



Гармоническое пѣніе православно-русской Церкви.

I. Происхожденіе гармоническаго пѣнія. Строчное пѣніе.

Православно-русское церковное пѣніе до XVII вѣка не знало гармоніи и было по преимуществу мелодическимъ—одноголоснымъ. Вопросъ о томъ, когда именно появилось у насъ многоголосное пѣніе остается однимъ изъ самыхъ темныхъ въ исторіи церковнаго пѣнія. Извѣстно только, что еще до XVII вѣка при патріаршихъ и архіерейскихъ домахъ употреблялось такъ называемое „строчное пѣніе“. Это былъ самый первоначальный видъ русскаго гармоническаго церковнаго пѣнія. Свое названіе строчное пѣніе получило отъ того, что состояло изъ нѣсколькихъ строкъ безлинейнаго письма надъ одною строкою текста.

Строчное пѣніе изображалось такъ называемымъ *казанскимъ знаменемъ*, представлявшимъ изъ себя смѣсь знаменной нотации со знаками дѣмественнаго письма. Основная мелодія въ немъ помѣщалась обыкновенно не вверху, а въ серединѣ или внизу, а прочія строки служили ей гармоническимъ сопровожденіемъ. Сопровождающіе мелодію голоса состояли изъ трезвучій въ разныхъ обращеніяхъ. Пѣвчіе, исполнявшіе верхнюю строку по строчнымъ безлинейнымъ нотнымъ книгамъ, назывались *вершниками*, среднюю—*путниками*, а нижнюю—*нижниками*. Тотъ же пѣвчій, который, путемъ долгаго изученія и естественной способности своего голоса, достигалъ возможности исполнять любую изъ трехъ строкъ и умѣлъ еще пѣть четвертую, извѣстную подъ именемъ *дѣмства*, назывался *дѣмственникомъ*. Указанія на существованіе у насъ на Руси этого рода церковнаго пѣнія часто

встрѣчаются въ разныхъ историческихъ документахъ. Такъ, при вѣнчаніи царя Алексѣя Михайловича съ Наталіей Кирилловной, государевы пѣвчіе дѣяки пѣли „строками“ ¹⁾.

Строчное пѣніе, хотя и имѣло всѣ признаки гармоническаго пѣнія, тѣмъ не менѣе весьма отличалось по своему техническому строенію отъ современнаго намъ многоголоснаго, или партеснаго пѣнія. Современное партесное пѣніе (за исключеніемъ такъ называемыхъ *переложений*), распределяетъ основные звуки мелодіи между нѣсколькими партіями и для своего выполненія требуетъ непремѣннаго участія нѣсколькихъ голосовъ, въ строчномъ же пѣніи мелодія отдавалась какому либо одному голосу, другіе же голоса служили лишь варіаціей главнаго мотива и часто переходили въ основную мелодію. Эта особенность музыкальнаго построения строчнаго пѣнія по сравненію съ современнымъ партеснымъ давала возможность, въ крайнемъ случаѣ, исполнять пѣсу, написанную на три партіи и одному голосу, т. е. строчное пѣніе легко и свободно изъ гармоническаго могло стать мелодическимъ, или одnogолоснымъ. Оно заключало въ себѣ даже болѣе мелодическихъ, чѣмъ гармоническихъ свойствъ и составляло какъ бы переходную ступень отъ унисоннаго пѣнія къ многоголосному.

Конечно этотъ зародышъ гармоническаго пѣнія, возникшій въ то время, когда ученіе о гармоніи было у насъ въ младенческомъ состояніи, имѣлъ много недостатковъ. Современный музыкантъ найдетъ въ немъ не одну запрещенную послѣдовательность октавъ, квинтъ и даже секундъ, но нѣкоторымъ нравилась и эта, хотя и бѣдная, гармонія нашихъ древнихъ напѣвовъ. Многіе находили строчное пѣніе „премудрѣйшимъ“ и называли его „мусикійскимъ, краснoгласнымъ составленіемъ“. Находились впрочемъ и такіе люди, которые, сознавая недостатки этого пѣнія, видѣли въ немъ „несогласное трегласіе“. По ихъ мнѣнію, оно „токмо несвѣдущимъ благо мнится, свѣдущимъ же неисправно положено быти разумѣтся“, такъ какъ въ немъ „подоболѣннаго гласу нѣсть, нѣсть и чину гласовнаго“: намекъ на то, что неумѣлая гармонизація часто затемняла и нарушала осмогласіе нашихъ церковныхъ пѣснопѣвій.

¹⁾ Дворцовые разряды т. II, 877 стр.

Въ древней Руси почти совсѣмъ не существовало музыкальной науки, поэтому неудивительно, что первыя попытки русскихъ музыкантовъ въ области гармоніи были не особенно удачны, но музыкальная даровитость русскаго народа давала право надѣяться на появленіе новыхъ и лучшихъ опытовъ, наиболѣе соотвѣтствующихъ музыкальнымъ требованіямъ. Предоставленный самъ себѣ нашъ отечественный контрапунктъ несомнѣнно естественнымъ бы путемъ развивался и совершенствовался все болѣе и болѣе, но историческія условія помѣшали русскимъ композиторамъ выработать свой собственный полифоническій стиль.

Въ концѣ XVII вѣка строчное пѣніе стало переводиться съ безлинейнаго нотописанія на линейную систему, а въ XVIII в. оно было совершенно вытѣснено новымъ видомъ гармоническаго пѣнія, впервые появившимся въ Юго-Западной Руси. Въ настоящее время пока не установлено: имѣется ли какая связь между строчнымъ пѣніемъ и смѣнившимся его хоровымъ пѣніемъ не русскаго происхожденія. Последнее явилось въ Юго-Западной Руси въ періодъ возникновенія уніи и было допущено церковію, какъ противовѣсъ „сладкимъ звукомъ мусикійскихъ органовъ“, т. е. гармоническому пѣнію католической церкви. Необходимость борьбы со вліяніемъ католичества и его пропагандой заставила южно-русскія братства ввести въ церковное употребленіе партесное пѣніе и устроить свои хоры, которые могли бы конкурировать по дѣйствію на слушателей съ „органнымъ гуденіемъ“ польскаго костела. Съ этого времени начинаются опыты приложенія многоголосія и къ православно-русскому церковному пѣнію. Партесное пѣніе появляется сначала въ Кіевѣ—въ Кіевскомъ Богоявленскомъ братствѣ, затѣмъ его вводятъ у себя Львовское братство и Луцкое. Каждое изъ этихъ братствъ имѣло свою школу и хоръ, а въ школахъ на ряду съ другими предметами было обязательнымъ и изученіе церковнаго пѣнія. Въ Кіевѣ въ первый разъ стала употребляться и новая линейная система музыкальных знаковъ, которая получила здѣсь наименованіе *кіевского знамени*. Кіевское знамя мало по малу стало вытѣснять господствующую до сихъ поръ крюковую нотацию. Изъ кіевскихъ пѣвцовъ и композиторовъ XVII вѣка наибольшую извѣстностью пользовались: архидіаконъ Михаилъ и старецъ Іосифъ Загвой-

скій, а также Кіевскій „вспѣвакъ“ Іоаннъ Календа и авторъ „Музикійской грамматики“ Николай Дилецкій (конца XVII в.) Извѣстный пасторъ Гербиній—этотъ „усерднѣйшій почитатель музыки“ съ большой похвалой отзывался о томъ пѣніи, какое онъ слышалъ въ Кіевѣ: „Греко-россіяне гораздо святѣе и художественнѣе (elegantius) прославляютъ Бога, чѣмъ Римляне. Псалмы и другія священныя пѣснопѣнія отцевъ возглашаются въ храмахъ на отечественномъ языкѣ въ музыкальномъ сложеніи, въ которомъ въ пріятнѣйшей и звуочной гармоніи раздѣльно слышатся дискантъ, альтъ, теноръ и бась“ ¹⁾.

Несомнѣнно, что этотъ видъ гармоническаго пѣнія, введенный въ употребленіе Православно-русской церковію, былъ заимствованъ отъ церкви католической и имѣлъ въ своемъ основаніи западно-европейскую музыкальную систему.

II. Періодъ польскаго вліянія на наше хоровое пѣніе и первыя духовно-музыкальныя произведенія русскихъ композиторовъ.

По примѣру южно-русскихъ братствъ движеніе въ пользу партеснаго или „многоусугубленнаго“ пѣнія началось и въ Великороссіи, гдѣ подготовили ему почву господствовавшіе въ Москвѣ поляки. Вообще нужно сказать, что католическое пѣніе и звуки органа не были совершенной новостью для русскаго человѣка въ XVII в., потому что еще при Борисѣ Годуновѣ въ Москвѣ былъ римскій костелъ, который стоялъ рядомъ съ домомъ патріарха Гермогена. Этотъ послѣдній не выносилъ польскаго пѣнія, говоря: „слышати не могу латинскаго пѣнія“.

Партесное пѣніе нашло себѣ высокаго покровителя въ лицѣ архіепископа Никона, который имѣя „превелие прилежаніе до пѣнія“ ввелъ новое „музикійское художество“ въ Новгородѣ. Сдѣлавшись патріархомъ всероссійскимъ, онъ еще болѣе сталъ содѣйствовать распространенію у насъ партеснаго, или многоголоснаго пѣнія. Это тѣмъ легче можно было ему сдѣлать, что онъ нашелъ поддержку своему нововведенію въ лицѣ царя Алексѣя Михайловича. Съ усиленіемъ въ Москвѣ южно-русскаго вліянія прежнее строчное

¹⁾ Труды Кіевск. Дух. Акад. 1901 г. Іюль 383 стр.

пѣніе было признано высшимъ русскимъ обществомъ несовершеннымъ и потому царь пригласилъ къ себѣ на службу изъ Кіева пѣвцовъ, знающихъ „партесы“ и тѣмъ самымъ побудилъ и своихъ пѣвчихъ изучить этотъ родъ церковнаго пѣнія. Результатомъ сего обученія явилось пѣніе при царѣ „ирмосовъ и псалмовъ съ партеса“¹⁾. Какъ всякое новшество партесное пѣніе было встрѣчено очень неблагоклонно любителями старины, которые были воспитаны на древнемъ мелодическомъ пѣніи, созданномъ вѣками и выработаннымъ сообразно русскому музыкальному вкусу. Полное художественной простоты и весьма глубокое по своему внутреннему содержанію и при томъ чисто родное и близкое сердцу русскаго человѣка древне-русское одnogлосное и такъ называемое строчное пѣніе не сразу уступили мѣсто вновь появившемуся партесному пѣнію. Многимъ не нравилось это „органное согласіе“. „На Москвѣ, писалъ протопопъ Аввакумъ, во многихъ церквахъ поютъ пѣсни, а не божественное пѣніе, по-латыни, законы и уставы у нихъ латинскіе; руками машутъ, главами киваютъ, ногами топаютъ, какъ это бываетъ у латинянъ подъ звуки органовъ“²⁾. Но примѣръ южно-русскаго братства, частыя сношенія Россіи съ Польшею и, наконецъ, симпатіи царя и патріарха къ „партесамъ“—дали перевѣсъ новому теченію въ церковномъ пѣніи надъ старымъ и всюду началось усиленное движеніе и стремленіе къ насажденію партеснаго пѣнія. Въ то же время появилось и теоретическое руководство къ композиціи такого рода пѣнія.—Это „Муสิกійская грамматика“ Н. Дилецкаго, написанная подъ сильнымъ польскимъ вліяніемъ. Будучи ученикомъ „преискуснѣйшаго творца Замаревича“, Дилецкій въ своемъ учебникѣ теоріи музыки главное вниманіе удѣлил „искусству творенія пѣнія концертнаго“ и совершенно не касается коренного русскаго напѣва. Подъ вліяніемъ „Муสิกійской грамматики“ и въ слѣдъ за ея появленіемъ въ свѣтъ появилась масса разнаго рода концертовъ и другихъ духовно-музыкальных сочиненій пера учениковъ Дилецкаго.

¹⁾ Извѣковъ—Придворные пѣвчіе и крестовые священники и дьяки Богословскій Вѣстникъ 1903 г. Окт. 260 стр.

²⁾ М. Макарія—Исторія Русской церкви т. XII, 613 стр.

Вмѣстѣ съ распространеніемъ многоголоснаго пѣнія пріобрѣтала права господства и новая-линейная система музыкальных знаковъ, которая мало по малу совершенно вытѣснила знаменную нотацию. Въ періодъ появленія новаго рода церковнаго пѣнія крюковое нотописаніе и новая линейная система существовали одновременно, такъ что одни и тѣже пѣснопѣнія были обозначаемы то крюками, то нотами, но съ теченіемъ времени пятилинейная нотная система начинаетъ занимать все болѣе и болѣе господствующее положеніе, а вмѣстѣ съ этимъ совершается и рѣшительный поворотъ отъ унисоннаго пѣнія въ сторону новаго „мусикійскаго художества“, т. е. партеснаго пѣнія. Замѣна крюкового нотописанія линейнымъ повлекла за собою шаткость знанія и самого напѣва, а также и основаній его музыкальнаго построенія. Русскіе пѣвцы, раньше отлично пѣвшіе по крюкамъ, съ принятіемъ новой линейной системы, постепенно стали забывать ихъ. А „дальнѣйшее поколѣніе уже совсѣмъ не знало знаменъ и начало легкомысленно пренебрегать самыми древними напѣвами, ибо было увлечено новымъ, еще не слыханнымъ въ Россіи, музыкальнымъ искусствомъ— „премудрѣйшимъ художествомъ“ ¹⁾.

