

ВСТУПЛЕНИЕ.

Состояние музыкального искусства предъ возникновениемъ христіанской церкви.

§ 1. Христіанство, возникшее въ Іудеѣ, первоначально распространилось среди грековъ и римлянъ, какъ націй ближайшихъ къ іудейской по географическому положенію и сродныхъ по культурному состоянію.

Пѣніе первоцеркви христіанской могло, такимъ образомъ, слагаться изъ тѣхъ данныхъ по части музыки, которыми обладали евреи, греки и римляне.

Изъ всѣхъ народовъ, составлявшихъ ко времени пришествія Спасителя въ міръ Римскую имперію—только римляне, греки и евреи представляли собою самостоятельныя культурныя силы. И одни по положенію властителей, другіе же ради высокаго духовнаго развитія своего могли уберечься отъ утраты особенныхъ чертъ изъ своихъ общихъ обликовъ при давленіи на нихъ нивелирующей силы единой политіи или государственности. Поэтому можно говорить о самостоятельномъ и господственномъ значеніи въ извѣстномъ тогда мірѣ музыки только этихъ трехъ націй.

Вообще же должно сказать, что о скольнибудь существенномъ вліяніи на состояніе первенствующей церкви со стороны членовъ ея изъ другихъ народностей, кромѣ помянутыхъ трехъ, исторія не представляетъ примѣровъ.

Возможно, конечно, что популярныя мелодіи нѣкоторыхъ гимновъ, принадлежавшихъ различнымъ народамъ, проникали въ практику мѣстныхъ церквей. Но такія частичныя явленія не могли имѣть вліянія на общій характеръ христіанскаго храмопѣнія, а потому и не должны быть принимаемы въ качествѣ существенныхъ данныхъ, изъ которыхъ могло слагаться пѣніе первенствующей церкви.

§ 2. Въ ближайшій къ началу христіанства періодъ времени музыка трехъ націй, господствовавшихъ въ культурѣ древняго міра—еврейской, греческой и римской,—находилась въ слѣдующемъ состояніи.

МУЗЫКА ЕВРЕЕВЪ была **ГОМОФОННОЙ** (одноголосной). И такъ какъ главнымъ назначеніемъ ея было служеніе религіозному культу, то отличалась торжественно-величавымъ характеромъ.

Лишенная теоретическихъ основъ, она не могла развиваться до значительныхъ формъ, и состояла изъ краткихъ мелодиче-

скихъ фигуръ, заключенныхъ въ куплеты, какъ обыкновенно бываетъ это въ произведеніяхъ народнаго творчества. На томъ же основаніи она всегда выражалась въ вокальныхъ формахъ, даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда исполнялась при помощи музыкальныхъ инструментовъ.

Еврейская музыка не отличалась строго-національнымъ характеромъ, вслѣдствіе вліянія на нее искусства тѣхъ народовъ, среди которыхъ евреямъ приходилось часто и подолгу жить по причинѣ довольно превратной политической судьбы ихъ.

Еврей—племя гонимое; они суть олицетвореніе легенды объ Агасеерѣ; *regretum mobile* въ исторіи народовъ.

Ихъ удѣлъ—ропотъ, и отсюда ихъ обычное настроеніе—лирика.

Поэтому-то у евреевъ нѣтъ и не могло быть науки и образовательныхъ искусствъ. Должны были быть и есть памятники непреходящаго значенія въ области лирической поэзіи.

Лирикой передаются наиболѣе субъективныя чувства, а потому этотъ родъ поэзіи весьма своеобразенъ, свободенъ въ своемъ выраженіи. Сообразно тому и музыка, сопровождающая лирическія вдохновенія, необходимо бываетъ весьма экспрессивной. Послѣдне же качество музыки въ древности должно было служить непреодолимымъ препятствіемъ къ уясненію строенія и самой мелодіи, не только къ постиженію кроющейся въ послѣдней гармоніи. На основаніи этихъ соображеній съ полной вѣроятностью можно полагать, что музыка евреевъ всегда была исключительно мелодической или одноголосной.

Этотъ выводъ не исключается и тѣми свидѣтельствами Библии, которыми какъ-бы дается основаніе предположенію, что музыка евреевъ могла быть многоголосной.—Такъ,—изъ трубъ „кованыхъ“ (металлическихъ) и „рожанныхъ“ (роговыхъ), органовъ „устроенныхъ въ крѣпости“ (мощнозвучныхъ), свирѣлей, гуслей, цѣвницъ, тимпановъ, кимваловъ „доброгласныхъ“ (яркозвучныхъ) и псалтирей „красныхъ“ (красивозвучныхъ), извѣстныхъ Давиду и употреблявшихся при богослуженіи въ скинии,—и прибавленныхъ къ нимъ въ храмъ Соломоновомъ арфъ и цитръ,—могъ бы, повидимому, составиться *многоголосный оркестръ*, хотя-бы безъ самостоятельнаго его значенія по музыкѣ, а лишь въ качествѣ сопровожденія къ пѣнію. Но совершенное отсутствіе во всей еврейской письменности, отъ начала ея и до нашихъ дней, какихъ либо слѣдовъ музыкальныхъ правилъ, единственно обезпечивающихъ развитіе многоголосія, дѣлаетъ такое предположеніе совершенно произвольнымъ.

Изъ обычныхъ же условій пользованія большимъ количествомъ различнаго рода музыкальныхъ инструментовъ—сколь объ этомъ можно судить по описанію религиозныхъ церемоній (перенесеніе Ковчега Завѣта при Давидѣ, освященіе храма при Соломонѣ и т. п.)—видно, что собственно не музыкальный ин-

тересъ побуждалъ евреевъ къ тому, а желаніе сообщить церемоніи помпезность.

Напримѣръ, при перенесеніи Ковчега порядокъ музыкальныхъ исполненій былъ такой. Сначала пѣлъ начальникъ хора. Спѣтое имъ повторялось гуслирами, а за ними—свирѣльниками, и т. д. Трубы считались священными инструментами, а потому хоръ трубачей состоялъ изъ священниковъ и игралъ отдѣльно.—Если въ заключеніе мелодическое предложеніе и исполнялось одновременно хоромъ пѣвцовъ и всѣми музыкантами, то въ этомъ случаѣ была возможна одна гармонія—гармонія октавы, такъ какъ врядъ-ли можно предположить, что при совмѣстной игрѣ музыканты не повторяли прежде сыгранной мелодіи, а исполняли каждый другую, какъ то слѣдуетъ по условіямъ многоголосія.

Количество же музыкантовъ Соломонова храма (4,000) ^{*}), нужно было, очевидно, только для глаза, а не для уха.

Что касается формъ музыки, то тѣ же отсутствіе теоретическихъ основъ и, какъ слѣдствіе сего, младенческое состояніе искусства, заставляютъ предполагать, что они были исключительно вокальными, такъ какъ для передачи настроенія, мысли или идеи въ звукахъ музыки безъ текста, или безъ представленія о тѣхъ словахъ, въ которыхъ могло бы выразиться вообще духовное состояніе человѣка, — словомъ, для созданія *чистой* музыки—каковой бываетъ музыка инструментальная,—требуется *отвлеченное* музыкальное мышленіе, невозможное безъ помощи превосходнаго знанія взаимоотношеній звуковъ. Такимъ образомъ вся еврейская музыка, исполнявшаяся чрезъ пѣніе или игру на инструментахъ, въ замыслѣ и строеніи своемъ была вокальная, т. е. она задумывалась и выполнялась въ предѣлахъ

^{*}) И Давидъ старъ, и исполненъ дней, и воцари Соломона сына своего вмѣсто себе надъ Израилемъ. И собра всѣхъ князей израилевыхъ, и священниковъ, и левитовъ, Сочтени же быша левити, отъ тридцати лѣтъ и выше, и быть число ихъ по главамъ ихъ, мужей тридцать и осмь тысячъ. Отъ нихъ избрани на дѣла дому Господня, двадцать четыре тысячи, и книгочей, и судей шесть тысячъ, и четыре тысящи дверниковъ и *четыри тысящи поющихъ Господеву во органы, иже сотвори ко хваленію Господню*“ (1 Паралип. XXIII, 1—6).

При Давидѣ музыкантовъ было 288.—„Бысть же число ихъ съ братією ихъ научени пѣнію Господню, и всѣхъ разумѣющихъ пѣніа двѣсти осмьдесятъ и осмь“ (1 Паралип. XXV, 7). Пѣвцы раздѣлены были на 24 чреды, по 12 чел. въ каждой. Въ будніе дни богослуженное пѣніе исполнялось одной чредой; по субботамъ для пѣніа соединялись двѣ чреды (24 чел.). Въ праздники малые пѣлъ хоръ изъ 8 чредъ (т. е. третья часть всѣхъ пѣвцовъ, или 96 чел.). Въ великіе праздники въ пѣніи участвовали всѣ 24 чреды. Было три хороначальника,—Асафъ, Еманъ и Идифумъ. Асафъ старшій изъ нихъ. У каждой чреды пѣвцовъ былъ свой руководитель или хороначальникъ. У Асафа было ихъ четыре (Закрухъ, Іосифъ, Нааанія и Асииль), у Идифума—шесть (Годолія, Сури, Ісея, Семей, Асавія и Маттаеія) и у Емана—четырнадцать (Вукія, Мафанія, Озіиль, Сувайль, Іеримуеъ, Ананія, Ананъ, Еліафа, Годоллафій, Ромамоіезеръ, Савахъ, Маллией, Овиръ и Мазіадъ). (1 Паралипом. XXV, 1—31).

или въ предположеніи объема средствъ человѣческаго голоса; словомъ, всякая музыка была, въ сущности, отголоскомъ пѣнія.

Этимъ имѣется цѣлью показать, что у евреевъ не было собственно инструментальной музыки въ нашемъ смыслѣ, а потому обиліе музыкальныхъ инструментовъ не могло способствовать развитію многоголосія. Отсюда же и формы музыки не могли быть широкими, но соотвѣтствовали объемамъ народныхъ пѣсень.—На куплетное строеніе мелодій указываетъ дѣленіе псалмовъ на стихи. (Дѣленіе на стихи имѣетъ все священное писаніе евреевъ, и оно, надо полагать, исполнялось у нихъ *нараспѣвъ*. И невозможно, чтобъ полная огня и вдохновенія поэзія псалмовъ, Плача Іереміи, Пѣсни пѣсней и проч. не возбуждала человѣка къ выраженію чувства вдохновенной мелодіей). Надписи на псалмахъ (по переводу Лютера), вродѣ—„*пѣть о прекрасной юности*“ (9-й псал.) „*пѣть о юной оленицѣ, преслѣдуемой охотниками*“ (22-й псал.) „*о розахъ*“ (45 и 69 псал.) и проч.,—подобно нашимъ—„на голосъ *такой-то пѣсни*“, или—въ церковномъ пѣніи—„Подобенъ: *Небесныхъ чиновъ*“,—указываютъ на принятую манеру исполнять пѣніе на напѣвы извѣстныхъ пѣсень, или по мелодическимъ шаблонамъ,—*на гласъ*.

О строго-національномъ характерѣ евреевъ нельзя говорить, зная исторію этого народа.

Плѣнъ и рабство, скитаніе и разсѣяніе по бѣлу свѣту—съ кѣмъ не сталкивали евреевъ, въ какое положеніе не ставили ихъ?

Хожденіе въ слѣдъ *Ваала*, служеніе *Астартѣ мерзости сидонской*, и, вообще, *хроманіе на оба колѣна* въ дѣлѣ вѣры могли не отразиться на психикѣ евреевъ, а чрезъ это, не повліяютъ и на ихъ манеру выраженія чувствъ?

Если евреи сохранили себя какъ націю, такъ и этому надо удивляться.

Но полной художественной самобытности или оригинальности своей они не могли сохранить, и не сохранили.

Грани націонализма должны были сгладиться тысячелѣтними треніями объ бытъ тѣхъ народовъ, съ которыми евреи соприкасались.

И какъ теперъ евреи строятъ свои синагоги во всѣхъ существующихъ стіяхъ, и польскіе евреи поютъ свои псалмы совсѣмъ не такъ, какъ итальянскіе, и т. п.,—такъ и во времена земной жизни Спасителя и раннѣйшія они перенимаютъ обычаи и отражаютъ вкусы своихъ случайныхъ властителей и сожителей.

Полное отсутствіе музыкальной письменности также немалое способствовало утратѣ евреями національныхъ чертъ изъ своей музыки, именно:—сохраненіе во всей точности старинныхъ мелодій, наиболѣе отражавшихъ духъ народа, невозможно при помощи одной памяти, если бы даже она и не притуплялась превратностями судьбы евреевъ; равно какъ безъ письменности

недоступно было въ благопріятныхъ случаяхъ возстановленіе этихъ мелодій, хотя бы съ цѣлью опредѣленія по нимъ степени уклоненія общаго характера музыки въ сторону чуждыхъ еврейской національности факторовъ.

Если же при этомъ учесть и то обстоятельство, что евреи всегда и вездѣ отстаивали только свою религіозность, во всемъ же прочемъ они примѣнялись къ условіямъ среды,—почему въ концѣ-концовъ и образовали истинный типъ *интернаціонала* (об-народника),—то должно положительно признать весьма давнее отсутствіе въ еврейской музыкѣ строго-національнаго характера. (Объ этомъ же смотри ниже).

§ 3. Греческая музыка была *МОНОДИЧНОЙ* (однотонной, одноголосной), независимо отъ того исполнялась ли она *solо* или хоромъ.

Хотя музыка и составляла у грековъ значительную долю религіознаго ритуала, однако чрезъ это не была лишена полной свободы въ своемъ выраженіи и развитіи, такъ какъ жизнь грековъ не служила выраженіемъ религіознаго культа, но самъ культъ былъ отраженіемъ жизни.

Музыкальная теорія въ главномъ обосновывалась на правильномъ математическомъ анализѣ акустическихъ (звуковыхъ) явленій, а потому и таила въ себѣ будущее музыки культурнаго міра. На почвѣ этой теоріи музыкальное вдохновеніе могло выливаться въ сравнительно широкихъ искусственныхъ формахъ.

Музыкальная письменность способствовала сохраненію и широкому распространенію произведеній искусства; въ соединеніи же съ прочными теоретическими основами сообщала имъ устойчивость, а также увеличивала и силу вліянія греческой музыки на искусство другихъ націй.

Политическая гегемонія грековъ въ Элладѣ, длившаяся вѣка, и духовное превосходство ихъ надо всѣми народами древняго міра, способствовали развитію и сохраненію національнаго характера музыки; а общія условія быта въ Греціи предоставляли народу оказывать значительное вліяніе на искусство.

Стройность, изящность и величавость были сначала наиболѣе присущи греческой музыкѣ, по вліянію на нее эпоса, преобладавашаго въ поэзіи грековъ, вслѣдствіе пластическаго характера художественности ихъ; но ко времени возникновенія христіанства, — когда язычество достигнувъ своего зенита, стало ниспадать, увлекая за собою творческій геній человѣка, — ея античная, строгая простота уступила мѣсто развившейся искусственности и виртуозности.

Монодія греческой музыки есть прямое слѣдствіе теоріи послѣдней.

Со временъ Пифагора и до нашихъ дней теорія эта занимается опредѣленіемъ исключительно *внѣшнихъ* взаимоотношеній звуковъ, или установленіемъ однѣхъ перспективъ для нихъ.

Но звуки, поставленные въ перспективу или взятые въ послѣдованіи, могутъ образовать только мелодію.

Почву, изъ которой можетъ возникнуть гармонія, даетъ лишь признаніе за звукомъ не только объективной, но и субъективной его цѣнности, или *самоцѣнности*. Только внутренній анализъ звука приводитъ къ познанію основъ гармоніи, къ уясненію смысла аккорда. Именно,—анализъ этотъ показываетъ, что составъ звука неоднороденъ, но являетъ собою цѣлый организмъ; что въ существо звука, помимо всего прочаго, входятъ другіе звуки, тѣсно слитые, *сочетанные* или *гармонирующие* съ нимъ. Отсюда прямой путь къ признанію звука по природѣ гармоничнымъ, и къ опредѣленію аккорда, какъ обнаруженія, или усиленія элементовъ звука, какъ обращенія ирраціональныхъ сущностей его въ раціональныя.

По своей духовной организаціи грекъ не проникъ здѣсь внутрь или за границы явленія, не сдѣлалъ *открытія*; и, даже, когда послѣдне состоялось—не воспринялъ его, почему и до нынѣ остался при азіатскомъ одноголосіи.—Число и мѣра, прилагаемая грекомъ ко всему сущему, ограничивали его довѣріе къ познанію чрезъ ощущеніе, весьма часто предваряющему даже физическій опытъ и совершенно необходимому при открытіяхъ всякаго рода.

Музыкальное воспріятіе грека, въ силу тѣхъ же особенностей его натуры, отлично отъ воспріятія людей съ присущимъ гармоническимъ чувствомъ:—въ то время, какъ у послѣднихъ ретроспекція лишь въ значительной долѣ входитъ въ воспріятіе, у грека—всецѣло составляетъ его. Именно,—при слушаніи музыки все вниманіе грека устремлено *назадъ*, на обзрѣніе связи протекшихъ моментовъ съ настоящимъ, но то, что составляетъ особенность или субъектъ настоящаго момента и каждаго изъ бывшихъ—не воспринимается грекомъ, и его музыкальное наслажденіе исчерпывается, поэтому, *постиженіемъ* одной архитектоники музыки, которую составляютъ: *динамика* въ видѣ усиленія и ослабленія звука, ускоренія и замедленія движенія; *ритмика* или смѣна скоростей, и *мелодика*, какъ взаимоотношеніе звуковъ по высотѣ и ладу.

Такимъ образомъ для грека у звука *нѣтъ своего лица*.—Слѣдствіемъ же сего является отсутствіе въ греческой музыкѣ аккордовой гармоніи,—ибо эта гармонія есть *личная* принадлежность звука,—и то, что звукъ не имѣетъ того общаго типа, какой выработанъ для него у народовъ, владѣющихъ гармоніей.—Въ самомъ дѣлѣ,—поетъ ли французъ, нѣмецъ, итальянецъ, русскій, или—говоря вообще—человѣкъ европейской культуры,—въ фізіономіи звука отъ этого не происходитъ ни какихъ измѣненій, ибо и тѣ и другіе пѣвцы *выявляютъ*, насколько это вообще возможно, все существо и *личный* характеръ звука. Иное получается, когда поетъ грекъ, или—называя собирательно—азіатъ:—здѣсь не выступаетъ вся натура звука, а только скелетъ его, и, поэтому, *окраска* звука не вытекаетъ изъ свойствъ его, но находится въ зависимости отъ національности пѣвца.

И потому-то именно, что греческая музыка совершенно *национальна*, — на *мировой* сценѣ нѣтъ ея, какъ нѣтъ и грека-пѣвца....

Скрывая недостатки своего музыкальнаго воспріятія, современные греки говорятъ (*Пападопуло* „Ист. ц. пѣнія Греч. Ц. отъ временъ апост. до нашихъ дней“), что аккордовая гармонія излишня при совершенствѣ ихъ мелодій, при *насыщенности* послѣднихъ музыкаю; они находятъ, что гармонія эта нужна только европейцамъ, для прикрытія мелодическаго убожества ихъ музыки.

Но то, что въ данномъ случаѣ говорятъ греки, можно сказать и наоборотъ:—чтобы скрыть убожество своей музыки, зависящее отъ отсутствія въ ней существеннѣйшаго фактора (гармоніи), греки вынуждены всячески *насыщать* свои мелодіи разнаго рода *энгармонизмами*, *хроматизмами*, *діатонизмами*, серіей ладовъ и огромнымъ числомъ тональностей.

Возникающій отсюда споръ о превосходствѣ, вообще, музыки европейской и азіатской смысломъ всего вышесказаннаго не рѣшается, конечно,—но фактъ отсутствія гармоніи въ греческой музыкѣ устанавливается вполнѣ.

Что же касается, теперь, употребляемаго со временъ Пифагора въ музыкальной терминологіи грековъ слова *гармонія*, то его должно разумѣть какъ *соотношеніе, сочетаніе звуковъ въ послѣдованіи* (мелодія) и по строю (ладъ) *).

Если грекъ и не могъ самъ открыть гармоніи, зато въ свое ученіе о звукѣ, которое служило и всегда будетъ служить основой для правильной музыкальной теоріи, онъ заключилъ ее. Все, что было извѣстно еще ученикамъ Пифагора и Платона, и о чемъ Птоломей во II в. трактовалъ какъ объ „обдержномъ“,—то самое въ послѣдующіе вѣка и въ наше время детально раскрывается, воплощаясь, затѣмъ, въ дивныя произведенія Палестрины, Бетховена и тѣхъ геніевъ, коихъ таитъ грядущее.

Въ *тетрахордѣ* грекъ заключилъ всю тональную сторону музыки; *мезой* (срединнымъ тономъ лада) указалъ на законъ *преломленія* тональности, и тѣмъ установилъ тоническую и доминантовую области лада, предрѣшивъ, такимъ образомъ, *имитацию* (подражаніе, *отраженіе*) въ мелодіи и гармоніи, или тотъ способъ выраженія, который дотолѣ будетъ господствовать въ музыкѣ, доколѣ она будетъ носить благородное имя искусства; и,

*) Европейцы понимаютъ и воспринимаютъ гармонію статически (въ равновѣсіи. въ сочетаніи одновременномъ), а греки кинематически (въ движеніи);—первые говорятъ, что тотъ или иной тонъ благозвученъ *вмѣстѣ* съ такимъ-то или такими-то тонами, а вторые, что онъ звучитъ благозвучно *передъ* или *послѣ* него или нихъ. Но основной законъ гармоніи—чѣмъ проще математически отношеніе между звуками, тѣмъ гармонія ихъ совершеннѣе для слуха, совершенно одинаковъ у тѣхъ, и у другихъ. Вслѣдствіе этого и оказалось возможнымъ античное ученіе о гармоніи, разработанное Эвклидомъ, принять за твердую основу европейской гармоніи. (А. Звѣревъ).

наконецъ, законами *каталексиса* (каденціи или заключенія) проектировалъ простое и сложное строеніе музыкальной рѣчи, т. е. предуказалъ формы музыки отъ пастушеской пѣсни до симфоніи; а ритмомъ и метромъ, вполнѣ имъ разработанными еще въ сѣдую древность, обезпечилъ эти формы совершенную пластичностью.

Однако грекъ не только обогатилъ свою теорію залогами будущаго въ искусствѣ,—онъ и самъ создавалъ по ней технически совершенныя произведенія, каковы суть гимны, речитативы и хоры въ драмѣ и трагедіи.

Нижеслѣдующій Пиѳическій гимнъ Пиндара (род. 522 до Р. Х.) представляется вполнѣ развитымъ по музыкальной архитектурѣ.—

Χρο - σε - α φορ - μιξ' Ἀ - πολ - λω - νος και ο - σ - πλο - κα - μων
 σου - δι - κον Μοι - σαν κτε - α - νον τας α - κου - ει
 μεν βα - σις α - γλα - ι - ασ αρ - χα. Πει - θον
 ται δα - οι - δοι σα - μα - οιν α - ρη - σι - χο - ρων ι - πο -
 тан про - οι μι - ων αμ - βο - λας τευ - χης в ле - ли ξο - ме -
 να και τον αιχ - μα - тан κε - ραν - νον σβεν - νυ - εις.

Превосходныя по архитектурѣ и закрѣпленныя письменностью, произведенія греческой музыки легко вообще усваивались и распространялись. По свидѣтельству *Плутарха* (I в. по Р. Х.) греческая музыка до такой степени пришлась по вкусу даже варварскимъ народамъ, эллинизовавшимся подъ владычествомъ Александра В. и его преемниковъ, что „дѣти персовъ, сузянь и гедрозійцевъ распѣвали трагедіи Софокла и Эврипида“ (оба въ V в. до Р. Х.).

