

801-17

158

З. М. ПОКРОВСКИЙ.
Преподаватель пѣнія Новгородской Духовной Семинаріи.

ХОРОВОЕ
ЦЕРКОВНОЕ ПѢНІЕ,
ЕГО ЗНАЧЕНІЕ
И
ПОСТАНОВКА.

Издание второе.



73763-0

Н О В Г О Р О Д Ъ
Паровая Типографія М. И. Игнатовской, Знамя ул. соб. домъ.
1900 г.

Хоровое церковное пѣніе, его значеніе и постановка.

„Домъ Мой домъ молитвы“
(Лук. 19, 26).

ХРАМЪ ЕСТЬ домъ молитвы, мѣсто бесѣды вѣрующаго челоуѣка съ Богомъ. Церковное пѣніе, издавна употребляемое въ храмѣ, является однимъ изъ средствъ, способствующихъ молитвѣ. Сообразно съ такимъ назначеніемъ отъ церковнаго пѣнія требуется особый складъ, особенный, располагающій къ молитвѣ, характеръ. Все, что развлекаетъ молящагося, нарушаетъ его молитвенное настроеніе, не должно быть введено въ музыку богослужебнаго пѣнія. Всѣ музыкальные приемы, рассчитанные на чисто внѣшніе эффекты, не могутъ быть примѣняемы въ церковномъ пѣніи, отличительными чертами котораго должны быть: скромность, ровность и трезвость мелодіи. Выразительность (экспрессія) пѣнія находится въ зависимости отъ текста предлагаемой молитвы, съ которымъ пѣніе должно быть въ полномъ соответствіи. Ясно, что церковное пѣніе не можетъ имѣть въ храмѣ самостоятельнаго значенія;—значеніе его чисто служебное, состоящее въ томъ, чтобы помогать пониманію и усвоенію настроенія, выраженнаго текстомъ. Предлагаемая церковію молитвословія освѣщаются—иллюстрируются пѣніемъ для болѣе яркой и наглядной передачи молящимся мыслей, заключенныхъ въ текстѣ. Поэтому такое пѣніе, которое излишнимъ своимъ сладковзвучіемъ или сложными музыкальными построеніями приковываетъ вниманіе молящихся только къ однимъ звукамъ въ ущербъ пониманію текста, такое пѣніе не можетъ быть допускаемо въ храмѣ, какъ не оправдывающее своего назначенія—

Отъ С.-Петербургскаго Комитета Духовной Цензуры печатать разрѣшается
С.-Петербургъ 1899 г. 19 ноября. Цензоръ Архимандритъ Иннокентій.



способствовать молитвѣ. Св. Иеронимъ говоритъ: „такъ да поетъ рабъ Христовъ, дабы не имѣлъ поющаго приятель былъ, но слова чуждыя“ (In. Ephes. V). Блаженный Августинъ говоритъ о себѣ: „когда мнѣ случается, что меня трогаютъ пѣніе больше, нежели то, что поется, то признаюсь, что я тяжело соприкасаю и тогда желалъ бы я, чтобы не слышать поющаго“ (Confes. lib. 10. cap. 33). Очевидно, не всякое произведение, удовлетворяющее законамъ музыки, удовлетворяетъ и требованіямъ, предъявляемымъ церковію богослужебному пѣнію. Разбирая съ этой стороны нашу пѣвческую духовно-музыкальную литературу, приходится сознаться, что далеко не всѣ произведенія, исполняемыя въ нашихъ храмахъ, удовлетворяютъ требованіямъ церковности. Для уясненія этого вопроса постараемся осветить, насколько можемъ, современное намъ положеніе церковно-пѣвческаго дѣла.

Наше богослужебное пѣвческое искусство въ настоящее время выражается въ двухъ различныхъ по духу направленіяхъ. Въ древнихъ монастыряхъ и еще во многихъ сельскихъ церквахъ мы слышимъ древнее наше русское пѣніе, отголосокъ того далекаго Дамаскинскаго, которое было усвоено русскими вмѣстѣ съ принятіемъ христіанства. Это—пѣніе безхитростное, одноголосное иногда шероховатое и сухое, но за то всегда благоговѣйное, строгое, полное возвышенности и молитвенности, а часто и задушевности. Это то пѣніе, которое издавна принято св. церковью, какъ самое вѣрное выраженіе религіозныхъ чувствъ и молитвенныхъ настроеній вѣрующаго. Въ городахъ, кромѣ простаго церковнаго пѣнія, мы слышимъ еще пѣніе сладкозвучное, — гармоническое, которое обыкновенно называютъ „партеснымъ“ или „итальянскимъ“. Красивыя звуковыя сочетанія и изящество партеснаго пѣнія ласкаютъ ухо, подкупая слушателя. Разительные звуковыя эффекты, строгая симметричная отдѣлка—разсчитаны здѣсь на то, чтобы доставить удовольствіе слуху молящагося и послѣдній нерѣдко забываетъ и о мѣстѣ, гдѣ онъ находится, и о томъ, для чего пришелъ въ храмъ. Его вниманіе сосредоточивается на однихъ звуковыхъ формахъ, такъ что текстъ исполняемаго пѣнія совершенно ускользаетъ изъ сознанія молящагося: онъ слушаетъ только „музыку“, ею улаживается, — ему не до молитвы.

Если первое одноголосное пѣніе страдаетъ отъ недостатка гармонической формы, то второе страдаетъ отъ чрезмѣрнаго увлеченія этою формою въ ущербъ внутреннему содержанію—церков-

ности. Если въ селахъ приходится слышать псаломщика, одиноко и далеко не художественно выводящаго мелодію виолѣ церковную, то въ городѣ часто можно слышать стройное пѣніе хоровъ, исполняющихъ такія музыкальныя произведенія, которыя не имѣютъ ничего общаго съ церковнымъ пѣніемъ. Причины такого разлада и двойственности въ нашемъ пѣвческомъ искусствѣ становятся понятными, если мы обратимся къ исторіи возникновенія и развитія нашего хорового церковнаго пѣнія. Дѣло въ томъ, что до XVII вѣка наше пѣвческое искусство ограничивалось одними древними знаменными мелодіями, и было, если смотрѣть съ музыкальной точки зрѣнія, въ младенческомъ состояніи. Развиваясь одной только мелодической стороной, оно выразилось въ нынѣ развитыхъ мелодіяхъ, приспособленныхъ къ унисонному исполненію, такъ какъ о хоровомъ пѣніи до этого времени не было понятія. Всѣ мелодіи, записанныя крюками, исполнялись унисонно. Въ XVII-мъ вѣкѣ, когда въ нашемъ пѣвческомъ искусствѣ началось усиленное движеніе и стремленіе къ созданію гармоническаго пѣнія, древнія мелодіи не успѣли обнаружить такихъ опредѣленныхъ гармоническихъ формъ, которыми бы можно было пользоваться въ качествѣ гармоническаго ихъ сопровожденія, почему начались некуственныя гармонизаціи древнихъ мелодій. Гармонизаціи этого времени, кромѣ нарушенія діатонизма церковныхъ ладовъ, обнаруживаютъ и неправильное голосоведеніе. Въ этомъ отношеніи особенное вниманіе обращаетъ на себя басы, ходы котораго состоятъ иногда сплошь изъ быстрыхъ и трудныхъ пассажей, исполненіе которыхъ называлось „*эксцеллентованіемъ*“. Самый характеръ гармоніи этого времени отличается изысканною вычурностью и безсодержательностью. Вмѣстѣ съ распространеніемъ гармоническаго пѣнія, называвшагося тогда „польскимъ художествомъ“, изменилась и вѣдливость пѣвцовъ. Изъ полукрафтальевъ бородачье прежде пѣвцы были переодѣты въ польскую одежду съ откидными назадъ рукавами, — одежду, сохранившуюся въ архіерейскихъ хорахъ и до настоящаго времени. Въ XVIII в., когда чрезъ окно, прорубленное въ Европу Петромъ Великимъ, широкимъ потокомъ полился въ Россію свѣтъ западной науки, наши древніе одноголосные напѣвы были отодвинуты на задній планъ, уступивъ мѣсто сладкозвучной итальянской музыкѣ, съ большимъ усердіемъ пасаждаемой тогда самими русскими, выныбывавшими для этого изъ Италіи ученыхъ музыкантовъ и композиторовъ. Съ этихъ поръ „почти въ теченіи полувѣка судьба и участь православной музыки ввѣрены были въ безконтрольное распоряженіе музыкальныхъ католиковъ, итальянскихъ оперныхъ компо-

