

Д 240
118

Прот. М. Лисицынъ.

801-17
846

О НОВОМЪ НАПРАВЛЕНИИ
ВЪ РУССКОЙ
ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКѢ.

Рефератъ, прочитанный въ С.-Петербургскомъ Обществѣ писателей о
музыкѣ 9-го ноября 1908 года.

Цена 50 коп.

Напечатанъ въ журналѣ: „Музыкальный Труженикъ“.



ПОСТАВЩИКЪ ДВОРА ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА
МОСКВА.



Т-ВО СКОРОВОДАТНИ А. А. ЛЕВЕНСОНЪ
ПЕТЕРБУРГЪ, 22.



1909.

Прот. М. Лисицынъ.

О НОВОМЪ НАПРАВЛЕНИИ
ВЪ РУССКОЙ
ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКѢ.

Рефератъ, прочитанный въ С.-Петербургскомъ Обществѣ писателей о
музыкѣ 9-го ноября 1908 года.

Цѣна 50 коп.

Напечатанъ въ журналѣ: „Музыкальный Труженикъ“.



ПОСТАВЩИКЪ АВРОРАГО ВЕЛИЧЕСТВА С. С. СКОРОДЮКЪ, А. А. ЛЕВИНСКОЕ
МОСКВА, ТИВЕРСКАЯ, МАШИНОСТРОИТЕЛЬНАЯ ПУР., СОЛ. Д.

1909.

О новомъ направленіи въ русской церковной музыкѣ.

Новое направленіе въ русской церковной музыкѣ, какъ все вообще новое въ исторіи, составляетъ предметъ для возраженій съ одной стороны, осмѣянія съ другой, недоумѣнія съ третьей и лишь со стороны четвертой сочувствія. Одни называютъ это новое направленіе въ русской церковной музыкѣ декадансомъ, другіе кричатъ, что это революціонные мотивы и предлагаютъ директору придворной капеллы озаботиться изгнаніемъ ихъ съ церковныхъ клиросовъ*). Но, вѣроятно, ни директоръ капеллы, ни самъ авторъ предложенія не въ состояніи были бы ясно себѣ представить, какимъ способомъ они могли бы осуществить это очищеніе клироса отъ вновь зародившагося музыкальнаго направленія, когда тѣ-же самые клироса переполнены разнаго рода рукописной музыкальной трухой, сочиняемой регентами и т. п. безвѣстными авторами. Еще не нашелся, да врядъ-ли и въ будущемъ найдется такой Геркулесъ, который бы очистилъ клироса отъ этого сора. Это дѣло не подъ силу, ни директору придворной капеллы, ни какому-либо учрежденію, хотя бы и облеченному неограниченными помилостивенными правами, ни цензурнымъ комитетамъ. Это сможетъ сдѣлать въ будущемъ только серьезное музыкальное образованіе регентовъ, священниковъ и отчасти прихожанъ.

Цѣлью моего труда будетъ не только ознакомить читателей съ новымъ направленіемъ въ русской церковной музыкѣ, но и показать, что это направленіе не заключаетъ въ себѣ ничего—ни революціоннаго, ни декадентскаго. Во-первыхъ, я не могу никакъ согласиться съ тѣми, которые кричатъ, что новое направленіе въ церковной музыкѣ революціонно. Революція есть господство раз-

рушительныхъ началъ, а новое направленіе созидательнаго характера. Но если понимать революцію въ смыслѣ обновленія, или освѣженія какой-либо атмосферы сдѣланнаго смѣлымъ шагомъ по отношенію къ предшествовавшей эпохѣ, то въ такой характеристикѣ новаго направленія будетъ доля правды. Эту смѣлость поворота можно сравнить съ свѣжимъ воздухомъ, впущеннымъ въ комнату; но и свѣжій воздухъ имѣетъ нѣчто общее съ прежнимъ воздухомъ, находившимся въ комнатѣ. Я, во-вторыхъ, не могу согласиться, что новое направленіе есть и декадансъ, — хотя, какъ тезисъ исторіи, оно имѣетъ нѣчто общее и съ декадансомъ; только какъ понимать это выраженіе? Я не считаю, что современный, такъ называемый, декадансъ въ искусствѣ есть упадокъ искусства.

Буквально слово декадансъ дѣйствительно значить „упадокъ“. Но я полагаю, что въ современномъ искусствѣ декадансъ вовсе не есть упадокъ. Конечно и среди произведеній декадентскаго направленія есть много бездарныхъ, но меньше ли было безталанныхъ произведеній въ направленіяхъ предшествующихъ эпохъ? Увы, на этотъ вопросъ нельзя дать утвердительнаго отвѣта.

Въ чемъ суть декаданса? Взгляните хоть на шрифтъ выѣсокъ въ стилѣ moderne, и вы увидите, что это есть возвращеніе къ стариннѣ. Русскій шрифтъ на выѣскахъ стили nouveau напоминаетъ древне-славянскій, но имѣетъ на этомъ фонѣ и новыя живописныя черты. То же самое въ живописи, въ архитектурѣ, въ мебельнорукѣ. Вездѣ вы увидите нѣчто древнее, одухотворенное чѣмъ-то новымъ. Однимъ словомъ, въ декадансѣ вы видите ситтель древнихъ идей съ новыми связями. То же самое въ литературѣ. Вы видите, что какой-нибудь писатель новаго направленія, напр., Мережковскій



201119832

*) «Нов. Вр.», № 10074, 1906 г.

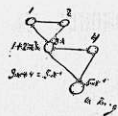
синтезирует древнія языческія эпохи и ихъ идеи съ христіанскими воззрѣніями, древне-греческую жизнь съ вѣкомъ ренессанса и даже нашей русской жизнью эпохи Петра Великаго. Я разумю тутъ трилогию нашего писателя „Юліанъ“, „Воскресшіе боги“ и „Петръ и Алексѣй“.

Однимъ словомъ, я хочу сказать, что я понимаю (убѣждать, что такъ и слѣдуетъ понимать) декадансъ не въ смыслѣ провала искусства, литературы, философіи и всей прочей культуры въ какую-то яму на томъ основаніи, что они несутъ на себѣ ярлыкъ декаданса, а смотрю такъ, что декадансъ такое же законное явленіе въ исторіи, какъ и всѣ предшествовавшія — реализмъ, романтизмъ, сентиментализмъ и проч. Я хочу сказать, что планъ развитія идей, указанный Гегелемъ (тезисъ, антитезисъ, синтезъ) вполне приложимъ и къ тому явленію въ исторіи, которое противники его окрестили декадансомъ, или упадочничествомъ.

Въ самомъ дѣлѣ, декадансъ есть антитеза крайностямъ предшествовавшаго направленія, т.-е. антитеза грубому реализму, какъ реализмъ былъ антитезой романтизму, послѣдній сентиментализму, а сентиментализмъ псевдоклассицизму и т. д. Пойдемъ обратнымъ путемъ. Начнемъ съ язычества. Ему антитезой явилось христіанство. Въ ренессансѣ мы видимъ уже синтезъ, сочетаніе идей христіанской и языческой эпохъ. Эпоха энциклопедистовъ XVIII вѣка была антитезой ренессансу, но наступившій затѣмъ мистицизмъ былъ антитезой предшествовавшей эпохѣ невѣрія и синтезомъ предшествовавшихъ эпохъ вплоть до ннѳогорейцевъ и египетской культуры. Сентиментализмъ, отрицая псевдоклассицизмъ, однако имѣлъ общія черты „псевдо“, романтизмъ не чуждъ былъ сентиментальности, а реализмъ не исключалъ всѣхъ предшествовавшихъ эпохъ. Декадансъ, будучи антитезой къ предшествовавшей эпохѣ реализма, однако синтезируетъ идеи даже самыхъ отдаленныхъ періодовъ. Въ религіозномъ и философскомъ созерцаніи какого-либо современнаго мыслителя вы встрѣтите идеи и мистическаго періода христіанства, и классической эпохи Діонисія и Пана. „Великій Панъ еще не умеръ“.

Эта идея сквозитъ у многихъ современныхъ поэтовъ-мыслителей.

Однимъ словомъ, планъ развитія идей, указанный Гегелемъ, осуществляется и теперь. Планъ этотъ слѣдующій. Существуетъ какой-либо тезисъ. Ему противопоставляется антитезисъ. Изъ нихъ обоихъ составляется третье положеніе—синтезъ.



Но синтезъ не есть простое сложене: онъ вноситъ въ свою субстанцію и новыя черты. Онъ становится новымъ тезисомъ. Ему противопоставляется и новая антитеза, въ соединеніи съ которой и составляется новое сочетаніе, новый синтезъ, при чемъ въ него привносятся и новыя идеи и т. д.

Да простятъ мнѣ читатели это отступленіе, но оно имѣетъ прямое отношеніе къ предмету, о которомъ я поставилъ себѣ задачей говорить, ибо я хочу показать, что новое направленіе церковной музыки, если даже ставить его въ параллель съ общимъ движеніемъ въ искусствѣ, такъ называемымъ декаданствомъ, все таки есть законное явленіе въ исторіи нашего церковнаго пѣнія—и представляеть не плевема, а истинный расцвѣтъ тѣхъ добрыхъ сѣмянъ, которые были посеяны на нашемъ клиросѣ предшествовавшими эпохами, начиная съ принятія въ нашей странѣ христіанства.

Итакъ, я согласился бы съ тѣми, которые видятъ въ декадансѣ эволюцію искусства, а не его упадокъ, или конецъ. Этой фразой я, конечно, не беру подъ свое покровительство всѣхъ, такъ называемыхъ, декадентовъ, какъ даровитыхъ, такъ и бездарныхъ. Но утверждаю, что современное направленіе въ искусствѣ есть плодъ предшествовавшихъ культуръ, что оно есть движеніе впередъ, а не назадъ, прогрессъ, а не упадокъ.

Показать это органическое развитіе новаго направленія въ церковной музыкѣ изъ предшествовавшихъ эпохъ и составить содержаніе настоящаго реферата.

Христіанство официально мы приняли въ 988 г. Но культурное его вліяніе было и раньше. Ироисходило это вслѣдствіе нашихъ оживленныхъ сношеній съ Византіей и Болгаріей. Сношенія эти были или торговля, или военныя. Въ томъ и другомъ случаѣ христіанская культура этихъ странъ вливалась къ

намъ болѣе широкою рѣкою, чѣмъ, напр., культура Западной Европы въ XIX вѣкѣ, не смотря на существованіе желѣзныхъ дорогъ. Желѣзныя дороги соединили человѣчество, но и разъединили его. Люди стали предприимчивѣе, стали считать разстояніе иными масштабами, но зато, вѣдучи напр., отъ Петербурга до Варшавы, или отъ Кіева до Софіи, мало интересуются тѣмъ, что находится между этими пунктами. Тогда люди общались или на судахъ, или на лошадяхъ, или гѣшкомъ. Но, общась болѣе медленнымъ способомъ, они зато знали каждую версту изъ пройденнаго пути. Благодаря этому обстоятельству и культура прочіе застѣдала на известной территоріи и застѣвалась сплосъ, тогда какъ теперь она прививается только на конечныхъ пунктахъ. Петербургъ, напр., во многомъ можно сравнить съ Парижемъ, Берлиномъ, но стоитъ отъѣхать отъ вашей столицы на какихъ-нибудь 50—100 верстъ, какъ вы попадете въ условія совершенно уже иной культуры, скажемъ, XVII-го что ли вѣка. Я говорю это для того, чтобы нарисовать въ воображеніи читателя прочность культурныхъ вліяній на насъ Византіи и Болгаріи. Отсутствіе границъ въ нашемъ смыслѣ таможенъ, цезуры, свободный переходъ изъ страны въ страну, медленное сообщеніе все это способствовало осѣданію у насъ культурныхъ вліяній названныхъ странъ. Кушцы, калкии переходили, ратники были переносчиками этихъ культурныхъ вліяній. Они занесли къ намъ пѣсни другихъ странъ. Кіевъ того времени былъ менѣе изолированнымъ отъ Греціи и Болгаріи и др. странъ городомъ, чѣмъ современный Кіевъ.

Христіанство перешло къ намъ изъ Греціи не только въ формѣ отвлеченной доктрины, но и съ придаткомъ обрядовыхъ ея аксессуаровъ. Однимъ словомъ, намъ было передано въ наслѣдіе и христіанское искусство. Греческіе зодчіе строили наши храмы, греческіе доместики и цсалты были и первыми устроителями нашего церковнаго пѣнія. Правда, о послѣднихъ упоминается только во времена Ярослава Мудраго, когда „приндона три гречестіи илвци“ и установили у насъ „грнссставное сладкогнасованіе“. Но нельзя предположить, чтобы не было у насъ пѣнія и до этого времени. Бого-

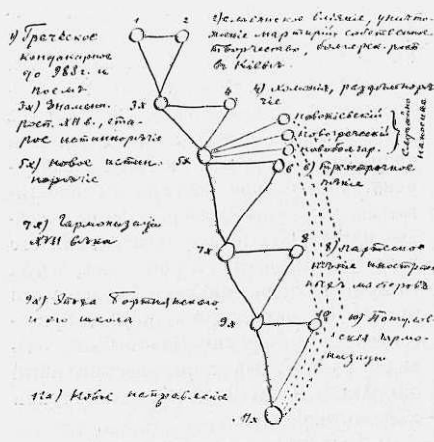
служеніе христіанское немаломо безъ пѣнія. А между тѣмъ христіанъ у насъ было въ Кіевѣ и при Игорѣ настолько много, что о нихъ явилась нужа упомянуть даже осебо въ договорѣ (944 г.) съ греками; при чемъ въ вѣрности соблюденія договора они клипуютъ осебо въ церкви св. Іліи, которая называется „соборной“, т.-е. этимъ названіемъ предпологается существованіе и другихъ церквей приходскихъ, а также большое количество христіанъ въ Кіевѣ того времени. Невозможно ни минуты сомнѣваться, что существовало и богослуженное пѣніе. Вотъ почему о заведеніи его и не упоминается лѣтописцемъ, когда говорится о крещеніи Руси. Упоминается правда о „царнцнномъ хорѣ“, привезенномъ изъ Кореуни. Но это было, очевидно придворный хоръ, доставленный для Анны, жены Владиміра святаго, изъ Константинополя.

Но если пѣніе существовало, то какое оно было, національное, или иностранное? И если послѣднее, то какое?

О національномъ церковномъ пѣніи въ ту пору нельзя еще было думать. Пѣніе было, конечно, иностранное. Вѣдь большинство и христіанъ до Владиміра было преимущественно изъ иностранцевъ. Это были варяги, побывавшіе на службѣ въ Константинополѣ и тамъ принявшіе христіанство, т.-е. бывшіе обитатели Скадинавскаго полуострова. Есть сказаніе (правда, Норвежское), что и самъ Владиміръ святой рѣшился принять христіанство подъ вліяніемъ убѣжденій Олафа Тригвасона, норвежскаго принца. При всѣхъ этихъ обстоятельствахъ понятно, что національнаго церковнаго пѣнія у насъ быть не могло еще.

Такимъ образомъ, первый тезисъ исторіи церковнаго пѣнія у насъ это *грецизмъ*, т.-е. существованіе у насъ греческаго пѣнія безъ всякихъ помѣненій сравнительно съ тѣмъ, какъ оно было поставлено и существовало въ Греціи. Это пѣніе началось у насъ задолго до 988 г., т.-е. до крещенія кіевлянъ и продолжалось довольно значительное время и послѣ этого года. О существованіи этого пѣнія у насъ свидѣтельствуютъ сохранившіеся до настоящаго времени кондакари съ греческими знаменами, т.-е. кривыми греческими нотами и съ греческими выраженіями въ текстѣ. Кон-

дакарн эти, содержащіе въ себѣ краткіе праздничныя пѣнопѣнія, или кондаки, относятся къ XI-му вѣку, а ноты въ нихъ или крюки совершенно схожи съ



крюкамъ, сохранившимися у грековъ на Афонѣ, напр., относившимися тоже къ XI-му, или даже къ X-му вѣку.

Но скоро должно было начаться иное направление. У русскихъ появились свои праздники, свои святые. Понадобилось писать для нихъ особая пѣнопѣнія. Напѣвъ былъ готовъ, не нужно было приладить его къ новымъ текстамъ. Должна была, такимъ образомъ, начаться самостоятельность русскаго творчества. Толчкомъ къ этому могла послужить Болгарія, съ которой мы тоже были въ дѣятельныхъ сношеніяхъ, какъ и съ Греціей. Фактъ установленный, что богослужебныя книги на славянскомъ языкѣ мы получили изъ Болгаріи. Почему бы мы не могли познакомиться и съ болгарскимъ пѣніемъ, тѣмъ болѣе что въ древности было обыкновеніе помѣщать запись напѣва въ самыхъ-же богослужебныхъ книгахъ поверхъ текста пѣнопѣній.

Я не беру на себя роли историка и не буду указывать точно начала и продолжительности того или другого вліянія, болгарскаго или греческаго. Думаю, что врядъ ли теперь сможетъ это сдѣлать и любой историкъ церковнаго пѣнія. Въ искусствѣ, какъ и въ геології, наслоения и вліянія разныхъ эпохъ иногда существуютъ даже и совмѣстно, въ одно и то же время.

Исписменныхъ памятниковъ этого болгарскаго вліянія на югѣ Россіи до насъ не сохранилось по очень понятнымъ причинамъ. Вліяніе это ограничивалось югомъ, ибо культурная жизнь на сѣверѣ началась позже съ образованіемъ во второй половинѣ XII вѣка Владиміро-Суздальскаго великаго княжества.