Многоголосныя духовно-музыкальныя произведенія южно-русскихъ пѣвцовъ не дошли до насъ. Что касается ихъ великорусскихъ учениковъ и подражателей, то ихъ музыкальные опыты имѣли видъ такъ называемыхъ *переложений*, т. е. представляли изъ себя гармонизацію древне-обиходныхъ мелодій. Въ большинствѣ переложеній этого рода основной напѣвъ отдавался обыкновенно тенору, а позднѣе—альту. Въ сопровождающихъ мелодію голосахъ употреблялись часто хроматическіе ходы, не соответствующіе діатоническому строю главной мелодіи. Будучи заслоняема сильными и высокими нотами верхнихъ голосовъ основная мелодія была не достаточно отгѣняема, а это лишало текстъ пѣснопѣній, гармонизованныхъ такимъ образомъ, ясности и вразумительности, т. е. главныхъ и существенныхъ свойствъ истинно церковнаго пѣнія. Нижній голосъ не рѣдко имѣлъ весьма неестественные и игривые переходы, носившіе названіе „эксцеллентованія“. Замысловатые и трудные басовые пасса-

¹⁾ Смоленскій—Азбука Знаменнаго пѣнія старца А. Мезенца 39 стр.

жи мало гармонировали съ тѣмъ плавнымъ движеніемъ, какое свойственно нижнему голосу. Вообще съ точки зрѣнія современной музыкальной техники въ переложеніяхъ разсматриваемаго періода можно встрѣтить неправильности и въ голосоведеніи и въ гармоническихъ сочетаніяхъ (запрещенныя послѣдованія квинтъ и октавъ).

Не смотря на вышеуказанные недостатки этихъ переложеній композиторы того времени лучше однакожь понимали духъ и стиль древнихъ напѣвовъ и, слѣдовательно, вѣрнѣе могли истолковать древне-обиходную мелодію, чѣмъ многіе авторы современныхъ переложеній, воспитанные на началахъ новѣйшей музыки. Въ этомъ отношеніи новая форма изложенія древне-русскаго пѣнія, по словамъ Ст. Вас. Смоленскаго, „заслуживаетъ самаго глубокаго вниманія и изученія, ибо нигдѣ „отечественный контрапунктъ“ не высказанъ столь подробно и многосторонне. Конечно въ массѣ „композицій“ того времени найдется много совершенно несообразныхъ гармоническихъ сочетаній и голосоведеній, допущенныхъ и тогда для вящаго впечатлѣнія; такъ называемое „эксцеллентованіе“ теперь даже едва-ли исполнимо по трудности басовой партіи, состоявшей сплошь изъ быстрыхъ и трудныхъ пассажей, но это не уменьшаетъ научной важности первой гармонизаціи знаменнаго распѣва и его серьезности. Какъ кажется, это есть единственно хорошее изъ всей музыкальной волны, нахлынувшей тогда на русское пѣніе“ ¹⁾.

Въ концѣ XVII в. подъ вліяніемъ малорусскихъ и польскихъ регентовъ и композиторовъ появляются у русскихъ музыкантовъ первыя попытки создать произведенія самостоятельныя какъ въ гармоническомъ, такъ и мелодическомъ отношеніяхъ. Русскимъ композиторамъ, порвавшимъ связь съ крюковымъ пѣніемъ, стала съ трудомъ даваться гармонизація древнихъ напѣвовъ и они ступили на путь самостоятельнаго творчества.

Изъ первыхъ русскихъ духовныхъ композиторовъ извѣстны: дьякъ Василія Титовъ, Ѳеодоръ Редриковъ, Николай Бавыкинъ и нѣкоторые другіе ²⁾. „Музыкальное достоинство ду-

¹⁾ Смоленскій—тамъ же 40 стр.

²⁾ Въ нотныхъ рукописяхъ того времени встрѣчаются еще имена слѣдующихъ духовныхъ композиторовъ: діакона Яковлева, Василія Вино-

ховно-музыкальныхъ произведеній этихъ авторовъ, говоритъ Ст. Смоленскій, довольно слабо по мысли, но мѣстами указываетъ весьма не заурядную мастерскую технику и хорошее знакомство съ хоровыми эффектами. Мѣстами эти композиціи очень крикливы, заключаютъ въ себѣ множество самыхъ пустыхъ имитаций, дающимъ лишь правильный рисунокъ партитуры: мѣстами же въ нихъ чувствуется истинное вдохновеніе и какая-то непривычная нашему уху торжественность и наивная простота“ ¹⁾).

III. Духовно-музыкальныя произведенія заѣзжихъ въ Россію итальянскихъ музыкантовъ и ихъ послѣдователей.

То направленіе нашего многоголоснаго пѣнія, которое явилось на Руси слѣдствіемъ увлеченія нашихъ пѣвцовъ „польскимъ мусикійскимъ художествомъ“ продолжалось до конца царствованія Петра Великаго. „Въ царствованіе же достохвальныя Елизаветы (Императрицы), какъ свидѣтельствуется митрополитъ Евгенийъ, въ Россійское пѣніе начала вводиться совершеннѣйшая итальянская гармонія“ ²⁾. Съ XVIII вѣка наши родные напѣвы и наше національно русское музыкальное творчество подпадаютъ *итальянскому* вліянію. Наши русскіе композиторы должны были уступить мѣсто заѣзжимъ въ Россію музыкантамъ изъ итальянцевъ, которые были приглашаемы въ наше отечество въ качествѣ оперныхъ дирижеровъ, таковы: Цопписъ, учитель Березовскаго, Галуппи ³⁾—учитель Бортиянскаго, Сарти ⁴⁾—учитель Дехтярева и Давыдова, Сапіѡнци ⁵⁾ и нѣкоторые другіе.

Ученымъ итальянцамъ было незнакомо и непонятно строе-

градова, Ивана Леонтьева, Николая Калашникова, Снегова, Дьяковского, Колленскаго, Протопопова и Нарицына.

¹⁾ Смоленскій—Обзоръ историч. концертовъ 22 стр.

²⁾ Русская музык. газета 1897 г. 1028 стр: разсужденіе о богослужебномъ пѣніи Митр. Евгенія.

³⁾ Лучшими его произведеніями считаются концерты: „Готово сердце“ „Суди Господи обидящія мя“, „Услышитъ тя Господь“ и піэсы: „Благообразный Іосифъ“, „Плотію уснувъ“ и „Единородный Сыне“.

⁴⁾ Изъ сочиненій его извѣстны: „Огче нашъ“, „Нынѣ силы небесныя“, концерты: „Отрыгну сердце мое“ на 6 голосовъ, „Небеса повѣдаютъ“ на 8 голосовъ и ораторія—„Тебе Бога хвалимъ“.

⁵⁾ Извѣстенъ своимъ концертомъ: „Боже во имя Твое суди ми“.

ніе нашихъ древнихъ мелодій, они не могли оцѣнить ихъ художественныхъ достоинствъ и преимуществъ для церковнаго употребленія и вотъ взамѣнъ нашихъ родныхъ напѣвовъ, которые были признаны монотонными и немзыкальными, они наполнили наши храмы новыми мелодіями, поражающими красотой неслыханныхъ у насъ ранѣе гармоническихъ формъ. Заѣзжіе иностранцы, полагая на ноты наши церковныя пѣснопѣнія, заботились главнымъ образомъ о внѣшнихъ музыкальныхъ эффектахъ, о блескѣ показной стороны своихъ произведеній, опуская изъ виду самое главное въ церковномъ пѣніи; а именно: священный текстъ пѣснопѣній, который затемнялся въ ихъ произведеніяхъ сладкозвучной мелодіей и красивой гармонической оправой. Правда, итальянскіе композиторы подняли наше партесное пѣніе на высоту европейской музыкальной техники, но они же и лишили его совершенно національнаго колорита.

Наши доморожденные музыканты—композиторы ни въ какомъ отношеніи не могли равняться съ музыкально образованными иностранцами и поспѣшно уступили имъ свое мѣсто, а сами обратились въ ихъ послушныхъ учениковъ и подражателей. Въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ они по примѣру своихъ учителей, стали допускать трели, форшлагы и мотивы изъ оперъ. Можно себѣ представить насколько эти и имъ подобныя произведенія были далеки отъ истинно церковнаго пѣнія. Православные храмы обращались какъ бы въ концертные залы, въ которыхъ можно было слышать все, что угодно, только не церковные мотивы. „Но хуже всего было то, что эта волна чужой сладкозвучной мелодіи и бойкихъ ритмовъ попала изъ рукъ столичныхъ хорошихъ мастеровъ въ руки провинціальныхъ неучей и, разлившись отъ теплаго юга до крайняго сѣвера и дальняго востока, породила подражательную литературу и множество хоровъ, распѣвающихъ тамъ и до нынѣ, Богъ знаетъ что и Богъ знаетъ какъ“ ¹⁾. Дворяне, имѣвшіе своихъ пѣвчихъ, стригли своихъ дворовыхъ дѣвушекъ, одѣвали ихъ въ мужское платье и онѣ пѣли на клиросахъ. Дѣло доходило до того, что въ церквахъ слушатели, плѣняемые изящнымъ итальянскимъ пѣніемъ, его звуковыми эффектами,

¹⁾ Смоленскій—Обзоръ историч. концертовъ 28 стр.

забывались и аплодировали ¹⁾. Регенты изъ крѣпостныхъ, не имѣющіе ни знаній, ни необходимаго матеріала для того, чтобы подражать столицѣ, дѣлали неумѣлой рукой всевозможныя упрощенія въ сочиненіяхъ петербургскихъ маэстро, а иногда безъ всякаго смущенія, изъ желанія угодить своему господину, прибѣгали къ передѣлкамъ ходячихъ пѣсень, романсовъ и т. п. для церковныхъ нуждъ и въ то время услышать въ церкви какой либо слащавый романсъ, положенный на молитвенный текстъ, было случаемъ обыкновеннымъ ²⁾.

Даже выдающіеся русскіе композиторы того времени не могли освободиться отъ чаръ господствовавшей тогда итальянской музыки, таковы: Березовскій, Ведель, Дехтяревъ и Давыдовъ. Къ чести ихъ впрочемъ нужно сказать, что духовно-музыкальныя произведенія ихъ были чужды тѣхъ крайностей оперно-концертнаго итальянскаго стиля, въ которыя впадали иностранные маэстро, писавшіе музыкальныя произведенія на православно-богослужебный текстъ. Композиціи этихъ русскихъ музыкантовъ отличались необыкновенной прочувствованностью и задушевностью—качествами, которыя подкупали въ пользу ихъ русскаго человѣка, лишенаго утѣхи слышать простое умилительное пѣніе.

Максимъ Созонтовичъ Березовскій родился въ 1745 г. въ городѣ Глуховѣ, Черниговской губ. Благодаря своему прекрасному голосу, онъ былъ взятъ въ придворно-пѣвческую капеллу, гдѣ изучалъ музыку у Цопписы. Въ 1765 г. Березовскій былъ отправленъ для пополненія своего музыкальнаго образованія на казенный счетъ въ Италію. Возвратившись на родину съ почетнымъ званіемъ академика, онъ не нашелъ здѣсь мѣста, соотвѣтствующаго его таланту и былъ зачисленъ „въ штатъ придворной музыки“. Березовскій умеръ въ 1777 г. на 32 году отъ рожденія.

Отличительныя черты его духовно-музыкальныхъ произведеній это простота и изящество, соединенныя съ стремленіемъ дать тексту пѣснопѣніи соотвѣтствующее выраженіе.

¹⁾ Кн. Одоевскій—къ дѣлу о церк. пѣніи. Домашняя бесѣда 1866 г. 666 стр.

²⁾ Пузыревскаго—Очеркъ развитія церковно-богосл. пѣнія. Вѣра и Разумъ 1902 г. № 22, 8 стр.

Эти качества рѣзко отличали произведенія Березовскаго отъ современныхъ ему твореній итальянскихъ композиторовъ, совершенно не заботившихся о соотвѣтствіи музыки съ текстомъ пѣснопѣній.

Изъ произведеній этого композитора особенный успѣхъ имѣли „Вѣрую“, которое исполняется въ церквахъ и теперь, а также концертъ: „Не отвержи мене во время старости“ ¹⁾.

Артемій Лукіановичъ Ведель (1767—1810) былъ самородный русскій талантъ, не получившій спеціальнаго музыкальнаго образованія. Подобно многимъ другимъ русскимъ композиторамъ онъ отдалъ дань общему увлеченію господствовавшей въ то время итальянской музыкой, хотя такъ же, какъ и Березовскій, былъ чуждъ ея крайностей.

Ведель родился въ Кіевѣ въ довольно достаточной мѣщанской семьѣ. Мальчикомъ онъ пѣлъ въ хорѣ при Кіевской Духовной Академіи, въ которой онъ впослѣдствіи и обучался. Въ бытность свою студентомъ, онъ состоялъ регентомъ академическаго хора и былъ первымъ скрипачемъ-солистомъ въ студенческомъ оркестрѣ. Вмѣстѣ съ этимъ Ведель обладалъ необыкновенно красивымъ теноромъ, которымъ онъ положительно увлекалъ Кіевлянъ. Наибольшую извѣстность онъ приобрѣлъ въ бытность свою регентомъ хора Кіевскаго намѣстника Леванидова. Разсказываютъ, что послѣ исполненія этимъ хоромъ концерта Веделя: „Докопѣ, Господи, забудеши мя до конца“ подъ управленіемъ самого автора, бывшій въ это время въ храмѣ князь Дашковъ снялъ съ себя шарфъ и подарилъ его вмѣстѣ съ 50 червонцами Веделю ²⁾.