зиторовъ, которые, внося въ наше церковное пѣніе всю роскошь музыкальныхъ средствъ западной Европы, вмѣстѣ съ тѣмъ понимали всѣ коренные принципы древняго православнаго пѣнія¹⁾. Наша духовная музыкальная литература въ это время стала исключительно достояніемъ итальянскаго творчества *Арайи, Донниса, Сальери, Галуппи, Сарти, Паэзіелло, Чиморози, Бюлана, Раупаха, Керцелли, Сопиенцы* и другихъ, начавшихъ съ полного пренебреженія къ нашимъ древнимъ напѣвамъ, какъ варварскимъ, неподдающимся никакой музыкѣ. „Блестяще даровитые, отлично ученые итальянцы скоро увлекли всѣхъ своими произведеніями, исполнѣ новыми тогда въ нашихъ храмахъ, эффектно-звучными, чувствительно-мелодичными, изложенными во всей силѣ тогдашняго мастерства писать для голоса“²⁾. „Во всѣхъ ихъ сочиненіяхъ было много пышности, густоты гармоній, вокальныхъ эффектовъ; но всѣ они носили свѣтскій характеръ, стиль ихъ преимуществу — оперный, въ духѣ старинныхъ итальянскихъ оперъ того времени“. Наши клиросы подъ вліяніемъ такой музыки „обратились въ какія-то концертныя эстрады, на которыхъ вскорѣ стало дозволеннымъ столь многое, что въ настоящее время даже странно предположить, что-бы подобныя музыкальныя сочиненія когда-либо могли исполняться въ православныхъ храмахъ. Развязность композиторовъ дошла до того, что мелодіями для православныхъ пѣснопѣній стали служить оперныя аріи. Такъ, арія жреца изъ оперы Спонтини „*Вестажа*“ была приложена къ священнымъ словамъ: „*Тебе поемъ, Тебе благословимъ*“... а херувимская выкраивалась изъ оперы Вебера „*Волшебный стрѣлокъ*“. Для исполненія церковной музыки Галуппи, Сарти, и др. потребовались женскіе голоса. „Дворине завели у себя хоры, и какъ нельзя было вводить женщинъ на клиросъ, то дворовыхъ дѣвушекъ стригли, одѣвали въ мужское платье, и онѣ пѣли въ церквахъ. Дошло до того, что въ церквахъ слушатели забывались и *амлодировали*“³⁾. „Но хуже всего было то, что эта волна чуждой сладкозвучной мелодіи и бойкихъ ритмовъ, разлившись отъ теплаго юга до крайняго сѣвера и дальняго востока, породила подражательную литературу и множество хоровъ, распѣвающихъ и по нынѣ, Богъ знаетъ что и Богъ знаетъ какъ“. По отзыву покойнаго профессора москов-

1) П. Веймаръ.

2) Обзоръ истор. конц. свнод. училища 1895 г.

3) См. „Къ дѣлу о церков. пѣніи“ князя В. Одоевскаго—Домашняя бесѣда за 1866 г. (июль, стр. 666-я).

ской консерваторіи протоіерея Димитрія Разумовскаго — „ни одно изъ произведеній, оставленныхъ намъ итальянцами, не признавалось въ свое время, не признается и нынѣ произведеніемъ истинно художественнымъ, классическимъ въ музыкальномъ смыслѣ. Ни одно такое произведеніе ихъ не оказывается совершеннымъ и назидательнымъ и въ церковномъ смыслѣ, потому что въ каждомъ музыкальномъ ихъ произведеніи музыка преобладаетъ надъ текстомъ, часто не выражая мысли его“. Ученые итальянцевъ были и ихъ подражателями, усвоившими всѣ музыкальные приемы и манеру своихъ учителей. Если болѣе талантливые изъ нихъ и поняли вскорѣ крайности своихъ учителей, то освободиться отъ ихъ вліянія все-таки не могли. *Давыдовъ, Гурилеовъ, Деятяреовъ* и *Ведель* — ученики *Сарти*, писали въ итальянскомъ стилѣ съ примѣсью сентиментализма, который понимался въ смыслѣ умилительности музыки (прим. „*Покаяніа отверзи ми двери*“ — *Веделя*). *Бортнянскій* — ученикъ *Галуппи* и *Березовскій* — ученикъ *Донниса*, писали въ стилѣ умѣренно-итальянскомъ. Желательная реакція въ церковно-пѣвческомъ искусствѣ наступила лишь въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣковъ благодаря разумной дѣятельности Бортнянскаго, создавшаго, наконецъ, всю тщету западной музыки. Занимая высокій постъ директора придворной капеллы, онъ сталъ стремиться къ возвращенію пѣвческаго искусства на прежній путь строгой церковности. Обративъ вниманіе на заброшенные одnogолосные древніе церковные напѣвы, онъ занялся ихъ переложеніемъ и первый пришелъ къ мысли о необходимости созданія особой гармоніи, которая, вытекая изъ мелодическаго еклада древнихъ напѣвовъ, могла бы точно передать ихъ характеръ. Для разработки такой гармоніи онъ предлагалъ отпечатаніе крюковыхъ нотъ⁴⁾, какъ подлинниковъ древняго русскаго пѣнія, тщательное изслѣдованіе которыхъ указало бы законы новой гармоніи.

«*Тогда», писалъ Бортнянскій: «прекращены были бы нелѣпныя и самовольныя церковнаго пѣнія переправы и тогда можно было бы имѣть полный переводъ древняго пѣнія, расположенный въ мѣрѣ, не разрушая мелодіи оного, и сіе было-бы самымъ прочнымъ основаніемъ контрапункта отечественнаго... Свойства диатоническаго рода, въ какомъ идетъ все наше церковное пѣніе, противоположны новѣйшей музыкальной системѣ. Древнее пѣніе, бывъ неисчерпаемымъ источникомъ для образуемаго новѣйшаго пѣнія, возродило бы подавленный терніемъ отечественный гений и отъ возрожденія его явился бы свой собственный музыкальный міръ»).*

4) Крюковыя нотныя книги были отпечатаны только въ 1884 году на средства ипотечн. почети. гражданина Арсенія Ивановича Морозова.

5) Проектъ Бортнянскаго.

