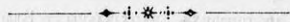


Я $\frac{63}{524}$ ккн 257.

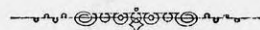
ОЧЕРКЪ $\frac{801-11}{1142}$

ИСТОРИИ ПРАВОСЛАВНАГО ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ
ВЪ РОССІИ.



СОСТАВИЛЪ

Священникъ В. Металловъ.



сп. 30-1773

САРАТОВЪ.
Типографія Губернскаго Земства.
1893 г.

ОФЕЦЬЯ

КАТОЛИЧЕСКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ

ВЪ РОССІИ

Перепечатано изъ «Саратовскихъ Епархіальныхъ Вѣдомостей» 1892 г. №№ 10, 11, 15, 22. и 1893 г. №№ 7, 11, 16.



2007115388

ОГЛАВЛЕНІЕ.

I.

Богослужебное пѣніе древней христіанской церкви.

	Стр.
§ 1. Начало христіанской музыки и пѣнія	1
§ 2. Основанія древне-греческой музыки	6
§ 3. Тетрахордь какъ основная система древне-греческой музыки	8
§ 4. Соединеніе тетрахордовъ между собою	10
§ 5. Древне-греческіе музыкальные лады	12
§ 6. Осмогласное пѣніе восточной церкви съ 4 в. по 7-й	14
§ 7. Осмогласное пѣніе западной православной церкви съ 4 по 7 в.	16
§ 8. Состояніе Богослужебнаго пѣнія въ Восточной церкви при Іоаннѣ Дамаскинѣ	19
§ 9. Исполнители Богослужебнаго пѣнія въ древней христіанской церкви: народъ и отдѣльные пѣвцы	23
§ 10. Исполненіе пѣснопѣвій въ древней христіанской церкви: унисонное и антифонное	27
§ 11. Семіографія (нотописаніе) въ первенствующей христіанской церкви	30

II.

Богослужебное пѣніе православной русской церкви, мелодическое.

§ 12. Начало мелодическаго пѣнія русской церкви	33
§ 13. Знаменный распѣвъ и его исторія	36
§ 14. Руководства и пособія къ чтенію безлинейной семіографіи знаменнаго распѣва	39
§ 15. Исторія текста Богослужебныхъ нотныхъ книгъ знаменнаго распѣва	43
§ 16. Исправленіе хомоваго текста на рѣчь	46
§ 17. Пѣвческія школы и хоры въ сѣверо-восточной и юго-западной Руси	49
§ 18. Позднѣйшіе распѣвы православной Русской церкви	52
§ 19. Исполненіе Богослужебнаго пѣнія	54

III.

Исторія гармоническаго пѣнія православной Русской церкви. Періодъ древнѣйшій. Стр.

- § 20. Начало партеснаго пѣнія въ Россіи 57
 § 21. Партесное пѣніе Великорусской церкви 60
 § 22. Пѣніе партесное концертное (итальянское) 63
 § 23. Русскіе композиторы партеснаго пѣнія: Ведель, Дехтеревъ. 66
 § 24. Композиторы Давыдовъ и Березовскій 69

IV.

Періодъ новѣйшій въ исторіи гармоническаго пѣнія.

- § 25. Новое направленіе въ партесномъ пѣніи: Бортнянскій . 72
 § 26. Труды Бортнянскаго по переложенію древней церковной мелодіи для хора 75
 § 27. Труды протоіерея Турчанинова по переложенію древней церковной мелодіи 78
 § 28. Дальнѣйшее развитіе гармоническаго пѣнія; композиторы Львовъ и Воротниковъ 81
 § 29. Композиторы Ломакинъ и Бахметевъ 84
 § 30. Новые опыты переложенія древнихъ церковныхъ мелодій, Глинка и Поголовъ. Изданія Братства Пресвятыя Богородицы 87
 § 31. Духовно-музыкальныя сочиненія и переложенія протоіерея Виноградова 90
 § 32. Придворный напѣвъ 93
 § 33. Новѣйшіе опыты переложеній. Переложенія придворной капеллы, переложенія Римскаго-Корсакова, Азѣва, Архангельскаго, Львовскаго, переложенія въ изданіи общества любителей церковнаго пѣнія въ Москвѣ . . . 96
 § 34. Новѣйшія духовно-музыкальныя сочиненія Афанасьева, Римскаго-Корсакова, Азѣва, Войденова, Малашкина, Чайковскаго 99

ОЧЕРКЪ

ИСТОРИИ ПРАВОСЛАВНАГО ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ ВЪ РОССІИ ¹⁾.

I.

Богослужбное пѣніе древней христіанской церкви.

§ 1. Начало христіанской музыки и пѣнія.

Преобладавшими по своей духовной мощи націями въ древней христіанской церкви, принимавшей въ свое лоно безъ разбора эллина и іудея, варвара и сѣла, раба и свободнаго, были еврейская и греческая. Латинская народность не могла имѣть этого преимущества, какъ зависѣвшая въ своемъ духовномъ развитіи отъ народности сильнѣйшей—греческой, хотя вышнимъ образомъ ей и подчиненной. Такимъ образомъ богослужбное пѣніе первенствующей христіанской церкви естественно слагалось изъ тѣхъ наличныхъ музыкальныхъ данныхъ, какія составляли въ началѣ христіанской церкви духовное достояніе этихъ двухъ націй, еврейской и греческой.

Еврейская и греческая музыка и пѣніе не могли быть существенно различны между собою и тѣмъ менѣе противоположны по тому одному, что первоначальный источникъ ихъ обѣихъ—пѣніе и музыка египтянъ, и родина ихъ—Египетъ. Родоначальники грековъ—гиксы—выходцы изъ Египта, родоначальники евреевъ—сыновья Іакова и Іосифа, поселившіеся и умершіе въ Египтѣ. Національными музыка и пѣніе стали у грековъ со времени дорійскаго переселенія (за 1000

¹⁾ Изъ чтеній по исторіи церковнаго пѣнія въ Россіи въ V и VI классахъ Саратов. Дух. Семинаріи, примѣнительно къ программѣ этого предмета.

лѣтъ до Р. Х.), у евреевъ—въ царствованіе Давида. Кромѣ своеобразнаго направленія въ пѣніи и музыкѣ той и другой націи, выработаннаго естественнымъ образомъ вполнѣдствіи, различіе ихъ весьма ясно сказалось уже въ томъ, что пѣніе евреевъ принадлежало избраннымъ пѣвцамъ, совершалось и развивалось путемъ практики, навыка, традиціонной передачи выработанныхъ мелодій безъ достаточной теоретичной ихъ осмысленности и разработки по непреложнымъ музыкальнымъ и акустическимъ даннымъ; въ Греціи пѣніе и музыка имѣли государственное и образовательное значеніе: онѣ цѣнились не столько со своей эстетической художественной стороны, сколько со стороны учебно-образовательной и воспитательной, почему и разрабатывались по преимуществу со стороны теоретической и акустической, со стороны внѣшней стройности и порядка, а не со стороны своего внутренняго содержания, богатства и разнообразія ихъ мелодическаго построения и развитія. Такимъ образомъ въ практику богослужбнаго пѣнія первенствующей христіанской церкви эти двѣ преобладавшія народности, еврейская и греческая, внесли каждая отъ своихъ духовныхъ даровъ, различныхъ между собою, но неразрывныхъ въ цѣломъ, какъ содержаніе и форма,—древнюю еврейскую мелодію въ ея теоретической обработкѣ по музыкальной системѣ греческой. При всемъ ихъ своеобразномъ различіи, коренившемся въ различіи бытовыхъ условій и характера національнаго, пѣніе и музыка грековъ и евреевъ носили на себѣ постоянную печать взаимообщенія и родства, ясно свидѣтельствовавшихъ объ ихъ единомъ источникѣ. По мнѣнію нѣкоторыхъ знатоковъ древности, пѣніе священныхъ псалмовъ совершалось у евреевъ въ древнѣйшемъ изъ всѣхъ ладовъ, дорійскомъ, несомнѣнно греческаго происхожденія; пѣнію антифонному, введенному въ I вѣкѣ по Р. Х. св. Игнатіемъ Богоносцемъ въ Антиохійской церкви, въ малоазійской Греціи, предшествовало по времени пѣніе псалмовъ у евреевъ на два хора во времена Да-

вида и позднѣйшія. Это духовное взаимообщеніе двухъ народовъ въ области музыки и пѣнія особенно обнаружилось со времени плѣна Вавилонскаго и достигло наибольшей степени во времена Македонскаго владычества, когда подъ управленіемъ Птолемеевъ и Селевкидовъ многіе образованные греки успѣли ознакомиться съ религіозными обрядами, вѣрованіями и священными книгами евреевъ, а многіе изъ евреевъ, усвоивъ образованіе и обычаи грековъ, значительно утратили свои національныя особенности и стали почти полугреками. Христіанскій писатель 3 вѣка, Климентъ Александрійскій свидѣтельствуетъ, что древніе греческіе пѣвцы составляли иногда свои мелодіи „по образцу еврейскихъ псалмовъ*); упоминаемые же въ книгѣ св. Данила пророка музыкальные инструменты „симфоніагъ“ (συμφωνία), савеха“ (σαρβική) ясно свидѣтельствуетъ о своемъ греческомъ происхожденіи и о заимствованіи ихъ евреями у грековъ. Такимъ образомъ, ко времени возникновенія христіанской церкви, двѣ богато одаренныя націи, еврейская и греческая уже владѣли достаточнымъ пріобрѣтеніемъ въ области духовно-музыкальнаго творчества; это были еврейскія мелодіи псалмовъ, управляемыя по законамъ древне-греческой музыки. Иисусъ Христосъ по окончаніи тайной вечери воспѣлъ съ своими учениками, безъ сомнѣнія, мелодію еврейскую общеизвѣстную. Св. Апостолъ Павелъ убѣждаетъ Ефесянъ и Колосянъ назидаться псалмами, пѣніями (ὕμνοι) и пѣснями духовными (ὠδαι πνευματικαί). Если псалмы общеизвѣстны въ древней ветхозавѣтной церкви, то пѣнія (ὕμνοι) въ іудейской церкви составляютъ явленіе позднѣйшее, повидимому, обусловленное вліяніемъ греческой музыки на еврейскую; пѣсни духовныя и представляютъ собою уже новый родъ духовно-музыкальнаго творчества юной христіанской церкви, какъ духовный плодъ чудеснаго благодатнаго воздѣйствія Духа святаго на души вѣрующіихъ. Это благодатное творчест-

*) Paedag. lib. II c. 4 См. «Церкв. п. въ Россіи» Разум. стр. 3.

во, въ силу естественныхъ свойствъ природы человѣческой, тѣмъ не менѣе не могло быть чѣмъ-либо дотоле невѣдомымъ; въ своихъ основахъ оно утверждалось на готовыхъ уже и общеизвѣстныхъ данныхъ, на томъ духовно-музыкальномъ наслѣдїи, которымъ владѣли и которые внесли съ собою въ практику первенствующей христіанской церкви новообращенные евреи и греки. Какова была по своимъ особенностямъ и строенію древняя ветхозавѣтная еврейская мелодія псалмовъ, проникавшая и въ практику юной христіанской церкви, положительно неизвѣстно; какова же система древне-греческой музыки, ставшая преемственно основаніемъ дальнѣйшей христіанской музыки и пѣнія, для сужденія объ этомъ существуютъ довольно точныя и убѣдительныя данныя, сохранныя исторіею.

§ 2. Основанія древне-греческой музыки.

Древняя Греція, рассадникъ наукъ и искусствъ для всѣхъ современныхъ ей народовъ, была въ лучшей періодъ своего духовнаго развитія и процвѣтанія и единственною высшею законодательницею и въ области музыки. Вліаніе греческой музыки отразилось не только на псалмопѣніи евреевъ въ предхристіанскій періодъ времени, но и на музыкѣ и пѣніи римлянъ. За два вѣка до Р. Х. греческая музыка является безусловно господствующею въ Римѣ, не имѣвшемъ въ себѣ достаточно мощи, чтобы произвести свою собственную самостоятельную музыку изъ нѣдръ своего народнаго духа. Для празднованія торжества побѣды надъ Галлами консулъ Манлій (за 250 л. до Р. Х.) выписываетъ лучшихъ музыкантовъ изъ Греціи; оттуда же выписываютъ музыкантовъ для особенныхъ торжествъ и римскіе императоры, современные началу христіанства, Августъ, Тиверій, Калигула и Клавдій. Неронъ былъ большимъ поклонникомъ греческой музыки. Такимъ образомъ кругъ вліанія греческой музыки предъ началомъ христіанства былъ довольно обширенъ въ средѣ дру-

гихъ народовъ, и музыкальная система грековъ была единственною въ то время полною и законченною системою музыкальною. Христіанство не только не воспрепятствовало упроченію этой системы въ практикѣ Богослужбнаго пѣнія, но открыло ей еще большій просторъ и сообщило ей новое направленіе, высшее и одухотворенное, вдохнуло въ ея мертвыя языческія формы духъ и жизнь, дало ей новое содержаніе—возвышенные вдохновенныя мелодїи св. пѣснопѣвцевъ новозавѣтныхъ. Самая древнѣйшая система греческой музыки есть та, выразительнымъ типомъ которой служить трехструнная древняя лира. Со временемъ къ тремъ основнымъ звукамъ былъ прибавленъ четвертый звукъ, отчего образовалась система четырехзвучная—*тетрахордъ*. Система тетрахорда долгое время считалась системою совершенною и вполне законченною. Измѣненіе ея, прибавленіе или расширеніе, строго воспрещалось греческими гражданскими законами. Только со временемъ, когда гражданскіе законы не стали такъ строги къ музыкальнымъ увлеченіямъ, греческіе музыканты стали прибавлять къ основной системѣ—тетрахорду новые звуки. Черезъ прибавленіе къ тетрахорду новаго звука на цѣлый тонъ вверхъ образовалась система *пентахорда*. Отъ прибавленія къ пентахорду еще одного звука являлся *гексахордъ*; отъ прибавленія къ гексахорду новаго звука получался *гептахордъ* или семизвучіе; отъ прибавленія еще новаго звука получался *октахордъ*—музыкальная система, состоявшая изъ соединенія двухъ тетрахордовъ. Самостоятельными и наиболѣе употребительными системами все-таки всегда считались только: *тетрахордъ*, *пентахордъ* и *октахордъ*. До греческаго музыканта Терпандера существовала въ практикѣ исключительно только система четырехзвучная—тетрахордъ. Терпандеръ къ четыремъ струнамъ лиры прибавилъ еще три. Пѣвецъ-музыкантъ Фриій употребляетъ уже семиструнную лиру; а музыкантъ Аристокленъ пользуется уже лирою десятиструнною. Система въ одиннадцать звуковъ на-

звалась *малюю* совершенною системою; а въ пятнадцать звуковъ — *великою* совершенною системою. Изъ соединенія двухъ этихъ системъ образовалась новая система въ шестнадцать звуковъ, названная *измѣняемою* диатоническою системою. Эта послѣдняя система есть окончательное завершеніе всѣхъ предыдущихъ системъ — послѣднее слово древне-греческой теоріи музыки.

§ 3. Тетрахордь какъ основная система древне-греческой музыки.

Для всѣхъ, существовавшихъ въ древне-греческой музыкѣ, системъ тетрахордь всегда оставался первоначальною и основною системою. Строеніе основнаго тетрахорда обуславливало собою и строеніе производныхъ отъ него музыкальных системъ. Каждый тетрахордь между крайними своими звуками могъ заключать не болѣе двухъ съ половиною тоновъ. Смотря потому, какъ располагались между собою и по отношенію къ крайнимъ звукамъ два промежуточные звука, измѣнялось и самое строеніе тетрахорда. Если въ составъ тетрахорда входили два цѣлыхъ интервала (тоновыхъ) и одинъ половинный (полутонъ), то тетрахордь назывался *диатоническимъ* (*δια-τόνος*); если онъ состоялъ изъ интервала полутоннаго ($1\frac{1}{2}$ т.) и двухъ половинныхъ ($\frac{1}{2}$ т. и $\frac{1}{2}$ т.), то назывался *хроматическимъ* (*χρῶμα*); интервалъ двойной (2 т.) и два интервала четвертныхъ ($\frac{1}{4}$ т. и $\frac{1}{4}$ т.) давали тетрахордь, называемый *энгармоническимъ*. Этотъ послѣдній тетрахордь, въ виду его слишкомъ искусственнаго построения, не былъ особенно употребителенъ въ греческой музыкѣ и, можно съ увѣренностью думать, не употреблялся совершенно въ пѣвческой практикѣ по невозможности точнаго выполненія голосомъ и различенія слухомъ четвертой тона, а практиковался въ области музыки инструментальной. Это подтверждаетъ и Плутархъ, писатель 1 в. по Р. Х., который говоритъ объ энгармоническомъ родѣ пѣнія, какъ о предметѣ, мало извѣстномъ его современникамъ,

употреблявшемся только музыкантами, а не пѣвцами. „Ныпѣшніе наши музыканты, говоритъ онъ, оставляютъ столько любимый древними родъ пѣнія, въ которомъ они преимущественно упражнялись по причинѣ его важности, и очень немногіе изъ нихъ имѣютъ понятіе объ энгармоническомъ интервалѣ“ (*).

До 3 в. хроматическій родъ пѣнія, по свидѣтельству многихъ отцевъ церкви, былъ употребителенъ въ практикѣ Богослужбнаго пѣнія первенствующей церкви, но св. Климентъ Александрійскій находилъ этотъ родъ пѣнія слишкомъ нѣжнымъ и усладительнымъ для слуха вѣрующихъ, и на этомъ основаніи запретилъ употребленіе его въ церкви и совѣтывалъ своей паствѣ упражняться въ немъ только дома. Диатоническій родъ пѣнія, какъ самый простой и естественный, для слуха весьма ясный и осязательный, для голоса наиболѣе легко и удобно выполнимый, — былъ безъ сомнѣнія и самымъ употребительнымъ въ древней христіанской церкви. По различному мѣстоположенію характернаго подутоннаго интервала въ диатоническомъ тетрахордѣ между двумя крайними звуками: внизу, въ серединѣ или вверху, измѣнялся строй и характеръ и самаго тетрахорда. Тетрахордь съ полутонномъ внизу, какъ напр. *ми, фа, соль ля*, назывался по мѣсту своего происхожденія *дорійскимъ* и считался у грековъ самымъ древнѣйшимъ между другими и первоначальнымъ. Тетрахордь съ полутонномъ вверху, какъ напр. *до, ре, ми, фа*, построенный совершенно обратно дорійскому, назывался *лидійскимъ* и считался также по времени происхожденія древнѣйшимъ. Тетрахордь съ полутонномъ въ серединѣ, какъ напр. *ре, ми, фа, соль*, по мѣсту своего происхожденія назывался *фригійскимъ* и считался менѣе древнимъ. Тетрахордь съ извѣстнымъ опредѣленнымъ расположеніемъ полутона между крайними звуками, какъ опредѣленная музыкальная система, служившая основаніемъ

*) Церкв. п. Разум. стр. 9.

данной мелодии и управлявшая ею в ее построении и движении по свойственному ему типу, назывался *ладомъ*. По различию основных тетрахордов различались и соответствующие им лады: *дорійскій*, *лидійскій*, *фригійскій*. Греки строго различали впечатлѣніе, производимое тѣмъ или другимъ ладомъ на душу, что зависѣло отъ особенностей построения лежащихъ въ основаніи ладовъ тетрахордовъ. Дорійскій ладъ греки считали священнымъ ладомъ, приличнымъ религиознымъ церемоніямъ, способнымъ сосредоточивать челоуѣка въ себѣ и укрощать волненія страстей. „Сказываютъ, пишетъ св. Василій Великій, что Пифагоръ, встрѣтивъ увидѣвшихъ на пиру, свирѣльщику, который управлялъ пиромъ, велѣлъ, перемѣнивъ напѣвъ, заиграть на дорійскій ладъ, и отъ этой игры пирующие такъ образумились, что, сбросивъ съ себя вѣнки, разошлись со стыдомъ“ *). Фригійскій ладъ Греки вмѣстѣ съ Платономъ считали мужественнымъ, одухотворяющимъ, а лидійскій—мягкимъ и нѣжнымъ.

§ 4. Соединеніе тетрахордовъ между собою.

Тетрахорды, какъ простѣйшія музыкальныя системы, могли соединиться въ болѣе сложныя системы. Такъ соединеніе двухъ тетрахордовъ одного и того-же лада давало октахордъ того-же лада; соединеніе трехъ тетрахордовъ давало цѣлую совершенную, малую, или большую систему. Соединеніе тетрахордовъ между собою было двойного рода: если верхній звукъ даннаго тетрахорда служилъ вмѣстѣ и основаніемъ или нижнимъ звукомъ верхняго тетрахорда, то такіе тетрахорды назывались *соединенными*, какъ напр. *до, ре, ми, фа* и *фа, соль, ля, си бем.*; если же верхній тетрахордъ имѣлъ своимъ основаніемъ или нижнимъ звукомъ звукъ совершенно новый, не входящій въ составъ предыдущаго нижняго тетрахорда и отстоящій отъ верхняго звука нижняго тетрахорда на цѣлый тонъ, то такіе два тетрахорда назывались *разъединенными* или *раздѣльными*,

*) Церкв. п. Разум. стр. 10.

какъ напр.: *до, ре, ми, фа* и *соль, ля, си, до*. Въ первомъ случаѣ, къ тетрахордамъ соединеннымъ прибавлялся вверху или внизу на разстояніи цѣлаго тона, для полноты системы еще одинъ звукъ, который назывался *добавочнымъ*. Сопоставленіе трехъ связныхъ (соединенныхъ) тетрахордовъ одного лада (дорійскаго) съ прибавленіемъ для полноты системы еще одного звука добавочнаго давало *малую* совершенную систему изъ одиннадцати звуковъ; сопоставленіе же четырехъ тетрахордовъ, съ прибавленіемъ звука добавочнаго, въ такомъ порядкѣ, что каждый изъ крайнихъ тетрахордовъ былъ соединенъ съ близъ лежащимъ среднимъ, именно: первый (нижній) со вторымъ по порядку восхожденія, а третій съ четвертымъ (верхнимъ), образуя собою два неполныхъ октахорда, причемъ средніе тетрахорды находились между собою въ разъединеніи, были раздѣлены интерваломъ цѣлаго тона,—такое сопоставленіе тетрахордовъ давало систему *великую* совершенную. Образцомъ малой совершенной системы могутъ служить слѣдующіе соединенные тетрахорды: *ля* (добавочн.); *до, ре, ми; ми, фа, соль, ля; ля си бем.*; *до, ре*; образцомъ великой системы служатъ слѣдующіе смѣшанные тетрахорды: *ля* (добавочн.); *си, до, ре, ми*, и *ми, фа, соль, ля*—два соединенныхъ тетрахорда *си* (натур.), *до, ре, ми* и *ми, фа, соль, ля*—также два соединенныхъ тетрахорда; средніе же тетрахорды: *ми, фа, соль, ля* и *си* (натур.), *до, ре, ми*—разъединены между собою на интервалѣ цѣлаго тона (отъ *ля* до *си*) и суть тетрахорды разъединенныя. Въ этой системѣ—пятнадцать самостоятельныхъ звуковъ. Изъ сопоставленія двухъ этихъ системъ образовалась новая *неизмѣняемая* діафоническая система въ шестнадцать звуковъ съ перемѣннымъ значеніемъ звука *си*, который исполнялся то какъ *си натурал.*, то какъ *си бем.*, именно: *ля* (добав.) *си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си бем., до, ре, ми, фа, соль, ля*. Система эта была общеизвестною у Грековъ.

Объ этомъ ясно свидѣтельствуетъ св. Климентъ Александрійскій, когда требуетъ отъ христіанина, чтобы онъ сохранялъ въ душѣ такое же стройное согласіе, какое находится въ *музыкальной лѣстницѣ*. Безъ сомнѣнія эта же система, какъ единственная и совершеннѣйшая, послужила основаніемъ для Богослужбенаго пѣнія христіанской церкви, для ея осмогласія.

§ 5. Древне-греческіе музыкальные лады.

Тетрахорды дорійскій, фригійскій и лидійскій служили основаніемъ и соответствующихъ имъ ладовъ: дорійскаго, фригійскаго и лидійскаго. Для большей полноты звуковъ эти тетрахорды удваивались съ прибавленіемъ къ нимъ одного звука добавочнаго и слагались въ системы октавныя или октахорды, точно при этомъ сохранявшія характеръ и строй своего лада. Это удвоеніе тетрахордовъ до октавнаго размѣра дало возможность производить отъ этихъ главныхъ ладовъ, *автентическихъ*, другіе лады, побочные или *плагальные*, хотя и находившіеся на другой высотѣ по отношенію къ главнымъ и къ основной музыкальной лѣстницѣ, но сохранявшіе строй, свойственный главному ладу. Если побочный гласъ отстоялъ отъ главнаго на квинту вверхъ, то онъ носилъ названіе главнаго же съ прибавленіемъ *гиперъ*, такъ верхній плагальный отъ дорійскаго назывался *гипердорійскій* отъ фригійскаго—*гиперфригійскій*, отъ лидійскаго—*гиперлидійскій*; если же побочный ладъ отстоялъ отъ главнаго на кварту, а съ звукомъ добавочнымъ на квинту внизъ, то назывался какъ и главный съ прибавленіемъ *гипо*, такъ нижній побочный отъ дорійскаго—*гиподорійскій*, отъ фригійскаго—*гипофригійскій*, отъ лидійскаго—*гиполидійскій*, отъ миксолидійскаго (онъ же гипердорійскій)—*гипомиксолидійскій*. Изъ ладовъ побочныхъ верхнихъ былъ употребителенъ болѣе другихъ только ладъ *гипердорійскій* или иначе *миксолидійскій*, который въ практикѣ считался наравнѣ съ глав-

ными тремя и потому имѣлъ у себя побочный нижній ладъ *гипомиксолидійскій*. Лады главные и побочные, хотя и сохраняли одинъ и тотъ же строй, который былъ свойственъ и лежащимъ въ основѣ ихъ тетрахордамъ (какъ напр., лады дорійскій, гипердорійскій и гиподорійскій постоянно сохраняли въ себѣ строй основнаго дорійскаго тетрахорда), однако же по своему техническому устройству различались между собою. Лады главные состояли всегда изъ двухъ раздѣленныхъ тетрахордовъ своего строя съ раздѣлительнымъ интервалломъ въ срединѣ между ними, какъ напр., ладъ дорійскій, который состоялъ изъ двухъ дорійскихъ тетрахордовъ, расположенныхъ такимъ образомъ: *ми, фа, соль, ля*—1-й дорійскій тетрах. и *си, до, ре, ми*—2-й; раздѣлительный, добавочный къ первому тетрахорду интерваллъ—*ля, си*; лады побочные верхніе состояли изъ двухъ же подобныхъ тетрахордовъ, но соединенныхъ и съ прибавочнымъ звукомъ вверхъ, надъ верхнимъ тетрахордомъ, какъ напр., ладъ гипердорійскій (миксолидійскій), который состоялъ изъ двухъ дорійскихъ тетрахордовъ соединенныхъ: *си, до, ре, ми* и *ми, фа, соль, ля*, съ прибавочнымъ сверху цѣлымъ тономъ *си*; лады побочные нижніе состояли изъ двухъ же соединенныхъ тетрахордовъ, но съ прибавочнымъ звукомъ внизъ, какъ напр., ладъ гиподорійскій, который состоялъ изъ двухъ соединенныхъ дорійскихъ тетрахордовъ: *си, до, ре, ми* и *ми, фа, соль, ля*, но имѣлъ прибавочный звукъ *ля* внизъ. Подобнымъ же образомъ построились побочные верхніе и нижніе лады и отъ лада фригійскаго и лидійскаго. Такъ фригійскій ладъ состоялъ изъ двухъ раздѣльныхъ тетрахордовъ: *ре, ми, фа, соль* и *ля, си, до, ре*; побочнымъ нижнимъ его ладомъ былъ ладъ гипофригійскій, состоявшій изъ двухъ связанныхъ тетрахордовъ того же строя съ прибавочнымъ звукомъ внизъ и отстоявшій отъ главнаго на кварту, а съ прибавочнымъ звукомъ на квинту внизъ: *соль* (приб.) *ля, си, до, ре* и *ре, ми, фа, соль*; лидійскій

ладъ, состоявшій изъ разъединенныхъ тетрахордовъ: *до, ре, ми, фа* и *соля, ля, си, до*, подобнымъ же образомъ давалъ нижній побочный гиполидйскій ладъ: *фа* (добав.) *соля, ля, си, до* и *до, ре, ми, фа*. Эти восемь древнихъ ладовъ греческой музыки и легли въ основу церковнаго осмогласія восточной церкви. Они же служатъ основаніемъ церковнаго осмогласія нынѣшней греческой церкви и съ этими названіями, по свидѣтельству прот. Разумовскаго, употребляются и доселѣ.