Древнѣйшіе памятники юга поэтому не дошли до насъ. Они были истреблены въ Кіевѣ и др. городахъ юга нашествіями половцевъ, самихъ русскихъ князей, истреблявшихъ города не хуже первыхъ, и, наконецъ, нашествіемъ татаръ, которые превратили югъ Россіи въ пустыню, а славный прежде Кіевъ въ маленькую деревушку, образовавшуюся на мѣстѣ сожженного до тла столянаго города.

На сѣверѣ, впрочемъ, сохранились памятники, которые по языку можно признать, несомнѣнно, болгарскими, и въ нихъ замѣчается слѣдующее любопытное явленіе. Въ рукописяхъ конца XI и начала XII вѣка начинаютъ вдругъ исчезать мартыры. Мартыры — это значки, употреблявшіеся и употребляемые до сихъ поръ греками для обозначенія лада, а иногда его перемены на другой (т.е. модуляціи). Они, такимъ образомъ, какъ бы соответствовали нашимъ ключевымъ знакамъ. Такъ вотъ эти мартыры начинаютъ выскаблываться, и теперь только при помощи фотографіи неслышанно обнаруживается присутствие ихъ въ той или другой пергаментной рукописи этого времени.

Почему стали исчезать мартыры? Думается, что вотъ почему. Греческое пѣніе основано на ладахъ. Тамъ для каждаго гласа есть своя особая гамма. Наше русское пѣніе основано на напѣвѣ, на полтъвкахъ и т.п. элементахъ. Нашему уху, какъ и вообще славянскому, въ томъ числѣ и болгарскому, чужды греческіе лады. И вотъ, такимъ образомъ, явилось у насъ болгарское вліяніе, далѣе началось собственное творчество, и мартыры стали исчезать, ибо появились новыя основы для пѣнія, а именно: не лады или особая гамма въ гласѣ, а полтъвки и напѣвъ. Уничтоженіе мартыръ замѣчается даже въ рукописяхъ съ греческими нотами. Очевидно, что русское ухо, не привывшее къ греческимъ ла-

давъ, оставило ритмическій контуръ прежняго напѣва, но уничтожило ладоное построеніе его.

Вотъ это-то, т.е. болгарское вліяніе и начало собственнаго творчества и составило *антитезу* первому тезису исторіи нашего церковнаго пѣнія, т.е. чисто-византийскаго вліянія.

За тезой и антитезой наступилъ и синтезъ. Онъ состоялъ въ сліяніи перваго и втораго положенія. Началъ образовываться на югѣ же свой церковный напѣвъ, такъ-называемый знаменный распѣвъ. Онъ не терялъ еще связи съ греческимъ пѣніемъ. Пѣть-пѣть да и встрѣтится гдѣ-нибудь въ рукописи кондакарное греческое знамя или нота (см. напримѣръ, стихирѣ ирен. Θεοδοσία въ книгѣ С. В. Смоленскаго „О древне-русскихъ пѣвческихъ нотацияхъ“, 1901 г., стр. 30), а, слѣдовательно, и соответствующій этому знамену византийскій кондакарный мотивъ. Но, съ другой стороны, начинаютъ формироваться и свои знамена, хотя и родственныя прежнимъ греческимъ, но все же особаго вида и, вѣроятно, особаго значенія.

Знамень этого періода (XII—XIII вв.) мы еще не умѣемъ читать пѣлнкомъ такъ, какъ читаемъ знамена позднѣйшихъ XVI—XVII вв., но несложность ихъ фактуры говоритъ, повидимому, за то, что и первоначальный знаменный распѣвъ не отличался вытѣватою рисунка, какъ знаменный распѣвъ московскаго періода. Отсюда можно заключить, что на немъ сказалось вліяніе болгарское. Болгарскій распѣвъ, сохранившійся въ болѣе позднихъ запясахъ, отличается, какъ дитя юга, именно мягкостью и плавностью движенія, отсутствіемъ слишкомъ ломаннаго ритма и т.п. признаковъ. Все это появилось уже въ знаменномъ распѣвѣ на сѣверѣ въ эпоху суздальскую и московскую.

Такимъ образомъ, изъ греческаго вліянія и болгарскаго образовалось новое теченіе, синтезировавшее ихъ оба и привнесшее новый элементъ — собственное русское творчество. Такъ, изъ первоначальной тезы и антитезы образовался синтезъ, положившій начало *новому тезису* въ исторіи нашего церковнаго пѣнія. Этотъ тезисъ называется періодомъ *старогаго истиннорѣчія*, потому что слова при исполненіи напѣва произносились такъ, какъ они писались, безъ всякихъ измѣ-

неній, появившихся уже въ послѣдующемъ періодѣ.

Новому тезису въ скоромъ времени явился и *новый антитезисъ*. Съ конца XII вѣка и особенно въ XIII вѣкѣ население юга стало передвигаться на сѣверъ, подъ защиту лѣсовъ. Здѣсь появляются города съ южными названіями, наприм. Галичь, Переяславль, названный въ отпаденіе отъ южнаго Залѣсскимъ, и друг. Болѣе угрюмая сѣверная природа съ непроходимыми лѣсами, которые нужно было выкорчевывать, дѣбрими, кочками и болотами отразилась и въ пѣніи. Сравните мягкую, заунывную пѣсню Мало-россіи съ ея плавнымъ ритмомъ и пѣсьми Велико-россіи, болѣе угрюмая и съ ритмомъ, такъ-называемымъ, несимметрическимъ. Тѣ же черты отразились и въ церковномъ напѣвѣ. Вотъ, наприм., на болѣе характерныя погѣвки знаменнаго распѣва, развившагося на сѣверѣ:

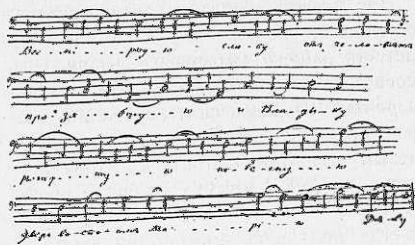


Напѣвъ сталъ болѣе развитымъ, болѣе вѣтвистымъ, какъ сѣверныя лѣса съ ихъ кудрявыми берегами. Развитие напѣва повліяло на произношеніе текста. Преніе короткіе слоги въ окончаніяхъ предшагаго времени растянулись въ длинныя. Въѣсто „согрѣшихомъ, беззаконновахомъ, неправдовахомъ“ слышалось „согрѣшихомо, беззаконновахомо, неправдовахомо“. Отсюда этотъ періодъ названъ *гомоническимъ*. Иначе онъ называется „раздѣльно-рѣчнымъ“. На развитіе напѣва, какъ антитезу прежнему греческому и болгарскому вліянію, оказалъ сербскій напѣвъ, занесенный митрополитами-сербами Киприаномъ и Григоріемъ Цамблакомъ.

Для новыхъ тезиса и антитезиса наступилъ и синтезъ, второй по счету въ исторіи нашего церковнаго пѣнія. Онъ носитъ въ исторіи названіе „*новаго истиннорѣчія*“. Въ немъ синтезировались старое, правильное произношеніе словъ и новый развитой напѣвъ, къ этому времени (къ XVII вѣку) еще болѣе обогащенный. Это есть тотъ плюсъ, который всегда получаетъ въ исторіи синтезъ. Другимъ плюсомъ въ этотъ періодъ второго синтеза было внесеніе въ нашъ

обиходъ распѣвовъ болгарскаго или кievскаго, а также греческаго. Распѣвы эти дали матеріалъ для перваго синтеза. Послѣ періода протнвоположенія они снова появляются на нашемъ историческомъ горизонтѣ. Возсоединеніе юга Россіи съ сѣверомъ, наездъ кievскихъ ученыхъ и грековъ въ XVII в. въ Москву и т. п. обстоятельства принесли съ собою волну этихъ распѣвовъ. Но и сами эти распѣвы были уже не тѣ, что въ первый періодъ. Они тоже прошли уже путь эволюціи. Болгарскій распѣвъ роднился настолько съ Кіевомъ, что въ рукописяхъ сталъ иногда называться кievскимъ, и лишь въ нѣкоторыхъ только пѣснопѣніяхъ онъ удержалъ свое собственное имя. Греческій распѣвъ тоже вѣрнѣе нужно было назвать ново-греческимъ. Случайное, повидному, занесеніе этихъ распѣвовъ имѣетъ, однако, въ планировкѣ исторіи логическій смыслъ. Эти распѣвы дали матеріалъ для перваго синтеза; они же, прошедши путь эволюціи и синтезировавшись съ дошедшимъ до апогея своего развитія знаменнымъ распѣвомъ, положили основаніе для послѣдующихъ тенсовъ и, между прочимъ, для современнаго новаго направленія въ церковной музыкѣ. Такимъ образомъ, эти распѣвы не только положили основаніе нашему церковному пѣнію, но служатъ матеріаломъ и цементомъ и для всѣхъ послѣдующихъ эпохъ.

Любопытно сравнить вѣтвь знаменнаго или столбового распѣва, оставшуюся въ Кіевѣ, и родную сестру ея, перенесенную на сѣверъ и окончательно сформировавшуюся въ Москвѣ. Возьмемъ для примѣра начало богородична-догматика 1-го гласа „Всемирную славу“ кievской и московской редакціи и сравним ихъ параллельно *). Вотъ кievская редакція:



*) При наложеніи кievской редакціи и пользуются рукописнымъ Ермологіемъ, принадлежа-

А вотъ редакція сѣверная:



Нельзя сразу же не замѣтить родственности мотивовъ въ двухъ приведенныхъ отрывкахъ. Но среди общаго сходства можно указать только 2 мѣста, совершенно совпадающихъ и въ звукахъ и въ текстѣ. Это — „рождающую“ и „воспоимъ“. Другія мѣста, какъ, напр., „небесную дверь“ — во второй половинѣ буквально сходны, но слоги подписаны различно. Въ первой половинѣ, тамъ, гдѣ въ южномъ знаменномъ распѣвѣ слогъ *не*, въ сѣверномъ *бе*, а для слога не взята вспомогательная нота; слоги *бе-сту* въ южномъ распространены; 2 послѣднихъ ноты на фигурѣ слова *ску* въ южномъ распѣвѣ тождественны съ мотивомъ слога *ску* въ знаменномъ распѣвѣ сѣверной редакціи; дальнѣе мотивъ буквально сходенъ, но не одинакова просодія. Слогъ *ю* въ южномъ распѣвѣ получилъ три звука, въ сѣверномъ два изъ нихъ отошли къ слову *дверь*, что въ просодическомъ отношеніи даже правильнѣе, ибо они притягиваютъ акцентъ на слово *дверь*, а не на слогъ *ю*, который не долженъ имѣть на себѣ ударенія. Буквально сходна первая половина мотива сѣвернаго распѣва на словѣ *Дву* съ южнымъ, только въ южномъ распѣвѣ она приходится на послѣдній слогъ слова *Марію*; вторая же половина мотива въ южномъ распѣвѣ сварпирована при посредствѣ вспомогательной ноты. Въ словѣ *проявшаю* первый слогъ тождественъ по мотиву въ южномъ и сѣверномъ распѣвахъ, но второй уже варпированъ въ сѣверномъ

инимъ извѣстному кievскому регенту Н. С. Машинскому. Изъ надписи на этомъ Ермологіи видно, что онъ былъ будто бы переписанъ въ 1635 г. каневскимъ дякономъ. Но хронологія здѣсь, конечно, не играетъ роли.

распѣвѣ, хотя общія черты построения еще сохранялись; дальнѣйшіе слоги этого слова имѣютъ только одну общую первую ноту, фигурированную въ южномъ распѣвѣ, послѣдній же слогъ, кадансирующій вмѣстѣ съ тѣмъ музыкальную фразу, совершенно различается въ обоихъ распѣвахъ. Ближе родственны, но варпированы въ обоихъ распѣвахъ слова „славу отъ человекъ“. Особенно сходно первое. Слогъ *ла* въ кievской редакціи вдвое продолжительнѣе, дальнѣе мотивъ тоже сходенъ, но послѣдняя нота слога *су* сѣверной редакціи сварпирована въ южномъ распѣвѣ прибавкой вспомогательной внизъ, благодаря чему нота эта разбила на четвертины.

Начало обоихъ догматиковъ тоже обнаруживаетъ родство, но въ южной редакціи догматикъ начинается съ тоника, а въ сѣверной съ терціи, вторая же нота въ обоихъ редакціяхъ обща. Такимъ образомъ, при родствѣ обоихъ редакцій, мы видимъ, что оба они прошли путь эволюціи, привнесшіи въ нихъ нѣкоторыя черты различія. При этомъ нельзя не отмѣтить, что на сѣверномъ распѣвѣ отразились черты природы сѣвера съ его рѣзкими перепадами, его лѣсами, сучьями, кочками, трясынами и т. п. прелестіями, которыя поставила здѣсь человекъ природа. Особенно это рельефно замѣтно на такихъ мѣстахъ, какъ „славу“, „проявшаю“, „небесную“. Плавное движеніе на словѣ „славу“ въ южной редакціи сдѣлалось безпокойнымъ въ сѣверной редакціи, хотя мотивъ остался почти безъ измѣненія. Получилось это вълѣдствіе того, что въ сѣверной редакціи второй слогъ подписанъ подъ слабую вспомогательную ноту, и плавная четырехдольная фигура разбила на два трехдольныхъ осколка. Въ словѣ „проявшаю“ мотивъ второго слога сѣверной редакціи такъ и рисуетъ природу сѣвера. Вотъ ѣдетъ телега по лѣсной тропинкѣ. Все ничего, какъ вдругъ наѣзжаетъ на корни деревьевъ, выползшихъ на поверхность, — вмѣсто плавнаго движенія телега начала плясать и подкакивать. Эти неожиданныя восьмья ноты среди четвертей и впереди фигуры изъ четвертныхъ нотъ такъ и рисуютъ, говорю, тѣ неожиданныя скрипизы, которые подпосила природа русскому человеку на сѣверѣ послѣ его переселенія съ болѣе

культурнаго юга. На словѣ „небесную“, вмѣсто плавнаго движенія южной редакціи, въ сѣверной слышится толчокъ отъ неожиданно введенной среди двухъ долгихъ короткой ноты. Получился толчокъ, телега подкачала, ибо неожиданно вълѣхла на кочку.

Я не могу останавливаться на болѣе продолжительномъ анализѣ и сравненіи двухъ редакцій знаменнаго распѣва — южной и сѣверной, скажу только, что какой бы другой отрывокъ мы ни взяли, вездѣ увидимъ и то же процентное отношеніе вариантовъ и то же вліяніе сѣверной природы на эволюцію распѣва. Перенесенная съ присоединеніемъ Малороссіи на сѣверъ, эта южная вѣтвь послужила вмѣстѣ съ другими распѣвами — греческимъ и болгарскимъ — къ синтезу послѣдующихъ эпохъ.

Третьей по счету *антитезой второму синтезу* явилось *трехстрочное пѣніе*. Трехстрочное пѣніе нужно отличать отъ „трисоставнаго сладкогласованія“, принесеннаго греческими пѣвцами при Ярославі Мудромъ. То, какъ можно думать, было пѣніемъ съ двойнымъ исомомъ, т. е. съ двойнымъ выдержаннымъ тономъ или органичнымъ нунктомъ. Въ пѣніи греческой церкви или армянской (наприм., я слышалъ у насъ въ Петербургѣ) такое исполненіе можно наблюдать и теперь. Хоръ держитъ, наприм., двѣ ноты — *ла* (основной тонъ) и *ми* (квинта отъ него), а псалтъ или солистъ-пѣвецъ на этомъ фонѣ исполняетъ мелодію пѣснопѣнія, украшенную разнаго рода флоритурой. При модуляціи переменяются и тоника съ квинтой. Такое пѣніе по сравненію съ голымъ унисоннымъ было уже прогрессомъ. Но оно было прогрессомъ и по сравненію съ пѣніемъ, въ которомъ одинъ и тотъ же *исонъ* выдерживался во все время пѣснопѣнія, т. е. по сравненію съ двухсоставнымъ пѣніемъ. Здѣсь же не только было трехсоставное пѣніе (два исона и третья мелодія), но при модуляціи мѣнялись и самые исоны. Последнее требовало уже искуства и теоретическихъ знаній. Вотъ почему Степенная книга и отмѣчаетъ приходъ изъ Греціи трехъ демественниковъ-пѣвцовъ, принесшихъ въ Кіевъ „трисоставное сладкогласованіе“, какъ большое событіе. Эти пѣвцы научили пользоваться мартіриями, т. е. по-нашему ключевымъ знакамъ, при

модуляции напѣва, дабы можно было измѣнить и самыя песни. Они, говоря по-нашему, научили пѣвцовъ модулировать. Несомнѣнно, такимъ образомъ, что они подыснули впередъ теоретически музыкальное образование нашей страны.

Трехстрочное же пѣніе, явившееся анти-тезой новому истиннорѣчію, имѣло уже другой источникъ, чѣмъ "трисоставное сладкогласованіе", а именно Западъ. Присоединеніе Малороссіи, войны съ Польшей, присоединеніе Смоленска, два вѣка передъ тѣмъ принадлежавшаго Польшѣ, вливали къ намъ въ Москву струю западной музыкальной культуры. Явилась попытка гармонизировать обиходныя напѣвы на 3 голоса. Эти гармонизаціи писались крюками на трехъ строкахъ, отсюда получилось и самое названіе трехстрочнаго пѣнія. На три, а не большее количество голосовъ, гармонизація дѣлалась въ виду сравнительной легкости, а также и потому, что и въ предшествующемъ періодѣ уже выработаны были по мѣстамъ трехголосныя сочетанія при исполненіи съ такъ-называемыми подголосками. Вотъ, напримѣръ, начало величавія съ подголосками.