Великимъ постомъ Ведель часто выходилъ одинъ на амвонъ церкви исполнять за Литургією „Преждеосвященныхъ Даровъ“ пѣснь: „Да исправится молитва моя“, импровизируя при этомъ чудную трогательную музыку. Въ это время лицо его просвѣтлялось, слезы ручьемъ лились изъ его глазъ...

¹⁾ Кромѣ этихъ произведеній Березовскому принадлежатъ изъ напечатанныхъ: 4 причастна: „Творяй ангелы“, „Въ память вѣчную“, „Чашу спасенія“ и „Во всю землю изыде вѣщаніе ихъ“; изъ ненапечатанныхъ—литургія, концертъ: „Отрыгну сердце“, „Милость и судъ воспою“, „Слава въ вышнихъ Богу“ и причастны: „Хвалите Господа съ небесъ“, „Блаженни яже избралъ“ и „Не имамы иныя помощи.“

²⁾ Аскоченскій—Кіевъ съ его древн. училищ. ч. II, 386 стр.

что-то небесное, невыразимое было у него на лицѣ. Всѣ восхищались и поражались его пѣніемъ ¹⁾).

Въ своей частной жизни—это былъ истинный отшельникъ и чисто христіанская душа, находившая утѣшеніе только въ вѣрѣ и молитвѣ. Любимою его книгою была псалтирь, которую онъ зналъ наизусть.

Съ назначеніемъ Леванидова Харьковскимъ и Воронежскимъ намѣстникомъ Ведель перешелъ на службу въ Харьковъ, но черезъ 3 года, уже по смерти своего покровителя, возвратился въ Кіевъ и принялъ на себя юродство, какъ высшій подвигъ самоотреченія. Затѣмъ мы видимъ Веделя въ числѣ послушниковъ Кіево-Печерской Лавры, гдѣ онъ обращалъ на себя вниманіе своими странностями. При всемъ этомъ онъ и здѣсь не прерывалъ своихъ композиторскихъ занятій. Къ своимъ трудамъ онъ относился очень строго и они его почти никогда не удовлетворяли. Въ письмѣ къ Турчанинову отъ 4 Декабря 1798 года онъ пишетъ: „увѣдомляю Васъ, что я недавно сдѣлалъ 2 концерта весьма сильные: первый—„Боже, законопреступницы возста на мя, а второй—„ко Господу внегда скорбѣти“, кои и были пѣты въ Братскомъ и Софійскомъ соборахъ, но весьма ими я доволенъ, что они меня не могли тронуть, ибо ничего того не могли выразить, что тамъ изображено“ ²⁾).

Странности его поведенія, свидѣтельствовавшіе объ его ненормальности, привели его въ смиренный домъ, откуда онъ былъ выпущенъ только за нѣсколько дней до смерти. Скончался Ведель въ 1810 году.

Изъ произведеній Веделя наибольшую популярностью пользовались: „Покаянія отверзи ми двери“—тріо и „На рѣкахъ Вавилонскихъ“. Въ церковно-археологическомъ музеѣ при Кіевской Духовной Академіи хранится собственноручная рукопись Веделя, заключающая партитуры его духовно-музыкальных произведеній: Литургія (неполная) 12 концертовъ, изъ коихъ 12 двухорныхъ и стихи, поемые при освященіи храма: „кто есть сей царь славы“? Въ старыхъ нотахъ (начала XIX в.) академической бібліотеки встрѣчаются также сочиненія Веделя изъ всеобщаго бдѣнія.

1) Автобіогр. Турчанинова Дом. Бесѣда 1863 г. кн. II—VI.

2) Домашняя бесѣда 1863 г. Автобіографія Турчанинова.

Всѣ эти произведенія написаны въ стилѣ итальянской музыки. Въ нихъ мелодическій элементъ преобладаетъ надъ гармоническимъ: взаимнѣе гармонической полноты и самостоятельности всѣхъ голосовъ здѣсь выступаетъ на первый планъ сладкозвучная мелодія, тщательно разукрашенная бравурными пассажами и фіоритурами. Концерты Веделя—это рядъ арій, исполняемыхъ то однимъ, то другимъ голосомъ. Эта отличительная особенность музыкальнаго стиля Веделя объясняется тѣмъ, что ему, какъ композитору—самому, учкъ доступнѣе и легче былъ именно этотъ стиль, чѣмъ сложныя гармоническія формы выраженія музыкальных идей, требующія отъ композитора хорошаго знанія основъ музыки. Если въ произведеніяхъ Веделя и замѣтна бѣдность гармоніи, то красота и пѣвучесть мелодіи его произведеній, ихъ полное соотвѣтствіе съ внутреннимъ содержаніемъ текста пѣснопѣній, наконецъ ихъ глубокій лиризмъ, прочувствованность и задушевность вмѣстѣ съ религіознымъ воодушевленіемъ ихъ автора, производившія на слушателей неотразимое впечатлѣніе, покрывали этотъ недостатокъ. По словамъ его современниковъ нельзя было слушать безъ слезъ произведеній Веделя особенно въ его собственномъ исполненіи.

Въ отличіе отъ итальянскихъ композиторовъ, подчинявшихъ текстъ церковныхъ пѣснопѣній музыкальнымъ требованіямъ, Ведель стремился въ своихъ произведеніяхъ отѣнить и точнѣе выразить именно содержаніе пѣснопѣній, удачно иллюстрируя своею музыкою характеръ церковнаго текста.

Въ томъ же стилѣ писали духовно-музыкальныя произведенія *Дехтяревъ* (1766—1813) ²⁾, которому принадлежатъ около 60 композицій, проникнутыхъ глубокимъ религіознымъ чувствомъ и *Давыдовъ* (1775—1825) ³⁾. Въ произведеніяхъ этого послѣдняго (четыреголосная литургія и 13 концер-

¹⁾ Труды Киевск. Дух. Акад. 1901 г. Іюль ст. „Петрушевскаго: „О личности и церковно-музык. творчествѣ А. Л. Веделя“ стр. 395.

²⁾ Стефанъ Аникіевичъ Дехтяревъ—ученикъ Сарти былъ сначала пѣвчимъ Шереметьевского хора, а въ послѣдствіи и регентомъ его.

³⁾ Стефанъ Ивановичъ Давыдовъ былъ придворнымъ пѣвчимъ, учился у Сарти и умеръ въ званіи директора музыки Императорскихъ театровъ въ Москвѣ.

товъ) уже значительно больше гармонической полноты, чѣмъ у современныхъ ему духовныхъ композиторовъ, но зато въ нихъ нѣтъ того религіознаго вдохновенія, какъ замѣтно въ твореніяхъ Веделя и Дехтярева.

Слабую сторону духовно-музыкальнаго творчества всѣхъ вышеупомянутыхъ композиторовъ, принадлежавшихъ къ изысканно-виртуозной школѣ заѣзжихъ итальянцевъ, составляли: отсутствіе въ ихъ произведеніяхъ гармоническаго равновѣсія между голосами, а также недостатокъ свободы въ голосоведеніи.

IV. Начало освобожденія русскаго церковнаго пѣнія отъ вліянія итальянскихъ композиторовъ. Д. С. Бортнянскій.

Начиная съ Бортнянскаго и благодаря ему, у насъ стало пробуждаться болѣе ясное представленіе о тѣхъ требованіяхъ, которымъ должно удовлетворять церковное пѣніе.

Дмитрій Степановичъ Бортнянскій родился въ 1751 году въ г. Глуховѣ, Черниг. губ. Благодаря своему прекрасному голосу (дисканту), онъ въ раннемъ возрастѣ былъ взятъ въ пѣвчіе придворно-пѣвческой капеллы и здѣсь своимъ голосомъ обратилъ на себя вниманіе Императрицы Екатерины II, которая поручила его заботамъ извѣстнаго въ то время музыканта и композитора—Галуппи. Подъ его руководствомъ Бортнянскій приступилъ къ изученію теоріи музыки. Въ 1768 году Галуппи, оставивъ Россію, уѣхалъ на родину—въ Италію, и занятія Бортнянскаго подъ его руководствомъ прекратились. Въ 1775 г., по желанію Императрицы Екатерины II, Бортнянскій отправился за границу—къ своему прежнему учителю Галуппи въ Венецію для усовершенствованія въ музыкальныхъ познаніяхъ. Черезъ 3 года онъ возвратился изъ Италіи въ Петербургъ и вскорѣ былъ назначенъ на должность „композитора придворнаго пѣвческаго хора, которую онъ занималъ до 1796 года. Въ 1796 году Бортнянскій былъ назначенъ на высокій постъ директора придворной пѣвческой капеллы, преобразованной при Павлѣ Петровичѣ изъ „придворнаго пѣвческаго хора“. Этотъ постъ онъ занималъ до своей смерти (1825 г.).

Состоя въ должноти директора Придворной пѣвческой капеллы, Бортнянскій держалъ въ своихъ рукахъ судьбы нашего церковнаго пѣнія. Отъ него зависѣло дать ему то или

другое направленіе. Къ чести Бортнянскаго нужно отнести, что онъ сдѣлалъ многое для улучшенія церковнаго пѣнія и въ этомъ отношеніи онъ оказалъ великую услугу Русской Церкви. Имъ начинается эпоха возрожденія нашего православно-русскаго церковнаго пѣнія, которое мало-по-мало стало освобождаться отъ чуждыхъ ему иноземныхъ вліяній.

Хотя духовно-музыкальныя произведенія Бортнянскаго и носятъ на себѣ печать нѣкоторой зависимости отъ предшествовавшей ему школы, но въ нихъ замѣтны и нѣкоторая самостоятельность, и оригинальность, характеризующіяся постепеннымъ возвращеніемъ къ древне-русскимъ церковнымъ напѣвамъ. Въ этомъ отношеніи произведенія его стоятъ несравненно выше трудовъ его предшественниковъ. Объ нихъ съ великимъ уваженіемъ отзывались извѣстные знатоки музыки. Такъ извѣстный композиторъ и дирижеръ Берлиозъ говоритъ: „всѣ произведенія Бортнянскаго проникнуты истиннымъ религіознымъ чувствомъ, нерѣдко даже нѣкоторымъ мистицизмомъ, который заставляетъ впадать слушателя въ глубоко-восторженное состояніе; кромѣ того, у Бортнянскаго рѣдкая опытность въ группировкѣ вокальных массъ, громадное пониманіе оттѣнковъ, звучность гармоніи“ ¹⁾. Такой же блестящій отзывъ о произведеніяхъ Бортнянскаго далъ и другой знатокъ музыки и пѣнія Ѳ. П. Львовъ: „всѣ музыкальныя сочиненія Бортнянскаго, говоритъ онъ, весьма близко изображаютъ слова и духъ молитвы; при изображеніи молитвенныхъ словъ на языкѣ гармоніи, Бортнянскій избѣгалъ такихъ сплетеній аккордовъ, которые, кромѣ разнообразной звучности ничего не изображаютъ, а изобрѣтаются какъ будто для показанія тщетной учености сочинителя, ни одной строгой дуги не допустилъ онъ въ своихъ переложеніяхъ священныхъ пѣсней и, слѣдовательно, нигдѣ не развлекалъ молящагося нѣмыми звуками и не предпочиталъ бездушнаго наслажденія слуха наслажденію сердца, внимающаго пѣнію говорящаго. Бортнянскій сливаетъ хоръ въ одно господствующее чувство, въ одну господствующую мысль, и хотя передаетъ ихъ то однимъ голосомъ, то другимъ, но заключаетъ обыкновенно пѣснь свою общимъ еднороднымъ въ молитвѣ“ ²⁾.

¹⁾ Сакетти—Очеркъ всеобщей исторіи музыки 1883 г. 257 стр.

²⁾ Тамъ же 257 стр.

Бортнянскому принадлежить 117 духовно-музыкальных произведеній: 9 трехголосныхъ, 29 четырехголосныхъ, 16 двухорныхъ, 4 хвалебныхъ пѣсни, 10 хвалебныхъ двухорныхъ сочиненій, 45 концертовъ (изъ нихъ 10 на 2 хора), 4 гимна и частныхъ молитвъ.

Произведенія этого, хотя и великаго, музыканта и композитора были, конечно, не безъ недостатковъ. Стремленіе Бортнянскаго подчинить прозаическій текстъ церковныхъ пѣснопѣній музыкальной симметріи, соединить его съ музыкальнымъ ритмомъ имѣло своимъ послѣдствіемъ нѣкоторыя неправильности въ просодіи рѣчи, которыя онъ по необходимости долженъ былъ допускать въ своихъ произведеніяхъ, а иногда и искаженіе самого текста пѣснопѣній. Весьма умѣло чередуя въ своихъ композиціяхъ мажоръ съ миноромъ въ духѣ народнаго творчества, Бортнянскій тѣмъ не менѣе не могъ выработать такой гармонизаціи древнихъ мелодій, которая носила бы характеръ національно-русской музыки.