При этомъ лады дорійскій, фригійскій и лидійскій отнесены къ *главнымъ, верхнимъ* или *прямымъ*, а миксολидійскій къ *низкимъ*. Объ этихъ же гласахъ—ладахъ свидѣтельствуешь и Климентъ Александрійскій (въ 3 в.), какъ объ основаніяхъ Богослужбнаго пѣнія.

§ 6. Осмогласное пѣніе восточной церкви съ 4 в.—по 7-й.

О Богослужбномъ пѣніи первыхъ двухъ вѣковъ христіанской церкви исторія сохранила немногія свидѣтельства. Пѣніе Спасителя съ учениками послѣ тайной вечери было началомъ новозавѣтнаго богослужбнаго пѣнія. Современное апостоламъ пѣніе псалмовъ, гимновъ и пѣсеней духовныхъ, вновь составляемыхъ, было дальнѣйшимъ шагомъ въ развитіи его. Здѣсь, помимо исполненія мелодій древнихъ, ветхозавѣтныхъ, является уже новое благодатное творчество пѣснопѣній новозавѣтныхъ. Такъ Филонъ, писатель—иудей 1-го в., говорить о современныхъ ему христіанахъ: „они не только занимаются созерцаніемъ, но и *составляютъ пѣсни и гимны во славу Божию, въ разныхъ размѣрахъ и напѣвахъ*“ *). Уже въ этомъ пѣніи въ разныхъ размѣрахъ и напѣвахъ можно видѣть начало того осмогласія, которое сложилось въ общемъ и существенномъ только въ концѣ 3-го вѣка. Дальнѣйшій періодъ времени, время вселенскихъ соборовъ, есть самый благотворный по своимъ послѣдствіямъ для церковна-

*) Церк. п. Разум. стр. 9.

го пѣнія; онъ составляетъ цѣлую эпоху въ исторіи церковнаго пѣнія, когда оно получило „полное опредѣленное устройство, твердыя начала, ясный характеръ“ и „благолѣпіе“ *). „Четвертый вѣкъ христіанской церкви должно признавать вѣкомъ усиленной дѣятельности по отношенію къ церковному пѣнію. Въ это время, когда благоустроилось все чинослѣдованіе христіанской церкви, пастыри разномѣстныхъ и отдаленныхъ между собою христіанскихъ общинъ, движимые какъ бы однимъ духомъ, прилагаютъ особое попеченіе о церковномъ пѣніи. Василій Великій трудится и бесѣдуетъ о пѣніи въ Кесаріи Малоазійской, св. Іоаннъ Златоустъ благоустроитъ пѣніе церкви Константинопольской, Ефремъ Сиринъ—въ Сиріи Палестинской, Аванасій Великій—въ церкви Александрійской, св. Амвросій—въ церкви Миланской“. Причины такой усиленной дѣятельности св. пастырей были въ возникновеніи и быстромъ распространеніи въ то время ересей, инициаторы коихъ употребляли всѣ доступныя средства для распространенія и укорененія въ массѣ народной своихъ лжеученій. Однимъ изъ сильнѣйшихъ и вѣрнѣйшихъ средствъ къ этому были пѣніе и музыка, такъ любимыя греками. Впечатлѣніе усиливалось еще и оттого, что еретики излагали свои лжеученія въ звучныхъ блестящихъ стихахъ и составляли для нихъ легкіе живые и увлекательные напѣвы, на подобіе употреблявшихся въ театрахъ и на зрѣлищахъ. Народъ стекался послушать увлекательное пѣніе и вмѣстѣ усвоивалъ и содержаніе еретическихъ лжеученій. Ожиданія вполнѣ оправдывались, и угѣхъ былъ полный. И помимо того пѣніе и музыка въ это время были особенно любимыми занятіями мирныхъ гражданъ въ ихъ домашнемъ быту и нерѣдко были предметомъ споровъ и состязаній. Вопросы пѣнія были предметомъ споровъ и разсужденій даже между цѣлыми общинами и церквами, какъ

*) Слова въ кавычкахъ изъ книги Разум. «Церк. п. въ Россіи», равно какъ и всѣ послѣдующія, отмѣченные также.

напр., известный в истории спор между церковью Кесарийской и Неокесарийской. Таким образом положение дѣла во всѣхъ отношеніяхъ было таково, что требовало быстрой, усиленной, всесторонней и основательной разработки и устройства церковнаго пѣнія. Пастыри церкви в совершенствѣ исполнили эту высокую задачу. „Они, въ противоположность еретикамъ, составляли въ честь св. мучениковъ свои возвышенныя и умиленные пѣснопѣнія, полагали ихъ на пѣтьевъ принятый еретиками и, предавъ его православному христіанамъ для употребленія, свободно удерживали паству свою отъ обольщенія“. Такъ дѣйствовалъ св. Ефремъ Сиринъ противъ послѣдователей Вардесана и Гармонія и св. Іоаннъ Златоустъ противъ послѣдователей Арія; послѣдній установилъ для этой цѣли, кромѣ того, крестные ходы и всенощныя бдѣнія. „Дальнѣйшіе церковные пѣвцы, говоритъ Никифоръ Каллистъ (историкъ церковный), положивъ тотъ пѣтьевъ на музыкальные знаки, болѣе и болѣе распространяли и развивали его“. Такимъ путемъ къ концу 7-го вѣка осмогласное пѣніе, впервые основательно установленное св. Іоанномъ Златоустомъ (въ 4 в.), ко времени Іоанна Дамаскина, окончательно завершившаго его и теоретически и практически, было уже достаточно и многосторонне разработано и въ этомъ своемъ видѣ принято и окончательно утвердилось въ богослужебной практикѣ христіанской церкви. Такъ, въ 5 в. (449—458) на восемь гласовъ пишетъ свои воскресныя стихиры св. Анатолий, патріархъ константинопольскій, а кондаки и икосы—св. Романъ Сладкопѣвецъ; въ 7 вѣкѣ на восемь гласовъ пишетъ пѣснопѣнія въ недѣлю Вай Іаковъ, епископъ эдесскій.

§ 7. Осмогласное пѣніе западной православной церкви съ 4 по 7 в.

Римъ языческій не имѣлъ своей самостоятельной музыки и пѣнія и въ этомъ отношеніи находился въ безусловной зависимости отъ музыкальной Греціи. Римъ христіанскій ос-

тался въ той же зависимости отъ церкви греческой въ отношеніи къ богослужебному церковному пѣнію. За періодъ времени съ 1-го до половины 4-го в. исторія сохранила свѣдѣнія о пѣніи еврейскихъ псалмовъ въ церкви западной унисонно и антифонно, что, очевидно, было заимствовано отъ восточной церкви, Іерусалимской или Антиохійской. Болѣе самостоятельный характеръ и направленіе пріобрѣтаетъ богослужебное церковное пѣніе въ западной церкви со времени Амвросія, епископа миланскаго (374—97) и особенно со времени Григорія Двоеслова, православнаго папы римскаго (591—604). Пѣніе *амвросіанское*, по свидѣтельству блаженнаго Августина, заимствовано также отъ восточныхъ церквей. Ко времени вступленія св. Амвросія на епископскую кафедру миланскую, число арианъ въ этой церкви весьма умножилось, особенно благодаря дарованной имъ при покровительствѣ императрицы Юстины свободѣ открытаго служенія въ ихъ храмахъ и проповѣданія ихъ лжеученій. Православные терпѣли много притѣсненій отъ арианъ и находили утѣшеніе только въ храмѣ и молитвѣ. Для большаго утѣшенія и укрѣпленія своей православной паствы св. Амвросій установилъ продолжительныя бдѣнія и молитвословія, установилъ же для этой цѣли и пѣніе псалмовъ и гимновъ, *по обычаю восточныхъ церквей*, антифонно, на два клироса. Антифонное пѣніе св. Амвросія, содержащееся въ его антифонаріѣ (сборникѣ пѣснопѣній), имѣло своимъ основаніемъ греческіе музыкальные лады: фригійскій, дорійскій, гиполідійскій и гипофригійскій, которые назывались гласами: 1, 2, 3 и 4-й. Первый гласъ—ладъ фригійскій, простирался какъ и въ греческомъ пѣніи, отъ *ре* до *ре*, представляя собою два фригійскихъ тетра хорда разъединенныхъ; второй гласъ—ладъ дорійскій, отъ *ми* до *ми*—два разъединенныхъ тетра хорда дорійскихъ; третій—ладъ гиполідійскій, отъ *фа* до *фа*—изъ двухъ соединенныхъ тетра хордовъ лидійскихъ съ прибавочнымъ звукомъ внизу; четвертый—ладъ

гипофригийскій, отъ *соля* до *соля*—изъ двухъ соединенныхъ тетракордовъ фригийскихъ съ прибавочнымъ снизу звукомъ. Были установлены въ каждомъ гласѣ звуки *конечные* и *господствующіе*. Въ первомъ гласѣ конечный звукъ былъ *ре*, господствующій *ля*, во второмъ—конечный *ми*, господств.—*до*, въ третьемъ—конечный *до*, господств.—*фа*, въ четвертомъ—конеч. *ре*, господств.—*соля*. Во второмъ гласѣ господствующій звукъ вмѣсто квинты лада падалъ на сексту, на томъ основаніи, что звукъ *си* въ греческой музыкѣ имѣлъ переменное значеніе, то являлся какъ *си нат.*, то какъ *си бем.* и звукомъ господствующимъ никоимъ образомъ не могъ быть по этой теоріи. „Амвросіанскіе гласы два вѣка служили основаніемъ для пѣнія всей западной христіанской церкви, ибо удовлетворяли современной потребности и общей любви къ пѣнію, а главнымъ образомъ потому, что приближались къ древнему преданію о Богослужебномъ пѣніи“. Объ Амвросіанскомъ пѣніи извѣстный писатель Форкель говоритъ слѣдующее: „это былъ родъ речитатива, имѣвшій сходство отчасти съ древне-еврейскимъ храмовымъ пѣніемъ, отчасти же съ исполненіемъ діалогизованнаго греческаго речитатива *). Это было пѣніе въ предѣлахъ самыхъ обыкновенныхъ голосовыхъ регистровъ, съ незначительными измѣненіями почти речитативной мелодіи, повышеніями и пониженіями и ритмическими удолженіями на слогахъ долгихъ, ударяемыхъ. Пѣніе это считалось строгимъ, простымъ и суровымъ, почему и не могло удовлетворить послѣдующія поколѣнія, жившія два вѣка спустя и при другихъ уже культурныхъ условіяхъ. На смѣну ему явилось пѣніе григоріанское. Удержавъ четыре гласа или лада пѣнія амвросіанскаго. св. Григорій прибавилъ къ нимъ еще четыре гласа: отъ *ля*, отъ *си*, отъ *до* и отъ *ре*. Въ этихъ новыхъ гласахъ были также установлены звуки конечные и

*) Исторія музыки Ризмадзе, стр. 8.

господствующіе. Ладъ—гласъ отъ *ля* имѣлъ конечный звукъ на *ми*, господствующій на *соля*, гласъ отъ *си*—конечн. на *ми*, господствующій на *ля*, ладъ отъ *до*—конечн. на *до*, господствующій на *соля*, ладъ отъ *ре*—конечн. на *ре*, господствующій на *соля*. Гласъ отъ *ля* назывался гиподорійскимъ, отъ *си*—миксолидійскимъ, отъ *до*—лидійскимъ, отъ *ре*—гипомиксолидійскимъ. Существовало правило, что производные гласы имѣли конечные звуки одинаковые съ главными, на тоникахъ, а господствующіе на квартахъ, въ то время, какъ главные имѣли господствующіе звуки на квинтахъ. Всѣ другіе производные гласы, имѣвшіе или увеличенную кварту или уменьшенную квинту, не употреблялись. Такимъ образомъ григоріанское пѣніе, какъ и амвросіанское, на которомъ оно обосновалось, утверждалось въ своемъ построеніи на музыкальной системѣ греческой, осмогласіе Восточной Греческой церкви легло въ основу осмогласія церкви Западной. Пѣніе григоріанское не было уже въ такой степени ритмическимъ, какъ пѣніе амвросіанское; просодія отступила уже на другой планъ, уступивъ мѣсто плавной равномерной непрерывной мелодіи; музыка выдвигается надъ текстомъ и господствуетъ надъ нимъ.

„Главное отличіе григоріанскаго пѣнія отъ амвросіанскаго заключается въ ритмѣ. Григоріанское пѣніе, въ отличіе отъ амвросіанскаго, не зависѣло отъ долготы и краткости слоговъ текста. Оно преимущественно состояло изъ тоновъ одинаковой ритмической продолжительности, отчего получило названіе равнаго (Cantus planus)*.“

§ 8. Состояніе Богослужебнаго пѣнія въ Восточной церкви при Иоаннѣ Дамаскинѣ.

Въ вѣкъ Иоанна Дамаскина, величайшаго изъ пѣснотворцевъ православной христіанской церкви, Богослужебное пѣніе Восточной церкви было разработано во всѣхъ подроб-

*) Саккетти ист. муз. стр. 49.

ностяхъ, сложилось вполне и окончательно и приняло тотъ единообразный и общій для частныхъ православныхъ церквей типъ осмогласія, который тщательно соблюдается вездѣ на православномъ Востоцѣ и доселѣ. Иоаннъ Дамаскинъ былъ сынъ министра при дворѣ Дамасскаго калифа и съ раннихъ лѣтъ получилъ высокое по тому времени и многостороннее христіанское образование, совмѣстно съ сверстникомъ своимъ Космою, подъ руководствомъ ученаго инока Калабрійскаго Космы. По окончаніи своего образованія Иоаннъ Дамаскинъ былъ принятъ ко двору калифа и сдѣлался потомъ министромъ и градоначальникомъ Дамасскимъ (706—716).

Высокое положеніе, занятое имъ при дворѣ, не угасило въ немъ духа христіанской любви и участія къ судьбѣ меньшей братіи о Христвѣ, которая въ это время повсюду терпѣла гоненіе за почитаніе св. иконъ. Въ утѣшеніе православныхъ и въ защиту св. иконъ св. Иоаннъ Дамаскинъ написалъ нѣсколько писемъ и сочиненій, которыя съ восторгомъ перечитывались въ столицѣ Имперіи и другихъ греческихъ городахъ и возбуждали въ народѣ всеобщее одушевленіе. Не имѣя возможности бороться равнымъ оружіемъ, императоръ Левъ Исаврянинъ, ярый иконоборецъ, рѣшился нанести вредъ св. Иоанну, не разбирая средствъ, чѣмъ бы то ни было. Онъ приказалъ своему писцу написать подложное къ нему письмо отъ имени св. Иоанна, почеркомъ его руки,—что онъ, Иоаннъ, готовъ сдать ему Дамаскъ,—и письмо это отослалъ калифу. Клевета подействовала,—калифъ велѣлъ мнимому измѣннику отсѣчь правую руку. Св. Иоаннъ съ горячею молитвою повергся предъ образомъ Богоматери и усердно просилъ ея помощи и заступничества. Молитва была услышана,—св. Иоаннъ получилъ чудесное исцѣленіе и воспѣлъ отъ полноты благодарнаго чувства торжественную пѣснь: *Твоя побѣдительная десница богоявлено въ крѣпости прославися* и другую пѣснь въ честь Богоматери: *о Тебѣ радуется, Благодатная, всл-*

кая тварь. Послѣ этого чудеснаго случая просьбы калифа не могли заставить св. Иоанна остаться при дворѣ,—и онъ, покинувъ дворъ, удалился въ обитель св. Саввы, недалеко отъ Мертваго моря. Знавшіе о прежнемъ высокомъ положеніи св. Иоанна старцы этой обители отказывались имѣть его своимъ ученикомъ. Одинъ только самый суровый старецъ принялъ его своимъ послушникомъ и на первыхъ же порахъ наложилъ на него строгое послушаніе: ничего не писать. Для высоко-образованнаго и богато одареннаго, привыкшаго къ работѣ мысли и духа, новаго послушника такая заповѣдь была тяжела. При этомъ одинъ инокъ, зная ученость Иоанна, много и неотступно просилъ его написать ему что нибудь въ облегченіе скорби объ умершемъ близкомъ ему родственникѣ. Состраданіе къ ближнему превозмогло въ св. Иоаннѣ сознаніе долга,—и онъ написалъ двадцать шесть умиленныхъ стихирь и мелодію къ нимъ по закону осмогласія. Какъ ни превосходны были по своему содержанію и мелодіи написанныя св. Иоанномъ стихирь, но они были нарушеніемъ долга,—и тяжкое наказаніе обрушилось на виновнаго. Только глубокое смиреніе Иоанна и усиленная просьбы прочей братіи сдѣлали то, что старецъ, наконецъ, разрѣшилъ св. писать во славу православія. Съ этого времени, имѣя въ роду уже около 60 лѣтъ, Иоаннъ Дамаскинъ становится извѣстнымъ, какъ замѣчательный пѣснопѣвецъ, за что и названъ современниками *Златоструйнымъ*. „Онъ написалъ до 64 канонъ, въ томъ числѣ канонъ на Рождество Христова (Спасе люди), на Богоявленіе Господне (Шествуетъ морскую), на Вознесеніе Господне (Спасителю Богу), службу въ день Пасхи и, наконецъ Октоихъ, принятый за руководство всею православною Восточною церквою“. Св. Иоаннъ Дамаскинъ не былъ творцомъ осмогласія въ собственномъ смыслѣ слова; осмогласіе слагалось, развивалось и утверждалось въ практикѣ Богослужбенаго пѣнія православной Восточной церкви еще до него; онъ былъ лишь систематизаторомъ и завершителемъ осмо-

гласія въ теоріи и практикѣ. Теорія осмогласнаго пѣнія изложена имъ совмѣстно съ Космою Маюмскимъ въ музыкальной грамматикѣ и книгѣ „Святоградецъ“, писанныхъ, первая—на пергаментѣ, вторая—на бомбицинѣ, доселѣ хранящихся въ рукописи въ Парижской бібліотекѣ; практика въ существенномъ исчерпывается книгою „Октоихъ“ или осмогласникъ, содержащею въ себѣ службу на дни воскресные. Гласовъ въ Октоихѣ восемь, и имъ усвоено названіе древнихъ музыкальныхъ народныхъ ладовъ: фригійскаго, лидійскаго, дорійскаго, миксолидійскаго и т. д. На музыкальные знаки были положены только первыя стихиры каждаго гласа, которыя назывались *самогласными* (*ἰσομέλα*), и первые тропари каждой пѣсни канона, которые назывались *ирмосами*, по образцу коихъ должны были исполняться и всѣ другіе тропари канона. Октоихъ, употребляемый нынѣ православною Греко-Русскою церковью, кромѣ пѣснопѣній Іоанна Дамаскина, содержитъ въ себѣ и пѣснопѣнія, написанныя частию до него, частию послѣ него. Таковы стихиры, такъ называемыя, восточныя, написанныя Анатоліемъ, патриархомъ Константинопольскимъ (5 в.); таковы стихиры евангельскія, писанныя въ началѣ 10 в. Львомъ премудрымъ, царемъ греческимъ, и экзапостиларіи въ 10-мъ же в., составленныя царемъ греческимъ Константиномъ Багрянороднымъ. Стихиры, положенныя въ своей мелодіи на музыкальные знаки при Іоаннѣ Дамаскинѣ, кромѣ названія *самогласныхъ*, въ отличіе отъ *несамогласныхъ*, имѣли еще названіе *самоподобныхъ* въ отличіе отъ *подобныхъ*. Стихира несогласная, какъ неимѣвшая своей отдѣльной мелодіи, исполнялась по напѣву стихиры самогласной, съ соблюденіемъ свойственнаго ей порядка слѣдованія музыкальныхъ строкъ, причемъ текстъ ея по числу стиховъ и строфъ могъ быть и болѣе и менѣе текста стихиръ самогласной. Стихира подобна отличалась отъ несогласной только тѣмъ, что имѣла такое же количество стиховъ и строфъ въ тек-

стѣ, какое находилось и въ стихирѣ самоподобной и, слѣдовательно, буквально въ мелодіи воспроизводила эту послѣднюю. Такое исполненіе стихиръ было вполнѣ установившимся въ вѣкъ Іоанна Дамаскина и сохраняется въ практикѣ Богослужебнаго пѣнія Греко-Восточной церкви и доселѣ.

§ 9. Исполнители Богослужебнаго пѣнія въ древней христіанской церкви: народъ и отдѣльные пѣвцы.

Въ богослуженіи іудейскомъ и языческомъ пѣніе соединялось съ сопровожденіемъ музыкальныхъ инструментовъ. По объясненію отцевъ церкви, это дозволялось изъ снисхожденія къ духовной немощи человѣка ветхозавѣтнаго, „дабы чувствомъ удовольствія, возбуждаемаго музыкою, возбудить ихъ духъ къ лучшей и болѣе полезной дѣятельности“.

Церковь новозавѣтная, по примѣру Спасителя и св. Апостоловъ, установила исполненіе пѣснопѣній при Богослуженіи только *вокальное*. „Мы употребляемъ одинъ органъ—слово, говорилъ христіанскій писатель 3 в., словомъ, а не древнюю псалтирю, трубою, тимпаномъ и флейтою чтимъ Бога“. Основаніе этому заключается въ самой природѣ человѣческаго голоса, способнаго своимъ тембромъ и эластичностью движеній, въ отношеніи силы и высоты звука, выражать самыя различныя, глубочайшія и тончайшія движенія человѣческаго чувства; въ особенности въ соединеніи съ текстомъ вокальное исполненіе священныхъ пѣснопѣній способно производить на слушателя глубокое и неотразимое впечатлѣніе. Цицеронъ говоритъ о пѣніи: „Я согласенъ съ Платономъ, что ничто такъ легко не производитъ впечатлѣнія на пѣвца, какъ различныя звуки въ пѣніи“. Блаженный Августинъ о пѣніи въ соединеніи съ текстомъ говоритъ слѣдующее: „признаю установленіе пѣнія въ церкви весьма полезнымъ, особенно когда оно передаетъ поемое чистымъ голосомъ и переливами тоновъ, вполнѣ соответствующими словамъ (текста)“. „Голосовое исполненіе текста свя-

ценныхъ пѣснопѣній доселѣ соблюдается церковью Греческою, Русскою, Славянскою—въ Болгаріи и Сербіи, Армянскою и отчасти даже Римскою“. Въ католическихъ церквахъ, какъ извѣстно, вокальное исполненіе пѣснопѣній соединяется съ сопровожденіемъ органа или, иногда, оркестра изъ духовыхъ и струнныхъ инструментовъ. Въ началѣ это было чистымъ произволомъ пѣкоторыхъ Галльскихъ церквей, а затѣмъ было разрѣшено папами, какъ исключеніе, для этихъ церквей въ силу уже утвердившагося обычая. Примѣръ Галльскихъ церквей скоро возбудилъ подражаніе другихъ частныхъ церквей, и употребленіе при пѣніи инструментальнаго сопровожденія распространилось и прочно утвердилось въ католической церкви. Усилія папы Венедикта XIV остановить распространеніе этого нововведенія оказывались напрасными, и Тридентскій соборъ, имѣвшій, между прочимъ, своею задачею реформировать совершенно упавшее къ тому времени церковное пѣніе, вынужденъ уже былъ постановить, чтобы въ храмахъ не были употребляемы *никакіе инструменты, кромѣ органовъ*. За всѣмъ тѣмъ органное сопровожденіе при пѣніи не употребляется во многихъ храмахъ церкви Лионской, никогда не слышится во всей Римской патриархіи во время великаго поста и никогда не употребляется въ Капеллѣ Сикстинской и вообще во всякомъ другомъ храмѣ при папскомъ служеніи.

Въ первенствующей христіанской церкви первые три съ половиною вѣка исполнителями богослужебнаго пѣнія были сами члены той или другой общины, самъ народъ. По свидѣтельству писателя 1 вѣка по Р. Х., Филона іудея, „христіане во время бдѣній своихъ всѣмъ возставъ, раздѣлялись на два лика посреди храмины, мужи съ мужами, жены съ женами, и на обоихъ ликахъ былъ свой искусный запѣватель; потомъ они пѣли Богу пѣсни, состоящія изъ разныхъ стиховъ, то *по одиночѣмъ*, то *поперемѣнно*, съ приличными припѣвами“.

Св. Афанасій, во время гоненій на него, установилъ пѣть псаломъ, въ которомъ народъ припѣвалъ только слова: *Яко въ вѣкъ милость Его*. Иногда пѣвецъ запѣвалъ одну половину стиха изъ псалма, народъ оканчивалъ другую; или пѣвецъ возглашалъ стихъ, народъ повторялъ его, или въ отвѣтъ на него пѣлъ: *аминь*. Современемъ народное исполненіе значительно потеряло свой первоначальный характеръ простоты и величія, вполнѣ соответствовавшей и несложному чину Богослуженія первыхъ двухъ вѣковъ. Въ народное пѣніе стало постепенно вкрадываться нестроеніе и неблагоучиніе, особенно вслѣдствіе ослабленія вѣры и нравовъ и пагубнаго вліянія свѣтскихъ, языческихъ, театральныхъ пѣній и зрѣлищъ. Св. Іоаннъ Златоустъ такъ обличаетъ современное ему нестроеніе въ народномъ исполненіи Богослужебнаго пѣнія: „изъ присутствующихъ здѣсь есть люди, которые, не почитая Бога и считая изреченія духа обыкновенными, *издаютъ нестройныя звуки* и ведутъ себя нисколько не лучше бѣснующихся, колеблясь и двигаясь всѣмъ тѣломъ и показывая нравы, чуждыя духовному бдѣнію. Тебѣ надлежало съ благоговѣйнымъ трепетомъ возглашать ангельское славословіе, а ты переносишь сюда обычаи шутовъ и плясуновъ, неприличнымъ образомъ подъемля руки, при топывая ногами и повертываясь всѣмъ тѣломъ. Какъ ты не боишься и не трепещешь? Развѣ не знаешь, что здѣсь невидимо присутствуетъ самъ Господь, измѣряя движенія каждаго?... Но ты не разумѣешь этого, потому что слышанное и видѣнное тобою на зрѣлищахъ помрачаетъ твой умъ, и потому совершаемое тамъ ты вносишь въ церковныя обряды, обнаруживая бессмысленными криками беспорядочность души твоей. Помогутъ-ли сколько нибудь молитвы руки, движимыя беспорядочно, и сильный крикъ, производимый напряженнымъ дуновеніемъ воздуха, но неимѣющей смысла? Какъ ты не устыдишься изреченія, которое здѣсь произносишь: *Работайте Господеви со страхомъ и ра-*

дуйтесь Ему съ трепетомъ? Развѣ — *работатъ со страхомъ* — значить дѣйствовать необузданно, съ напряженіемъ и безъ понятія о томъ, о чемъ говоришь безпорядочными звуками голоса? Но скажешь, пророкъ заповѣдуетъ совершать славословіе съ восклицаніемъ: *воскликнете*, говорить, *Господеву вся земля?* И мы запрещаемъ не такое восклицаніе, а *безмысленный вопль*, не голосъ хвалы, а *голосъ безчинства*, усиленные крики другъ передъ другомъ, напрасное и тщетное поднятіе рукъ на воздухъ, топанье ногами, безобразные и непристойные обычаи. Самыи чинъ Богослуженія со введеніемъ всенощныхъ бдѣній и выработкою опредѣленнаго типа литургіи значительно измѣнился къ тому времени, былъ расширенъ и дополненъ, былъ окончательно приведенъ къ единообразному и стройному благолѣпному цѣлому. Народъ въ выполненіи этого стройнаго чина тѣмъ болѣе могъ оказаться и оказывался не на высотѣ задачи; поэтому въ нѣкоторыхъ церквахъ при самомъ началѣ установленія чина литургіи учреждаются отдѣльные пѣвцы (псалты), обязанные выполнять Богослужбное пѣніе. Такъ о пѣвцахъ (псалтахъ), какъ отдѣльномъ чинѣ церковномъ, упоминается въ древнѣйшихъ литургіяхъ Апостола Іакова и Евангелиста Марка. Апостольскія правила предписывали: „аще кто *чтець или пѣвецъ* св. великія четыредесятницы не постится и всякія среды и пятка всего лѣта, кромѣ немощи, да извержется“. Св. Православная Церковь доселѣ чтить память мученика *пѣвца* Маркіана (около 355 г.). Наконецъ, соборъ Лаодокійскій 364 г. постановилъ, чтобы „кромѣ пѣвцовъ, состоящихъ въ клирѣ и по книгѣ поющихъ, „никто другой не пѣлъ въ церкви“. Въ дѣяніяхъ Константинопольскаго собора 536 г. говорится, что къ совершенію литургіи пришли *пѣвцы*. Пѣвцы обыкновенно раздѣлялись на два хора или *клира, правый и лѣвый*; при императорѣ Юстиніанѣ въ Софійскомъ храмѣ ихъ было 25 человекъ. Пѣвцы получали свое образованіе въ школахъ.