Но подголоски встрѣчались при пѣніи въ одной и той же октавѣ, тогда какъ трехстрочное пѣніе было гармонизаціей *) на три голоса и притомъ въ разныхъ октавахъ. Обиходная мелодія помещалась обыкновенно въ среднемъ голосѣ, который назывался "путь", ибо указывалъ, такъ сказать, дорогу двумъ остальнымъ контрапунктирующимъ голосамъ. Изъ послѣднихъ верхній голосъ носилъ названіе "верхъ", а нижній—"низъ". Символь св. Троицы тоже, можетъ-быть, имѣлъ вліяніе на образование у насъ трехстрочнаго пѣнія. Но, во всякомъ случаѣ, это была антитеза предшество-

*) Собственно, это была складъ контрапунктической, хотя и примитивной, но мы называемъ его гармонизаціей въ томъ смыслѣ, что въ немъ, въ противоположность унисону, хотя бы и съ подголосками, слышались постоянныя аккорды. Гармонія же, какъ извѣстно, и на Западѣ развилась поздно XVII столѣтіи.

вавшему унисонному пѣнію, хотя и раз-вившему въ себѣ подголоски, образова-ваніе по временамъ съ главной мело-діей пѣвца трезвучія. Такимъ образомъ, трехстрочное пѣніе уже существенно отличалось отъ прежняго подголосочнаго, ибо въ трехстрочномъ пѣніи три или два голоса слышались постоянно и при-томъ въ разныхъ октавахъ, если верхнюю мелодію, какъ часто практиковалось, исполняли альтъ или теноръ октавой выше. Вотъ образецъ трехстрочнаго пѣнія. Заимствуемъ примѣръ изъ крюковой трех-строчной рукописи XVIII в. библиотеки синодальнаго училища церковнаго пѣнія, № 182, напечатанной своимъ началомъ въ "Исторіи церковнаго пѣнія" святи. Металлова *):



Кромъ указаннаго, трехстрочное пѣніе отличалось отъ подголосочнаго еще слѣ-дующими особенностями. Въ немъ не встрѣчалось унисонное, за исключеніемъ развѣ начала пѣснопѣнія, тогда какъ въ подголосочномъ пѣніи унисоны то и дѣло чередовались съ подголосками. Затѣмъ, въ голосахъ встрѣчается иногда само-стоятельная ритмика, въ подголосочномъ же пѣніи ритмъ всѣхъ подголо-сковъ былъ однообразенъ. Наконецъ, пѣніе въ разныхъ октавахъ происходило въ трехстрочномъ пѣніи не только оттого, что "верхъ" исполняли альтъ или вы-сокій теноръ на октаву выше противъ написаннаго, но оттого, что и "низъ" иногда исполнялся басами "октавами" на октаву ниже противъ написаннаго. Такъ, извѣстно, что царь Петръ Великій, обладавшій высокимъ басомъ, любилъ исполнять эту партію въ трехстрочномъ пѣніи. Однимъ словомъ, несомнѣнно, что трехстрочное пѣніе было шагомъ къ гармоническому пѣнію, тогда какъ под-голосочное составляло пѣвцовъ въ рам-кахъ унисоннаго пѣнія. Конечно, гармо-нія въ трехстрочномъ пѣніи была, какъ

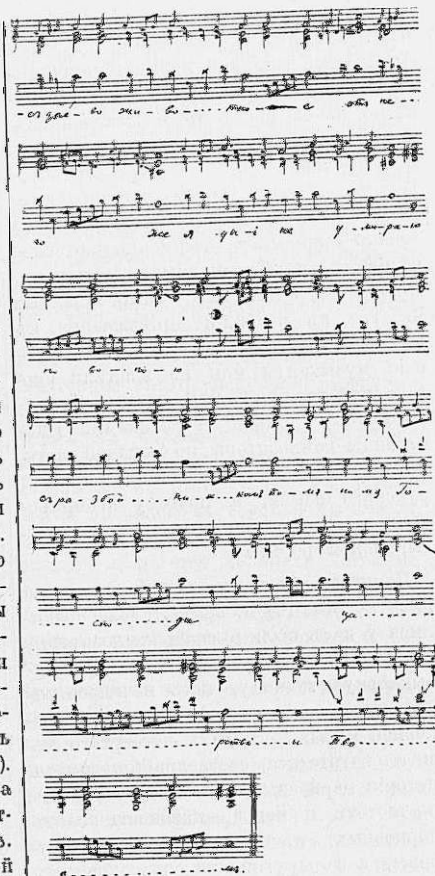
*) На приводимый мотивъ авторомъ сихъ строкъ написано «Отъ востокъ мосье», № 20 по каталогу.

мы видимъ, самая примитивная, и парал-лельныя квинты свободно разгуливали здѣсь, но все же это была уже гармонія, а не подголосокъ.

Понятно, что, разъ мы сдвинулись съ мѣста въ силу знакомства съ западной культурой, то мы уже не могли долго оставаться на трехстрочномъ пѣніи. И дѣйствительно, для второго синтеза и третьяго вмѣстѣ съ тѣмъ тезиса и для третьей антитезы, т.-е., другими словами, для унисоннаго пѣнія, развившагося до подголосковъ въ періодъ новаго истиннорѣчія и для его антитезы трехстроч-наго пѣнія, явился и новый третій син-тезъ, который вмѣстѣ съ тѣмъ сталъ и четвертымъ тезисомъ въ исторіи нашего церковнаго пѣнія. Однимъ словомъ, отъ унисоннаго съ подголосками пѣнія и отъ трехстрочной гармонизаціи мы перешли къ четырехголосной гармонизаціи напѣва. Старая привычка слышать унисонную мелодію заставляла въ этотъ періодъ до-стигать искусственно того эффекта, чтобы мелодія обихода выдѣлялась изъ гармо-нии. Для этого обыкновенно усиляли большимъ количествомъ пѣвцовъ ту партію, которая исполняла обиходную мело-дію. Вотъ для знакомства одна изъ такихъ гармонизацій второй половины XVII в. *). Это—стихиря на блаженныхъ 3-го гласа изъ литургии. Обиходная мелодія находит-ся здѣсь въ нижнемъ среднемъ голосѣ. Для усиленія ея здѣсь употребленъ такой приемъ: верхній средний голосъ идетъ почти все время параллельно съ нижнимъ на разстояніи терціи. Квинты, октавы и дру-гія погрѣшности противъ правилъ гар-моніи здѣсь допускались свободно.



*) Рукопись Новгород. град. Воронск. церквн., № 551 Синод. пѣвч. библи., л. 117.



Но и четвертому тезису не удалось долго удержаться на фонѣ исторіи. При-чина этого та же, что и въ паденіи трех-строчнаго пѣнія. И четырехстрочное пѣ-ніе по техникѣ своей недалеко ушло отъ трехстрочнаго, а то и другое вмѣ-стѣ все же недалеко ушло и отъ уни-соннаго пѣнія съ подголосками. Разъ перестало правиться и всоудшевлять къ молитвѣ унисонное пѣніе, немного да-вало въ этомъ отношеніи удовлетворенія и четырехстрочное пѣніе. Знакомство съ западной культурой, начавшееся еще послѣ похода Алексѣя Михайловича въ Польшу, уже рисовало нашему, по край-ней мѣрѣ, интеллигентному обществу того времени болѣе широкіе горизонты. А это общество и было двигателемъ про-гресса. Многие съ этого времени поза-комнились съ католическими органами, а иные стали выписывать ихъ себѣ и

играли на них на дому. Вместе с этим началось и знакомство с полифонической западной музыкой, чему способствовали и придворные оркестры. По-нятно, какую роль этого казалась быдною наша церковная музыка не только трехстрочная, но и четырехстрочная. Таким образом, по вому четвертому тезису был вскорѣ подготовлен и *четвертый антигезис*, это именно партесное пѣніе в духѣ западных мастеров. Первыми творцами его и были западные мастера, вь изобилии прїѣзжавшіе кь намъ съ 1735 по 1801-й годъ. Наши русскіе музыканты или не владѣли еще западной техникой, или вь родѣ Дилецкаго были только теоретиками. Иностранцы композиторы, по большей части, не знали не только славянскаго, но и русскаго языка, а поэтому игнорировали текстъ и заботились только о музыкальной формѣ.

По-нятно, что такое отношеніе скоро вызвало реакцію и, какъ только появились у насъ свои русскіе композиторы, знавшіе вь совершенствѣ западную музыкальную технику, такъ началось новое направленіе вь исторіи нашей церковной музыки — синтезъ четвертаго тезиса и антигезиса, составившій *пятый* вь исторіи церковный тезисъ. Онъ заботился о чистотѣ и неповрежденности своего церковныхъ пѣснопѣній, съ одной стороны, а съ другой стороны, облекалъ церковныя пѣснопѣнія вь западныя полифоническія формы. Но была и еще одна синтезируемая сторона. Какъ и вь предыдущемъ тезисѣ здѣсь тоже было обращено вниманіе композиторовъ на гармонизацию обиходныхъ мелодій, но вь духѣ западномъ, т.е. наши диатоническія мелодіи подводились подъ мажоръ и миноръ *Запада*; затѣмъ, ихъ хотѣли облечь и вь западныя музыкальныя формы, а съ этою цѣлью дѣлали вь нихъ сокращенія, измѣненія и т. п. манипуляціи. Любопытно проанализировать хоть одну пьесу вь этомъ направленіи.

Вотъ, напр. „Чертогъ твой“ Бортнянскаго. Мелодія его заимствована изъ церковнаго обихода, но съ нею были предѣланы вышеуказанныя приемы.

Вь чистомъ видѣ обиходная мелодія имѣетъ слѣдующій видъ.



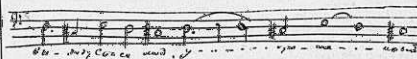
Рис. 9.

Вь этомъ обиходномъ пѣснопѣніи ясно обрисованы двѣ части съ модуляціями вь доминантовый строй лада на концахъ. Такъ поступилъ и Бортнянскій. Начавъ пьесу вь до-миноръ, онъ оканчиваетъ каждую часть вь соль-минорѣ. Затѣмъ, онъ ставитъ знаки повышенія на седьмой степени лада, т.е. переводитъ его на западный миноръ, кромѣ тѣхъ мѣстъ, гдѣ начинается модуляція вь доминантовый строй. Кромѣ того, онъ укорачиваетъ протяжную обиходную мелодію.

Такъ изъ первой фразы т.е.

онъ оставляетъ только т.е.

третью ноту и двѣ послѣднихъ ноты фразы и на послѣдней ставитъ знакъ иовышенія. Такъ же измѣняетъ онъ и слѣдующія фразы. Если поставитъ знаки повышенія на фразѣ „вижду Спасе мой“ и т. д., то получится слѣдующая мелодія:



Бортнянскій, сокращая объ эти фразы, даетъ слѣдующую одну.



Если поставитъ знаки измѣненія на слѣдующемъ періодѣ, то онъ представитъ предъ нами вь слѣдующемъ видѣ:



На слогѣ „ды“ нами не сдѣлано повышенія, ибо здѣсь начинается модуляція вь доминантовый строй. Поэтому и у Бортнянскаго мы видимъ здѣсь трезвучіе натурального лада.



На слогѣ „о“ Бортнянскій выбросилъ вспомогательную обиходную мелодію ноту фа, а на слогѣ „де“ онъ уничтожилъ двѣ вспомогательныхъ до-диезъ и ми, слогъ „ды“ укоротилъ, а затѣмъ далше общіе контуры обиходной мелодіи выглядываютъ у тенора, тогда какъ раньше она была помѣщена у сопрано, т.е. вь верхнемъ голосѣ.

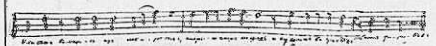
Мы не станемъ также переводить второй части этого пѣснопѣнія, ибо она сдѣлана Бортнянскимъ схоже съ первой. А для уясненія нашей мысли, вь чемъ именно заключался синтезъ двухъ предыдущихъ тезиса и антигезиса, сказаннаго вполнѣ достаточно. Точно такъ же мы не станемъ дѣлать детальнаго разбора другихъ переложеній Бортнянскаго: „Архангельскій гласъ“, „Помощникъ и покровитель“ — прмосы великаго канона, „Ныиѣ силы небесныя“ ММ 1 и 2-й, „Гѣло Христово прїимите“, „Подъ твою милость прибѣгаемъ, Богородице“ и т. д. Вездѣ мы встрѣтили бы одинъ и тѣ же приемы съ вышеуказанными, т.е. вездѣ и Бортнянскій и его послѣдователи стремились слить двѣ предшествовавшихъ эпохи *). Вь оригинальныхъ же своихъ произведеніяхъ они производили этотъ синтезъ, стремясь согласовать западныя музыкальныя формы съ требованіями богослужебнаго текста, замѣствуя иногда вь

*) Сохранил, напр., вь „Ангель вопіише“ и „Свѣтися, свѣтися“ обиходную мелодію, Бортнянскій, кромѣ того, что одѣваетъ ихъ вь западные мажоръ и миноръ, дѣлаетъ и кадансы вь концѣ каждого изъ этихъ пѣснопѣній по требованіямъ формъ западной теоріи музыки.

свои сочиненія и обиходныя мелодіи, но измѣненія при помощи вышеуказанныхъ приѣмовъ.

Другіе перелагатели, какъ, напр., Турчаниновъ, слѣдовали той же системѣ, особенно если взять переложенія догматиковъ знаменнаго распѣва. Разница была только вь степени талантиности закройщиковъ. Впрочемъ, вь другихъ своихъ переложеніяхъ Турчаниновъ болѣе церемонно обращается съ обиходной мелодіей, менѣе урѣзываетъ ее и отдаетъ ее по большей части среднему голосу — альту. Вь этомъ нельзя тоже не видѣть синтеза съ предыдущимъ тезисомъ, когда, какъ мы видѣли, мелодія также отдавалась среднему голосу и именно альту (нижнему, ибо ихъ было два, теноровъ же не было; впрочемъ, басовая партія писалась вь теноровомъ ключѣ. Надо, поэтому, думать, что басы, вѣроятно, пѣли еще вь октаву ниже написаннаго вь теноровомъ ключѣ). Львовъ по пріемамъ гармонизаціи можетъ быть вполнѣ причисленъ къ эпохѣ Бортнянскаго, но вь другихъ отношеніяхъ онъ представлялъ какъ бы переходной мостъ къ слѣдующей эпохѣ, а именно: онъ сталъ оставлять обиходную мелодію ритмически и интервально неизмѣненной, искажая ее только, какъ Бортнянскій, знаками повышенія, и затѣмъ сталъ давать ее верхнему голосу, что привнесло окончательнѣ вь слѣдующей эпохѣ. Впрочемъ, мы видимъ, что и Бортнянскій даетъ обиходную мелодію вь большинствѣ переложеній верхнему голосу. Поэтому, мы еще разъ повторяемъ, что Львова особенно противополлагать эпохѣ Бортнянскаго нѣтъ достаточныхъ оснований.

Вь эпоху Бортнянскаго выработался придворный обиходъ. Онъ выкраивался изъ церковныхъ мелодій вышеуказанными приѣмами. Возьмемъ еще для примѣра нѣсколько пѣснопѣній придворнаго распѣва. Вотъ, напр., „Христосъ Воскресе“. Церковно-обиходная мелодія его 3-го гласа такова:



Вь первой фразѣ вь первой ея половинѣ были сдѣланы вводные тоны и она была отдана тенору, а во второй поло-

винъ сдѣлано сокращеніе на слогъ „мер“ трехъ нотъ въ одну цѣлую, при чемъ мелодія съ этого слога передана уже сопрано. Получилось слѣдующее:



или тоже самое въ четырехголосной гармоніи:



Въ дальнѣйшей фразѣ мелодія сначала буквально находится у сопрано, въ началѣ же первой половины фразы она переходитъ въ терцію минора, а въ гармонизирующемъ голосѣ — тенорѣ — показанъ вводный тонъ при модуляціи и въ каленціи:



Вторая половина второй фразы сначала дана верхнему голосу, но потомъ, начиная со слога „бѣхъ“ („во гробѣхъ“) перемѣщается уже въ среднемъ голосѣ, кадансъ вмѣсто обычнаго модулированія въ 5-ю ступень главнаго минорнаго лада измѣненъ и посредствомъ повышенія вводнаго тона мелодіи, находящагося уже у тенора, оканчивается въ этотъ же ладъ, т. е. ре-миноръ, при чемъ принялось двѣ послѣднія ноты мелодіи измѣнить и, такимъ образомъ, изъ



получилось:



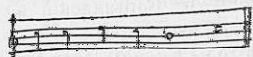
или въ четырехголосной гармоніи



Возьмемъ еще, напр., заупокойное „Господи помилуй“ на панихидѣ. Церковно-обиходный видъ его таковъ:



Въ придворномъ обиходѣ оно измѣнено такъ



или въ четырехголосной гармоніи:



Второе „Господи помилуй“ въ обиходѣ изложено такъ:



Оно осталось почти безъ измѣненія въ придворномъ распѣвѣ, только вмѣсто ноты до на слогъ „по“ оставлена нота ре, самая мелодія дана тенору и изложена въ четырехголосной гармоніи въ придворномъ обиходѣ такимъ образомъ:



Третье „Господи помилуй“ въ редакціи церковнаго обихода такое:



Въ редакціи придворнаго распѣва былъ поставленъ на первой знакъ повышенія, а четвертая нота замѣнена второй и третьей, такъ что получилась слѣдующая мелодія:



или въ четырехголосной гармоніи:



„Тебѣ Господи“ въ церковномъ обиходѣ излагается такъ:



Въ придворномъ распѣвѣ опять сдѣлано измѣненіе, а именно: нота до на слогъ „спо“ принята какъ несущественная и замѣнена аккордовой нотой, а на мѣстѣ первой ноты стоялъ бы дѣзъ, но вмѣсто до поставлено ре. Впрочемъ, въ клиросныхъ редакціяхъ обыкновенно ставится до-дѣзъ такимъ образомъ:



Въ широкой четырехголосной гармоніи придворнаго распѣва оно изложено такъ:



Мы нарочно такъ долго остановились на редакціи придворнаго распѣва, потому что при изложеніи новаго направленія въ церковной музыкѣ намъ придется имѣть дѣло съ изложеніемъ той же панихиды авторами новаго направленія, а также и съ свободнымъ творчествомъ на темы обихода церковнаго и придворнаго. Придворный распѣвъ, такимъ образомъ, уже былъ отчасти свободнымъ творчествомъ въ области обихода. Онъ образо-

вался, какъ мы видимъ, изъ укорачиванія распѣва, замѣны однихъ нотъ другими въ предѣлахъ лада, но такъ, чтобы общая схема распѣва оставалась ненарушенной, постановкой знаковъ измѣненія на нѣкоторыхъ нотахъ распѣва и т. п.