Совершенство архитектуры греческой музыки зависѣло отъ природной *приверженности* грековъ къ формѣ вообще. *Видимость, внѣшность, форма* были главными факторами греческой

художественности. Отсюда—всѣ произведенія искусствъ древней греціи проникнуты пластичностью. Она въ видѣ стройнаго ритма царить въ поэзіи; ею-же предъизбирается и излюбленный греками родъ поэзіи—эпосъ:—*дѣйствительность* здѣсь ясно выступаетъ въ *видимыхъ* предметахъ и дѣйствіяхъ.

А такъ какъ музыка у грековъ первоначально имѣла назначеніе служить наибольшему выраженію ритма и слова поэтического произведенія,—эпосъ же, и именно эпосъ *героическій* преобладалъ въ поэзіи,—то она необходимо отличалась строгой простотой, величавостью и силлабическимъ строеніемъ, какъ это видно, напр., въ приведенномъ выше Пиѳическомъ гимнѣ.

Вмѣстѣ съ другими отраслями искусства греческая музыка достигла высшаго расцвѣта близъ времени тиранніи Перикла въ Афинахъ (444 — 429), когда *природное* человѣчество поднялось на послѣдню свою ступень—Сократъ, Платонъ и Аристотель обнаружили въ философіи весь умъ *человѣческой*, а Эсхиль, Софокль, Эвридъ и Пракситель—излили въ искусствѣ все вдохновеніе *человѣческое*,—и дошли до той грани, за которой должно было слѣдовать уже рожденіе *свыше*, или наступленіе царства *духовнаго* человѣчества.

Древній міръ съ этого момента долженъ былъ почить отъ дѣлъ своихъ, какъ выполнившій свое назначеніе. И дѣйствительно,—за этой послѣдней вспышкой послѣдовало угасаніе древняго міра, ниспаденіе его до міра Римскаго, до римскаго кесаря, какъ носителя божественныхъ началъ....

Но еще прежде, чѣмъ *языческая* мысль окончательно склонилась предъ *божественностью* Цезаря,—искусство покинуло „*надзвѣздный міръ*“ и „*источники чистыхъ вдохновеній*“ для пресмыкательствъ предъ страстями сильныхъ земли изъ-за низменныхъ побужденій.

Признаки упадка греческой музыки появились уже въ эпоху Перикловой тиранніи: — тогда начала развиваться виртуозность, господство которой во всѣхъ искусствахъ—а въ музыкѣ преимушественно—предвозвѣщаетъ недалекое паденіе.

Всякія ратованія Платона и Аристотеля противъ героевъ бѣглости пальцевъ, противъ употребленія разслабляющихъ тоновъ и, вообще, крайней чувственности и пряности современной музыки были безсильны тогда, когда нравственный міръ человѣка началъ разлагаться, и музыка—какъ *языкъ чувствъ*—лишь вѣщала объ этомъ. „*Сумерки боговъ*“ неотразимо надвигались и окутывали древній міръ....

§ 4. При реалистическомъ направленіи цивилизаціи у римлянъ не могло образоваться благородныхъ условій для широкаго развитія идеальныхъ искусствъ, во главѣ которыхъ стоитъ музыка.

Слабо развитая и—во времена республики и имперіи—поддерживаемая лишь заимствованіями, музыка римлянъ лишена была оригинальности и національнаго характера, если не счи-

тать того, что материализм римского быта отражался въ распущенной чувственности и мишурномъ блескѣ, при пустотѣ въ содержаніи и узости въ замыслѣ музыкальныхъ произведеній, особенно принадлежавшихъ позднѣйшему времени.

Безъ теоретическихъ основъ и письменности она не могла рассчитывать ни на самостоятельное существованіе, ни тѣмъ болѣе на сохраненіе въ памяти народовъ, и исчезла вмѣстѣ съ тѣмъ бытомъ, порожденіемъ котораго была.

Урожденные милитаристы, поглощенные заботами о распространеніи своего владычества надъ міромъ, солдаты до мозга костей—настоящіе римскіе граждане не только не были истинными жрецами искусства, способными—какъ, напр., греки—проявить самоотреченіе въ стремленіи къ высокимъ нравственнымъ и эстетическимъ цѣлямъ его,—но и цѣнителями его внѣ признанія за нимъ достоинствъ прекраснаго средства къ удовлетворенію тщеславія, возбужденію чувственности и т. п.

Любимыя развлеченія римскаго народа—бои гладиаторовъ и хищныхъ звѣрей—обнаруживаютъ истинные вкусы его въ наслажденіяхъ и то, какъ далекъ онъ былъ отъ сладкихъ, но безотчетныхъ волненій, отъ несознанныхъ, но трепетныхъ желаній, отъ порывовъ къ идеально-прекрасному и горѣнія любовью „къ наслажденію неземному, къ неземнымъ мученьямъ“....

Римскій народъ не зналъ поэзіи ни въ чемъ,—даже и въ кровавыхъ битвахъ, которыя онъ безпрестанно совершалъ ради „раіа Romanum“ и „тріумфа“. И когда его служители музъ дѣлали—какъ Виргилій—превосходные снимки съ греческихъ образцовъ,—онъ не проникался восторгомъ къ нимъ, и они дѣлались достояніемъ лишь не многихъ духовныхъ гастрономовъ—полу-грековъ изъ римлянъ.

Заимствованныя отъ грековъ мелодіи высокихъ гимновъ онъ претворялъ въ духѣ своемъ въ скоморошьи пѣсни. И по отношенію къ изящнымъ искусствамъ отъ лачуги до трона Римъ былъ шантаномъ, а римляне, отъ ничтожнаго плебея до божественнаго кесаря—комедіантами.

Музыкальная теорія самостоятельно не разрабатывалась въ Римѣ. Серьезные труды по вопросамъ музыки, принадлежавшіе римскимъ писателямъ, относятся лишь къ V и VI вв. по Р. Х., и заключаются въ возстановленіи теоріи грековъ—Пифагора (Макробій) и Птоломея (Бозцій).

§ 5. Обзорѣніе состояній музыкальнаго искусства культурныхъ націй древняго міра приводитъ къ слѣдующему общему заключенію:—Ко времени возникновенія христіанства музыка была исключительно МЕЛОДИЧЕСКОЙ или УНИСОННОЙ въ небольшихъ вокальныхъ формахъ. Произведенія греческой музыки имѣли первенствующее значеніе и служили другимъ народамъ образцами для подражанія.

Въ частности—музыка римлянъ была слабымъ отголоскомъ

греческой музыки, а еврейская относилась къ послѣдней какъ содержаніе къ формѣ.

Быть *гречески* образованнымъ человѣкомъ въ древнемъ мірѣ было равнозначуще нашему быть *европейцемъ*. Передовые люди всѣхъ націй усваивали міросозерцаніе грековъ, перенимали ихъ бытъ и подражали произведеніямъ ихъ искусствъ,—особенно со стороны формъ послѣднихъ, въ возможномъ совершенствѣ выработанныхъ греками.

Стремленіе къ насажденію греческаго просвѣщенія раздѣляли многіе правители народные въ послѣдніе три вѣка до христіанской эры. Впослѣдствіи въ Александріи египетской при Птоломеяхъ былъ созданъ всемірный центръ греческой образованности, гдѣ *природное* человѣчество какъ бы сдѣлало генеральный смотръ своимъ умственнымъ и нравственнымъ силамъ, и встало подъ знамя эллинизма, какъ болѣе надежнаго руководителя въ предстоявшей новой стадіи жизни человѣческаго духа. Здѣсь же въ послѣдній разъ встрѣтились, чтобы болѣе ужъ не разлучаться, двѣ родныя сестры—греческая и еврейская музыка—съ матерью своей—египетской музыкой.

Около двухъ тысячъ лѣтъ передъ тѣмъ родоначальники грековъ—*гиксы*—овладѣли Среднимъ и Нижнимъ Египтомъ и господствовали здѣсь нѣсколько сотъ лѣтъ. Близъ того же времени въ Нижнемъ Египтѣ поселилось небольшое еврейское племя, умножившееся, затѣмъ, въ теченіе двухсотъ съ лишнимъ лѣтъ „зѣло зѣло“ (Исх. I, 7). До появленія своего въ Египтѣ и гиксы и евреи были номадами. Поэтому не должно подлежать сомнѣнію, что *культурный* Египетъ оказывалъ на эти молодые націи свое вліяніе вообще и, въ частности, служилъ имъ образцомъ по части образовательныхъ и изящныхъ искусствъ. Многіе, общіе египтянамъ и грекамъ, напѣвы и музыкальныя преданія подтверждаютъ это.

Равно и евреи не могли имѣть—а если бы и имѣли, то не уберегли бы—своей музыки во время пребыванія своего въ Египтѣ:—при поселеніи въ этой странѣ „сыновъ изшедшихъ изъ Іакова“ было всего семьдесятъ пять душъ; а *умножившіеся* потомъ „зѣло зѣло“ не знали иного быта, кромѣ египетскаго.

Моисей, воспитанный какъ сынъ дочери фараоновой въ тогдашнемъ центрѣ египетской культуры—въ Геліополисѣ,—могъ знать только египетскую музыку; и, вѣроятно, египетскіе религиозные гимны впослѣдствіи служили ему образцомъ музыки для учрежденнаго имъ богослуженія.—

При Псамметихѣ, Нехао и, особонно, Амазисѣ греки имѣли весьма дѣятельныя сношенія съ Египтомъ и могли возобновить свое знакомство съ музыкой его.

Тѣснѣйшаго сближенія музыка грековъ и египтянъ достигла при Пифагорѣ, когда этотъ философъ-математикъ, проживъ въ Египтѣ 24 года, положилъ тамъ начало своей системѣ музыкаль-

ныхъ вычисленій, впервые послужившей теоретическимъ основаніемъ греческой музыкѣ.

Евреи же хотя и со враждою покинули Египетъ, однако поселились въ самомъ ближайшемъ сосѣдствѣ съ нимъ, и вскорѣ—чрезъ четыреста лѣтъ—были съ прежними своими притѣснителями въ весьма дружественныхъ отношеніяхъ:—цари египетскій и іудейскій вступали въ родственный союзъ (3 Цар. III, 1) и оказывали другъ другу крупныя услуги (3 Цар. IX, 16), а подвластные имъ народы вели торговыя сношенія (3 Цар. X, 29).

Возможно, конечно, что ни греки, ни евреи не заимствовали для себя *всецѣло* египетскую музыку, но восприняли изъ нея то, что каждымъ было наиболѣе по духу; равно какъ и воспринятымъ неодинаково воспользовались,—такъ на примѣръ, греки пошли въ искусствѣ дальше своихъ консервативныхъ учителей-египтянъ, а евреи оказали въ данномъ случаѣ малоуспѣшность. Возможно, наконецъ, что и тѣ и другіе по разнымъ причинамъ изъ заимствованнаго многое совсѣмъ утратили, а иное измѣнили до неузнаваемости. Однако то, что составляетъ основу музыки, и что, входя непримѣтно въ способность воспріятія, прочно потомъ держится,—именно—*ладъ* (строй или взаимоотношеніе звуковъ по высотѣ) и *складъ* (ритмика и метрика или взаимоотношеніе звуковъ по длительности и группировка ихъ) въ греческой и еврейской музыкѣ были одинаковы, какъ о томъ единогласно свидѣтельствуютъ древніе греческіе писатели о музыкѣ. Они утверждаютъ, что евреи преимущественно употребляли *дорійскій* ладъ, который и у грековъ считался древнѣйшимъ и основнымъ или *перволадомъ* музыки. (Этотъ ладъ составлялъ *строй* Пифагоровой лиры, и простирался отъ е до е̄) *).

Очевидно источникомъ происхожденія его для тѣхъ и другихъ былъ Египетъ.—Ладъ и складъ дѣйствительно составляютъ самое существо музыки:—характеромъ и самымъ рисункомъ своимъ (образъ или внѣшній видъ музыкальной рѣчи) мелодія *выявляетъ* лишь эти музыкальные факторы.

И вотъ въ Александріи за триста лѣтъ до Р. Х. лучшіе люди Египта, Греціи и Іудеи снова встрѣтились, но уже подъ мирной сѣнью науки, чтобы оживить и укрѣпить свои духовныя связи. И съ той поры греки охотно стали пользоваться еврейскими мелодіями для своихъ гимновъ, а евреи изливали свои музыкальныя вдохновенія въ формахъ греческаго искусства. (Срав., *Филонъ* о Терапевтахъ и Ессеяхъ).

*) Въ настоящей книгѣ для ладовъ принята номенклатура *Птолемея Клавдія* (нач. II в.),—именно:—звукорядъ отъ F—гиполидійскій, G—гипофригійскій, A—гиподорійскій, H—миксолидійскій, C—лидійскій, D—фригійскій, E—дорійскій (и гипомиксолидійскій, если пентахордъ внизу, а тетрахордъ вверху).

ГЛАВА I.

Пѣніе въ христіанской первоцеркви.

§ 6. Отъ доисторическихъ временъ люди приписываютъ изящнымъ искусствамъ вообще и музыкѣ въ особенности морализующее дѣйствіе. Поэтому всѣ древнія религіи пользуются въ мѣру своей ДУХОВНОСТИ зодчествомъ, живописью, поэзіей и музыкой для воздѣйствія на нравственность вѣрующихъ. И музыка, какъ средство пробуждающее, воспитывающее и наиболее выражающее чувство, всегда признается необходимой въ ритуалѣ богослуженій. Посему и въ христіанствѣ употребленіе пѣнія, какъ благоугоднаго приношенія Богу, освящено примѣромъ божественнаго Основателя его (Мѡ. XXVI, 30 и Мар. V, 19) и покоится на завѣтахъ свв. Апостоловъ („Постан. Апост.“, Кол. III, 16, Ефес. V, 18, 19; Іак. V, 13; Дѣян. XVI, 25) и Отцевъ церкви (Діонисій Ареопагитъ, Іерооуей Аѡинскій, Игнатій Богоносець, Поликарпъ Смирнскій и мн. др.).

Миѡы объ Аполлонѣ, Орѡеѣ и Аріонѣ у грековъ,— о богѣ Пта, Озирисѣ и Тотѣ у египтянъ,—о Фо-Хи у китайцевъ,—о Сарасвати, Наредѣ, гандхарвахъ и апсаразахъ у индусовъ,—о различныхъ божествахъ и божественныхъ людяхъ у другихъ народовъ, плѣнявшихъ, укрощавшихъ и очаровывавшихъ музыкою людей и животныхъ,—имѣютъ въ своей основѣ идею о могущественномъ вліяніи музыки не только на человѣка, но и на всю природу,—идею о томъ, что музыка смягчаетъ сердца и нравы, укрощаетъ самыя дикія существа, самыя звѣрскія наклонности и страсти.

Признавая музыку самымъ мощнымъ средствомъ воздѣйствія на духовный міръ человѣка,—всѣ древніе основатели религій и служители послѣднихъ пользовались этимъ искусствомъ для соотвѣтственнаго цѣлямъ своимъ вліянія на людей.—Одни употребляли музыку какъ наркозъ, заглушающій голосъ совѣсти, погашающій свѣтъ разума и разжигающій нечистыя страсти,—когда желали увлечь религіозныхъ адептовъ въ постыдныя оргіи своего культа; другіе же—какъ нѣкій нектаръ, возбуждающій нравственную чуткость, возносящій мысли горѣ и умягчающій чувства—это сѣдалище вѣры,—дабы сдѣлать вѣрующихъ участниками высшихъ стремленій, добрыхъ дѣлъ и подвиговъ благочестія.

По образу непрерывно совершающагося богослуженія въ церкви небесной,—гдѣ святыя безплотныя силы немолчными гласами прославляютъ величіе Божіе *),—Спаситель благоволилъ примѣромъ своимъ на Тайной Вечери—первомъ христіанскомъ богослуженіи—освятить пѣніе своей земной церкви.

Святые Апостолы и Отцы церкви весьма прилежали дѣлу пѣнія, и трудами ихъ оно процвѣло и наполнило собою весь обрядъ богослужебный.

Въ вѣкъ апостольскій утвердился обычай заниматься псалмопѣніемъ въ третій, шестой и девятый часъ и въ часъ полунощный (Дѣян. XVI, 25). Съ гимнами апостолы погребали мертвыхъ, какъ это опредѣлено „Апостольскими Постановленіями“ и было при успеніи Богоматери, равно какъ и при погребеніи первомученика и архидіакона Стефана **).

И послѣ временъ апостольскихъ церковь христіанская крѣпко хранила преданіе этихъ временъ, почему и продолжала прославлять Господа на своихъ богослуженіяхъ благолѣпнымъ пѣніемъ ***).

§ 7. Отцы церкви узаконили для Церкви употребленіе только вокальной музыки, руководясь при этомъ примѣромъ Спасителя и Апостоловъ, а также имѣя въ виду особую естественность и тонкость человѣческаго голосового органа и возможность соединенія музыки съ соотвѣтствующимъ текстомъ;—инструментальную же музыку—какъ имѣющую слишкомъ мірской и чувственный характеръ и сообразно этому заключающую въ себѣ

*) Егда сотворени быша звѣзды, восхвалиша Мя гласомъ велимъ вси Ангели мои. (Іов. гл. 38, ст. 7).

Видѣхъ Господа, сѣдяща на престолѣ высоцѣ и превознесеннѣ, и Серафими стояху окрестъ Его, и взываху другъ ко другу и глаголаху: Святъ, Святъ, Святъ Господь Саваоѣ: исполни вся земля славы Его. (Исѣѣ ст. 1—3). И внезапно бысть со Ангеломъ множество вой небесныхъ, хвалящихъ Бога, и глаголющихъ: слава въ вышнихъ Богу, и на земли миръ, во человѣцѣхъ благоволеніе. (Лук. II, 13). И по сихъ слышахъ гласъ велий народа многа на небеси, глаголющаго: аллилуія; спасеніе и слава и честь и сила Господу нашему. (Апок. гл. 19, ст. 1).

И видѣхъ и слышахъ гласъ Ангеловъ многихъ окрестъ престола и животныхъ и старцевъ, и бѣ число ихъ тысяща тысящами, глаголюще гласомъ великимъ: достоинъ есть агнецъ заколенный пріяти силу и богатство и премудрость и крѣпость и честь и славу и благословеніе. (Апок. гл. 5, ст. 11—12).

**) Извѣстно, что ученики св. Игнатія Богоносца, послѣ мученической смерти святого отца, провели много ночей, воспѣвая гимны и поя о жизни и мученіяхъ его, и что они похоронили его съ пѣніемъ псалмовъ. Св. Ипполитъ опредѣляетъ, чтобы ради скончавшихся братьевъ нашихъ мы проводили три дня въ пѣніи псалмовъ и молитвахъ въ честь возставшаго въ третій день Господа нашего. Григорій Богословъ о смерти Константина Великаго пишетъ, что послѣдній торжественно напутствуется похвалами и надгробными рѣчами всего міра и всеночными пѣніями. Григорій Нисскій, описывая похороны сестры своей Макрины, говоритъ, что іереи и діаконы сопровождали умершую при пѣніи псалмовъ, образовавши хоры, а когда вошли въ храмъ, пѣніе псалмовъ смѣнилось молитвою, и потомъ пѣли гимны.

***) Спаситель воспѣлъ, чтобы и мы пѣли подобнымъ же образомъ. (Іоан. Злат.).

удовольствіе безъ пельзы—строго запретили въ богослужебной практикѣ („Апост. Постан.“). Отцами церкви не только удалена инструментальная музыка въ чистомъ видѣ, но не дозволено даже соединеніе ея съ вокальною, для того чтобы она не нарушала хода мыслей воспѣваемаго текста и не возмущала пробуждаемыхъ въ храмѣ чувствъ.

Главнымъ основаніемъ для принятія въ практику Церкви исключительно вокальной музыки—кромѣ превосходства чело-вѣческаго голоса надъ всѣми музыкальными орудіями и несравнимой ни съ чѣмъ силы обаянія отъ пѣнія хора изъ человѣческихъ голосовъ—были самъ разумъ и цѣли богослуженій христіанскихъ.

Именно,—по разуму своему богослуженія эти суть формы общенія чело-вѣка съ Богомъ. Въ силу этого главное содержаніе ихъ составляютъ возношенія Богу славословій, благодареній и прошеній,—однимъ словомъ—молитвы. Обрядъ же въ нихъ, не исключая даже и самыхъ тайнодѣйствій, образуетъ только поводы для молитвъ, или устанавливаетъ чинъ послѣднихъ.

Такимъ образомъ здѣсь музыка безъ текста дѣйствительно есть „удовольствіе безъ пользы“. Ибо достиженіе желаемой цѣли богослуженія—общеніе, какъ бесѣда, людей съ Богомъ—становится при этомъ весьма проблематичнымъ. Именно,—музыка безъ текста создаетъ въ чело-вѣкѣ только настроеніе. Но настроеніе само по себѣ суть недѣйственное состояніе духа чело-вѣка, и въ непосредственности своей, безъ реализаціи или безъ актуальнаго выраженія (внутренняго или внѣшняго) отрицается богослуженіемъ для себя, при достиженіи имъ своихъ и, конечно, совершенно опредѣленныхъ цѣлей,—какъ только почва для всякой возможности, какъ сосудъ для всякаго содержанія, но не самая возможность, но не самое содержаніе. И не входя въ оцѣнку достоинствъ чистой музыки, но ради того только, что она не соотвѣтствуетъ прямому разуму богослуженія, должно отвергнуть ее для Церкви.

Здѣсь представляется, конечно, возможность опротестовать самый разумъ богослуженія, отвергающаго помощь чистой музыки, но ни какъ нельзя настаивать на введеніи послѣдней въ богослуженіе, пока оно имѣетъ такой разумъ. „Въ чужой монастырь со своимъ уставомъ не идутъ“—будетъ совершенно резоннымъ отпоромъ такому домогательству.

Кромѣ того Церковь обязана подчиниться повелѣнію: „основанія бо инаго никтоже можетъ положить паче лежащаго, еже есть Иисусъ Христосъ“ (1 Кор. III, 11), и потому примѣръ Спасителя, воспѣвшаго на Тайной Вечери, долженъ быть неизмѣннымъ основаніемъ для пѣнія ея.

По поводу же существующаго мнѣнія, что чистая музыка можетъ не только создавать тѣ или другія настроенія, но и

вызывать положительныя религиозныя чувства,—то, не оспаривая его достовѣрности, должно сказать, что собственно для *христіанскаго* богослуженія не достаточно просто религиозныхъ чувствъ, но необходимы именно *христіанскія* религиозныя чувства. Иначе говоря—всякъ воленъ устанавливать свою связь (религиозныя отношенія) съ Богомъ и помощію какихъ угодно средствъ, однако если формы этой связи, какъ и средства для нея не совпадаютъ совершенно съ христіанскими установленіями и требованіями на этотъ счетъ,—должны быть христіанству чуждыми даже до отметанія ихъ. Для христіанина формы и условія этой связи, равно какъ и средства для нея опредѣлены и предрѣшены самымъ званіемъ его.