Такия школы были на востокѣ, въ Константинополь, въ 4 в. и на западѣ у папъ: Сильвестра—въ 4 в., Иларія—въ 5 в. и Григорія Двоеслова—въ 6 в.

§ 10. Исполненіе пѣснопѣній въ древней христіанской церкви: унисонное и антифонное.

„На основаніи осмогласія, пѣвцы древней церкви изготовляли для пѣснопѣній только *мелодическіе пѣвцы*: пѣніе всей христіанской церкви, въ продолженіи первыхъ семи вѣковъ ея, было только *мелодическое*. Отцы церкви неоднократно называютъ Богослужбное пѣніе *мелодією*. Св. Іоаннъ Златоустъ такъ говоритъ о христіанскомъ пѣніи: „жены и мужи, старцы и юнши, поломъ и возрастомъ различны, но не различны въ отношеніи къ пѣнію, потому что Духъ, соединяя голоса каждаго въ отдѣльности, изъ всѣхъ устрояетъ *одну мелодію*“. Творцы пѣснопѣній также назывались мелодистами или сладкопѣвцами, какъ св. Романъ сладкопѣвецъ (5 в.). Если пѣснопѣнія представляли собою по своему музыкальному строенію одну только мелодію, то исполненіе ея могло быть или совмѣстное—*унисонное*, или поперебѣнное—*антифонное*. „Унисонное исполненіе слышалось тогда, когда всѣ исполняющіе голоса, къ какому бы роду они ни принадлежали, всегда одновременно исполняли одну опредѣленную мелодію“. При этомъ, очевидно, и хоръ мужской и хоръ дѣтскій или женскій выполняли голосомъ одинъ звукъ (*μὴ φωνή, una vox*). „Антифонное исполненіе, по мнѣнію греческихъ пѣвцовъ, совершалось двумя отдѣльными хорами пѣвцовъ, изъ которыхъ одинъ хоръ по голосамъ своимъ былъ выше другаго октавою, какъ напр., хоръ мужской и женскій или дѣтскій. Самое исполненіе состояло въ томъ, что мелодія, исполненная однимъ хоромъ, напр., мужскимъ, исполнялась потомъ безъ всякой перебѣны въ своемъ составѣ хоромъ женскимъ“.

Прототиномъ народнаго исполненія въ древней-христіанской церкви псалмовъ и гимновъ унисонно и антифонно

могло быть подобное же исполненіе пѣснопѣній въ древней ветхозавѣтной іудейской церкви. „Антифонное пѣніе введено прежде всего въ Антиохійской церкви св. Игнатіемъ Богоносцемъ. Отсюда, какъ изъ главнаго источника, оно распространилось по всей христіанской церкви. Въ 4 в. антифонное пѣніе употреблялось въ Египтѣ, Ливіи, Палестинѣ, Аравіи, Финикіи и Сиріи. Въ то же почти время оно утвердилось въ Константинопольской церкви трудами пресвитеровъ Флавіана и Діодора; въ Халдейской церкви—усердіемъ св. муч. Сумеона, а въ Миланской (Медіоланской)—стараніемъ св. Амвросія и по образцу церквей восточныхъ“.

Что касается до симфоническаго исполненія въ смыслѣ сочетанія, хотя бы простѣйшихъ аккордовъ и совершенно случайнаго, то о немъ можно сказать, что оно едва ли могло имѣть мѣсто въ практикѣ Богослужбнаго пѣнія древней христіанской церкви. О симфоническомъ исполненіи пѣнія въ древней христіанской церкви нѣтъ ни одного отеческаго свидѣтельства; напротивъ, есть много указаній на то, что первые семь вѣковъ пѣніе было только мелодическое, одногласное. Кромѣ того и самая греческая музыкальная система, положенная въ основу древне-христіанскаго пѣнія, была такова, что по самому существу своему, не допускала возможности симфоническаго и гармоническаго исполненія. Греческая музыкальная система, какъ извѣстно, покоилась на математическихъ выводахъ объ отношеніяхъ звуковъ между собою и объ интервалахъ философа-математика Пифагора, жившаго за 600 лѣтъ до Р. Х. По его методу дѣленія канона консонансными или благозвучными интервалами считались только октава, квинта и кварта, какъ давашія на монохордѣ простѣйшія отношенія, выраженные въ простѣйшихъ математическихъ формулахъ: $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ и $\frac{3}{4}$; терція же и секста, какъ давшія сложныя и дробныя дѣленія, какъ $\frac{64}{81}$ и $\frac{16}{27}$, считались поэтому диссонансами, интервалами несозвучными или неблагозвучными и, слѣдовательно, неудобными,

для совмѣстнаго звучанія ихъ тоновъ, для гармоніи. Этимъ въ самомъ началѣ былъ положенъ камень преткновенія для всѣхъ дальнѣйшихъ успѣховъ и развитія гармоніи въ ея настоящемъ значеніи. Удобными для гармоніи, какъ консонансы, оставались только интерваллы октавы и квинты, ибо кварта, несмотря на свою математическую простоту, по природѣ своей, не всегда можетъ быть интервалломъ благозвучнымъ. Ряды квинтъ, такъ же, какъ и кварты, на слухъ представляются гармонією вполне неблагозвучною и въ своемъ механическомъ сдѣленіи не могутъ быть постоянно употребляемы, ибо являютъ собою какъ бы двѣ параллельно идущія самостоятельныя и вмѣстѣ противорѣчивыя другъ другу мелодіи. Оставался только болѣе удобный, консонансный интерваллъ октавы, который съ относительнымъ успѣхомъ могъ употребляться и употреблялся, навѣрное, въ унисонномъ пѣніи, при совмѣстномъ участіи мужскихъ и дѣтскихъ хоровъ. На этомъ именно основаніи Аристотель имѣлъ право сдѣлать вопросъ: „отчего въ пѣніи употребляется только одинъ интерваллъ октавы?“ — вопросъ, который ясно подтверждаетъ предположенный взглядъ. Безъ сомнѣнія, греческіе писатели, какъ Аристоксенъ, Никомахъ, Евклидъ, Гавденцій употребляютъ слово „гармонія“, а Эліанъ въ комментаріи къ Тимею Платона—созвучіе (симфонія), но эти слова могутъ быть понимаемы или въ предложенномъ смыслѣ, или въ смыслѣ общемюзыкальномъ, какъ „мелодія“ или „музыка“. Гармоніи въ нашемъ смыслѣ слова не только не было, но и не могло быть на томъ безспорномъ основаніи, что терція, самый существенный, за тоникою, интерваллъ въ гармоніи, считалась въ греческой музыкѣ за диссонансъ. Послѣдователь Пифагора, Аристоксенъ [4 в.], хотя и значительно уклонился въ сторону отъ своего учителя и выступилъ на путь болѣе вѣрный въ своихъ музыкальныхъ изслѣдованіяхъ, построивъ гамму-октахордъ по слуху въ 12 равномѣрныхъ полутоновъ, но терцію, все-таки, продолжалъ

считать за диссонансъ, какъ и послѣдующіе ученые-музыканты—Дидимъ (I в. до Р. X.) и Клавдій Птолемей (во 2 в. по Р. X.). Въ послѣдующіе вѣка слѣпago рабскаго довѣрія ко всѣмъ выводамъ древне-греческой науки, дѣло музыкальнаго теоретическаго развитія до XI почти вѣка не подвинулось ни на шагъ. Только въ 12 вѣкѣ начинаютъ мало-помалу отступать отъ греческихъ музыкальныхъ традицій и считать терцію, какъ безспорно и слѣдуетъ, за консонансъ, — и вотъ отсюда-то и начинается возникновеніе и дальнѣйшее развитіе гармоніи, сначала въ видѣ контрапункта (Франконъ Бельнскій и Іоаннъ де-Мурисъ), а потомъ въ XVI в., въ протестантскомъ пѣніи, въ видѣ аккордовъ (Озіандеръ).

Такимъ образомъ, на этихъ основаніяхъ можно съ полною увѣренностью утверждать, что въ древнемъ Богослужбномъ пѣніи христіанской церкви употреблялось только унисонное и антифонное исполненіе пѣснопѣній, о симфоническомъ же исполненіи (какъ гармоническомъ) до XVI в. не могло быть и рѣчи.

§ 11. Семіографія (нотописаніе) въ первенствующей христіанской церкви.

Для обозначенія высоты церковныхъ мелодій въ древней христіанской церкви существовали особые знаки или ноты, какъ и у древнихъ грековъ. „Древніе греки изображали пѣніе прописными буквами своего греческаго алфавита. Въ началѣ музыкальная система ихъ была проста и не сложна; буквы для пѣнія поставлялись надъ текстомъ и, несмотря на свою малочисленность, вполне удовлетворяли этому особому своему назначенію. Но когда музыкальная система грековъ увеличилась множествомъ видовъ и потребовала особыхъ музыкальныхъ знаковъ и для инструментовъ и для пѣнія, тогда греки для обозначенія многообразныхъ звуковъ стали писать буквы своего алфавита то въ ихъ естественномъ видѣ, то въ превратномъ, то горизонтально вѣрхомъ

вправо или влѣво, и сверхъ того, во всѣхъ этихъ случаяхъ иногда въ полномъ, а иногда въ усѣченномъ видѣ. Римляне, которые въ музыкѣ болѣе, чѣмъ въ другихъ искусствахъ, подражали грекамъ, также изображали свое пѣніе алфавитомъ первоначально чужимъ, греческимъ, а потомъ своимъ—латинскимъ. Боецій, жившій въ 5 в. по Р. X., въ одномъ изъ своихъ сочиненій объяснялъ уже греческія звуковыя буквы буквами латинскими. Первенствующая христіанская церковь для своего богослужбнаго пѣнія употребляла также знаки, состоявшіе изъ греческаго алфавита“.

Извѣстно, что св. Ефремъ Сиринъ для своихъ гимновъ воспользовался мелодіями Вардесана и Гармонія, каковыя мелодіи были изображены ими буквами (*γράμμασι*). Гимнъ „Тебѣ Бога хвалимъ“, приписываемый св. Амвросію Медиоланскому, сохранился доселѣ съ обозначеніемъ мелодіи древне-греческими алфавитными буквами. Въ 3 в. на Востоцѣ алфавитное обозначеніе значительно усложнилось и много затрудняло чтеніе и писаніе мелодій; вслѣдствіе этого стало развиваться особое искусство скорописи потной, которая впоследствии окончательно уже вытѣснила изъ практики обозначеніе нотъ буквами и замѣнила его собою.

Латиняне около 6-го в. также оставили алфавитное обозначеніе нотъ и замѣнили его множествомъ другихъ знаковъ, черточекъ прямыхъ, искривленныхъ, косыхъ и проч., каковыя знаки стали называться *крюками* или *невмами*. „Крюки или невмы, подобно алфавитнымъ нотамъ, располагались непосредственно надъ слогами поемаго текста. Крюковыя ноты значительно облегчали музыкальное письмо, а потому онѣ къ концу VIII в. вошли во всеобщее употребленіе на востокѣ и западѣ и совершенно вытѣснили алфавитную греческую и латинскую систему нотописанія. Крюками писаны Богослужбныя книги для церкви Армянской—св. Григоріемъ, для церкви Греческой—св. Іоанномъ Дамаскинымъ и другими пѣснопѣвцами, для церкви Рим-

ской—св. Григоріемъ Великимъ. Каждая христіанская церковь имѣла и развивала свое особое нотописаніе, отличное отъ другихъ. Крюковое нотописаніе сохраняется доселѣ въ церкви Греческой, Армянской и отчасти въ Русской послѣдователями мнимой стороны. Въ западной церкви оно было вытѣснено въ XI в. введеннымъ въ употребленіе Гвидо Аретинскимъ новымъ способомъ обозначенія нотъ, который окончательно былъ разработанъ въ періодъ господства мензуральной системы (съ XIII в., Іоаннъ де-Мурисъ и др.), гдѣ ноты имѣли сначала форму различныхъ квадратовъ, а потомъ приняли форму оваловъ. Въ Русской православной церкви крюковое нотописаніе оставлено съ 1772 г., когда въ первый разъ Богослужебныя пѣвческія книги были изданы по благословенію Св. Синода и отпечатаны Кіевскимъ знаменемъ, нотами квадратными, изобрѣтенными, какъ полагаютъ, въ Кіевѣ и вошедшими тамъ въ употребленіе въ половинѣ XVII в. *). Памятники крюковаго нотописанія Русской церкви восходятъ не раньше XII в.; памятниками болѣе древними служатъ только такъ называемые „кондакари“, употреблявшіеся въ церкви Русской съ XI по XIII в.; но ключъ къ чтенію и разумѣнію кондакарнаго знамени навсегда утерянъ. Русская церковь не имѣетъ также памятниковъ того крюковаго пѣнія, и нотописанія, которое совершалось въ древнѣйшей православной церкви со времени принятія русскимъ народомъ христіанства (988 г.) до половины XII в. (древнѣйшій стихирарь 1152 г.).

*) Сохранился прологъ кіевского знамени 1652 г.

Богослужебное пѣніе православной русской церкви, мелодическое.

§ 12. Начало мелодическаго пѣнія русской церкви.

Св. равноапостольный князь Владиміръ, послѣ своего крещенія въ Корсунѣ, привелъ съ собою въ свою столицу, Кіевъ, *перваго митрополита Михаила* (болгарина суща) и *иныхъ епископовъ, іереевъ и пѣвцовъ*, присланныхъ ему царемъ и патріархомъ изъ Константинополя. Съ царицею Анною прибылъ въ Кіевъ цѣлый клиръ греческихъ пѣвцовъ, называвшійся *царицынымъ*. Митрополитъ Михаилъ, по сказанію лѣтописи, отправившись изъ Кіева въ землю Ростовскую, „крести людей бесчисленное множество, и многія церкви воздвиге, и пресвитеры и діаконы постави, *крилосъ* устроивъ, и уставы благочестія предложи“. Александръ Мезенець, ученый пѣвецъ XVII вѣка, говоритъ въ своей „Азбукѣ“, что „первые церковные пѣснорачители были въ столицномъ.... градѣ Кіевѣ; по пѣколикыхъ же лѣтѣхъ отъ Кіева сіе пѣніе пѣккими люборачители пренесеса до великаго Новаграда; отъ великаго же Новаграда распростреса и умножися толкиимъ долговременствомъ сего пѣнія ученіе во вся грады и монастыри великороссійскія епархїи и во всѣ предѣлы ихъ“.

„Относительно самого пѣнія первенствующей Русской церкви нельзя сдѣлать никакого опредѣленнаго заключенія.

Ни Константинополь, откуда присланы первые пѣвцы Русской церкви, ни личность самихъ пѣвцовъ, славянъ по происхожденію, не могутъ сообщить ничего о свойствахъ и характерѣ перваго церковно-русскаго пѣнія. Несомнѣнно только то, что православная Русская церковь не избрала сама Богослужебнаго пѣнія, но получила его вполнѣ готовымъ по своему техническому устройству“. Единственные памятники древнѣйшаго церковно-русскаго пѣнія, безлинейныя Богослужебныя пѣвческія книги, не восходятъ раньше

ХІІ вѣка. Книги эти писаны безлинейными знаками или знаменами, поставляемыми обыкновенно надъ слогами и словами текста въ видѣ надстрочныхъ знаковъ, и содержали въ себѣ исключительно пѣніе одногласное, *мелодическое*. Обученіе искусству пѣнія по нимъ, какъ можно думать, совершалось путемъ пѣвческаго преданія, традиціи, и *по наслышкѣ*. Это въ особенности легко достигалось при помощи пѣвческихъ школъ, которыя издавна въ значительномъ количествѣ учреждались на православной Руси. Успѣху обученія пѣнію много содѣйствовала врожденная въ народѣ рускомъ особенная его музыкальность и пѣвчесть, многими засвидѣтельствованная.

Первые учителя пѣнія были греки. Такъ, греческіе пѣвцы обучали людей при Ярославѣ І и Мстиславѣ (1052 и 1130); грекъ Мануиль былъ гораздъ обучать *людей пѣнію*; ихъ ученики—демественники сами старались обучить тому же другихъ, какъ напр., Лука демественникъ, обучившій цѣлый Владимірскій клиръ, отчего и клирошане эти назывались *Луциною чадью*. Изъ древнѣйшихъ пѣвческихъ клиросовъ (хоровъ) были особенно, извѣстны: Кіевскій, Новгородскій, Владимірскій, Московскій, Псковскій, Боголюбова монастыря и др.; учрежденіе правильныхъ клиросовъ тѣмъ болѣе было необходимо, что соборъ 1274 г. выразилъ желаніе, чтобы церковное чтеніе и *пѣніе* отправлялось людьми, исключительно посвященными на то. Посвященный могъ читать и пѣть на амвонѣ не иначе, какъ въ малыхъ бѣлыхъ ризацахъ.

Первоначальныя нотныя книги были частью на греческомъ языкѣ, частью на славянскомъ. Текстъ славянскій преимуществовалъ надъ греческимъ. Греческій текстъ обыкновенно изображался славянскими буквами и поддерживался въ рускомъ пѣніи и Богослуженіи первыми іерархами—греками, мало знавшими славянскую рѣчь. При св. князѣ Владимірѣ и позже Богослуженіе нерѣдко совершалось на

обоихъ языкахъ, попеременно, такъ что одинъ клиросъ пѣлъ на греческомъ языкѣ, другой—на славянскомъ. Такъ исполнялось пѣніе при Богослуженіи въ церкви с. Богородицы, въ Ростовѣ, при князѣ Петрѣ, въ 1253 г. Пѣніе при нынѣшнемъ архіерейскомъ служеніи, по гречески, *кирие елейсонъ, и въ полла эти десота и аксѣосъ* осталось въ практикѣ православной Русской церкви отъ того древнѣйшаго времени, когда Русскою церковью управляли призванные изъ Константинополя греческіе іерархи. Музыкальная даровитость русскаго народа успѣла уже на первыхъ порахъ заявить себя въ церковномъ пѣніи. Такъ стихиры русскимъ святымъ—Феодосію Печерскому (1108), св. кн. Борису и Глѣбу и въ память торжества перенесенія мощей св. Николая въ Баръ-Градъ (1087) составлены уже русскими пѣснотворцами и находятся въ самыхъ древнѣйшихъ нотныхъ Богослужебныхъ книгахъ (ХІІ в.). Хотя трудъ этотъ и не могъ быть вполне самостоятельнымъ, такъ какъ ограничивался только подведеніемъ вновь составленнаго текста подъ готовую уже мелодію, но и это дѣло требовало значительной технической ловкости и отличнаго знанія современнаго напѣва, его мелодическаго строенія.

Извѣстный Александръ Мезенецъ, составитель азбуки знаменнаго пѣнія и главный членъ комиссіи (1668), исправлявшей хомовую текстъ на рѣчь, утверждаетъ, что нынѣшнее „знамя“ (крюковое нотописаніе) „учинено“, „снискано“ и „имены прозвано“ „прежними“ словенороссійскими церковными пѣснорачители и знаменотворцы, до настоящаго сего времени (1668 г.) *за четыреста лѣтъ и вѣщше*: по неже во многихъ харатейныхъ ирмологіяхъ и прочаго церковнаго пѣнія съ симъ знаменемъ книгъ обрѣтохомъ лѣтописная подписанія: *кто которую знамениго пѣнія книгу писалъ, и я же въ ней писанная любомудрствоваль и въ коемъ градѣ или монастырѣ и въ котрое время и при какомъ либо случаѣ*“.

§ 13. Знаменный распѣвъ и его исторія.

Изъ всѣхъ распѣвовъ православной русской церкви знаменный распѣвъ есть самый первоначальный и древнѣйшій. Распѣвы греческій (новый), болгарскій, кievскій по своему началу восходятъ не ранѣе XVII в.; мелодіи знаменнаго распѣва находятся уже въ нотныхъ книгахъ XII в. и близко соприкасаются съ древне-греческимъ пѣніемъ, введеннымъ на Руси при началѣ христіанства и, безъ сомнѣнія, во многомъ ему родственны. „Знаменный распѣвъ, несомнѣнно, есть распѣвъ *греко-славянской*, т. е. образовавшійся изъ древне-греческаго пѣнія въ земляхъ славянскихъ и получившій тамъ свою особенную семіографію. Это понятіе о происхожденіи знаменнаго распѣва подтверждается характеромъ первыхъ нотныхъ книгъ его, — составомъ первой русской іерархіи изъ пастырей частію грековъ, частію славянъ, — хоромъ первыхъ пѣвцовъ Русской церкви также частію изъ грековъ, частію изъ славянъ, и наконецъ, состояніемъ народонаселенія на Балканскомъ полуостровѣ въ 9 вѣкѣ, когда славяне приняли православную вѣру и образованность грековъ, и когда сами греки вступили въ болѣе тѣсную связь съ народомъ всѣхъ земель славянскихъ“ *). Названіе свое знаменный распѣвъ получилъ отъ способа своего нотописанія знаменами, крюками, или столпами (στήμα στήλη), отчего иногда называется столповымъ или, что тоже, нотнымъ, въ отличіе отъ пѣнія не-нотнаго, по наслышкѣ. Знаменный распѣвъ за время съ XII в. до конца XIV по общему убѣжденію изслѣдователей не потерпѣлъ существенныхъ измѣненій ни въ характерѣ самой мелодіи, ни въ почеркѣ или письмѣ знаменъ. Измѣненія въ почеркѣ начинаются только въ концѣ XIV в., а въ мелодіи уже позже. Почеркъ около этого времени „сдѣлался скорописнымъ, и въ каллиграфическомъ

*) Объ этой зависимости свидѣлствуютъ названія славянскія: хубово, дербица и проч. греческія: кратиматы-пенена, терпремъ, пираклизъ, епта, кулиама; ирмосъ, тропарь, антифонъ и проч.

отношеніи много уступалъ почерку старознаменныхъ нотъ“. Въ началѣ XV в. знаменный распѣвъ только однимъ почеркомъ своихъ безлинейныхъ знаковъ отличается отъ старознаменнаго пѣнія: мелодія и число безлинейныхъ знаковъ его остаются вѣрными церковно-русской древности. За это время неизвѣстно ни одного руководства къ изученію знаменной семіографіи; обученіе, повидимому, совершалось, исключительно путемъ устной передачи цѣвческихъ познаній. Такія руководства появляются только со второй половины XV в. въ видѣ приложеній къ нотнымъ книгамъ, особенно къ ирмологамъ. Онѣ содержали въ себѣ: 1) *сказаніе, како поется знаменне кождо различно*; 2) *како поются потъвки и въ котормъ гласъ*; 3) *роспѣвы на восемь гласовъ* и т. п. Въ концѣ XV же вѣка успѣхи пѣвческаго развитія коснулись и самой мелодіи знаменнаго распѣва. „Мелодія знаменнаго распѣва въ нѣкоторыхъ частныхъ случаяхъ имѣла не мало исправленій; значеніе многостепенныхъ знаменъ и оныя выражалось знаменами единостепенными или, иначе *розводомъ*, на полѣ нотной рукописи“. Въ началѣ XVI вѣка, вслѣдствіе повсюднаго разлада и нестроенія въ церковномъ пѣніи, совпавшихъ съ временемъ хомоніи (раздѣльнорѣчія), явилась настойчивая нужда въ пѣвческихъ школахъ. По предложенію царя Ивана Васильевича Грознаго, Стоглавый соборъ (1551 г.) составилъ проектъ учрежденія *книжныхъ училищъ*, гдѣ-бы изучалось чтеніе, письмо и пѣніе, и поручилъ открытіе и устроеніе этихъ училищъ священнослужителямъ на дому у себя. Проектъ въ дѣйствительности вполне оправдалъ ожиданія. Явилось множество школъ, давшихъ многихъ дѣльныхъ питомцевъ. Особенно славились школы новгородскія и московскія, а между ихъ питомцами — новгородецъ Иванъ Акимовъ Шайдуровъ и братья корельцы Василій и Савва Роговы. Василій Роговъ, впоследствии Ростовскій митрополитъ (1586 г.), „звѣло пѣти быть гораздъ знаменному и троестрочному и демественному

пѣнію, былъ *роспѣвщикъ и творецъ*“. Савва Роговъ извѣстенъ какъ знаменитый учитель и образователь пѣвцовъ. Изъ учениковъ его извѣстны Стефанъ Голышъ, Иванъ Носъ и Феодоръ Христіанинъ. Изъ учениковъ Стефана Голыша извѣстенъ Иванъ Лукошковъ, въ иночествѣ архимандритъ Исаія. Каждый изъ этихъ „мастеровъ“ вносилъ свою немаловажную лепту въ дѣло церковнаго пѣнія: иной былъ „роспѣвщикъ“ иной „творецъ“, а иной трудился въ толкованіи и разъясненіи крюковой нотаци. „Стефанъ Голышъ много знаменнаго пѣнія роспѣлъ; а послѣ него ученикъ Исаія, тотъ вельми знаменнаго пѣнія распространилъ и наполнилъ. Отъ тѣхъ же Христіаниновыхъ учениковъ слышавомъ, что де онъ имъ сказывалъ про стихиры евангельскія: нѣкто де во Твери дьяконъ бѣ зѣло мудръ и благовѣинъ, тотъ де роспѣлъ стихиры Евангельскія; а псалтырь роспѣта во великомъ Новѣградѣ, нѣкто былъ инокъ, именитъ Маркелъ, слылъ *Безбородой*; онъ же сложилъ канонъ Никитѣ, архіепископу Новгородскому, вельми изященъ. А тріоди роспѣлъ и изъяснилъ Иванъ Носъ; онъ же роспѣлъ крестобогородичны и богородичны минейныя“ *). Такимъ способомъ мастера во второй половинѣ XVI в. составили весьма много мелодій знаменнаго роспѣва и роспѣли ихъ на гласы съ новымъ текстомъ. „Эти мелодіи различались между собою не характеромъ, а большею или меньшею широтою“. Они носили названія: *малое знамя, ино знамя, инъ роспѣвъ, инъ переводъ, большое знамя, большой роспѣвъ и путь*. Мелодіи знаменнаго роспѣва, распѣтыя въ частностяхъ различно, имѣли наименованія различныхъ переводовъ: *переводъ, инъ переводъ, средний, большой переводъ, переводъ Васкаковъ, Христіаниновъ, Лукошковъ, большой Лукошковъ, Усольскій, Новгородскій* и т. п.; путевой распѣвъ различался въ частностяхъ какъ: *путь, путь прибыльный, путь монастырскій*

*) Азбука Мезенца, изд. Смоленскаго, стр. 34.