Какъ для предыдущихъ тезисовъ, такъ и для только что охарактеризованнаго былъ противопоставленъ новый послѣдній антитезисъ въ нашей исторіи. Недостатки синтеза, производившагося Бортинскимъ и его школой, были сознаны. Мелодія церковно-обиходная, какъ мы видѣли, искажалась, ее переряживали въ иностранный костюмъ. Въ оригинальныхъ же сочиненіяхъ, если не самаго Бортинскаго, то его послѣдователей, очень часто попадались мотивы, если можно такъ сказать, „дублицистическаго“ характера, т. е. не пошлѣе печати серьезности, а скорѣе алободневности. Это были обрывки или какогонибудь военнаго марша, какъ напр., въ „Свѣтисл“ Макарова, или въ лучшемъ случаѣ, какъ напр., въ „Тебе поемъ“ Давыдова мотивъ изъ 4-ой фантазіи Моцарта. Первый, кто далъ толчокъ новому направленію, т. е. *плетому антитезису*, это былъ нашъ гениальный Глинка. Къ сожалѣнію, онъ однимъ только краемъ, такъ-сказать, своего генія коснулся церковной музыки и положилъ въ новое направленіе только первый кирпичъ, не создавъ цѣлаго зданія. Онъ стремился, можетъ-быть, даже бессознательно, создать у насъ школу церковнаго пѣнія въ родѣ той, какая была создана въ Италіи Палестриной. Объ этомъ можно догадываться какъ отчасти изъ характера созданныхъ имъ церковныхъ композицій, такъ и изъ того, что онъ рѣшился изучать у Дена церковные лады, на которыхъ построены церковныя произведенія Палестрины, Орландо-ди-Массо и др. имъ подобныхъ мастеровъ Запада. Но тутъ нашего генія застигла смерть. Идея обновленія нашего церковнаго пѣнія, однако не умерла. Къ сожалѣнію только, достраивать зданіе, заложенное Глинкой, взяли люди не такого таланта и знаній, какими обладалъ баянъ земли русской Глинка. Они усвоили только два принципа, положенные Глинкой въ основаніе своихъ церковныхъ сочиненій — это *диатонизмъ* и строгое *охраненіе*, какъ святыни, церковно-обиходной мелодіи. Но они прогля-

дѣли то богатство ритмическое, которое лежало въ твореніяхъ Глинки, сочин его за ересь и отстранились отъ него. Отсюда получились „бѣднѣя“, но выраженію нашего критика проф. Лароша, и сухія переложенія съ мелодіей только въ одномъ верхнемъ голосѣ, исполнявшимся обиходнымъ cantus firmus, и съ интервальными скачками въ трехъ гармонизирующихъ партіяхъ; при чемъ у баса это были преимущественно кварты и квинты, потому что допускались только главные трезвучія и то почти всегда только въ основномъ положеніи. Средніе голоса имѣли терціи, секунды и прімы. Получался, такимъ образомъ, унисонъ, приправленный приклепными къ нему аккордами. Основателемъ такого пѣнія былъ помѣщикъ Потуловъ, отчего и самое направленіе это получило названіе „потуловщины“. Правда, продолжатели идей Потулова нѣсколько сгладили его пуританизмъ и стали допускать и побочныя ступени, которыя у Потулова допускались въ видѣ исключенія, а такъ же въ рѣдкихъ случаяхъ фигурацію и модуляцію въ самые близкіе строп. Таковы, напр., переложенія Архангельскаго, Ломакіна и др., но тѣмъ не менѣе и эти переложенія немного разнятся отъ переложеній Потулова. Ограниченный диапазонъ въ предѣлахъ октавы, ограниченность гармоническихъ приемовъ, отсутствіе контрапунктическихъ формъ, — все это дѣлаетъ переложенія обиходныхъ мелодій этого періода неинтересными. Въ своихъ оригинальныхъ сочиненіяхъ композиторы этого направленія слѣдовали школѣ Бортиянскаго. Но если Бортиянскій былъ во всеоружіи музыкальнаго знанія и былъ, такъ сказать, Рафаэлемъ нашего церковно-музыкальнаго искусства, то его послѣдователи въ этотъ періодъ могутъ быть сравнены съ Дольчи, Альбани и др. второстепенными жи вопицами, дававшими манерные, ходульные, иногда слащавые, дѣланые позы. Такою искусственностью отличаются и произведенія послѣдователей Бортиянскаго въ настоящее время, ибо все слова, связанныя съ эпохой, въ этой области были уже сказаны, и все, что теперь говорится въ этомъ направленіи, есть только пережевываніе стараго. Но это старое, выражаемое современными дѣятелями, въ ихъ устахъ уже

пенскренне, а потому неинтересно и такъ же неестественно, какъ неестественны были бы теперь въ житейскомъ обиходѣ костюмы XVIII вѣка. Если они терпимы на театральныхъ подмосткахъ, то потому, что тамъ не настоящая жизнь, а подобіе ея, въ религіи же неестественность и ходульность не терпимы, вотъ почему и произведенія послѣдователей Бортиянскаго въ настоящее время не имѣютъ той искренности, какая была у самаго Бортиянскаго и его непосредственныхъ преемниковъ. Къ тому же они и не имѣютъ той высшей чистоты стиля, какая была у Бортиянскаго.

Какъ отъ пятого тезиса къ пятому аптитезису переходную ступень представлялъ Лъвовъ; такъ здѣсь переходную ступень къ шестому тезису составляетъ Лъвовскій. Переложеніе обиходныхъ мелодій у него много интереснѣе и богаче, чѣмъ у потуловцевъ, а въ оригинальныхъ сочиненіяхъ встрѣчается искренніи и свѣжія краски. Какъ композиторъ переходнаго направленія, онъ уже начинаетъ шире пользоваться обиходными распѣвами вплоть до сочиненія ихъ (1-й псаломъ). Какъ переложитель распѣвовъ, онъ уже обнаруживаетъ попытки синтезировать эпохи не только въ отношеніи мелодическаго матеріала, но и приемовъ гармонизаціи. Въ этомъ отношеніи представляетъ интересъ Херувимская Лъвовскаго греческаго распѣва. Здѣсь мы можемъ видѣть и богатую разработку мотива и слияніе эпохъ нашей съ древнегреческой. Тутъ же мѣстамъ можно видѣть трисоставное сладкогласованіе, подобное, можетъ быть, тому, которое было принесено къ намъ греческими пѣвцами при Ярославѣ Мудромъ.

Да простятъ мнѣ столь долгое отсутствіе отъ непосредственнаго изложенія главнаго предмета моего реферата, но и самый предметъ его яснѣе обрисуетъ послѣ этого бѣлаго историческаго взгляда. Говорю обрисуетъ яснѣе потому, что онъ, вѣдь, есть синтезъ всѣхъ предшествовавшихъ эпохъ. Послѣ такого историческаго освѣщенія намъ будетъ ясно, что новое направленіе есть законное дитя исторіи, что оно имѣетъ тѣсную связь съ предшествовавшими эпохами, что наладки на него несомнѣтельны, ибо оно логически вытекаетъ изъ всей предшествовавшей исторіи нашего церковнаго пѣнія.

Ближайшимъ образомъ новое направленіе синтезируетъ два предшествовавшихъ, а именно: пятый тезисъ и пятый аптитезисъ и, такимъ образомъ, само по себѣ оно составляетъ *шестой тезисъ* въ нашемъ церковномъ пѣніи или пятый синтезъ предшествовавшихъ направленій. Поэтому новое направленіе въ русской церковной музыкѣ не есть только направленіе, противоположное предыдущимъ, — имѣть, оно есть явленіе болѣе сложное, чѣмъ все предшествовавшее. Композиторы новаго направленія церковной музыки, владея въ совершенствѣ музыкальной техникой, знакомые съ музыкальной литературой Запада не духовной только, но и свѣтской, вмѣстѣ съ тѣмъ зная нашъ церковный обиходъ не въ одной только знаменной его вѣтви, но и во всѣхъ другихъ, освѣдомленные съ вопросами и состояніемъ церковнаго пѣнія въ другихъ православныхъ церквяхъ — греческой, болгарской, сербской, румынской, изучившіе нашу родную мірскую пѣсню и ея отношеніе къ церковно-обиходнымъ мелодіямъ, усвоивъ, говорю, все это и все это переваривъ, воплотивъ въ себя, естественно, что сочиняютъ не такъ, какъ композиторы предшествовавшихъ направленій, и обрабатываютъ церковные распѣвы гораздо богаче и свободнѣе. Кромѣ того, освѣдомленные съ послѣднимъ словомъ музыки на Западѣ, а также знакомые вообще съ культурой Запада, отказались отъ которой теперь уже невозможно никому ни въ жизни, ни въ искусствѣ, композиторы новаго направленія синтезируютъ все это съ богатствомъ русскаго гения, которое получено въ наслѣдство отъ предшествовавшихъ эпохъ. И то, что въ предшествовавшие періоды иной разъ не было достаточно усвоено, то теперь уже воспринимается композиторами новаго направленія какъ свое, родное. Въ XVII вѣкѣ, напримѣръ, появленіе у насъ кievскаго, ново-греческаго и болгарскаго распѣвовъ было дѣломъ случайнымъ, было дѣломъ каприза отдѣльныхъ лицъ (патріарха Никона, царя Алексѣя Михайловича), сами распѣвы туго принимались на нашей почвѣ, какъ чужестранные, они должны были выдержать борьбу, и только настойчивость патріарха и царя дали имъ мѣсто на клиросѣ. Теперь же эти распѣвы органически привились уже, и

напѣвъ кievскій, какъ и всякій другой, не менѣе близокъ сознанію композиторовъ новаго направленія, чѣмъ и знаменный распѣвъ. Современные композиторы уже свободно хозяйничаютъ во всѣхъ этихъ распѣвахъ, обнаруживая иной разъ самостоятельное творчество въ духѣ этихъ распѣвовъ.

Новое направленіе имѣетъ тѣсную органическую связь съ предшествовавшими эпохами. Оно взяло отъ потуловскаго періода его уваженіе къ церковно-обиходной мелодіи, любовь къ ней, проникновенность ею, знаніе диатоническаго построения ея, но только шире разработало способы пользованія ею на этихъ самыхъ основахъ. Оно взяло отъ эпохи Бортиянскаго умѣлое пользованіе церковнымъ текстомъ, а также самостоятельное творчество въ духѣ церковно-обиходныхъ распѣвовъ, но научилось болѣе органически выдѣлять въ церковно-обиходныхъ распѣвахъ существенное отъ несущественнаго. Оно заимствовало изъ эпохи западныхъ мастеровъ западную технику, при чемъ, слѣдуя этому принципу, новое направленіе не отстаетъ отъ техники современныхъ западныхъ мастеровъ. Оно усиленно занялось изученіемъ распѣвовъ какъ нашего сѣвернаго знаменнаго, такъ и другихъ, что составляло содержаніе третьяго и четвертаго тезиса. Оно интересуется отношеніемъ нашего знаменнаго распѣва къ его праотцу — распѣву греческому, изучаетъ связь ихъ между собою *) и отмѣчаетъ эту связь въ своихъ композиціяхъ. Этимъ новое направленіе ставитъ себя въ связь съ отдаленными эпохами нашего церковнаго пѣнія, когда произошло первое сопоставленіе этихъ распѣвовъ. Новое направленіе пользуется въ своихъ композиціяхъ, по мѣрѣ надобности, и несомнѣнно и трисоставнымъ сладкогласованіемъ, что составляло музыкальное содержаніе первыхъ двухъ музыкальныхъ эпохъ нашей исторіи. Такимъ образомъ, связь новаго направленія нашей церковной музыки съ эпохами предшествовавшими очевидна. Оно синтезируетъ ихъ и беретъ отъ

*) Этимъ вопросомъ специально заняты въ настоящее время С. В. Смоленскій, совершившій, для уясненія связи нашего пѣнія съ греческимъ, поѣздку на Афонъ и привезшій оттуда множество матеріала.

нихъ, когда это бываетъ нужно, все самое существенное.

Но, связывая не только всѣ предшествовавшія эпохи нашей исторіи, но и музыки Запада, новое направление, тѣмъ не менѣе, отличается строго-национальнымъ характеромъ. Новое направление даетъ широкое примѣненіе национализму, но не смѣшивая его съ другими теченіями у себя, наприм., съ вагнеризмомъ и т. п.

Послѣ господства долгое время въ церковной музыкѣ болонской школы национализмъ робко проявлялъ себя. Но, тѣмъ не менѣе, у Чайковского уже встрѣчаются кадансы національнаго характера (см. въ его Символѣ вѣры „И во Единого Господа“ и далѣе). Впрочемъ, въ церковной музыкѣ Чайковского народныя кадансы встрѣчаются довольно рѣдко. Въ то время (30 лѣтъ назадъ) такіе кадансы казались еще для церковной музыки рискованными: такъ всѣ привыкли къ господствовавшему болонскому стилю. Даже въ свѣтской музыкѣ и то Чайковский избѣгалъ такихъ ясно очерченныхъ национальныхъ кадансовъ. Между тѣмъ, именно эти кадансы сообщаютъ стиль сочиненіямъ новаго направления. Кадансы имѣютъ для стили въ музыкѣ такое же значеніе, какъ капители въ колоннахъ. Сдѣлайте простую капитель, получите дорійскій стиль, прибавьте въ капители завитокъ, получится ионійскій стиль, а разукрасьте капитель листьями и разнаго рода рѣзьбою—будетъ коринтскій стиль. Такъ и въ музыкѣ кадансы. Сдѣлайте просто квартный интервалъ или съ вспомогательнымъ интерваломъ терціи—и получите русскій кадансы. Но 30 лѣтъ назадъ, повторяю, это считали рискованнымъ не только въ духовной музыкѣ, но и въ серьезной симфонической. Въ интродукціи, наприм., 5-й симфоніи Чайковского четыре раза повторяется фраза:



но каждый разъ Чайковский дѣлаетъ кадансы въ положеніи терціи. При повтореніи фразы въ четвертый разъ уже

выполнѣ возможно было бы сдѣлать народный кадансы, тѣмъ болѣе, что предпоследній аккордъ здѣсь уже не септаккордъ, а трезвучіе, но Чайковский и здѣсь даетъ послѣднему аккорду терцію:



выѣста



Но, конечно, этимъ национальный характеръ этихъ мѣстъ не зачерчивается, а только не такъ ярко подчеркивается. Телерешіе композиторы уже не боятся такихъ ходовъ даже въ церковной музыкѣ. Напомнимъ кстати, что въ XVIII ст. такое же явленіе было и въ литературѣ. Тогда ужасно боялись народныхъ выраженій и оборотовъ. Народныя обороты и слова назывались „подлыми“ и для литературы неприличными. Что подумали бы литераторы XVIII вѣка о сочиненіяхъ Толстого, Горькаго и др. современныхъ писателей! Такая же исторія повторилась въ XIX столѣтіи въ музыкѣ съ народными кадансами. Но теперь, говорю, въ XX вѣкѣ ихъ никто уже не боится даже въ церковной музыкѣ. Въ Символѣ вѣры, наприм., написанномъ г. Пашенко, взятъ аналогичный мотивъ, какъ у Чайковского, но обработка его уже иная, съ ярко очерченнымъ национальнымъ характеромъ не только въ кадансѣ, но и въ движеніи мелодіи (см. его литургію, ор. 18 „И во Единого Господа“ и далѣе до „прежде всѣхъ вѣстъ“). Все же начало этому положилъ Чайковский, который поэтому справедливо можетъ считаться основателемъ новаго направления въ русской церковной музыкѣ.

Церковная музыка новаго направления отличается еще абстрактностью или отвлеченностью своего выраженія. Конечно, абстрактность примѣняется въ музыкѣ новаго направленія тамъ, гдѣ этого требуетъ богослужебный моментъ, полный мистицизма или таинственности. Свою абстрактность музыка новаго направленія заимствуетъ двумя путями: или посред-

ствомъ модуляцій или посредствомъ употребленія абстрактнаго характера обиходныхъ мотивовъ.

На Западѣ со времени Вагнера музыка получила средства выражать глубокія философскія идеи и абстрактныя понятія. Начало, положенное Вагнеромъ, еще шире развито современными композиторами, напр., Рих. Штраусомъ въ Also sprach Zarathustra и др. своихъ сочиненіяхъ. Музыка стала философична. Церковное богослуженіе наше имѣетъ много сакраментальныхъ моментовъ, требующихъ для своего усвоенія умозрительнаго метода. Музыка должна эти моменты углублять. Не этого сумѣла достигать только церковная музыка новаго направленія, только въ ней можно найти такіе образцы, какъ „Тебе поемъ“ г. Пашенко, которое иллюстрируетъ сакраментальный литургическій моментъ, превосходящій человѣческое пониманіе.