И если для христіанскаго богослуженія требуется наличность *не-просто* вѣры, но *христіанской* вѣры въ Бога, то, значить, и просто религиозная музыка для него можетъ быть бесполезной по крайней мѣрѣ. О томъ-же, что богослуженіе вправѣ не употреблять бесполезныхъ средствъ,—спорить нельзя.—

Настроеніе *само по себѣ* или какъ неопредѣленное, несознанное волненіе духа, какъ безпредметное чувствованіе радости-ли то или грусти, боли или сладкаго покоя, удовольствія или лишенія и т. п., —не имѣетъ цѣны для богослуженія; но если оно обращается на предметъ, то становится неизмѣримо важнымъ. И богослуженіе всячески стремится создать въ вѣрующихъ соотвѣтственное цѣлямъ его настроеніе при помощи наилучшаго въ такомъ случаѣ средства—музыки, и сдѣлать его предметнымъ чрезъ слово, пользуясь для сего вокальной музыкой, представляющей собой единство музыки и слова,—и надѣется чрезъ употребленіе пѣнія въ числѣ другихъ средствъ лучше выполнить свою задачу, состоящую въ питаніи вѣрующихъ „*глаголами жизни*“, для единственной своей цѣли—спасенія ихъ (вѣрующихъ).

Итакъ, если для цѣлей богослуженія необходимо, чтобы вѣрующіе принимали въ немъ если не *дѣйственное*, то *дѣятельное* участіе чрезъ воспріятіе слова Божія и переживаніе христіанско-религиозныхъ чувствъ,—доказательства въ пользу пѣнія, какъ самаго дѣйствительнаго средства для сего, излишни.

Послѣ же признанія спасенія вѣрующихъ зависимымъ отъ питанія глаголами жизни, необходимо выразить требованіе, чтобы въ церковномъ пѣніи слово (*глаголь*) Божіе (*жизни*), составляющее всякое священное пѣснопѣніе, занимало господственное положеніе, а музыка была бы только служительницей его,—средствомъ къ усиленію выразительности, къ обостренію дѣйствія слова; и потому собственно это должно быть такъ, что музыкой образуется только почва (*настроеніе*), *служащая произрастанію сѣмени*—что есть слово. Соотвѣтственно этому не только преобладаніе музыки надъ словомъ, или виртуозность и вычурность, но и всякая сложность въ музыкѣ церковной вредитъ дѣлу богослуженія.

Древній порядокъ употребленія въ Церкви только вокаль-

ной музыки вѣрно блюдутъ всѣ православныя церкви: Греческая, Русская, Болгарская, Сербская и другія и кромѣ того—Армянская. Западная церковь, вопреки отеческимъ установленіямъ, допустила употребленіе при богослуженіи инструментальной музыки сначала въ качествѣ простаго сопровожденія или опоры для пѣнія, а послѣ и съ самостоятельнымъ значеніемъ. Наибольше употребительнымъ въ латинскихъ церквахъ музыкальнымъ инструментомъ является органъ. Но введенный при Людовикѣ Благочестивомъ (882 г.) и канонизованный соборнымъ опредѣленіемъ (Тридентскаго собора), органъ на Западѣ до настоящаго времени еще не употребляется: 1) повсюду въ римской патріархіи во время поста, 2) обычно въ церквахъ Ліона, 3) въ самомъ Римѣ—никогда въ капеллѣ Сикста и во всякомъ храмѣ при служеніи папы. Нужно еще прибавить, что даже изъ западныхъ богослововъ многіе по временамъ не одобряли введеніе въ западныхъ церквахъ музыкальныхъ инструментовъ.

§ 8. По происхожденію своему пѣніе первоцеркви не принадлежало какой либо отдѣльной народности, но являлось эклектическимъ (составленнымъ по выбору или заимствованію) образованіемъ изъ музыки различныхъ націй съ преобладаніемъ въ немъ греческаго искусства. Положеніе это имѣетъ слѣдующія основанія: 1) Церковь, въ виду весьма разнороднаго по національностямъ первоначальнаго состава членовъ своихъ, не могла отдать предпочтенія музыкѣ какого либо народа безъ опасенія лишить свое пѣніе характера ЖИВОГО, а потому и ДѢЙСТВЕННАГО языка чувствъ, и въ силу этого 2) избирала все лучшее, удобопріемлемое и полезное для себя изъ произведеній искусства, составлявшихъ творчество различныхъ націй,—лишь претворяя оное въ духъ своемъ,—и 3) опиралась на теоретическія музыкальныя начала и эстетическія принципы эллиновъ, бывшіе единственно устойчивыми базисами въ искусствѣ древняго міра.

Что могло служить руководствомъ для первенствующей Церкви при избраніи ею къ своему употребленію музыки того или другаго народа?

Примѣръ Спасителя воспѣвшаго съ апостолами одно изъ пѣснопѣній, несомнѣнно употреблявшихся въ іудейскомъ храмовомъ богослуженіи.

Но близъ времени Спасителя храмовое пѣніе евреевъ было ли еврейскимъ по происхожденію?

Непосредственнаго отвѣта на это нельзя дать. Его надо искать въ исторіи религіи іудейскаго народа,—ибо храмовое пѣніе есть лишь одна изъ принадлежностей религіознаго ритуала. Вотъ историческій свитокъ вѣры Израиля.

„Начало идолопоклонства *) теряется во мракѣ древности. Говорятъ, что еще Немвродъ, который считается главнымъ руководителемъ при построеніи Вавилонской башни, уже призы-

*) Курсивъ вездѣ нашъ.

валь къ вѣрѣ въ иныхъ боговъ. Потомки Куша (хамиты) изъ Вавилона принесли съ собой новую вѣру и на югъ Месопотаміи, въ г. Урь, гдѣ ими былъ построенъ огромный храмъ богу-лунѣ. Въ сосѣднемъ городѣ Эрехѣ существовалъ также огромный храмъ въ честь звѣзднаго неба. Такимъ образомъ, первоначальнымъ видомъ идолопоклонства было почитаніе свѣтилъ небесныхъ. Означенные храмы существовали, какъ видно изъ вавилонскихъ памятниковъ, за 150—200 л. до Авраама (2300—2350 л. д. Р. Х.). Чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе усиливалось въ Месопотаміи идолослуженіе, и потому Авраамъ былъ удаленъ Богомъ оттуда.

Въ потомствѣ Авраама чистая вѣра сохранялась только въ родѣ Исаака. Прочіе его потомки уклонились въ идолослуженіе. Но и въ потомствѣ Исаака, именно въ семействѣ его сына, Іакова, была склонность къ почитанію идоловъ, которую Іаковъ старался уничтожить. Живя въ Египтѣ, евреи также, вѣроятно, заражались идолопоклонствомъ. Во время путешествія по пустынѣ Синайской они также выражали склонность къ идолопоклонству, а когда вошли въ землю Ханаанскую, то быстро обратились къ служенію идоламъ. По временамъ судьи своимъ примѣромъ отвлекали народъ израильскій отъ идолопоклонства, но это было только краткими свѣтлыми промежутками. Скоро евреи опять погружались въ идолопоклонство. Только Самуиль заставилъ ихъ бросить идоловъ. При немъ, а равно Саулъ и Давидъ идолопоклонства у евреевъ не было, но зато при Соломонѣ оно снова разцвѣло на ряду съ служеніемъ истинному Богу. Ровоамъ, сынъ Соломона, и его ближайшіе преемники также не были свободны отъ склонности къ идолослуженію. Въ это время Іеровоамъ, израильскій царь, сталъ чтить Бога подъ видомъ тельцовъ и ставить Ему, вопреки закону, жертвенники въ разныхъ мѣстахъ. Со времени Ахава въ израильскомъ царствѣ водворяется крѣпко уже настоящее язычество—поклоненіе Ваалу и Астартѣ. Іиуй на нѣкоторое время подавилъ эту мерзость, но послѣдующіе цари не могли сопротивляться влеченію народа къ идолопоклонству, и въ царствѣ израильскомъ до самаго его паденія, на ряду съ культомъ тельцовъ, существовало и поклоненіе языческимъ богамъ. Родственный союзъ іудейскаго царя Іоасафата съ Ахавомъ послужилъ причиною того, что настоящее идолослуженіе занесено было и въ царство іудейское. При преемникахъ Іоасафата до Озіи это зло поддерживалось въ царствѣ іудейскомъ, но послѣ Озіи и Іоафама Ахазъ началъ строить жертвенники языческимъ богамъ повсюду, а храмъ іерусалимскій даже заперъ. Затѣмъ Езекія возстановилъ истинное богослуженіе и уничтожилъ языческіе жертвенники, но зато при Манасіи идолослуженіе возобновилось съ удвоенною силою. Іосія сдѣлалъ послѣднюю попытку уничтожить великое зло жизни іудейской, но реформы его не привились и послѣ него идольскіе жертвенники существовали въ Іудеѣ до самаго конца іудейскаго царства. Только плѣнъ вави-

лонскій положилъ границу между прежними грѣховными влеченіями іудеевъ и новою ихъ привязанностью къ истинной религіи“. (Н. Розановъ).

Если эпохи истинной вѣры и идолопоклонства евреевъ обозначить въ цифрахъ, то окажется,—

Эпохи вѣры:	Эпохи невѣрія:
Отъ потопа до столпотворенія вавилонскаго 540 л.	Отъ столпотворенія вавилонскаго до Авраама . 598 л.
Отъ Авраама до переселенія Іакова въ Египетъ . 217 л.	Отъ переселенія въ Египетъ до исхода 214 л.
Отъ исхода изъ Египта до начала правленія судей. 73 г.	Отъ начала правленія судей до Самуила 441 г.
Отъ Самуила до Смерти Соломона 173 г.	Отъ смерти Соломона до Езекии 253 г.
Отъ Езекии до Манасіи 29 л.	Отъ Манассіи до возвращенія изъ плѣна вавилонскаго 162 г.
Отъ возвращенія изъ плѣна вавилонскаго до Рождества Христова 536 л.	
1568 л.	1668 л.
100 лѣтъ.	

что по количеству времени идолопоклонство преобладаетъ надъ вѣрой.

Этотъ минусъ въ вѣрѣ евреевъ долженъ увеличиться, если будетъ принято въ соображеніе, что попытки къ возстановленію истинной религіи не всегда увѣнчивались полнымъ успѣхомъ:— пророки или цари поборали противъ невѣрія, а масса народная занимала положеніе *побораемой*—собственно только *подлежащей* обращенію въ вѣру, но еще невѣрующей; при чемъ было возможно, что моментъ полнаго обращенія побораемыхъ далеко не совпадалъ съ началомъ миссіонерской дѣятельности ревнителѣй вѣры,—иногда же онъ еще не успѣвалъ наступить, какъ волею Божіею народъ терялъ своихъ пророковъ, а цари его оказывались снова вовлеченными въ невѣріе.—Вѣдь жестоковѣрность еврейскаго народа въ дѣлѣ вѣры засвидѣтельствована Самимъ Господомъ Богомъ.

Нужно ли еще говорить, что вѣра, именуется еврейской, не была вѣрой еврейскаго народа, но вѣрой еврейскихъ пророковъ

и очень не многихъ царей; что въ твореніи своей религіозной жизни еврейскій народъ не только не принималъ сердечнаго участія, но всячески противился извнѣ навязываемымъ ему—начиная отъ Моисея—готовымъ формамъ ея.

Послѣ этого кому же было пещись о благолѣпномъ нѣкогда—при Давидѣ и Соломонѣ—храмовомъ богослуженіи и поддерживать связь его съ древними установленіями, когда бывшіе сначала сами первосвященниками, а потомъ имѣвшіе законныя притязанія на званіе первосвященниковъ (садукеи) еретичествовали, и въ послѣднее время, подѣ греческимъ вліяніемъ почти утративъ свою національность, старались согласить религію и обряды своего народа съ таковыми же греческими, и вообще подчинить политикѣ все, относящееся до религіи; когда и самый храмъ, по общему признанію правителей и еврейскихъ и сосѣднихъ народовъ, былъ не *домомъ молитвы*, а политическимъ центромъ еврейства:—Іеровоамъ, искусно замѣнивъ храмъ жертвенниками тельцамъ, разодралъ ризу еврейства и чрезъ то навсегда погубилъ десять колѣнъ израилевыхъ и для вѣры и для народности; Веспасіанъ сожегъ храмъ іерусалимскій—и остальные два колѣна израилевыхъ до нынѣ въ разсѣяніи; когда и начальники храма и народъ обратили его въ *вертепъ разбойниковъ*, а праздники Господни—въ ярморочные дни.

Рѣшительно и навсегда должно отвергнуть мысль о томъ, что во время земной жизни Спасителя у евреевъ была *еврейская* храмовая музыка, которая могла послужить перво-основой для пѣнія христіанской церкви.

Неохраняемая чрезъ письменность или непрерывное преданіе, мелодіи пѣснопѣнній—псалмовъ и пѣсней пророческихъ—іудейскаго богослуженія должны были часто искажаться, совершенно утрачиваться, замѣняться новыми и носить отпечатки стилей музыки всѣхъ древнихъ временъ и множества народовъ.

Такое пѣніе не могло быть образцомъ; его даже нельзя было предпочесть всякому другому пѣнію.—Не бывъ многолѣтнимъ созданіемъ сердца крѣпко вѣрующаго народа, это пѣніе не обладало и той непреходящей красотой и вѣчной силой обаянія, которыя властно покарjali бы себѣ и „парѣянъ и мидянъ и еламитовъ, и живущихъ въ Месопотаміи, во іудеи же и Каппадокіи, въ Понтѣ и во Асіи, во Фригіи же и Памфіліи, и приходящихъ римлянъ, іудеевъ же и пришельцевъ, критянъ и аравлянъ“ (Дѣян. II, 9—11),—словомъ всѣхъ тѣхъ благоговѣйныхъ мужей „отъ всего языка, иже подѣ небесемъ“ (Дѣян. II, 5), которые, по повѣди апостоловъ, въ числѣ трехъ тысячъ душъ приложились Церкви уже въ пятидесятый день по воскресеніи Господа, и потомъ во множествѣ изо дня въ день вступали подѣ сѣнь христіанства.

Ни это пѣніе, ни какое другое не было въ исключительномъ употребленіи на первыхъ же порахъ христіанскаго богослуженія, ибо такая исключительность вредила бы дѣлу такого внѣна-

ціонального, *каволичнаго* по существу учрежденія, каково суть христіанство. „Законное“ поклоненіе Богу здѣсь смѣнялось поклоненіемъ „духомъ и истиною“. Поэтому, музыка хотя является наиболѣе общечеловѣческимъ языкомъ чувствъ (*законъ*), всеже не можетъ быть одинаковой для всѣхъ, такъ какъ *живость* и *дѣйственность* ея—иначе говоря—*откликъ* въ сердцахъ—находится въ совершенной зависимости отъ элементовъ народности въ характерѣ музыки (*въ духѣ и истинѣ*).—И если въ пѣніи іерусалимской церкви, состоящей преимущественно изъ іудеевъ, могли преобладать еврейскія мелодіи, то въ церквахъ другихъ областей этого не наблюдалось.

По свидѣтельству Климента Александрійскаго, Церковь и въ образованіи своего пѣнія—какъ и во всемъ прочемъ—примѣняла эклектическій приѣмъ:—„хорошо тому, говоритъ онъ, кто все возводитъ къ истинѣ, такъ что, *выбирая нужное* изъ геометріи, музыки, грамматики и самой философіи, онъ сохраняетъ вѣру нетронутою“ (Строматы, гл. 9).

Это не только не противорѣчило, но прямо было въ духѣ христіанства, по которому слѣдовало *не разрушать законъ, но исполнять*, т. е. требовалось не отринуть міръ, а измѣнить отношенія къ нему *).

Только родные звуки привычныхъ мелодій той музыки, въ которой воспитался человѣкъ, могли затронуть сердце человѣческое и, значить, быть для него *живыми* и *дѣйственными*. Поэтому Церковь не ограничивала себя музыкой какого-либо народа и не устанавливала какихъ-либо опредѣленныхъ напѣ-

*) Напримѣръ первые христіане изъ грековъ не отреклись, заодно съ идолопоклонствомъ, и отъ всего эллинскаго, какъ отъ чего-то идолопоклонческаго и мерзкаго, но свято сохранили наслѣдіе предковъ, т. е. языкъ своего прежняго богослуженія сохранили для молитвъ христіанскихъ и очень многія обычныя обрядности священнодѣйствія древнихъ—для священнодѣйствій христіанскихъ, какъ-то: 1) древніе эллины умывали руки предъ всякимъ священнодѣйствіемъ,—тоже самое дѣлаютъ христіанскіе іереи предъ совершеніемъ литургіи; 2) жрецъ въ древности окроплялъ всѣхъ входившихъ въ храмъ масличной вѣтвью,—христіанскій іерей, послѣ освященія воды, окропляетъ ею вѣрныхъ; 3) древніе освящали волу для очищенія преступниковъ и такое очистительное свойство хотѣли придать ей, погружая и погашая въ ней зажженный факель, бравшійся изъ горѣвшаго жертвеннаго костра,—въ христіанствѣ, подобнымъ образомъ, іерей освящаетъ воду и дѣлаетъ ее водою очищенія, погружая въ нее Честный Крестъ и освящаетъ вѣрующихъ, окропляя ихъ этой освященной водою; 4) древніе у назначеннаго въ жертву животного отрѣзали съ головы нѣсколько шерстинокъ и бросали ихъ въ огонь,—тоже дѣлаетъ христіанскій іерей, состригая волосы съ головы крещаемаго ребенка и бросая ихъ потомъ въ купель; 5) древніе во время молитвы воздѣвали руки къ небу,—точно также воздѣваютъ ихъ во время молитвъ христіанскіе іереи и сами христіане вообще; 6) при священныхъ возліянйяхъ и жертвахъ древніе эллины употребляли вино, преимущественно—чистое и неподмѣшанное,—подобно сему и у христіанъ іереи совершаютъ литургію на чистомъ и исключительно-виноградномъ винѣ; 7) древніе для умилостивленія боговъ употребляли куренія,—и у христіанъ богослуженіе часто сопровождается воскуреніемъ, и именно—ладона. (Пападопуло).

вовъ, но поощряла членовъ своихъ къ творчеству въ пѣніи:— „Братіе! егда сходитесь, кійждо въ васъ псаломъ имать“ (Коринѣ. XIV, 26).

„По умовеніи рукъ и возженіи свѣтильниковъ, пишетъ Тертуліанъ (Апол. гл. 29), каждый вызывается на средину пѣснословить Господа, кто какъ можетъ отъ святаго писанія или отъ своего ума“.

Если въ отношеніи текста пѣснопѣній Церковь допускала полную свободу,—а вѣдь въ немъ могло содержаться (да и содержалось) *ученіе* религіи,—тѣмъ менѣе оснований предположенію о существованіи въ Церкви опредѣленныхъ напѣвовъ или особой музыки.

Однако общая заповѣдь—„вся же благообразно и по чину да бываютъ“—устава церковнаго и при этой свободѣ могла соблюдаться во всей своей силѣ. Регуляторомъ церковнаго чина, какъ и всей жизни христіанъ, былъ „духъ Христовъ“. По отношенію къ пѣнію духъ этотъ могъ выражаться въ характерѣ мелодій. И исповѣдники религіи *кротости и смиренія сердечнаго* (Мѣ. XI, 29) должны были пѣть весьма просто, безыскусственно, употребляя напѣвы торжественные, величавые, умилительные, и совершенно избѣгая слишкомъ мелодичной и, тѣмъ болѣе, бурной, страстной и бойкой музыки, осужденной даже самими язычниками (Платонъ). На совершенную простоту, общедоступность и вразумительность изначальнаго пѣнія Церкви указывается многими мѣстами у св. отцевъ и, особенно, горячимъ протестомъ Іоанна Златоустаго противъ увлеченія пѣніемъ мірскимъ, *театральнымъ*, отражавшемся въ его время на церковномъ пѣніи. „Мы желаемъ и требуемъ, чтобы вы, вознося божественныя пѣснопѣнія—говорилъ онъ—были проникнуты великимъ страхомъ и украшены благоговѣніемъ и такимъ образомъ возносили ихъ. Ибо изъ присутствующихъ здѣсь *есть люди*, которые, не почитая Бога и считая изреченія Духа *обыкновенными*, издаютъ нестройные звуки и ведутъ себя нисколько не лучше бѣснующихся, колеблясь и двигаясь всѣмъ тѣломъ, и показывая нравы, чуждые духовному бдѣнію. Тебѣ надлежало съ благоговѣйнымъ трепетомъ возглашать ангельское славословіе, а ты переносишь сюда обычаи шутовъ и плясуновъ, неприличнымъ образомъ подьемля руки, притопывая ногами и повертываясь всѣмъ тѣломъ. Какъ ты не боишься и не трепещешь? Развѣ не знаешь, что здѣсь невидимо присутствуетъ самъ Господь, измѣряя движенія каждаго?... Но ты не разумѣешь этого потому, что слышанное и видѣнное тобою на зрѣлищахъ помрачаетъ твой умъ, и потому совершаемое тамъ ты вносишь въ церковныя обряды, обнаруживая бессмысленными криками безпорядочность души твоей“.

Въ первый вѣкъ, когда то, чѣмъ св. Златоустъ надѣялся образумить современныхъ ему безчинниковъ—невидимое присутствіе Господа, назирающаго человѣка, весьма живо ощущалось

вѣрующими,—одними чрезъ постоянное памятованіе о бывшихъ непосредственныхъ общеніяхъ съ Господомъ, другими чрезъ близкое духовное общеніе съ *самовидцами и слугами Слова*,—богослуженіе совершалось съ великимъ благоговѣніемъ, *чинно*.

Всякая сложность въ напѣвахъ церковныхъ была неумѣстна и потому, между прочимъ, что могла служить препятствіемъ участію въ пѣніи всѣхъ членовъ молитвеннаго собранія. Между тѣмъ *народное пѣніе* широко практиковалось въ первенствующей церкви (Плиній младшій—62—110 г.).

Духовный характеръ христіанства регулировалъ пѣніе только, конечно, со стороны его чина, общаго направленія въ выраженіи или характера; но что служило ему регуляторомъ или, лучше, основой съ технической стороны, т. е. какими образцами оно пользовалось въ отношеніи художественности, стиля, вкуса, теоріи?

Мыслями, высказанными ранѣе сего—при обсужденіи состоянія музыкальнаго искусства предъ возникновеніемъ христіанства—о музыкѣ еврейской, греческой и римской, въ значительной степени подготовлено рѣшеніе настоящаго вопроса,—и оно должно быть таково:—

Пѣніе первенствующей христіанской церкви утверждалось на художественныхъ принципахъ и теоретическихъ основахъ древне-эллинской музыки.

И еслибы не существовало мнѣній, противорѣчащихъ этому рѣшенію,—не было бы и нужды доказывать и тѣмъ болѣе защищать его .