Принося текстъ церковныхъ пѣснопѣній въ жертву музыкальнымъ интересамъ, Бортнянскій, очевидно, отдалъ дань своему времени и показалъ, что у него не хватило смѣлости совершенно освободиться отъ вліянія старой школы, которая оказалась сильнѣе и этого великаго музыканта. Заплативъ дань своимъ учителямъ—итальянцамъ, онъ не пошелъ все-таки далѣе извѣстныхъ предѣловъ въ слѣдованіи за ними. Музыкальное чутье указало ему иной путь, по которому долженъ идти духовный композиторъ и о которомъ онъ писалъ въ своемъ „проектѣ объ отпечатаніи древняго русскаго крюковаго пѣнія“. Въ немъ Бортнянскій настаивалъ на необходимости возстановить древнее церковное пѣніе въ подлинномъ его видѣ. Средствомъ къ этому должно служить, по его мнѣнію, изданіе образцовъ древняго русскаго пѣнія въ крюковой нотаци. „Тогда, по его словамъ,—прекращены были бы и самовластные церковныя переправы и тогда можно было бы имѣть полный переводъ древняго церковнаго пѣнія, расположенный въ мѣрѣ, не разрушая мелодіи оного, а сіе было бы самымъ прочнымъ основаніемъ контрапункта отечественнаго. Объясненная крюковая система была бы средствомъ составить по ней самую полную и подробную азбуку для всего церковнаго пѣнія, которая была бы

самымъ лучшимъ способомъ познать подробнѣ свойства діатоническаго рода, въ какомъ идетъ все наше церковное пѣніе, противоположно новѣйшей музыкальной системѣ. Древнее пѣніе, бывъ неисчерпаемымъ источникомъ для образуемаго новѣйшаго пѣнія, возродило бы подавленный терніемъ отечественный геній и отъ возрожденія его явился бы свой собственный музыкальный міръ“¹⁾).

Къ сожалѣнію проектъ Бортнянскаго остался только проектомъ. Авторъ его предполагалъ сдѣлать больше, чѣмъ сдѣлалъ, но и то, что онъ сдѣлалъ, имѣетъ для насъ громадную цѣну. Въ этомъ отношеніи его переложенія имѣютъ для насъ бѣльшее значеніе, чѣмъ его оригинальныя произведенія.

Въ своихъ переложеніяхъ съ Кіевскаго, Знаменнаго, Греческаго, Болгарскаго и Герасимовскаго роспѣвовъ Бортнянскій бралъ церковную мелодію не въ томъ видѣ, въ какомъ она изложена въ Богослужебныхъ пѣвческихъ книгахъ. Онъ подвергалъ ее нѣкоторой обработкѣ, оставляя въ ней только основныя характерныя черты. Получалась мелодія довольно отдаленная отъ первообраза, подчиненная сверхъ сего музыкальному ритму. Все это дѣлало переложенія Бортнянскаго болѣе похожими на свободное сочиненіе, чѣмъ на переложенія въ общепринятомъ смыслѣ, подъ которыми обыкновенно разумѣютъ гармонизацію древне-церковныхъ мелодій въ ихъ подлинномъ видѣ.

Труды Бортнянскаго по переложенію древнихъ напѣвовъ тѣмъ не менѣе имѣютъ громадное для насъ значеніе, какъ первая попытка возстановить церковное пѣніе въ томъ видѣ, какой наиболѣе соотвѣтствуетъ высотѣ христіанскаго Богослуженія и какъ первый шагъ въ томъ направленіи, которое поставило цѣлю дать православному христіанину пѣніе простое, но умиленное, чуждое внѣшняго блеска и искусственныхъ красоть, но доступное чувству и пониманію каждаго.

У. Переложенія древнихъ напѣвовъ на основаніи западно-европейской музыки. Турчаниновъ и Львовъ.

Ближе, чѣмъ Бортнянскій, держался мелодіи древнихъ напѣвовъ въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ Турчаниновъ.

¹⁾ Ст. Смоленскій—Азбука знаменнаго пѣнія старца А. А. Мезенца 26—27 стр.

Протоіерей П. И. Турчаниновъ (1779—1856) получилъ свое музыкальное образованіе подъ руководствомъ сначала Сарті, потомъ Веделя, который искренно полюбилъ даровитаго мальчика. Въ 1798 г. Турчаниновъ уже былъ во главѣ хора Кіевскаго намѣстника Теплова. Затѣмъ онъ послѣдовательно занималъ должности регента въ г. Сѣвскѣ, гдѣ принялъ и санъ священства, въ С.-Петербургѣ, управляя сначала хоромъ митрополита Амвросія, а потомъ хоромъ Дубянскаго при Маріинской больницѣ. При директорѣ придворной пѣвческой капеллы Ѳ. П. Львовѣ Турчаниновъ, какъ уже извѣстный и талантливый регентъ, былъ приглашенъ на мѣсто учителя придворныхъ пѣвчихъ и переведенъ въ придворное вѣдомство съ производствомъ въ санъ протоіерея. Въ капеллѣ ему поручено положить древне-церковную мелодію „въ простую четырехголосную гармонію“. Турчаниновъ усердно взялся за это дѣло и плодомъ его занятій явились извѣстныя его переложенія съ древнихъ напѣвовъ на 4 голоса. Въ этихъ переложеніяхъ Турчаниновъ пытается сохранить обиходную мелодію въ неприкосновенномъ видѣ. Отдавая ее въ большинствѣ случаевъ альту, онъ повторялъ ее въ параллельныхъ терціяхъ или сектахъ въ другомъ голосѣ. Отъ этого мелодія рельефнѣе выступала изъ ряда сопровождающихъ ее звуковъ и легче запоминалась и усваивалась: но эта манера музыкальнаго письма стѣсняла свободу композитора въ выборѣ тѣхъ или иныхъ аккордовъ и всей гармонизаціи сообщала однообразный характеръ. Къ особенностямъ музыкальнаго стиля Турчанинова нужно отнести и то, что онъ нерѣдко переносилъ мелодію изъ одного голоса въ другой, отчего иногда кажется, что гармонизованная имъ мелодія по мѣстамъ какъ будто обрывается. Сверхъ сего обиходная мелодія въ его переложеніяхъ подчинена музыкальному ритму, была, такъ сказать втиснута въ неподходящія для нея рамки.

Не смотря на нѣкоторые недостатки, переложенія Турчанинова пользовались и еще пользуются необыкновенною популярностью. Его задостойники, херувимскія и пѣснопѣнія великопостныя до сихъ поръ съ любовію исполняются и слушаются въ храмахъ и это потому, что „Турчаниновъ вложилъ въ переложенія всю свою теплую душу, угадалъ въ древнихъ напѣвахъ ихъ грустную, умирительную, русскую

нотку и присвоилъ имъ тѣ простыя гармоническія сопровожденія, которыя выработались сами собою у незараженныхъ итальянщиной простыхъ пѣвцовъ Кіево-печерской Лавры. Именно по этой причинѣ и по глубокомысленному содержанію древнихъ напѣвовъ переложенія Турчанинова, не смотря на многіе ихъ недочеты, все же остаются до сихъ поръ любимыми и единственными въ своемъ родѣ, ибо они нѣжно трогательны, благоговѣйны, звучны и очень удобны для исполненія“¹⁾.

Новому теченію въ церковномъ пѣніи, которое постепенно стало освобождаться отъ крайняго увлеченія иноземной музыкой, остались чужды: *Иеромонахъ Викторъ*, авторъ извѣстной Симоновской херувимской и *А. П. Есауловъ*, писавшіе свои духовно-музыкальныя произведенія въ стилѣ итальянской школы. Первымъ написано множество духовно-музыкальных произведеній, которыя хотя и не отличаются особенной техникой, но проникнуты истинно религіознымъ воодушевленіемъ. Второй написалъ нѣсколько произведеній, незаурядныхъ по музыкѣ, но мало церковныхъ по стилю. Изъ его трудовъ извѣстны: „Свѣте тихій“, „Нынѣ отпускаши“, „Хвалите имя Господне“, Херувимская восьмиголосная и концертъ: „Не вѣри мя“. Всѣ эти произведенія отличаются необыкновенною вычурностью и театральностью и весьма частымъ употребленіемъ диссонансовъ.

Весьма видное мѣсто въ исторіи церковнаго пѣнія принадлежитъ автору русскаго народнаго гимна—*Львову. Алексѣй Теодоровичъ Львовъ* былъ сыномъ директора придворной пѣвческой капеллы *Θ. П. Львова*. По смерти отца своего онъ унаслѣдовалъ его должность въ капеллѣ. Нужно сказать, что *А. Θ. Львовъ* былъ вполне подготовленъ къ занятію этого столь отвѣтственнаго поста, потому что получилъ прекрасное музыкальное образованіе и считался однимъ изъ талантливейшихъ скрипачей своего времени.

Въ своемъ трактатѣ: „О свободномъ и несимметрическомъ ритмѣ“ онъ всей душой старался отстоять отъ покушеній современной музыки ритмическія особенности нашихъ древнерусскихъ мелодій, пытаясь вмѣстѣ съ тѣмъ выдвинуть на первый планъ священный текстъ пѣснопѣній, на который

¹⁾ Смоленскій—Обзоръ историч. концертовъ 66 стр.

многіе композиторы, въ погонѣ за звуковыми эффектами, мало обращали вниманія. Подчиненіе древнихъ напѣвовъ музыкальному ритму, по его мнѣнію, влечетъ за собою отрѣшеніе пѣнія отъ молитвы и разрушаетъ тѣсную связь между словомъ и мелодіей. „Языкъ молитвъ нашихъ, говоритъ Львовъ, имѣетъ особенный характеръ: ему долженъ соответствовать и характеръ пѣнія. Многіе сочинители хотѣли подчинить нѣкоторые древніе напѣвы правильному размѣру и опредѣленнымъ тактамъ. Конечно, вслѣдствіе этого, выходило пѣніе, удовлетворяющее привычнымъ законамъ музыкальнаго ритма, но пѣніе отрѣшалось отъ молитвы, и тѣсная связь между словомъ и пѣніемъ разрушалась. Сочинители для выполненія музыкальныхъ условій принуждены бывали прибѣгать къ разнымъ натяжкамъ, допускали излишнее повтореніе словъ, неумѣстное протяженіе ихъ, а что хуже всего, одновременное произношеніе ихъ пѣвчими, отъ чего ихъ рѣчь затемнялась, терялась не только сила, но исчезалъ нерѣдко и самый смыслъ ея, и молящійся лишался возможности уразумѣть, какія слова поются. Такимъ образомъ, заблуждались тѣ, которые думали привести древніе напѣвы нашей церкви въ единообразный тактъ и трудъ ихъ могъ способствовать развѣ усиленію красоты рѣчи и напѣва“ ¹⁾.

Свои воззрѣнія на характеръ нашего богослужебнаго пѣнія, въ которыхъ ясно выражено глубокое пониманіе Львовымъ нашихъ древнихъ напѣвовъ и ихъ ритмическихъ особенностей, онъ пытался осуществить въ своихъ переложеніяхъ.

Вступивъ въ должность директора Придворной пѣвческой капеллы, Львовъ пожелалъ познакомиться съ положеніемъ церковно-пѣвческаго дѣла въ Россіи по тѣмъ духовно-музыкальнымъ произведеніямъ, какія исполнялись въ то время въ храмахъ. При посредствѣ Св. Синода онъ получилъ изъ разныхъ епархій массу нотъ. Просмотрѣвъ ихъ, онъ пришелъ въ ужасъ при видѣ того произвола, какой царилъ въ нашемъ церковномъ пѣніи и рѣшилъ составить новый кругъ простаго церковнаго пѣнія, въ которыхъ мелодія древнихъ

¹⁾ Львовъ—О свободномъ и несимметрическомъ ритмѣ. С.-Петербургъ 1858 г. 13 стр.

напѣвовъ была бы сохранена въ неприкосновенности и положена въ правильную четырехголосную гармонію. Результатомъ сего явился напечатанный въ 1847 году съ Высочайшаго соизволенія „Обиходъ потнаго церковнаго пѣнія при Высочайшемъ дворѣ употребляемаго“¹⁾. Надъ составленіемъ обиходныхъ переложеній трудились главнымъ образомъ учителя капеллы: Воротниковъ и Ламакинъ. Львову же принадлежала только редакція изданій капеллы, хотя они до сихъ поръ считаются и именуется переложеніями Львова.

Гармонія переложеній Львовскаго обихода очень проста и легка для исполненія, но авторъ ихъ не смогъ всетаки освободиться здѣсь отъ пріемовъ западно-европейской музыки, которые особенно замѣтны въ модуляціяхъ, т. е. переходѣ гармоніи изъ предѣловъ одного лада въ другой и въ заключительныхъ музыкальных фразахъ. Наиболѣе удачны переложенія съ кievскаго и греческаго распѣвовъ. Что касается переложеній большого знаменнаго распѣва, то, очевидно, Львовъ не проникъ глубоко въ тайны его строя и потому не могъ создать такой гармоніи, которая бы вполне соответствовала характеру и строю древнихъ напѣвовъ. Гармонизація обиходныхъ мелодій у него также, какъ и у Турчанинова, покоилась на основаніяхъ новѣйшей теоріи музыки. Вполнѣ цѣня труды въ области церковнаго пѣнія того и другого изъ названныхъ композиторовъ, „новое поколѣніе музыкальной Россіи, проснувшееся отъ долгаго, словно лютаргическаго народнаго самозабвенія, въ которое усыпили насъ чары итальянскихъ сладкопѣвцевъ, не могло однакоже находить въ этихъ переложеніяхъ какіе либо отголоски ни вообще національнаго, ни специально православнаго церковнаго стиля, потому что мелодіи этихъ гимновъ, какъ въ ритмическомъ, такъ и гармоническомъ отношеніяхъ, оказываются въ переложеніяхъ и Турчанинова, и Львова какъ бы насилу втиснутыми въ неподходящую иностранную одежду“²⁾. Чувствовалась нужда въ такой гармонизаціи древнихъ на-

1) Кромѣ Обихода Придворной капеллой были изданы подъ редакціей Львова: 1) Октоихъ знам. расп. 2) Сокращенный ирмологій знам. расп. 3) Ирмосы воскресные, господскимъ, богородичнымъ и инымъ праздникамъ греч. расп. 4) Ирмосы Четверг. и Страсти. Седмицы, сокращ. греч. расп. 5) Воскресные утренніе антифоны, греч. расп. 6) Утренняя, греч. расп.