Обиходные мотивы наши въ большинствѣ случаевъ отличаются абстрактностью выраженія, а потому композиторы новаго направленія церковной музыки пользуются ими для того, чтобы придать своимъ сочиненіямъ абстрактный, безстрастный характеръ выраженія. Такія отдѣльныя мѣста обиходной мозаики, вкрапленные на фонѣ общей музыки, придаютъ всей музыкѣ новаго направленія строгость, твердость выраженія. Они, какъ гвозди или какъ желѣзныя связи, скрѣпляютъ всю структуру пьесы. Такое значеніе обиходныхъ мотивовъ объясняется объективностью ихъ выраженія. А послѣдняя вытекаетъ изъ ихъ сѣдой древности. Наши обиходные мотивы, свѣтые на протяженіи вѣковъ миллионами пѣвцовъ, такъ-сказать, обточились, вывѣтрившись, какъ скалы, и стали отъ этого твердыми, объективными. Они потеряли тотъ злободневный, публицистическій характеръ, который несомнѣнно они также имѣли во время своего появленія на свѣтъ Божій. Кромѣ того, объективность обиходныхъ мотивовъ объясняется еще ихъ синтетичностью. Они не только отразили на себѣ и связываютъ въ одно цѣлое разныя эпохи нашей исторіи, но они имѣютъ связь и съ древне-греческой музыкой и даже, можетъ быть, черезъ греческую съ древне-еврейской храмовой музыкой. Точно такое же значеніе имѣетъ въ церковной

музыкѣ новаго направленія вкрапленіе и народно-пѣсенныхъ мотивовъ. Впрочемъ здѣсь уже приходится брать не все подрядъ, а нужно дѣлать выборъ. Мотивы мірской пѣсни далеко не всѣ такъ абстрактны, какъ мотивы церковно-обиходныя. Тутъ еще есть публицистика. Слабость композиторовъ предшествоващаго новаго направленія періода заключалась, между прочимъ, въ томъ, что они очень часто пользовались южнорусскими пѣсенными мотивами. Всѣ они лиричны, не такъ тверды и устойчивы, какъ мотивы церковно-обиходныя, или сѣверныя народно-пѣсенныя, оттого и произведенія, въ которыхъ они фигурировали, отличались мягкостью выраженія, но зато недостаточной прочностью и абстрактностью. Южнорусскіе мотивы созданы большею частью на почвѣ политической борьбы, происходившей весьма недавно. Вотъ чѣмъ отчасти объясняется и ихъ злободневный, публицистическій характеръ. Въ этомъ ихъ сравнительная съ сѣверно-народно-пѣсенными мотивами слабость. Правда, и композиторы новаго направленія пользуются иногда южнорусскими мотивами, но вкрапленные среди нихъ церковно-обиходныя напѣвы и сѣверныя народно-пѣсенныя служатъ какъ бы цементомъ и придаютъ всей массѣ крѣпость, устойчивость и абстрактность.

Мы уже говорили выше, что музыка новаго направленія отличается синтетичностью. Синтетичность эта выражается въ иѣсколькихъ формахъ. Съ одной стороны, мы уже усвоили и воплотили въ себя тѣ напѣвы, которые въ XVII в. были наосными, напр., греческій, сербскій, болгарскій. Эти напѣвы, занесенные въ Москву въ XVII в., были чужды пѣвцамъ того времени и послѣдніе даже вооружались противъ нихъ. Нужно было все влияніе Никона и царя Алексѣя Михайловича, чтобы ихъ ввести на клиросъ. Теперь же для композиторовъ новаго направленія они стали совершенно родными, и новые композиторы, посредствомъ знакомства съ ними расширивъ свой музыкальный кругозоръ, такъ же свободно оперируютъ надъ ними, какъ и надъ знаменнымъ распѣвомъ. Мало того, знакомясь съ современными греческими, сербскими и др. напѣвами, композиторы новаго направленія въ состоя-

ции легко синтезировать ихъ съ современной музыкой и обрабатывать ихъ по современному. Если бы открылись, наконецъ, тайны кондакарныхъ знаменъ и знаменъ XI—XII вѣковъ, то можно заранѣе сказать, что композиторы новаго направления въ церковной музыкѣ усвоили бы себѣ ихъ для обработки. Причина этого явления заключается въ томъ, что въ силу законовъ эволюціи современные напѣвы, греческій, сербскій и др. носятъ въ себѣ элементы напѣвовъ прошлыхъ вѣковъ, а каждое новое поколѣніе въ силу законовъ наслѣдственности такъ же имѣетъ связь съ прошлыми поколѣніями. Но съ каждымъ новымъ поколѣніемъ сглаживается то враждебное отношеніе, которое вызывали къ себѣ въ далекомъ прошломъ тѣ или другіе новые напѣвы. Вотъ почему композиторамъ нашего времени легче синтезировать прошлыя эпохи, чѣмъ музыкантамъ предыдущихъ періодовъ. Опять-таки то обстоятельство, что такимъ синтезомъ занялись именно композиторы новаго направления, объясняется тѣмъ, что идеи, заложенныя въ XVII вѣкѣ, созрѣли только теперь, только теперь создано ихъ значеніе. Правда, попытки синтеза мы видимъ и у композиторовъ предшествующихъ направлений, но они не были такъ многочисленны и не давали такого широкаго обобщенія, какъ теперь.

Другой видъ синтетичности въ новомъ церковно-музыкальномъ направленіи заключается въ слѣдующемъ. Синтезируются напѣвы не національные съ попѣвками и приемами гармонизаціи національными. Примѣръ такого синтеза я указалъ бы, напр., въ антифонахъ греческаго распѣва переложенія г. Панченко. Распѣвъ здѣсь греческій, но въ гармонизаціи постоянно замѣчаются русскими, т. е. такіе приемы и обороты въ движеніи голосовъ, которые свойственны русской народной пѣснѣ. (См. литургію г. Панченко изд. Селиверстова.)

Есть еще видъ синтеза въ новомъ направленіи церковной музыки, а именно: синтезируется, напр., вагнеризмъ и русскій народный стиль, или вагнеризмъ съ другими распѣвами, обрабатываемыми композиторами новаго направления. Примѣръ такого синтеза мы можемъ видѣть во многихъ произведеніяхъ того же г. Панченко, напр., въ Символѣ вѣры

(литургія ор. 18), въ Херувимской ор. 24 и др. Въ Символѣ вѣры послѣ вступленія и 1-ой части, написанныхъ въ чисто русскомъ складѣ, средняя часть, начиная отъ „и воскресшаго“ написана въ вагнерианскомъ духѣ. Но эта синтезировка заслуживаетъ вниманія потому, что она не механична и не внѣшняя только. Нѣтъ, здѣсь синтезъ настоящій, органическій и такой прочный, что при первомъ взглядѣ трудно сказать, гдѣ кончается руссичамъ и гдѣ начинается вагнерианство. Въ Херувимской ор. 24 въ русскомъ стилѣ написано „Яко да царя“, а все предыдущее въ особенности „И животворящей“ въ современномъ западномъ стилѣ съ большою дозой вагнеризма.

Иногда композиторы новаго направления церковной музыки синтезируютъ музыкальные приемы старинны съ современными способами гармонизаціи. Такъ, напримеръ, по мѣстамъ мы можемъ встрѣчать приемъ, совершенно похожій на греческій исонъ. Исонъ былъ у насъ въ Россіи въ отдаленныя эпохи. Вотъ почему я говорю о синтезировани здѣсь современныхъ приемовъ со стародавними. Хотя исонъ употребляется и теперь въ греческихъ, армянскихъ и друг. восточныхъ церквахъ, но все же для современнаго музыканта онъ есть пережитокъ сѣдой старины. Какъ на примѣръ удачнаго примѣненія исона можно указать на „Тебе поемъ“ въ болгарской литургіи — г. Компанейскаго. Мѣсто это нельзя назвать органичнымъ пунктомъ, потому что характеръ его совершенно другой, чѣмъ въ органичныхъ пунктахъ западной музыки, изобилующихъ гармоническимъ складомъ, украшающими и осложняющими его задержаніями, модуляціями и т. п. аксессуарами. Ничего подобнаго здѣсь нѣтъ. Тутъ одна простая мелодичность. Сама литургія и въ особенности „Тебе поемъ“ служитъ также однимъ изъ блестящихъ опытовъ синтезирования чужихъ распѣвовъ, въ данномъ случаѣ болгарскаго, съ русскими напѣвами. Слушая „Тебе поемъ“ изъ этой литургіи, а также и другія пѣснопѣнія, можетъ показаться, что мы слушаемъ произведеніе, въ основѣ котораго лежатъ русскіе напѣвы, а никакъ не болгарскіе. Оригинальный примѣръ исона даетъ также г. Панченко. Въ „Яко да Царя“ Херувимской изъ

литургіи ор. 18 на словахъ „ангельскими невидимо“ у баса и альты находится исонъ, при чемъ басъ держитъ тонику, а альтъ терцію. Конечно, можно сказать, что данныя мѣста не похожи на греческій исонъ въ томъ отношеніи, что на исонѣ композиторы новаго направления расположены слова пѣснопѣнія, что они располагаются не только на тоникѣ лада, но и на терціи его, тогда какъ у восточныхъ народовъ исонъ не имѣлъ на себѣ текста молитвъ, или въ рѣдкихъ случаяхъ одно какое-либо слово, а затѣмъ — никогда не имѣлъ сочетанія тоники и терціи. Но на это можно возразить, что синтезъ чего-либо никогда не есть только воспроизведеніе или повтореніе чего-либо бывшаго. Нѣтъ, онъ привноситъ въ себя и нѣчто новое; что, такимъ образомъ, синтезъ есть творчество чего-либо новаго на старѣхъ началахъ, а не возвращеніе къ старому.

Особыя формы синтеза у композиторовъ новаго направления выражаются еще въ созданіи оригинальныхъ произведеній въ духѣ церковнаго обихода или въ характерѣ народной пѣсни или въ сочетаніи того и другаго выѣствъ. Такое творчество требуетъ отъ композитора широкихъ и глубокихъ познаній въ обиходныхъ распѣвахъ, а также свободнаго владѣнія оборотами и приемами народной пѣсни. Примѣромъ творчества въ духѣ церковнаго обихода можно указать „Самъ единъ еси безсмертный“ г. Кастальскаго. Образецъ творчества въ духѣ народныхъ распѣвовъ можно видѣть въ отрывкѣ изъ псалма „Воскликните Господу вся земля“, музыка г. Гречанинова, и въ особенности въ такомъ большомъ произведеніи, какъ „Панихида“, музыки г. Панченко. А примѣръ синтеза третьяго рода можно видѣть въ „Единородный Сыне“, переложенія г. Панченко (ор. 33, изд. Юргенсова), гдѣ обиходный мотивъ состоитъ всего только изъ двухъ нотъ, а басъ и альтъ образуютъ къ нему свободные контрапункты съ развитой мелодіей въ духѣ народныхъ пѣсней. Какъ на особый примѣръ синтеза, можно указать на „Благообразный Иосифъ“, музыки г. Кастальскаго. Здѣсь „Богъ Господь“ и первый тропарь изложены болгарскимъ распѣвомъ, а два остальныхъ знаменитыхъ распѣвомъ. Этотъ послѣдній случай ясно показываетъ, насколько компо-

зиторы новаго направленія свободно синтезируютъ распѣвы. Это объясняется тѣмъ, — какъ уже было указано выше, — что композиторы новаго направленія сроднились со всеми распѣвами, раиѣ вошедшими въ употребленіе нашей церкви. Но въ то время какъ въ XVII вѣкѣ и послѣ эти распѣвы стояли каждый особнякомъ, теперь они синтезируются какъ сродные между собою. Начало такому синтезу распѣвовъ положено композиторами новаго направленія.

Новое направленіе церковной музыки, какъ уже было отчасти указано выше, синтезируетъ не только церковно-обиходные распѣвы. Нѣтъ, оно, какъ уже было раньше сказано, не отстаётъ отъ современной музыки вообще. Современную музыку можно охарактеризовать и назвать царствомъ Вагнера. Вагнеризмъ есть и въ церковной музыкѣ новаго направленія, при чемъ у такихъ композиторовъ, какъ г. Панченко, они очень удачно синтезируются и съ народными мотивами, и съ церковно-обиходными распѣвами. Сущность вагнеризма — это полутонъ; вагнеризмъ можно назвать завершеніемъ темперированной системы, послѣднимъ ея словомъ. Со времени Вагнера всякая модуляція стала возможна, если всѣ голоса разрѣшаются на полутонъ. Потеряли смыслъ прежніе модуляціонные планы и отношенія строевъ. Всѣ строи стали другъ къ другу ближе и родственнѣе. Появились новые модуляціонные планы по малымъ, по большимъ терціямъ, по увеличеннымъ и уменьшеннымъ интерваламъ и т. д. Вагнеровскій планъ находится, напримеръ, въ „Блаженнахъ“ г. Панченко изъ литургіи ор. 18, при чемъ послѣ первой части переходъ ко второй совершается непосредственно изъ секстаккорда V ступени си-минора въ тоническое трезвучіе ре-миноръ. Подобное же вагнерическое мѣсто находится въ Херувимской, ор. 24, того же композитора, на словахъ „присвятую пѣснь“ во второмъ Темпo I. Здѣсь модуляція изъ тональности си-миноръ переходитъ въ ре-миноръ. Вообще же гармонія движется здѣсь въ предѣлахъ строевъ си-мажоръ, соль-дизъ миноръ, фа-дизъ мажоръ, си-миноръ, ре-миноръ, до-мажоръ, ми-мажоръ, до-дизъ миноръ и опять возвращается въ си-мажоръ. Такіе ходы — явно вагнерианскіе.

Заслуги Вагнера в области музыки заключаются, между прочим, в развитии оркестровых звучностей и красок, во взгляде на человеческий голос, как на составную часть оркестра. Правда, уже Бетховен в 9-й симфонии трактует человеческие голоса как дополнительные к оркестру инструменты, но шире развил этот взгляд Вагнер. Вагнеризм этой своей стороной коснулся и церковных композиций нового направления. Композиторы нового направления в церковной музыке смотрят на хорь как на „родного брата оркестра“ или как на „оркестр человеческих голосов“ (*). Поэтому они и ищут для хора, как для оркестра, принимая во внимание только диапазон человеческого голоса и другие условия хоровой звучности. В этом отношении можно указать в особенности на следующие церковные композиции нового направления, написанные в оркестровом размаху: „Волною морскою“ г. Гречанинова, Херувимскую, ор. 24, г. Папченко, где „И животворящей“ и „Всякое шить“ написано в оркестровом екладе; далее, его же великое славословие и заключительное трисвятое, 103 псалом на всеобщем бднии и многія другія. Измѣнилось также понятие о хоровых звучностях. Как Вагнер ввел новыя звучности въ оркестр, так композиторы новаго направления стали искать новых звучностей въ хорѣ. Этого стали достигать новыми удвоениями. Наприм., ранѣе, со времени Бортиянскаго и вообще болонскихъ композиторовъ, были распространены удвоения сопранъ съ тенорами, альтовъ съ басами. Композиторы новаго направления стали дѣлать удвоения сопранъ съ алтами или стали дѣлать унисоны сопранъ съ алтами,—вообще выискивать въ хорѣ эффекты, подобные инструментальнымъ. Удвоение, наприм., альтовъ съ тенорами въ „Самъ единъ еси безмертвнй“ г. Кастальскаго даетъ звучность кларнетовъ съ фаготомъ на верхнихъ нотахъ, или удвоение унисономъ сопранъ и альтовъ на нижнихъ нотахъ въ великомъ славословіи г. Папченко на

* Выраженія московскаго композитора новаго направления г. Никольскаго. См. Труды 1-го всероссійскаго съѣзда регентовъ, бывшаго въ Москвѣ 14го и 15го 1908 год .

словахъ „Яко Ты еси Богъ мой“ даетъ впечатлѣніе флейты въ нижнемъ регистрѣ, а въ соединеніи съ теноромъ получается впечатлѣніе мѣдныхъ; иногда удвоения даютъ впечатлѣніе струнныхъ, какъ, наприм., удвоение сопранъ въ панихидѣ г. Чеснокова на разстояніи октавы; оба сопрано даютъ какъ бы впечатлѣніе двойныхъ нотъ на скрипкѣ. Иногда композиторы новаго направления поручаютъ одному человѣку слова мелитвы, исполняемая имъ в особомъ ритмѣ отъ другихъ голосовъ, только ему аккомпанирующимъ въ аккордахъ. Это какъ бы фанфары трубы, напримѣръ въ „Тебе поемъ“ знаменнаго росгѣва г. Кастальскаго или въ „Волною морскою“ г. Гречанинова, гдѣ слышатся тревожные сигналы рожковъ на словахъ „убити нищетъ Иродъ“. Всѣхъ случаевъ такой красочности въ композиціяхъ новаго направления не перечислишь, а перечисленныхъ, можно полагать, тоже будетъ достаточно для того, чтобы видѣть, что композиторы новаго направления въ церковной музыкѣ обогатили и самую звучность нашихъ хоровъ новыми красками. Вообще о церковныхъ композиціяхъ новаго направления можно было бы сказать, что это—хоровая, оркестрово написанная симфоническаго характера пьеса, или что произведенія новаго стиля церковной музыки симфоничны. Правда, это можно было примѣнить и къ композиціямъ Бортиянскаго, нѣкоторыя изъ концертовъ котораго, наприм., „Господи, силою Твоею возвеселится Царь“, изложены съ сопровожденіемъ оркестра, и при исполненіи этого концерта съ оркестромъ ярко выступаетъ оркестровый характеръ голосовыхъ партій. Или, напримѣръ, въ концертѣ „Воскликните Господеви“, Вострубите въ новомѣсячій“ прямо напоминаетъ фанфары мѣдныхъ. Но насколько бѣденъ оркестръ времени Гайдна по сравненію съ теперешнимъ, настолько же и оркестровая краска, встрѣчающаяся въ вокальныхъ, наприм., произведеніяхъ Бортиянскаго, бѣднѣе и незначительнѣе тѣхъ, которыми пользуются композиторы новаго направления церковной музыки въ настоящее время. Теперь уже нельзя быть церковнымъ композиторомъ и знать только гармонію да контрапунктъ. Нѣтъ, нѣтъ, нѣтъ церковный композиторъ долженъ знать оркестровку и притомъ ту,

которая еще не преподается въ нашихъ консерваторіяхъ, а именно—оркестровку хоровыхъ голосовъ, знать всѣ звуковые эффекты, которые можно извлечь изъ хора.