Къ сожалѣнiю проектъ Бортнянскаго былъ оставленъ безъ вниманiя, причина чего заключалась въ общемъ увлеченiи и сочувствiи новому итальянскому пѣнiю, притомъ и самъ Бортнянскiй, по выраженiю Ю. К. Арнольда, „*всегда спома являлъ себя питомцемъ итальянской, а не русской музы*“^а. Проповѣдуя новое направление въ противобѣсъ итальянцѣмъ, онъ въ то же время самъ не въ состоянiи былъ освободиться отъ влiянiя итальянцевъ и на немъ сильно отзывалась школа Галуцци. Произведенiя его, хотя и приближаются къ церковному стилю, но по приемамъ и виѣншей музыкальной отдѣлкѣ напоминаютъ произведенiя итальянцевъ. Такимъ-же точно итальянцемъ Бортнянскiй остается и въ своихъ переложенiяхъ, въ которыхъ у него изъ древней мелодiи создавалась совершенно новая, хорошо подчинившаяся итальянской гармонiи. („Прiидите ублажимъ“).

Не умаляя заслугъ Бортнянскаго и того значенiя, которое онъ имѣлъ для русскаго самостоятельнаго творчества, нужно сказать, что онъ въ большинствѣ своихъ произведенiй замѣчательнѣе не какъ церковный композиторъ, а какъ музыкантъ. Въ особенноти это нужно сказать въ отношенiи къ его многочисленнымъ (45) концертамъ, которые совершенно неудобны для церковнаго употребленiя, не смотря на очевидныя художественныя достоинства. Лучшими произведенiями Бортнянскаго со стороны церковности нужно считать: канонъ св. Андрею Критскому — „Помощникъ и покровитель“, „Прiидите ублажимъ“, „Ангель вопiане“ греч. росп. и Херувимскiя №№ 5, 6, 7 и 8 (Симоновская). „Не какъ не можно, и не должно“, говоритъ Ю. К. Арнольдъ: „отрицать великихъ заслугъ Бортнянскаго. Онъ умилительно-граціозной простотою, какою духовныя его творенiя отличаются отъ пышныхъ творенiй предшествовавшихъ ему итальянскихъ капельмейстеровъ придворной капеллы, привелъ музыкальную часть нашего богослуженiя обратно въ предѣлы должной благопристойности. Онъ даже усердно занимался, по своему умѣнiю, переложениемъ на четыре голоса нѣсколькихъ древнихъ церковныхъ мелодiй. Въ своихъ творенiяхъ онъ выказывается болѣе склоннымъ къ мелодическому (лирическому) стилю: контрапунктика является у него на второмъ только планѣ, да къ тому же въ самыхъ легкихъ, свободныхъ подражанiяхъ (*imitatione sciolte*), а не въ строго-связанныхъ (*rigorose*). Стиль его напоминаетъ школу неаполитанскую или стиль Дуранте до того, что въ сочиненiяхъ Бортнянскаго иногда встрѣчаются даже мотивы самого Дуранте. Это объясняется и извиняется, однако же, тѣмъ,

что Императоръ Павелъ Петровичъ, призвавъ иногда Бортнянскаго къ себѣ наканунѣ какого-нибудь праздника, приказывалъ ему изготовить къ слѣдующему дню новую музыку на тотъ или другой священный текстъ. Велѣдствiе того приходилось бѣдному композитору сочинить новую музыку, расписать по партiямъ и разучить ее съ хоромъ въ теченiи какихъ-нибудь пяти—шести часовъ. Говорятъ, что случалось иногда Бортнянскому писать свою партитуру въ каретѣ, во время возвращенiя изъ Гатчины въ С.-Петербургъ^б).“ Послѣдователи Бортнянскаго (Грибовичъ, Макаровъ, Марковъ, Алябьевъ, Рачинскiй, Варламовъ, Верстовскiй, Лавиновъ, Коченовскiй, Дубровскiй и др.), обнаруживая въ разной степени стремленiе къ церковному стилю, создавали произведенiя того же итальянскаго пошиба, такъ какъ работали на той-же почвѣ. Новымъ отпаднымъ явленiемъ этого времени было возвращенiе къ стариннымъ церковнымъ напѣвамъ, которые стали перелажаться на четыре голоса съ сохранениемъ мелодiи по возможности въ подлинномъ неповрежденномъ видѣ. Гармонизацiи эти, имѣвшiя цѣлю прииспособленiе древнихъ напѣвовъ къ исполненiю въ многоголосныхъ хорахъ, съ очевидностию подтвердили мысль Бортнянскаго о несоотвѣтствiи западной гармонiи съ нашими древними церковными напѣвами. Вставленные въ рамки итальянской гармонiи, наши церковныя напѣвы получали совершенно новое освѣщенiе, измѣнявшее ихъ характеръ иногда до неузнаваемости. Представляя свободное толкованiе мелодiй, эти переложенiя сообщали напѣвамъ совершенно не тотъ характеръ, какой слышался въ унисонномъ ихъ исполненiи. Къ такимъ гармонизацiямъ относятся талантливыя переложенiя А. Θ. Львова и задумевныя переложенiя П. И. Турчанинова, о которыхъ Ю. К. Арнольдъ отзывался такъ: „Подъ вовсе неподозрѣваемымъ, а все-таки неотрицаемо влiяннымъ гнетомъ все того же общаго предразсудка трудилась также и о. протоiерей П. И. Турчаниновъ и второй, послѣ Бортнянскаго, директоръ придворной капеллы А. Θ. Львовъ. Оба переложили на четыре голоса несмѣтное число древнихъ церковныхъ напѣвовъ,—послѣднiй чуть ли не всѣ мелодiи, содержащiяся въ изданiяхъ Святѣйшаго Синода (квадратными нотами). Основаниемъ гармонизацiи какъ тому, такъ и другому, служила одинаково современная западная теорiя музыки. Признавая по справедливости во Львовѣ болѣе музыкально-научнаго знанiя и болѣе логичнаго принципа голосове-

^а) Гарм. Ю. К. Арнольда, стр. 5.

денія, можно, однако же, сказать, что относительно форм — переложения обоихъ, въ сущности, разнятся лишь въ томъ, что у Турчанинова коренная мелодія поручена альту, а у Львова (что несомнѣнно правильнѣе) — сопрано. Отдавая волиѣ должное уваженіе этимъ трудамъ „колоссальнымъ“, какъ весьма справедливо выражается О. А. Ивановъ, новое поколѣніе музыкальной Россіи, проснувшееся отъ долгаго, словно летаргическаго, народнаго самозабвенія, въ которое усыпили насъ чары италіанскихъ сладкопѣвцовъ и магнетизмъ нѣмецкой учености, не могло, однако же, находить въ этихъ переложенияхъ какіе-либо отголоски ни вообще національнаго, ни специально православно-церковнаго стиля, потому что мелодія этихъ гимновъ, какъ въ ритмическомъ, такъ и въ гармоническомъ отношеніяхъ оказываются въ переложенияхъ и Турчанинова, и Львова, какъ бы насильно втисненными въ неподходящую, иностранную одежду“. Стремленіе создать гармонизацію, соответствующую духу и характеру древнихъ церковныхъ пѣнъ, еще разъ доказало съ одной стороны полную для этого непригодность западной гармоніи, а съ другой стороны необходимость выясненія законовъ новой гармоніи, которые вытекали бы непосредственно изъ мелодическаго еклада древняго пѣнія. Разработка этого вопроса началась съ добраго почина *М. И. Глинки*, который былъ такъ заинтересованъ положеніемъ роднаго церковнаго пѣнія, что предпринялъ (въ 1856 г.) специально для этого поѣздку въ Берлинъ къ извѣстному тогда знатоку церковныхъ ладовъ Дену. „Какъ знать“, — писалъ Глинка: „можетъ быть эти занятія будутъ съ пользою примѣнены для отечественной церковной музыки. Я почту себя счастливымъ, если удастся проложить хотя тропинку къ нашей церковной музыкѣ“. Великій русскій композиторъ не могъ, однако, осуществить своихъ добрыхъ намѣреній. Преждевременная кончина, послѣдовавшая 3-го февраля 1857 года, прекратила начатые имъ труды. Продолжателямъ дѣла, начатаго Глинкою, явилась цѣлая школа ученыхъ музыкантовъ и композиторовъ, которые дружными усиліями стали стремиться къ разрѣшенію поставленнаго вопроса.