2) Покровскій—Хоровое церковное пѣніе 8 стр.

пѣвовъ, которая бы вполне соответствовала ритму, движению и строю ихъ мелодій.

Изъ оригинальныхъ произведеній Львова лучшими признаются: Херувимская № 1, „Достойно есть“ № 2, „Вечернее твоея тайныя“ и „Взбранной воеводѣ“, а изъ переложеній— „Благослови душе моя Господа“, „Взбранной воеводѣ“ и „Да исправится“—кіевск. расп. Всѣ произведенія его отличаются необыкновеннымъ богатствомъ гармоническаго материала и глубокимъ соответствіемъ текста и музыки.

VI. Гармонизація древнихъ пѣвовъ въ строго церковномъ стилѣ. Глинка, кн. Одоевскій и Пютловъ.

Такъ какъ мелодія древнихъ пѣвовъ была написана первоначально въ діатонической гаммѣ, то нѣкоторые теоретики церковнаго пѣнія находили, что и гармонизація обиходныхъ мелодій должна быть построена на такой же гаммѣ. Такъ явилось цѣлое направленіе въ гармонизаціи древне-обиходныхъ мелодій, допускающее для нихъ только діатоническую гармонію и въ простѣйшихъ звуко сочетаніяхъ. Родоначальникомъ этого направленія, по справедливости, можно назвать автора „Жизни за Царя“ М. И. Глинку, который вмѣстѣ съ кн. Одоевскимъ положилъ начало у насъ такъ называемому строго-церковному стилю гармоніи, не позволяющему употреблять въ церковномъ пѣніи диссонирующихъ звуко сочетаній и хроматизма.

М. И. Глинка родился 20 мая 1804 года въ селѣ Новоспасскомъ, Смоленской губ., въ имѣніи своего отца—Ивана Николаевича Глинки. Очень рано сталъ привлекать его міръ звуковъ, а церковное пѣніе и звонъ колоколовъ производили на малютку прямо-таки неотразимое впечатлѣніе. Не даромъ подражаніе звону на мѣдныхъ тазяхъ было любимѣйшимъ его дѣтскимъ развлеченіемъ. Къ семи лѣтамъ Глинка проявлялъ уже такой тонкій музыкальный слухъ, что безошибочно опредѣлялъ звонъ каждой церкви того города (Орла), въ которомъ ему пришлось нѣкоторое время (1812—13 гг.) жить. Воспитаніе Глинка получилъ въ благородномъ пансіонѣ, при С.-Петербургскомъ педагогическомъ институтѣ. Здѣсь онъ не прерывалъ занятій музыкой. По окончаніи курса въ пансіонѣ Глинка не только не оставилъ

музыкальных занятій, но предался имъ еще съ бѣльшимъ жаромъ.

Занятія Глинка церковнымъ пѣніемъ начались современію его назначенія (въ 1837 г.) капельмейстеромъ придворной капеллы. Этимъ своимъ назначеніемъ онъ былъ обязанъ своей знаменитой оперѣ: „Жизнь за Царя“. Въ декабрѣ мѣсяцѣ 1836 года Государь Императоръ Николай Павловичъ, увидя однажды на спектаклѣ Глинку, сказалъ ему: „Глинка, я имѣю къ тебѣ просьбу и надѣюсь, что ты не откажешь мнѣ. Мои пѣвчіе извѣстны во всей Европѣ и, слѣдовательно, стоятъ, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами“¹⁾. Само собою понятно, что на это предложеніе отказа со стороны Глинка не было. „Столь ласковыя слова Государя, замѣчаетъ по этому поводу Глинка въ своихъ „Запискахъ“ — привели меня въ столь пріятное замѣшательство, что я отвѣчалъ ему лишь нѣсколькими почтительными поклонами“. 1-го января 1837 года Глинка уже вступилъ въ должность капельмейстера придворной пѣвческой капеллы, директоромъ которой въ то же время былъ назначенъ авторъ гимна: „Боже Царя храни“ А. Ѳ. Львовъ.

Въ первый же годъ своей службы въ капеллѣ Глинка написалъ для своего хора шестиголосную Херувимскую—произведеніе высокой музыкальной цѣнности, но совсѣмъ не русское по своему характеру. Очевидно, Глинка не уловилъ еще въ это время особенностей и свойствъ русскаго церковнаго напѣва. Самъ авторъ былъ недоволенъ этимъ своимъ произведеніемъ и назвалъ херувимскую—„неудачной“.

Служба Глинка въ капеллѣ была непродолжительна. Семейныя обстоятельства заставили его въ 1839 году выйти въ отставку. Съ тѣхъ поръ онъ почти 14 лѣтъ не занимался церковнымъ пѣніемъ.

Въ 1833 году подъ вліяніемъ исполненія Шереметьевскимъ хоромъ, управляемымъ Ламакинымъ, духовно-музыкальных произведеній западной церкви XVI и XVII вѣковъ, Глинка занялся изученіемъ древнихъ церковныхъ тоновъ, чтобы приложить ихъ къ нашему церковному пѣнію. Строго діагоническая гармонія, съ успѣхомъ примѣненная Палестриной

1) Записки М. И. Глинка. Русск. Стар. 1870 г. т. II, 267 стр.

къ западной церковной музыкѣ, подала мысль Глинка примѣнить ту же гармонию и къ нашимъ церковнымъ напѣвамъ. Онъ началъ готовить матеріалы для этой цѣли: выписывалъ мелодіи изъ обихода и гармонизовалъ ихъ въ духъ вокальныхъ произведеній Западной церкви. Плодомъ этихъ его занятій явились: „Великая эктенія“ и „Да исправится молитва моя“. *Великая эктенія* написана для четырехъ голосовъ, но безъ дисканта: верхнимъ голосомъ является альтъ. Въ трехголосномъ „Да исправится молитва моя“—мелодія греческаго распѣва. Она взята изъ Обихода и буквально выдержана въ верхнемъ голосѣ (тенорѣ). Голосоведеніе плавное и красивое и вообще вся піеса можетъ служить образцомъ діатонической гармонизаціи. Произведенія эти, хотя и были очень близки къ духу и характеру нашего церковнаго пѣнія, тѣмъ не менѣе не разрѣшили поставленной композиторомъ задачи: создать національно-церковную музыку.

Будучи озабоченъ разработкой и выясненіемъ законовъ гармоніи, наиболѣе соответствующей нашимъ церковнымъ напѣсамъ, Глинка въ 1856 г. отправляется въ Берлинъ, къ „музыкальному знахарю Европы“—Дену для изученія подъ его руководствомъ церковныхъ ладовъ. „Какъ знать, писалъ онъ по этому поводу, можетъ быть эти занятія будутъ съ пользою примѣнены для отечественной музыки“. „Я почти себя счастливымъ, если удастся проложить, хотя тропинку къ нашей церковной музыкѣ“. Поселившись въ меблированныхъ комнатахъ на Marienstrasse, противъ квартиры своего учителя, онъ, въ то время уже всѣми признанный талантъ и авторитетъ, обращается въ прилежнаго ученика и усердно штудируетъ Institutioni harmoniche Царлино. „День навѣщаетъ меня ежедневно, сообщаетъ Глинка въ одномъ изъ своихъ писемъ къ друзьямъ, мы шибко работаемъ: главное—церковные тоны, а потомъ обѣдня Іоанна Златоуста на 3 голоса, не для хора, а для причта, а также всевозможные каноны“. „Я почти убѣжденъ, пишетъ онъ въ другомъ письмѣ, что можно связать фугу западную съ условіями нашей музыки узами законнаго брака“. Но увы! мечта не осуществилась. Смерть подкралась къ нашему композитору въ самый разгаръ его работъ надъ церковными ладами, не давъ ему возможности приложить талантъ и знаніе къ разработкѣ нашего церковнаго пѣнія. Простудившись на одномъ изъ кон-

пертовъ, на которомъ, между прочимъ, было исполнено и его тріо изъ „Жизни за Царя“: „Ахъ не мнѣ сиротинушкѣ“, онъ слегъ въ постель и уже болѣе съ нея не вставалъ. 3 Февраля 1857 г. Глинки не стало. Глинка умеръ, но идея о новой гармонизаціи древнихъ напѣвовъ продолжала жить. Она нашла себѣ цѣлый рядъ защитниковъ среди ученыхъ музыкантовъ-теоретиковъ и композиторовъ, которые въ своихъ духовно-музыкальных работахъ пошли по той тропинкѣ, къ которой ихъ привелъ геній великаго композитора земли Русской.

Труды этого композитора въ исторіи церковнаго пѣнія замѣчательны не сами по себѣ, а тѣмъ, что открывали собою зарю новаго направленія въ этой области, весьма различающагося въ своихъ приемахъ и средствахъ музыкальнаго выраженія отъ того способа гармонизаціи, который существовалъ до Глинки. Главная заслуга Глинки заключалась въ томъ, что онъ нанесъ ударъ ранѣе его практиковавшимся приемамъ гармонизаціи. Духовно-музыкальные опыты его не могли не повести къ новымъ открытіямъ въ области отечественнаго контрапункта. Такъ, дѣйствительно, и случилось. Слѣдующіе за Глинкой русскіе композиторы, ведущіе свое родословіе отъ автора „Жизнь за Царя“, уже не въ западныхъ тонахъ, а въ собственномъ запасѣ русскаго народнаго творчества стали искать законовъ истинно-церковной и національной музыки.

Вмѣстѣ съ Глинкой теоретической разработкой законовъ гармоніи, наиболѣе соотвѣтствующей церковнымъ мелодіямъ, много занимался также князь В. Θ. Одоевскій,—неутомимый изслѣдователь въ области археологіи, исторіи и теоріи церковнаго пѣнія.

Князь Владиміръ Ѳеодоровичъ Одоевскій родился въ Москвѣ 30 Іюля 1803 года. Онъ былъ потомкомъ Рюрика и въ числѣ своихъ предковъ по прямой линіи имѣлъ Великаго князя Михаила Всеволодовича Черниговскаго, замученнаго въ 1246 года татарами и причисленнаго Православною Русскою Церковью къ лику святыхъ.

Глубоко заинтересовавшись нашей національной музыкой, кн. Одоевскій особенно полюбилъ наше древне-русское церковное пѣніе—этотъ непочатой уголъ нашего національнаго творчества, явившагося результатомъ религіозно-музыкаль-

наго вдохновенія нѣсколькихъ поколѣній русскихъ людей. Изученію этой отрасли музыкальнаго искусства онъ отдался всей душой.

Кн. Одоевскій первый изъ русскихъ музыкантовъ обратилъ вниманіе на наши древнія рукописи о церковномъ пѣніи, которыхъ до него не касалась рука почти ни одного изслѣдователя. „Наши древнія рукописи о музыкѣ, писалъ онъ, никогда не были разработаны и даже теперь еще считаются большею частью недоступными и для археологовъ, и для музыкантовъ; первыхъ останавливаютъ техническіе терминны и условные знаки нашего древняго музыкальнаго искусства, вторыхъ—самое чтеніе рукописей, написанныхъ и языкомъ, и буквами уже вышедшими изъ употребленія“ ¹⁾. Цѣлю его занятій надъ этими рукописями, по его собственнымъ словамъ, было „уясненіе законовъ нашей древней музыкальной техники, какъ духовной, такъ и мірской“. Работая надъ ними, Одоевскій въ отрывкахъ древнихъ дидаскаловъ XVI и XVII в.в.—Шайдурова, Александра Мезенца и Тихона Макарьевского нашелъ цѣлую опредѣленную теорію нашей церковной мелодіи и гармоніи, хотя и сходную съ теоріей средне-вѣковыхъ западныхъ тоновъ, но въ то же время и имѣющую свои оригинальныя отличія“ ²⁾.

Князю Одоевскому принадлежитъ нѣсколько цѣнныхъ изслѣдованій, посвященныхъ вопросамъ церковнаго пѣнія ³⁾. Его многосторонняя общественная дѣятельность не дала ему возможности осуществить всѣхъ его глубокомысленныхъ плановъ въ области церковнаго пѣнія. Большая часть его работъ, разсѣянныхъ въ разныхъ періодическихъ изданіяхъ,

¹⁾ Кн. Одоевскій—Къ вопросу о древне-русскомъ пѣснопѣніи, 1864 г. 14 стр.

²⁾ Русское Обозрѣніе 1894 г. Мартъ 432 стр.