Цѣли и задачи церковной музыки новаго направления высокія. Современная церковная музыка, какъ мы видѣли, синтетична. Отсюда уже возникаетъ само собою та нравственная цѣль, которую можетъ преслѣдовать и которой, думается, можетъ и достигать церковная музыка новаго направления. Эта цѣль—единеніе. Современная жизнь, несмотря на пути сообщенія, телефоны и телеграфы, представляетъ, можетъ-быть, говорили мы, большую разобщенность людей между собою, чѣмъ въ стародавнѣя времена, когда не было этихъ прелестей культуры. Теперь жизнь разбита на партіи. Но единственно, гдѣ партійные счеты забываются, это при слуханіи хорошей музыки. Музыка можетъ объединять массы. Но если какая, то въ особенности силою объединенія можетъ обладать религіозная музыка, ибо этого рода музыка есть самая идейная, а люди, какъ никакъ, даже если они разбойники, объединяются одной общей идеей. Вотъ почему церковная музыка, въ особенности современная, можетъ сыграть большую роль въ объединеніи массъ. Церковная музыка новаго направления можетъ способствовать идейному объединенію насъ съ Западомъ. Какъ никакъ, а на Западѣ все же еще не уничтожился взглядъ на насъ, какъ на паріевъ челоувѣчества. Стоитъ только вспомнить недавнее заявленіе проф. Момзена, приглашавшаго нѣмцевъ во имя челоувѣческой культуры „бить славянъ по ихъ глупымъ головамъ“ и отношеніе германства къ славянству. Одной стороной музыки мы уже завоевываемъ себѣ мѣсто на Западѣ—это симфонической, оперной и камерной музыкой. Теперь предстоитъ обратить вниманіе нашихъ западныхъ собратьевъ на нашу церковную музыку, которая въ новомъ своемъ направленіи дѣйствительно можетъ представить музыкальный и идейный интересъ. Нельзя сказать, чтобы ничего не было сдѣлано въ этомъ направленіи. Еще десятковъ лѣтъ тому назадъ, благодаря энергій нѣвѣстнаго музыкальнаго дѣятеля, бывшаго директора Синод. училища и при-

дворной капеллы С. В. Смоленскаго при освященіи русской посольской церкви въ Вѣнѣ пѣлъ тамъ Синодальный московскій хоръ, а затѣмъ далъ и концертъ изъ композицій новаго направления въ церковной музыкѣ, чѣмъ обратилъ на себя вниманіе представителей музыкальнаго міра Вѣны. Въ настоящее время этотъ интересъ не пропасть. Въ той же Вѣнѣ давались и потомъ духовные концерты хоромъ посольской церкви преимущественно изъ композицій новаго направления, которыя всегда посѣщались и выдающимися музыкальными дѣятелями Вѣны. То же самое, насколько мы знаемъ, происходитъ въ Стокгольмѣ и Женевѣ, гдѣ также у мѣстныхъ музыкантовъ существуетъ интересъ къ русской церковной музыкѣ новаго направления. Точно такъ же великая задача предстоитъ церковной музыкѣ новаго направления и у себя на родинѣ. По поводу старообрядческаго концерта, даннаго въ С.-Петербургѣ хоромъ любителей кривокаго пѣнія при фабрикѣ Морозова, г. Компанейскій проворливо писалъ: „Унисонное пѣніе не можетъ удовлетворить культурный народъ. Съ подъемомъ музыкальнаго просвѣщенія Россіи старообрядцы вынуждены будутъ уступить религіозно-эстетической потребности просвѣщеннаго народа и ввести многоголосное кривокаое пѣніе. Если они пойдутъ въ этомъ направленіи впередъ, а никонианцы вернутся съ лютеранскаго хоральнаго стня назадъ, то тѣ и другіе встрѣтятся на почвѣ полифоніи русской народной хоровой пѣсни и тогда:

Другъ друга примимъ
Просвѣтятся торжествомъ.

Братья старообрядцы!—зываютъ г. Компанейскій. Нынѣ никонианцы уже грядутъ вамъ навстрѣчу. Между ними мнутся добры пѣснорачители, пѣснотворцы и мастера развода всякихъ пѣвковъ. Ознакомьтесь съ ихъ усердіемъ предъ престоломъ Божиимъ и вы узнаете въ ихъ твореніяхъ свои родныя пѣснопѣнія, въ многоголосномъ изложеніи съ благоговѣннымъ трепетомъ православной русской души вы услышите свои мелодіи красногласными въ яркомъ сіяніи купины подголосковъ. (Русск. Муз. газета 1908 г. № 17). Такимъ образомъ, и здѣсь можетъ совершиться объеди-

нение и, может быть, прежде, всего на музыкальной почве.

Затѣмъ еще одна цѣль, которую можетъ имѣть въ виду церковная музыка новаго направленія—это стремленіе создать для молитвы родной, понятный всѣмъ музыкальный языкъ. Вѣдь, суть молитвы не въ словахъ, а въ чувствѣ. Чувства же возбуждаются музыкой. Стоитъ заплѣть Херувимскую Бортнянскаго № 7, какъ уже является извѣстная настроенность, или пѣніе „Со святыми упокой“ возбуждаетъ въ насъ шныя траурныя впечатлѣнія. Но эти гениальныя произведенія вліяютъ на насъ только силой своей гениальности, написаны же они, собственно говоря, на иностранномъ для насъ музыкальномъ языкѣ. Церковная музыка новаго направленія и стремится дать намъ молитвенные импульсы при помощи понятнаго и роднаго музыкальнаго языка. Какъ важно молиться Богу понятными для народа словами, такъ важно и пѣть на понятномъ и близкомъ для всѣхъ музыкальномъ языкѣ. Говоря такъ, мы не отказываемся, однако, и отъ западнаго музыкальнаго языка, ибо, благодаря западной культурѣ, усвоили и его, и отъ намъ понятенъ, но какъ въ обыденной жизни мы все же съ большей охотой пользуемся своимъ роднымъ языкомъ, чѣмъ иностранными, такъ и въ области религіозно-молитвенной родной музыкальный языкъ намъ будетъ все же милѣе и дороже. Посмотрите, какъ, напр., трогательно написано у г. Пащенко „Кресту Твоему поклоняемся Владыко“. Не менѣе умилительно оно, чѣмъ и въ изложеніи придворнаго распѣва, гдѣ взять обиходный напѣвъ, но переложенъ вышеуказанными способами на западный ладъ. Или, какъ, напр., величественно излагается у того же автора „Яко да Царя“ въ литургіи оп. 18, не менѣе, а даже болѣе величественно, чѣмъ это пѣнопѣніе излагалось композиторами прежнихъ школъ въ манерѣ западныхъ нѣсь.

Въ заключеніе остается привести нѣсколько примѣровъ редакціи аналогичныхъ пѣнопѣній въ старой и новой школѣ церковной музыки. Возьмемъ, напримѣръ, гримсъ „Волною морскою“. Вотъ какъ онъ излагался въ прежнихъ гармонизаціяхъ:



Во-лно-ю мо-ре-ко...ю скривна-го дре-...-вле.

Совсѣмъ не то мы видимъ, напр., въ „Волною морскою“ муз. Гречанинова. Сначала мы видимъ здѣсь выдержанный тонъ, напоминающій какъ бы древній исонъ, на фонѣ котораго движется обиходная мелодія. Такимъ образомъ, тутъ, съ одной стороны, спитесь съ предшествующей эпохой, а съ другой—художественная картина: тоника и квинта, выдержанный тонъ изображаютъ какъ бы спокойное, безпредѣльно глубокое море. Съ 10-го такта ритмика становится оживленнѣе, видны только обрывки выдержаннаго тона и уже не только на квинтѣ, но и на тоникѣ; появляются на гледи морской, какъ бы первые предвѣстники бури, бѣлые барашки; съ 15-го такта у басовъ начинаютъ какъ бы катиться уже большіе валы, которые съ 20 такта и дальше все увеличиваются и увеличиваются. Это готовится буря противъ Христа и вилеемскихъ младенцевъ жертвъ бурной злобы, закинувшей въ душѣ Ирода.

Наконецъ, къ 35 такту и даже буря утихаетъ (замыселъ Ирода созрѣлъ) и совсѣмъ прекращается на словахъ „въ ясляхъ сокрытаемаго“, гдѣ говорится, что Христосъ сокрытъ въ ясляхъ. Но вотъ слышны тревожные сигнальные рожки у сопрановъ и альтовъ и начинаютъ появляться имитационные мотивы на словахъ „убити ищетъ Иродъ“, т. е. Христа. Самая форма имитациіи изображаетъ какъ бы рыскающихъ по окрестностямъ Вилеема воиновъ. Понски все усиливаются; начинается набѣіе младенцевъ; въ синкопированномъ ритмѣ слышны какъ бы вопли младенцевъ и матерей, усиливаемые еще сопоставленіемъ основнаго аккорда си-миноръ съ пониженнымъ секстааккордомъ второй ступени си-миноръ (ми, до-бикарь, соль). Удвоенные басы и тенора, движущіеся терціями—это точно грубые солдаты, тяжело ступающіе по полямъ Вилеема. Все окончилось. Дальше изображается противоположное отношеніе ко Христу насъ, его послѣдователей, со словъ: „Но мы

съ полхвы поимъ“; иной строй: вмѣсто минора—мажоръ, и затѣмъ идетъ гимнъ Христу на словахъ „Господени воспоемъ“. Кода, или заключеніе пѣнопѣнія, повторяетъ начальный мотивъ, но уже въ мажорѣ: правда, въ лицѣ Христа, восторжествовала надъ зломъ, въ лицѣ Ирода. Такимъ образомъ, незатѣлливое переложеніе старой школы выросло въ церковной музыкѣ новаго направленія въ цѣлую симфоническую картинку, въ которой осмысленъ и художественно проведенъ каждый штрихъ.

Или вотъ, наприм., какъ въ прежнихъ школахъ излагалось переложеніе обиходнаго мотива пѣнопѣнія „Святый Боже“:



Свя-тый Бо-же, свя-тый крѣ-пкій, свя-тый без-смертний, помилуй насъ.



Въ обработкѣ г. Пащенко опять эта мелодія получаетъ значеніе симфонической картинки. Самое пѣнопѣніе „Святый Боже“, какъ извѣстно, огласило улицы Константинополя впервые въ 436 году, во время землетрясенія. Вотъ эта-то картина паники народа, подавленное состояніе духа жителей, воплей и восклицаній слышали себя послышные для хора выраженіе въ музыкѣ Пащенко (см. литургію оп. 18). Первое „Святый Боже“—это вопль народа и его паника при землетрясеніи. Съ воплемъ народа сливались голоса небесныхъ силъ, отъ которыхъ получена трисвятая пѣснь. Второе „Святый Боже“ изображаетъ какъ бы растерянность духа, при которомъ повтореніе земнородными ангельской пѣсни выходило слабымъ, неувереннымъ, не умѣлымъ. Но вотъ новый взрывъ землетрясенія—и страстная, могучая мольба летитъ къ небесамъ въ третьемъ „Святый Боже“. „Слава“ изображаетъ какъ бы подавленное состояніе духа, которое при новомъ взрывѣ землетрясенія переходитъ въ заключительномъ „Святый Боже“ опять въ страстную и околпательную мольбу, полную вѣры,—мольбу, которая сотворила чудо: остановило землетрясеніе. Въ кодѣ пѣнопѣнія вопли посте-


пенно затихаютъ и все въ концѣ-концовъ успокаивается.

Возьмемъ сопоставимъ еще примѣръ. Вотъ какъ гармонизировалось пѣнопѣніе „Съ нами Богъ, разумѣйте языци“ въ прежней школѣ:



Здѣсь мы видимъ, что обиходная мелодія нѣсколько искажена случайными дѣзмами, а затѣмъ замѣнена нѣсколько и фразировка. Такъ, вмѣсто фразы съ короткой нотой мы слышимъ плавный ритмъ, благодаря тому, что короткая нота отнесена къ предыдущей фразѣ, т. е.

вмѣсто  мы слышимъ  Богъ.

или вмѣсто , въ словѣ „разу-

мѣйте“ мы опять видимъ сглаженную

фразировку.  Между тѣмъ,

эти подхваты составляютъ характернѣйшую ритмическую особенность нашихъ народныхъ пѣсней и церковнаго обихода также. Въ ней сказалась типичная національная черточка: это нѣкотораго рода русская разухабистость. Что касается гармонизаціи, то она самая примитивная. Движеніе по большей части прямое и параллельное терціями и секстами, при чемъ мелодическое значеніе имѣютъ, главнымъ образомъ, сопрано и теноръ, альтъ же и басъ самостоятельнаго дви-

женія не имѣютъ и, за весьма малыми исключеніями, только дополняютъ гармонію.

Если взять то же пѣснопѣіе въ обработкѣ композиторовъ новаго направленія, то получится несомнѣримая разница. У г. Кастальскаго, наприм., соблюдены всѣ характерныя церковно-народныя обиходныя приемы фразировки, тональность не искажена случайными знаками, въ гармонизаціи всѣ голоса получили движеніе, самое пѣснопѣіе приобрѣло величественный характеръ. Въ немъ слышна побѣдная мощь и торжество побѣдителей. Получилась опять-таки миниатюрная симфоническая картинка въ народномъ жанрѣ.

Гармонизаціи обиходныхъ мелодій въ современной церковной музыкѣ новаго направленія стали богаты мелодичностью, движеніемъ, звуковыми красками, а главное—приобрѣли національный колоритъ, котораго они раньше не имѣли. Сравнимъ, наприм., переложеніе Софроніевской Херувимской, какъ оно дѣлалось раньше, съ тѣмъ, какъ оно сдѣлано, напримѣръ, г. Компанейскимъ. Вотъ одна изъ прежнихъ редакцій:



Такимъ же буквально образомъ излагались въ редакціяхъ старой школы и всѣ другіе стихи Херувимской пѣсни. Совсѣмъ не то въ смыслѣ разнообразія приемовъ и характера гармоніи представляетъ переложеніе той же мелодіи, сдѣланное г. Компанейскимъ.

Композиторы новаго направленія въ церковной музыкѣ, оставляя иной разъ самое существо музыки прежняго стиля однако, умѣютъ находить новые тоны для его выраженія, даютъ ему новую какъ

бы драмировку. Напр., если сравнить пѣслопѣіе ектеніи на панихидѣ въ придворномъ обиходѣ (см. стр. 14 и 15) и у г. Панченко, то разница въ способѣ выраженія скажется поразительно, хотя сущность дѣла остается безъ измѣненія. Мелодія перваго „Господи помилуй“ оставлена у сопрано безъ измѣненія, но тамъ, гдѣ въ придворномъ обиходѣ мы видимъ основное трезвучіе, у г. Панченко секундъ-аккордъ отъ той же самой тоники; гдѣ терцквартаккордъ, тамъ у г. Панченко секстъ-аккордъ другой ступени, далѣе проходящій квартсекст-аккордъ на той же тоникѣ, что и въ придворномъ обиходѣ; далѣе, въ гармонизаціи придворнаго распѣва автентическій кадансъ, а у г. Панченко—плагальный. Послѣдній аккордъ общій. Во второмъ „Господи помилуй“ придворный распѣвъ имѣетъ трезвучіе ре-минора, а у г. Панченко секстаккордъ фа-миноръ, кадансировка же сдѣлана, какъ въ первомъ „Господи помилуй“. Третье „Господи помилуй“ вмѣсто аккорда V ступени ре-минора, какъ это сдѣлано въ придворномъ распѣвѣ, опять имѣетъ секундаккордъ V ступени фа-миноръ. „Тебѣ Господи“ представляетъ по мелодіи свободный вариантъ придворнаго распѣва, а по гармонизаціи и—предыдущихъ „Господи помилуй“ панихиды г. Панченко. Даже въ простѣйшихъ речитативныхъ пѣснопѣіяхъ композиторы новаго направленія въ русской церковной музыкѣ умѣютъ найти новыя музыкальныя слова, новыя музыкальныя обороты. Сравните, напр., „Благословенъ еси Господи“ на панихидѣ и тропари „Святыхъ ликъ обрѣте источникъ жизни“ и прочіе, какъ они наложены въ придворномъ обиходѣ и что сдѣлалъ изъ этихъ речитативовъ въ своей панихидѣ г. Панченко. Всѣмъ извѣстно также „Со святыми упокой“ и „Надгробное рыданіе“ въ изложеніи придворнаго обихода. Въ только что сейчасъ упомянутой панихидѣ г. Панченко оно получило новыя краски, народный отблѣсокъ, хотя въ сущности каждый видитъ, что основная канва у обоихъ пѣснопѣіи одна и та же. Въ послѣднемъ пѣснопѣіи у г. Панченко, несмотря на его эпизодичность, можно видѣть даже намѣреніе дать пѣкоторую программу, а именно: удачное вступленіе басовъ на второмъ „аллилуія“ даетъ впечатлѣніе

чего-то идущаго на челоуѣчество неизбѣжнаго, роковаго, какъ сама судьба.