Теперь же необходимо сдѣлать и то и другое. „Эллинская цивилизація еще ранѣе возникновенія Церкви христіанской, во времена безпредѣльнаго владычества Александра Великаго занесенная изъ Эллады, проникла въ отдаленныя страны Азіи—отъ границъ Македоніи до Индіи и отъ Каспія до Эфіопіи, особенно же привилась въ Малой Азіи, Арменіи, Сиріи, Палестинѣ и Египтѣ. При преемникахъ же великаго македонскаго завоевателя, Птоломеяхъ и Селевкидахъ, греческій языкъ, греческая музыка, всѣ греческія искусства и науки и весь греческій жизненный укладъ настолько укрѣпились въ большей части значительныхъ городовъ, созданныхъ греческими переселенцами на Востокѣ, что въ Тарсѣ, напр. (городѣ Киликіи и родинѣ и мѣстѣ первоначальнаго обученія еврея по происхожденію и великаго апостола языковъ Павла) были греческія школы, славившіяся, по свидѣтельству Страбона, болѣе, чѣмъ школы въ Афинахъ и Александріи, своими уроками по философіи и всей постановкой воспитанія вообще. Послѣ того какъ эллинизмъ, при помощи греческой цивилизаціи утвердился въ Азіи, въ Палестинѣ возникаетъ христіанство, которому восточный эллинизмъ передалъ самый совершенный и художественный языкъ того времени—греческій, на которомъ,—и только на немъ—и могли быть выражены высокія истины и мысли новой религіи для ихъ распро-

страненія и передачи всему Востоку; онъ провелъ въ христіанство и греческую музыку, которая ко времени основанія христіанской Церкви считалась выше всякой иной по широтѣ и силѣ. Поэтому и всѣ христіанскія церкви при основаніи своемъ усвоили для богослужебныхъ цѣлей мелодіи языческой музыки эллиновъ“. (Пападопуло). Во всякомъ случаѣ нѣтъ никакихъ основаній отрицать пріемлемость предположенія, что многіе древніе *Номы* (Nomos—установленный напѣвъ), употребленіе которыхъ считалось древними мудрецами и всѣми блюстителями нравовъ народныхъ полезнымъ для нравственно-воспитательныхъ цѣлей, были заимствованы цѣликомъ или же послужили образцами для христіанскихъ гимновъ.

То обстоятельство, что предъ самымъ началомъ христіанства у самихъ грековъ эти *Номы* вышли изъ употребленія, замѣнившись мелодіями „упадочнаго“ стиля, не должно служить препятствіемъ къ принятію указаннаго предположенія. Дѣйствительно, по тѣмъ или инымъ причинамъ сами греки могли утратить сокровища своего творчества, потерявъ вкусъ къ нимъ, но развѣ же это указъ другимъ народамъ, которые, получивъ нѣкогда эти сокровища отъ грековъ, сберегли ихъ въ полной сохранности и благоговѣли предъ ними; или—лучше—христіане изъ грековъ, зная, что на родинѣ ихъ въ свое время на все выкованы вѣчные образцы, обратились на поиски музыкальныхъ антиковъ Эллады, и, найдя ихъ, въ наставшее время использовали.

Аналогичный примѣръ у насъ на глазахъ. Болгарія—первая устроительница и совершительница христіанскаго богослужебнаго чина на Руси—совершенно утратила свое—*болгарское*—пѣніе съ его семіографіей (нотописаніемъ). И теперь, когда она поетъ мелодіи ненавистныхъ ей *фанаріотовъ* *), въ Россіи звучатъ многіе болгарскіе напѣвы (*Благообр. Іосифъ, Тебе одѣющагося, Дѣва днесъ* и проч.). Предпріятыя въ недавнее время изысканія въ русскихъ рукописныхъ нотно-богослужебныхъ книгахъ пѣснопѣній болгарскаго распѣва увѣнчиваются полнымъ успѣхомъ:—собраны и изданы А. Николовымъ подъ руководствомъ С. Смоленскаго почти всѣ пѣснопѣнія богослужебнаго болгарскаго распѣва.

Равно и русское *знаменное* пѣніе было въ забросѣ болѣе двухъ вѣковъ,—однако и теорія его возстановляется, и забытыя мелодіи оживаютъ, и духъ его все болѣе и болѣе проникаетъ созданія современныхъ пѣснотворцевъ. И оправдывается реченіе Екклесіаста: „Что было, тожде есть, еже будетъ; и что было сотворенное, тожде имать сотворитися; и ничтоже ново подъ солнцемъ“. (Еккл. I, 9—10). Тоже самое и поэтъ говоритъ: „что прошло, то будетъ ново“.—Словомъ сказать,—*міръ вѣчно реставрируется*.

*) *Фанарь*—греческій кварталъ въ Константинополѣ. Болгары зовутъ грековъ фанаріотами=турецкими прислужниками.

Опять надо сказать, что все это совершенно въ духѣ христіанства, не творящаго *новаго* челоуѣка, но возстановляющаго „во Адамѣ падшаго люта“.

Употребленіе въ древне-христіанской Церкви преимущественно эллинской музыки доказывается и слѣдующимъ: 1) Въ тѣхъ странахъ, гдѣ жили и дѣйствовали пѣснопѣвцы первыхъ вѣковъ христіанства, мѣстная музыка была греческая, перенесенная туда при Александрѣ В. и при Птоломеяхъ и Селевкидахъ. 2) Всѣ пѣснопѣвцы и пѣснописцы христіанской древности, стоявшіе на высшей ступени эллинскаго просвѣщенія, о чемъ свидѣлствуютъ ихъ писанія, были вмѣстѣ и знатоками эллинской музыки и на ея основѣ слагали христіанскіе гимны, иногда приспособляя христіанскіе тексты къ древнимъ языческимъ мелодіямъ.

Напр., сравнить мелодію Амвросіан. гимна съ античной пѣснью (изъ „La Melorée antique“ Геварта).

The image displays three musical systems, each consisting of a treble clef staff with a 3/4 time signature. The first system is in Latin: "O - san - na fi - li - o Da - vid be - ne - dic - tus qui ve - nit." The second system is in Greek: "Ο - σου ξης φαι - . . . - νου". The third system is in Church Slavonic: "Мѣ - ден о - лως ου λω - τω." Each system includes numbered brackets (1-7) above the notes, indicating specific melodic phrases or ornaments.

Нельзя настаивать на томъ, что системы, лады, гласы и прочіе составные элементы античной музыки уцѣлѣли въ практикѣ христіанской Церкви въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ они существовали въ древности, но тѣмъ не менѣе неоспоримо положеніе, что въ пѣніи христіанскихъ культурныхъ народовъ сохранились путемъ непрерывнаго преданія три системы (тетрахорда, пентахорда и октахорда), три основные лада (дорійскій, фригійскій и лидійскій) и восемь гласовъ,—хотя и въ другихъ музыкальных образованіяхъ (тетрахорды и пентахорды въ соединеніи—гамма) и подъ другими наименованіями (назван. ладовъ и гласовъ).

Словомъ надо признать, что художественное устройство музыки древне-эллинской послужило фундаментомъ для пѣнія христіанской Церкви.—

Въ опроверженіе взгляда, по которому музыка христіанской церкви перваго вѣка признается чисто еврейскою и неимѣющею

тѣсной связи съ античной греческой музыкой, приводимъ слова Пападопуло, историка музыки греческой церкви *):

„Приверженцы этого взгляда утверждаютъ главнымъ образомъ на сходствѣ нѣкоторыхъ пѣснопѣній христіанской древности съ музыкой евреевъ, которая была принята, по всей вѣроятности, первоцерковію іерусалимскою, образовавшеюся изъ собственно-евреевъ, а не изъ такъ называемыхъ „евреевъ разсѣянія“, которые для общественнаго богослуженія культивировали напѣвы языческой греческой музыки. И св. Климентъ Александрійскій утверждаетъ, что голосовая музыка евреевъ походила на греческую музыку только дорійскаго лада, и что греки, любители музыки и знатоки музыки, въ частности, еврейской, обработали послѣднюю по теоретическимъ началамъ музыки греческой. Но если нѣкоторыя пѣснопѣнія Церкви походили на еврейскую музыку, то этимъ вовсе не доказывается, что введенная въ Церкви музыка была еврейскою, въ особенности въ виду того, что сама еврейская музыка подъ напоромъ греческой во времена полной эллинизации іудейства въ Палестинѣ и Александріи еще задолго до появленія христіанства пришла въ полный упадокъ. Изъ исторіи извѣстно, что вся общественная и частная жизнь Маккавеевъ, во II в. до Р. Х., сложилась въ значительной мѣрѣ на греческій ладъ и большая часть евреевъ обнаруживала сильную склонность къ греческимъ обычаямъ и холодность къ отеческому обряду и порядку жизни. Сами евреи въ св. Писаніи описываютъ всю систему эллинизации Палестины, называя царство Селевкидовъ царствомъ грековъ, и возстановленіе упавшей греческой жизни въ царствованіе Антиоха (1 Макк. 1, 41 — 64) — возвращеніемъ къ эллинизму. Въ концѣ концовъ евреи, эллинизовавшіеся подъ постояннымъ вліяніемъ грековъ, ввели у себя греческій языкъ, на которомъ и стали читать Св. Писаніе, и на которомъ писали свои сочиненія два знаменитѣйшихъ іудейскихъ писателя I в. по Р. Х.—Іосифъ Флавій и Филонъ. Еврейская же музыка совершенно подпала подъ вліяніе музыки греческой послѣ полного ниспроверженія іудейства (70 г. по Р. Х.) Веспасіаномъ и его сыномъ Титомъ и разсѣянія евреевъ по всѣмъ странамъ вселенной“.

По отношенію къ еврейскому храмопѣнію не можетъ быть допущено и то, что предположительно признано возможнымъ для греческаго искусства,—именно—христіанскіе пѣсотворцы не могли для себя реставрировать музыкальныхъ антиковъ еврейскихъ, потому что *собственно-еврейскихъ*—то антиковъ никогда и не могло быть.

Настоящая своя исторія у еврейской музыки длилась всего 60—70 лѣтъ (храмовая музыка евреевъ имѣла благопріятныя условія для своего развитія только отъ времени величія Давида

*) Очерки ист. цер. пѣнія Греческой Церкви отъ временъ апост. до нашихъ дней.

до впаденія въ идолопоклонство Соломона), и нельзя думать, чтобы за это время могло явиться что-либо достойное вѣковыхъ памятованій народа (другого способа передачи и сохраненія— письменности музыкальной—у евреевъ не было) и передачи какъ дара отъ ветхаго новому Израилю (христіанству).

Еще меньше оснований полагать, что принятая Церковью музыка была римской по происхожденію.

Римъ былъ только пантеономъ народовъ, а не дѣйствительно всемірною монархіею,—какъ гордо именовался. Онъ властвовалъ надъ тѣлами, но не надъ думами; законодательствовалъ въ области политіи, но не въ области искусствъ. Типичный представитель *плотского* человѣчества, онъ не могъ оставить наслѣдія *духовному* человѣчеству.—Вообще романизмъ не сыгралъ на Востокѣ той роли, какую сыгралъ эллинизмъ:—онъ не передалъ перешедшимъ подъ его скипетръ народамъ своего языка, своей музыки, своихъ нравовъ, своего характера. Римъ даже и не пытался дѣлать этого, но съ большимъ усердіемъ самъ перенималъ и заимствовалъ у подвластныхъ ему народовъ—преимущественно у грековъ—тѣ духовныя блага, которыми эти народы превосходили его. Въ Римѣ не только философы, ораторы, сенаторы и полководцы, но консулы и императоры иногда говорили и писали по гречески, а имъ подражали ихъ жены и даже служанки. Поэтому нисколько не удивительно, что апостоль Павелъ написалъ свое посланіе къ римлянамъ на греческомъ, а не на латинскомъ языкѣ.

Вліяніе греческой музыки на римскую проявлялось задолго до земной жизни Спасителя. Консулъ Манлій Капитолійскій (за 250 л. до Р. Х.), ради большей торжественности празднованій въ честь побѣды надъ Галлами, пригласилъ изъ Греціи знаменитѣйшихъ пѣвцовъ. И въ началѣ основанія Церкви греческіе композиторы и пѣвцы продолжали по прежнему пользоваться въ Римѣ великимъ значеніемъ. Августъ (ум. 14 г. по Р. Х.), Тиверій (37 г.), Калигула (41 г.), Клавдій (54 г.) были горячими поклонниками греческой музыки, приглашали пѣвцовъ изъ Греціи и щедро награждали ихъ. Неронъ, мня себя великимъ артистомъ, вступалъ съ греческими пѣвцами въ состязанія, отправляясь для сего въ Грецію, какъ въ центръ высшей музыкальности, гдѣ ему лестно было получить славу первокласснаго пѣвца.

Вообще надо сказать,—въ эпоху устройства Церкви римляне и непосредственно и посредственно зависѣли отъ Греціи, царившей въ музыкальномъ искусствѣ.

При всемъ томъ Отцы Церкви считали романизмъ самымъ высшимъ носителемъ утонченнаго, а потому и наиболѣе опаснаго для нравовъ народныхъ, язычества, и вслѣдствіе того всегда относились къ нему неодобрительно. Особенно же римская музыка была у нихъ въ призрѣніи. Бл. Іеронимъ (342—420), рассуждая о безнравственности общественныхъ римскихъ зрѣлищъ, и выражая при этомъ господствующее въ Церкви мнѣніе, го-

ворить такъ: „христіанская дѣвушка, въ сущности, не должна имѣть понятія о томъ, что такое лира или флейта и каково ихъ употребленіе“.

Хотя по тщательномъ изслѣдованіи *среды*, въ которой начало развиваться христіанство, и можно заключать о господственномъ значеніи греческой музыки въ пѣніи Церкви, однако же не должно настаивать при этомъ и на исключительномъ употребленіи греческихъ напѣвовъ.

Подобно тому, какъ говоря о существующемъ у людей языческомъ, христіанскомъ или иномъ какомъ-либо міросозерцаніи, мы заключаемъ только объ идеяхъ или образѣ мыслей, а не формѣ или образѣ выраженія ихъ; такъ, и указывая на господство въ древности идей именно греческаго искусства, мы заключаемъ только о принципахъ творчества, а не о самыхъ произведеніяхъ его, которыя всегда могли быть различными и по національному характеру и по стилю и по прочимъ своимъ качествамъ.

Но какъ религія допускала глаголатъ *величія Божія* на языкѣ, въ немже кто *родился*.—парѣянинъ-ли онъ, мидянинъ или еламитъ,—однако объединяла всѣ эти глаголы опредѣленнымъ міросозерцаніемъ,—такъ Церковь не ставила препятствій пѣнію въ различныхъ напѣвахъ, однако объединяла ихъ подчиненіемъ одному высшему закону,—дѣйствующему въ Церкви—духу Христову. Именно,—Церковь пользовалась для себя всѣми искусствами всѣхъ народовъ и временъ, какъ великими дарами *человѣческаго духа*, но *претворяла* ихъ въ духѣ Христовомъ, дѣлала ихъ „христіанскими“. Произведенія *христіанскихъ* искусствъ, хотя и созданныя *національными* геніями всѣхъ народовъ, по *идеямъ* своимъ приобрѣли *всечеловѣческой* смыслъ, *каѳолическое* значеніе.

По завѣту Спасителя, ставшему правдой жизни христіанина— „Царство мое не отъ міра сего“,—жизнь изъ области внѣшнихъ чувствъ, изъ міра осязаемой матеріи—какъ было у древняго человѣка—перешла въ міръ незримый, духовный, въ область внутреннихъ чувствъ—чувствъ по преимуществу. И музыка, какъ духовное искусство, какъ языкъ чувствъ, получила въ христіанствѣ новую, безпредѣльную какъ идеалы самой религіи, ширь и мощь,—стала ключомъ къ сокровенному міру чувствованій и явилась голосомъ сердца. Человѣкъ-христіанинъ сталъ пѣть и въ восторгѣ неизъяснимомъ и въ мукахъ безмѣрныхъ, и предъ алтаремъ Божиимъ и на кострѣ огненномъ *).

Музыка „христіанское искусство“ по преимуществу.

Обобщая все сказанное въ настоящемъ дополненіи къ параграфу, скажемъ: пѣніе первоцеркви состояло изъ мелодій, принадлежавшихъ различнымъ народностямъ, и опиралось на тра-

*) Въ актахъ мученическихъ много собрано пѣснопѣній св. мучениковъ и мученицъ, и отсюда заимствованы въ книги житій святыхъ (Четьи-Минеи).

диціи греческаго искусства, подчиненныя ~~общему~~ характеру христіанскаго богослуженія.

§ 9. Въ первенствующей Церкви, до установленія чина пѣвцовъ, пѣніе исполнялось всѣми участниками молитвеннаго собранія. Приняты были три способа исполненія пѣнія: СИМФОННЫЙ (согласный)—при одновременномъ участіи всѣхъ пѣвцовъ; ИПОФОННЫЙ (подпѣвательный)—пѣнію одного пѣвца народъ подпѣвалъ, повторяя всю мелодическую строфу или только конецъ ея, или же припѣвая одно какое либо реченіе (АМИНЬ, АЛЛИЛУІЯ, ЯКО ВЪ ВѢКЪ МИЛОСТЬ ЕГО),—и АНТИФОННЫЙ (противогласный)—поочередно или попеременно двумя полухорами.

Всѣ названные способы могли примѣняться и къ одному пѣснопѣнію, чередуясь межъ собою, или составляя отдѣльныя части его.

Нѣсть іудей, ни эллинъ; нѣсть рабъ, ни свободъ; нѣсть мужскій полъ, ни женскій: „все бо вы едино есте во Христѣ Іисусѣ“ (Гал. III, 29). Вотъ тѣ „людіе“, которые исполняли богослуженное пѣніе Церкви, составили собой ея братскій хоръ. Сила такого хора огромна, неотразима. „Нѣтъ ничего усладительнѣе и поразительнѣе голоса женскаго; нѣтъ ничего пріятнѣе, трогательнѣе и дѣвственнѣе голоса дѣтскаго; нѣтъ ничего мужественнѣе и благороднѣе голоса мужскаго; и нѣтъ ничего гармоничнѣе, полнѣе и восхитительнѣе хора, составленнаго изъ голосовъ мужскихъ, женскихъ и дѣтскихъ“ (Новая богословская энциклопедія. 1860).

Симфонически или хоромъ исполнялись, вѣроятно, постоянно употреблявшіяся при богослуженіи пѣснопѣнія и, притомъ, на извѣстныя всѣмъ напѣвы,—каковыми пѣснопѣніями могли быть псалмы Давида и нѣкоторыя пѣсни христіанскія, прочно утвердившіяся въ обиходѣ церковномъ. Пѣніе этихъ псалмовъ и пѣсней по заповѣди апостола—*воспѣвайте и пойте въ сердцахъ вашихъ Господеви*—составляли собою благочестивое занятіе христіанъ въ домашнемъ кругу ихъ, какъ въ часы досуга *), такъ во время молитвенныхъ бдѣній, или въ дни семейныхъ торжествъ. Такъ что хоровое пѣніе христіанъ при общественномъ богослуженіи непремѣнно хорошо и стройно выполнялось. Во всякомъ случаѣ именно симфоническое пѣніе въ Церкви было самымъ одушевленнымъ и одушевляющимъ пѣніемъ. Это подтверждается свидѣтельствами современниковъ не-христіанъ (Филонъ) и особенно лицъ, привлеченныхъ къ христіанству первоначально силою пѣнія религіозной общины (Св. Цецилія, блаж. Августинъ).

Наиболѣе же употребительнымъ способомъ пѣнія былъ ипофонный **), какъ самый простой и доступный, не требовавшій отъ

*) „Они вдвоемъ поютъ псалмы и пѣсни, и взаимно другъ друга возбуждаютъ лучше и лучше воспѣвать Богу“, говоритъ Тертуллианъ о христіанскихъ супругахъ своего времени. (Кн. II, гл. 9).

**) „Послѣ двухъ чтеній изъ этихъ (Ветхозавѣтныхъ) книгъ кто либо другой пусть поетъ псалмы Давида, а народъ да повторяетъ голосно концы стиховъ“ (57 гл. 2-й кн. Пост. Апост.).

участниковъ въ пѣніи особой подготовки, а между тѣмъ весьма привлекательный, способный внести сильное оживленіе и освѣженіе во вниманіе и чувства молящихся,—такъ какъ онъ былъ весьма пригоденъ и, значитъ, имъ пользовались чаще всего при введеніи новыхъ пѣснопѣній, текстъ и напѣвъ которыхъ заранѣе не были извѣстны поющимъ, и, можетъ быть, являлись импровизаціей вдохновеннаго пѣвца-запѣвалы.

Этотъ способъ пѣнія перешелъ въ христіанство отъ языческихъ обычаевъ. Такъ,—въ Римѣ нѣкоторыя языческія религиозныя празднества длились по многу дней и сопровождались большимъ количествомъ обрядовъ, въ числѣ которыхъ были и совершавшіеся безъ участія освященныхъ жрецовъ. Народъ былъ самъ совершителемъ этихъ обрядовъ въ лицѣ избираемыхъ имъ на сіе главныхъ дѣйствующихъ лицъ (напр. при празднествахъ въ честь Вакха или Діонисія избирались юноши и дѣвушки, олицетворявшіе божества и духовъ), воспѣвая приличествующіе гимны и пѣсни. Но духовный блескъ торжества и религиозный экстазъ празднующихъ становились наиболѣе интенсивными, когда при этихъ обрядахъ выступали со своими пѣснями пѣвцы-импровизаторы. Народъ съ живымъ интересомъ внималъ новымъ гимнамъ и, возбуждаемый творчествомъ, совершавшимся непосредственно предъ нимъ, съ восторгомъ повторялъ за пѣвцами наиболѣе звучные или ярко выражавшіе настроеніе стихи и даже отдѣльныя слова.

И въ христіанствѣ такой способъ пѣнія считался въ извѣстномъ смыслѣ внѣбогослужебнымъ. Именно,—хотя онъ и допускался въ храмѣ, но во внѣбогослужебныя моменты:—предъ началомъ богослуженія (по умовенію рукъ—по Тертуллиану), или въ концѣ его (воставше—по Филону), а также въ перерывахъ—когда священнослужители не совершали какого-либо обряда церковнаго, а лишь, можетъ быть, готовились къ нему.

Такъ можно судить потому, что о пѣснопѣніяхъ, входившихъ въ чинъ богослуженія или необходимыхъ при обрядѣ, намъ извѣстно изъ твореній Св. Отцевъ и постановленій многихъ соборовъ—при какомъ случаѣ, ради чего и какое именно пѣснопѣніе вводилось въ чинъ; объ импровизаціяхъ же, тѣсно связанныхъ съ ипофоніей, мы встрѣчаемъ—хотя и у многихъ писателей древности, и съ похвалой этому роду пѣнія—только упоминанія, что онѣ имѣли мѣсто въ Церкви, но въ чемъ собственно состояли и каково было значеніе ихъ,—ясныхъ опредѣленій не находимъ.

Впрочемъ, изъ исторіи извѣстно, что Аѳанасій Великій, во время гоненія на него, установилъ пѣть псаломъ, изъ котораго народъ повторялъ только слова: *Яко въ вѣкъ милость Его*. Но установленіе это было частное и, какъ видно, по весьма частному же случаю.

О внѣбогослужебномъ характерѣ ипофоніи съ импровизаціей можно заключать главнымъ образомъ потому, что,—когда съ

теченіемъ времени нѣкоторые люди, оскудѣвшіе благоговѣніемъ къ святости службы Божіей, стали вносить въ это пѣніе *нестрое- нія*,—оно было выведено изъ практики церковной, какъ *непо- добное и церковному строенію несочетанное*. Если бы эти импро- визаціи были неотъемлемой принадлежностью *чина*, то, оче- видно, не могли бы быть выведены изъ него. Ихъ упорядочили бы, но не подвергали бы остракизму.

Отнятіе—состоявшееся позднѣе—у „людій“ пѣнія и передача его въ руки установленныхъ пѣвцовъ—„*ликовъ*“ или „*клира*“— было—кромѣ необходимости, обусловленной количественнымъ и качественнымъ расширеніемъ пѣнія по увеличившимся чино- послѣдованіямъ—противопоказательнымъ и въ отношеніи къ ипо- фонному пѣнію.

Народъ при этомъ хотя и не лишился возможности ипофо- нировать—подпѣвать пѣвцамъ,—но пѣвцы, *состоявшіе въ клирѣ и на амвонѣ входящіе*, пѣли уже по *книгѣ*....