³⁾ Имъ написаны: а) „Къ вопросу о древне-русскомъ пѣснопѣніи“. М. 1864 г. б) „О пѣснопѣніи въ приходскихъ церквахъ“. Историч. свѣдѣнія о нашемъ церковномъ пѣніи. Домашн. Бесѣда 1866 г. вып. 26 и отдѣльно. в) „Мнѣніе по вопросамъ, возбужденнымъ Министр. Народн. Просвѣщ. по дѣлу о церк. пѣніи“. М. 1866 г. г) „Къ дѣлу о церковномъ пѣніи“. Дом. Бесѣда 1866 г. Вып. 27—28; д) „Опыты въ предѣлахъ погласицы древне-русскихъ тетрахордовъ“ 1869 г.; е) „О значеніи пѣнія, какъ образовательнаго и воспитательнаго предмета“; ж) „Хорное пѣніе въ Исаакіевскомъ соборѣ“. Спб. Вѣд. 1858 г. № 95. з) Рефератъ о церк. пѣніи—Труды археолог. съѣзда въ Москвѣ. М. 1871 г.

имѣть видъ замѣтокъ; онѣ не рѣшаютъ намѣченныхъ вопросовъ во всей ихъ полнотѣ и требуютъ дальнѣйшей ихъ разработки; но мысли, въ нихъ высказанныя всегда новы и оригинальны. „Если изслѣдованія Одоевскаго не могли дать осязательныхъ фактическихъ результатовъ въ сложныхъ вопросахъ церковнаго пѣнія, если они не могли содержать прочныхъ и неоспоримыхъ болѣе или менѣе выводовъ въ этой области, что, естественно, зависѣло отъ новости дѣла и малой разработанности его, то неоспоримая однакоже заслуга его въ томъ, что онъ сумѣлъ затронуть и освѣтить самыя существенныя стороны этого дѣла, выяснитъ основныя положенія и указать руководящія мысли для дальнѣйшей разработки отечественнаго древняго церковнаго пѣнія“¹⁾. Плодомъ его изысканій въ области церковнаго пѣнія явился рядъ научныхъ положеній, имѣющихъ громадное значеніе въ вопросѣ о гармонизаціи древне-обиходныхъ мелодій. Одоевскій указалъ, что наши церковныя напѣвы хотя и напечатаны всѣ въ одинъ голосъ, но „на клиросахъ мы всегда слышимъ сочетанія, употребляющіяся по музыкальному гармоническому инстинкту русскаго народа и по преданію. Аккорды наши всегда консонансны. По свойству церковныхъ мелодій нѣтъ и мѣста для диссонансовъ, нѣтъ даже ни чистаго мажорнаго, ни чистаго минорнаго рода. Всякій диссонансъ былъ бы величайшей ошибкой, и исказилъ бы вполне всю самобытность нашихъ церковныхъ напѣвовъ и ихъ строгій, всегда величественный и спокойный характеръ“²⁾. Такъ какъ главная цѣль церковнаго пѣнія—отчетливо выговаривать слова молитвы, то въ церковныхъ напѣвахъ, по мнѣнію кн. Одоевскаго, не должно быть повторенія словъ, которыя должны быть одновременно произносимы пѣвцами. Здѣсь нѣтъ мѣста ни цвѣтистому контрапункту, ни задержаніямъ или синкопамъ, потомучто отъ нихъ смѣшались бы слова молитвы и затемнился бы текстъ священныхъ пѣснопѣній.

Около Одоевскаго сгруппировался кружокъ ученыхъ музыкантовъ, къ которому принадлежали: Глинка, Воротниковъ, Потуловъ и др. Здѣсь горячо обсуждали вопросы музыкаль-

¹⁾ Св. Металловъ—Очеркъ исторіи правосл. церк. пѣнія въ Россіи 127 стр.

²⁾ Труды 1-го археолог. съѣзда въ Москвѣ 1869 г. М. 1871 г. 479 стр.

наго искусства и въ частности вопросъ о такой гармонизаціи нашихъ древнихъ напѣвовъ, которая бы вполне отвѣчала ритму, движенію и строю ихъ мелодіи.

Требованія, предъявляемые кн. Одоевскимъ, къ гармонизаціи древнихъ напѣвовъ, нашли практическое осуществленіе въ произведеніяхъ Потулова, который и является однимъ изъ видныхъ представителей этого направленія. По нимъ можно судить и о достоинствахъ и о недостаткахъ теоретическихъ положеній Одоевскаго относительно гармонизаціи древне-русскихъ обиходныхъ мелодій. Въ произведеніяхъ Потулова основная мелодія сохранена безъ всякихъ измѣненій въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ она записана въ богослужебныхъ пѣвческихъ книгахъ, а сопровождающіе ее голоса построены на діатонической гаммѣ въ простѣйшихъ трезвучіяхъ. Проходящихъ нотъ нѣтъ ни въ мелодіи, ни въ сопровождающихъ ее голосахъ. Князь Одоевскій, выразителемъ идей котораго былъ Потуловъ, далъ такой отзывъ о переложеніяхъ послѣдняго: „трудъ добросовѣстный, священно-художественный, ибо не малая была рѣшимость въ работѣ столь огромной, механически тяжелой, отречься отъ удобствъ, представляемыхъ для гармонизаціи музыкою свѣтскою, отречься отъ желанія увлечь слушателей опернымъ эффектомъ и выдержать во всей работѣ строгій, трезвый характеръ нашего церковнаго пѣнія, со всѣми его стѣснительными для нынѣшняго композитора условіями“ ¹⁾.

Правда, произведенія Потулова не пользовались особеннымъ успѣхомъ, но причина этого лежала не въ направленіи, а въ индивидуальныхъ особенностяхъ композитора. По словамъ Ст. Вас. Смоленскаго, „Потуловъ не былъ талантливъ и способенъ къ творчеству, а только уменъ, скромнъ, совершенно прилеженъ и доказателенъ въ своей работѣ. Онъ совершенно не позволилъ себѣ сколько-нибудь выйти изъ узкихъ рамокъ „чистаго трезвучія“, и, строго гармонизуя, ни разу не развернулся хотя въ какомъ-нибудь сильно прочувствованномъ порывѣ.... Въ этой холодности, въ этомъ формализмѣ Потуловскихъ переложеній скрывалась вся причина ихъ неуспѣха“ ²⁾.

1) Къ вопросу о древне-русс. пѣснопѣніи 25 стр.

2) Обзоръ историч. концертовъ... 73 стр.

Мысль, положенная въ основу этихъ переложеній и принадлежащая кн. Одоевскому, тѣмъ не менѣе вполне вѣрна. Церковное пѣніе, какъ особая, самостоятельная отрасль музыкальнаго искусства, требуетъ для своего выраженія и особенныхъ мелодій, вполне отвѣчающихъ его содержанию и соотвѣтствующей гармоніи. Въ церковномъ пѣніи на первомъ планѣ должны стоять слова священныхъ пѣснопѣній, а не красота мелодій. Здѣсь нѣтъ мѣста ни замираніямъ голоса, ни страстнымъ движеніямъ мелодій, ни вообще драматическимъ аккордамъ. Музыкально-драматическое освѣщеніе священнаго текста, какъ бы оно ни было выразительно и художественно, никогда не будетъ гармонировать ни съ духомъ церковнаго Богослуженія, ни съ содержаніемъ текста церковныхъ пѣснопѣній. Въ виду этого нѣкоторые хроматическіе ходы и диссонирующие аккорды, а также разнаго рода украшенія многими считаются неумѣстными въ церковномъ пѣніи, какъ не соотвѣтствующіе его строго возвышенному характеру. Извѣстный русскій композиторъ П. И. Чайковскій не разъ высказывался о несоотвѣтствіи характеру нашихъ церковныхъ напѣвовъ нѣкоторыхъ диссонирующихъ аккордовъ и о неумѣстности употребленія въ церковномъ пѣніи форшлаговъ (маленькихъ украсительныхъ нотъ).

Правда, переложенія древнихъ напѣвовъ, написанныя въ строго церковномъ стилѣ, часто упрекаютъ въ недостаткѣ художественности и нѣкоторой, такъ сказать ихъ сухости. Но если и признать нѣкоторую долю справедливости въ этихъ упрекахъ, все-же нельзя отрицать въ діатонической гармоніи нѣкотораго рода торжественной простоты и величественности, сообщающей пѣнію идеально-возвышенный характеръ. При болѣе совершенномъ пониманіи духа народнаго творчества и большей свободѣ голосоведенія примѣненіе принципа гармонизаціи въ строго церковномъ стилѣ къ обиходнымъ мелодіямъ можетъ приблизить насъ къ рѣшенію уже назрѣвшаго вопроса о національно русской церковной музыкѣ.

Для дальнѣйшаго успѣха въ этомъ направленіи требовалась повѣрка самыхъ церковныхъ мелодій и вообще научная разработка исторіи и теоріи церковнаго пѣнія. Къ счастью, время отъ времени, появлялись (и появляются) лица, которые съ любовію занимались этимъ дѣломъ. Въ этомъ

отношеніи весьма драгоцѣнны труды: Ундольскаго, Сахарова, Протоіерея Д. В. Разумовскаго, Ю. К. Арнольда, а въ послѣднее время — И. Вознесенскаго и въ особенности — Ст. В. Смоленскаго и свящ. В. М. Металлова — этихъ талантливейшихъ изслѣдователей древне-русскаго церковнаго пѣнія.

VII. Послѣдователи европейскаго направленія въ гармоническомъ церковномъ пѣніи.

Всѣ послѣдующіе духовные композиторы—второй половины XIX вѣка примыкали къ тому или другому изъ упомянутыхъ направленій, т. е. или къ европейскому (Бортнянскаго—Львова), или національно - русскому (Глинки — Одоевскаго). Произведенія нѣкоторыхъ изъ нихъ носятъ на себѣ слѣды вліянія обоихъ направленій.

Въ общеевропейскомъ стилѣ писали духовно-музыкальныя произведенія—Воротниковъ, Ламакинъ, Бахметьевъ, протоіерей М. Виноградовъ (его первыя произведенія), Аенасьева, Аренскій, Чайковскій (литургія) и нѣкоторые другіе.

Павелъ Максимовичъ Воротниковъ родился 1806 г., а умеръ въ 1876 г. Онъ происходилъ изъ дворянъ Эстляндской губ. По окончаніи курса въ кадетскомъ корпусѣ Воротниковъ поступилъ сначала въ военную службу, а въ 1843 г. былъ опредѣленъ учителемъ пѣнія въ придворную пѣвческую капеллу.

Мы уже говорили объ участіи Воротникова въ составленіи Обихода и другихъ переложеній древнихъ напѣвовъ, принятыхъ Придворной пѣвческой капеллой. Оригинальные же его произведенія, если не обнаруживаютъ въ немъ особенной талантливости, все же свидѣлствуютъ о хорошей technikѣ ихъ автора и отличаются богатствомъ и разнообразіемъ гармоническихъ сочетаній. По своей конструкціи они напоминаютъ то произведенія Бортнянскаго, то произведенія Львова. Такъ „причастные стихи Воротникова, подобно произведеніямъ Бортнянскаго, построены на имитации (повтореніе мелодіи въ другихъ голосахъ и интервалахъ) и и представляютъ собою гармонію, прерывающуюся въ отдѣльныхъ голосахъ со многими паузами и солами, съ разнообразною модуляціею (переходъ гармоніи изъ одного строя въ другой) и съ одновременнымъ произношеніемъ и

повтореніемъ словъ. Въ отношеніи же голосоведенія, совершенства и изящества самой мелодіи и гармоніи они значительно уступаютъ произведеніямъ Бортнянскаго. Другіе же произведенія Воротникова, какъ напр.: „На рѣкахъ Вавилонскихъ“ и „Нынѣ отпускаеши“ напоминаютъ композиціи Львова, но съ меньшимъ противъ нихъ достоинствомъ“ ¹⁾.

Гавріиль Іоакимовичъ Ломакинъ (1812—1885 г.) въ мелодическихъ и гармоническихъ приемахъ болѣе приближался къ Бортнянскому, но въ отношеніи соответствія текста пѣснопѣній съ музыкою былъ послѣдователемъ Львова.

Ломакинъ родился 25 марта 1812 г. въ имѣніи гр. Шереметьева—Борисовкѣ, Тульской губ., гдѣ отецъ его занималъ должность управляющаго. Десяти лѣтъ мальчикъ былъ взятъ въ С.-Петербургъ—въ капеллу графа и скоро сдѣлался первымъ солистомъ хора. Музыку онъ изучалъ практически—въ капеллѣ Шереметьева, а теоретически—у Сапѣнца—сына. Когда Ломакину исполнилось 18 лѣтъ, онъ занялъ въ графской капеллѣ должность учителя пѣнія. Въ этой своей должности Ломакинъ обратилъ особенное вниманіе на методику обученія пѣнію, такъ какъ до него обученіе послѣднему велось и въ капеллѣ, и въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ безъ всякаго плана и системы. Въ 1848 г. онъ перешелъ на должность главнаго учителя придворныхъ пѣвчихъ. Въ этой своей должности Ломакинъ много занимался вопросомъ о гармоніи, наиболѣе соответствующей духу нашихъ древнихъ церковныхъ напѣвовъ. По словамъ кн. Одоевскаго „этотъ глубокій знатокъ музыки въ самомъ составѣ нашихъ пѣснопѣній стремился открыть тайну ихъ созданія“. Его „*Всенощное бдѣніе*“ представляетъ одну изъ попытокъ гармонизаціи обиходныхъ мелодій въ строго церковномъ стилѣ. Здѣсь „Ломакинъ пытался выбиться на собственный путь, направляясь примѣнять къ гармонизаціи церковныхъ мелодій греческіе лады и діатонизмъ, но далъ опыты незначительные, не удержавъ и тѣхъ достоинствъ переложеній Турчанинова, которыя выражаются въ своеобразныхъ чисто русскихъ мелодическихъ оборотахъ, сопровождающихъ основную мелодію голосовъ“ ²⁾.