Дабы быть возможно болѣе обстоятельнымъ въ характеристикѣ новаго направленія въ русской церковной музыкѣ сопоставимъ еще примѣра три того, какъ излагались тѣ или другія пѣснопѣіи раньше и какъ они разрабатываются теперь.

Всѣмъ извѣстенъ, напр., напѣвъ „Се женихъ грядетъ въ полунощи“ и его гармоническое изложеніе въ придворномъ обиходѣ. Однообразіе приемовъ, неизбежное прямое послѣдованіе въ сексту двухъ голосовъ, дополнительное, второстепенное значеніе другихъ голосовыхъ партій уже давно вызвали попытки иной обработки этого мотива. Такую попытку сдѣлалъ, напр., Римскій-Корсаковъ. Онъ уже старался разнообразить монотонность придворной редакціи перенесеніемъ мотива пѣснопѣіи на квинту (контрапунктъ дуодецимы), введеніемъ разновременнаго вступленія, легкихъ имитаціи и модуляціи въ недалекіе строи. По сравнению съ предыдущимъ это было уже плюсомъ. Но, конечно, въ сравненіи съ тѣмъ, что даютъ современные композиторы новаго направленія въ церковной музыкѣ работа Р.-Корсакова представляетъ только переходную стадію къ музыкѣ новаго направленія. Онъ, какъ, напр., и г. Азѣвъ, Лядовъ и пѣкоторые др., еще боится отступитъ далеко отъ предшествовавшаго Потуловскаго направленія и дѣлаетъ свои шаги очень осторожно. Осторожность эта объясняется, конечно, господствовавшими 30 лѣтъ назадъ извѣстными взглядами на переложеніе обиходныхъ мелодій, унаслѣдованными отъ Одоевского, Потулова, Стасова пѣкоторыхъ іерарховъ и др. дѣятелей, бравшихся рѣшать вопросы церковнаго пѣнія, а не недостаткомъ техники у композитора. Тотъ же Р.-Корсаковъ, напр., гораздо богаче разрабатывалъ обиходныя мотивы въ симфонической музыкѣ, если взять, напр., его „Воскресную увертюру“, гдѣ разработанъ мотивъ пасхальной стихирѣ знаменнаго распѣва 5-го гласа „Да воскреснетъ Богъ“ и пасхальнаго тропаря „Христосъ воскресъ“. Композиторы новаго направленія въ церковной музыкѣ ствоятся къ своей задачѣ болѣе свободно. Возьмемъ, напр., переложеніе упо-

мянутаго пѣснопѣіи „Се женихъ“, сдѣланное г. П. Чесноковымъ. „Аллилуія“ тутъ начинается съ тоники основнаго аккорда унисономъ альтовъ и теноровъ на фонѣ сопранъ, такъ же выдерживающихъ тонику основнаго аккорда. Затѣмъ сопраны берутъ пятую ступень тональности и на ея фонѣ тенора и альты расходятся и идутъ терцеобразно, а сопраны кромѣ выдержаннаго тона дѣлаютъ контрапунктъ по отношенію къ альтамъ и тенорамъ. Слова тропаря начинаютъ тѣмъ же напѣвомъ, что и „аллилуія“ уже альты съ басами. Получается новыя звуковая краска. Фономъ для словъ служатъ сопраны съ тенорами, которые выдерживаютъ уже не тонику, а квинту лада. Прибавляется, такимъ образомъ, еще новыя звуковой отблѣсокъ. Разнообразіе приѣма осложняется еще свободной имитаціей. Слова „Се женихъ“, начинаемыя альтами и басами, подхватываютъ въ свободной имитировкѣ вторые тенора и вторые сопраны, а далѣе сейчасъ же вслѣдъ за ними первые тенора и первые сопраны. Такъ же имитируются слова „грядетъ въ полунощи“, но уже одними первыми тенорами и сопранами, вторые же соединяются въ пронаошеніи словъ съ альтами и басами. Получается какъ бы программная картинка. Неожиданно среди ночи, какъ гласитъ Евангеліе, раздался вопль: „вотъ женихъ идетъ, выйдите къ нему навстрѣчу“. Извѣстіе о приближеніи жениха передается въ толпѣ изъ устъ въ уста, что и выражено г. Чесноковымъ посредствомъ имитаціи. Дальнѣйшее развитіе мотива осложняется движеніемъ сопранъ и теноровъ въ сексту басу и движеніемъ альтовъ въ терцію и квинту, а затѣмъ на фонѣ выдержанныхъ аккордовъ обиходная мелодія передается однимъ басамъ и варьируется мелодической фигурацией. На словѣ „бдѣща“, т.-е. бодрствующа, она дѣйствительно какъ бы подбодряется вступленіемъ тенора, удвоющаго баса. Дальше на фонѣ сопранъ, выдерживающихъ квинту тональности, происходитъ въ остальныхъ голосахъ свободное варіированіе обиходной мелодіи, мозаичскіе кусочки которой разбросаны во всѣхъ голосахъ, но болѣе цѣльно мелодія соблюдена у альты, который повторяетъ (имитируетъ) во второй ея половинѣ предыдущій вариантъ баса съ

нѣкоторыми измѣненіями. На послѣдующихъ словахъ „Блюди убо, душе моя“, т.-е. „будь внимательна“, мелодія переносится къ сопрано, первый басъ вступаетъ въ секунду ей и этимъ ударомъ какъ бы старается возбудить внимательность души. Тѣ же слова повторяются въ глубинахъ большой октавы и второй басъ, на выдержанномъ фонѣ котораго появляются минорныя септаккорды и трезвучіе гармоническаго мажора (съ пониженной 6-ой ступенью лада), что значительно освѣжаетъ гармонию и дѣйствительно возбуждаетъ вниманіе слушателя. Въ дальнѣйшемъ движеніи мелодія, находясь у сопрано и усиленная параллельнымъ движеніемъ тенора на разстояніи децимы, съ легкимъ вариантомъ въ средній сопрановой мелодіи слегка отклоняется въ параллельный главному строю миноръ и затѣмъ повторяетъ вариантъ, поданный басомъ и повторенный уже альтомъ. На этотъ разъ онъ уже находится у сопрано и удволяется теноромъ, контрапункты же ему составляютъ 1-й и 2-й басы, альты, 2-е тенора и 2-е сопраны. На секундѣ басы, альты и сопраны начинаютъ главный мотивъ въ унисонѣ, что опять-таки даетъ новую краску; при этомъ происходитъ отклоненіе въ параллельный главному строю миноръ и дѣлается модуляція въ доминантовый строй при посредствѣ септаккорда 2-й ступени этого строя съ пониженной 6-ой ступенью лада и доминантаго трезвучія новой тональности. Дальнѣйшая фраза идетъ въ 5-ой ступени этой тональности. Обиходная мелодія находится у сопрано и усилена на разстояніи децимы тенорами и первыми басами, поющими въ унисонъ, что даетъ, конечно, новую краску. Дѣлается свободный вариантъ на доминантѣ главнаго строя и затѣмъ мелодія при форте вступаетъ въ главный строй, при чемъ дѣлается отклоненіе во вторую ступень главнаго строя, но съ возвращеніемъ тотчасъ же къ главному строю. Гармонизація здѣсь похожа на ту, которая была на словахъ „блюди убо, душе моя“, но мажоръ уже свѣтлый, не гармоническій, т.-е. безъ пониженной 6-й ступени; только въ кодѣ онъ еще разъ даетъ о себѣ знать въ одномъ аккордѣ, мелодія спускается въ нижніе регистры у сопрано и альтовъ и удволяется тенорами. Все

это, какъ смѣшеніе инструментовъ въ оркестрѣ, каждый разъ даетъ новыя и новыя краски, такъ что хоровыя пьесы въ композиціяхъ новаго направленія въ церковной музыкѣ дѣлаются похожими на оркестровыя. Въ силу этого прежній терминъ положить, или переложить что-либо на хоръ, можно теперь замѣнить выраженіемъ оркестровать что-либо на хоръ, что будетъ болѣе соответствовать сущности церковной музыки новаго направленія.

Обычный придворный роспѣвъ въ пѣснопѣи „Благослови душе моя Господа“, исполняемый въ началѣ всенощнаго бдѣнія и его незатѣйливая гармонизація въ придворномъ обиходѣ, получаетъ опять-таки въ рукахъ композиторовъ новаго направленія симфоническую обработку. Ставя обиходный мотивъ исходнымъ пунктомъ, г. Гречаниновъ, наприм., переходитъ къ свободному творчеству, для котораго обиходная мелодія является лишь поводомъ. Въ композиціи г. Гречанинова мы видимъ программу. Въ первой части псалма онъ рисуетъ величія Божіе, выразившееся въ твореніи міра. Во второй „На горахъ стануть воды“, написанной въ широкомъ ритмѣ съ имповантнымъ движеніемъ у басовъ, изображаются какъ бы величественныя горныя уступы, возвышенности и горныя источники воды. На словахъ „Сотворилъ есть луну“, въ мелодіи сопрано и тенора, контрастированной противоположнымъ движеніемъ баса, изображаетъ какъ бы восходъ луны надъ горизонтомъ, а на словахъ „солнце позна западъ свой“ унисонъ басовъ и теноровъ, устремляющихся внизъ, какъ бы изображаетъ вечерній закатъ. Диссонансъ задержанія на разстояніи малой секунды даетъ тусклую вибрацію звука, точно рисунокъ наступающей тьмы. Послѣдніе аккорды цѣлыми нотами и спускающейся кинувъ басъ какъ бы окончательно дорисовываетъ наступившую тьму. Третья часть, написанная въ оживленномъ ритмѣ, рисуетъ восходъ солнца, пробужденіе чловѣка и выходъ его на работу, и затѣмъ на мотивѣ, взятомъ изъ обихода, именно изъ напѣва „Дивна дѣла Твоя, Господи“ и ему подобныхъ, и нѣсколько сварированномъ, построены гимны Создателю на словахъ „Воспой Господеву“. Кода повторяетъ первоначальный мотивъ, со

ставленный также изъ кусочковъ начальной обиходной фразы, а также обиходнаго мотива на словахъ „Возвеличился еси зѣло“. Допустимъ, что г. Гречаниновъ пользовался здѣсь приемами, принятыми въ оперной музыкѣ для обрисовки извѣстныхъ ситуаций и что онъ не удержался въ предѣлахъ абстрактности, принятыхъ въ церковномъ стилѣ, но нельзя не признать, что въ церковной музыкѣ такая обработка псалма была сдѣлана впервые *).

Еще болѣе интересно „Благослови душе моя Господа“ муз. г. Панченко. Интересъ этого произведенія заключается въ томъ, что авторъ остается въ роспѣвѣ, тогда какъ для г. Гречанинова онъ только поводъ къ композиціи, въ которой сохранены лишь слабыя штрихи и намеки на обиходный мотивъ. Г. Панченко только въ концѣ пѣснопѣи позволяетъ себѣ сдѣлать отступленіе, но, впрочемъ, такое, что въ немъ легко можно видѣть ритмику и характеръ обиходнаго роспѣва. Въ композиціи г. Панченко также богато выражена идея величія Божія, выразившаяся въ твореніи міра. Она уже чувствуется въ начальныхъ мощныхъ аккордахъ на нижнемъ регистрѣ трехъ басовъ, тенора и альты и въ плагальномъ кадансѣ, заканчивающемъ первую фразу. Далѣе идетъ нѣжная фраза дѣтскаго хора въ сопровожденіи теноровъ. Это какъ бы славословіе Господа при видѣ творенія чистыми и безгрѣшными ангельскими духами и первыми людьми въ раю. Далѣе опять положеніе величія Божія. Обиходный мотивъ, показанный вначалѣ въ своемъ регистрѣ, переносится потомъ на кварту вверхъ, величественность момента усиливается снижениемъ теноровъ и сопранъ и смѣлымъ модуляціоннымъ ходомъ, дающимъ возможность развить напѣвъ, подытая его на кульминаціонную точку и окончить его на свѣтломъ, эллиптически-жизнерадостномъ полу-кадансѣ, построенномъ на аккордѣ соль. Тутъ все синтезировано настолько, что не различить, гдѣ кончается обиходный роспѣвъ и гдѣ начинается свободное творчество

*) Этотъ же недостатокъ страдаетъ иногда и г. П. Чесноковъ, сбивающийся или на оперный стиль или на „пошлость романсовъ“. См., наприм., хотя бы въ „Се жанкхъ“, „Отношечка“ или заключительные аккорды. Особенно такихъ мѣстъ много въ его панихидѣ.

композитора. Далѣе опять идетъ славословіе Господа. Музыка этого мѣста уже сложнѣе предыдущаго, ему подобнаго. Оно усилено вступленіемъ басовъ и ритмическими имитациями у теноровъ и альтовъ. Страстная мольба несется къ Всевышнему на выдержанномъ тонѣ басовъ, особенно когда сопрано и тенора берутъ вспомогательныя ноты (ля-фа) къ аккорду 2-й ступени (ми-соль-си-бемоль). Спокойствіемъ дышитъ фраза „Вся премудростію“, а на словѣ „сотворилъ“ вспомогательный къ трезвучію до-мажора аккордъ (си-бемоль, ре-бемоль-фа) придаетъ этому мѣсту характеръ таинственности и непостижимости для ума чловѣческаго акта творенія Богомъ міра. Та же фраза „сотворилъ еси“ повторена далѣе въ широкой ситуаци, рисующей могущество Божіе. Разрѣшеніе въ концѣ этой фразы секундакорда въ трезвучіе, построенное на басовомъ тонѣ, еще больше какъ бы подчеркиваетъ эту идею. Авторъ очень ловкимъ приемомъ переноситъ здѣсь слушателя къ новой тональности. Оставляя неприкосновенной ритмику обиходной мелодіи, онъ ставитъ на седьмой нотѣ музыкальной фразы бемоль (на ми), и ухо, подготовленное къ модуляціи предыдущимъ ми-бемолемъ у баса, сразу переносится изъ до-мажора въ тональность ля-бемоль-мажоръ. Предыдущіе ре натуральное и ля-бемоль способствуютъ лишь болѣе легкому воспріятію этой модуляціи, являющейся для уха вполне естественной, а измѣненіе обиходной мелодіи даже для знающаго ее проскальзываетъ незамѣтно. Въ послѣдующемъ стихѣ „Слава Ти, Господи“ авторомъ взята лишь вторая половина обиходной мелодической фразы, только ей приданъ народный кадансъ (паденіе на кварту), а органичный пунктъ у басовъ даетъ автору поводъ подѣ контрапунктъ дѣтскихъ голосовъ, составленный изъ ранѣе употребленныхъ мелодическихъ фразъ, дать тенору широкую кантилену, полную лиризма и славословія Тому, Кто все сотворилъ. Это мѣсто написано очень инструментально и кантилена теноровъ напоминаетъ звукъ волторнѣ. Кода этого пѣснопѣи, построенная на выдержанныхъ тонахъ альты и басовъ, состоитъ изъ заключительныхъ строевъ обиходныхъ мотивовъ съ легкими вариантами. Исполняемая въ унисонѣ тенорами и барито-

памі съ удвоєніями нхъ вторымі басамп, они дають густую, импозантную окраску этой кодѣ.

Бросая общій взглядъ на разсмотрѣнныя пѣснопѣвныя церковной музыки новаго направленія, нельзя не отмѣтить разнообразіе и изысканность музыкальныхъ приемовъ и выщажений. Разнообразіе въ единствѣ и единство въ разнообразіи — вотъ принципъ новаго направленія въ церковной музыкѣ. Композиторы новаго направленія въ церковной музыкѣ, гармонируя однѣ и тѣ же фразы, однѣ и тѣ же мотивы, стремятся каждому изъ нхъ дать особый нарядъ, но нарядъ, такъ сказать, одного стиля, не высказывающій изъ общаго, цѣлаго, отчего и получается въ новой музыкѣ единство въ разнообразіи и разнообразіе въ единствѣ *). Въ прежнихъ школахъ за этимъ не гнались и все дѣлали по одному шаблону. Изысканность стиля композиторовъ новаго направленія заключается въ изысканіи всего, что можетъ оскорбить слухъ. Правда, цѣкоторыя исключенія тутъ найдутся, но не потому, чтобы они составляли цѣль новой школы. Нѣтъ, они относятся къ періоду „исканія новыхъ путей“, при чемъ иногда, разрубая чашу, композиторы новаго направленія давали не самыя изысканныя приемы. Нѣкоторая, такъ сказать, кочковатость путей замѣчается у гг. Кастальскаго и Компанейскаго. Но, впрочемъ, нельзя тутъ не отмѣтить одного акустическаго явления, что иной разъ неизысканность стиля, бросающаяся въ глаза въ партитурѣ, въ письмѣ, легко переносится ухомъ при исполненіи. Однимъ словомъ,

*) Г. Компанейскій, впрочемъ, въ своихъ догматикахъ однѣ и тѣ же пѣвныя знаменнаго росѣвья гармонируетъ одинаково. Но здѣсь у автора особая цѣль, а именно: расчлѣнить знаменныя росѣвья, показать его техническое устройство и составныя части, для чего онъ надписываетъ надъ пѣвными такими и техническіе терминны, ихъ обозначающіе. Оригинальность приема г. Компанейскаго, какъ одного изъ авторовъ новаго направленія, въ томъ и заключается, что онъ гармонируетъ догматикки сознательно, тогда какъ раньше (въ школѣ Львова, напримѣръ) гармонизировали по чутью, какъ Богъ на душу положитъ. Впрочемъ, и г. Компанейскій заботится о разнообразіи въ единствѣ (см. напримѣръ, въ догматикѣ 1-го гласа «Держайте люди» первое и второе. Между ними есть разница. То же можно сказать и о нѣкоторыхъ другихъ мѣстахъ сочиненія г. Компанейскаго).