Много сдѣлалъ для церковнаго пѣнія своими учеными трудами покойный профессоръ московской консерваторіи протоіерей *Д. В. Разумовскій*; не мало также трудился по этому же вопросу и покойные: *З. З. Дуровъ*, *Н. М. Потуловъ*, князь *В. О. Одоевскій*, *Г. Г. Ломакинъ*, *Г. О. Львовскій*, *Н. П. Чайковскій* и *Ю. К. Арнольдъ*, написавшій два, особенно цѣнныхъ

капитальныхъ труда: „Теорію древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія“ и „Гармонизацію древне-русскаго церковнаго пѣнія“. Изъ нѣнѣ здравствующихъ въ томъ же направленіи работаютъ: *М. А. Балакиревъ*, *Н. А. Римскій-Корсаковъ*, *Ст. В. Смоленскій*, *Е. Ст. Азѣвъ*, *Д. Соловьевъ*, *В. М. Металловъ* и *А. Кастальскій*. Первые опыты гармонизаціи древнихъ пѣнъ въ новомъ строго-церковномъ стилѣ принадлежатъ *Н. М. Потулову*. Переложения эти, однако, не имѣли успѣха, причина чего заключалась въ томъ, что „Потуловъ не былъ талантливъ и способенъ къ творчеству, а только уменъ, скромнъ, совершенно прилеженъ и доказателенъ въ своей работѣ. Онъ совершенно не позволялъ себѣ сколько-нибудь выйти изъ узкихъ рамокъ чистаго трезвучія и строго гармонизуя, ни разу не развернулся хотя въ какомъ-нибудь сильно прочувствованномъ порывѣ. Въ этой холодности, въ этомъ формализмѣ Потуловскихъ переложеній скрывается причина ихъ неуспѣха“⁷⁾. Изъ другихъ переложеній новаго направленія заслуживаютъ вниманія переложения придворной капеллы (новый обиходъ), переложения Соловьева, Архангельскаго, Азѣва, Кашперова и особенно Львовскаго. Въ переложенияхъ Львовскаго „разработка мелодіи принимаетъ видъ сложнаго контрапункта, что безъ сомнѣнія имѣетъ болѣе основательности и жизненнаго интереса, чѣмъ строгій, суровый видъ гармонизаціи Потуловскихъ переложеній, и носитъ въ себѣ всѣ признаки художественнаго творчества. Потуловскія переложения представляютъ собою простѣйшій видъ аккордовой гармоніи; переложения придворной капеллы являютъ собою уже опыты контрапунктовой разработки мелодіи съ самостоятельнымъ голосоведеніемъ; переложения Львовскаго обнаруживаютъ въ своемъ стресеніи значительно развитый сложный контрапунктъ съ болѣе свободнымъ голосоведеніемъ, и въ этомъ смыслѣ представляютъ собою высшую ступень развитія русскаго духовно-музыкальнаго творчества“⁸⁾. Въ настоящее время особенное вниманіе ученыхъ музыкантовъ обращаютъ на себя переложения *А. Кастальскаго*, въ которыхъ композиторъ пользуется весьма характерными и своеобразными приемами голосоведенія. На ряду съ переложениями въ новомъ направленіи создавались и сочиненія въ томъ же церковномъ характерѣ. Нѣкоторые изъ нихъ по своей художественности и церковности (Блаженъ мужъ — Львовскаго), настолько удачны, что позволяютъ надѣяться на окончательное торжество

⁷⁾ Обзоръ истор. концерт. свнод. училищъ.

⁸⁾ Металловъ.

нашего самостоятельного творчества въ области церковной музыки. Такъ закончилось почти двухвѣковое шатаніе русской пѣвческой мысли.

Къ сожалѣнію о всѣхъ трудахъ передовыхъ нашихъ дѣятелей въ области пѣнія, ихъ стремленій и полученныхъ результатахъ, слишкомъ мало извѣстно большинству исполнителей церковнаго искусства, чѣмъ и объясняется тотъ разладъ и двойственность, которые замѣчаются въ настоящее время въ нашемъ церковномъ пѣніи. Большинство нашихъ пѣвческихъ хоровъ пользуется репертуаромъ низъ чисто итальянскаго пошиба, даже не подозревая о возрожденіи нашего пѣвческаго искусства на почвѣ строгой церковности. Причину такого застоя нужно видѣть съ одной стороны въ общемъ сочувствіи, которымъ до сихъ поръ пользуется чуждое намъ итальянское пѣніе въ масѣ нашей интеллигенціи, а съ другой стороны — въ крайнемъ невѣжествѣ большинства нашихъ исполнителей церковнаго искусства. Въ этомъ невѣжествѣ не трудно убѣдиться, если внимательнѣе присмотрѣться къ репертуару произведеній, исполняемыхъ большинствомъ нашихъ хоровъ во время богослуженія. Въ такомъ репертуарѣ можно встрѣтить авторовъ самыхъ противоположныхъ направленій. На ряду съ Архангельскимъ, Львовскимъ, Балакиревскимъ, Металловымъ, стоятъ: Ведель, Дегтяревъ, и даже Сартти и Галуппи, до сихъ поръ еще продолжающіе иногда фигурировать въ нашихъ городскихъ хорахъ (напримѣръ: „Отче нашъ“ — Сартти, „Слава и нѣнь“ — Галуппи).

Очевидно, наши церковные хоры, не задумываясь, поютъ все, что попадетъ подъ руку, не подозревая даже о возможности существованія различныхъ направленій въ церковной музыкѣ. Особенное тяготѣніе хоры обнаруживаютъ къ концертамъ,⁹⁾ на разучиваніе которыхъ тратится множество времени и силъ, и тотъ хоръ, который не поетъ концертовъ, въ глазахъ городской публики не имѣетъ цѣны. Между тѣмъ въ концертахъ меньше всего церковнаго духа, которому не соответствуетъ и самая форма концертовъ. Имѣя характеръ музыкальнаго услажденія, концерты рѣдко соответствуютъ религіозному настроенію, ктати и форма ихъ совершенно католическаго образца. По мѣткому выраженію московскаго митрополита Филарета, въ концертномъ пѣніи „болше труда, нежели пользы, болше тщеславія минимума“

⁹⁾ Подъ словомъ „концертъ“ разумѣется особая форма музыкальнаго сочиненія, въ которомъ вслѣдствіе развязной игры голосовъ получаются самыя разнообразныя сочетанія мелодій, — голоса какъ-бы спорять между собою (лат. con-certo — спорю).

