниманія со стороны истинныхъ цѣнителей художественнаго церковнаго пѣнія.

ХІІ.

Итакъ Чайковскій начинаетъ собою рядъ духовныхъ композиторовъ, сознавшихъ необходимость писать музыку на цѣлыя богослужебныя чины, а не на отдѣльныя пѣснопѣнія этихъ чиновъ, какъ раньше практиковалось у насъ въ теченіе почти двухъ столѣтій. Съ Чайковского, стало быть, *начинается на Руси новая эра въ духовно-музыкальномъ творчестве*, соответствующая самому блестящему періоду пѣснотворческой дѣятельности въ Византіи. Но эта эра истинно-художественнаго творчества, получивъ свое начало всего двадцать лѣтъ тому назадъ, конечно не успѣла еще серьезно себя зарекомендовать. Великое будущее церковно-музыкальнаго искусства принадлежитъ наступившему XX столѣтію—и мы, выросшіе и воспитавшіеся при отживающихъ нынѣ несовершенныхъ формахъ пѣвческаго дѣла, едва-ли доживемъ до этого великаго будущаго. Но изъ того, однако, не слѣдуетъ, будто мы лишены права предъявлять *ria desideria* будущимъ дѣятелямъ на поприщѣ церковно-музыкальнаго искусства. Думаемъ, что скромныя „благочестивыя желанія“ предшественниковъ, ни мало не стѣсняя свободы и независимости творческаго духа будущихъ пѣснотворцевъ, могутъ послужить имъ, если не руководственнымъ началомъ, то по крайней мѣрѣ, *точкою отправленія для ожидающей ихъ обширной и нелегкой дѣятельности въ области музыкальной иллюстраціи цѣлыхъ Богослужебныхъ чиновъ.*

Писать духовную музыку для цѣлыхъ богослужебныхъ чиновъ уже потому не легко, что это дѣло совсѣмъ новое въ

искусствѣ. Классическихъ образцовъ для подражанія—нѣтъ, и ожидаемые теперь новые дѣятели въ области церковной музыки должны сами сдѣлаться классиками для послѣдующихъ за ними поколѣній духовныхъ композиторовъ. Отъ классика же въ искусствѣ требуется не только всестороннее изученіе старыхъ преданій въ искусствѣ, но умѣнье сдѣлать изъ такого изученія правильные выводы, долженствующіе послужить своего рода законами продуктивной дѣятельности на поприщѣ искусства какъ самого классика, такъ равно и его послѣдователей.

Исходя изъ старыхъ церковно-музыкальныхъ преданій и имѣя въ виду данныя, выработанныя современнымъ музыкальнымъ искусствомъ, мы позволяемъ себѣ высказать нѣкоторыя наши мысли по поводу музыкальной иллюстраціи трехъ главныхъ чинопослѣдованій, входящихъ въ кругъ сущаго Богослуженія, каковы: вечерня, утренья и Божественная Литургія. Мысли эти суть плодъ усиленныхъ наблюденій надъ внутреннимъ отношеніемъ духа молящихся къ тексту пѣснопѣній и къ богослужебному обряду. А отношеніе молящихся къ богослужебному тексту и обряду, или, точнѣе, настроеніе молящихся, получаемое ими отъ усвоенія содержанія текста и отъ созерцанія обряда и есть именно то, что служитъ предметомъ музыкальнаго воплощенія въ церковномъ пѣніи.

(Ожиданіе слѣдуетъ).

Протоіерей Сергій Протопоповъ.

20 Января 1901 г.