въ хорѣ есть тоже свои законы, если можно выразиться, вокальной инструментовки. Какъ въ оркестрѣ иное звучаніе, невозможное на глазъ, сходитъ преблагополучно при исполненіи, такъ точно такое же явленіе повторяется и въ хорѣ, и композиторы новаго направленія иной разъ открываютъ тутъ новыя сферы звучанія, новыя пути вокальной оркестровки.

Кромѣ того, композиторы новаго направленія въ русской церковной музыкѣ изыскиваютъ новыя формы для церковныхъ пѣснопѣвныя, но при томъ такія, которыя синтезируютъ и связываютъ насъ съ эпохами предшествующими. Въ этомъ отношеніи характерными примѣрами могутъ служить два Символа вѣры, музыка одного изъ нхъ написана г. Гречаниновымъ, а другого г. Компанейскимъ. Суть дѣла заключается въ слѣдующемъ. Въ древности Символь вѣры не пѣли, а читали, ибо онъ есть не молитва, а изложеніе или формула вѣры. Послѣ того, какъ діаконъ приглашалъ всѣхъ „возлюбите другъ друга, чтобы единомысленно исповѣдывать вѣру“, обыкновенно старѣйшій священнослужитель, а въ столицѣ патриархъ, читалъ Символь вѣры. Народъ же повторялъ про себя слова Символа. Этотъ древній обычай сохранился и у насъ на Руси, особенно на югѣ Россіи, въ Малороссіи, гдѣ и теперь Символь вѣры не поется, а читается и, естественно, повторяется про себя и вѣрующими, присутствующими въ храмѣ. Тамъ, гдѣ получило право гражданства исполненіе Символа вѣры пѣсеннымъ образомъ, наприм., на сѣверѣ Россіи, очень часто Символь вѣры исполняется всѣми присутствующими въ одинъ голосъ речитативомъ. Получается, такимъ образомъ, растянутое чтеніе Символа хоромъ, вмѣсто исполненія его однимъ чтенемъ съ повтореніемъ словъ Символа про себя всѣми присутствующими въ храмѣ. Когда явилось у насъ паресное пѣвие, то иностранные капельмейстеры стали писать музыку на Символь вѣры по образцу западныхъ Credo, въ формѣ мотета или въ концертной формѣ. Такое музыкальное изложеніе Символа вѣры, какъ мы видимъ, не вяжется ни съ понятіемъ о Символѣ, какъ формулѣ вѣры, ни съ традиціоннымъ исполненіемъ его въ восточныхъ православныхъ храмахъ. Антитезу музыкальному изложенію

Символа вѣры, привнесеному иностранцами, первый далъ изъ русскихъ композиторовъ М. С. Березовскій. Будучи самъ малороссомъ и привыкнуши съ дѣтства слышать въ храмѣ чтеніе Символа вѣры, онъ задался цѣлью изложить Символь вѣры въ самомъ простѣйшемъ речитативѣ, который бы напоминалъ скорѣе чтеніе, чѣмъ пѣвие. Но будучи вынужденъ сдѣлать уступку времени, вкусамъ и образовавшимся у молящихся привычкамъ слышать Символь вѣры въ хоромъ исполненіи, Березовскій наложилъ его на четыре голоса, допустилъ модуляціи и другіе аксесуары гармоніи. Чайковскій стоялъ на той же точкѣ зрѣнія, какъ и Березовскій, только своимъ речитативомъ онъ придавалъ чисто-русскій обликъ, котораго не было у Березовскаго, ученика болонской школы. Но, какъ симфонистъ, Чайковскій не преминулъ использовать нѣкоторыя мѣста Символа, дававшія поводъ къ программной музыкѣ. Таково у него вступленіе къ Символу, таковы мѣста Символа, налагающія ученіе о воплощеніи Сына Божія, Его шестствіи съ небесъ, страданіяхъ, смерти, погребеніи, воскресеніи, вознесеніи на небо и второмъ пришествіи. Такимъ образомъ, Чайковскій отдалъ здѣсь дань своему таланту, но и внесъ свѣжую речитативную струю. Послѣдующіе композиторы отчасти слѣдуютъ приемамъ Чайковскаго, а отчасти отыскиваютъ новыя формы и новыя пути. Правда, какъ мы увидимъ сейчасъ и какъ было уже отмѣчено и выше, отыскивая новыя пути, композиторы новаго направленія въ русской церковной музыкѣ синтезируютъ и старое. Поэтомъ можно было бы сказать, что въ новомъ направленіи слышится старина стародавняя. Выше мы упомянули о двухъ именахъ — гг. Гречанинова и Компанейскаго и ихъ пѣсахъ, двухъ Символахъ вѣры, какъ характерныхъ образчикахъ этого. У г. Гречанинова два Символа вѣры. Въ литургіи № 1-й Символь вѣры хотя изложенъ речитативомъ, но болѣе близкимъ къ речитативу Березовскаго. Въ литургіи № 2 мы видимъ у г. Гречанинова совсѣмъ другую форму для Символа вѣры. Здѣсь хоръ поетъ только два слова: „вѣрую“ и въ концѣ Символа — „чаю“, т. е. ожидаю. Самый же Символь читкомъ читаетъ въ тощъ хору амьтъ, подобно тому, какъ это

дѣлають канонархи въ монастыряхъ. Такую форму, совершенно новой и своеобразной въ нашей церковной музыкѣ, достигнута двѣ цѣли. Съ одной стороны, восстанавливается древняя церковная традиція, чтобы читать Символь вѣры, а не пѣть, а съ другой — хоръ, какъ бы представитель народа, углубляетъ это чтеніе гармоническимъ сопровожденіемъ. Онъ, какъ въ древности народъ, повторяетъ какъ бы про себя — ибо онъ только аккомпанируетъ — самыя существенныя слова Символа — „вѣрую“ и „чаю“, которыми выражается религіозное сознаніе христіанъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, синтезируя старое, Символь вѣры музыки г. Гречанинова остался композиціей, привносящей и новый элементъ, котораго предшествующія музыкальныя направленія не имѣли.

Г. Компанейскій въ своемъ музыкальномъ изложеніи Символа вѣры задаетъ нѣсколько иное цѣлью. Слова Символа у него исполняетъ, вмѣсто древняго чтенца, солистъ-теноръ. Онъ поетъ речитативомъ, а за нимъ повторяетъ тѣ же самыя слова хоръ. Такимъ образомъ, то, что у г. Гречанинова происходитъ одновременно, то у г. Компанейскаго разновремено, и въ то время, какъ у г. Гречанинова хоръ повторяетъ лишь общія формулы Символа, у г. Компанейскаго онъ повторяетъ всѣ слова Символа цѣликомъ. Такимъ образомъ, у г. Компанейскаго правднѣе сохранена историческая картинка, что канонархъ читалъ Символь вѣры, а народъ за нимъ повторялъ слово за словомъ, фразу за фразой. Вмѣстѣ съ тѣмъ, композиція г. Компанейскаго есть музыкальное сочиненіе, такъ какъ авторъ не отказывается внести въ свое произведеніе нѣкоторую программу, которую мы и видимъ выполненною въ тѣхъ же самыхъ пунктахъ, что и у Чайковскаго. Оригинально излагается 9-й членъ. Тутъ уже, по репликѣ автора, „присутствующіе вмѣстѣ съ пѣвцами повторяютъ тихо: „во едину святую“ и т. д., подобно отвѣту: „во истину воскрес“ въ праздникъ Пасхи.

Стремленіе композиторовъ новаго направленія къ синтезу, исканіе новыхъ формъ и новыхъ путей, новыхъ звуковыхъ красокъ въ хорѣ, вся эта работа, связанная съ основательнымъ изученіемъ прошлаго въ нашемъ пѣвнѣ, не только церковномъ, но и народно-бытовомъ, а также соединенная вмѣстѣ съ знаніемъ

общей музыкальной литературы, сдѣлало удивительное дѣло. Композиторы новаго направления въ русской церковной музыкѣ достигли небывалой дотогѣ свободы какъ въ стилизаціи, такъ даже и во внѣшнихъ приемахъ изложенія. Они стали сочинять свободно и вмѣстѣ такъ синтезично, что трудно бываетъ отличить, гдѣ кончается заимствование изъ обихода и гдѣ начинается собственное творчество. Характернымъ образомъ такой синтезичности можетъ служить „Самъ одинъ еси безсмертный“ г. Панченко. Въ началѣ этого пѣсногѣнія даже можно усматривать сходство съ подобнымъ же произведеніемъ и на тотъ же сюжетъ у Львовскаго. Сходство, конечно, схематическое. Пьеса Львовскаго написана въ подражаніе обиходнымъ мотивамъ 6-го гласа кievскаго и 5-го гласа знаменнаго распѣвовъ. Такимъ образомъ, начало пьесы г. Панченко до цифры 2 имѣетъ общее съ церковнымъ обиходомъ. Конецъ первой и второй фразы сдѣланъ въ духѣ народныхъ пѣсень. Такъ же націонализированы ходы въ отдѣльныхъ гармонизирующихъ голосахъ, особенно у тенора. Со словъ „якоже повелѣлъ еси“ мелодія сопрано вполне сочинена, но слегка окрашена, какъ бы для связи съ предыдущими фразами, народнымъ оттѣнкомъ. Гармонія этого мѣста полна таинственности, какъ полна таинственности смерть и какъ непостижимо для насъ это явленіе въ своей сущности. Эта фраза составляетъ полный контрастъ съ двумя предыдущими, гдѣ нарисовано звуками какъ бы безопасное человѣчество, хотя и сознающее неизбежность смерти, но все же безопасно идущее къ могилѣ, проводя свою жизнь въ суетѣ и разгулѣ. Но вотъ наступила эта смерть и настроеніе самаго безопаснаго человѣка мѣняется. Все цѣлѣе предъ этой таинственной гостьей и необходимой неизбежностью. Эта мысль прекрасно выражена музыкой г. Панченко. Съ цифры 3, со словъ „яко земля еси“ начинается твердая фраза, отчасти напоминающая конструкціей церковный обиходный мотивъ. Это голосъ Господа, издающаго непреложный законъ о человѣкѣ: „въ землю отыдеша“. Дальше со словъ „аможе вси“ начинается полная мистицизма фраза, конструкціей напоминающая отчасти предыдущую „яко

же повелѣлъ еси“. Мистическій характеръ этой фразы вполне соответствуетъ представленію о неизвѣстности для насъ потусторонняго міра. Музыкальное выраженіе этой идеи усиливается глубокими ходами басовъ и неопредѣленностью контрапунктическихъ звуковыхъ сочетаній то напоминающихъ о септаккордѣ безъ терціи, то говорящихъ какъ будто о секундакордѣ, разрѣшающемся на томъ же басѣ въ секстакордъ и т. п. Все это, говоря, усиливаетъ мистицизмъ этой фразы. Вмѣстѣ съ тѣмъ тутъ какъ бы слышны плачь и сожалѣніе уходящихъ изъ этого міра и полная ихъ покорность волѣ Создавшаго ихъ. Эти послѣднія идеи особенно отпечатлѣлись въ музыкѣ на словѣ „пойдемъ“. Дальше на словахъ „надгробное рыданіе творяще пѣснь“ изображается трагедія оставшихся въ живыхъ близкихъ лицъ. Но можно сказать больше, что здѣсь слышна трагедія всего человѣчества, стоящаго безсильно предъ фактомъ смерти и все-таки поющаго „аллилуія“—„Хвалите Бога“—ибо основанія этой хвалы заложены въ таинствахъ вѣрующей, безсмертной души, несмотря на видимую аномалію смерти. Едва ли во всей вокальной литературѣ найдется по музыкѣ, написанной на эту тему, болѣе глубоко-трагическое мѣсто, чѣмъ данное. По стилю это мѣсто вагнеровскаго духа, но какъ оно органически сплелось со всѣмъ предыдущимъ. Музыка словъ „Надгробное рыданіе“ представляетъ у сопрано секвенцію, мотивы которой отстоятъ одинъ отъ другого на разстояніи секунды и хроматическими ходами спускаются внизъ (3-й на кварту, 1-й же и 2-й только на терцію, но зато онъ усиливается имитацией (у баса). Первые два „аллилуія“ написаны въ до-дизъ минорѣ, т. е. на полтона ниже отъ господствующей въ пѣснь тоникки ре. Нельзя въ этомъ противорѣчій тоналности не видѣть опять-таки стремленія автора выразить трагизмъ человѣчества предъ смертью. Это мѣсто напоминаетъ мѣстѣ конецъ Also sprach Zarathustra, сдѣланный Р. Штраусомъ, гдѣ кадансъ колеблется между двумя тоналностями си и до, т. е. на разстояніи полутона. Этимъ Штраусъ хотѣлъ какъ бы выразить конечныя колебанія Заратустры между эфирнымъ и потустороннимъ міромъ, въ который онъ еще не ушелъ. Последнее

„аллилуія“, искусно модулируя между прежнимъ трагическимъ настроеніемъ и идеей надежды, успокоенія, возвращаетъ слушателя къ главному строю и вмѣстѣ къ главной идее пѣсногѣнія—покорности волѣ Создателя, назначившаго людямъ такой удѣлъ.

Нашъ обзоръ литературы новаго направления въ церковной музыкѣ, даже если бы мы взяли только самые замѣчательные и самые яркіе образцы его, не можетъ быть полнымъ. Новая литература такъ велика и обширна теперь, что ее уже нужно изучать. Мы обратили вниманіе только на тѣ произведенія новаго направления, которыя съ той или другой стороны могутъ характеризовать его. Новое направленіе уже пережило первый острый періодъ гоненія на него, воздвигнутый частью прессы, наблюдательнымъ московскимъ совѣтомъ, иногда вѣдавшимъ что творить, пѣкоторыми регентами и т. п. Это полемическое нервное настроеніе должно было отражаться и въ творчествѣ композиторовъ новаго направленія и оно, конечно, отразилось. Но теперь, можно надѣяться, начнется эпоха свободной работы и новое направленіе достигнетъ всѣхъ тѣхъ высокихъ художественныхъ и культурныхъ цѣлей и задачъ, которыя мы отмѣтили выше. Теперь уже новому направленію въ церковной музыкѣ нельзя заградить дороги. Оно идетъ широкою волной. Нельзя его замолчать, или прикрыть. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы старались показать, что новое направленіе есть естественное достояніе исторіи, плоть отъ плоти и кость отъ костей предшествующихъ направленій, что оно есть не упадокъ, не декадансъ, а движеніе искусства впередъ, что оно не революціонное, а эволюціонное явленіе. Оно можетъ показаться и кажется революціоннымъ только для тѣхъ, кто не можетъ понять чего-либо выходящаго изъ рамокъ обыкновеннаго, ординарнаго: кто привыкъ мыслить только въ извѣстной, плоскости; кто не можетъ поставить новое явленіе въ историческую рамку и связать его съ предыдущими эпохами. Для музыканта же, знающаго исторію нашего церковнаго пѣнія и его постепенную эволюцію, новое направленіе будетъ такъ же естественно, какъ естественно появленіе на деревѣ новаго побѣга,

новой вѣтви. Каждое историческое явленіе нужно понять и осмыслить въ связи со всей исторіей и тогда оно не будетъ вызывать недоумѣнія. Эту задачу мы и взяли на себя въ настоящемъ рефератѣ. Мы постарались показать, насколько было силъ и умѣнія, связь музыкальныхъ эпохъ и направленій между собою и въ частности связь новаго направленія въ церковной музыкѣ со всѣми предшествующими. Далѣе, мы озаботились иллюстрировать предъ вами преемственность новаго направленія предъ своими предшественниками и тѣ паюсы, которые оно имѣетъ въ общемъ и специально музыкальномъ смыслѣ. Если эта задача намъ удалась, то мы будемъ увѣрены, что вы не станете думать о новомъ направленіи въ церковной музыкѣ, какъ направленіи упадка и революціи. Наоборотъ, мы надѣемся, что на новое направленіе вы посмотрите теперь глазами историка и скажете, что это есть путь впередъ, что это еще одинъ шагъ къ совершенству, стремиться къ которому заповѣдано человѣку Высшей Волей. Если намъ удалось охарактеризовать новое направленіе въ русской церковной музыкѣ и нарисовать его предъ Вами именно такимъ, то мы будемъ считать себя удовлетворенными и думать, что цѣль настоящаго реферата вполне достигнута.

Когда появилось въ исторіи христіанство, то, несмотря на общія точки соприкосновенія и съ ветхозавѣтной религіей и даже съ ученіемъ лучшихъ философовъ язычества, противъ него встали и иудеи, и язычники. О христіанствѣ спорили, называли его безуміемъ, въ немъ видѣли революціонные замашки, а иудеи считали его упадкомъ по отношенію къ своей религіи. Но прошло время, христіанство сдѣлало свой шагъ и сказало міру новое слово. То, что почли два тысячелѣтія тому назадъ произволомъ въ области общихъ идей и широкихъ и большихъ масштабахъ, то потомъ неоднократно повторялось и будетъ повторяться въ подробностяхъ самаго христіанства. Думается, что и исторія нашего церковнаго пѣнія имѣетъ также не мало негативовъ, воспроизводящихъ эти историческія подробности.

Прот. М. Лисицынъ.