искусствомъ, нежели назиданія и помощи молитвъ“ (Письмо къ намѣстнику Сергіевской лавры). Приспосаблиясь къ испорченному вкусу публики, регенты стараются выбирать концерты не-громогласнѣе, не сознавая, какой величайшій и преступный вредъ наносятъ они дѣлу своимъ безразсуднымъ выборомъ. О церковности пѣнія, о молитвенномъ духѣ, не можетъ быть и рѣчи при такой постановкѣ пѣнія, когда преслѣдуется одна лишь убійственная для искусства громогласность. Пѣніе, переставъ быть ередствомъ, способствующимъ молитвѣ, приобретаетъ теперь самостоятельное значеніе, являясь предметомъ развлеченія и безцѣльныхъ разговоровъ у досужихъ людей, разбирающихъ (съ серьезными минами) достоинства и недостатки того или другаго голоса вмѣстѣ съ оцѣнкой голоса діакона, выкрикнувшаго финальную ноту при чтеніи св. евангелія. Если въ такомъ положеніи находитесь пѣніе въ городскихъ хорахъ, то чего можно ожидать отъ деревенскихъ хоровъ, которые во всемъ стараются подражать городскимъ? И, дѣйствительно, ретивые сельскіе регенты, чтобы не отстать отъ городскихъ хоровъ, весьма часто выбиваются изъ силъ надъ разучиваніемъ какого-нибудь пустого и вдобавокъ до-нельзя испорченнаго концерта, не умѣя, какъ слѣдуетъ, пропѣть простого „Господи помилуй“. Въ послѣднее время замѣтенъ особенный спросъ на сочиненія В. Старорусскаго, изъ которыхъ нѣкоторыя не только не церковны, но для церкви прямо не приличны и кощунственны. Къ послѣднимъ сочиненіямъ можно отнести: задостойникъ на Рождество Христово съ неумѣстнымъ повтореніемъ словъ: „пѣсни ткати“ и „неудобно есть“; — „Приидите новаго винограда рожденія“ съ совершенно пѣсенной игривой музыкой, которая особенно развязна при повтореніи словъ: „Божественнаго веселія;“ — „Съ небесныхъ круговъ“ съ совершенно нецерковнымъ тактомъ — въ $\frac{6}{8}$ („вопьющихъ тебѣ“) и развязною пѣсенною музыкою, обнаруживающею особенную игру при повтореніи словъ: „слетѣль Гавріиль въ Назаретъ;“ — „Что Ти наречемъ“ съ болѣе сдержанной музыкой, но неудобнымъ троекратнымъ повтореніемъ слова „рай“, на подобіе того, какъ это дѣлается въ пѣсняхъ; — „Не вѣри мя“ съ сантиментальною музыкою, до крайности уснащенною вышними эффектами особенно на словѣ „стрѣлія“, которое почему-то особенно усердно повторяется на всякіе лады. Все подобныя произведенія, распространяясь путемъ списыванія другъ у друга, въ печать, конечно, не пропущены, что, ктати сказать, весьма огорчаетъ нѣкоторыхъ павныхъ почитателей искусства и талантовъ. Этотъ по-

свѣдній способъ распространенія духовно-музыкальной литературы служить, кажется, причиною того, что въ репертуарѣ нашихъ пѣвческихъ хоровъ встрѣчаются піесы или совершенно безымянные или со слѣдующими странными надписями: „Отче нашъ — птичка“; „Благослови душе моя — волянка“; — „Херувимская — качалка“; „Херувимская — пятиколеска“; „Вѣрую — незнайки“; „Херувимская — вальторная“; „Милость мира — съ чердачка“; „Милость мира — дубянка“; „Милость мира — столбовское“; „Милость мира — лякримоза“; „Милость мира — трубно“; „Милость мира — чайка“; „Отче нашъ — пѣсенка“; — „Господи помилуй — кабинетное“; „Достойно есть — съ заносомъ“ и друг. Такой низкій уровень нашего духовно-музыкальнаго дѣла особенно непростителенъ въ наше время, когда трудами и успѣхами ученыхъ музыкантовъ, посвящавшихъ всю жизнь церковному искусству, вылено, наконецъ, его должное направление и характеръ, а со стороны власти принимаются всѣ мѣры къ распространенію здравыхъ понятій о церковномъ пѣніи и его надлежащей постановкѣ. Ежегодно устраиваемые лѣтніе курсы церковнаго пѣнія служатъ достаточнымъ доказательствомъ заботъ правительства объ улучшеніи церковнаго пѣнія.

Считаю не лишнимъ привести здѣсь весьма поучительное распоряженіе покойнаго мудраго архіепископа и знатока церковнаго пѣнія Высокопреосвященнаго Никанора, архіепископа одесскаго и херсонскаго. Распоряженіе это обнаруживаетъ трезвый взглядъ архіепископа на богослужбное пѣніе и глубокое его пониманіе. Вотъ оно: *«во исполненіе тѣхъ законоположеній, которыя объявлены относительно церковнаго пѣнія со стороны высшей власти, домою своимъ поставляю по особымъ обстоятельствамъ напоминать церковнымъ хорамъ Н-ской епархіи — объ ихъ долѣ, ответственности и надлежащемъ соответственномъ наказаніи за упорство въ ослушаніи: 1) концерты пѣть въ церквахъ при богослуженіи издавна воспрещено; исключеніе можно терпѣть только въ крайне рѣдкихъ, уважительныхъ случаяхъ. 2) Совершеніе бракосочетаній, постоянно служа поводомъ къ проявленію всяческихъ безобразій, служить обязательнымъ для хоровъ поводомъ къ безобразному пѣнію, совершенно неумѣстному (ослушительные концерты) въ храмъ Божіемъ. Ставится это на видъ предстоятелямъ церквей; пора имъ перестать потворствовать извращеннымъ вкусамъ. 3) Въ частности безусловно запрещается пѣть въ церквахъ концерты, извѣстный подъ названіемъ Веделя: «на рѣкахъ Вавилонскихъ», какъ крайне театральныя и при совершеніи богослуженія вовсе неумѣстныя. 4) Строго запрещается пѣть извѣстное подъ именемъ же Веделя*

«Покаянія отверзи ми двери», — какъ совершенно театральное и фантастическое, тѣмъ болѣе, что оно искажено противъ первоначальной редакціи и т. д.¹⁰⁾ Нужно замѣтить, что „Покаянія отверзи ми двери“ Веделя, о которомъ данъ Высокопреосвященнымъ Никаноромъ вышеизложенный отзывъ, исполняется и у насъ и не только частными хорами любителей пѣнія, но и въ городскихъ соборахъ довольно благоустроенными хорами. Къ числу подобныхъ же крайне не-церковныхъ сочиненій слѣдуетъ отнести и весьма распространенное у насъ тріо „Волною морскою“, канопъ на „Знаменіе“, приписываемое свящ. Старорусскому. Музыка этого тріо очень напоминаетъ мотивъ пѣсни „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ особенно въ конечныхъ строкахъ. Линиямъ, конечно, будетъ еще добавлять, что исполненіе такой музыки въ храмѣ есть кощунство. Много и другого музыкальнаго сору списывается и распространяется у насъ между наивными любителями церковной музыки и безъ сомнѣнія подобная безвкусеца будетъ держаться до тѣхъ поръ, пока не придутъ, наконецъ, на помощь нашимъ бѣднымъ хорамъ свѣдующіе люди. А придти на помощь давно пора. Свѣтское пѣніе въ этомъ отношеніи занимаетъ болѣе завидное положеніе. У исполнителей пѣсенъ давно уже есть всевозможные сборники, доступные по цѣнѣ и легкости для исполненія предлагаемыхъ въ нихъ пѣсенъ. Ничего подобнаго нѣтъ у церковныхъ пѣвцовъ. Печатныя ноты, которыми пользуются наши церковныя хоры, представляютъ отдѣльныя изданія съ весьма высокими цѣнами, болѣею частию особо за каждую піесу. Изданіе *Церковно-пѣвческаго сборника*, содержащаго вполне легкія для исполненія піесы съ доступною для сельскихъ церквей и школъ цѣною, оказало бы нашему церковному пѣнію громадную услугу. За успѣхъ подобнаго изданія¹¹⁾ можно вполне ручаться, такъ какъ потребность въ немъ уже давно не только чувствуется, но и высказывается многими сельскими учителями-регентами. Многие изъ бывшихъ на курсахъ пѣнія регентовъ заявили, что недостатокъ нотъ сильно тормозитъ ихъ хоровыя занятія. При ограниченности школьныхъ средствъ учителя не могутъ обзавестись подходящими печатными нотами и по необходимости пользуются имѣющимися у нихъ рукописными нотами сомнительнаго достоинства. Дешевый сборникъ легкихъ простыхъ переложеній и сочиненій

¹⁰⁾ См. распор. высокопреосв. Никанора одесск. и херсон. въ прибавл. къ Церков. Вѣдом. за 1890 г. № 23 стр. 75.