и проч. Въ особенности широкое распространеніе и примѣненіе получили различные переводы въ началѣ XVII в., съ учрежденіемъ въ Россіи патриаршества, требовавшего для большей торжественности Богослуженія и болѣе торжественнаго, развитаго мелодически и разнообразнаго пѣнія. Примѣненіе разныхъ нотныхъ изложеній одного и того же пѣснопѣнія особенно оказывалось цѣлесообразнымъ, когда пѣснопѣніе подлежало по уставу повторенію: замѣна одного перевода другимъ вносила не мало оживленія и разнообразія и содѣйствовала болѣе торжественности служенія. Разнообразіе мелодическихъ распѣвовъ нисколько не было въ ущербъ достоинству церковнаго пѣнія и Богослуженія; все ихъ мелодіи „построены въ характерѣ того или другаго церковнаго гласа, совершенно удерживаютъ въ себѣ силу стараго знаменнаго пѣнія, и только многообразно измѣняютъ наружную его сторону, широту и сочетаніе звуковъ“. Мелодіи, слишкомъ удалявшіяся отъ своего оригинала, распѣвщики всегда добросовѣстно отмѣчали словомъ: *произволь*. Къ такому „произволу“ приближалось въ началѣ XVII в. распѣваніе Логгина, Троицкаго головщика, полагаваго одинъ и тотъ же текстъ на пять, на шесть, на десять и даже на семнадцать переводовъ.

§ 14. Руководства и пособія къ чтенію безлинейной семиографіи знаменнаго распѣва.

Учрежденіе школъ послѣ Стоглаваго собора было благотѣльно по своимъ послѣдствіямъ и въ отношеніи болѣе правильнаго точнаго и основательнаго изученія знаменной нотаци. Съ развитіемъ мелодіи знаменнаго распѣва, ставшимъ особенно замѣтнымъ въ XVI в., особенно въ концѣ его и началѣ XVII в., количество знаменъ безлинейной семиографіи значительно умножилось и самыя знамена получили не мало различія въ своемъ пѣвческомъ значеніи и въ способѣ изображенія. Этому много содѣйствовало размноженіе къ тому времени числа частныхъ распѣвовъ и переводовъ знаменнаго пѣнія и умноженіе числа мастеровъ

пѣнія. Древнее знамя становилось мало понятнымъ позднѣйшимъ поколѣніямъ и затруднительнымъ для чтенія, а новѣйшіе мастера нерѣдко сами, по своему почину, измѣняли установившееся пѣвческое значеніе нѣкоторыхъ знаменъ и соединяли съ ними другое, толковали ихъ нерѣдко каждый по своему, и въ этомъ новомъ толкованіи сообщали ихъ своимъ ученикамъ. Такъ, въ азбукѣ Мезенца находится слѣдующее характерное поясненіе къ знамени „два въ челну“: „въ старыхъ раздѣленорѣчныхъ переводахъ въ нѣкоемъ лицѣ въ двухъ гласѣхъ (2 и 6) пѣлося два въ челну за сложитію полную съ чашкою“. „Сложитія съ запятою и чашкою“, по свидѣтельству того же Мезенца, „во осмомъ гласѣ“, „въ нѣкоемъ лицѣ“, „поется въ четыре степени, и то *Усольскимъ* мастеровѣніемъ, *Московскимъ* же пѣніемъ, иже *Христіаниномъ* переводъ именуется, въ томъ же лицѣ и гласѣ поется сія сложитія *своимъ разводомъ*, понеже старей *Христіаниновъ* переводъ во многихъ лицахъ и разводахъ и попкахъ со *Усольскимъ* мастеровѣніемъ имѣетъ различіе“ *). Эти причины въ своей совокупности вызвали необходимость однообразныхъ и общихъ для всѣхъ пояснительныхъ примѣчаній или *поптъ*, которыя бы твердо установили звуковую степенную высоту знамени и его болѣе точное мелодическое строеніе и значеніе. Такія *попты* или *подпѣтныя* буквы существовали и въ началѣ XVI в. у разныхъ мастеровъ, но вслѣдствіе своего несовершенства и значительнаго разногласія ихъ у каждого мастера, не утвердились своевременно и не вошли во всеобщее употребленіе. Такія попты, которыя удовлетворяли всѣмъ предъявляемымъ къ нимъ требованіямъ и могли быть приняты, согласно, всѣми, удалось составить въ концѣ XVI в. новгородцу Ивану Акимову Шайдурову. „Киноварныя попты Шайдурова указывали или на высоту звука въ знамени, или на видоизмѣненія его при исполненіи, или, нако-

*) Азбука Мезенца въ изд. Смоленск. стр., 18, 15.

пецъ, на гласовую мелодію знаменнаго распѣва. Первые изъ нихъ назывались поптами *степенными* или *согласными*, вторыя — поптами *указательными*, третья — поптами *осмогласными*“. Руководствомъ къ изученію этихъ поптъ при знаменахъ служили: 1) *грамматика Шайдурова*; 2) *имена столповому знамени, како которое знамя имены звати*; 3) *сказаніе о подпѣткахъ еже пишутся въ пѣніи надъ знаменемъ*, и 4) *толкъ знамени столповому*. Въ второй половинѣ XVI в. пѣвчіе дьяки царя Ивана Васильевича, въ память взятія Казани, установили названіе *Казанскаго знамени* для группы знаменъ, взятыхъ частію изъ знаменнаго пѣнія, частію изъ демественнаго (домашняго). Со временемъ это знамя получило распространеніе наравнѣ съ знаменною нотациею. Отсюда явилась потребность въ руководствахъ къ болѣе легкому, быстрому и основательному чтенію этого знамени. Поэтому уже въ началѣ XVII в. существуетъ руководство: *книга, глаголемая кокизы, сиречь ключъ столповому и Казанскому знамени*. Это было собраніе мелодическихъ строкъ знаменнаго распѣва: *ирмологичныхъ, октайныхъ* и *праздничныхъ*. Строки эти назывались *лицами*, а если въ нихъ былъ знакъ — греческая буква ѳита, то *ѳитами*. Въ этомъ сборникѣ около 214 лицъ и 67 ѳитъ. При нихъ находились строки *разводныя*, обозначаемыя обыкновенно на поляхъ рукописей, или въ ряду знаменъ, словомъ *разводъ* или просто *роз.*, и содержавшія въ себѣ подробное точное объясненіе лицъ и ѳитъ знаменами дробными, болшею частію единостепенными. Начертаніе безлинейныхъ знаковъ знаменнаго пѣнія во второй половинѣ XVII в. значительно отличается отъ древнѣйшихъ ихъ начертаній, но различіе касается только почерка письма, болѣе изящнаго и рисованнаго, по сравненію съ прежнимъ скорописнымъ, болѣе простымъ, но не существенной ихъ формы или схемы. Во второй половинѣ XVII в. совершился значительный переворотъ въ области православно-русскаго



церковнаго пѣнія: хомовой текстъ нотныхъ книгъ, послѣ многихъ единичныхъ попытокъ, былъ, наконецъ, исправленъ на рѣчь пѣлюю комиссіею опытныхъ въ дѣлѣ лицъ, во главѣ съ Александромъ Мезенцемъ (1668). Чтобы навсегда удалить прежде часто встрѣчавшіяся въ книгахъ „злыя описи“, происходившія отъ невѣжества переписчиковъ, перѣдко полуграмотныхъ „молодыхъ отрочатъ“, и ввести въ пѣніи повсюдное единообразіе, въ комиссіи возникла мысль отпечатать нотныя книги въ крюковой нотациі для всеобщаго употребленія. Затрудненіе оказывалось только въ неудобствѣ печатанія черныхъ тушевыхъ знаменъ рядомъ съ красными киноварными помѣтами, поставленными въ рукописяхъ безъ особенной системы и порядка—неудобство техническое. Въ виду этого, комиссія рѣшила въ печатаніи удалить всѣ киноварныя помѣты, а вмѣсто нихъ предположила помѣты тушевыя—*призначныя*. Эти назначенныя помѣты или *признаки* указывали вторую и третью ноту въ каждой изъ пѣвческихъ областей, еще издавна установившихся въ практикѣ пѣнія, *простой, мрачной и свѣтлой*. Признаки могли въ достаточной степени замѣнить собою киноварныя помѣты и весьма удобны были къ печатанію, но самое печатаніе книгъ своевременно не совершилось, въ виду успѣховъ быстро распространявшейся тогда и располагавшей къ себѣ своею наглядностью и простотою системы нотнойлинейной. Выдающимся по полнотѣ свѣдѣній и основательности руководства къ чтенію безлинейныхъ нотъ за это послѣднее время служить „Азбука“ соч. старца Александра Мезенца. Существовавшія руководства къ чтенію безлинейной семіографіи и самая эта семіографія вполне удовлетворяли современниковъ до XVIII в. Мысль эта выражена въ словахъ того же Александра Мезенца, сказанныхъ по поводу нотнойлинейной системы: „*Намъ же великороссіяномъ* (линейная система изъ Малороссіи) *уже непосредственно вѣдущимъ тайноводи-*

*тельнаго сего знамени гласы, и въ немъ многообразныхъ лицъ и ихъ разводовъ мѣру, и силу, и всякую дробь и тонкость, никакая же належитъ о семъ нотномъ знамени нужда *).*

Безлинейное пѣніе нотное и доселѣ сохраняется пѣкаторыми старообрядцами, безпоповцами, поповцами и единовѣрцами. Православная русская церковь одинаково принимаетъ и безлинейныя нотныя книги и линейныя.

§ 15. Исторія текста Богослужебныхъ нотныхъ книгъ знаменнаго распѣва.

Въ исторіи текста Богослужебныхъ нотныхъ книгъ знаменнаго распѣва различается три періода: первый періодъ, отъ начала XII в. до половины XIV в., старый *истиннорѣчный* или *праворѣчный*, второй, съ половины XIV в. до половины XVII в., періодъ *хомони* или раздѣлнорѣчный, третій періодъ новый, *истиннорѣчный*, или *праворѣчный*, со времени собора 1666—7 г. до послѣдняго времени. Въ первый древнѣйшій истиннорѣчный періодъ полугласныя буквы *з* и *ъ* какъ въ текстѣ читаемомъ, такъ и въ текстѣ поемомъ, имѣли одинаковое, особое, свойственное имъ, произношеніе, почему въ нотныхъ Богослужебныхъ книгахъ надъ ними ставились отдѣльные нотныя знаки, или рядъ этихъ знаковъ, которые должны были выпѣваться на эти полугласныя буквы на подобіе гласныхъ. „Непроизносимое нынѣ слово *днѣсь* имѣло надъ собою три знака, по одному знаку надъ каждою полугласною буквою *ъ*“. О древнихъ нотныхъ книгахъ инокъ Евфросинъ, жившій въ началѣ XVII в., говорилъ, что „по нимъ было пѣто также, якоже глаголемъ, на рѣчь.“ Въ послѣдующій періодъ времени, въ концѣ XIV в., полугласное произношеніе этихъ буквъ въ пѣніи сдѣлалось затруднительнымъ, а въ рѣчи книжной, въ чтеніи, и въ рѣчи разговорной, вслѣдствіе присущей имъ бѣглости

*) Азб. Мез. у Смол., стр. 7.

произношенія, и совершенно утерялось. Между тѣмъ, желаніе сохранить Богослужбныя потныя книги въ ихъ первоначальномъ неповрежденномъ видѣ въ отношеніи мелодіи и знаменъ, не измѣняя и самаго текста, привело къ необходимости усвоить этимъ полугласнымъ буквамъ произношеніе гласныхъ буквъ. На этомъ основаніи полугласныя *ѣ* и *ѥ* стали произноситься какъ *о* и *е* и, въ большинствѣ случаевъ, стали замѣняться ими и въ самомъ письмѣ, при перепискѣ рукописей. Къ такому растяженію рѣчи на гласныя побуждалъ, кромѣ того, вѣками накопившійся избытокъ звуковаго мелодико-гармоническаго богатства въ пѣннѣ русскаго народа, искавшей себѣ выхода въ широтѣ и разнообразіи мелодическаго движенія и въ возможно болѣе полной гармоніи мелодіи, звука, съ рѣчью, текстомъ выпѣваемымъ. Такимъ образомъ, раздѣльнорѣчіе оказывалось въ свое время явленіемъ вполне естественнымъ, исторически подготовленнымъ. Слабая сторона раздѣльнорѣчія заключалась лишь въ томъ, что подобное растяженіе словъ рѣчи посредствомъ гласныхъ, въ отношеніи фонетики языка, было не всегда и не вездѣ умѣстнымъ. Настоящая разговорная и книжная, русская и славянская, рѣчь во многихъ случаяхъ допускаетъ это растяженіе не только безъ ущерба для фонетики языка, но и съ значительнымъ успѣхомъ для нея, сообщая тѣмъ языку большую ритмичность и музыкальность. Между тѣмъ, справщики и переписчики хомоваго текста,^{*)} нерѣдко вполне невѣжественные и полуграмотные, а иногда и недоучившіеся *молодые отрочата*, безъ разбору и должнаго пониманія дѣла, сплошь замѣняли полугласныя буквы гласными, при каждомъ удобномъ случаѣ, и весьма часто дѣлали растяженіе словъ на слоги въ мѣстахъ, гдѣ ритмическое строеніе и теченіе мелодіи совѣмъ того не требовало и фонетика языка рѣшительно не допускала. О такихъ дѣятеляхъ на пѣв-

^{*)} *Хомовымъ* текстъ называется по частому употребленію глагольных окончаній въ раздѣльнорѣчій «хомо» вмѣсто «хомъ».

ческомъ поприщѣ архіепископъ Новгородскій Геннадій говорить: „А се *мужики невѣжи* учать робяты, да рѣчь ему испортятъ“. Инокъ Евфросинъ (1657 г.) такъ отзывался о нихъ: „Во многія лѣта *молодыя отрочата учившеся пѣти у подобныхъ себѣ*, а иные писати, до нынѣ списываютъ другъ у друга переводъ съ перевода и тетрадки съ тетрадкѣ, не зная добрѣ ни силу рѣчи, ни разумъ стиха, ни буквы вѣдая, и въ той перепискѣ отъ ненаученія, или отъ недосмотра, описываются“. Такимъ путемъ въ хомовомъ текстѣ возникла, по свидѣтельству Евфросина, „много“ и „безчисленна злая опись въ знаменныхъ книгахъ: рѣдко такой стихъ обряцется, который бы былъ неспорченъ въ рѣчахъ во всякомъ знаменномъ пѣннѣ“. Пѣніемъ нашимъ, говоритъ Евфросинъ, точію гласъ украшаемъ и *знаменныя кроки бережемъ*, а священныя рѣчи до конца разврощены противу печатныхъ, письменныхъ, древнихъ и новыхъ книгъ“. Послѣдствія отъ такого неумѣлаго исправленія текста по раздѣльнорѣчію оказались самыя печальныя и неожиданныя. Текстъ поемный сталъ иногда до неузнаваемости отличаться отъ текста читаемаго и рѣчи разговорной: вмѣсто „во мнѣ“ выпѣвали „во монѣ“, вм. „спасъ“ — „сопасо“ и т. п.; измѣнялся смыслъ рѣчи и формы грамматическія: вм. „высокъ“ пѣли „высоко“, вм. „есть“ — „есте“, вм. „миръ“, „міръ“ — „миро“, „міро“ и проч.; переносилось удареніе съ одного слога на другой, отчего получалась бессмыслица или иное значеніе слова: вм. „сѣмени“ — „сѣмени“, вм. „будѣ“ — „буди“, вм. „душѣ“ — „дущѣ“^{*)}, вм. „Иродъ“ — „И родо“, вм. „пойте“ — „поите“ и проч. подоб. „Зри, говоритъ Мартемьянъ Шестагъ, справщикъ печатнаго Московскаго двора (1659 г.), колико неисправленіе въ единогласныхъ пѣннѣхъ, еже словеса Божественная на *хомони* пѣваемыя и донныя“. Растяженіе поемаго текста по-

^{*)} Извѣстное обличеніе арх. Діонисіемъ головщика Логгина.

средствомъ замѣны полугласныхъ буквъ гласными повлекло за собою еще и то неудобство, что пѣніе и совершеніе службъ затягивалось оттого почти вдвое дольше обыкновеннаго, почему оказалось въ практикѣ необходимымъ, не измѣняя устава, службы сократить. Отсюда установился обычай пѣть и читать въ два или три голоса сразу. Стоглавый соборъ упоминаетъ объ этомъ обычай какъ весьма распространенномъ и утвердившемся: „вкупѣ бы псалмовъ и псалтири не говорили и каноновъ вдругъ не кононархали, и не говорили по два вмѣстѣ, занеже то въ нашемъ православіи *великое безчипство ввелось*“. Патриархъ Гермогенъ (1606—12) въ своемъ посланіи говоритъ: „Повѣдаютъ намъ, что... вселилося въ церковномъ пѣніи *великое неисправление*. По преданію св. Апостолъ и по уставу св. Отецъ церковнаго пѣнія не исправляютъ и говорятъ де голоса въ два и въ три и въ четыре, а индѣ въ пять и въ шесть, и то нашего христіанскаго закона чуже“. Подобное неисправленіе не могло не озабочивать духовную и свѣтскую власть принятиемъ рѣшительныхъ мѣръ къ его устраненію въ церковномъ Богослуженіи. Соборъ стоглавый устранилъ чтеніе и пѣніе въ нѣсколько голосовъ, а соборъ 166⁶/7 постановилъ *гласовное пѣніе пѣти на рѣчь*.

§ 16. Исправленіе хомоваго текста на рѣчь.

Частныя попытки къ исправленію хомоваго текста на рѣчь встрѣчаются еще въ началѣ XVII в. Въ нотныхъ книгахъ времени царствованія Михаила Ѳеодоровича находились иногда замѣчанія: *до тѣхъ мѣстъ справилъ*, или надписи: *на рѣчь*. Какъ и всѣ частныя попытки, подобныя исправленія не могли имѣть большаго значенія и приобрѣсти широкое распространеніе, а при извѣстной разности взглядовъ на дѣло, могли привести лишь къ большому нестроенію.

„По тѣхъ временехъ, писалъ Мезенецъ, начаша царствующаго града Москвы, во всѣхъ градѣхъ и монастырѣхъ и въ селѣхъ, знаменнаго пѣнія *мало-искусннн мастера*

кїиждо всякъ отъ себе исправлти на правую рѣчь и во единогласіе не придоша. Ово-же грубнн и зѣло мало ученїи на сіе великое дерзнуша, и отъ того ихъ дерзновенїя вездѣ, во всѣхъ градѣхъ и селѣхъ учинилося *велие разгласїе*, что и во единой церкви не токмо трїемъ или многимъ, но и двѣма пѣти стало невозможно“.

Очевидно, это дѣло было подъ силу не единичнымъ лицамъ, а лишь облеченнымъ полномочїями со стороны духовной и свѣтской власти многимъ знатокамъ, специалистамъ дѣла.

Такое собраніе (коммиссія) дидаскаловъ, „отлично знавшихъ церковное пѣніе“, числомъ 14 человекъ, было составлено по повелѣнію царя Алексѣя Михайловича, и облечено полномочїемъ „въ церковномъ пѣніи предѣль учинити, *ежебы всякое пѣніе было въ истинно-рѣчнымъ пѣніи вездѣ, во градѣхъ и честныхъ обителѣхъ и въ селѣхъ устроено божественное пѣніе равночестно и доброгласно*. Сви-рѣствовавшая въ то время въ Россїи и Москвѣ эпидемїя прервала занятїя коммиссіи. Новая коммиссія была составлена въ 1668 г., изъ шести человекъ, во главѣ съ справщикомъ печатнаго двора, старцемъ Александромъ Мезенцемъ. Коммиссія имѣла въ своемъ распоряженїи древнїя харатейныя нотныя рукописи за 400 лѣтъ и болѣе и по нимъ исправляла на рѣчь хомовыя нотныя книги, иногда даже съ точнымъ указанїемъ, что „сего стиха въ новыхъ минеяхъ нѣтъ, но въ древнихъ“. Справщики исполнили возложенное на нихъ порученїе съ блистательнымъ успѣхомъ и съ замѣчательнымъ знанїемъ дѣла. Той же коммиссіи поручено было заняться печатанїемъ новоисправленныхъ *истинно-рѣчныхъ* нотныхъ книгъ. Для облегченїя печатанїя коммиссія предположила устроить *киповарннн польнн* и изобрѣла *черныя тушевыя признаки*; все было уже заготовлено для печатанїя, но самое печатанїе книгъ, вслѣдствїе разпогла-сія пѣвцовъ во взглядахъ на преимущества безлинейной и

линейной нотации, въ то время быстро распространявшейся, не состоялось. Линейная нотация, возникшая въ юго-западной Руси въ началѣ XVII, по своимъ педагогическимъ преимуществамъ, въ отношеніи наглядности, легкости и быстроты изученія по ней пѣнія, вполне соответствовала мѣстнымъ условіямъ и потребностямъ края, въ его рѣшительной борьбѣ съ западною учіею, и вслѣдствіе того, быстро распространилась и получила полное право господства на всемъ юго-западѣ Руси.

Тѣ же тяжелыя историческія обстоятельства края были причиною того, что многіе свѣдующіе въ пѣніи лица, скорбя объ утѣсненіи родной вѣры въ своемъ краю, приходили искать религіознаго успокоенія въ великой Руси, пользовавшейся тогда вѣбшимъ миромъ.

Приносимое ими съ собою *Кіевское знамя*—квадратная линейная нотация, скоро заинтересовало великороссовъ своими несомнѣнными достоинствами и столь же скоро получило широкое распространеніе и приложеніе въ практикѣ. Архіепископъ Новгородскій Никонъ, *превелие имѣя прилежаніе до пѣнія*, первый ввелъ у себя въ употребленіе линейную нотацию и, будучи уже патриархомъ, употреблялъ всѣ усилія къ ея распространенію въ Россіи *). Болѣе осторожныя въ отношеніи новшествъ, при линейной нотации, сохраняли обыкновенно и безлинейную, иногда даже съ двойнымъ текстомъ. Цари Алексѣй Михайловичъ и Феодоръ Алексѣевичъ много покровительствовали нотно-линейному пѣнію. При Петрѣ Великомъ нотно-линейная система, стала уже вполне господствующею. Казначей патриарха Адриана, монахъ Тихонъ Макарьевскій, въ это время написалъ грамматику или *ключъ* къ изученію нотно-линейнаго пѣнія. „Съ исхода XVII в., всѣ пѣвцы Русской церкви совершали

*) Первая нотно-линейная рукопись, 1652 г., доселѣ сохраняются въ библиотекѣ устроеннаго патр. Никономъ Воскресенскаго (Новый Иерусалимъ) монастыря.

Богослужбное пѣніе по нотно-линейнымъ рукописямъ“. Въ 1700 г., во Львовѣ былъ изданъ печатный нотно-линейный Ирмологъ. Это подало поводъ С. Бышковскому, служившему въ синодальной типографіи, и придворному пѣвцу Г. Головинѣ, заняться проектомъ печатанія нотныхъ рукописей. Представленный ими въ св. Синодъ, проектъ въ существенномъ былъ утвержденъ, и 21 іюня 1772 г. книги нотныя: *Ирмологъ*, *Октоихъ*, *Праздники* и *Обиходъ* были напечатаны въ первый разъ.

§ 17. Пѣвческія школы и хоры въ сѣверо-восточной и юго-западной Руси.

Между пѣвческими школами издавна славилась—школа Новгородскія. Изъ этихъ школъ вышли извѣстные пѣвцы-клирошане храма св. Софіи въ Новгородѣ (1404 г.), а между ними особенно славился Наумъ клирошанинъ (1416 г.). О славѣ прежнихъ школъ и пѣвцовъ засвидѣтельствовалъ на Стоглавомъ Соборѣ (1551 г.) царь Иванъ Васильевичъ: „Прежъ сего въ Россійскомъ царствѣ грамотѣ и писати и пѣти и чести гораздыхъ много было, пѣвцы и четцы и доброписцы тогда славны были по всей землѣ и до днесъ“. Въ виду современнаго упадка школьнаго и пѣвческаго дѣла тотъ же Стоглавыи Соборъ предписывалъ священнослужителямъ открывать у себя училища: „Такожь бы есте избрали и утавили книжныя училища и книжныхъ писцовъ училище, въ городѣ и на посадѣ, и по волостямъ и по погостомъ; а избирали бы есте добрыхъ духовныхъ священниковъ и діаконовъ... и у тѣхъ бы есте у священниковъ и діаконовъ училища въ домахъ училища, чтобы всѣ священники и діаконы и всѣ православныя христіане въ каждомъ градѣ, и по волостемъ и по селамъ предавали имъ своихъ дѣтей на ученіе грамотъ и на ученіе книжнаго письма, и церковнаго пѣнія и чтенія наलयнаго.“ Протопопъ Сильвестръ писалъ въ Домостроѣ, что онъ многихъ изучилъ „грамотѣ и писати и пѣти“. Учрежденіе

школь было вполне благотворительно по своимъ послѣдствіямъ: явились отличные знатоки и учителя пѣнія, какъ Шайдуровъ, Василій и Савва Роговы, Иванъ Носъ, Ѳеодоръ Христіанинъ, Стефанъ Голышъ, Иванъ Лукошковъ и др., и кромѣ того, стали составляться цѣлыя хоры пѣвцовъ. При Царѣ Иванѣ Васильевичѣ былъ хоръ царскихъ пѣвцовъ дьяковъ и поддьяковъ, и раздѣлялся на станицы. При Михаилѣ Ѳеодоровичѣ онъ состоялъ изъ шести станицъ, по пяти человекъ въ каждой. Содержаніе царскіе хоры получали отъ казны. При патриархѣ былъ свой особый хоръ, который также раздѣлялся на станицы, и получалъ содержаніе отъ патриаршей казны. Когда оба хора пѣли при Богослуженіи, то царскій хоръ занималъ правый клиросъ, а патриаршій лѣвый. Патриаршіе пѣвчіе при пѣніи всегда облачались въ стихари. У митрополитовъ, архіепископовъ и епископовъ были свои отдѣльные хоры. При Петрѣ Великомъ, съ учрежденіемъ св. Синода патриаршій хоръ сталъ называться Синодальнымъ, а царскій придворнымъ.