Чрезъ уничтоженіе импровизацій въ пѣснопѣніи, ипофонія много, конечно, потеряла,—главнымъ образомъ утратилась *непо- средственность* въ чувствованіяхъ пѣвцовъ,—однакоже сама по себѣ, будучи даже примѣняемой къ установленнымъ текстамъ *чиновныхъ пѣснопѣній*, могла бы и нынѣ приносить свою поль- зу:—при ней вниманіе участниковъ пѣнія къ поемому въ церкви было бы совершеннѣе, и въ то же время „*подпѣватели*“ чувство- вали бы себя до нѣкоторой степени *дѣйственными* участниками богослуженія.

Въ богослуженіи православной Церкви встрѣчаются слѣды ипофоніи въ исполненіи *прокимновъ*, въ пѣніи концовъ *тропа- парей* въ навечеріяхъ Рожд. Хр. и Богоявленія, въ припѣвѣ „*Яко съ нами Богъ*“ (на утрени празд. Р. Х.), въ повтореніяхъ тро- парей двенадцатыхъ Господскихъ праздниковъ, особенно же тро- паря „Христось воскресе“ на Пасху, поемыхъ на стихи вмѣсто „*блаженнѣ*“; въ пѣніи припѣвовъ „*Славно бо прославися*“ и др. въ В. Субботу, и проч... Особенно же строеніе поемыхъ сти- ховъ изъ 140 псалма указываетъ на бывшее нѣкогда ипофонное исполненіе ихъ. Псаломъ въ оригиналѣ читается такъ: „Господи, воззвахъ къ Тебѣ, услыши мя; вонми гласу моленія моего, внегода воззвати ми къ Тебѣ. Да исправится молитва моя яко кадило предъ Тобою, воздѣянне руку моею, жертва вечерняя“. По ипо- фоніи же онъ имѣлъ—какъ и до сихъ поръ имѣетъ—такой текстъ:

„*Ликъ*“ (или запѣвало): Господи, воззвахъ къ Тебѣ, услыши мя.

„*Людіе*“ (или подпѣватели): *Услыши мя Господи.*

Ликъ: Господи, воззвахъ къ Тебѣ, услыши мя;

Вонми гласу моленія моего,

Внегода воззвати ми къ Тебѣ.

Людіе: *Услыши мя Господи.*

Ликъ: Да исправится молитва моя
Яко кадило предъ Тобою,
Воздѣянiе руку мою, жертва вечерняя.

Людіе: Услыши мя Господи.

Въ оригинальномъ текстѣ такого сочетанiя словъ, какъ „услыши мя Господи“, даже и нѣтъ,—оно образовано изъ послѣднихъ двухъ словъ перваго стиха — *услыши мя*, и перваго слова его — *Господи*. И образованіе это весьма глубокомысленно:—этимъ реченiемъ, которое исполняютъ подпѣватели, весьма кратко, но и ясно характеризуется общее настроеніе и мысль псалма.

Въ *ипофонномъ* изложенiи текстъ изъ двухъ стиховъ (какъ есть въ оригиналѣ псалма) развернулся въ двѣ строфы; при чемъ первый запѣвъ и первый припѣвъ образовали интродукцію (вступленіе) къ произведенію. Но если слова „жертва вечерняя“ принять за отдѣльный стихъ, то эта интродукція съ слѣдующими тремя стихами составитъ строфу изъ четырехъ стиховъ,—одинаковую по размѣрамъ со второй строфой (припѣвы не входятъ въ составъ строфы). Напр.:

1-я строфа.

1. Господи, воззвахъ къ Тебѣ,
услыши мя.

Услыши мя Господи.

2. Господи, воззвахъ къ Тебѣ.
услыши мя.

3. Вонми гласу моленiя моего,

4. Внегда воззвати ми къ Тебѣ.

Услыши мя Господи.

2-я строфа.

1. Да исправится молитва моя,

2. Яко кадило предъ Тобою,
услыши мя.

3. Воздѣянiе руку мою,

4. Жертва вечерняя.

Услыши мя Господи.

Тоже самое и въ предначинательномъ псалмѣ:—

Запѣвало. Благослови душе моя Господа.

Людіе. Благословенъ еси Господи.

Запѣв. Господи Боже мой возвеличился еси зѣло.

Людіе. Благословенъ еси Господи.

Запѣв. Во исповѣданіе и въ велелѣпоту облекся еси.

Людіе. Благословенъ еси Господи.

Запѣв. Твориай ангелы своя духи, и слуги своя пламень огненный.

Людіе. Дивна дѣла Твоя Господи.

Запѣв. На горахъ стануть воды.

Людіе. Дивна дѣла Твоя Господи.

Запѣв. Посредѣ горъ пройдутъ воды.

Людіе. Дивна дѣла Твоя Господи.

Запѣв. Вся премудростію сотворилъ еси.

Людіе. Слава Ти, Господи, сотворившему вся.

Ипофонія примѣнялась къ пѣнію и у евреевъ, сколь можно судить по поэтической формѣ нѣкоторыхъ псалмовъ (напр. 135), или по слѣдующей пѣсни Давида на смерть Саула и Ионаѳана:—

Воздвигни столпъ Израилю надъ умершими на высокихъ твоихъ язвенными!

Како падоша сильніи!

Не возвѣщайте въ Гефѣ, ниже повѣдайте на исходищахъ Асколонихъ,

Да не возвеселятся дщери иноплеменничи, ни да возрадуются дщери необрѣзанныхъ.

Горы Гелвуйскія, да не снидетъ роса ниже дождь на васъ, Яко тамо поверженъ бысть щитъ Сауловъ.

Како падоша сильніи посредѣ брани!

Ионаѳане, до смерти на высокихъ твоихъ язвень еси!

Болѣю о тебѣ, брате мой Ионаѳане, красный ми зѣло,

Удивися любовь твоя отъ мене, паче любви женскія!

Како падоша сильніи, и погибоша оружія бранныя!

(2 Кн. Цар. I, 19—27).

Ипофонія—но уже упорядоченная, т. е. лишенная характера импровизаціи въ текстѣ и напѣвѣ—соблюдается доселѣ Армянскою церковью.

Антифонное пѣніе почиталось въ древности самымъ красивымъ и торжественнымъ. Оно требовало для себя много пѣвцовъ, а потому совершалось въ многолюдныхъ собраніяхъ, въ великіе праздники, при нарочитыхъ случаяхъ.

Оно состояло въ томъ, что хоръ пѣвцовъ, раздѣлившись на два полухора, исполнялъ пѣснопѣніе по стихамъ, чередуясь въ пѣніи, при чемъ второй полухоръ повторялъ мелодію перваго полухора. Особенно роскошнымъ по звуковымъ тѣнямъ было антифонное пѣніе, исполняемое мужскимъ и женскими полухорами. Обыкновенно въ первомъ пѣснопѣніи мужской хоръ начиналъ пѣніе, а ему антифонировалъ женскій хоръ; въ другомъ же—наоборотъ.—Подобное совершается въ православной Церкви при пѣніи припѣвовъ на молебнахъ и панихидѣ:—священнослужители возглавляютъ пѣніе, поя напимѣръ — „Слава Тебѣ Боже нашъ, слава Тебѣ“; пѣвцы повторяютъ припѣвъ; священнослужители продолжаютъ: „Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу“; пѣвцы антифонируютъ словами: „И нынѣ, и присно, и во вѣки вѣковъ, аминь“, и тотчасъ поютъ: „Слава Тебѣ Боже нашъ, слава Тебѣ“, предначиная опять тотъ-же порядокъ пѣснопѣній, при чемъ уже священнослужители антифонируютъ пѣвцамъ. Также исполняется на панихидѣ припѣвъ: „Покой, Господи, души усопшихъ рабъ Твоихъ“.

Такъ какъ разнородные по голосамъ полухоры—мужскіе и женскіе—разнились и звуковыми областями своего пѣнія—именно—отстояли другъ отъ друга на октаву, то отъ пѣнія мужского

и женскаго полухоровъ возникала *антифонія* въ собственномъ смыслѣ (*антифонія*—значить *противогласіе*, а какъ музыкальный терминъ—*октава*).

Неизвѣстно было-ли антифонное пѣніе изобрѣтеніемъ, или заимствованіемъ евреевъ (отъ египтянъ всего вѣроятнѣе), но только оно примѣнялось у нихъ издавна.

На берегу Чермнаго моря, при видѣ бушующихъ волнъ надъ главами фараона со всадники и тристаты, въ страхѣ предъ все-сокрушающею силою десницы Владычии и въ благодареніе за спасеніе, Израиль, прошедшій немокрыми стопами по глубинѣ морской, *антифонно* — самымъ „краснымъ“ пѣніемъ — воспѣлъ славу крѣпкому во бранѣхъ Господу.

Тогда воспѣ Мовсей и сынове израилевы пѣснь сію Господеви, и рекоша,

Поимъ Господеви,

Славно бо прославися:

Коня и всадника вверже въ море“,—и т. д.

Взя же Маріамъ пророчица, сестра Ааронова, тимпанъ въ руцѣ свои, и изыдоша вся жены въ слѣдъ ея со тимпаны и лики. *Преднача же имъ Маріамъ, глаголющи:*

Поимъ Господеви,

Славно бо прославися:

Коня и всадника вверже въ море“. (Исх. гл. 15).

То обстоятельство, что бытописатель приводитъ весь текстъ пѣсни, воспѣтой мужскимъ хоромъ израильтянъ, а при упоминаніи о пѣніи женскаго хора ограничивается указаніемъ только на три стиха его, и, затѣмъ, тождество начальнаго текста пѣсней обоихъ хоровъ показываютъ, что мужской и женскій хоръ пѣлъ одно и то же. При этомъ Мовсей предначиналъ для ипофоніи (подпѣванія) сынамъ, а Маріамъ—женамъ израильскимъ, и отъ этого въ результатѣ получилась *антифонія*:—Маріамъ антифонировала Мовсею, а жены — сынамъ, хоръ женскій мужскому хору.—

Антифонный способъ пѣнія былъ, очевидно, всегда употребителенъ у евреевъ:—подъ образомъ его, какъ удобопостижимомъ по знакомству съ нимъ пророка, Господь въ видѣніи показалъ Исаи (всего за 700 л. до Р. Х.) образъ пѣнія небесной Церкви. „Видѣхъ Господа сѣдяща на престолѣ висоцѣ и превознесеннѣ, и исполнь домъ славы Его. И Серафими стояху окрестъ его... и взываху другъ ко другу, и глаголаху: святъ, святъ, святъ Господь Саваоѣ: исполнь вся земля славы Его“. (Ис. VI, 1—3).

Поэтическая форма еврейскихъ псалмовъ, состоящая въ распадѣ стиха на два, другъ друга дополняющихъ, полустиха и въ параллельности выраженныхъ въ полустихахъ мыслей, даетъ основаніе предполагать антифонное исполненіе этихъ пѣснопѣній. Псалмы пѣлись попеременно между священниками и народомъ, или между двумя полухорами, или же, наконецъ, между хоромъ и начальникомъ его.

Псаломъ 19-й. Стихи:

1. *Услышитъ* тя Господь въ день печали,
Защититъ ты имя Бога Иаковля.
2. *Послетъ* ти помощь отъ святаго,
И отъ Сіона заступитъ ты;
3. *Помянетъ* всяку жертву твою,
И всесоженіе твое тучно буди. И т. д.

Псаломъ 20-й.

1. Господи, силою Твоею возвеселится Царь,
И о спасеніи Твоемъ возрадуется зѣло.
2. *Желаніе* сердца его далъ еси ему,
И хотѣнія устну его нѣси лишилъ его.
3. *Яко предварилъ* еси его благословеніемъ благостын-
нымъ,
Положилъ еси на главѣ его вѣнецъ отъ камене
честна.
4. *Живота* просилъ есть у Тебе,
И далъ еси ему долготу дній во вѣкъ вѣка. И т. д.

Псаломъ 37-й.

1. Господи, да не яростію Твоею обличиши мене,
Ниже гнѣвомъ Твоимъ накажеша мене:
2. *Яко стрѣлы* Твоя унзоша во мнѣ,
И утвердилъ еси на мнѣ руку Твою.
3. *Нѣсть исцѣленія* въ плоти моей отъ лица гнѣва Твоего,
Нѣсть міра въ костехъ моихъ отъ лица грѣхъ моихъ.
4. *Яко беззаконія* моя превзыдоша главу мою,
Яко бремя тяжкое отяготѣша на мнѣ. И т. д.

Псаломъ 50-й.

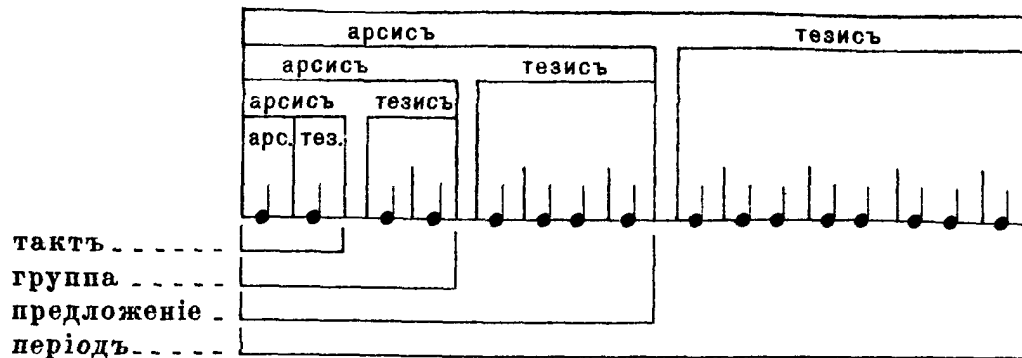
1. *Помилуй* мя Боже по велицей милости Твоей,
И по множеству щедротъ Твоихъ очисти беззаконіе
мое.
2. Наипаче *омый* мя отъ беззаконія моего,
И отъ грѣха моего очисти мя:
3. *Яко беззаконіе* мое азъ знаю,
И грѣхъ мой предо мною есть выну.
4. Тебѣ единому *согрѣшихъ*,
И лукавое предъ Тобою сотворихъ:
5. *Яко да оправдиши*ся во словесѣхъ Твоихъ,
И побѣдиши, внигда судити Ти.
6. Се бо въ *беззаконіихъ* зачатъ есмь,
И во грѣсѣхъ роди мя мати моя. И т. д.

Усиленіе реченій, логическій тезисъ, замѣчаемые во вторыхъ полустііяхъ, могли особенно рельефно выступать при антифонномъ исполненіи стиховъ, когда запѣвала выражалъ положительную степень настроенія, а хоръ—сравнительную степень его.

Напр. 19-й псаломъ:—Не только „услышитъ“, но и „защититъ“, не только „послетъ помощь“, а и „заступитъ“—жертвы

не только напомнятъ о тебѣ, но будутъ приняты какъ тучныя всеожженія.

Этимъ построениемъ текста образуется двухчастная логическая симметрия съ нарастающей заключительной силой, соответствующая *двухдольнымъ* музыкальнымъ метрическимъ образованиямъ, въ которыхъ замыканія или тезисы (и кадансы) также падаютъ на послѣднюю или вторую часть. Напр.:



Этотъ способъ пѣнія извѣстенъ былъ, по свидѣтельству Филона, *терапевтамъ*—еврейской сектѣ въ Александріи (около 50 г. по Р. Х.). (Большинство писателей древности склонны думать, что Филонъ смѣшивалъ секту терапевтовъ съ обществомъ христіанъ, и подъ видомъ описанія богослуженія терапевтовъ далъ описаніе христіанскаго богослуженія. По крайней мѣрѣ историки цер. пѣнія цитируютъ это мѣсто у Филона для пѣнія христіанскаго).

„Послѣ богослуженія, рассказываетъ Филонъ, одинъ изъ сектантовъ встаетъ съ мѣста, чтобы пропѣть хвалебный гимнъ Богу, сочиненный имъ самимъ, или кѣмъ-нибудь изъ прежде бывшихъ поэтовъ. Эти поэты оставили потомству размѣръ и напѣвы трехъ-стопныхъ стиховъ, неподлежашіе измѣненіямъ, (какъ „*Notos'ы*“ грековъ, или „*гласы*“ русскихъ) для попере-мѣннаго исполненія ихъ хорами, въ формѣ строго размѣренныхъ строфъ, при благодарственныхъ торжествахъ, возліянійхъ и хвалебныхъ гимнахъ предъ алтаремъ. Потомъ и другіе сектанты, по очереди, дѣлаютъ то же самое при полномъ безмолвіи окружающихъ, только въ концѣ, при заключительной молитвѣ, всѣ присутствующіе мужчины и женщины соединяютъ свои голоса въ общемъ гимнѣ. Послѣ трезвой и скромной трапезы всѣ поднимаются съ мѣста и въ серединѣ обѣденной залы впервые раздѣляются на два хора: мужской и женскій. Каждый изъ нихъ имѣетъ своего запѣвалу. Они поютъ молитвенные гимны различными размѣрами и напѣвами, *то вмѣстѣ, то гармонически чередуясь между собой*. Когда каждый изъ нихъ по одиночкѣ принесетъ Богу свои радостныя пѣснопѣнія, они соединяются и общимъ хоромъ возносятъ хвалу Іеговѣ, своему избавителю, въ подражаніе тѣмъ гимнамъ, которые общимъ вдохновеннымъ хоромъ мужчинъ и женщинъ пѣлись ихъ праотцами при Черномъ морѣ,

когда Моисей руководил пѣніемъ мужчинъ, а Маріамъ — пѣніемъ женщинъ. Это прекрасное *антифонное пѣніе* терапевтовъ, при соединеніи звука грубыхъ мужскихъ голосовъ съ болѣе нѣжными женскими, представляло гармоническую симфонію, вполне согласную съ требованіями музыки“.

То же самое рассказывается и объ ессеяхъ.

Антифонное пѣніе было въ употребленіи и у христіанъ. Въ письмѣ Плинія Младшаго (103 г.) къ Траяну говорится, что „въ нѣкоторые дни христіане собираются передъ восходомъ солнца и *попеременно* (антифонно) приносятъ Богу хвалебные гимны“.

Это письмо Плинія Младшаго по времени совпадаетъ съ жизнью и дѣятельностью Св. Игнатія Богоносца (49—107) и косвенно подтверждаетъ свидѣтельство историка Сократа о томъ, что этотъ святой апостольскій мужъ ввелъ антифонное пѣніе въ Антиохійскую церковь, а отсюда, какъ изъ главнаго источника, оно распространилось по всей христіанской церкви.

Антифонное пѣніе, какъ ясно изъ предъидущаго, перешло въ христіанскую церковь преемственно отъ евреевъ и, отчасти, отъ грековъ. (Пѣніе полухоровъ въ трагедіяхъ и драмахъ). Однако возможно, что на самыхъ первыхъ порахъ Церкви, хотя бы до времени епископства Св. Игнатія (75 г.) оно не было употребляемо вслѣдствіе того, что христіанскія богослуженія совершались въ глубокой тайнѣ, негласно и возможно скромно, и антифонное пѣніе, будучи само по себѣ весьма декоративнымъ, *обстановочнымъ*, могло являться при этихъ условіяхъ или невыполнимымъ до надлежащаго образа его, или же не соотвѣтствующимъ всей обстановкѣ богослуженія.—

Кажется и самъ Св. Игнатій имѣлъ сначала какія-то сомнѣнія по отношенію къ антифонному пѣнію,—можетъ быть относился съ подозрѣніемъ къ его *богоугодности*,—ибо не прежде ввелъ его въ Церковь, какъ получивъ на то одобреніе свыше въ бывшемъ ему небесномъ видѣніи, соотвѣтственномъ видѣнію пророка Исаи и своего учителя Св. Іоанна Богослова. (Апок. IV, 8, 11).

Ближайшимъ же поводомъ къ признанію за Св. Игнатіемъ авторства по антифонному пѣнію послужило то обстоятельство, что святой Отецъ составилъ тѣ самые стихи, которые и нынѣ поются на литургіи въ Господскіе праздники подъ именемъ антифоновъ, и сочинилъ къ этимъ стихамъ припѣвы: „Молитвами Богородицы“.... и „Спаси ны Сыне Божій“...., которые въ то время, подъ названіемъ *акростиховъ* и *акротелевтіи* (краестишій), пѣлъ весь народъ. Вотъ это-то самое и распространилось по всей Церкви, въ которой могло уже быть антифонное пѣніе въ первоначальномъ смыслѣ его установленія—и лучшимъ, надо замѣтить—т. е. какъ *переменное* по полухорамъ пѣніе.

Впослѣдствіи надъ развитіемъ антифоннаго пѣнія въ той же Антиохіи трудились пресвитеры Флавіанъ и Діодоръ (ок. 350 г.). Они изучили музыку въ Аѳинахъ, и пользовались антифоннымъ

пѣніемъ какъ средствомъ къ отвлеченію народа изъ зараженныхъ аrianствомъ храмовъ въ свои малыя церкви и мученическія усыпальницы, набравъ для этого цѣлыхъ два хора. Въ IV в. антифонное пѣніе было въ употребленіи въ Египтѣ, Ливіи, Палестинѣ, Аравіи, Финикіи, Сиріи, Медиоланѣ и другихъ мѣстахъ

Исторически извѣстно одно столкновение, происшедшее по поводу способовъ пѣнія, и именно изъ-за пѣнія антифоннаго, между смежными церквами Кесарійской и Неокесарійской. По свидѣтельству св. Василія Великаго, неокесарійцы, благоговѣвшіе къ памяти своего пастыря св. Григорія чудотворца, долгое время не допускали у себя священнодѣйствій и уставовъ, отличныхъ отъ тѣхъ, какіе оставилъ имъ ихъ блаженный іерархъ; на этомъ основаніи они порицали и св. Василія за то, что онъ ввелъ въ употребленіе въ церкви Кесарійской, не употреблявшееся въ Неокесаріи во дни св. Григорія антифонное пѣніе. Въ посланіи къ Неокесарійцамъ св. Василій В., какъ бы въ оправданіе свое, разъясняетъ, что антифонное пѣніе, введенное по его указанію, давно уже существовало во многихъ церквахъ.

Въ наше время православная церковь антифонно исполняетъ на литургіи псалмы „Благослови душе моя Господа“ и „Хвали душе моя Господа“, а также и Символь вѣры. На всенощномъ бдѣніи *антифоны* поются предъ чтеніемъ св. Евангелія.

Всѣ три способа пѣнія—симфонный, ипофонный и антифонный—могли прилагаться къ одному пѣснопѣнію, когда—какъ описано у Филона—запѣвало предназначиналь пѣніе, а ему припѣвали попеременно мужской и женскій хоры, заключая пѣніе общимъ, соединеннымъ хоромъ.

Это пѣніе должно было быть самымъ *благолѣпнымъ*. И потому-то оно до нынѣ слышится въ православной церкви на *свѣтлой* седмицѣ. „И начинаетъ предстоятель канонъ, твореніе господина Іоанна Дамаскина. Ирмосы на ѧ, и тропари на кї. И паки послѣди кійждо ликъ поетъ ирмосъ. Послѣди же на сходѣ (т. е. оба лика вкупѣ) катавасія, ирмосъ тойже: *Воскресенія день; и по немъ Христось воскресе... трижды*“. (Ирмологій).

§ 10. Пѣніе первенствующей Церкви совершалось въ каждомъ изъ трехъ родовъ строя звукорядовъ эллинской музыки—*діатоническомъ, хроматическомъ и энармоническомъ*. *Діатоническое пѣніе, по простотѣ и строгости своей совпадающее съ общимъ характеромъ богослуженія христіанскаго, употреблялось въ древней церкви преимущественно предъ хроматическимъ и энармоническимъ пѣніемъ*.