¹¹⁾ Изданіе такого церковно-пѣвческаго сборника уже начато въ настоящее время учениц. сов. при св. Синодѣ.

сразу бы облегчил трудъ учителя, да и прекратилъ бы существовавшую произволь самовольнаго выбора пѣснь для исполненія. Кромѣ неудачнаго подбора хоровыхъ духовно-музыкальныхъ произведеній наше церковное пѣніе много теряетъ и отъ небрежнаго неосмысленнаго исполненія. Въ особенности это нужно сказать относительно простаго церковнаго пѣнія.

Къ числу недостатковъ, присущихъ большинству хорова, принадлежатъ: излишняя торопливость и пропеходящія отъ ней неодновременное произношеніе слоговъ текста, невнятность и комканье цѣлыхъ фразъ. Такія пѣснопѣнія, какъ „*Видѣхомъ свѣтъ истинный*“ и „*Да исполнятся уста наша*“ почти всегда поются скороговоркой съ такимъ комканьемъ фразъ, что слушатели остаются въ полномъ невѣдѣніи относительно содержанія исполняемаго пѣснопѣнія. вмѣстѣ съ излишней торопливостью въ тѣхъ же хорахъ наблюдается и обратное явленіе, именно — пѣніе слишкомъ медленное, растянутое и поэтому вялое и безжизненное. Иногда оба эти недостатка наблюдаются одновременно: — произнося непомѣрно торопливо извѣстную фразу, пѣвчіе почему то неожиданно начинаютъ растягивать конецъ фразы, устранивая иногда послѣ ней даже неумѣстную паузу. Вслѣдствіе такой неравномѣрности пѣніе производитъ впечатлѣніе чего-то безформеннаго, неповоротливаго и безтолковаго. Здѣсь же не мѣшаетъ замѣтить о тѣхъ несприятныхъ паузахъ, которыя бывають предъ началомъ пѣснопѣній у регентовъ не умѣющихъ быстро справляться съ задаваніемъ хору тона. Напряженно-выжидательное состояніе, въ которое по милости регента попадаютъ молящіеся во время такой паузы, всегда оставляетъ непріятное впечатлѣніе. Это не мѣшаетъ знать регентамъ и воздерживаться отъ лишней возни съ камертономъ. Самое лучшее, если задаваніе тона будетъ совершенно незамѣтно для слушателей.

Другой распространенный недостатокъ — это пѣніе противъ удареній. Этотъ недостатокъ происходитъ отъ невнимательности къ тексту и чисто механическаго отношенія къ пѣнію. Обращая вниманіе исключительно на одинъ напѣвъ, пѣвчіе забываютъ о текстѣ и его слоговыхъ удареніяхъ, отчего у нихъ получается: „Блаженъ мужъ“, „во имя Господне“ (Богъ Господь 4-го гласа); „единъ свѣтъ“, „аллилуйя“ (на каонзмахъ), „Господи помилуй“, — „помилуй мя Боже“ (50 пс. на утренѣ послѣ Евангелія), „даде намъ животь вѣчный“ (Воскресъ Іисусъ отъ гроба), „трѣнещу страшнаго дне“ и „яко Давидъ воію ти“ (Множества содѣянныхъ) и др. Къ этому нужно еще прибавить неправильное

луді“, — „помилуй мя Боже“ (50 пс. на утренѣ послѣ Евангелія), „даде намъ животь вѣчный“ (Воскресъ Іисусъ отъ гроба), „трѣнещу страшнаго дне“ и „яко Давидъ воію ти“ (Множества содѣянныхъ) и др. Къ этому нужно еще прибавить неправильное выговариваніе гласныхъ, отъ которыхъ вполне зависить ясность рѣчи. Обыкновенно басы любятъ пѣть на букву „о“, и ставятъ ее вмѣстѣ почти всѣхъ прочихъ гласныхъ; альты предпочитаютъ буквы „а“ и „е“, а дисканты — „у“ и „ы“. Есть еще недостатки, касающіеся постановки голоса; — къ нимъ относятся: пѣніе въ носъ и особенно распространенное пѣніе „гортломъ“. Горловымъ голосомъ особенно злоупотребляютъ басы. Въ послѣднее время у городекихъ теноровъ стала распространяться дурная манера вибрировать (дрожаніе) голосомъ. Вибрацію эту тенора переняли отъ театральнаго пѣвцовъ и производятъ ее искусственно (нѣкоторые трясутъ для этого ногою). Нужно замѣтить, что вибрація и въ свѣтскомъ пѣніи считается признакомъ дурнаго тона и во всякомъ случаѣ есть недостатокъ голоса (слабость), а не достоинство его¹²). Производя впечатлѣніе чего-то безформеннаго и надоедливаго, вибрація совершенно не выжется со строгими формами нашего церковнаго пѣнія и потому должна изгоняться изъ храма наравнѣ съ другими приѣмами театральнаго пѣнія, уже осужденными церковію. Относительно подобныхъ приѣмовъ св. Іеронимъ пишетъ: „*да внимаютъ тѣ, коишъ долъ есть пѣти въ церкви, что Богу пѣти должно не гласомъ, но сердцемъ; — не по трагически умягчатъ сладкогласіемъ гортань и уста, да не слышны будутъ въ церкви театральная гласоизмѣненія и пѣсни, но въ страхъ, во тѣнѣніи и виденіи писаній*“. Совершенно такое же осужденіе произносятъ надъ пѣвцомъ съ театральными приѣмами и св. Іоаннъ Златоустъ, который пишетъ: „*нечастный и бѣдный! подбаветь тебѣ съ трепетомъ и благоговеніемъ ангельское словословіе возсылати, со стрихомъ исповѣдатися Творцу и тѣмъ просити отпущенія согрѣшеній; но ты вводиши сюди обычай комедіантовъ и плясателей. Како не боишися и не трепещеши, дерзая противу словесъ сихъ? Не помыслиеши ли, что здѣ невидимо присутствуетъ самъ Господь и каждаго движенія измѣряетъ и совѣсть ищятуеть. Не помыслиеши ли, яко Ангели предстоятъ страшной трапезѣ и со страхомъ окружають оную? Но ты сего не помыслиеши! Посадику мьель твоя ослѣплена тѣмъ, что слышиши и*

¹²) Отъ дрожанія, какъ недостатка, должно отличать то пріятное легкое колебаніе голоса или гуденіе, которое бываетъ у звучныхъ голосовъ и происходитъ отъ дѣйствія сильнаго и здороваго органа пѣнія.