¹⁾ Лопухина—Богословская энциклопедія 3 томъ, 2 часть 884—885 стр.

²⁾ Вѣра и Церковь 1901 г. т. II, 307 стр. ст.: „Церковное пѣніе въ Россіи“ Св. Металлова.

Ломакинымъ написаны; литургія Іоанна Златоуста простого распѣва, всенощное бдѣніе знаменнаго распѣва и болѣе 60 другихъ произведеній. Всѣ труды его отличаются простотой и вмѣстѣ съ тѣмъ изяществомъ изложенія. Многие изъ нихъ, какъ напр.: „Тебе поемъ“ и нѣкоторыя херувимскія до сихъ поръ не выходятъ изъ репертуара нашихъ церковныхъ хоровъ. Гармоническія сочетанія во всѣхъ его произведеніяхъ красивы и сверхъ сего въ нихъ всюду замѣтна заботливость композитора о соотвѣтствіи музыки съ текстомъ пѣснопѣній и объ одновременномъ его произношеніи всѣми поющими.

Николай Ивановичъ Бахметевъ (1807—1891 г.) былъ преемникомъ Львова по должности директора Придворной пѣвческой капеллы. Онъ происходилъ изъ дворянъ Саратовской губ. Музыкальное образованіе получилъ подъ руководствомъ Бема, Швейнке и Шрейнура. Въ должности директора капеллы состоялъ съ 1861 г. по 1883 годъ.

Въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ Бахметевъ держался Львовскаго направленія. Кромѣ исправленія и дополненія придворнаго напѣва и изданія въ новой редакціи придворнаго обихода имъ написано довольно много оригинальныхъ духовно-музыкальныхъ произведеній ¹⁾. Бахметевъ, по его собственнымъ словамъ, въ своихъ музыкальныхъ работахъ старался „изяснить смыслъ рѣчей звуками, болѣе приближающимися къ природѣ и доступными понятіямъ и чувствамъ каждаго молящагося“. Произведенія этого композитора болѣе другихъ уклоняются отъ тѣхъ требованій, какія предъявляются къ духовно-музыкальнымъ пѣсамъ сторонниками такъ называемаго строго церковнаго стиля гармоніи. Они изобилуютъ хроматическими и энгармоническими послѣдованіями, поражаютъ необыкновенной свободой и неожиданностью модуляцій и допускаютъ неодновременное произношеніе словъ разными голосами въ цѣляхъ имитационной разработки мелодій. Эта послѣдняя особенность творчества Бахметева болѣе всего наноситъ ущербъ церковности

¹⁾ 29 причастныхъ стиховъ, 7 двухорныхъ и 3 четырехголосныхъ концерта, 9 херувимскихъ, 2 „Достойно“, „Милость мира“, „Отче нашъ“, „Вѣрую“, „Ныиѣ силы небесныя“, „Да исправится“, „Подъ твою милость“ и 17 пѣснопѣній на разные случаи.

его твореній, которая непремѣнно требуетъ цѣлости священнаго текста.

Протоіерей Михаилъ Александровичъ Виноградовъ также не мало способствовалъ укрѣпленію у насъ того гармоническаго стиля въ духовно-музыкальномъ творествѣ, который, получивъ начало со времени Львова, особенно отразился на произведеніяхъ Бахметева.

О. Виноградовъ происходилъ изъ духовнаго званія. Музыку и пѣніе изучалъ не столько теоретически, сколько практически: посредствомъ чтенія нотъ и нотныхъ партитуръ. Какъ знатокъ церковнаго пѣнія, онъ былъ приглашенъ въ помощники регента Рязанскаго архіерейскаго хора, а потомъ сдѣланъ былъ и регентомъ его. Вмѣстѣ съ Архіепископомъ Рязанскимъ онъ неоднократно бывалъ въ С.-Петербургѣ, гдѣ познакомился съ Турчаниновымъ и Львовымъ, влияніе которыхъ, особенно послѣдняго, весьма замѣтно на его духовно-музыкальномъ творествѣ. Въ 1871 г. О. Виноградовъ оставилъ свои занятія въ архіерейскомъ хорѣ и сталъ удѣлять пѣнію и музыкальному творчеству лишь часы досуга. Въ 1888 онъ скончался.

Всѣхъ духовно-музыкальныхъ произведеній О. Виноградовымъ написано 37, изъ нихъ 11 переложеній. Въ трудахъ этого композитора часто можно встрѣтить аккорды съ повышенной квинтой и пониженной секстой („Взбранной воеводѣ“), а также хроматическія проходящія и вспомогательныя ноты („Нынѣ вся исполнишася свѣта“), но голосоведеніе въ большинствѣ случаевъ правильное, безъ запрещеннаго послѣдованія квинтъ и октавъ.

Что касается его переложеній, то въ нихъ онъ уже старается примкнуть къ направленію Потулова—Одоевскаго, пытаясь дать гармонію, соответствующую строю обиходной мелодіи, хотя это и не совсѣмъ ему удается.

Не смотря на нѣкоторыя уклоненія отъ требованій строгаго церковнаго стиля, произведенія о. Виноградова могутъ быть названы вполнѣ церковными. „Слушая ее, пишетъ одинъ любитель церковнаго пѣнія, мы признаемъ, что эта наша церковная музыка, къ которой мы привыкли, которую мы слышимъ съ дѣтства, мы видимъ въ ней преемственность преданія, знаемъ, что употребленіе ея освящено вѣковымъ существованіемъ въ Русской церкви. И такъ какъ эта му-

зыка возвышаетъ душу, способствуетъ молитвенному настроенію, то мы признаемъ за ней неоспоримое право существованія, видимъ въ ней прочныя задатки дальнѣйшаго усовершенствованія“ ¹⁾).

Въ томъ же духѣ писали: Н. Я. Аванасьевъ (литургія), А. С. Аренскій и отчасти П. И. Чайковскій (литургія), въ послѣдствіи перешедшій къ болѣе церковному стилю, приближающемуся къ типу переложеній Потулова.

III. Позднѣйшіе представители національно-русского направления въ гармоническомъ церковномъ пѣніи.

Національно-русское направленіе нашего церковнаго пѣнія, получившее начало отъ отца русской музыки—Глинки и имѣвшее ревностныхъ сторонниковъ въ лицѣ Одоевского и Потулова, не умерло и по смерти этихъ лицъ. Нашлось среди музыкантовъ много лицъ, которыя приложили не мало стараній и трудовъ къ дѣлу созиданія національно-русскаго Богослужебнаго пѣнія.

Мы уже говорили, что потуловскія переложенія, построенныя на діатонической гармоніи, въ простѣйшихъ консонансныхъ звуко сочетаніяхъ, не вопли отвѣчали требованіямъ, какія можно предъявлять къ художественному произведенію. Въ виду этого, нѣкоторые изъ послѣдующихъ духовныхъ композиторовъ, въ общемъ слѣдуя указанному Потуловымъ пути, стали употреблять диссонирующія звуко сочетанія—септаккорды съ ихъ обращеніями, проходящія и вспомогательныя ноты во всѣхъ голосахъ. Таковы переложенія древнихъ напѣвовъ въ изданіи *Братства Пресвятыя Богородицы* ²⁾. Подобный способъ гармонизаціи, нисколько не противорѣча характеру и мелодическому строенію древнихъ напѣвовъ, путемъ расширенія предѣловъ строгаго стиля, избѣгаетъ недостатковъ потуловской гармоніи.

Въ духѣ переложеній Братства Пресвятыя Богородицы составлены переложенія *Архангельскаго*. Въ нихъ стиль гармоническій преобладаетъ надъ контрапунктическимъ. Почти не уклоняясь отъ требованій строгаго церковнаго стиля и широко пользуясь септаккордами и ихъ обращеніями, а также

¹⁾ Замѣтка любителя ц. пѣнія Правосл. Обзор. 1885 г. Янв. 201—4 стр.

²⁾ Совмѣстный трудъ Д. Соловьева, С. Смирнова и Вейхенталя.

хроматизмомъ въ сопровождающихъ голосахъ, Архангельскій имѣлъ въ своемъ распоряженіи болѣе средствъ для художественной обработки церковныхъ мелодій, чѣмъ другіе композиторы, предпочитающіе не отступать отъ требованій строго церковнаго стиля.

Національный элементъ въ нашемъ церковномъ пѣніи особенно утвердился, когда во главѣ Придворной капеллы сталъ извѣстный знатокъ русской музыки—*М. Балакиревъ* и, въ качествѣ его помощника, не менѣе извѣстный и талантливый современный композиторъ—*Римскій Корсаковъ*. При нихъ въ капеллѣ началась усиленная разработка нашего церковнаго пѣнія въ духѣ народнаго творчества. Вмѣстѣ съ тѣмъ они обратили вниманіе и на художественную отдѣлку церковныхъ мелодій. Противъ художественнаго элемента въ церковномъ пѣніи, конечно, ничего нельзя сказать, если онъ не преобладаетъ надъ церковнымъ, такъ какъ художественная форма вполне соответствуетъ характеру и достоинству церковныхъ напѣвовъ и не противорѣчитъ религіозному чувству вѣрующихъ; къ сожалѣнію забота о художественной отдѣлкѣ духовно-музыкальныхъ произведеній со стороны Балакирева и Римскаго Корсакова доходила до крайности. Въ пѣляхъ музыкальныхъ церковная мелодія въ ихъ произведеніяхъ не рѣдко приносилась въ жертву художественной отдѣлкѣ, въ которой они теряли свою индивидуальность. Болѣе свободны отъ этого недостатка у Балакирева—„Херувимская“, „Достойно есть“, и „Да молчитъ“, а у Римскаго-Корсакова—„На рѣкахъ Вавилонскихъ“, „Да молчитъ“ и „Чертогъ твой“. Произведенія эти при всѣхъ своихъ художественныхъ достоинствахъ вполне церковны.

Въ 1888 году подъ редакціей Римскаго-Корсакова было издано Придворной пѣвческой капеллой „Всенощное бдѣніе древнихъ напѣвовъ“, которое было написано въ діатонической гармоніи, съ точнымъ сохраненіемъ основной мелодіи, но только съ болѣею, сравнительно съ Потуловскими переложеніями, свободой голосоведенія. Въ переложеніяхъ капеллы септаккордовъ такъ же нѣтъ, какъ и у Потулова, но въ отличіе отъ послѣдняго введены хроматическіе знаки въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. Гармонизація „Всенощнаго бдѣнія“, изданнаго капеллой, удовлетворяя всѣмъ требованіямъ истинно церковнаго пѣнія, имѣетъ сверхъ

сего строго національный характеръ и производятъ весьма благоприятное впечатлѣніе на слушателя. Въ виду этого „книга эта имѣетъ всѣ преимущества подлиннаго церковнаго обихода четырехголоснаго и должна быть признана въ церковномъ клирѣ и практикѣ образцовою въ точномъ смыслѣ“ ¹⁾.

Въ томъ же церковномъ и національномъ духѣ, конечно только съ различнымъ успѣхомъ, зависящимъ отъ таланта и индивидуальныхъ особенностей композитора, писали свои произведенія: Азѣвъ, Бирюковъ, Копыловъ, Войденовъ, Полуэктовъ, Малашкинъ, Орловъ, Смоленскій, О. Метталловъ, Ставровскій, Гречаниновъ, Чесноковъ, Кастальскій и нѣкоторые другіе. Эти трудолюбивые работники внесли много новаго въ пониманіе духа и строя нашихъ древнихъ напѣвовъ и въ технику ихъ гармонизаціи. Особенной художественной красотой и талантливостью отличаются произведенія Гречанинова, Кастальскаго и Чеснокова, которые сумѣли претворить наши древне-обиходныя мелодіи въ настоящія художественныя творенія, ярко окрашенныя національнымъ колоритомъ и проникнутыя глубокимъ религіозно-поэтическимъ настроеніемъ.

IX. Художественное направленіе въ гармоническомъ церковномъ пѣніи. II. И. Чайковскій.

Наиболѣе рѣзкимъ выразителемъ того направленія въ церковномъ пѣніи, которое выдвинуло на первый планъ художественную сторону музыкальныхъ произведеній, былъ П. И. Чайковскій (1840—1893 г.).

Петръ Ильичъ Чайковскій родился 25 апрѣля, 1840 года въ Камско-Воткинскомъ заводѣ, Вятской губ., начальникомъ котораго состоялъ его отецъ. Онъ получилъ образованіе въ Императорскомъ училищѣ правовѣдѣнія, по окончаніи котораго поступилъ на службу по Министерству юстиціи. Служба эта мало согласовалась съ его музыкальными наклонностями и онъ, отдавшись своему артистическому влеченію, оставилъ государственную службу и поступилъ въ С.-Петербургскую консерваторію и съ тѣхъ поръ отдался исключительно служенію музыкѣ. Блистательно окончивъ курсъ въ

¹⁾ Метталловъ свящ.—Очеркъ исторіи... 113 стр.

1865 году, онъ въ слѣдующемъ году получилъ мѣсто профессора гармоніи въ Московской консерваторіи, каковую должность проходилъ до 1879 года. Послѣ этого онъ оставилъ профессуру и посвятилъ себя исключительно композиторской дѣятельности. Чайковскій скончался 1893 года 25 октября и погребенъ въ Александро-Невской Лаврѣ.