Музыкальныя традиціи эллиновъ, служившія—какъ уже не разъ говорено—основой для пѣнія древней Церкви, потому въ полнотѣ соблюдались христіанами, что у нихъ пѣсотворчество сначала было дѣломъ собственно высшаго клира, въ огромномъ большинствѣ гречески образованнаго,—греческое же образова-

ніе заключалось въ знаніи математики, поэзіи и музыки,—и потому владѣвшаго эллинской музыкой лучше всякой другой.

Къ тому же и та нравственная свобода, съ какою первенствующіе Пастыри относились къ пѣнію, заявляя объ этой свободѣ предъ лицомъ Кесарей Римскихъ, какъ о дѣлѣ особенной важности, была—по мысли о. Разумовскаго—основаніемъ того, что Церковь не полагала для себя ограниченій въ пользованіи музыкой всякаго рода.

И по соображеніямъ практическаго свойства Пастыри должны были склоняться—на первыхъ порахъ по крайней мѣрѣ—къ принятію греческихъ музыкальныхъ традицій во всемъ ихъ объемѣ:—всѣ роды греческаго пѣнія были извѣстны вѣрующимъ, и задача организаціи общиннаго и всякаго другого способа пѣнія въ Церкви весьма упрощалась чрезъ это. Затѣмъ, общедоступность пѣнія и по исполненію и по разумѣнію обезпечивала ему и *дѣйственность*. Послѣднее-то качество пѣнія и было нужно и важно для Церкви. Въ то же время Церковь не могла сдѣлать положительнаго выбора среди родовъ пѣнія, такъ какъ для нея не могло быть яснымъ, какой именно изъ нихъ окажется наиболѣе пригоднымъ для *чинослѣдованій* церковныхъ, бывшихъ еще только въ періодѣ образованія своего.

Въ святоотеческихъ твореніяхъ II и III вв. находятся упоминанія о пѣніи церковномъ въ трехъ родахъ—діатоническомъ, хроматическомъ и энармоническомъ. Православная Греческая Церковь доселѣ употребляетъ въ своемъ богослуженіи всѣ три рода пѣнія, находя это совершенно согласнымъ съ глубокою церковною древностію.

Въ виду того, что на теоретическихъ основахъ греческой музыки развилась и доселѣ зиждется европейская музыка вообще и, въ частности, русское церковное пѣніе,—для образованнаго музыканта и, особенно, церковнаго пѣвца необходимо хотя бы общее знакомство съ греческой музыкальной теоріей.

Для цѣлей настоящаго отдѣла достаточно знать теорію въ томъ объемѣ, который она имѣла ко времени начала христіанской церкви.

Основою всякаго строя служитъ *тетрахордъ* или четыре смежныхъ по высотѣ звука. Сумма трехъ интерваловъ тетрахорда равна $2^{1/2}$ тонамъ, и два интервала равны между собою, а третій имѣетъ отличительную отъ нихъ величину и служитъ характеристическимъ признакомъ тетрахорда. Если характеристическимъ интервалломъ является *полутонъ*, то образуется діатоническій родъ, если же *полтора тона*—хроматическій, а *два тона*—энармоническій. Напр.:

тетрахордъ	1 т.	1 т.	$1/2$ т.	діатоническаго рода (строя)
„	$1/2$ т.	$1/2$ т.	$1^{1/2}$ т.	хроматическаго „ „
„	$1/4$ т.	$1/4$ т.	2 т.	энармоническаго „ „

Въ зависимости отъ мѣстоположенія въ тетрахордѣ характеристическаго интервала—въ началѣ (или внизу), въ серединѣ и

въ концѣ (вверху) — возникаетъ тотъ или другой *ладъ* тетра- хорда. Такъ, если характеристическій интерваллъ въ началѣ, то образуется *дорійскій* ладъ, въ срединѣ—*фригійскій*, и въ концѣ— *лидійскій* *).

$$\left. \begin{array}{l} \text{Тетракорды.} \\ \left\{ \begin{array}{l} 1/2 \text{ т. } 1 \text{ т. } 1 \text{ т. диатоническаго рода} \\ 1^{1/2} \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1/2 \text{ т. хроматическаго } \\ 2 \text{ т. } 1/4 \text{ т. } 1/4 \text{ т. энармоническаго } \end{array} \right. \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{дорійскаго} \\ \text{лада.} \end{array}$$

$$\left. \begin{array}{l} \text{Тетракорды.} \\ \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1 \text{ т. диатоническаго рода} \\ 1/2 \text{ т. } 1^{1/2} \text{ т. } 1/2 \text{ т. хроматическаго } \\ 1/4 \text{ т. } 2 \text{ т. } 1/4 \text{ т. энармоническаго } \end{array} \right. \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{фригійскаго} \\ \text{лада.} \end{array}$$

$$\left. \begin{array}{l} \text{Тетракорды.} \\ \left\{ \begin{array}{l} 1 \text{ т. } 1 \text{ т. } 1/2 \text{ т. диатоническаго рода} \\ 1/2 \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1^{1/2} \text{ т. хроматическаго } \\ 1/4 \text{ т. } 1/4 \text{ т. } 2 \text{ т. энармоническаго } \end{array} \right. \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{лидійскаго} \\ \text{лада.} \end{array}$$

Соединеніе двухъ тетракордовъ раздѣленныхъ цѣлымъ то- номъ образуетъ законченную систему *октакорда* (осмизвучный звукорядъ).

$$\left. \begin{array}{l} \text{Тетракорды.} \\ \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{1/2 \text{ т. } 1 \text{ т. } 1 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1/2 \text{ т. } 1 \text{ т. } 1 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ диатонич. рода} \\ \overbrace{1^{1/2} \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1/2 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1^{1/2} \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1/2 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ хроматич. } \\ \overbrace{2 \text{ т. } 1/4 \text{ т. } 1/4 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{2 \text{ т. } 1/4 \text{ т. } 1/4 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ энармонич. } \end{array} \right. \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{дорійскаго} \\ \text{лада.} \end{array}$$

$$\left. \begin{array}{l} \text{Тетракорды.} \\ \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{1 \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1 \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ диатонич. рода} \\ \overbrace{1/2 \text{ т. } 1^{1/2} \text{ т. } 1/2 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1/2 \text{ т. } 1^{1/2} \text{ т. } 1/2 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ хроматич. } \\ \overbrace{1/4 \text{ т. } 2 \text{ т. } 1/4 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1/4 \text{ т. } 2 \text{ т. } 1/4 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ энармонич. } \end{array} \right. \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{фригійскаго} \\ \text{лада.} \end{array}$$

$$\left. \begin{array}{l} \text{Тетракорды.} \\ \left\{ \begin{array}{l} \overbrace{1 \text{ т. } 1 \text{ т. } 1/2 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1 \text{ т. } 1 \text{ т. } 1/2 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ диатонич. рода} \\ \overbrace{1/2 \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1^{1/2} \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1/2 \text{ т. } 1/2 \text{ т. } 1^{1/2} \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ хроматич. } \\ \overbrace{1/4 \text{ т. } 1/4 \text{ т. } 2 \text{ т.}}^{\text{нижній.}} \quad 1 \text{ т.} \quad \overbrace{1/4 \text{ т. } 1/4 \text{ т. } 2 \text{ т.}}^{\text{верхній.}} \text{ энармонич. } \end{array} \right. \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{лидійскаго} \\ \text{лада.} \end{array}$$

*) Происхождение или *распльвъ* этихъ *ладовъ*—тетракордовъ припи- сывается тремъ эллинскимъ племенамъ—Дорійцамъ, Фригійцамъ и Ли- дійцамъ.

Указанный способ соединенія тетрахордовъ,—при которомъ раздѣлительный цѣлый тонъ или *діацевксисъ* находится между тетрахордами,—называется системою *діацевгменонъ*, или соединеніемъ по *діацевксису*—съ *раздѣломъ*.

Соединеніе двухъ тетрахордовъ безъ *діацевксиса* образуетъ систему *гептахорда* (семизвучія), которая доводится до полноты октахорда прибавленіемъ внизу или вверху звукоряда одного звука чрезъ *діацевксисъ*.

При этомъ въ срединѣ тетрахордовъ образуется общій звукъ, на который приходится начало одного и конецъ другого тетрахорда (идя къ нему снизу или сверху—все равно),—связующій тетрахорды и потому именуемый *свнаѳою*—связью. Способъ соединенія тетрахордовъ по *свнаѳѣ* или со связью называется системою *свнемменонъ*. Прибавленный чрезъ *діацевксисъ* къ связнымъ тетрахордамъ звукъ называется *просламваноменосомъ* (прибавленнымъ звукомъ). *Просламваноменосъ* причисляется къ группѣ звуковъ того тетрахорда предъ или послѣ котораго находится и образуетъ съ нею пятизвучный звукорядъ или *пентахордъ*. Такимъ образомъ октахорды системы *свнемменонъ* состоятъ изъ двухъ звуковыхъ группъ—пентахорда и тетрахорда, или обратно. Въ зависимости отъ того вверху или внизу октахорда находится пентахордъ (признакомъ его служитъ *діацевксисъ*), къ названію лада прибавляется греческій предлогъ *гупер* (верхне) и *гупо* (нижне). Напр.: *гупердорійскій* ладъ (*верхнедорійскій*, или напряженно дорійскій), *гуподорійскій* ладъ (*нижнедорійскій*, или вялодорійскій).

Гуперлады:

	тетрахордъ.	свнаѳа.	пентахордъ.	діацевксисъ.	
1)	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т. діатонич. рода
2)	$1\frac{1}{2}$ т.	$\frac{1}{2}$ т.	$\frac{1}{2}$ т.	$1\frac{1}{2}$ т.	1 т. хроматич. „
3)	2 т.	$\frac{1}{4}$ т.	$\frac{1}{4}$ т.	2 т.	1 т. энгармонич. „

} дорійскіе.

	тетрахордъ.	свнаѳа.	пентахордъ.	діацевксисъ.	
4)	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	1 т. діатонич. рода
5)	$\frac{1}{2}$ т.	$1\frac{1}{2}$ т.	$\frac{1}{2}$ т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т. хроматич. „
6)	$\frac{1}{4}$ т.	2 т.	$\frac{1}{4}$ т.	$\frac{1}{4}$ т.	1 т. энгармонич. „

} фригійскіе.

	тетраходръ.	сугава.	пентаходръ.	діацевксисъ.			
7)	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	діатонич. рода	
8)	1/2 т.	1/2 т.	1 1/2 т.	1/2 т.	1/2 т.	1 1/2 т.	хроматич. „
9)	1/4 т.	1/4 т.	2 т.	1/4 т.	1/4 т.	2 т.	энармонич. „

} лидійскіе.

Гуполады:

	діацевксисъ.	пентаходръ.	сугава.	тетраходръ.				
10)	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	діатонич. рода.
11)	1 т.	1 1/2 т.	1/2 т.	1/2 т.	1 1/2 т.	1/2 т.	1/2 т.	хроматич. „
12)	1 т.	2 т.	1/4 т.	1/4 т.	2 т.	1/4 т.	1/4 т.	энармонич. „

} дорійскіе.

	діацевксисъ.	пентаходръ.	сугава.	тетраходръ.				
13)	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	діатонич. рода.
14)	1 т.	1/2 т.	1 1/2 т.	1/2 т.	1/2 т.	1 1/2 т.	1/2 т.	хроматич. „
15)	1 т.	1/4 т.	2 т.	1/4 т.	1/4 т.	2 т.	1/4 т.	энармонич. „

} фригійскіе.

	діацевксисъ.	пентаходръ.	сугава.	тетраходръ.				
16)	1 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	діатонич. рода.
17)	1 т.	1/2 т.	1/2 т.	1 1/2 т.	1/2 т.	1/2 т.	1 1/2 т.	хроматич. „
18)	1 т.	1/4 т.	1/4 т.	2 т.	1/4 т.	1/4 т.	2 т.	энармонич. „

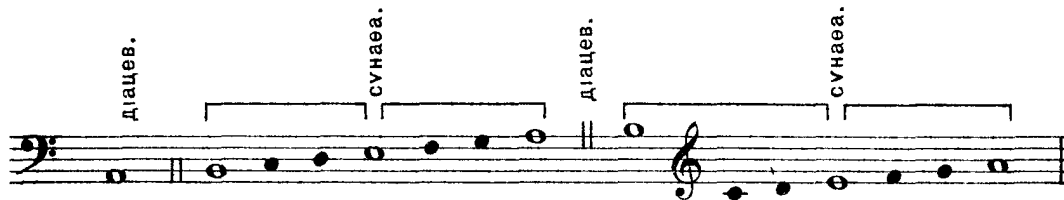
} лидійскіе.

Лады системы діацевгменонъ назыв. самостоятельными—автентическими. Къ нимъ же причисляются гуперлады дорійскіе,—какъ являющіеся собою отдѣльные (ни чѣмъ неповторяющіеся въ другихъ ладахъ) виды,—подъ именемъ *миксолидійскихъ*—„смѣсь“ дорійскихъ съ лидійскими. Гуперлады и гуполады именуется побочными—плагальными (заимствованными).

Большія системы образуются также чрезъ соединеніе тетра- хордовъ. Такъ,—имѣется *малая совершенная система*, состоящая изъ трехъ связныхъ дорійскихъ тетрахордовъ съ прослаиваемо- меносомъ внизу: (діатонич. рода)



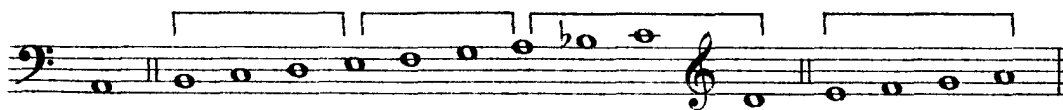
великая неизмѣняемая совершенная система—изъ двухъ паръ связныхъ дорійскихъ тетрахордовъ съ прослаиваемо- меносомъ внизу и діацевкисомъ въ срединѣ: (діатонич. рода)



и *великая переменная совершенная система*, представляющая со- бой соединеніе двухъ предъидущихъ системъ: (діатоническаго рода)



или:

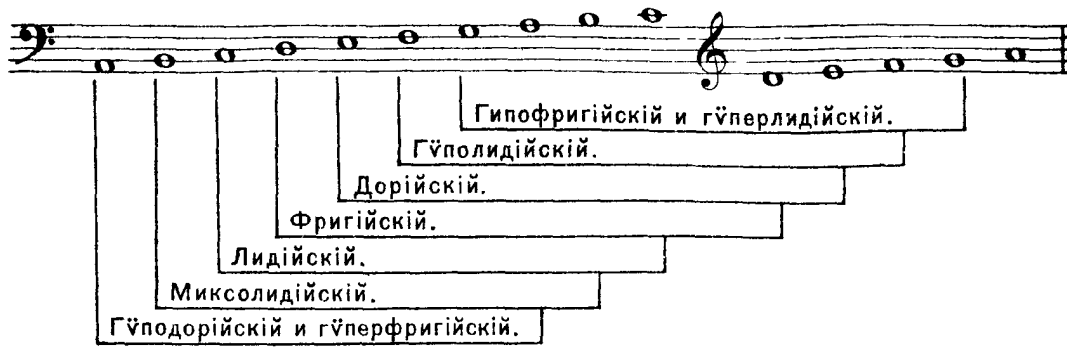


переменная:



Переменная система даетъ возможность дѣлать переходы (мо- дуляціи или, по-гречески, *метаволы*) изъ лада въ ладъ въ жела- тельной области звуковой высоты.

Лады размѣщаются на великой системѣ въ слѣдующемъ по- рядкѣ: (діатонич. рода)



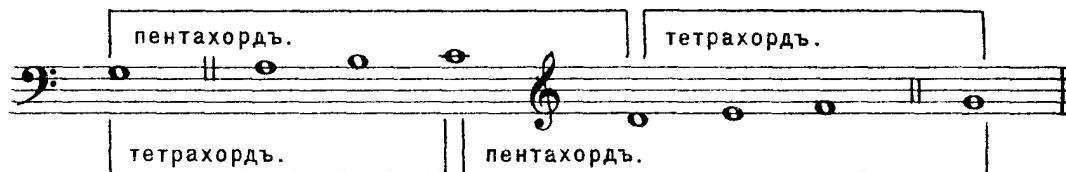
Лады гүподорійскій и гүперфригийскій, а также гүпофригийскій и гүперлидійскій при одинаковой высотѣ различаются расположеніемъ своихъ членовъ—пентахорда и тетрахорда:—въ гүподадахъ за пентахордомъ слѣдуетъ тетрахордъ, а въ гүперладахъ—наоборотъ:—

Гиподорійскій ладъ.



Гүперфригийскій ладъ.

Гүпофригийскій ладъ.

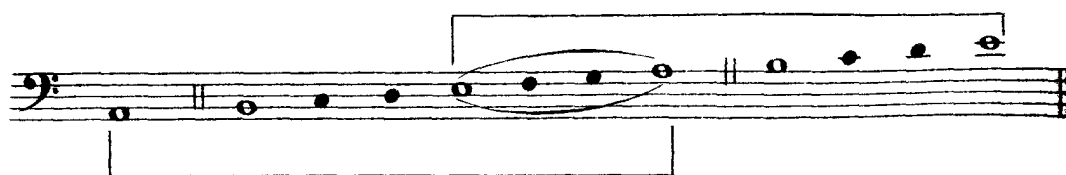


Гүперлидійскій ладъ.

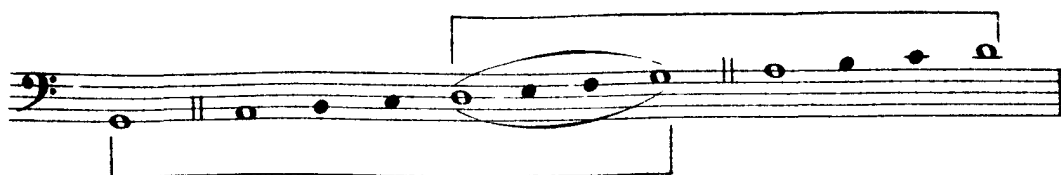
Иначе говоря—лады эти разнятся другъ отъ друга тонической и доминантовой областями. Древніе дидаскалы (учителя) пентахордъ считали главной областью вращенія мелодіи, и въ немъ полагали основную гармонію лада. Отсюда—по нашему гармоническому толкованію лада,—гүподорійскій ладъ имѣетъ тонику *la*, а гүперфригийскій—*re*; также и гүпофригийскій ладъ имѣетъ тонику *sol*, а гүперлидійскій—*do*.

При сопоставленіи автентическихъ ладовъ съ ихъ одноименными плагальными—

Автентическій дорійскій ладъ.



Плагальный гүподорійскій ладъ.

Автентическій фригійскій ладъ.**Плагальный гѣпофригійскій ладъ.****Автентическій лидійскій ладъ.****Плагальный гѣполидійскій ладъ.****Автентическій миксолидійскій ладъ.****Плагальный гѣпомиксолидійскій ладъ.**

оказывается, что они связаны—связаны—общимъ тетрахордомъ и какъ бы идутъ другъ другу навстрѣчу: плагальный стремится *вверхъ* къ основному тону автентическаго, а послѣдній опускается въ *середину* плагальнаго. Начальный тонъ автентическаго лада служитъ центромъ для обоихъ ладовъ, но достиженіе этого центра есть основаніе *движенія* у плагальнаго лада, а у автентическаго—*возвращенія къ покою*. Амбросъ выражаетъ это словами: „Не нуждающійся въ помощи, но исполненный любви, идущій на встрѣчу, соприкасается автентическій ладъ съ предѣлами своего плагальнаго; онъ представляетъ изъ себя положительнаго, полного силъ *мужчину*, тогда какъ плагальный, тяготѣющій къ автентическому, изображаетъ неустойчивую, нуждающуюся въ поддержкѣ *женщину*“.—*Морицъ Карреръ* дополняетъ это опредѣленіе:—„Автентическій ладъ—исходящее и снова возвращающееся движеніе божественной жизни, плагальной же—посягающей на страстное желаніе людей найти въ немъ покой“. *Науманъ* ко всему этому добавляетъ: „Выраженіе, заключающееся въ автентическомъ ладѣ, походитъ на выраженіе лицъ тѣхъ святыхъ и ангеловъ, которыхъ мы видимъ на средневѣковыхъ картинахъ, исполненныхъ божественной истины и непричастныхъ болѣе къ земному, смотрящихъ на міръ, воссѣдая на облакахъ. Выраженіе плагальнаго лада, напротивъ, напоминаетъ страстно ожидающій или полный скорби, устремленный къ небу взоръ, который присущъ принадлежащимъ землѣ

кающимъ Магдалинамъ, скорбящей Богоматери (*mater dolorosa*) и мученикамъ, которыхъ мы также встрѣчаемъ въ произведеніяхъ древне-христіанскихъ художниковъ“.

Этимъ ученіемъ о звукорядахъ исчерпывается вся тоническая сторона эллинской музыки. Изъ звукового матеріала въ этомъ именно его видѣ строилось церковное пѣніе христіанской церкви. Во все послѣдующее время, до XV в. по крайней мѣрѣ, авторитетъ эллинскихъ музыкальныхъ традицій былъ силенъ для пѣснопевцевъ не только духовной, но и свѣтской музыки. Ихъ незыблемость никогда не отвергалась, не можетъ быть отвергнута и теперь.—Лишь съ теченіемъ времени стало казаться, что полный ассортиментъ средствъ эллинской музыки излишне роскошенъ для скромнаго христіанскаго богослуженія, въ которомъ эстетичность художественныхъ произведеній стояла все-таки далеко не на первомъ планѣ, и не *утѣхи*, а *назиданія* ожидались отъ нихъ.

Этотъ взглядъ на значеніе искусства въ Церкви очень хорошо выраженъ въ словахъ св. Василія Великаго:—Поелику Духъ св. зналъ, что трудно вести родъ человѣческой къ добродѣтели, что по склонности къ удовольствію мы нерадимъ о правомъ пути, то что дѣлаетъ? Къ ученіямъ примѣшиваетъ пріятность *сладкопѣнія*, чтобы вмѣстѣ съ усладительнымъ и благозвучнымъ для слуха принимали мы непримѣтнымъ образомъ и то, что есть полезнаго въ словѣ. На сей то конецъ изобрѣтены для насъ стройныя пѣснопѣнія псалмовъ, чтобы и дѣти возрастомъ, или вообще невозмужавшіе нравами, *повидимому только пѣли ихъ, а въ дѣйствительности обучали свои души*“.

Какъ св. Василій В., такъ и всѣ Отцы Церкви смотрѣли на значеніе искусствъ, призванныхъ Церковью на службу себѣ. Зодчество-ли, живопись, поэзія, музыка, ораторское и декламаторское и всякое другое искусство выступаютъ въ Церкви не за свой счетъ, не во всемъ своемъ объемѣ, но въ цѣляхъ и въ мѣрахъ Церковью предуставленныхъ. Предстоятелямъ Церкви мнилось, что роскошь художественныхъ средствъ и формъ можетъ если не совершенно заслонять собою того, что Церковь считала „*единымъ на потребу*“, то затушевывать оное и уклонять мысль и чувство въ сторону *житейскихъ попеченій, въ молву о многомъ*.

Поэтому Церковь очень постепенно урѣзывала, сокращала до потребнаго себѣ объема въ количественномъ и качественномъ отношеніи средства эллинской музыки. Разграниченіе на необходимое и излишнее въ этихъ средствахъ особенно прочно установилось къ тому времени, когда въ христіанствѣ образовались богослужебныя чины и новый жизненный укладъ, когда всѣмъ этимъ оно *отъединилось* отъ всего языческаго, или того, что не суть христіанское, — а *впослѣдствіи*, даже — не суть православное,—когда стало что охранять. Тогда христіанское пѣніе и въ характерѣ своемъ и даже въ традиціяхъ отъединилось отъ общихъ

течений въ музыкѣ, и затѣмъ стало охраняться отъ чуждыхъ христіанству—хотя бы какъ общему настроенію—элементовъ.