Церковное пѣніе въ православной юго-западной Руси было всегда предметомъ особенной любви, заботы и попеченій со стороны пастырей и народа. Во второй половинѣ XVI в. существовали школы при церквяхъ и монастыряхъ, гдѣ на ряду съ другими предметами обучали и *пѣнію*. Школы эти были элементарныя первоначальныя, имѣвшія своимъ прямымъ назначеніемъ лишь приготовленіе необходимаго числа чтецовъ и пѣвцовъ церковныхъ. Школьное и пѣвческое дѣло на юго-западѣ значительно двинулось впередъ и достигло блестящаго положенія въ XVII в., вслѣдствіе особеннаго усиленія латинскихъ историческихъ обстоятельствъ края. Усиленіе латинской уніи, употреблявшей для своей пропаганды всѣ сподручныя средства, особенно же школьное образованіе народа и торжественность церковнаго Богослужебнаго пѣнія, было причиною умноженія числа православныхъ братствъ и усиленія ихъ просвѣтительной дѣятельности на юго-западѣ

Руси. Каждое православное братство имѣло свою школу и свой пѣвческій хоръ, художественное пѣніе котораго должно было противостоятъ *сладкимъ звукамъ мусикійскихъ органовъ*, увлекавшихъ на свою сторону слабыхъ сыновъ православной церкви. Луцкое братство, въ 1624 г., возложило на игумена Луцкаго монастыря всѣ заботы о церковномъ благочиніи и благодѣіи и вмѣстѣ съ тѣмъ обязало его содержать *протопсалта*—регента хора и заботиться *объ отрокахъ, способныхъ къ пѣнію*. Могилевское братство, въ 1634 г., постановило, чтобы въ церкви его монастыря было *пѣніе согласное*. Гербиній, посѣтившій Кіевъ во второй половинѣ XVII в., говоритъ, что тамъ онъ слышалъ пѣніе по правиламъ музыкальнаго искусства. „Въ самой приятной извучной гармоніи, слышится раздѣльно *диспантъ, альтъ, теноръ и басъ*“. Братскіе хоры составлялись обыкновенно изъ учениковъ братскихъ школъ и любителей пѣнія; въ Кіевскихъ и Луцкихъ школахъ классъ пѣнія назначался въ субботу и вмѣстѣ съ тѣмъ былъ подготовкою къ предстоящему воскресному Богослуженію. Изученіе пѣнія въ Братскихъ школахъ совершалось правильно и систематически по учебникамъ и руководствамъ. Древѣйшій Южнорусскій учебникъ имѣлъ такое заглавіе: „Наука вся мусикія, аще хочещи разумѣти Кіевское знамя и пѣніе согласное и чинно сочиненное“. Прирожденная пѣвучесть и музыкальность Южнорусскаго народа, красота и изящество старинныхъ мелодій, преемственно издревле сохранявшихся, не подвергавшихся искаженію и порчѣ ни въ музыкѣ, ни въ текстѣ, усиленная заботы братствъ, легкость и доступность нотной линейной системы—*Кіевскаго знамени*,—всѣ эти условія въ своей совокупности создали то, что церковное пѣніе въ Юго-Западномъ краѣ въ XVII и въ началѣ XVIII в. достигло цвѣтущаго состоянія, такъ что возбуждало удивленіе и вполне заслуженныя похвалы даже иностранцевъ *).

*) Таковъ, напр., отзывъ Гербинія о пѣніи въ Кіевѣ: «Гренороссіане

§ 18. Позднѣйшіе распѣвы православной Русской церкви.

Конецъ XVI в. ознаменовался въ исторіи православнаго церковнаго пѣнія особеннымъ развитіемъ *мастеропѣнія*. Монахъ Маркелъ Безбородый составилъ „Псалтырь“ со стихирами и славниками новымъ чудотворцамъ, отъ мѣсяца Сентября до Августа.

Въ это же время появляется книга: „всенощное бдѣніе“ и „трезвонъ“ — нотная книга, ставшая родоначальникомъ нотнаго обихода, становится извѣстнымъ демественное пѣніе съ Казанскимъ знаменемъ; вырабатываются распѣвы будничные, малые и средніе, къ чему побуждало и желаніе сократить растянутое до неблагопристойности многоголоснымъ чтеніемъ и пѣніемъ церковное Богослуженіе. Мастера распространяютъ мѣстные распѣвы и переводы: „Московский—Христиановъ“, „Новгородскій“, „Баскаковъ“, „Усольскій—Лукошковъ“; Логгинъ, головщикъ, учитъ пѣть другихъ на пять, на шесть, на десять, на семнадцать переводовъ. Съ Юго-Запада Руси повсюду распространяется Кіевское знамя—распѣвъ кіевскій, Мелетіевъ переводъ—распѣвъ греческій, распѣвъ болгарскій, герасимовскій и др. Изъ всѣхъ позднѣйшихъ распѣвовъ утвердились въ практикѣ церковной, какъ содержащіе въ себѣ полное осмогласіе, распѣвы малый знаменный, кіевскій, греческій и болгарскій. Малый знаменный распѣвъ есть сокращеніе большаго знаменнаго распѣва въ видахъ приспособленія его къ службамъ обыденнымъ, будничнымъ, и по своему техническому строенію совершенно тождественъ съ большимъ. Распѣвъ кіевскій также весьма близокъ и родствененъ съ большимъ знаменнымъ распѣвомъ.

гораздо святѣе и величественнѣе прославляютъ Бога, чѣмъ Римляне... Въ мирное поютъ въ соединеніи съ клиромъ, и при томъ такъ гармонично и благоговѣйно, что мнѣ, въ восторгъ отъ слышаннаго, думалось, будто и въ Иерусалимѣ, и вижу тамъ образъ и духъ первоначальной христіанской церкви. Тронутой простотою русскаго Богослуженія, я, по примѣру св. Амвросія и Августина, прослезился и восхвалялъ Сына Божія словами: *полни суть небеса и земля величествомъ славы Твоея*.

и носить на себѣ несомнѣнные слѣды его вліянія, такъ что по мнѣнію знатоковъ древнихъ напѣвовъ (Потулова), если бы надъ нѣкоторыми пѣснопѣніями не стояла надпись „кіевскаго распѣва“, ихъ смѣло можно бы отнести къ распѣву знаменному *). Поэтому, кіевскій распѣвъ, съ полнымъ правомъ, можно считать Юго-Западною редакціею знаменнаго распѣва, видоизмѣненнаго сообразно мѣстнымъ потребностямъ, музыкальнымъ вкусамъ и пѣвческимъ традиціямъ этого края. Греческій распѣвъ значительно разнится по своимъ мелодіямъ, ритму и общему характеру отъ знаменнаго распѣва и ближе стоитъ къ распѣвамъ Юго-Западнымъ, кіевскому и болгарскому. Болгарскій распѣвъ есть распѣвъ чисто славянскій, въ высшей степени мелодиченъ и отличается своеобразнымъ строеніемъ и движеніемъ своихъ мелодій. Подъ именемъ герасимовскаго распѣва въ нотныхъ книгахъ находится не болѣе трехъ пѣснопѣній. Распѣвы кіевскій, греческій и болгарскій, по мѣсту своего первоначальнаго употребленія, называются распѣвами южно-русскими; всѣ они подчинены закону осмогласія, но не содержатъ въ себѣ полного круга Богослужебныхъ пѣснопѣній. Въ возможной полнотѣ они находятся въ южно-русскихъ ирмолагахъ, а въ Богослужебныхъ нотныхъ книгахъ, отпечатанныхъ по благословенію Св. Синода, они вошли самую незначительную свою частію. Наибольшее число пѣснопѣнія кіевскаго распѣва, наименьшее— болгарскаго. Мелодическій ритмъ этихъ распѣвовъ, какъ позднѣйшихъ, значительно отличается по своему строенію отъ древнѣйшаго своеобразнаго несимметричнаго ритма знаменнаго распѣва: онъ ровенъ, простъ и вполне ясенъ для слуха; въ особенности симметриченъ и художествененъ ритмъ болгарскаго распѣва. Южно-русскіе распѣвы получили особенное распространеніе на Юго-Западѣ, а затѣмъ и на Сѣ-

*) По мнѣнію глубокаго знатока древняго пѣнія, прот. Д. В. Разумовскаго, воскресные тропари: «Днесь спсєніє» и «Воскрєсь изъ гроба» съ написаніемъ кіевскаго распѣва, суть, несомнѣнно, большаго знаменнаго распѣва.

веро-Востокъ Руси со времени распространения уни. Въ виду угрожавшей православію опасности, юго-западные церкви вступили въ дѣятельныя сношенія съ церквами великорусскими, греческими и славянскими, ища повсюду поддержки и ободренія въ предстоявшей борьбѣ съ униіею. Въ отношеніи церковнаго пѣнія это общеніе выразилось въ заимствованіи и усвоеніи изъ практики Богослужебнаго пѣнія всего того лучшаго, что могли дать другія православныя церкви. На почвѣ великорусскаго распѣва знаменнаго возникъ распѣвъ кievскій, церкви греческія дали распѣвъ греческій; церкви славянскія и въ частности болгарскія—распѣвъ болгарскій.

Въ отношеніи великорусскихъ церквей, это общеніе южно-русскихъ церквей, имѣло своимъ послѣдствіемъ распространеніе южно-русскихъ распѣвовъ по всей Великой Россіи. Первый изъ всѣхъ архипастырей, Никонъ, „превеліе имѣя прилежаніе до пѣнія“, повелѣлъ въ Софійскомъ храмѣ, въ Новгородѣ, *пѣти греческое и кievское пѣніе*. Царь Алексѣй Михайловичъ пригласилъ греческаго пѣвца, діакона Мелетія въ Москву, для обученія своихъ пѣвчихъ греческому пѣнію; ему же поручено было обученіе и патриаршихъ пѣвчихъ, которыми онъ руководилъ около трехъ лѣтъ (1656—59). Въ 1667 г., на Пасху, въ утрени пѣли „на правомъ“ (клиросѣ) „Діонисій архимандритъ, да Мелетій съ товарищи по-гречески, а на лѣвомъ патриарховы пѣвчіе дьяки и подьяки греческимъ же пѣніемъ рѣчи русскія“. Болгарскій распѣвъ утвердился въ Россіи въ послѣдніе годы правленія Русскою церковью патриарха Іосифа (1648—50). Барскій, посѣтившій аѳонскія обители въ началѣ XVIII в., между другими распѣвами узналъ и распѣвъ болгарскій.

§ 19. Исполненіе Богослужебнаго пѣнія.

„Пойте разумно“—таково общее и существенное требованіе отъ пѣнія Богослужебнаго какъ въ церкви ветхо-

завѣтной, такъ и въ новозавѣтной. Св. Василій Великій такъ объясняетъ эти слова: „что въ разсужденіи свѣдѣй ощущеніе качества каждой свѣди, то въ разсужденіи словъ св. Писанія разумнѣе. Если у кого душа такъ чувствительна къ силѣ каждаго слова, какъ вкусъ чувствителенъ къ качеству каждой свѣди, тотъ исполнилъ заповѣдь, которая говоритъ: „пойте разумно“. Исполненіе пѣнія можетъ быть разумнымъ въ отношеніи текста, мелодіи пѣснопѣнія и умнѣнія пѣвца владѣть своимъ голосомъ. Текстъ тогда исполняется разумно, когда пѣвецъ, проникая содержаніе его, осмысленно выпѣваетъ и отдѣляетъ его какъ въ отношеніи грамматическихъ удареній, такъ и въ отношеніи логическихъ, и во всѣхъ случаяхъ удерживаетъ естественное, натуральное произношеніе буквъ гласныхъ и согласныхъ. Блаженный Иеронимъ говоритъ: „рабъ Христовъ долженъ пѣть такъ, чтобы пріятны были произносимыя слова, а не голосъ поющего“. „Пусть поетъ языкъ, говоритъ св. Василій Великій, но въ то же время пусть умъ изыскиваетъ смыслъ сказаннаго, чтобы воспѣть тебѣ духомъ, воспѣть же и умомъ“.

Мелодія разумна, когда она не отступаетъ отъработаннаго исторически въ практикѣ церкви типа церковной мелодіи, составлена въ духѣ церковномъ и выражаетъ собою молитвенный смыслъ пѣснопѣнія. Правилomъ 45-мъ шестой вселенскій соборъ предписываетъ, „чтобы приходящіе въ церковь для пѣнія не употребляли безчинныхъ воплей, не вынуждали изъ себя неестественнаго крика и *не вводили ничего несообразнаго и несвойственнаго церкви*, но съ великимъ вниманіемъ и умиленіемъ приносили псалмопѣнія Богу, назирающему сокровенная“. Это же правило касается и послѣдняго условія „разумнаго пѣнія“—умнѣнія владѣть голосомъ. Имъ точно предписывается, чтобы пѣвцы *не употребляли безчинныхъ воплей, не вынуждали изъ себя неестественнаго крика*. „Безъ мѣры кричать во время

молитвы—дѣло не умное“, говорить преподобный Ниль. Неумѣстна въ церковномъ пѣніи и другая крайность, на которую указываетъ блаженный Иеронимъ: „не должно по котырбу трагиковъ нѣжить сладкогласіемъ гортань и уста, чтобы не были слышны въ церкви театральныя голосоизмѣненія и пѣсни; но должно пѣть со страхомъ и умиленіемъ“. Церковный Богослужбный Уставъ въ отношеніи силы и напряженія голоса поющего различаетъ пѣніе *велегласное* и пѣніе *тихое* или *тихогласное*. Велегласное пѣніе, безъ сомнѣнія, не должно переходить въ „неестественный крикъ и безчинный вопль“, Соборомъ безусловно воспрещенный; тихое же пѣніе, по предписанію того же Устава, должно быть „во услышаніе всѣмъ“.

Темпъ или движеніе мелодіи, по Уставу, различается: *косное* или медленное и *излегка* или болѣе оживленное. Косное исполненіе мелодій преимущественно относится къ службамъ великопостнымъ; а исполненіе пѣснопѣній *излегка* прилично обычнымъ праздничнымъ службамъ. Косное пѣніе, по смыслу церковно-пѣвческой практики, не должно переступать свои границы: „а еже высоко пѣти и *проточати*, замѣчено въ Октоихѣ, не искусныхъ бо и ненаказанныхъ *) есть“. Пѣніемъ *равнымъ*, по смыслу Устава, называется пѣніе равномерное, безъ возвышенія голоса и безъ ускоренія въ темпѣ **) при повтореніи одной и той же мелодической строки, какъ напр., въ пѣснопѣніяхъ: „Се женихъ“, и „Егда славни“.

*) Неопытныхъ.

**) Уставомъ различается пѣніе *высшимъ* и *повысимъ* голосомъ, и разрѣшается пѣніе *по скору* труда ради бѣднаго.

III.

Исторія гармоническаго пѣнія православной Русской церкви. Періодъ древнѣйшій.

§ 20. Начало партеснаго пѣнія въ Россіи.

Православная Русская церковь приняла отъ грековъ пѣніе мелодическое. Мелодическимъ же было пѣніе Русской церкви и съ XII в. по XVI-й включительно, какъ о томъ свидѣлствуютъ Богослужбныя нотныя книги за этотъ періодъ времени. Это и не могло быть иначе по самому ходу развитія музыки. Музыка и пѣніе восточной и западной церкви имѣютъ своимъ основаніемъ древне-греческую теорію музыки. На основаніи математическихъ выводовъ этой теоріи, въ ряду другихъ интервалловъ, консонансами (благозвучными) считались только *октава*, *кварты* и *квинта*, *терція* и *секста*, на томъ же основаніи, считались диссонансами (неблагозвучными),—слѣдовательно гармоніи въ нашемъ смыслѣ, гдѣ терція составляетъ важнѣйшій интервалль, на основаніи этой теоріи, и не могло быть, ибо только одни признанные ею консонансы для этой цѣли были далеко недостаточны. По этой теоріи могла существовать только гармонія октавъ, а иногда квинтъ; кварты же и вовсе мало годились для нея, вслѣдствіе своего двойкаго значенія, то какъ консонансы, то какъ диссонансы, какъ онѣ и рассматриваются въ современной музыкѣ. Исторически, между тѣмъ, подтверждается (Аристотелемъ) употребленіе въ греческой музыкѣ и въ пѣніи даже одного только интервала октавы. На западѣ, значительно опередавшимъ Востокъ въ музыкальномъ развитіи, исторически извѣстно употребленіе гармоніи кварты, квинты и октавы не ранѣе IX в. Монахъ Губальдъ (840—930), а за нимъ Гвидо Аретинскій (въ XI в.), первые розыскатели гармоніи, знаютъ и употребляютъ только гармонію кварты, квинты и октавы. Ихъ, такъ называемый, „органъ параллельный“

(organum, symphonia) состоятъ изъ разнообразнаго сочетанія этихъ именно интервалловъ, отчего и вошелъ въ употребленіе терминъ „квартовать“, „квинтовать“ или пѣть параллельными квартами и квинтами. Въ такъ называемомъ „блуждающемъ органѣ“ (diaphonia, discantus) на ряду съ консонансными интервалами въ верхнемъ голосѣ встрѣчались и диссонансы, слѣдовательно, и терція; соединеніе трехъ голосовъ такимъ образомъ, что терцію всегда пѣлъ нижній голосъ, давало рядъ секстъ-аккордовъ, фо-бурдонъ, или органъ, съ ложнымъ басомъ. Терція все время считалась диссонансомъ. Въ XIII в.—Франкъ Кельнскій отступилъ отъ традиціонной греческой музыкальной теоріи и причислилъ терцію къ консонансамъ; тоже сдѣлалъ по отношенію къ секстѣ Филиппъ Витри и Іоаннъ де Мурисъ. Этимъ было положено начало настоящей гармоніи, сначала въ видѣ контрапункта, а потомъ, въ концѣ XVI в., въ видѣ аккордовой гармоніи. Аккордовая гармонія развилась на почвѣ протестантизма. Протестантизмъ, желая привлечь народъ къ совмѣстному исполненію Богослужбенаго пѣнія, вынужденъ былъ устранить изъ практики сложный и трудный для исполненія контрапунктъ и замѣнить его простѣйшею доступною народу гармоніею, отдавъ основную григоріанскую мелодію верхнему голосу (вмѣсто прежняго тенора—дисканту) и предоставивъ другимъ голосамъ, низшимъ, аккомпанировать ей въ простѣйшихъ сочетаніяхъ аккордовъ. Въ этомъ направленіи особенно много работалъ сотрудникъ Лютера Озіандеръ (1586 г.). Въ XVI же вѣкѣ Винченцо Галилей ввелъ аккордовую гармонію и въ католической церкви, послѣ Тридентскаго собора (1543—63), подъ давленіемъ протестантизма, значительно охладѣвшей къ контрапунктикѣ, доведенной ея представителями до крайнихъ предѣловъ виртуознаго искусства съ одновременнымъ подавленіемъ всякаго смысла выпѣваемаго текста. Такимъ образомъ, гармоническое пѣніе было на западѣ въ полномъ своемъ развитіи, когда

на юго-западѣ, на границѣ православной Руси и католической Польши возникла пресловутая унія. Католичество употребляло всѣ доступныя средства къ пропагандѣ унії. Торжественное Богослужбеное пѣніе и школьное образованіе были вѣрнѣйшими средствами къ совращенію православныхъ въ уніатство. Чтобы бороться со врагомъ тѣмъ же оружіемъ, возникшия къ тому времени православныя юго-западныя Братства начали учреждать при монастыряхъ правильно организованныя школы, а при церквяхъ монастырей пѣвческіе хоры изъ учениковъ тѣхъ же школъ и любителей пѣнія. Стройное торжественное благоговѣнное пѣніе братскихъ хоровъ должно было противодѣйствовать *сладкимъ звукамъ мусикійскихъ органовъ* католичества. Чтобы стоять въ борьбѣ съ увіею на высотѣ своей задачи и бороться равносильнымъ именно оружіемъ, братства и ихъ пѣвческіе хоры должны были воспользоваться всѣми тѣми данными въ области пѣвческаго искусства, какія были выработаны къ тому времени западною музыкальною наукою *) и какія могли найти себѣ примѣненіе въ православномъ Богослуженіи, не нарушая церковнаго Устава и обычая. Искусному гармоническому, многоголосному католическому пѣнію Братства должны были противопоставить такое же искусное гармоническое пѣніе православное. Молчаніе церковнаго Устава о видовомъ свойствѣ и отличіи православнаго Богослужбенаго пѣнія, кромѣ того его общаго свойства, что оно должно быть „благогочинно и согласно“, примѣръ вселенской церкви, благословлявшей употребленіе въ храмѣ св. Софіи, при императорѣ Юстиніанѣ, всѣхъ существовавшихъ гдѣ-либо христіанскихъ православныхъ напѣвовъ и, наконецъ, разрѣшительныя грамоты греческихъ патріарховъ, (принимавшихъ дѣятельное и близкое участіе въ судьбѣ право-

*) Восточная музыкальная наука и искусство въ это время находилась въ полнѣйшемъ застоѣ, почти въ томъ же положеніи, въ какомъ ихъ оставилъ св. Іоаннъ Дамаскинъ (VII в.)

славныхъ юго-западныхъ братствъ и имѣвшихъ рѣшающее значеніе въ судьбахъ и самаго православія того края), какъ официальные документы, утверждавшіе Богослужбное употребленіе партеснаго гармоническаго пѣнія, — все это давало братствамъ законное основаніе къ принятію западной музыкальной системы гармонизаціи и примѣненію ея для своихъ цѣлей къ мѣстнымъ церковнымъ мелодическимъ напѣвамъ, а равно и введенію пѣнія партеснаго (partes) въ четыре, пять, шесть и даже въ восемь голосовъ въ практику Богослужбную. Въ библиотекѣ Луцкаго братства, въ 1627 г., хранилось *церковныхъ партесныхъ пятиголосныхъ, старыхъ, нотъ двое, партесныхъ шестиголосныхъ нотъ — трое, партесныя ноты, старыя, осмиголосныя*. Гербиній въ Кіево-братскомъ монастырѣ слышалъ *пѣніе по правиламъ музыкальнаго искусства*, гдѣ ясно были слышны *дискантъ, альтъ, теноръ и бассъ*. Мелетій Смотрицкій, когда совершалъ Богослуженіе въ церкви Виленскаго монастыря, слышалъ тамъ *пѣніе фигуральное на четыре хора*. Быстро и прочно утвердившееся въ практикѣ Богослужбной пѣніе партесное гармоническое, по своему достоинству и совершенству исполненія превзошло всѣ ожиданія современниковъ и возбуждало даже удивленіе посѣщавшихъ Россію иностранцевъ (Гербиній).

§ 21. Партесное пѣніе Великорусской церкви.

Тѣснимые со всѣхъ сторонъ унию, постоянно оскорбляемые въ своихъ религиозныхъ вѣрованіяхъ и обычаяхъ, попираемые ею въ своихъ святыхъ чувствахъ, многіе православные южно-русы стали искать себѣ утѣшенія и помощи въ православной Великороссіи, въ то время благоденствовавшей, и, покинувъ родину, устремились туда. Было вполне естественно, что эти пришельцы юго-западнаго края приносили съ собою въ Великороссію и то музыкально-пѣвческое богатство, которымъ уже владѣлъ этотъ край, какъ

наслѣдіемъ западнымъ, которое онъ себѣ усвоилъ, ассимилировалъ сообразно своимъ прирожденнымъ музыкальнымъ дарованіямъ и способностямъ и переработалъ сообразно своимъ потребностямъ и вкусамъ. Первый ввелъ въ употребленіе партесное пѣніе въ Великороссіи митрополитъ Новгородскій Никонъ. „Превеліе имѣя прилежаніе до пѣнія“, онъ наполнилъ клиросы *предивными пѣвчими съ гласы избранными*. И такого пѣнія, якоже у митрополита Никона, ни у кого не было“, по замѣчанію одного современника. *Андрей Денисовъ* называетъ такое пѣніе *партеснымъ и многоусугубленнымъ* и говоритъ, что патриархъ Іосифъ, услышавъ это пѣніе, запрещалъ Никону употреблять его. Алексѣй Михайловичъ очень любилъ партесное пѣніе, много покровительствовалъ ему и заботился о его распространеніи. По его повелѣнію для хора государева вызывали изъ Кіева многіхъ пѣвчихъ и руководителей партеснаго пѣнія, *мастеровъ и творцовъ строчнаго пѣнія*. Въ 1652 г. хоръ кіевскихъ пѣвчихъ въ Москвѣ состоялъ изъ одиннадцати членовъ. Съ прїѣздомъ въ Москву кіевскихъ пѣвчихъ, партесное пѣніе стало быстро распространяться по всей Великороссіи. Иверскій Валдайскій монастырь при патриархѣ Никонѣ имѣлъ свой собственный хоръ партеснаго пѣнія. Въ царствованіе Θεодора Алексѣевича и его ближайшихъ пріемниковъ въ Москвѣ появились уже свои мастера и творцы партеснаго пѣнія, великоруссы. Между ними славился диаконъ Іоанникій Кореневъ, написавшій книгу „Музикію“; Василій Титовъ, государевъ пѣвчій, положившій на голоса стихотворную псалтирь Симеона Полоцкаго; Тихонъ Макарьевскій, написавшій ключъ къ чтенію и сочиненію партеснаго пѣнія. Изъ всѣхъ пѣвцовъ этого періода времени особенно замѣчательны по своимъ познаніямъ и музыкальнымъ дарованіямъ кіевлянинъ Николай Дилецкій, основательно изучившій въ Вильнѣ теорію музыки и контрапунктъ и самъ писавшій отдѣльныя сочиненія по музыкѣ.

Въ 1677 г. онъ издалъ въ Смоленскѣ, „Грамматику пѣнія мусикійскаго“, содержащую въ себѣ выписки изъ теоретическихъ сочиненій о музыкѣ иностранныхъ писателей. Въ 1679 году, при покровительствѣ и содѣйствіи графа Строганова, онъ издалъ ту же грамматику въ сокращенномъ видѣ. Въ 1681 г. онъ окончилъ въ рукописи сочиненіе „Мусикию“, составляющую дополненіе къ изслѣдованіямъ по музыкѣ діакона Коренева, послужившимъ вмѣстѣ и первоначальнымъ матеріаломъ для этого сочиненія. Подобныя довольно полныя и обстоятельныя теоретическія сочиненія вполне удовлетворяли современнымъ потребностямъ и служили прочною основою, на которой утверждалось и развивалось, росло и крѣпло современное гармоническое-партесное пѣніе. Такимъ образомъ въ началѣ XVII в. появились нотныя партесныя трехъ и четырехголосныя книги (демественники), сначала безлинейныя, писанныя казанскимъ знаменемъ, а потомъ и линейныя, писанныя кievскимъ знаменемъ, нотою квадратною. По числу голосовыхъ строкъ въ партитурѣ демественники назывались или *двухстрочными*, *трехстрочными* или *четырёхстрочными*. Строки писались то киноварью, то тушью, и были то краснаго, то чернаго цвѣта; въ партитурѣ размѣщались такимъ образомъ, что рядомъ съ строккой одного цвѣта была строкка другого цвѣта. Основная мелодія помѣщалась обыкновенно въ среднемъ голосѣ, а иногда въ нижнемъ; верхній голосъ всегда былъ аккомпанирующимъ. Гармоническое сопровожденіе основной мелодіи въ другихъ голосахъ было весьма простое; оно не выходило изъ предѣловъ совершеннаго трезвучія въ его разныхъ положеніяхъ и обращеніяхъ. Каждая нота мелодіи разсматривалась какъ самостоятельная часть аккорда и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ была принимаема за проходящую. Сопровождающіе мелодію голоса располагались между собою не всегда правильно, но нерѣдко содержали въ себѣ послѣдованія квинтъ и октавъ, а иногда и секундъ, и принимали

въ діатонической гаммѣ случайныя знаки измѣненія, какъ напр., фа дѣзъ, или до дѣзъ. Партія басса была обыкновенно очень подвижна и скачкообразна, партіи другихъ голосовъ располагались по отношенію къ основной мелодіи или въ терціяхъ, или въ секстахъ. Современемъ партитурныя демественники стали переписываться раздѣльно на голоса и назывались поголосно или *путь*, или *низъ* (басъ), или *верхъ*. Современники не были согласны во взглядахъ на достоинство партеснаго или строчнаго пѣнія. Сторонники называли его *красногласнымъ составленіемъ, премудрымъ* и скорѣйшимъ; противники, напротивъ, утверждали, что въ немъ *подобольнаго гласу нѣсть, нѣсть и чину гласовнаго и ничтоже есть въ немъ согласно*. Въ половинѣ XVIII в., когда пѣвцы ознакомились съ усовершенствованными правилами гармоніи, строчное пѣніе вышло изъ употребленія, а содержащія его рукописи остались лишь достояніемъ археологіи.

§ 22. Пѣніе партесное концертное (итальянское).