Со взглядомъ Чайковскаго на наше церковное пѣніе и на задачи композитора по отношенію къ нему мы можемъ отчасти познакомиться по одному изъ его писемъ къ К. „Вопросомъ вашимъ о русскомъ церковномъ пѣніи, писалъ, онъ, вы задѣли мое больное мѣсто и мнѣ бы пришлось написать цѣлую дестъ бумаги, чтобы надлежащимъ образомъ отвѣтить на вашъ вопросъ. Техника Бортнянскаго—дѣтская, рутинная, но тѣмъ не менѣе это единственный изъ духовныхъ композиторовъ, у которыхъ она была. Всѣ эти Ведели, Дехтеревы и пр. любили по своему музыку, но они были сущіе невѣжды и своими произведеніями причинили столько зла Россіи, что и ста лѣтъ мало, чтобы уничтожить его... Нуженъ мессія, который однимъ ударомъ уничтожилъ бы все старое и пошелъ бы по новому пути, а новый путь заключается въ возвращеніи къ сѣдой старинѣ и въ сообщеніи древнихъ напѣвовъ въ соответствующей гармонизаціи“ ¹⁾).

Мысль о необходимости создать гармонію, которая соответствовала бы характеру и строю древнихъ напѣвовъ, не нова. Она раньше высказана была кн. Одоевскимъ и Потуловымъ. Чайковскій въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ и примкнулъ къ этому направленію Одоевскаго-Потулова, стараясь осуществить требованія строгаго церковнаго стиля гармоніи въ своей „*Всенощной*“.

Всенощная Чайковскаго представляетъ собою попытку придать древне-обиходнымъ мелодіямъ соответствующую гармонію, при чемъ композиторъ, по его словамъ, „старался избѣгать крайностей, т. е. вовсе не задавался смѣлою мыслью возсоздать древній способъ церковнаго пѣнія и выбиться изъ путъ европеизма, но и не подчинялся установившимся со временъ Бортнянскаго традиціямъ италянизированія нашихъ напѣвовъ“ ²⁾).

¹⁾ Изъ письма Чайковскаго Русск. Обзор. 1893 г. Ноябрь 453 стр.

²⁾ Тамъ же.

Большая часть номеровъ Всенощнаго бдѣнія представляетъ переложенія съ знаменнаго, греческаго и кievскаго распѣвовъ. Въ нихъ встрѣчаются превосходныя строки, обнаруживающія въ композиторѣ не только хорошаго мастера, но и художника. Въ особенности это можно сказать о „Слава въ вышнихъ Богу“ и „Свѣте тихій“. Не рѣшившись вполнѣ порвать связь съ установившейся практикой церковно-музыкальнаго сочиненія, Чайковскій долженъ былъ встрѣтить и дѣйствительно встрѣтилъ большія преграды полету своего творческаго вдохновенія въ той условной формѣ переложеній, которая была создана его предшественниками, поэтому его „Всенощное бдѣніе“, не смотря на мастерство работы, носить печать нѣкотораго однообразія.

Въ своей же *Литургіи* Чайковскій не пожелалъ связывать себя узами строго церковнаго стиля и отдался своему собственному артистическому вкусу. Въ этомъ своемъ произведеніи, замѣчательномъ по единству частей и стройности цѣлаго, по прекрасной гармоніи и глубокому соответствію текста и музыки, Чайковскій далъ намъ опытъ музыкальной иллюстраціи полнаго Богослужебнаго чина.

Въ этомъ отношеніи его *Литургія* заслуживаетъ полнаго вниманія, такъ какъ отвѣчаетъ уже многими композиторами сознаваемой въ настоящее время потребности писать духовную музыку не на отдѣльныя пѣснопѣнія, а на цѣлую церковную службу. Каждая церковная служба, при всемъ разнообразіи входящихъ въ составъ ея молитвъ и пѣснопѣній, есть единое, проникнутое общей идеей, цѣлое. Отсюда и церковныя пѣснопѣнія, относящіяся къ той или другой службѣ, по своему музыкальному строю должны представлять собою, какъ въ мелодическомъ, такъ и въ гармоническомъ отношеніяхъ, одно законченное музыкальное произведеніе, а не сборникъ мелодій, часто весьма различныхъ по своему характеру.

До Чайковскаго опытовъ музыкальнаго изложенія полныхъ церковныхъ службъ почти не было, за исключеніемъ Литургіи Аванасьева и трехголосной обѣдни (не полной) Бортнянскаго. Причина этого, вѣроятно, кроется въ трудности и сложности подобной работы, которая требуетъ отъ композитора глубокаго проникновенія въ духъ церковныхъ службъ и основательнаго изученія текста пѣснопѣній, въ связи съ общимъ содержаніемъ Богослужебнаго чина.

Въ своей *Литургіи* Чайковскій далъ образецъ вдохновенно-художественнаго музыкальнаго произведенія, въ которомъ текстъ и мелодія находятся почти вездѣ въ полной гармоніи. Имѣя въ своемъ распоряженіи лишь одни человѣческіе голоса, онъ силою своего таланта „сумѣлъ дать молящимся необычайно высокіе моменты религіозно-музыкальнаго восторга, какихъ достигали западные композиторы обѣдни, имѣя подъ руками множество вспомогательныхъ средствъ, каковы органъ съ обширнѣйшимъ діапазономъ и массою различныхъ по тембру звуковъ и оркестры—струнный и мѣдный духовой—способные доставить тысячи оттѣнковъ и въ высотѣ, и въ силѣ, и въ характерѣ звуковъ“ ¹⁾.

Въ частности, конечно, можно найти въ литургіи Чайковского и нѣкоторые недостатки. Такъ напримѣръ: въ ней далеко не всѣ номера отвѣчаютъ требованіямъ церковности. Въ Литургіи Чайковского насъ поражаетъ необыкновенное разнообразіе мотивовъ. Даже такое пѣснопѣіе, какъ „Господи помилуй“, при многократномъ повтореніи имѣетъ всякій разъ новую мелодію. Такое мелодическое разнообразіе, въ общемъ похвальное, въ примѣненіи къ „Господи помилуй“ уже есть крайность, нарушающая лишь связь между прошеніями и увеличивающая безъ особенныхъ основаній продолжительность службы. Нѣкоторые музыкальные критики справедливо замѣчаютъ, что „разумнѣе дать этой мольбѣ самую краткую мелодію, или одинъ какой-либо изъ краткихъ руководящихъ мотивовъ (который позже войдетъ въ музыкальное содержаніе всей обѣдни), дабы перерывы пѣніемъ ряда ектенійныхъ прошеній не нарушали въ сознаніи богомольцевъ логическую послѣдовательность ихъ содержанія. Другое дѣло—сугубая ектенія... Она есть удвоенное—усиленное моленіе и ее прямо указано сопровождать послѣ каждого прошенія не единичнымъ, а троекратнымъ пѣніемъ „Господи помилуй“. Такой усиленной мольбѣ совершенно законно придать продолжительную и разнообразную мелодію умирительно молитвеннаго характера“ ²⁾.

Литургія Чайковского носить преимущественно мелоди-

¹⁾ Пр. Протопоповъ—О художеств. элементъ въ церк. пѣніи. Богосл. Вѣстн. 1901 г. Мартъ 432 стр.

²⁾ Тамъ же 474 стр.

ческий характеръ; „ни особенно сложныхъ гармоній, ни хитрыхъ сплетеній контрапункта въ сочиненіи почти не встрѣчается, простой гомофонный складъ рѣшительно преобладаетъ. Таковы, напримѣръ, пѣснопѣнія „Слава Отцу и Сыну“ и „Единородный Сыне“, гдѣ мелодическое движеніе верхняго голоса образуетъ наиболѣе существенный элементъ всего нумера, хотя въ гармоническихъ деталяхъ видно желаніе по возможности ближе выразить содержаніе текста; вмѣстѣ съ тѣмъ замѣтно стремленіе къ картинной изобразительности музыки. „Святый Боже“ также имѣетъ преимущественно мелодическое значеніе, соединенное съ простыми гармоніями и роскошной звучностью хора“ 1).

Другія оригинальныя произведенія Чайковскаго—всѣ носятъ на себѣ печать серьезности, мастерской техники и мелодической изобрѣтательности. Наиболѣе извѣстны изъ нихъ: „Тебѣ поемъ“ и Блаженни яже избралъ“. Изъ херувимскихъ пѣсней особенно оригинально „Яко да Царя всѣхъ“ № 3-й.

Всѣ оригинальныя духовно-музыкальныя произведенія Чайковскаго, разсматриваемыя съ художественной стороны, представляютъ образцы глубокаго соотвѣтствія текста и мелодіи, словеснаго ритма и музыкальнаго. Вообще, какъ художественныя произведенія, они стоятъ на высотѣ своей задачи и могутъ быть названы превосходными твореніями. Если бы духовно-музыкальныя произведенія оцѣнивались только съ точки зрѣнія музыкальной техники и художественныхъ достоинствъ, то самая придиричавая критика могла бы указать лишь незначительныя погрѣшности въ этомъ отношеніи. Но художественный элементъ хотя и составляетъ существенную принадлежность церковнаго пѣнія, но не первостепенную. Первое и самое необходимое условіе, безъ котораго церковное пѣніе не достигало бы вполне своихъ цѣлей—это то, что бы оно было *церковно*; во вторыхъ, оно должно быть *національно*, и только при этихъ условіяхъ оно можетъ имѣть нравственно воспитательное значеніе. Не будучи церковнымъ и національнымъ, богослужебное пѣніе останется малопонятнымъ нашему сердцу и не пробудитъ

1) Душеч. Читаніе 1903 г. Декабрь 682—3 стр. ст. Кашкина: „Чайковский и его церк. композиціи“.

въ немъ религіознаго чувства. И уже въ третьихъ—церковное пѣніе должно быть *художественно*.

Надо сознаться, что церковный элементъ въ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ Чайковскаго далеко не занимаетъ того господствующаго положенія, какое ему по праву принадлежитъ въ церковномъ пѣніи, какъ части православнаго Богослуженія. Даже въ его переложеніяхъ нигдѣ не видно стремленія проникнуть въ сущность мелодіи, гармоніи и своеобразной ритмики древнихъ напѣвовъ. Смотри на ихъ гармонизацію съ художественной точки зрѣнія, Чайковскій обращался съ церковной мелодіей весьма свободно, не стѣсняясь ее въ тѣхъ или другихъ случаяхъ сокращать, видоизмѣнять, прерывать чуждыми ей вставками и размѣщать въ разныхъ голосахъ. „Допущенныя Чайковскимъ значительныя измѣненія оригинальной церковной мелодіи свидѣтельствуютъ, что онъ не сумѣлъ оцѣнить ее въ ея первоначальной оригинальности и дѣвственной чистотѣ, не сумѣлъ приспособиться, подойти къ ней, а пригнулъ ее подъ свою мѣрку, на свой вкусъ, создавъ ей свое искусственное Прокрустово ложе“ ¹⁾.

Не особенно развитъ въ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ Чайковскаго и національный элементъ, хотя онъ отѣненъ здѣсь болѣе, чѣмъ элементъ церковный. Чайковскій въ совершенствѣ изучилъ народную музыку и ея строй, но въ музыкальной своей натурѣ вовсе не носилъ элемента національнаго. Такимъ онъ былъ въ свѣтской музыкѣ, такимъ остался и въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ. Лишь въ немногихъ номерахъ изъ „Всенощнаго бдѣнія“, а именно въ „Благослови душе моя Господа“, въ „Блаженъ мужъ“ и въ „Благословенъ еси Господи“ замѣтны слѣды церковно-народнаго творчества. „Скромность концепціи этихъ произведеній, при ихъ художественныхъ достоинствахъ, сообщаетъ имъ окраску стиля церковной музыки, а разработка голосоведенія въ духѣ народнаго творчества сообщаетъ имъ отѣнокъ національнаго характера“ ²⁾.

Отмѣченные недостатки духовно-музыкальныхъ произве-

¹⁾ О. Металловъ—Церковное пѣніе въ Россіи. Вѣра и Церковь. 1901 г 2 кн. 313 стр.

²⁾ Тамъ же 311 стр.

деній Чайковскаго не могутъ, конечно, затушевать ихъ крупныхъ достоинствъ. Вообще, Чайковскій оставилъ глубокій слѣдъ въ исторіи церковнаго пѣнія, обративъ вниманіе на его художественную сторону. Переложенія Чайковскаго хотя и далеки отъ идеала національно-церковной музыки, все же они суть удачные опыты музыкально-художественнаго творчества на основѣ древнихъ напѣвовъ. Подъ вліяніемъ ихъ воспитались такіе почтенные музыканты и талантливые работники въ дѣлѣ возстановленія нашего національнаго церковно-богослужебнаго пѣнія, какъ Гречаниновъ, Кастальскій, Чесноковъ и др., которые въ значительной мѣрѣ приблизились къ рѣшенію вопроса о національно-русской церковной музыкѣ. А рѣшеніе этого вопроса уже не за горами. Общее вниманіе къ древне-русскимъ церковнымъ напѣвамъ, начавшаяся разработка строя и характера церковныхъ мелодій, гармонизація ихъ на началахъ своеобразной народной музыки и вообще всестороннее изученіе народныхъ формъ творчества—все это укрѣпляетъ въ насъ надежду, что, быть можетъ, не далеко то время, когда русскій музыкальный геній, освободившись отъ чуждыхъ ему вліяній, въ собственномъ запасѣ народнаго творчества отыщетъ основанія для отечественнаго контрапункта и когда русская церковная мелодія будетъ облечена въ совершенно сродную ей гармонию.

Н. Соловьевъ.