Современемъ дѣло такого охраненія пошло глубже: въ бого-служебное пѣніе не стало допускаться и все чуждое общему національному характеру того или другого народа.

Такой ходъ исторіи церковнаго пѣнія и видъ развитія его обусловленъ ходомъ исторіи и направлениемъ въ развитіи идей Церкви.

Именно, — господствовавшая въ началѣ идея *каѳоличности* (*καθ ὅλον* — по цѣлому, или сообразно цѣлому) Церкви вскорѣ начала пополняться идеей *соборности* (собиранія частей въ цѣлое) ея. Отсюда и *автокеѳаліи* (*самоглавность, самостоятельность*) церквей. Но автокеѳаліи не являютъ собою *отдѣленія* или *разобщенія*, но только *различіе*,—какъ не являютъ *разобщенія*, но сохраняютъ различіе части единого тѣла; какъ не *разобщены*, но различны по состоянію люди единого народа, члены единой семьи, умъ, чувства и воля одного человѣка.

Церковь не требуетъ пустого безразличія и скуднаго однообразія, но даруетъ всему *многообразію* единый смыслъ; *всякую* жизнь возводитъ къ источнику бытія—Богу; она организуетъ изъ *различнаго* по состоянію *единое* по существу.

Автокеѳаліи жизненны только въ Соборѣ, а Соборъ живъ каѳоличностью, т. е.—сообразностью своей со вселенскимъ исповѣданіемъ истины, съ безусловными началами, съ абсолютнымъ цѣлымъ въ Духѣ Святѣ, иже отъ Отца исходитъ и въ Сынѣ *почиваетъ*.

Пѣніе церквей народностью своей не отъединяется отъ общей церковной музыки, но только вноситъ въ нее разнообразіе. Пѣніе всей Церкви ограждено *отвнѣ* общимъ характеромъ, направлениемъ и даже правилами, но *внутри* самаго огражденія оно должно имѣть—и имѣетъ—свободу въ выраженіи, формѣ и т. п. Основа, подпочва, питающая корень пѣнія всей Церкви, одна—это духъ христіанскаго богослуженія (онъ-то и служитъ оградой ему отъ внѣцерковнаго пѣнія),—но проникновеніе этимъ духомъ, или—лучше—жизнь духа многообразна по формамъ въ различныхъ церквахъ.

Уподобляя пѣніе (языкъ чувствъ) языку-рѣчи (выраженію мысли), должно сказать вмѣстѣ съ В. Соловьевымъ, что „различіе языковъ есть различіе существенныхъ формъ душевной жизни, и это важно, поскольку каждая изъ такихъ формъ представляетъ особую качественность души“. Но то важнѣйшее,—„которое воспринимается этими формами по-своему, и которое, всѣми ими воспринимаемое, ни одною неисчерпываемое и ни одну неисключающее,—именно—*содержаніе* (въ отношеніи къ церковному пѣнію это будетъ духъ христіанскаго богослуженія) есть положительное и самостоятельное начало скрытаго единства и явнаго объединенія для всѣхъ“.

Продолжая аналогіи изъ области пѣнія и языка—можно сказать, что *разноязычіе* не мѣшаетъ *единомыслію*, а *единоязычіе*

не устраняетъ *разномыслія*. Отсюда, — попытки удержать одни формы языка или создать *волапюкъ*—хотя бы и музыкальной—равны тому дѣянію, которое совершили вавилонскіе столпотворители, (принявшіе единую форму для единенія людей—*столпъ*),—смѣшенію различныхъ понятій и душевныхъ качественностей, ведущему къ *раздѣленію* на языки (народы).

Въ день Пятидесятницы въ первоцеркви явились *раздѣляющіеся* (но не *раздѣляющіе*) языки и слышались глаголы на *иныхъ* языкахъ о величіяхъ Божіихъ, и оттого *раздѣленные* вавилонскимъ смѣшеніемъ „паряне и мидяне и еламиты“ и „мужіе благоговѣйніи отъ всего языка, яже подъ небесемъ“ пришли къ *единенію*, составили Церковь.

Таково дѣло Церкви—быть *вселенскимъ* единствомъ не чрезъ *однонародность* (хотя-бы въ послѣдующемъ времени и достижимую, да нетребующуюся съ необходимостью), но чрезъ *всенародность*.

Въ такомъ разумѣніи своего дѣла Церковь свободно, руководясь только своею общею *настроенностію*, избирала пригодныя для себя художественныя и техническія музыкальныя средства.

Такъ, на первыхъ порахъ она отъединилась отъ общей музыки внутреннимъ характеромъ своего пѣнія, употребляя мелодіи простыя, важныя, съ углубленными выраженіями чувства. Съ теченіемъ времени симпатіи Церкви стали склоняться, а потомъ и окончательно перешли на сторону діатоническаго рода пѣнія.

Уже въ началѣ III в. Климентъ Александрійскій (ум. 220 г.) „находилъ хроматическій родъ пѣнія слишкомъ нѣжнымъ и усладительнымъ для слуха, и потому совѣтывалъ паствѣ своей избѣгать хроматическихъ мелодій, даже при домашнемъ упражненіи въ пѣніи. Энармоническій родъ пѣнія также не принадлежалъ къ общеупотребительнымъ въ первенствующей церкви Христовой, можетъ быть по чрезвычайной трудности его для точнаго и вѣрнаго исполненія. Въ это время даже свѣтскіе пѣвцы значительно охладѣли къ энармоническому пѣнію. Плутархъ, писатель I в. по Р. Х., очень сожалѣлъ объ этомъ и говорилъ: „нынѣшніе наши музыканты оставляютъ столько любимый древними родъ пѣнія, въ которомъ они преимущественно упражнялись по причинѣ его важности, и очень немногіе изъ нихъ имѣютъ понятіе объ энармоническомъ интервалѣ“. (Д. Разумовскій).

Впослѣдствіи изъ всѣхъ ладовъ греческой музыки были избраны для церковнаго пѣнія такіе, которые казались наиболѣе *строгими* или важными и *здравыми* или скромными.

Такъ напр., древнѣйшій изъ ладовъ *дорійскій* ладъ, служившій—какъ уже сказано—основой еврейскаго псалмопѣнія, и у грековъ считавшійся священнымъ,—стоялъ во главѣ ладовъ „*здраваго сладкопѣнія*“ первенствующей церкви, такъ какъ псалмопѣніе составляло одну изъ важнѣйшихъ частей богослуженія ея. Напѣвамъ дорійскаго лада усваивалось укрошающее порывы страстей дѣйствіе. „Сказываютъ, писалъ св. Василій В., что Пивагоръ,

встрѣтивъ упившихся на пиру, свирѣльщику, который управлялъ пиромъ, велѣлъ, перемѣнивъ напѣвъ, заиграть на дорическій ладъ и отъ этой игры пирующие такъ образумились, что, сбросивъ съ себя вѣнки, разошлись со стыдомъ“.

Такимъ же уваженіемъ древнихъ греческихъ пѣвцовъ пользовался и фригійскій ладъ. Только лады дорійскій и фригійскій Платонъ позволялъ употреблять гражданамъ своей республики. Фригійскому ладу приписывалась способность возбуждать духъ мужества. Такой ладъ могъ приличествовать и христіанской церкви, воинствующей на землѣ.

Климентъ Александрійскій упоминаетъ еще о ладахъ лидійскомъ, миксолидійскомъ и гупофригійскомъ, какъ современныхъ и употребительныхъ.

Такимъ образомъ исторія свидѣтельствуемъ, что уже къ III вѣку многое изъ эллинскихъ музыкальныхъ традицій не удержалось, и что преобладаніе діатоническаго рода въ пѣніи Церкви становилось весьма замѣтнымъ въ это время.—

§ 11. Пѣснопѣнія первенствующей Церкви состояли изъ ПСАЛМОВЪ, находящихся въ Псалтири,—ПѢНІЙ или пѣсней, помѣщенныхъ въ другихъ священныхъ книгахъ, и ПѢСНЕЙ собственно христіанскихъ, бывшихъ плодомъ вдохновенія новыхъ чадъ Божіихъ, по дару Св. Духа, изобильно изліяннаго на нихъ. О семъ св. апостоль свидѣтельствуемъ, говоря: „исполняйтесь Духомъ, глаголюще себѣ во псалмѣхъ и пѣніихъ и пѣсняхъ духовныхъ“ (Ефес. V, 19).

Псалмы были самыми употребительными въ пѣніи ветхозавѣтной церкви. Подъ именемъ „пѣній“ разумѣются слѣдующія пѣсни, воспѣвавшіяся іудеями: 1) пѣснь Моисеева—„Поимъ Господеви, славно бо прославися“ (Исх. XV, 1—18); 2) того же св. Пророка пѣснь—„Вонми небо и возглаголю, и да слышитъ земля глаголы устъ моихъ“ (Втор. XXXII, 1—43); 3) пѣснь св. Анны, матери Самуила Пророка—„Утвердися сердце мое въ Господѣ, вознесся рогъ мой въ Бозѣ моемъ“ (1 Цар. II, 1—10); 4) пѣснь-молитва св. пророка Аввакума—„Господи, услышахъ слухъ Твой, и убояхся; Господи, разумѣхъ дѣла Твоя, и ужасохся“ (Пр. Авв. III, 1—19); 5) пѣснь св. пророка Исаи—„Се градъ крѣпокъ..... отъ ноши утреннуетъ духъ мой къ Тебѣ Боже“ (Ис. XXVI, 1—21); 6) пѣснь св. Пророка Іоны—„Возопихъ въ скорби моей ко Господу Богу моему, и услыша мя“ (Іона II, 3—10); 7) пѣснь св. трехъ отроковъ—„Благословенъ еси Господи Боже отецъ нашихъ, хвалю и прославленно имя Твое во вѣки“ (Дан. III, 26—45); 8) вторая пѣснь отроковъ—„Благословенъ еси Господи Боже отецъ нашихъ, и препѣтый и перевозимый во вѣки“ (Дан. III, 52—90).

Къ этимъ пѣснямъ присоединяются и тѣ, кои были воспѣты на зарѣ новаго дня, предъ самымъ восходомъ умнаго Солнца: 9) пѣснь Пресв. Богородицы—„Величитъ душа моя Господа“ (Лук. I,

46—55), и 10) пѣснь св. пророка Захаріи, отца Предтечи—„Благословенъ Господь Богъ Израилевъ, яко посѣти, и сотвори избавленіе людемъ Своимъ“ (Лук. I, 68—79).

Псалмами и пѣніями ветхозавѣтная церковь воспѣвала величіе и чудеса Божіи, прообразовательно исповѣдала благую вѣсть о Спасителѣ міра,—и преемница ея—церковь новозавѣтная тѣми же пѣснопѣніями восхваляла благодать Отца небеснаго, ведшаго отъ лѣтъ древнихъ родъ человѣческой ко спасенію чрезъ Единороднаго Сына Своего.

Первенствующая Церковь не ограничилась одними псалмами ветхозавѣтными, но на первыхъ же порахъ воспѣла и свои *духовныя* пѣсни, названныя такъ въ показаніе происхожденія ихъ отъ Того же Духа, Который вдохновлялъ къ пѣснопѣніямъ и св. Пророковъ,—и въ отличіе отъ плотскихъ, чувственныхъ и страстныхъ пѣсней язычниковъ, составлявшихъ принадлежность идоложертвенныхъ пиршествъ *).

Времена апостольскія и даже близкія къ нимъ были столь обильны дарами Св. Духа, что самъ Духъ, можно сказать, былъ пѣвцемъ славы Божіей въ сердцахъ вѣрующихъ. „Пѣсни первенствующихъ христіанъ отличались внезапностью вдохновенія. Кроме того нерѣдко даръ пѣснопѣнія соединялся въ одномъ и томъ же лицѣ съ даромъ языковъ, такъ что вдохновенныя свыше пѣсни воспѣвались на разныхъ языкахъ. Обиліе сего сугубаго, такъ сказать, дара было столь велико, что иногда объятые Духомъ воспѣвали божественныя пѣсни на языкахъ непонятныхъ для большей части присутствовавшихъ, или даже ни для кого непонятныхъ **“). (Флоринскій).

Отъ богосвѣтлаго Апостольскаго вѣка доселѣ сохранились въ Церкви три пѣсни:—славословіе малое (Слава Отцу, и Сыну, и Св. Духу, и нынѣ...), славословіе великое (Слава въ вышнихъ Богу...) и „Свѣте тихій“.

„Въ Постановленіяхъ Апост. помѣщены двѣ молитвы—утренняя и вечерняя, ничѣмъ не различающіяся отъ нашего славословія въ томъ видѣ его, какъ оно возглашается въ будніе дни. Нѣкоторые думаютъ, что упоминаемая языческимъ писателемъ 2-го вѣка Лукіаномъ пѣснь христіанъ и называемая имъ „пѣснію, въ которой находится много именъ (Πολύωνμος ᾠδή) есть наше великое славословіе. О пѣсни „Свѣте тихій“ упоминаетъ св. Василій В., какъ о пѣсни весьма древней уже въ его время“). (Флоринскій).

*) Языческое богослуженіе сопровождалось пьянственнымъ веселіемъ, и такая веселость языческою совѣстію считалась за честь угодную богамъ. Это было въ порядкѣ того времени: каковы боги, таково и служеніе богамъ. Таковое богослуженіе безъ стыда предписывали даже умные люди. Платонъ говорилъ: „пить до упоенія прилично только въ праздники бога, дающаго вино“, т. е. Бахуса. А Плутархъ писалъ, что не только въ праздникъ Бахуса, но и при совершеніи всѣхъ мистерій „позволено предаваться веселостямъ до пьянства, смѣха и шутокъ“ (Филаретъ Черниг.).

***) 1 Коринѣ. XIV, 15.

Своей вечернею пѣснiю $\varphi\omega\varsigma \ \acute{\iota}\lambda\alpha\rho\acute{\omicron}\nu$ (Свѣте тихій) древніе христіане подражали, вѣроятно, обычаю грековъ язычниковъ восклицать при захожденіи солнца: $\varphi\omega\varsigma \ \alpha\gamma\alpha\theta\acute{\omicron}\nu$ (Свѣте добрый).

То обстоятельство, что названія три пѣсни какъ по духу, такъ и по смыслу и самому внѣшнему выраженію своему имѣютъ тѣснѣйшее сродство съ новозавѣтнымъ Писаніемъ, въ особенности съ Апокалипсисомъ, даетъ основаніе предположенію, что если не самъ св. Іоаннъ Богословъ, то кто-либо изъ ближайшихъ учениковъ его былъ составителемъ ихъ.

Къ числу пѣснопѣній, воспѣвавшихся въ I в. христіанами, должно отнести и молитву прав. Свмеона Богопріимца „Нынѣ отпускаеши *)“, а также и слѣдующее мѣсто изъ 1-го послан ап. Павла къ Тимоѳею (III, 16):

Богъ явился во плоти, оправдался въ Духѣ,
Показалъ Себя ангеламъ, проповѣданъ въ народѣ,
Принятъ вѣрою, вознесся во славу.

Его же (Еф. V, 14):

Востани спяй
и воскресни отъ мертвыхъ
и просвятитъ тя Христось. (Прич. въ Велик. Суб.).

Полагаютъ также, что и слѣдующія слова св. апостола взяты имъ изъ общественнаго гимна (2 Тим. II, 11—12):

Если съ Нимъ умерли
съ Нимъ и оживемъ.
Если терпимъ,
то и царствовать будемъ съ Нимъ.
Если отречемся
и Онъ отречется отъ насъ.
Если мы невѣрны,
Онъ пребываетъ вѣренъ,
отречься Себя не можетъ.—

Къ апостольскимъ также временамъ нужно отнести: 1) читаемое въ Апостольскихъ Пост. молитвенное пѣніе „Господи помилуй“, которое первое время возглашалось всѣмъ народомъ; 2) ангельскую побѣдную пѣснь „святъ, святъ, святъ Господь Саваоѳъ“, которая въ Пост. Апост. находится въ числѣ пѣснопѣній церковныхъ, а во всѣхъ древнихъ литургіяхъ (ап. Іакова, Климента, св. Василия В., св. Іоанна Злат.) указывается какъ такая, которую вѣрующіе должны пѣть особенно громкимъ голосомъ; 3) хвалебное пѣніе „Аллилуія“, взятое изъ іудейской гимнологіи; 4) молитву Господню „Отче нашъ...“, которую въ Пост. Апост. (кн. VII, 24) опредѣлено пѣть каждый разъ трижды; 5) заимствованный по выраженію изъ псалма 94 входный гимнъ „Придите, поклонимся и припадемъ ко Христу“; 6) благодарственное пѣніе „слава Тебѣ, Господи, слава Тебѣ“, пѣвшееся въ древней Церкви предъ чтеніемъ Евангелія и по окончаніи евангельскаго

*) Сія пѣснь помѣщена въ „Апост. пост.“, какъ пѣснь вечерняя.

отдѣла; 7) пѣснь „Да молчитъ всякая плоть...“, пѣвшуюся до времени Юстиніана на литургіи св. апост. Іакова, а нынѣ поющуюся единожды въ годъ—въ Великую Субботу, и 8) припѣвы антифоновъ—„молитвами Богородицы...“ и „спаси ны Сыне Божій...“ (введены въ послѣдней четверти I вѣка св. Игнатіемъ Боносцемъ).

§ 12. Пѣснотворчество въ первенствующей Церкви было дѣломъ высшихъ представителей церковной іерархіи, ибо требовало для себя со стороны пѣснотворцевъ глубокой образованности, совершеннаго знанія Свящ. Писанія *), прочно установившейся христіанской настроенности и сугубой благодати Св. Духа,—носителями которыхъ, по смыслу самага положенія своего въ Церкви, могли быть только епископы. Епископы и являлись пѣснотворцами непосредственно, когда сами слагали священныя пѣсни, и косвенно—когда, по праву предстоятелей мѣстныхъ церквей, своей властью утверждали употребленіе новыхъ пѣснопѣній при богослуженіи.

Глубина мыслей и совершенство формъ священныхъ пѣснопѣній, дошедшихъ до насъ отъ апостольскаго вѣка, показываютъ, что творцы послѣднихъ не только имѣли нарочито просвѣтленный духовный взоръ на домостроительство Божіе—что могло быть дѣйствіемъ благодати на нихъ,—но и вполне владѣли высшимъ искусствомъ литературнаго изложенія, — что могло быть плодомъ только ихъ общей образованности.

Параллелизмъ въ мысляхъ и выраженіяхъ пѣснопѣній съ Свящ. Писаніемъ **) доказываетъ, что пѣснотворцы отличались совершеннымъ знаніемъ и глубокимъ пониманіемъ богодуховнаго писанія.

По мысли Церкви всѣ богослужебныя книги (тріоди, минеи и проч.) „содержать здравое и истинное Богословіе, и состоятъ изъ пѣсней, или выбранныхъ изъ Свящ. Писанія, или составленныхъ по внушенію Духа, такъ что въ нашихъ пѣснопѣніяхъ только слова другія, нежели въ Писаніи,—а собственно мы поемъ то же, что въ Писаніи, только другими словами“ (Посланіе Патр. Вост.-Каѳол. церкви о правосл. вѣрѣ).

А такъ какъ епископы являлись хранителями догматовъ религіи и блюстителями чистоты ученій ея, то обязаны были, или

*) Древніе пѣснотворцы были и *пѣснописцами*, т. е. слагали и текстъ самага пѣснопѣнія и музыку для него. Всѣ высоко образованные люди непременно знали музыку, т. к. изученіе ея входило въ кругъ высшаго образованія.

**) Предходятъ же сему... многоочитіи Херувими и шестокрылатіи Серафими, лица закрывающе и вопіюще пѣснь: аллилуія. (Іез. I, 18; Ис. VI, 2—3; Апок. IV, 6).

...Осанна въ вышнихъ! (Псал. 117, ст. 25; Матѳ. XIX, 38; Іоан. XII, 13).

...Благословенъ еси, Господи, научи мя оправданіемъ Твоимъ. (Пс. 113, ст. 12).

...Господи, прибѣжище былъ еси намъ въ родъ и родъ. (Пс. 89, ст. 1).

... Азъ рѣхъ: Господи, помилуй мя... (Пс. 40, ст. 5).

сами составляют пѣснопѣнія для Церкви, или же имѣтъ тщательное смотрѣніе за составленіемъ ихъ другими лицами.—Впослѣдствіи обязанности по этой части отдѣльныхъ епископовъ перешли къ старѣйшимъ предстоятелямъ церковнымъ въ какой-либо области, или странѣ—къ митрополитамъ, патріархамъ и синодамъ.

Далѣе слѣдуетъ имена нѣкоторыхъ епископовъ пѣснопѣвцевъ первенствующей Церкви:—

Св. Діонисій Ареопагитъ прославился въ I.; во время Успенія Пр. Богородицы онъ былъ вмѣстѣ съ апостолами и другими пастыреначальниками восхищенъ на облака и перенесенъ въ Іерусалимъ.

Св. Іерофей Аѳинскій. О немъ свидѣтельствуется св. Діонисій Ареопагитъ какъ о преславномъ пѣснотворцѣ. Онъ былъ при погребеніи Богоматери и „когда всѣмъ предстоятелямъ благоразсудилось прославить, каждому по своимъ силамъ, безпредѣльную благодать Божию, обнаружившуюся въ воплощеніи Сына Божія, то послѣ апостоловъ Іерофей превосходилъ всѣхъ прочихъ свящ. пѣвцевъ хвалебныхъ пѣсней, весь исходя, весь изъ себя иступая, пріобщаясь предметамъ, которые воспѣвалъ, и всѣ слышавшіе и видѣвшіе его, понимавшіе и непонимавшіе, признавали его за вдохновеннаго и божественнаго пѣснотворца“. (Кн. объ именахъ Божіихъ, гл. 3-я.—Ист. Цер. Никиф. Каллиста, гл. 14, XV кн.).

Св. Игнатій Богоносецъ (ум. 107 г.). Былъ авторомъ припѣвовъ на антифонахъ—„Молитв. Богор...“ и „Спаси ны Сыне Божій...“ При немъ въ Антиохійской церкви введено *антифонное* пѣніе на два лика (хора). Свою любовь къ пѣнію онъ засвидѣтельствовалъ въ посланіяхъ своихъ къ Ефесянамъ и Римлянамъ, убѣждая мѣстныхъ пресвитеровъ воспѣвать І. Х. въ единомысленной и истинной любви единодушнымъ и едиогласнымъ пѣніемъ, и увѣщевая вѣрныхъ составлять хоры и славословить Бога въ мирѣ и единомысліи.

Св. Іустинъ философъ, мученически скончавшійся въ 166 г. Онъ написалъ книгу „Пѣвецъ“ (*ψαλτης*), содержащую обзорѣніе христіанскихъ гимновъ, и указанія относительно того, какъ и въ какомъ порядкѣ должны были эти гимны пѣться на общихъ собраніяхъ.

Св. Климентъ Александрійскій (ум. въ 220 г.). Онъ написалъ много гимновъ и пѣсней, и убѣждалъ христіанъ довольствоваться музыкой благопристойной и скромной и избѣгать мелодій разнузданныхъ, располагающихъ къ распущенной жизни. Въ его время и послѣ былъ весьма употребителенъ въ Церкви гимнъ, написанный имъ:

Неукротимыхъ онагровъ смиритель,
Крыло птенцовъ летающихъ вѣрно,
Непоколебимое кормило юношей,
Пастырь агнцевъ царственныхъ... и т. д.