Со времени Петра Великаго вмѣстѣ съ западною цивилизаціею стала проникать въ Россію и западная свѣтская музыка. Императрица Анна Іоанновна для полноты блеска своего двора, неуступавшаго въ пышности лучшимъ европейскимъ дворамъ, въ 1735 г. пригласила въ качествѣ придворнаго капельмейстера, съ цѣлою оперною итальянскою труппой, извѣстнаго композитора итальянца Арайя, который въ продолженіи 25 лѣтъ руководилъ придворною музыкою и пѣніемъ. Вліяніе итальянской музыки на русскихъ пѣвцовъ за этотъ періодъ времени успѣло обнаружиться въ достаточной степени, благодаря прирожденной музыкальности и воспримчивости русскаго народа. Когда въ 1742 г., въ началѣ царствованія императрицы Елизаветы Петровны, готовилась къ постановкѣ на сценѣ итальянская опера „Милосердіе Тита“, то недостатокъ голосовыхъ партій рѣшили

восполнить пѣвчими придворной капеллы. Пѣвчіе такъ хорошо изучили и исполнили свои партіи, что привели въ восторгъ распорядителей. „Послѣ того, говоритъ Гейгольдъ, эти музыкальные пѣвцы приглашались во всѣ оперы, гдѣ встрѣчались хоры, и такъ обучились музыкѣ въ итальянскомъ вкусѣ, что не уступали въ пѣніи арій лучшимъ итальянскимъ пѣвцамъ“.

Въ 1762 г. Императрица Екатерина II пригласила изъ Вѣны для концертовъ чеха Старцера, который познакомилъ русское общество съ симфоніями и ораторіями нѣмецкихъ композиторовъ. Особенно сильное впечатлѣніе на слушателей производила ораторія Телемана „Страсти“. Съ 1764 г. по 1768 г. придворнымъ капельмейстеромъ былъ въ Петербургѣ извѣстный оперный композиторъ Галуппи. Кромѣ своихъ специальныхъ занятій придворною оперною музыкой, Галуппи посвящалъ часть своихъ занятій духовной музыкѣ, первый сталъ писать духовные концерты на славянскій текстъ въ итальянскомъ стилѣ и другія духовно-музыкальныя сочиненія для придворной капеллы*). Съ 1784 по конецъ царствованія императора Павла Петровича (1801 г.) придворнымъ капельмейстеромъ въ Петербургѣ, почти все это время, былъ Сарти. Изъ духовно-музыкальныхъ сочиненій его извѣстны шестиголосный концертъ „Отрыгну сердце мое“, осмиголосный „Небеса повѣдаютъ“, пятиголосное „Нынѣ силы небесныя“, „Отче нашъ“, четырехголосное, и ораторія „Тебѣ Бога хвалимъ“. Это послѣднее сочиненіе было исполнено въ присутствіи Потемкина, близъ Яссы, хоромъ пѣвцовъ въ 300 человекъ съ сопровожденіемъ огромнаго инструментальнаго и военнаго оркестра, съ колокольнымъ звономъ и пушечными выстрѣлами.—Послѣ Галуппи были въ Россіи и другіе иностранные композиторы, и капельмейстеры, какъ Мартини,

*) Изданы только три концерта: „Удѣлитъ тя Господь“, „Готово сердце мое“ и „Суди Господи“; изъ мелкихъ сочиненій: „Слава—Единородный“, „Благообразный Іосифъ“ и „Плотию уславъ“.

Сальери, Чимароза, Паэзіелло, Бюланъ, Цопписъ, Раупахъ и др., но духовно-музыкальныхъ сочиненій послѣ себя не оставили. Писанныя иностранными композиторами духовно-музыкальныя сочиненія составлены большею частію въ формѣ концертовъ, съ итальянскою музыкою на текстъ псалмовъ, и назывались вообще музыкою *концертною* или *итальянскою*. Это послѣднее названіе было усвоено концертамъ какъ потому, что они писались преимущественно композиторами итальянцами, какъ Галуппи и Сарти, которые первые ввели и распространили ихъ въ Россіи, такъ и особенно потому, что форма духовнаго концерта впервые исторически была выработана и получила широкое примѣненіе и распространеніе прежде всего въ Италіи. Паэзіелло, Чимароза, Галуппи и Сарти были, кромѣ того, наиболѣе видными представителями современной имъ національной итальянской музыки, имѣвшей въ концѣ XVII и началѣ XVIII в. чисто мелодическій, аріозный характеръ, преисполненный всевозможныхъ фіоритуръ, трелей, бравурныхъ пассажей, всей той пѣвческой механики, которая давала широкій просторъ пѣвцу-солисту блеснуть предъ слушателями красотою, объемомъ и школьною выработкою своего голоса. Подобнымъ образомъ и духовные концерты этихъ авторовъ были украшены аріозными солами, смѣлыми пассажами, трелями и форшлагами, блесгли внѣшней музыкальной стороною съ одновременной скудостью внутренняго музыкальнаго замысла, одушевляющей музыку религіозной идеи и рѣдкимъ отсутствіемъ необходимаго соотвѣтствія текста съ музыкою. „Ни одно духовно-музыкальное произведеніе иностранныхъ капельмейстеровъ, говоритъ прот. Разумовскій, не признавалось въ свое время, не признается и нынѣ, произведеніемъ истинно художественнымъ, классическимъ въ музыкальномъ смыслѣ. Ни одно также произведеніе ихъ не оказывается совершеннымъ и назидательнымъ въ церковномъ смыслѣ, потому что въ каждомъ музыкальномъ произведеніи музыка преобладала

надъ текстомъ, часто не выражала мысли его“. Это, однако же, не мѣшало употребленію подобныхъ сочиненій въ храмѣ, при Богослуженіи. „Въ счастливое царствованіе Екатерины II-й, говоритъ Гейгольдъ, все болѣе и болѣе утверждалась музыка и вводилась въ придворной капеллѣ. Въ воскресные и праздничные дни всегда при Дворѣ совершается обѣдня съ музыкою, т. е. съ фигуральнымъ (партеснымъ) пѣніемъ“. „За нѣсколько лѣтъ до 1769 г. фигуральное пѣніе и церковные концерты достигли до самыхъ отдаленныхъ, внутреннихъ городовъ Россіи. Они исполнялись въ соборныхъ и другихъ церквахъ“. Возникновеніе значительнаго числа хоровъ по Россіи много содѣйствовало распространенію и упрощенію концертнаго пѣнія въ церковно-пѣвческой практикѣ. Отдѣльные самостоятельные пѣвческіе хоры существовали у митрополитовъ, епископовъ, архимандритовъ, у полковыхъ командировъ, у частныхъ лицъ, любителей пѣнія, графа Разумовскаго, Шереметева, князя Трубецкаго, и при церквахъ приходскихъ—*вольныя хоры*.

§ 23. Русскіе композиторы партеснаго пѣнія: Ведель, Дехтеревъ.

Болѣе, чѣмъ полувѣковое, господство итальянской музыки въ Россіи оставило весьма глубокіе слѣды въ русскомъ духовно-музыкальномъ творчествѣ послѣдующаго времени. За исключеніемъ ея техническихъ излишествъ, внѣшняго блеска и мишуры, и наконецъ, свойственнаго только ей, національнаго элемента, вліяніе ея въ Россіи въ общемъ было плодотворно. Оно выразилось съ одной стороны въ значительномъ подъемѣ общемузыкальнаго развитія и соответственномъ тому расширеніи музыкальнаго кругозора и утонченіи музыкальныхъ вкусовъ русскаго общества, въ общемъ музыкальномъ его—прогрессѣ, съ другой—въ пробужденіи и подъемѣ русскаго духовно-музыкальнаго творчества, въ здоровомъ и быстромъ ростѣ и развитіи самобытныхъ русскихъ народныхъ творческихъ силъ и талантовъ, ставшихъ

потомъ во главѣ исторіи всего послѣдующаго духовно-музыкальнаго развитія русскаго народа. Первые русскіе композиторы духовной музыки—Березовскій, Ведель, Дехтеревъ, Давыдовъ и Бортиянскій, современники, трудившіеся на одномъ поприщѣ въ продолженіи одного и того же полустолѣтія, всѣ ученики музыкантовъ итальянцевъ и непосредственные преемники итальянской школы музыки и пѣнія. Ведель, Дехтеревъ и Давыдовъ—ученики Сарти, Березовскій учился у Цопписа, Бортиянскій—у Галуппи. Различіе между ними сказалось лишь въ томъ, что сообразно ихъ дарованіямъ и творческому таланту, вліяніе на нихъ учителей итальянцевъ и итальянской музыки въ отношеніи самобытности ихъ духовно-музыкальнаго творчества было неодинаково. Ближе къ музыкальной школѣ итальянцевъ-композиторовъ по характеру, направленію и приемамъ своего творчества стояли композиторы Ведель, Дехтеревъ и Давыдовъ.

Ведель, ученикъ Сарти, родился во второй половинѣ XVIII столѣтія, служилъ въ военной службѣ и былъ регентомъ военнаго хора генерала Леванидова, въ Кіевѣ; скончался въ 1810 г., въ Кіевѣ, стоя на молитвѣ, въ садикѣ своего дома. Духовно-музыкальныя сочиненія его не были напечатаны и нынѣ хранятся въ рукописи, писанной его собственною рукою, въ библиотекѣ Кіевской Духовной Академіи *). Изъ концертовъ его лучшими признаются „Услыши, Господи, гласъ мой“ и „Помилуй мя, Господи, яко немощенъ есмь; изъ другихъ сочиненій—„Покаянія отверзи ми двери“, тріо. Въ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ Веделя, какъ непосредственнаго преемника итальянской

*) Перечень его сочиненій, по Разумовскому, слѣдующій: концерты— 1) «Боже, законпреступницы возраша на мя»; 2) «Ко Господу вьегда скорбѣти»; 3) «Помилуй мя, Господи, яко немощенъ есмь»; 4) «Услыши, Господи, гласъ мой»; сочиненія—1) «Слава—Единородный Dis-dur»; 2) Херувимская G moll; 3) «Милость мира G-moll»; 4) «Достойно G-moll»; 5) Отче нашъ G-moll; 6) «Да исполнятся уста наша Dis-dur»; 7) «Покаянія отверзи ми двери G-dur», тріо.

школы, преобладает элементъ мелодическій, аріозный, гдѣ поочередно выдаются и блещутъ своей красотой отдѣльныя голосовыя партіи и ходы, отдѣльныя мелодическія фигуры и обороты, въ ущербъ гармонической полноты, самостоятельности и разнообразія веденія другихъ, сопровождающихъ мелодію, голосовъ. Его собственная заслуга и преимущество, въ сравненіи съ предшественниками, та, что онъ стремился согласовать музыку съ текстомъ, его религиозному молитвенному содержанию стремился подыскать соответствующія движенія мелодіи,—описать или иллюстрировать текстъ музыкою. Въ сочиненіи „Покаянія отверзи ми двери“ довольно опредѣленно въ звукахъ выражена мольба кающагося предъ Богомъ о прощеніи грѣховъ и надежда на милосердіе Божіе; въ звукахъ баритона на словахъ „окаянный трепещу страшнаго дне суднаго“—весьма ясно выраженъ трепеть грѣшной души предъ страшнымъ судомъ. Въ концертѣ „Помилуй мя, Господи,“ на словахъ „да постыдится и посрамятся зѣло вскорѣ,“ частымъ и многократнымъ повтореніемъ головами „зѣло вскорѣ“, музыка довольно точно выражаетъ неуступную къ Богу мольбу о скорѣйшемъ пораженіи враговъ. Ведель, какъ человѣкъ глубоко-религіозный, имѣлъ духовную потребность выразить самыя сокровенныя движенія души, и нерѣдко не находилъ соответствующихъ имъ звуковъ и музыкальных формъ, что могло зависѣть и отъ односторонности его музыкальнаго образованія и безсодержательности воспитавшей его музыки и отъ недостаточной самостоятельности въ направленіи своего природнаго дарованія. Послѣ исполненія двухъ своихъ концертовъ: „Боже, законопреступницы возста на мя“ и „Ко Господу всегда скорѣбти ми,“ въ 1798 г., Ведель писалъ, что „онъ весьма недоволенъ тѣмъ, что они не могли его тронуть, ибо ничего того не могли выразить, что тамъ изображено“. Въ этихъ словахъ ясно слышится самоосужденіе русской природы.

Дехтеревъ, Степанъ Аникіевичъ, родился въ 1766 г.;

умеръ въ 1813 г. Мальчикомъ онъ пѣлъ партію альты въ хорѣ гр. Шеремѣтева; музыкѣ учился у Сарти, съ которымъ путешествовалъ вмѣстѣ въ Италію; наукамъ учился въ Московскомъ университетѣ. Служилъ потомъ капельмейстеромъ оркестра и хора гр. Шеремѣтева.

Дехтеревъ написалъ около 60 духовно-музыкальных сочиненій, изъ которыхъ большая часть концерты. Его сочиненія написаны въ томъ же духѣ и направленіи и въ томъ же полу-итальянскомъ стилѣ, какъ и сочиненія Веделя. Онѣ весьма мелодичны и музыкальны и проникнуты глубокимъ чувствомъ. Ни одно изъ его сочиненій не было напечатано.

§ 24. Композиторы Давыдовъ и Березовскій.

Давыдовъ, Степанъ Ивановичъ, родился въ 1777 г. и умеръ въ 1825 г.; музыкѣ учился у Сарти и былъ въ должности директора музыки Императорскихъ театровъ въ Москвѣ. Изъ духовно-музыкальных сочиненій Давыдова, изданы 13 концертовъ и полная литургія *). Духовно-музыкальныя сочиненія Давыдова отличаются вышнимъ блескомъ, звучностью, смѣлыми и порывистыми движеніями мелодіи голосовъ, нерѣдко широкою и полною гармонією и быстрою модуляцією. Въ смыслѣ гармонической полноты и звучности сочиненія Давыдова совершеннѣе произведеній его современниковъ—Веделя и Дехтерева, но въ общемъ представляютъ въ этомъ отношеніи незначительный шагъ впередъ. Въ нихъ нѣтъ еще той свободы и самостоятельности голосоведенія и гармонической модуляціи, какія составляютъ преобладающую и отличительную особенность произведеній другихъ его современниковъ, корифеевъ духовной русской музыки, Березовскаго.

*) Концерты четырехголосные: 1. «Тебѣ Бога Хвалимъ». 2. «Хвалите Господа съ небесъ»; 3. «Се нинѣ благословите Господа»; 4. «Слава въ вышнихъ Богу»; 5. «Обновляйся, новый Іерусалимъ»; 6. «Исповнися Тебѣ Господи»; 7. «Вознесу Тя, Боже мой»; 8. «Воспойте Господеву»; 9. «Вышнюю небесъ»; 10. «Предстательство христіанъ». Двухорные: 11. «Слава въ вышнихъ Богу»; 12. «Господи кто обитаетъ»; 13. «Господь на небеси уготова».

зовскаго и Бортианскаго; голоса по большей части движутся по интерваламъ аккордовъ, въ ихъ прѣмолинейной послѣдовательности, образуя собою пѣчто, въ родѣ смѣшанной гармонической фигураціи, а гармонія вращается въ ближайшихъ къ тоникѣ областяхъ квинты, субдоминелиты и т. д. Въ этомъ родѣ особенно выдается херувимская В—dur, изъ литургіи и большая часть всей литургіи. Въ мелодическомъ отношеніи произведенія Давыдова находятся въ тѣсной зависимости отъ музыкальнаго стиля итальянской школы, что ясно связывается, какъ въ превосходствѣ въ нихъ сольнаго пѣнія надъ гармоническимъ, такъ и въ аріозномъ характерѣ сольныхъ мелодій. Со внѣшней стороны, произведенія его имѣютъ подвижной и торжественный, маршеобразный характеръ, со стороны содержанія—не отличаются глубиною и силою музыкальной и религиозной мысли и чувства.

Березовскій, Максимъ Созоновичъ, родился въ г. Глуховѣ, Черниговской губерніи, въ 1745 году; образование получилъ въ Кіевской духовной академіи. За свой прекрасный голосъ, при императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ, онъ былъ взятъ въ придворную пѣвческую капеллу и обучался теоріи музыки у Цопписа. Въ 1765 г., Березовскій былъ отправленъ для усовершенствованія въ музыкѣ въ Италію, гдѣ и окончилъ свое образование подъ руководствомъ извѣстнаго теоретика профессора Мартини старшаго, въ Болоньѣ. За свои музыкальныя познанія, талантъ и выдающіяся музыкальныя сочиненія, Березовскій былъ избранъ почетнымъ членомъ многихъ музыкальных академій Италіи; въ Болонской академіи имя его было вырѣзано золотыми буквами на мраморной доскѣ. Горячо желая потрудиться для родной страны, Березовскій, пренебрегая всѣми заграничными почестями, возвратился въ 1774 г. въ Петербургъ, въ надеждѣ быть оцѣненнымъ своими соотечественниками по достоинству. Но здѣсь, къ несчастію, ждала его совсѣмъ иная судьба. Получивъ ничтожное мѣсто при капеллѣ, преслѣдуемый злобою и

завистью враговъ и случайныхъ счастливецъ судьбы, стѣсненный нуждою, раздражаемый неудачами, Березовскій дошелъ до отчаянія, впалъ въ ипохондрію и въ припадкѣ сумашествія окончилъ жизнь самоубійствомъ (1777 г.).

Березовскій написалъ довольно много духовно-музыкальныхъ сочиненій. Изъ нихъ отпечатаны: 1. „Вѣрую“; 2. Концертъ „Не отвержи мене во время старости“; 3. Причастны: „Творяи Ангелы“; 4. „Въ память вѣчную“; 5. „Чашу спасенія“; 6. „Во всю землю изыде вѣщаніе ихъ“. Изъ рукописныхъ его сочиненій извѣстны: 1. „Литургія“; 2. Концертъ: „Отрыгну сердце“; 3. „Милость и судъ воспою“; 4. „Слава въ вышнихъ Богу“; 5. Причастны: „Хвалите Господа съ небесъ“; 6. „Блажени яже избралъ“; 7) „Не имамы иныя помощи“ и др. Произведенія Березовскаго носятъ на себѣ меньше слѣдовъ зависимости отъ итальянской музыки и во многихъ отношеніяхъ самостоятельны и самобытны, являя собою замѣтный поворотъ въ развитіи первоначальнаго духовно-музыкальнаго русскаго творчества въ духѣ и направленіи болѣе національномъ. Свобода и самостоятельность голосоведенія въ стилѣ контрапунктическомъ, художественность цѣлаго предпочтительно предъ внѣшнимъ блескомъ мелодическаго движенія отдѣльныхъ голосовъ, осмысленность въ расположеніи текста съ музыкою, глубина и сила религиозно-художественнаго творчества въ цѣломъ и замѣчательная техника въ разработкѣ деталей — таковы отличительныя особенности духовно-музыкальныхъ произведеній Березовскаго. „Въ художественномъ отношеніи произведенія Березовскаго превосходны“, замѣчаетъ прот. Разумовскій, „въ нихъ онъ разрѣшаетъ одну изъ самыхъ трудныхъ задачъ музыки, создавая простое, всѣмъ доступное и, вмѣстѣ съ тѣмъ, изящное пѣніе“. Слушая его произведенія, „молящійся не развлекается хитрыми сплетеніями аккордовъ, а напротивъ возвышается до слезъ умиленія“. Самымъ лучшимъ его произведеніемъ признается концертъ „Не отвержи мене во время

старости". Этот концерт, говорит прот. Разумовский давно уже причисленъ у насъ къ произведеніямъ классическимъ. Здѣсь въ словахъ „Не отвержи мене во время старости“ выражена звуками молитва; въ музыкѣ надъ словами „Богъ оставилъ ны есть, пожените и имите его“ слышится описаніе злобы враговъ; въ музыкѣ надъ словами „да постыдятся и исчезнутъ“ выражается торжество надежды на милость Бога, сокрушающаго гордыню“. Несмотря на свои неоспоримыя художественныя достоинства, произведенія Березовскаго не получили въ практикѣ широкаго распространенія и извѣстности, какъ не получили своевременно и справедливой оцѣнки современниковъ.

IV.

Періодъ новѣйшій въ исторіи гармоническаго пѣнія.

§ 25. Новое направленіе въ партесномъ пѣніи: Бортнянскій.

Новый періодъ въ исторіи гармоническаго пѣнія въ Россіи начинается собственно со времени Бортнянскаго. Духовно-музыкальное творчество съ этого времени постепенно начинаетъ освобождаться отъ музыкальныхъ традицій итальянской школы, мало-по-малу отстаетъ отъ установившихся рутинныхъ приѣмовъ композиціи и излюбленныхъ мотивовъ общемузыкальнаго итальянскаго пошиба, не изыскиваетъ преднамѣренныхъ внѣшнихъ музыкальныхъ эффектовъ, искусственнаго блеска внѣшней показной стороны произведеній, въ ущербъ внутреннему ихъ содержанію и достоинству, но выдвигаетъ на первый планъ священный текстъ, молитвенное содержаніе священныхъ пѣснопѣній, по смыслу и просодическому строю рѣчи располагаетъ и матеріаль музыкальный. Музыка духовно-музыкальныхъ произведеній этого періода по своему характеру большею частію проста, ненапыщена, доступна чувству и пониманію каждаго, по впе-

чатлѣнню, производимому ею на душу молящагося, благотворна и умилительна, по своимъ художественнымъ достоинствамъ вполне гармонируетъ съ религіознымъ настроеніемъ души глубоко вѣрующей, по силѣ и глубинѣ художественнаго творчества достойна удивленія, и наконецъ, по своему направленію и мелодическимъ особенностямъ болѣе національна, чѣмъ музыка предшествовавшаго періода. Концертная музыка за этотъ періодъ отстаетъ на второй планъ; вмѣсто того композиторы пишутъ духовно-музыкальныя сочиненія, соответствующія потребностямъ круга богослужебнаго пѣнія, голосовымъ средствамъ обыкновенныхъ пѣвческихъ хоровъ и благолѣпію церковныхъ службъ. Церковная древняя мелодія нотныхъ Богослужебныхъ книгъ, вслѣдствіе нѣкотораго успокоенія общества отъ крайняго увлеченія иноземной музыкой и значительно развивающагося и окрѣпшаго національнаго самосознанія его, становится предметомъ особеннаго вниманія и изученія любителей и изслѣдователей старины и нерѣдко служитъ матеріаломъ выдающимся композиторамъ для гармонической ея разработки. Начало этому новому направленію и многостороннему дальнѣйшему его развитію въ исторіи гармоническаго пѣнія послѣдующаго періода времени положили своими замѣчательными трудами знаменитый Бортнянскій.

Бортнянскій, Дмитрій Степановичъ, родился въ Глуховскомъ уѣздѣ, Черниговской губерніи, въ 1752 году. При Императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ, семи лѣтъ, за свой прекрасный голосъ онъ былъ взятъ въ придворную пѣвческую капеллу и занимался теоріею музыки подъ руководствомъ Галуши. Въ 1768 году Галуши удалился изъ Россіи въ Венецію, и занятія съ нимъ Бортнянскаго прекратились до вступленія на престолъ императрицы Екатерины II. Около 1775 года, по желанію императрицы, Бортнянскій былъ посланъ для усовершенствованія къ своему прежнему учителю въ Венецію, гдѣ въ продолженіе трехъ лѣтъ окончилъ полный курсъ уче-

нія музыкѣ и въ 1779 году возвратился въ Петербургъ, гдѣ векорѣ сдѣланъ былъ придворнымъ капельмейстеромъ, а съ 1796 года директоромъ пѣвческой капеллы, въ каковой должности оставался до самой своей смерти въ 1825 году. Бортнянскимъ написаны 35 четырехголосныхъ концертовъ, литургія трехголосная, пѣснопѣнія изъ литургіи четырехголосной, 10 концертовъ двухорныхъ, 14 номеровъ Тебе Бога хвалимъ, пѣснопѣнія изъ службъ великаго поста и другія. Большая часть концертовъ Бортнянскаго выразительны по своей музыкѣ, художественны по отдѣлкѣ и изящны по голосоведенію. Концертъ „Скажи ми, Господи, кончину мою“ по своимъ музыкально-художественнымъ достоинствамъ признается произведеніемъ классическимъ. Большая часть его херувимскихъ особенно № 7, 6 и 5, по своимъ художественнымъ достоинствамъ, вѣдъ всякаго сравненія. Знаменитый композиторъ и дирижеръ, Гекторъ Берлиозъ, такъ отзывался о произведеніяхъ Бортнянскаго. „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 вокальныхъ массъ, громадное пониманіе оттѣнковъ, звучность гармоніи и, что удивительно, невѣроятная свобода расположенія партій, презрѣніе къ правиламъ, уважавшимся какъ его предшественниками, такъ и современниками, въ особенности же итальянцами, которыхъ онъ считается ученикомъ *“). Бывшій директоръ капеллы Ѡ. П. Львовъ такъ оцѣниваетъ духовно-музыкальное творчество Бортнянскаго: „Всѣ музыкальныя сочиненія Бортнянскаго весьма близко изображаютъ слово и духъ молитвы; при изображеніи молитвенныхъ словъ на языкѣ гармоніи, Бортнянскій избѣгалъ такихъ сплетеній аккордовъ, которые, кромѣ разнообразной звучности, ниче-

*) Исторія музыки въ Россіи, Перепеляцкая, стр. 76—7.

го не изображаютъ, а избобрѣтаются какъ будто для показанія тщетной учености сочинителя, ни одной строгой фуги не допустилъ онъ въ своихъ положеніяхъ священныя пѣсней, и слѣдовательно, нигдѣ не развлекалъ молящагося нѣмыми звуками и не предпочиталъ бездушнаго наслажденія слуха, наслажденію сердца, внимающаго пѣнію говорящему. 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 единодушіемъ въ молитвѣ *).

Эти восторженные отзывы двухъ ближайшихъ по времени къ Бортнянскому музыкальныхъ дѣятелей находятъ свое оправданіе и нынѣ въ той извѣстности, какою пользуется его произведенія по всей православной Россіи.

§ 26. Труды Бортнянскаго по переложенію древней церковной мелодіи для хора.

Для потребностей Богослужбнаго пѣнія, Бортнянскій написалъ немногія, хотя и дѣяныя, произведенія. Къ нимъ принадлежатъ: трехголосная литургія и четырехголосныя сочиненія и переложенія пѣснопѣній изъ разныхъ службъ, 28 номеровъ. Остальныя многочисленныя произведенія Бортнянскаго, 45 концертовъ, 14 пѣсней „Тебе Бога хвалимъ“ и 10 двухорныхъ сочиненій, причастновъ и др. пѣснопѣній, частію по своему тексту, частію по своей сложной музыкальной конструкціи не отвѣчали прямымъ нуждамъ и неотложнымъ потребностямъ православнаго русскаго Богослужбнаго пѣнія, а были лишь данью увлеченія композитора и современнаго ему общества, господствовавшей въ то время музыкою концертной, итальянской, обильными, хотя и мало-жизненными, художочными плодами сѣмянъ, посеянныхъ въ душѣ богатаго дарованіями ученика учителями-итальянцами.

*) Исторія церковнаго пѣнія въ Россіи, Разумовскаго, стр. 233.