видимо на театрах и потому, что тамъ содѣвается, то вводили ты и въ церковные обряды и ничего не значущими воплями разстройство души твоей изъясляеши". (Златоустъ бесѣд. о словахъ Исаи).

Для поднятія общаго уровня нашего богослужебнаго пѣнія особенно полезнымъ средствомъ нужно считать возможно широкое распространеніе музыкальныхъ познаній, что и преслѣдуется курсами пѣнія. Говоря здѣсь о знаніи музыки, считаю не лишнимъ указать на то, что у насъ въ обществѣ въ большинствѣ случаевъ смѣшиваютъ два понятія: понятіе о музыкѣ съ понятіемъ объ игрѣ на фортепиано или на другомъ музыкальномъ инструментѣ. Такое смѣшеніе понятій есть грубая ошибка. Человѣкъ можетъ вовсе не играть ни на какомъ инструментѣ и быть знакомымъ съ музыкой, и, наоборотъ, человѣкъ, играющій на какомъ-либо инструментѣ (напр. солдатъ въ полковомъ оркестрѣ), можетъ быть вовсе незнакомымъ съ нею. Въ данномъ случаѣ подъ названіемъ музыки разумѣется прежде всего знакомство съ теоріею пѣнія и ея исторіею, такъ какъ только извѣстный запасъ подобныхъ свѣдѣній даетъ возможность регенту разумно и критически относиться къ исполняемымъ въ церкви музыкальнымъ сочиненіямъ. Совершенно напрасно поэтому нѣкоторые отрицаютъ значеніе теоріи въ искусствѣ пѣнія, представляя ее какою-то тарабарщиной, на изученіе которой будто-бы непроизводительно тратятся время и силы. Подобное мнѣніе можетъ высказываться только совершенными невѣждами въ области искусства, и своею крайней наивностію очень напоминаетъ разсужденіе о безцѣльности изученія географіи при существованіи извозчиковъ, пароходовъ, желѣзныхъ дорогъ и велосипедовъ. Указанные сторонники практическаго обученія пѣнію любятъ ссылаться на доброе старое время и этимъ доказывать вѣрность своихъ взглядовъ: „прежде, говорятъ они, не знали ни какой теоріи, а пѣли не хуже“,—но такіе „любители старины“ обыкновенно забываютъ, что были еще болѣе древнія времена, когда совершенно ничего не изучали;—было, безъ сомнѣнія такое время, когда не только не знали геометріи и алгебры, но даже и ариметикѣ не учились, а вели счетъ такъ, какъ подсказывалъ практической смыслъ. Слѣдуетъ-ли что изъ этого? Печально то, что всѣ подобные неосновательные взгляды на постановку пѣвческаго дѣла, высказанные совершенно несвѣ-

дующими въ искусствѣ лицами, получаютъ значеніе въ общественномъ мнѣніи, поддерживаясь болшею частію людьми, „имъ-же“, по выраженію Симеона Полоцкаго,¹³⁾ „обычай есть все то обхуждати, его-же не даде Господь имъ знати“. Относительно поверхностныхъ сужденій лицъ, отрицающихъ область знаній совершенно имъ неизвѣстную, Бортнянскій весьма справедливо и остроумно замѣчаетъ: „все для насъ глупо то, чего не понимаемъ сами“. Церковно-пѣвческое искусство настолько важное дѣло, что постановка его не можетъ ограничиваться одною практическою стороною, но должна имѣть точное, научное основаніе. Не просто практика, но разумная практика должна лежать въ основѣ Богослужебнаго пѣвческаго искусства,—последняя-же всегда предполагаетъ научное обоснованіе. Только тогда церковное пѣніе станетъ прочно, когда оно будетъ поставлено научно, а слѣдовательно и разумно. Надлежащая постановка пѣнія весьма скоро разовьетъ вкусъ къ истинному церковному пѣнію, и тогда исчезнетъ тотъ типъ любителей пѣнія, для которыхъ весь музыкальный интересъ заключается въ ожиданіи высокой ноты солистовъ и грома басовъ. Въ заключеніе укажемъ на нѣкоторые духовно-музыкальныя произведенія, распространеніе которыхъ среди нашихъ церковныхъ хоровъ оказало-бы благотворное вліяніе на установленіе болѣе строгаго стиля въ богослужебномъ пѣніи и на развитіе художественнаго вкуса къ пѣнію серьезному, церковному, по своему характеру отвѣчающему обрядамъ нашей православной церкви. Къ такимъ духовно-музыкальнымъ произведеніямъ, кромѣ извѣстныхъ и давно уже всеми признанныхъ нѣкоторыхъ сочиненій и переложеній **Бортнянскаго** (Ангель вопіише, Придите убожимъ, канонъ св. Андрею Критскому, Архангельскій гласъ, Нынѣ силы небесныя и др.) **Турчанинова** (застойники, Съ нами Богъ, Нынѣ отпущаеши, Тебѣ одѣющагося, Вечери твоея тайныя и др.) и **Львова** (Хвалите имя Господне, Милость мира на лит. Вас. В. и др.) должны быть отнесены работы—**Архангельскаго**: Великое славословіе (75 к.)—весьма простая и умиленная пѣса, „Милость мира“ (№ 1, № 2 и № 3 по 50 к. каждый)—не имѣющія равныхъ по простотѣ, молитвенности и изяществу, „Къ Богородицѣ прилежно“ (40 к.), „Утоли болѣзни“ (50 к.), „Крестъ хранитель“ (50 к.), „Всюю мя отринуть еси“ (60 к.), „Молитву пролю“ (50 к.).—весьма красивая художественная работа, „Господи услыши молитву мою“ (60 к.), „Къ кому возопію Владычице“ (75 к.),—не много однообразная и растянутая, но умиленная пѣса, „Достойно есть“ № 38.

¹³⁾ См. предисловіе къ псалтири 1680 г.