Этими своими произведениями, Бортнянскій непосредственно примыкает къ итальянской школѣ духовной музыки въ ея представителяхъ Галуппи и Сарти, какъ и его современники—Березовскій и Давыдовъ,—преемственно продолжаетъ начатое въ Россіи иностранцами дѣло общемузыкальнаго подъема, развитія и распространенія духовной музыки на началахъ общемузыкальныхъ, съ преобладающимъ однако же стилемъ музыки итальянской, въ направленіи своихъ предшественниковъ и, можно сказать, завершаетъ всѣ ихъ труды въ области духовно-музыкальнаго творчества. Но и въ этомъ родѣ музыки итальянской, концертной, Бортнянскій не былъ простымъ подражателемъ своихъ предшественниковъ; его природныя дарованія и національный русскій характеръ, довольно ярко отразились въ его концертныхъ произведеніяхъ, которыя оттого несутъ на себѣ печать самобытнаго творчества *), а въ музыкально-художественномъ смыслѣ, особенно же въ отношеніи соответствія священнаго текста съ музыкою, и выразительности самой музыки, стоятъ несравненно выше ихъ итальянскихъ образцовъ, являя собою послѣднюю степень, вѣнецъ развитія духовной концертной музыки въ Россіи. Бортнянскій великъ въ своихъ концертахъ, какъ музыкантъ, но онъ дорогъ для отечественной церкви, какъ церковный композиторъ, въ другихъ своихъ произведеніяхъ, не-концертныхъ, и болѣе всего въ переложеніяхъ древнѣйшихъ церковныхъ мелодій. Произведенія Бортнянскаго, какъ „Херувимскія“, „Достойно“, „Отче нашъ“, „Хвалите Господа“ и др., безъ сомнѣнія вполне отвѣчали современнымъ потребностямъ Богослужбнаго пѣнія, какъ по своей конструкціи для обыкновенныхъ хоровъ, такъ и по своему музыкальному стилю, по своимъ музыкально-художественнымъ достоинствомъ, такъ и особенно по осмысленности и замѣчательному соответствію священнаго текста пѣснопѣвнѣй съ музыкою *),—и однако же эти произведенія не національны въ тѣсномъ смыслѣ: они возникли на той же общемузыкальной почвѣ, на которой развились и процвѣтали концерты,—музыка итальянская, по тѣмъ же причинамъ и при тѣхъ же условіяхъ, какъ и эти послѣдніе. Национальная церковная гармоническая музыка начала свое существованіе съ того лишь момента, когда впервые древняя мелодія Богослужбныхъ нотныхъ книгъ стала основою для гармоническаго изложенія, хотя и по системѣ той же иностранной музыки **). Починъ въ этомъ великомъ дѣлѣ принадлежитъ всецѣло Бортнянскому. Бортнянскій предполагалъ сдѣлать для церковнаго собственно пѣнія болѣе, чѣмъ сдѣлалъ въ дѣйствительности. Его желаніемъ было издать древнія мелодіи въ ихъ подлинномъ видѣ, въ крюкахъ, и тогда уже разрабатывать ихъ гармонически, въ надеждѣ возсоздать такимъ путемъ самостоятельныхъ свободныхъ изслѣдованій новый, отечественный, контрапунктъ. Но въ своихъ дѣйствительныхъ работахъ и по переложенію древнихъ мелодій въ гармонию, Бортнянскій ограничился общемузыкальною системою гармоніи и не удерживалъ мелодію буквально, а бралъ изъ нея только существенные ея звуки, отчего новосозданная имъ мелодія была довольно своеобразна и нерѣдко весьма, отдаленно напоминала собою оригиналь.

Ближе къ оригиналу изложены Бортнянскимъ: „Слава—Единородный“, „Чертогъ твой“, „Да исполнятся уста наша“,—киевского распѣва и „Ангелъ вопіаше“—греческаго распѣва; первоначальный видъ мелодій другихъ его перело-

*) Есть исключенія; онѣ указаны частію Львовымъ, въ статьѣ „О свободномъ ритмѣ“, частію Чайковскимъ, въ подстрочныхъ примѣчаніяхъ къ Юргенсоновскому изданію сочиненій Бортнянскаго и др.

**) Попытки гармонизаціи мелодій въ четырехстрочномъ пѣніи, хотя были и равне, но безслѣдно утратились, почему и не могутъ быть принимаемы въ расчетъ при изученіи исторіи современнаго гармоническаго пѣнія.

*) Нѣкоторыя мелодіи, встрѣчающіяся въ его концертахъ, безусловно народныя, какъ напр., на словахъ „Яко царь всея земли Богъ“ изъ концерта XXXI; „Яко ангеломъ своимъ заповѣсть“... изъ к. XXI; „Сохрани гдѣ душу твою Господь“ (дискантъ изъ к. XXIV; „И донынѣ возвищу“ (басъ) изъ к. XX и др.

жений даже трудно отыскать *). Ирмосы „Помощникъ и покровитель“ ближе подходят въ изложеніи Бортнянскаго къ папѣву обычному, чѣмъ къ обиходной мелодіи знаменнаго распѣва. Послѣдователей такого направленія въ изложеніи мелодій въ гармонию было немного, вѣроятно потому, что основная мелодія въ такомъ случаѣ слишкомъ далеко уклонялась отъ оригинала, и само произведеніе болѣе напоминало собою свободное сочиненіе, а не переложеніе въ тѣсномъ смыслѣ. Въ такомъ родѣ изложено Грибовичемъ „Плотію уснувъ“.

§ 27. Труды протоіерея Турчанинова по переложенію древней церковной мелодіи.

Починъ Бортнянскаго въ переложеніи древней церковной мелодіи въ гармонической составъ не остался безъ благотворныхъ послѣдствій для дальнѣйшихъ работъ въ этомъ родѣ. Сдѣланный имъ опытъ указалъ на необходимость въ новыхъ работахъ стать ближе къ основной мелодіи, оригиналу. Отсюда возникло новое направленіе въ гармоническомъ изложеніи древней мелодіи, имѣвшее цѣлю своихъ работъ по возможности сохранить эту мелодію неповрежденною.

Основную мелодію долженъ былъ исполнять средній голосъ—альтъ. Чтобы лучше выдѣлить эту мелодію изъ общей гармонической массы, было признано удобнымъ постоянно сопровождать ее въ терціяхъ или секстахъ въ другихъ голосахъ, аккомпанирующихъ ей. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ признано было возможнымъ передавать основную мелодію и другимъ голосамъ, помимо алта. Представителемъ этого направленія былъ протоіерей Турчаниновъ.

Турчаниновъ, Петръ Ивановичъ, родился въ 1779 г.; восьми лѣтъ поступилъ въ народное училище, откуда былъ взятъ за свой прекрасный голосъ въ военный хоръ генера-

*) Пѣснопѣніе „Приидите ублажимъ“, повидимому, имѣетъ въ основѣ своей, какъ мелодію знаменнаго распѣва, такъ и болгарскаго, совместно.

ла Леванидова, въ Кіевѣ. Потемкинъ, проѣздомъ чрезъ Кіевъ, слушая пѣніе хора Леванидова, былъ восхищенъ прекраснымъ голосомъ Турчанинова и взялъ его въ Петербургъ, гдѣ и поручилъ его руководству Сарти. По смерти Потемкина, Турчаниновъ возвратился снова въ Кіевъ, въ хоръ Леванидова, бывший тогда подъ управленіемъ капитана Ведела, который и закончилъ его музыкальное образованіе. Турчаниновъ былъ потомъ регентомъ разныхъ частныхъ пѣвческихъ хоровъ. Въ 1803 г. онъ принялъ духовный санъ. Въ 1827 г. онъ былъ приглашенъ учителемъ придворной капеллы. Скончался, въ преклонныхъ уже лѣтахъ, въ 1856 году. Переложенія Турчанинова пользуются повсюду особеннымъ уваженіемъ за свою близость къ оригинальнымъ обиходнымъ мелодіямъ и за высоко-художественное и вмѣстѣ простое и общепонятное ихъ гармоническое толкованіе.

Особенность переложеній Турчанинова, которая въ иныхъ случаяхъ составляетъ и ихъ существенный недостатокъ,—это широкое голосоведеніе, такое расположеніе голосовыхъ партій, что верхніе голоса вращаются въ высшихъ своихъ областяхъ, а нижніе въ низшихъ, какъ напр., въ задостойникѣ на Пятидесятницу, на словахъ „матеродѣвственная слава“, „изумѣваетъ же умъ всякъ“ и т. п. Исключая баса, три остальные голоса Турчаниновъ болѣе частью заставляетъ пѣть въ ихъ высшихъ регистрахъ, отчего и произведенія его въ смыслѣ совершеннаго, свободнаго и художественнаго ихъ исполненія, доступны немногимъ хорамъ. Изъ всѣхъ переложеній Турчанинова болѣе извѣстны и распространены задостойники на дванадцатые праздники, херувимскія, ирмосы великаго четверга („Сѣченное“) и великой субботы („Волною морскою“), тропарь „Благообразный Іосифъ“, „Вечери твоя тайныя“, 17-я каѳизма, стихира на стиховнѣ изъ службы вечерней въ великую пятницу „Тебе одѣющагося“, пѣснопѣніе „Да молчитъ“, воскресные тропари („Днесъ спасеніе“ и „Воскресъ изъ гроба“),

тропари „Егда славнїи“ и „Се женихъ“, „Милость мира“ на литургїи Василя Великаго, трипѣснецъ („къ Тебѣ утреннюю“) и др. Всѣ эти пѣснопѣнія почти буквально содержитъ въ себѣ мелодїю Богослужебныхъ потныхъ книгъ. Значительно дальше отстоятъ отъ оригинала переложенїя догматиковъ знаменнаго распѣва и отличаются широтою голосоведенїя. Трехголосная литургїя, составляющая свободное сочиненїе, вслѣдствїе частаго параллелизма голосовъ, не признается особенно выдающимся музыкально-художественнымъ произведенїемъ. Изъ трехголосныхъ сочиненїй Турчанинова наибольшую и вполне заслуженную славою пользуется трїо и хоръ „Да исправится“, по своимъ мотивамъ напоминающее знаменитое трїо его учителя, Ведела, „Покаянїя отверзи ми двери“ *), и „Воскресни, Боже, суди земли“. — Услѣхъ выдающихся русскихъ композиторовъ конца XVIII и начала XIX в. вызвалъ не мало второстепенныхъ композиторовъ-подражателей на поприщѣ духовно-музыкальнаго творчества. Таковы были: Редриковъ, Виноградовъ, Бовыкинъ, Титовъ и др., которые писали херувимскїя „веселаго распѣва“, „съ выходками“, „умилительную“, причастїя „во всю землю“, подъ названїемъ „труба“, сочиняли напѣвы „бемольярные“, „пропорціональные“, „хоральные“, „полупартесные“, „съ переговорюю“, „съ отмѣною“ и т. п. „Самое названїе этихъ концертныхъ сочиненїй, говоритъ прот. Разумовскїй, достаточно уже обличаетъ ихъ музыкальное достоинство. Нѣкоторыя изъ духовно-музыкальныхъ произведенїй этого времени не чужды были близкаго сходства съ ихъ оригиналомъ. Изъ ораторїи Гайдна „Творенїе міра“ составлено гармоническое положенїе херувимской пѣсни; пѣніе жреца въ оперѣ „Весталка“ приспособлено къ литургїйному пѣснопѣнїю „Тебѣ поемъ“, и пр. Такое направленїе партеснаго пѣнїя продолжалось въ Россїи не мало времени.

*) Всѣ переложенїя Турчанинова разрѣшены Св. Синодомъ къ употребленїю при Богослуженїи указомъ 18 мая 1831 г.

Даже въ 1816 г. во многихъ церквахъ пѣли по потамъ, не соотвѣтственно тому роду пѣнїя, какое можетъ быть принято въ церквахъ *). Сочиненїя Бортнянскаго (исключая концертныхъ **) и переложенїя Турчанинова были вполне своевременны и пригодны въ цѣляхъ устраненїя подобнаго нестроенїя и произвола въ Богослужебномъ пѣнїи, почему и разрѣшены были указами Св. Синода для безпрепятственнаго повсюду употребленїя ихъ въ православной русской церкви при Богослуженїи.

§ 28. Дальнѣйшее развитїе гармоническаго пѣнїя; композиторы Львовъ и Воротниковъ.

Духовно-музыкальныя сочиненїя Львова положили собою начало новому направленїю въ исторїи гармоническаго пѣнїя въ Россїи, выдвинутому на первый планъ священникъ текстъ пѣснопѣнїи и подчинившему ритмъ музыкальный ритму словесному. Въ брошюрѣ о свободномъ ритмѣ Львовъ довольно ясно отмѣчаетъ недостатки прежняго направленїя господствовавшей итальянской музыки и ея подражанїя и необходимость въ новомъ, болѣе соотвѣтствующемъ потребностямъ Богослуженїя. „Вся сила, говоритъ онъ, вся важность въ церковномъ пѣнїи заключается въ словахъ молитвы. Здѣсь цѣль пѣнїя: дать слову молитвы наиболѣе ясное выраженїе. Ясно, что такое пѣнїе не только должно совершенно сообразоваться съ значенїемъ молитвы, которую оно сопровождаетъ, и подчиняться смыслу ея, но и самыя потные знаки должны вполне подчиняться ритму словъ, отнюдь не искажая ихъ. Кто разумѣетъ важность молитвы и внимательно слѣдитъ во время пѣнїя за словами ея, тотъ не можетъ не ощущать великаго наслажденїя, слыша ея въ

*) Указъ Св. Синода 14 февр. 1816 г.

**) Употребленїе при Богослуженїи концертныхъ и рукописныхъ нотъ воспрещалось тѣмъ же указомъ; ранѣе того концерты воспрещены Высочайшимъ указомъ Императора Павла I, 10 мая 1794 г., а позже—Высочайшимъ указомъ 19 апрѣля 1850 года.

Прилож. къ «Сарат. Епарх. Вѣд.».

сопровождені простой и приличной гармоніи, при исполненіи которой всё голоса произносятъ рѣчь въ одно время, слѣдовательно, явственно, и въ размѣрѣ тактовъ сообразуются съ естественными удареніями словъ. Ни трели, ни рулады, ни другія какія либо вычурны не должны украшать церковнаго пѣнія, въ простыхъ и чистыхъ звукахъ котораго возносится молитва, вмѣстѣ съ фиміамомъ къ престолу Всевышняго! Языкъ молитвъ нашихъ имѣетъ особенный характеръ: ему долженъ соответствовать и характеръ пѣнія. Многие 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 рѣчь затемнялась, терялась не только сила, но исчезалъ перѣдко и самый смыслъ ея, и молящійся лишался возможности выразумѣть, какія слова поются. Такимъ образомъ, заблуждались тѣ, которые думали привести древніе напѣвы нашей церкви въ едиобразный тактъ, и трудъ ихъ могъ способствовать развѣ къ умаленію красоты и рѣчи, и напѣва. Изложенный взглядъ на дѣло церковнаго пѣнія Львовъ старался осуществить и въ своихъ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ и преложеніяхъ.

Львовъ, Алексѣй Федоровичъ, сынъ бывшаго директора капеллы, родился въ Ревелѣ въ 1799 году и получилъ вполне основательное музыкальное и научное образованіе. Сначала онъ былъ извѣстенъ какъ виртуозъ скрипачъ; написанный же имъ въ 1833 году гимнъ, на текстъ Жуковскаго, „Боже Царя Храни“, признанный потомъ народнымъ, сдѣлалъ имя его извѣстнымъ по всей Россіи. Труды

Львова по духовной музыкѣ начинаются съ 1836 г., когда онъ назначенъ былъ директоромъ придворной капеллы. Въ 1861 г. по болѣзни онъ оставилъ капеллу, а въ 1870 г. умеръ. Выдающіяся духовно-музыкальныя сочиненія Львова — „Херувимская G—dur“, № 1-й, „Достойно C—dur“, № 2-й, „Отче нашъ B—dur“, № 1-й, „Вечери твоя тайныя“ и „Взбранной воеводѣ“. Въ этихъ сочиненіяхъ авторъ избѣгалъ повтореній словъ, искусственной натяжки текста ради требованій музыки, но преслѣдовалъ цѣль — подчинить музыку словесному тексту, ритмъ музыкальный — ритму и просодіи текста, стараясь, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубокое и возвышенное содержаніе молитвеннаго текста выразить въ столь же возвышенной и глубокой, по разнообразію звукосочетаній и движеній мелодіи, музыкально-художественной гармоніи. Нѣкоторые его сочиненія, какъ „Отче нашъ“ № 2-й, „Херувимская“ № 3-й, „Нынѣ силы небесныя“ и др., въ видахъ той же главной цѣли — подчиненія музыки тексту, писаны даже въ ритмѣ совершенно свободномъ, не симметричномъ. Съ музыкально-художественной стороны произведенія Львова, если и не отличаются такою свободою и совершенствомъ голосоведенія, какъ большая часть произведеній Бортнянскаго, однакоже въ отношеніи богатства и разнообразія гармоническаго матеріала, свободы и красоты модуляціи, онѣ представляютъ значительный шагъ впередъ въ исторіи духовно-музыкальнаго творчества. Произведенія Львова весьма замѣчательны по богатству, глубинѣ и разнообразію выражаемыхъ ими чувствъ. Въ нихъ слышатся то самыя нѣжныя мелодіи и умиленіе, то необыкновенная мощь и сила, то тихая молитва, то вопль страданій, то спокойная увѣренность, то порывистое стремленіе, то всепрощающая любовь и смѣлая надежда на безконечное милосердіе. Кромѣ ближайшаго участія въ составленіи обихода придворнаго пѣнія и передоженіи для него древнихъ церковныхъ мелодій въ гармоническій составъ, Львовъ оставилъ опыты

собственныхъ переложеній, отличающихся свойственнымъ ему умѣньемъ и ловкостью владѣть гармоніею для пужныхъ цѣлей. Лучшія его переложенія: „Благослови душе моя“, — греческаго распѣва, „Взбранной воеводѣ“ и „Да исправится“ — кievскаго распѣва *).

Ближайшій сотрудникъ въ составленіи обихода капеллы и послѣдователь Львова въ его направленіи духовно-музыкальнаго творчества—**П. М. Воротниковъ**, бывший учитель капеллы **). Лучшія его произведенія, какъ по звучности и богатству гармоніи въ предѣлахъ умѣренныхъ голосовыхъ регистровъ, такъ и по правильности просодіи текста, „Свѣте тихій“, „Нынѣ отпускаеши“, „На рѣкахъ Вавилонскихъ. „Разбойника благоразумнаго“ (тріо) и „Величитъ душа моя“ — пѣснопѣніе, написанное въ простой гармоніи и несимметричномъ ритмѣ. Въ причастныхъ стихахъ Воротниковъ, слѣдуя Бортыанскому, вводитъ имитационный способъ разработки мотивовъ и пользуется имъ довольно успѣшно, но безусловно вынужденъ къ повторенію словъ текста.

§ 29. Композиторы Ломанинъ и Бахметевъ.

Направление, созданное въ духовной музыкѣ Львовымъ, въ дальнѣйшихъ трудахъ церковныхъ композиторовъ, его послѣдователей, значительно утвердилось, окрѣпло и приблизилось къ болѣе совершенному типу церковной музыки. Ломакинъ слѣдовалъ Львову только отчасти, Бахметевъ же былъ прямымъ его послѣдователемъ.—**Ломакинъ**, Гавриилъ Іоакимовичъ, изъ крестьянъ гр. Шереметева, родился въ Курской губ. въ 1812 г. Съ раннихъ лѣтъ онъ пристрастился къ музыкѣ, пѣлъ въ хорѣ гр. Шереметева; музыку изучалъ практически. Въ Петербургѣ онъ пользовался руководствомъ

*) Употребленіе въ храмѣ сочиненій Львова разрѣшено св. Синодомъ.

***) Мелкія духовно-музыкальныя сочиненія писали: Алябьевъ, Варламовъ, Верстовскій, Марковъ, Манаровъ. Отпечатаны три херувимскія Варламова и „Ангель воиаше“, „Да возрадуется“ и „Вкусите и видите“—Макарова.

и уроками итальянца Сапиенцы. Въ разное время состоялъ потому учителемъ пѣнія въ военно-учебныхъ заведеніяхъ, въ школь правовѣднія, въ лицей и въ придворной капеллѣ, въ директорство Львова. Долгое время былъ регентомъ пѣвческаго хора гр. Шереметева. Умеръ въ 1885 г. Изъ духовно-музыкальныхъ сочиненій Ломакина изданы: литургія простаго напѣва, всенощная знаменнаго распѣва и 63 различныхъ пѣснопѣній, между коими 14 причастныхъ стиховъ, 10 херувимскихъ, по 2—„Свѣте тихій“, „Нынѣ отпускаеши“, „Да исправится“, „Вечери твоя тайныя“, „Нынѣ силы“, „Вкусите и видите“, „Славословіе“, „Отче нашъ“, „Достойно“, „Благослови душе“, 3—„Тебе поемъ“, 1—„Милость мира“ и проч. Большая часть духовно-музыкальныхъ произведеній Ломакина какъ со стороны соответствія текста съ музыкою, такъ и со стороны простоты, изящества и доступности музыки обыкновенному ея пониманію, въ значительной степени удовлетворяютъ требованіямъ церковнаго пѣнія, почему и разрѣшаемы были Св. Синодомъ къ употребленію въ Богослуженіи. Въ расположеніи текста сообразно съ музыкою, въ соблюденіи правильной его просодіи, по отношенію къ музыкальнымъ акцентамъ и отсутствіи ненужныхъ по смыслу рѣчи повтореній отдѣльныхъ словъ, ясно отражается влияніе направленія, созданнаго въ духовно-музыкальномъ творествѣ Львовымъ, котораго онъ былъ сослуживцемъ и сотрудникомъ въ составленіи Обихода капеллы. Свойственные его сочиненіямъ простота и изящество голосоведенія, естественность и удобоопытность гармоническихъ сочетаній суть вмѣстѣ и отличительные признаки творчества Бортыанскаго, которому онъ несомнѣнно слѣдовалъ, какъ достойному образцу, и мотивы произведеній котораго онъ иногда бралъ для своихъ произведеній. Къ отличительнымъ и характернымъ особенностямъ духовно-музыкальныхъ произведеній Ломакина относится плавность, непрерывная подвижность, текучесть ихъ гармоніи и мелодіи,

что придает имъ особенную свѣжесть и жизненность, и вселяетъ въ слушатель чувство бодрости, увѣренности, крѣпкаго спокойствія духа, твердой надежды на Высшую помощь. Написаны сочиненія Ломакіна въ регистрахъ вполне доступныхъ обыкновеннымъ хорамъ, слушаются и исполняются ими легко и хорошо. Повтореніе словъ текста весьма рѣдкое.

Бахметевъ, Николай Ивановичъ, изъ помѣщиковъ Саратовской губ., родился въ 1807 г.; былъ замѣчательнымъ и образованнымъ любителемъ музыки; имѣлъ въ своемъ имѣніи свой оркестръ и пѣвческій хоръ изъ крѣпостныхъ; въ 1861 г. былъ назначенъ директоромъ придворной капеллы, вмѣсто заболѣвшаго Львова, и былъ въ этой должности до 1883 г.; умеръ, въ преклонныхъ лѣтахъ, въ 1891 г.—Бахметеву, кромѣ редактированія Обихода капеллы, принадлежатъ слѣдующіе труды: 29 причастныхъ стиховъ, 17 пѣснопѣній на разные случаи, въ томъ числѣ 9 „херувимскихъ“, 2—„Достойно“, „Милость мира“, „Отче нашъ“, „Вѣрую“, „Нынѣ сила“, „Да исправится“, „Подъ твою милость“, и 10 концертовъ, изъ коихъ 7 двухорныхъ и 3 четырехголосныхъ. Руководящую мысль для сужденія объ этихъ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ даетъ самъ Бахметевъ въ предисловіи къ изданію причастныхъ стиховъ. „Я убѣдился, говоритъ онъ, что звуки должны изображать слова во всей силѣ ихъ смысла, что доказывается измѣненіемъ нашего голоса, когда говоримъ, ибо рассказъ невольно одушевляется мыслию и предметами, такъ что если обратимъ на то вниманіе, то увидимъ, что мы едва нѣсколько словъ произносимъ однообразнымъ звукомъ. По этой то причинѣ, хвала Вышнему не можетъ быть изъясняема, какъ стихъ, призывающій насъ къ принятію тѣла Христова. Въ первомъ случаѣ мы громкогласно провозглашаемъ величіе и славу Христа, а во второмъ пѣсаніе внушаетъ намъ, чтобы мы со страхомъ и вѣрою приступали ко Святому Причащенію. Равнобрно избавленіе,

намъ посланное Господомъ Богомъ, не можетъ быть изъяснено, какъ знаменіе на насъ свѣта лица Господня, а явленіе благодати Божіей, какъ моленіе объ усопшихъ. Чувствуя весь недостатокъ, происходящій отъ однообразія пѣва, я, по мѣрѣ силъ моихъ, старался дать каждому стиху свое музыкальное значеніе, дабы изъяснить смыслъ рѣчей звуками, болѣе приближающимися къ природѣ, и доступными понятіямъ и „чувствамъ каждаго молящагося“. Какъ въ своихъ сужденіяхъ, такъ и въ своихъ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ, Бахметевъ—послѣдователь Львова.

Особенности его творчества тѣ, что онъ болѣе свободно относился къ тексту пѣснопѣній, позволялъ нерѣдко повтореніе и одновременное произношеніе голосами словъ, какъ въ причастныхъ (№ 3, 5, 7, 9, 11, 12, 18, 21, 25, 26, 27, 28, 29), зависѣвшія иногда отъ введенія въ музыку ихъ имитаций, а въ гармоническомъ отношеніи, значительно шире и свободнѣе пользовался диссонирующими сочетаніями, аккордами увеличенными и энгармоническими.

§ 30. Новые опыты переложенія древнихъ церковныхъ мелодій. Глинка и Пютуловъ. Изданія Братства Пресвятыя Богородицы.

Нѣкоторые любители старины находили введенный Турчаниновымъ хроматическій способъ гармонизаціи древнихъ церковныхъ мелодій, несоотвѣтствующимъ характеру этихъ мелодій, написанныхъ первоначально въ діатонической гаммѣ. Поэтому, еще при жизни Турчанинова возникло особое направленіе въ гармонизаціи мелодій, имѣвшее цѣлью дать имъ гармонію діатоническую и въ простѣйшихъ звукосочетаніяхъ. Родоначальникомъ этого направленія былъ знаменитый композиторъ русской оперы М. И. Глинка, а болѣе всѣхъ потрудился въ дѣлѣ гармонизаціи мелодій Н. М. Пютуловъ.—Съ 1836 по 1839-й годъ Глинка, по порученію Государя Николая Павловича, занимался пѣніемъ съ пѣвчими придворной капеллы и написалъ для нихъ „Херувим-

скую“, которую, впрочем, находил неудачною. Около 1853 года Глинка заинтересовался произведениями западной церковной музыки и съ удовольствіемъ слушалъ ихъ исполненіе хоромъ графа Шереметева. Вскорѣ же послѣ того у него возникла мысль примѣнить западные церковные лады къ гармонизаціи обиходныхъ мелодій, и онъ рѣшился заняться ихъ изученіемъ для этой цѣли; до начала же занятій поположилъ на три голоса „эктенію“, „литургію“ и „да исправится“. Но труды великаго Глинки для дѣла церковнаго пѣнія тѣмъ и закончились. Отправившись въ Берлинъ для занятій съ теоретикомъ Деномъ, послѣ 9 мѣсяцевъ занятій, Глинка неожиданно скончался въ 1857 году, на 52-мъ году рожденія (род. 1804 г.).—Дѣло, начатое Глинкой, однако же, не умерло. Продолжателемъ его былъ **Потуловъ**, человекъ, хотя и не столь обширныхъ музыкальныхъ познаній и дарованій, какъ Глинка, но долго и основательно изучавшій по подлиннымъ старѣйшимъ рукописямъ древнія церковныя мелодіи *). Въ своихъ переложеніяхъ онъ оставлялъ основную мелодію совершенно нигдѣ неизмѣненною противъ древнѣйшихъ подлинниковъ и прилагалъ къ ней гармонію діатоническую, въ простѣйшихъ звукосочетаніяхъ трезвучій, большаго и малаго, и ихъ первыхъ обращеній. Стилъ вырабатывался такимъ образомъ весьма строгій, суровый и возвышенный, даже строже и проще, чѣмъ строгій стилъ церковной музыки западной, бывшій ему образцомъ. „Подобное положеніе церковной мелодіи, говоритъ прот. Разумовскій, въ смыслѣ церковнаго пѣнія, чрезвычайно возвышенно, и содержитъ въ себѣ не мало признаковъ своего жизненнаго значенія въ Россіи..... Церковная мелодія, столько привычная слуху православнаго народа русскаго, въ переложеніяхъ Потулова, остается неизмѣнною и весьма ясною. Она

*) Потуловымъ положены: литургія Златоустаго, Вас. Вел., Преждеосвященныхъ Даровъ и пѣніе во св. Четырдесятницу и страстную недѣлю, въ пяти выпускахъ.

не связана музыкальнымъ ритмомъ и тактомъ и, слѣдовательно, отрѣшена отъ узъ новѣйшей музыки, вращается въ предѣлахъ свободнаго, словеснаго, ритма и потому въ церковномъ смыслѣ назидательна, поучительна. Наконецъ, строгій характеръ въ ходѣ сопровождающихъ голосовъ, при благоговѣйномъ и точномъ исполненіи опытными пѣвцами, можетъ производить самое сильное впечатлѣніе на душу всякаго, молитвенно предстоющаго въ храмѣ“. Въ переложеніяхъ Потулова почти всѣ ноты принимаются за самостоятельныя составныя части аккорда, а число аккордовъ ограничено только 7-ю съ ихъ первыми обращеніями, почему и произведенія эти бѣдны въ отношеніи гармоническаго матеріала и не лишены недостатковъ съ художественной стороны, въ отношеніи плавности, свободы и красоты голосоведенія. Такъ какъ, въ основаніе этихъ переложеній взяты извѣстныя опредѣленныя теоретическія соображенія, а не самостоятельная выработка сопровождающихъ основную мелодію голосовъ въ духѣ и характерѣ самой мелодіи, то и ходы голосовъ и ихъ гармоническія соединенія являются какъ бы заранѣе предрѣшенными и связанными этими механическими правилами, а самыя произведенія являются мало выразительными съ художественной стороны. Новѣйшіе представители такого рода гармонизаціи стараются избѣгать недостатковъ гармонизаціи Потулова и для этой цѣли расширяютъ предѣлы строгой гармоніи введеніемъ септаккордовъ, доминатаккорда, иногда квартсекстаккорда и ложныхъ каденцій, а въ голосоведеніи развиваютъ свободу и самостоятельность, стараясь, вмѣстѣ съ тѣмъ, и мелодическіе ходы сопровождающихъ голосовъ, по ихъ движенію, приблизить къ основной мелодіи и уподобить ей. Вслѣдствіе этого оказывается необходимымъ съ одной стороны многія ноты основной мелодіи считать за проходящія, съ другой—употреблять въ значительномъ числѣ проходящія ноты въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. Въ этомъ видѣ переложенія получаютъ характеръ самостоятель-

ной, контрапунктической, разработки основной мелодіи, такого способа гармонизаціи, который болѣе всякаго другого соотвѣтствуетъ мелодическому строенію и характеру древней обиходной церковной мелодіи, въ особенности знаменнаго распѣва. Таковы переложения пѣснопѣи знаменнаго распѣва въ изданіяхъ Братства Пресвятыя Богородицы *), принадлежація, главнымъ образомъ, Соловьеву, Смирнову и др. Художественная сторона въ этихъ переложеніяхъ нашла себѣ должное примѣненіе и развитіе, сообщивъ имъ особый жизненный смыслъ и эстетическое значеніе. Въ сравненіи съ переложеніями Пютулова эти труды стоятъ несравненно ближе къ тому типу церковныхъ пѣснопѣи, который наиболѣе соотвѣтствуетъ высотѣ православнаго Богослужбнаго пѣнія. Тѣ и другія переложения написаны для мужскаго хора четырехголоснаго; при исполненіи смѣшаннымъ хоромъ требуютъ умѣлыхъ транспозицій. Основная мелодія въ изданіяхъ Братства помѣщается неизмѣнно въ верхнемъ голосѣ и иногда содержитъ буквально оитныя лица; ритмъ переложеній свободный.

§ 31. Духовно-музыкальные сочиненія и переложения протоіереев Виноградова.

Самымъ лучшимъ и виднымъ представителемъ того направленія въ духовно-музыкальномъ творчествѣ, начало которому положено Львовымъ, должно считать протоіерея М. Виноградова. Основные положенія этого направленія—господство текста надъ музыкою, подчиненіе ритма музыкальнаго ритму словесному, неповторяемость и одновременное произношеніе всеми пѣвцами словъ текста, отсутствіе неестественнаго растяженія слоговъ текста по требованію музыки, исключеніе сольнаго пѣнія, умѣренный темпъ музыкальнаго движенія, употребленіе естественныхъ голосовыхъ регистровъ, удаленіе изъ музыки лишннихъ эффектовъ, до-

*) Издано 6 выпусковъ, содержащихъ пѣніе на Господи воззвахъ, 8-ми гласовъ, воскресные ирмосы и пѣніе великопостное, знаменнаго распѣва и др.

стигаемыхъ изысканною нюансировкою, красивыми пассажами и замысловатыми мелодическими фигурами отдѣльныхъ голосовъ, наконецъ, простая, удобопонятная и выразительная, по отношенію къ тексту и религіозному чувству молящагося, гармонія,—все эти основоположенія нашли себѣ наилучшее примѣненіе и осуществленіе въ духовно-музыкальныхъ произведеніяхъ прот. Виноградова.

Протоіерей **Виноградовъ**, Михаилъ Александровичъ, происходилъ изъ духовнаго званія и образованіе получилъ въ Рязанской Духовной Семинаріи. Рано почувствовалъ призваніе къ музыкѣ и пѣнію, онъ самостоятельно началъ изучать музыку по современнымъ теоретическимъ руководствамъ и посредствомъ чтенія нотныхъ партитуръ. Состоя первоначально помощникомъ регента, а затѣмъ и регентомъ при архіерейскомъ хорѣ, Виноградовъ, во время поѣздокъ архіепископа въ Петербургъ, имѣлъ возможность встрѣчаться тамъ съ современными выдающимися композиторами духовной музыки. Онъ близко знакомъ былъ съ Турчаниновымъ и Львовымъ, предъ которыми особенно преклонялся и совѣтами котораго онъ часто пользовался, и, что вполне естественно, находился подъ непосредственнымъ и сильнымъ вліяніемъ его духовно-музыкальнаго творчества, какъ это очевидно образомъ отразилось на многихъ его произведеніяхъ. Въ 1871 году Виноградовъ оставилъ занятія съ архіерейскимъ хоромъ и сталъ удѣлять пѣнію лишь свободный пастырскій досугъ; въ 1885 году скромно праздновалъ 50-ти лѣтіе своего священнослуженія, а въ 1888 г. скончался.

Протоіерею Виноградову принадлежатъ 37 духовно-музыкальныхъ произведеній, въ томъ числѣ 11 переложеній: 8 догматиковъ знаменнаго распѣва, стихира „Богоначальнымъ маповеніемъ“—осмогласная, „О Тебѣ радуется“, греческаго распѣва, стихира на Введеніе, а остальные собственныя его композиціи. Выдающіяся сочиненія Виноградова: „Милость мира“, „херувимскія“: D-dur и E-moll, „Взбран-

ной воеводѣ“, „Хвалите имя Господне“, причастны: „Радуйтесе праведни“, „Во всю землю“, „Въ память вѣчную“, „Знаменася на насъ“, „Явися благодать“, „Творий ангелы“, „Блажени яже избралъ“, „Тѣло Христово примите“, „Нынѣ силы“ и др.; переложения всѣ написаны просто, понятно и художественно; лучшія же изъ нихъ: „О Тебѣ радуется“ и „Богоначальнымъ мановеніемъ“.

Духовно-музыкальныя сочиненія прот. Виноградова, помимо ихъ виѣшнихъ достоинствъ, отражающихся въ скромномъ и серьезномъ темпѣ движенія, въ простомъ, плавномъ и естественномъ голосоведеніи, въ отсутствіи музыкальныхъ эффектовъ, въ гармоніи, богатой разнообразіемъ звукоочетаній, текучей и выразительной, полны глубокаго интереса, жизни и смысла и по впечатлѣнію, производимому ими на душу молящагося, вполне благотворны и назидательны, возбуждая въ слушателяхъ бодрость духа, крѣпкую вѣру, твердое упованіе, возвышенное, любвеобильное и всепрощающее настроеніе духа съ смиреннымъ сознаніемъ слабости и недостоинства человѣческаго предъ величествомъ славы Творца всего.

„Слушая музыку Виноградова, говоритъ одинъ изъ читателей его таланта, мы признаемъ, что это наша церковная музыка, къ которой мы привыкли, которую слышимъ издѣтства, мы видимъ въ ней преемственность преданія, знаемъ, что употребленіе ея освящено вѣковымъ существованіемъ въ русской церкви. И такъ какъ, эта музыка возвышаетъ душу, способствуетъ молитвенному настроенію, то мы признаемъ за ней неоспоримое право существованія, видимъ въ ней прочныя задатки дальнѣйшаго усовершенствованія“ *).

Въ своихъ переложеніяхъ, произведеніяхъ уже позднѣйшихъ, прот. Виноградовъ склоняется въ своемъ музыкальномъ творествѣ къ діатоническому роду музыки, чѣмъ и отдаетъ

*) Правосл. Обзорніе, 1885 г., январь, 201—4.

свою дань современному направленію духовно-музыкальнаго творчества, характеризуемаго рѣшительнымъ поворотомъ въ сторону самобытнаго, народнаго и строго церковнаго его развитія.

§ 32. Придворный напѣвъ.

Придворный напѣвъ получилъ свое начало въ первой четверти настоящаго вѣка, когда придворная капелла достигла значительнаго развитія и совершенства по исполненію партесно-положеннаго. Начало 19-го вѣка особенно замѣчательно въ исторіи церковнаго пѣнія по своему вниманію къ старой церковной мелодіи. Пѣвцы капеллы, собранные съ разныхъ концовъ Имперіи, кромѣ естественныхъ дарованій своего голоса, приносили съ собою въ капеллу совершенное знаніе родныхъ, мѣстныхъ, церковныхъ напѣвовъ. Разнообразіе роспѣвовъ, стекавшася отовсюду въ капеллу, было не малозначительно. Капелла представляла собою обширное вмѣстилище, гдѣ всѣ разнообразныя роспѣвы Русской церкви, подобно разнымъ металламъ въ одномъ горнѣ, должны были, такъ сказать, расплавиться, слиться. Роспѣвы разныхъ русскихъ мѣстностей дѣйствительно сложились въ капеллѣ въ одно цѣлое и образовали собою то, что нынѣ всѣмъ извѣстно подъ именемъ придворнаго напѣва *).

Первый опытъ изданія придворнаго напѣва для общаго употребленія былъ сдѣланъ во время управленія капеллою Бортиянскимъ. Первоначально была издана литургія простаго придворнаго напѣва, положенная на голоса Грибовичемъ. Въ 1830 г. придворной капеллой была издана литографированная круглою потою книга „кругъ простаго церковнаго пѣнія“, на два голоса, и при ней „панихида“, на четыре голоса. Книга эта, хотя названа „кругомъ“, но не содержала въ себѣ полнаго состава пѣснопѣній на круг-

*) Церковн. п. въ Россіи, прот. Разумовскаго.

дый годъ; иное въ ней было опущено, а иное измѣнено. Въ ней не было тропарей на „Богъ Господь“, антифоновъ, кромѣ 4-го гласа, воскресныхъ ирмосовъ всѣхъ гласовъ, а вмѣсто нихъ катавасія „Отверзу уста“; не было втораго канона праздника Рождества Христова, ирмосовъ праздника Успенія; на литургіи преждеосвященной не было „Нынѣ силы небесныя“. Прокимны вечерніи положено было пѣть по образцу „Господь воцарися“, речитативомъ, на одной нотѣ; для пѣснопѣній изъ литургіи Василия Великаго „Вечери твоя тайныя“, Да молчитъ всякая плоть“ и „О Тебѣ радуется“, вмѣсто древнихъ умиленныхъ напѣвовъ, предназначался напѣвъ обычный 6-го голоса. Св. Синодъ, указомъ 31 мая 1833 г. предписывалъ сокращеній и измѣненій „круга“ противъ нотныхъ синодальныхъ книгъ не принимать за правило и сообразоваться съ кругомъ. Въ 1845 г. въ дополненіе къ „кругу“ и для устраненія произвола въ пользованіи имъ, учителемъ капеллы, по распоряженію директора ея, Воротниковымъ составлена книга, содержащая пѣніе, употребляемое при Дворѣ, на четыре голоса, въ скрипичномъ ключѣ, въ двѣ строки. Въ 1846 г. директору капеллы поручено было собрать и издать всѣ пѣснопѣнія, употребляемыя въ Богослуженіи въ придворныхъ церквахъ. Плодомъ новыхъ трудовъ былъ „Полный обиходъ“, въ 2-хъ частяхъ, и „Краткій Ирмологій“, обѣ книги на четыре голоса. Эти книги вытѣснили собою прежнія изданія капеллы и замѣнили ихъ, въ короткое время выдержавъ два тисненія. Въ новыхъ изданіяхъ капеллы издатели задались цѣлью предварительно ознакомиться съ существовавшими по епархіямъ способами гармонизаціи мелодій, для чего собрали отовсюду рукописныя переложенія древнихъ напѣвовъ, а затѣмъ, рѣшили издать древнія мелодіи въ ихъ подлинномъ, несимметричномъ ритмѣ. Такимъ образомъ, подъ руководствомъ директора капеллы А. О. Львова, трудами учителей капеллы Воротни-

кова и Ломакина, изданы были капеллою: 1) „Октоихъ“ нотнаго пѣнія „знаменнаго роспѣва“; 2) „Обиходъ нотнаго церковнаго пѣнія“, въ 2-хъ частяхъ; 3) „Сокращенный Ирмологій знаменнаго роспѣва“; 4) „Ирмосы воскресные, Господскимъ, Богородичнымъ и инымъ праздникамъ, греческаго роспѣва“*); 5) „Ирмосы четырехдесятницы и страстной седмицы, сокращеннаго греческаго“ роспѣва; 6) „Воскресные утренніе антифоны, греческаго роспѣва; 7) „Утреди, греческаго напѣва“ **). Книги эти въ своей совокупности удовлетворяли всѣмъ требованіямъ круга Богослужебнаго пѣнія и были рекомендованы въ руководство по церквамъ. Московскій комитетъ, которому поручено было ближайшее разсмотрѣніе этихъ книгъ со стороны близости ихъ напѣвовъ къ подлиннику, синодальнымъ нотнымъ книгамъ, нашелъ близкими къ нему въ „Октоихѣ“ Богородичны 3 и 4 гласа, въ „Сокращенномъ Ирмологѣ“ воскресные ирмосы 1 гласа и на Пятидесятницу, въ „Ирмологѣ греческаго роспѣва“: воскресные ирмосы 6 гласа, ирмосы на Рождество Христово (2-й конопъ), на Срѣтеніе и Вознесеніе Господне и въ день Успенія Пресв. Богородицы; въ книгѣ антифоновъ—антифоны 6 гласа, въ „Утреди“: „Свѣте тихій“, „На рѣкахъ Вавилонскихъ“ и нѣкоторыя величанія***). Въ 1869 г., въ директорство Бахметева, это изданіе были пересмотрѣно, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ измѣнено и дополнено, а затѣмъ, отпечатано подъ новою редакціею Бахметева и остается неизмѣннымъ и доселѣ. „Придворный напѣвъ, говоритъ прот. Разумовскій, утратилъ въ себѣ древнее различіе церковныхъ гласовъ и не содержитъ осмогласія въ полной силѣ“. Сужденіе Высокопреосвященнаго Филарета, митрополита Московскаго, о придворномъ напѣвѣ слѣдующее:

*) Греческаго роспѣва только 1, 2 и 8 гласъ, а 5, 6 и 7—сокращеннаго знаменнаго роспѣва; остальные гласы—обычнаго роспѣва.

**) Были въ ней пѣснопѣнія и другихъ напѣвовъ: знаменнаго и кievскаго.

***) См. „Церк. п. въ Россіи“, прот. Разумовскаго, стр. 251—2.

„Придворное пѣніе имѣть свое признанное достоинство и свою славу. Однако, любящій и знающій древнее церковное пѣніе, можетъ сказать, что нѣкоторыя части придворнаго пѣнія сохранили близость къ духу и характеру древняго церковнаго пѣнія, а нѣкоторыя отъ перелагателей потеряли измѣненіе не къ лучшему“. Безспорное достоинство придворнаго напѣва составляетъ безусловная правильность и звучность гармоніи, а затѣмъ, строгое соотвѣтствіе текста съ движеніемъ напѣва, какъ въ отношеніи просодіи его, такъ и въ отношеніи грамматической связи и дѣленія его по предложеніямъ.

§ 33. Новѣйшіе опыты переложений. Переложенія придворной капеллы, переложенія Римскаго-Корсакова, Азѣва, Архангельскаго, Львовскаго, переложенія въ изданіи общества любителей церковнаго пѣнія въ Москвѣ.

Въ 1883 г., вмѣсто Бахметева, управленіе капеллою было поручено Балакиреву, извѣстному знатоку русской народной музыки, ближайшему преемнику въ музыкальнѣмъ творчествѣ и послѣдователю Глинки. Сотрудникомъ его былъ назначенъ извѣстный русскій композиторъ Римскій-Корсаковъ. Съ этого времени направленіе въ дѣятельности капеллы стало болѣе народнымъ, національнымъ, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова. Это новое направленіе сказалось прежде всего и самымъ очевиднымъ образомъ въ послѣдовавшихъ затѣмъ изданіяхъ капеллы и печатныхъ трудахъ представителей новаго направленія и его послѣдователей.

Въ новыхъ изданіяхъ капеллы какъ „Всенощная древнихъ напѣвовъ“, рѣшено было сохранить древнюю церковную мелодію, какъ неприкосновенную святыню, буквально, безъ измѣненія, въ виду же ея диатоническаго строя и народнаго характера, положить ее въ гармонію диатоническую, съ сохраненіемъ церковно-народнаго характера, въ простѣйшихъ трезвучныхъ сочетаніяхъ, съ самостоятельнымъ веденіемъ сопровождающихъ ее голосовъ, въ видѣ

простѣйшаго контрапункта. Ясно и сознательно намѣченная цѣль нашла себѣ достойное осуществленіе въ изданіи капеллы „Всенощное бдѣніе древнихъ напѣвовъ“ (1888 г.); книга эта имѣетъ всѣ преимущества *подлиннаго церковнаго Обихода четырехголоснаго* и должна быть признана въ церковномъ клирѣ и пѣвческой практикѣ книгою капитальною, классическою, образцовою въ полномъ смыслѣ. Къ достоинствамъ книги относится доступность голосовыхъ партій (въ среднихъ регистрахъ) для обыкновенныхъ хоровъ, и значительная ея полнота, отвѣчающая неотложнымъ требованіямъ Церковнаго Устава. Такъ всѣ прокимны и „Святъ Господь“ изложены древнею знаменною мелодіею, а нѣкоторыя пѣснопѣнія, какъ „Покаянія отверзи ми двери“, „Взбранной воеводѣ“, для практическаго удобства, изложены въ двухъ напѣвахъ. При всей простотѣ гармонизаціи мелодій и строго церковномъ ея характерѣ, переложенія не лишены и художественныхъ достоинствъ въ духѣ народнаго творчества.

Въ переложеніяхъ **Римскаго-Корсакова** отражается тотъ же характеръ церковно-народнаго творчества, какъ и въ переложеніяхъ капеллы. Ему принадлежатъ переложенія: „Херувимская“ (обычн. нап.), „Да молчитъ“ — кievск. расп., „Хвалите Господа“, „Чертогъ твой“, „Се женихъ“ — кievск. расп., и „На рѣкахъ Вавилонскихъ“.

Новое направленіе духовно-музыкальнаго творчества въ переложеніяхъ капеллы утвердило важное значеніе въ церковной музыкѣ простѣйшаго контрапункта. Примѣру капеллы, ея своеобразному духовно-музыкальному творчеству, послѣдовали и другіе церковные композиторы въ своихъ собственныхъ частныхъ трудахъ. Въ этомъ новомъ направленіи стали работать Львовскій, Архангельскій, Азѣвъ и др. Въ переложеніяхъ капеллы, за немногими исключеніями, каждой нотѣ основной мелодіи придано самостоятельное гармоническое значеніе, проходящихъ нотъ нѣтъ и въ сопровож-

дающих мелодію голосахъ—произведенія имѣютъ видъ простаго контрапункта—ноты противъ ноты; въ переложенияхъ **Львовскаго** границы контрапункта уже значительно расширены, ноты основной мелодіи нерѣдко принимаются какъ проходящія и вспомогательныя, подобныя же ноты нерѣдко встрѣчаются и въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, отчего голосоведеніе много свободнѣе, и самая разработка мелодіи принимаетъ видъ сложнаго или смѣшаннаго контрапункта, что безъ сомнѣнія, имѣетъ болѣе основательности и жизненнаго интереса, чѣмъ строгій, суровый видъ гармонизаціи Потуловскихъ переложений, и носитъ въ себѣ всѣ признаки художественнаго творчества. Потуловскія переложения представляютъ собою простѣйшій видъ аккордовой гармоніи; переложения капеллы являютъ собою уже опыты контрапунктовой разработки мелодіи, съ самостоятельнымъ голосоведеніемъ; переложения Львовскаго обнаруживаютъ въ своемъ строеніи значительно развитый сложный контрапунктъ, съ болѣе свободнымъ голосоведеніемъ, и въ этомъ смыслѣ представляютъ собою высшую ступень развитія русскаго духовно-музыкальнаго творчества.

Въ переложенияхъ **Архангельскаго** предстѣдуются болѣе практическія цѣли—дать пѣвцамъ полный кругъ Богослужбныхъ пѣснопѣній, которыя, выдерживая буквально основную церковную мелодію, соответствовали бы ихъ обыкновеннымъ голосовымъ средствамъ и не лишены были бы вмѣстѣ съ тѣмъ музыкально-пѣвческаго интереса. Въ переложенияхъ Архангельскаго, какъ и въ переложенияхъ Братства Пресв. Богородицы, стиль гармоническій преобладаетъ надъ контрапунктическимъ; кромѣ трезвучныхъ сочетаній въ гармонію введены септаккорды съ ихъ первыми обращеніями и разрѣшеніями, ложные кадансы и изрѣдка хроматизмъ въ сопровождающихъ голосахъ. Это сообщаетъ переложеніямъ значительное гармоническое разнообразіе и звучность. Переложения, изданныя О. л. ц. п., составлены не въ

одномъ стилѣ. Переложения Полуектова составлены въ общегармоническомъ стилѣ, довольно звучно, съ басомъ и альт-томъ мало подвижными. Воскресные примсы (Вейхенталь и Комаровъ) болѣею частію построены на септаккордахъ, по своей композиціи приближаются къ изданіямъ Братства въ С.-П. Переложения Кашперова приближаются къ типу переложений Львовскаго. Переложение Комарова „Радуйся живоносный кресте“ исполнѣ своеобразно, съ самостоятельнымъ построеніемъ и развитіемъ голосовъ въ духѣ народнаго творчества, въ свободномъ контрапунктовомъ стилѣ, не чуждо диссоциирующихъ сочетаній.

Переложения Азѣва, учителя капеллы, составлены съ преобладаніемъ строгаго контрапунктческаго стиля переложений капеллы, не лишены и своеобразныхъ гармоническихъ красотъ*).

§ 34. Новѣйшія духовно-музыкальныя сочиненія Афанасьева, Римскаго-Корсакова, Азѣва, Войденова, Малашкина, Чайковскаго.

Литургія соч. **Афанасьева** въ отношеніи музыкальной техники не лишена многихъ несовершенствъ, а въ отношеніи текста—погрѣшностей противъ просодіи, но, въ общемъ, представляетъ произведеніе своеобразное по свѣжести и текучей плавности гармоніи, не прерываемой каденцами, и по разнообразію движенія голосовъ.

Духовно-музыкальныя сочиненія Римскаго-Корсакова, Азѣва, Войденова, Чайковскаго и др. представляютъ собою попытки создать самостоятельную русскую церковную музыку, главнымъ образомъ на основаніи особеннаго строя русскихъ народныхъ пѣсенъ и на началахъ строгаго контрапункта и своеобразной русской народной гармоніи. Въ литургіи соч. **Римскаго-Корсакова** преобладаетъ гармонія діа-тоническая, безъ повышеннаго минора, преимущественно въ

*) Переложения Георгіевскаго могутъ быть отмѣчены только въ отношеніи близости основной мелодіи къ подлиннику, нерѣдко воспроизводящей его буквально.

простѣйшихъ трезвучныхъ аккордахъ, въ стилѣ контрапунктическомъ и съ своеобразными иногда каденціями въ духѣ народнаго творчества. Вслѣдствіе значительнаго самостоятельнаго развитія ходовъ отдѣльныхъ голосовъ и введенія въ музыку нѣкоторой имитации, авторъ вынужденъ допустить повтореніе, несомнѣнное произношеніе словъ текста и неодновременное вступленіе голосовъ, дающее сольное пѣніе.

Произведенія **Азѣва** отличаются тѣмъ же преобладающимъ характеромъ построенія съ значительнымъ превосходствомъ мелодическаго сопоставленія и движенія голосовъ надъ гармоническимъ и нерѣдкимъ употребленіемъ ложныхъ каденцій. Примѣненіе имитации ведетъ къ тѣмъ же послѣдствіямъ, невыгоднымъ для уразумѣнія смысла выпѣваемого текста и для различенія звуковаго состава и значенія отдѣльныхъ словъ текста.

Произведенія **Войденова** довольно оригинальны по своему строенію и характеру музыки. Вслѣдствіе употребленія диссонирующихъ сочетаній звуковъ, сектъ—и нонаккордовъ, уменьшеннаго трезвучія, послѣдованія двухъ большихъ терцій, въ натуральномъ ихъ видѣ, ложныхъ каденцій, мелодическаго минора,—гармонія его произведеній жестка и сурова, но нерѣдко и художественна. Авторъ иногда употребляетъ ритмъ несимметричный; тексту не даетъ излишнихъ повтореній и несомнѣннаго произношенія его словъ. Лучшія произведенія его „Херувимская“, „Хвалите Господа“, „Нынь силы“ и „Милость мира“. Изъ переложеній „Все упованіе“ составлено просто и музыкально.—**Малашкинъ** извѣстенъ, главнымъ образомъ, какъ трудолюбивый составитель и редакторъ древнихъ мелодій Кіево-Печерской Лавры. Имъ редактированы и изданы „Всенощная“ и „Литургія“ и др. пѣнопѣнія по напѣву Кіево-Печерской Лавры въ ихъ первобытной гармоніи, въ техническомъ отношеніи довольно несовершенной и неотличающейся самобытнымъ характеромъ, богатствомъ и разнообразіемъ звуко сочетаній, при одновре-

менномъ, однако же разнообразіи, богатствѣ и красотѣ основной мелодіи напѣва. Собственныя сочиненія Малашкина не отличаются самобытностью и своеобразіемъ творчества, въ нихъ большею частію слышатся мотивы, напоминающіе собою тѣ же лаврскіе напѣвы, которые такъ часто слышалъ и изучалъ самъ композиторъ. Основная мелодія, какъ это бываетъ въ переложеніяхъ, въ сочиненіяхъ автора обыкновенно движется двухголосно въ параллельныхъ терціяхъ и секстахъ, въ то время какъ другіе голоса берутъ главныя гармоническія ноты; авторъ не чуждъ употребленія имитаций и сольнаго пѣнія. Встрѣчается у автора повтореніе и неодновременное произношеніе словъ вмѣстѣ съ имитациями, какъ въ „Покаяніи“; неудобное распредѣленіе текста, какъ въ „Нынь силы“: сначала голоса поютъ „се бо входитъ царь“, а затѣмъ повторяютъ: „се бо входитъ царь славы“ и т. п.

Произведенія и переложенія **Чайковскаго**, „Литургія“ и „Всенощная“, составленныя съ употребленіемъ мелодическаго минора и ложныхъ каденцій, въ стилѣ довольно свободномъ, гармоническомъ, рассчитаны на большія пѣвческія голосовыя средства.