(40 к.), „Нынѣ отпускаеши“ (50 к.); **Азѣва** „Душе моя“ кондакъ (20 к.)—простая, изящная, съ вдохновеніемъ написанная пѣса, „Архангельскій гласъ“ знам. рос. (15 к.)—замѣчательно красивое переложение обиходной мелодіи, оставленной безъ всякаго измѣненія, Херувимская Софроніевской пустыни (45 к.)—художественно положенная для мужскаго хора „Благообразный Іосифъ“, перел. (60 к.); **Бирюкова**: „Блаженъ мужъ“ кiev. росп. (20 коп.)—переложение сдѣланное просто, естественно и догустно, „Свѣте тихій“ кiev. рос. (20 к.), „Преславная днесь“ стихира на день св. пятидесятницы (20 к.)—простая, но болѣе разработанная пѣса, чѣмъ въ обиходѣ Бахметова, Догматики знаменн. росп. (1 р.); **Виноградова**: „Милость міра“ (50 коп.), „Хвалите имя Господне“ (30 к.), „Въ память вѣчную“ (50 к.), „Знаменася на насъ“ (30 к.), „Чашу спасенія“ (50 к.) и др.; **Войденова**: „Милость міра“ (45 к.), „Хвалите имя Господне“ (30 к.), „Все упованіе мое“ и др. **Кастальскаго**: Херувимская Софроніевская (25 к.), „Милость міра“ Ипатіевское (25 к.), „Милость міра“ певское (20 к.) „Достойно есть“ кievское и Аѳонское (20 к.), Эктенія знаменнаго росп. (20 к.), „Святый Боже“ (20 к.), „Милосердіе двери“ (30 к.) и др.; **Жданова**: Херувимская кievскаго рос. (30 к.)—хорошее, удачное переложение, „Хвалите Господа съ небесъ“ кiev. рос. (30 к.), „Къ Богородице прилежно“ (30 к.), „Не умолчимъ никогда“ (30 к.); **Копылова**: „Покаянія отверзи“ (40 к.)—переложение обиходной мелодіи, сдѣланное строго и хорошо; **Львовскаго**: „Блаженъ мужъ“—первый псаломъ (50 коп.)—прекрасное сочинение проникнутое трогательнымъ спокойствіемъ, „Трисвятое“ грекославянскаго росп. (30 к.)—красивая пѣса съ педалями у басовъ, „Днесь спасенія“ и „Воскресъ изъ гроба“ знаменнаго росп. (30 к.)—мощное и стильное переложение превосходящее работы Потулова и Турчанинова, „Милость міра“ на литургіи св. Василия Великаго (60 коп.)—прекрасное переложение обиходной мелодіи, „О тебѣ радуется“ греческаго роспѣва (50 коп.)—простое, красивое и стильное переложение—лучше той-же работы Турчанинова, Задостойники: Срѣтенію (40 к.), въ недѣлю Ваіи (20 к.), въ недѣлю Пятидесятницы (30 к.), „Нынѣ отпускаеши“ сочинение (30 к.), „Нынѣ отпускаеши“ перел. кiev. росп. (25 к.) сдѣланное красиво и разнообразно, „Непорочны“ въ Вел. субботу греч. р. (1 р.)—одна изъ капиталѣйшихъ работъ Львовскаго, производящая неизгладимое впечатленіе то мрачнымъ, то скорбнымъ характеромъ, „Да воскреснетъ Богъ“ (1 р.)—замѣчательное пе-

реложение обиходной мелодіи, гармонизованной просто, красиво и выразительно, „Плотію уснувъ“ (1 р. вмѣстѣ съ „Да воскреснетъ Богъ“), тронарь св. Равноапостольнымъ Меодію и Кириллу—сочинение (50 к.)—очень красивая интересная работа, состоящая въ подражаніи обиходу, „Кресту твоему“ перел. (30 к.), Херувимскія (№ 1—40 к., № 2—50 к. и № 3—40 коп.) очень красивыя и оригинальныя, особенно №№ 1-й и 3-й, Предначинательный псаломъ (60 к.)—мастерское переложение псалма съ простымъ и изящнымъ „Придите поклонимся“, „Милость міра“ на литургіи св. Іоанна Злат. сочинение (40 к.) церковнаго характера съ выдающимся по вдохновенію „Тебе поемъ“, „Слава въ вышнихъ Богу“—стихира на Рождество Христово (50 к.)—очень талантливая гармонизація, „Дѣва днесь“ (40 к.)—прекрасное переложение недоступное малочисленному хору, „Блаженъ яже избралъ“ (60 к.) „Съ нами Богъ“ перелож. (50 к.), «Объятія отча» (стихица при постриженіи въ иноческій чинъ—30 к.) и др. **Ломакина**: херувимскія № 2-й—очень мелодична, № 5-й—чрезвычайно проста и изящна, № 6—стройная, № 9-й—очень звучная и красивая (10-ть херувимскихъ 2 р. 40 к.), Милость міра (15 к.); **Металлова**: четыре херувимскихъ стариннаго напѣва (по 30 коп.) три «Милость міра» (№ 1—65 к., № 2—65 к., № 3—60 к.) «Слава въ вышнихъ Богу» древняго напѣва (40 к.) «Покаянія отверзи» знам. росп. (20 к.)—простое и интересное переложение, „Благообразный Іосифъ“ (30 к.) и др.; **Орлова**: Херувимская перел. древн. напѣва (соль-миноръ), „Съ нами Богъ“ московскаго напѣва, „Не отврати лица твоего“¹⁴⁾; **Римскаго-Корсакова**: „Вѣрую“ (60 к.), „Милость міра“ (30 к.), „Тебе поемъ“ (20 к.), „Достойно есть“ (30 к.), „Отче нашъ“ (30 к.) и др. **Румянцева**: „О Всевѣтлая Мати“ (50 коп.) и Херувимская (50 коп.); **Соловьева**: „Милость міра“ (переложение) и догматики знаменн. росп. На разучиваніе подобныхъ произведеній потребуется времени во всякомъ случаѣ менѣе, чѣмъ на разучиваніе концертныхъ пѣніе которыхъ чѣмъ скорѣе прекратится, тѣмъ лучше для богослужебнаго пѣнія.¹⁵⁾ Въ деревняхъ, гдѣ

¹⁴⁾ См. сборникъ церковныхъ пѣснопѣній В. Орлова (75 к.).

¹⁵⁾ Пѣніе концертныхъ во время Богослуженія воспрещено св. Синодомъ еще въ 1797 г.—въ 1850 году по Высочайшему повелѣнію снова предписано: не допускать пѣнія въ церквахъ, во время Божественной литургіи, вмѣсто причастнаго стѣха, музыкальныхъ произведеній, печатныхъ или рукописныхъ, которыя существуютъ подъ названіемъ концертныхъ, (см. Указъ Его Им. Вел. изъ св. пр. Синода апрѣля 19-го дня 1850 г.).

ухо поселянъ еще не привыкло къ итальянскому сладкозвучію и вычурности, устраненіе концертнаго стиля изъ церковнаго пѣнія не будетъ замѣчено и возстановленіе церковности въ пѣніи совершится тамъ легко, тѣмъ болѣе, что простой народъ въ душѣ не сочувствуетъ итальянщинѣ. Въ городахъ гдѣ публика воспитана на концертахъ, конечно, не обойдется безъ нѣкоторыхъ недоразумѣній и даже, можетъ быть, противодѣйствія со стороны любителей пѣнія, понимающихъ его по своему,—но это не должно смущать истинныхъ пѣнцовъ Божіей славы, которые всегда должны помнить слова св. царя Давида: „*Пойте Богу разумно*“ (Пс. 46 ст. 8).

Сочиненія А. М. Покровскаго:



- 1) «Хоровое церковное пѣніе, его значеніе и постановка (ц. 5 коп.).
- 2) «Основное церковное пѣніе и теорія пѣнія» (ц. 25 к.)
- 3) «Церковное осмогласіе и его теоретическое основаніе» (ц. 10 к.).
- 4) «Знаменный распѣвъ» (ц. 10 к.).
- 5) «Гаммы и ихъ построеніе» (ц. 15 к.).
- 6) «Азбука крюкового пѣнія» (печатается).
- 7) «Азбука нотнаго пѣнія» (готовится къ печати).



Продаются: Въ Новгородѣ—книжн. магазинъ И. И. Дорреръ (Москов. улица—Ярославовъ рядъ), С.-Петербургѣ—музык. магазинъ І. Юргенсона (Большая Морская № 9) и книжн. магазинъ Тузова (гостин. дворъ), Москва—музык. магазинъ П. Юргенсона (Неглин. проездъ № 14), Кіевѣ—музык. торговля А. Соколь (Адельгеймъ), Одесса—музык. магазинъ Г. В. Бальцъ, Казань—музык. магазинъ „Восточная Лира“ **Главный складъ изданія находится въ Новгородѣ въ книжномъ складѣ братства Св. Софіи куда и слѣдуетъ обращаться съ требованіями (Новгородъ—Софійская сторона, книжн. складъ братства. св. Софіи).**