Св. Ипполитъ, епископъ „гавани близъ Рима“ (сконч. въ 250 г.).

Св. Григорій чудотворецъ, епископъ Неокесаріи (сконч. въ 250 г.).

Св. Анатолій, еп. Лаодикійскій (сконч. въ 270 г.). Творецъ тропарей, въ значительномъ количествѣ вошедшихъ въ церковныя книги.

Св. Аѣиногенъ, еп. Каппадокійской (сконч. въ 290 г.).

Непотъ, епископъ Пентапольскій (жилъ въ пол. III в.). Писалъ гимны въ противодѣйствіе „злославнымъ“ гимнамъ африканскаго еретика Валентина и египетскаго—Іерака.

§ 13. Пѣснопѣвцами или исполнителями пѣнія въ первенствующей Церкви были „ЛЮДИЕ“—какъ ихъ именуетъ Уставъ,—т. е. всѣ участники молитвенныхъ собраній. Христіанская община составляла изъ себя хоръ и выдѣляла искусныхъ пѣвцовъ, исполнявшихъ обязанности запѣвалъ и руководителей общиннымъ пѣніемъ.

Отцы церкви, историки и писатели древности говорятъ объ общинномъ пѣніи въ Церкви. Правило Лаодикійскаго собора (367 г.), требовавшее, чтобы „кромѣ пѣвцовъ, состоящихъ въ клирѣ, на амвонѣ восходящихъ и по книгѣ поющихъ“, ни кто другой не пѣлъ въ церкви,—указываетъ на существовавшій ранѣе обычай исполнять пѣніе общиной. И хотя установленіе отдѣльныхъ пѣвцовъ для исполненія богослужебнаго пѣнія восходитъ почти къ началу церкви христіанской, однако же чрезъ него народъ не устранялся отъ участія въ пѣніи, но имъ лишь создавался институтъ опытныхъ исполнителей и отвѣтственныхъ руководителей пѣніемъ въ храмѣ. Въ этомъ же смыслѣ толкуется (Вальсамонъ) даже и вышеприведенное правило Лаодикійскаго собора.

Древнѣйшимъ (Іерусалимскимъ, приписываемомъ ап. Іакову) чиномъ Литуріи—какъ и современнымъ—совершенно требуется общинное пѣніе.

Кириллъ Іерусалимскій (ум. 386 г.), оглашая готовящихся ко крещенію и уча вѣрующихъ разумнѣю чина Литургіи (Іерусалимскаго), говорилъ:—

„Послѣ того іерей возглашаетъ: *горѣ сердца*. На это вы отвѣчаете: *имѣемъ ко Господу*. Далѣе іерей говоритъ: *благодаримъ Господа*. На сіе говорите вы: *достойно и праведно*. Преданное намъ Серафимами богословіе (Святъ, Святъ, Святъ Господь Саваоѣ) повторяемъ для того, чтобы сдѣлаться причастниками пѣснопѣнія вмѣстѣ съ премірными воинствами“. (Филаретъ Черниг. *).

*) По чину Іаковлевой Литургіи читается слѣдующая молитва призыванія Духа Св. „Помилуй насъ, Господи Боже, Отче Всемогущій! Помилуй насъ, Боже Спаситель нашъ! Помилуй насъ, Боже, по великой милости Твоей и пошли на насъ и на подлежащія дары всесвятаго Духа Твоего,—да низойдя, святымъ, благимъ и славнымъ присутствіемъ Своимъ освятитъ и сотворитъ хлѣбъ сей святымъ тѣломъ Христа Твоего (народъ отвѣчаетъ: Аминь) и сію чашу—драгоценною кровію Христа Твоего (народъ отвѣчаетъ: Аминь)“.

Нестроенія въ общинномъ пѣнїи могли нѣкогда привести къ необходимости устранить его, но по самому смыслу богослуженія пѣнїе это требуется. Оно и было въ Первенствующей Церкви какъ это явствуетъ изъ чина Литургїи, составленнаго въ согласїи со смысломъ богослуженія.

Отсюда слѣдуетъ, что могли и должны были быть устранены нестроенія общиннаго пѣнїя, само же общинное пѣнїе ни въ какомъ случаѣ устраненію не могло подлежать. Такимъ образомъ исполненіе церковнаго пѣнїя избранными пѣвцами есть восхищеніе правъ вѣрующаго народа и искаженіе смысла и чина богослуженія...

§ 14. Въ первые вѣка христіанства употреблялось эллино-греческое нотное письмо (парасимантика, или семіографія). Оно состояло изъ большихъ и малыхъ буквъ алфавита—цѣлыхъ или усѣченныхъ, простыхъ или двойныхъ, написанныхъ въ различныхъ положенїяхъ.

Такъ какъ источники, изъ которыхъ христіане первыхъ вѣковъ первоначально почерпали основанія для своего пѣснотворчества, были греческіе, то и нотное письмо было тоже самое, какое употреблялось у эллиновъ-язычниковъ.

Въ литературныхъ трудахъ Алипія, Аристида, Квинтиліана и Гавденція ^{*)}, приведенныхъ въ выдержкахъ у Мейбома (1652 г. „*Ανωτήριον εισαγωγή αρμονική*“) содержатся музыкальные знаки древнихъ эллиновъ.

Среди этихъ знаковъ одни употреблялись для вокальной, другіе же для инструментальной музыки, иные для діатоническаго рода, особливые для каждаго изъ другихъ родовъ—хроматическаго и энгармоническаго.

Ими обозначалась не абсолютная (безотносительная) высота звуковъ, а взаимныя отношенія послѣднихъ по строю.

Вотъ начертанія пѣвческихъ знаковъ діатоническаго рода, изображавшихъ ступени совершенной системы:







*) Александръ Алипій, древне-греческій музыкантъ, время жизни котораго точно неизвѣстно (предполагаютъ, что онъ жилъ между II и IV в. по Р. Х.), написалъ „Введеніе въ музыку“. Аристидъ Квинтиліанъ и Гавденцій (оба жили во II в. по Р. Х.)—тоже музыкальные теоретики и историки; первый изъ нихъ писалъ о мелодїи, ритмахъ и музыкал. знакахъ, а второму принадлежитъ введеніе въ гармонію.



Вотъ Алипиево описаніе этихъ знаковъ по-гречески и по-русски:

Ω	ὦ τετράγωνον πλάγιον ἀπεστραμμένον	омега, четырехугольная лежащая *) обратная.
Ϟ	ἡμιφι πλάγιον ἀπεστραμμένον	полуфи лежащее обратное.
ϙ	σίγμα δεπλοῦν ἀπεστραμμένον	двойная обратная сигма.
Ϡ	ῥῶ ἀνεστραμμενον	ро перевернутое.
ϡ	ἀντινῶ	обращенное ни.
Ϣ	ἰῶτα πλάγιον	iota лежащая.
ϣ	ἡμιθῆτα κάτω νεῦον	полуэета обращенная внизъ.
Ϥ	δέλτα ἀνεστραμμένον	дэлта перевернутая.
Ω	ὦ	омега.
Ψ	ψῖ	пси.
Φ	φῖ	фи.
Τ	ταῦ	тау.
Υ	ῥ	ипсилонъ.
Γ	πῖ	пи.
Μ	μῶ	ми.
Λ	λαμβδα	ламбда.
Η	ἤτα	эта.
Γ	γαμμα	гамма.
Β	βῆτα	бэта.

*) Изъ лежащихъ обратными называются буквы, обращенныя верхними частями вправо.

	<p>ὦ τετράγωνον ὄπιον</p>	<p>омега четырехугольная лежащая навзничь.</p>
	<p>ψῖ κάτω νεῦον</p>	<p>пси перевернутое.</p>
	<p>χῖ διεφθορός</p>	<p>хи перечеркнутое.</p>
	<p>ταῦ ἀνεστραμμένον</p>	<p>тау перевернутое.</p>

Эти музыкальные знаки надписывались надъ соотвѣтственными слогами текста, и при томъ или надъ каждымъ слогомъ отдѣльно, напр.:

$\iota \quad \mu \quad \mu \quad \mu \quad \mu \quad \iota \quad \mu \quad \mu \quad \iota \quad \rho \quad \mu$
 Νε - με - σι πτε - ρο - εσ - σα, βι - ου - ρο - πα

или надъ однимъ только начальнымъ слогомъ, если рядъ слоговъ выпѣвался звуками одной высоты:—

$\mu \quad \quad \quad \upsilon \quad \mu \quad \upsilon \quad \iota \quad \mu \quad \varphi$
 Δελ-φον α-να πρω-ω-να μα-αυ-τει-ει-ον ε-φε-πον πα-γον

Если на одинъ слогъ выпѣвалось нѣсколько звуковъ разной высоты, то его повторяли съ проставкою надъ нимъ знаковъ высоты, требуемой мелодическимъ ходомъ (какъ указано выше:

$\mu \quad \iota \quad \upsilon \quad \iota$
 μα - αυ - τει - ει

Если размѣръ распѣтаго стихотворенія оказывался разнообразенъ и сложенъ, то надъ звуковыми знаками иногда ставились ритмическіе знаки продолжительности звука. Звуковой знакъ безъ такой помѣты указывалъ продолжительность въ одну единицу времени (примѣрно въ $\frac{1}{8}$). Слѣдующія помѣты указывали—

—	двѣ	единицы	времени	(напр. = $\frac{2}{8}$)
—	три	”	”	(” = $\frac{3}{8}$)
— —	четыре	”	”	(” = $\frac{4}{8}$)
— — —	пять	”	”	(” = $\frac{5}{8}$)

Если же размѣръ стихотворенія былъ однообразенъ, то достаточно было общаго обозначенія его, напр. ἰαμβος. (Г. Ивановъ. „Филологич. Обозр.“ Т. VII).

Въ названномъ выше изданіи Марка Мейбома *) можно найти всѣ частныя разновидности этихъ знаковъ, количествомъ до 1620, — такъ что Аристоксенъ справедливо говорилъ, что вся наука музыки заключалась въ парасимантикѣ. Этотъ отзывъ Аристоксена, жив. за 350 л. до Р. Х., опредѣляетъ время начала указанной парасимантики, относя его въ весьма глубокой древности.

Знаки временъ (указыв. продолжительность звука) изобрѣтены позднѣе знаковъ звуковъ,—именно въ Александрійскую

*) Маркъ Мейбомъ—музыкантъ-теоретикъ и историкъ XVII в.

эпоху. Исторически извѣстно, что греческій языкъ до III в. предъ Р. Х. не имѣлъ знаковъ ни дыханія, ни ударенія. Александръ же В. и его преемники, въ виду того, что греч. языкъ и музыка стали сильно измѣняться въ устахъ иноплеменниковъ, предприняли мѣры къ сохраненію дѣйствительныхъ удареній въ языкѣ и гармоніи въ музыкѣ; александрійская школа въ свою очередь, ради сохраненія правильнаго произношенія словъ придумала знаки ударенія и дыханія, а для сохраненія музыкальнаго ритма и мелодіи гласовъ—особые знаки звуковъ и счета времени, заимствованные изъ буквъ алфавита.

Эта парасимантика сохранялась до IV в. послѣ Р. Х., когда получила большое распространеніе музыкальная *скорость*, т. е. искусство сократительнаго нотнаго письма посредствомъ особыхъ знаковъ (подоб. *крюкамъ* русскихъ), не похожихъ на буквы алфавита, но все-таки сохраняющихъ довольно ясные слѣды его, какъ это видно изъ антифонарія Григорія Двоеслова. Отсюда произошли тѣ, имѣющіе опредѣленный смыслъ крюковидные знаки, каждымъ изъ коихъ композиторы обозначали цѣлыя музыкальныя предложенія и строки. (Пападопуло).

ГЛАВА II.

Церковное пѣніе въ III и IV вв.

§ 15. По мѣрѣ распространенія христіанства и перехода его отъ уничтоженнаго къ господственному положенію, а также чрезъ обращеніе искусства пѣнія въ одно изъ средствъ борьбы съ ересями,—церковное пѣніе, въ періодъ времени отъ конца II в. и до послѣдней четверти IV в., претерпѣло слѣдующія измѣненія: а) оно усложнилось, стало болѣе искусственнымъ, вслѣдствіе назрѣвшей необходимости сообразовать характеръ и формы его съ разширившимися богослужебными чинами, совершавшимися торжественно при пышной обстановкѣ, и б) по причинѣ заимствованій для церк. пѣнія мелодій, употреблявшихся еретиками, въ него проникли элементы, чуждые изначальному характеру его.

Къ концу II в. христіанство распространилось по всей „вселенной“:—среди всѣхъ извѣстныхъ въ то время народовъ въ большемъ или въ меньшемъ числѣ были исповѣдники Спасителя.

Въ III в. христіанская Церковь, имѣла своихъ членовъ среди всѣхъ классовъ общества и такъ распространилась въ Римской имперіи, что возбуждался вопросъ о томъ, что должно существовать—язычество или христіанство.

эпоху. Исторически извѣстно, что греческій языкъ до III в. предъ Р. Х. не имѣлъ знаковъ ни дыханія, ни ударенія. Александръ же В. и его преемники, въ виду того, что греч. языкъ и музыка стали сильно измѣняться въ устахъ иноплеменниковъ, предприняли мѣры къ сохраненію дѣйствительныхъ удареній въ языкѣ и гармоніи въ музыкѣ; александрийская школа въ свою очередь, ради сохраненія правильнаго произношенія словъ придумала знаки ударенія и дыханія, а для сохраненія музыкальнаго ритма и мелодіи гласовъ—особые знаки звуковъ и счета времени, заимствованные изъ буквъ алфавита.

Эта парасимантика сохранялась до IV в. послѣ Р. Х., когда получила большое распространеніе музыкальная *скорость*, т. е. искусство сократительнаго нотнаго письма посредствомъ особыхъ знаковъ (подоб. *крюкамъ* русскихъ), не похожихъ на буквы алфавита, но все-таки сохраняющихъ довольно ясные слѣды его, какъ это видно изъ антифонарія Григорія Двоеслова. Отсюда произошли тѣ, имѣющіе опредѣленный смыслъ крюковидные знаки, каждымъ изъ коихъ композиторы обозначали цѣлыя музыкальныя предложенія и строки. (Пападопуло).

ГЛАВА II.

Церковное пѣніе въ III и IV вв.

§ 15. По мѣрѣ распространенія христіанства и перехода его отъ уничтоженнаго къ господственному положенію, а также чрезъ обращеніе искусства пѣнія въ одно изъ средствъ борьбы съ ересями,—церковное пѣніе, въ періодъ времени отъ конца II в. и до послѣдней четверти IV в., претерпѣло слѣдующія измѣненія: а) оно усложнилось, стало болѣе искусственнымъ, вслѣдствіе назрѣвшей необходимости сообразовать характеръ и формы его съ разширившимися богослужебными чинами, совершавшимися торжественно при пышной обстановкѣ, и б) по причинѣ заимствованій для церк. пѣнія мелодій, употреблявшихся еретиками, въ него проникли элементы, чуждые изначальному характеру его.

Къ концу II в. христіанство распространилось по всей „вселенной“:—среди всѣхъ извѣстныхъ въ то время народовъ въ большемъ или въ меньшемъ числѣ были исповѣдники Спасителя.

Въ III в. христіанская Церковь, имѣла своихъ членовъ среди всѣхъ классовъ общества и такъ распространилась въ Римской имперіи, что возбуждался вопросъ о томъ, что должно существовать—язычество или христіанство.

Во второй половинѣ II в. среди пастырей Церкви устанавливается іерархическое старѣйшинство по знатности управляемыхъ ими областей *); Викторъ, епископъ римскій, выступаетъ съ притязаніями на верховныя права во вселенской церкви.

Въ концѣ II и особенно въ III в. христіанская Церковь, пользуясь правами дозволеннаго религіознаго общества, открыто вступаетъ въ міръ; появляются благоустроенные храмы, въ которыхъ на глазахъ язычниковъ совершаются богослуженія.

Въ началѣ IV в. императоръ Константинъ В. со своею благочестивою матерью царицей Еленой воздвигаютъ во множествѣ обширные храмы и опредѣляютъ большія матеріальныя средства на содержаніе церковнаго клира **).

Наконецъ, въ IV в. богослужebныя чинопослѣдованія получили окончательное завершеніе. Общую значимость и силу очарованія этихъ чиновъ можно соизмѣрить только той крайней жизненностью, которая сохранялась въ нихъ неизмѣнно въ теченіи 16—17 вѣковъ, и которая доселѣ далеко еще не утратилась,—той горячей любовью къ нимъ, которая возставляла вѣрующихъ на великую борьбу въ защиту ихъ неприкосновенности и древней чистоты, содѣлывала готовыми ко принятію за нихъ тяжкихъ гоненій и страданій—„даже до узъ и темницъ“, даже до смерти позорной.

Сопоставивъ все сказанное о внѣшнемъ состояніи христіанства въ періодъ времени III—IV вв., и принявъ здѣсь къ учету, какъ логическое слѣдствіе всего этого, совершенно искреннее и радостное упоеніе побѣдой, купленной потоками пролитой крови, исповѣдниковъ отъ нынѣ вселенской религіи,—должно признать, что христіанство въ то время переживало пору своей весны,—ту пору, которая всегда полна желаніями, полна дерзновеніями...

Когда христіанство изъ презираемаго суевѣрія вознеслось до положенія господствующей религіи, когда богослуженіе изъ мрачныхъ катакомбъ и тѣсныхъ могильныхъ усыпальницъ перешло въ свѣтлыя и огромныя базилики, блиставшіе роскошнымъ убранствомъ, когда предстоятели церковныя облачились въ златотканныя одежды, и когда на богослуженіи стали присутствовать высшіе слои общества, царскій дворъ, самъ императоръ,—церковное пѣніе не могло оставаться простымъ и непосредственнымъ изліаніемъ молитвенныхъ чувствъ вѣрующаго народа, но должно было расширяться въ объемъ, стать болѣе изысканнымъ и, во всякомъ

*) Ириней (II в.) и Киприанъ (III в.) говоритъ объ особенномъ первенствѣ римской церкви между всѣми церквами.

***) Бл. Иеронимъ свидѣтельствуетъ согласно съ Амміаномъ Марцелиномъ касательно чрезмѣрной роскоши, которою отличалась напр. римская іерархія, блеска ея одеждъ и экипажей, роскоши ея пиршествъ. *Протекстагъ*, знатный языческій сановникъ, заинтересованный въ улаженіи вражды между Дамасомъ и Урсициномъ, саркастически говорилъ Дамасу, что онъ самъ немедленно сдѣлался бы христіаниномъ, если бы могъ получить епископію Рима. (Робертсонъ).

случаѣ, нарочито составляемымъ какъ въ замыслѣ, такъ и въ исполненіи своемъ.

Обиліе текстовъ *установленныхъ* богослужебныхъ пѣснопѣній создавало необходимость пользоваться при пѣніи книгой, и, значить, ограничивать число исполнителей пѣнія. Новые тексты влекли за собой и новыя мелодіи, *уставное* исполненіе которыхъ требовало опыта и знанія,—именно—пѣснопѣнія, *предназначенныя* къ исполненію при богослуженіи, должны были быть напередъ изучаемы.—Такимъ образомъ для *общины* стала оставаться все меньшая и меньшая доля участія въ пѣніи. Взамѣнъ себя народная масса вынуждена была выставять искусныхъ пѣвцовъ. Съ теченіемъ же времени народъ сталъ стѣсняться выставять публично свое простое безыскусственное пѣніе на ряду съ художественнымъ пѣніемъ избранныхъ хоровыхъ пѣвцовъ, — оно стало казаться блѣднымъ при яркомъ свѣтѣ базиликъ, и бѣднымъ при роскоши внѣшней обстановки богослуженія.

Разширеніе богослужебныхъ чиновъ, умноженіе текстовъ пѣснопѣній, составлявшихся теперь въ искусственныхъ, *книжныхъ* формахъ, далекихъ отъ народной простоты, — способствовало усложненію пѣнія. Пѣснотворцы и пѣснопѣвцы—одни искренно ревнуя о возведеніи пѣнія до соотвѣтствія съ величественной обстановкой богослуженія, иные же въ погонѣ за суетной славой—стали снабжать напѣвы обильными искусственными украшениями и сложнымъ ритмомъ и допускать утонченность въ оттѣнкахъ выраженія.

Если бы не было этихъ излишествъ въ пѣніи, то св. Климентъ Александрійскій не сталъ бы говорить о томъ, какія гармоніи приличны христіанскому пѣнію. Въ его рѣчи слышится укоръ современнымъ ему совершителямъ пѣнія. „Надобно, говоритъ онъ, употреблять гармоніи скромныя и цѣломудренныя, а нѣжныхъ гармоній, которыя страстными переливами голоса располагаютъ къ жизни изнѣженной и праздной, надобно, сколь возможно, избѣгать; важныя и скромныя переливы голоса обуздываютъ дерзость. Потому хроматическія гармоніи должны быть представлены безстыдной дерзости, музыкѣ нецѣломудренной“.

Сообщенное уже здѣсь горячее осужденіе своеволія и неразумія пѣвцовъ, выраженное Св. Іоанномъ Злат., такъ же указываетъ на крайнюю сложность и искусственность въ пѣніи времени сего Св. Отца (IV в.).

О пѣвцахъ, какъ особой степени клира, не разъ упоминается уже въ правилахъ апостольскихъ (Прав. 26, 43 и 69).

Въ посланіи Корнилія (жилъ въ III в.), епископа римскаго, говорится, что римская церковь имѣла при немъ 46 пресвитеровъ, 7 діаконовъ, 7 иподіаконовъ, 42 аколоуа и 52 заклинателя, чтеца, пѣвца и привратника. Соборъ Лаодикійскій (367 г.) укрѣпилъ положеніе чтецовъ и пѣвцовъ. Правило 15 этого собора гласитъ: „Кромѣ пѣвцовъ, состоящихъ въ клирѣ, на амвонъ входящихъ и по книгѣ поющихъ, не должно инымъ нѣкоторымъ

пѣть въ церкви“. Впрочемъ, правило это Вальсамонъ дополняетъ слѣдующимъ изъясненіемъ: „Кажется въ древности нѣкоторые изъ простаго народа присвоили себѣ право чтецовъ, начинали псалмопѣніе, пренебрегая клириковъ, и пѣли непристойно и даже неупотребительное. Отцы, запрещая сіе, говорятъ, что кромѣ клириковъ, поющихъ съ амвона, никто не долженъ *начинать* пѣнія, подпѣвать же не запрещено простымъ, но они должны пѣть только то, что написано въ церковныхъ книгахъ на дифѳерахъ (кожѣ-пергаменѣ)“. Пѣвцы поставлялись въ свое служеніе малымъ посвященіемъ и особою молитвою.

Усложненіе пѣнія, происходившее отъ естественнаго роста общаго христіанскаго быта и отъ увлеченій своимъ искусствомъ со стороны пѣснотворцевъ и пѣвцовъ, хотя и вносило нѣкоторыя нестроенія въ богослуженіе, однако не могло быть такъ опаснымъ, какъ проникновеніе въ пѣніе „*мірскаго*“ духа. Между тѣмъ этотъ духъ сталъ замѣтенъ тотчасъ же, какъ только пѣніе было обращено въ одно изъ средствъ борьбы съ ересями.

Сами ересіархи пользовались музыкой какъ средствомъ привлеченія въ свою общину, или распространенія своихъ лжеученій.

Такъ, еще Павелъ Самосатскій (во второй пол. III в.) пользовался пѣніемъ для приманки на свои собранія любителей зрѣлищъ и музыки. Онъ отмѣнилъ древнюю серьезную музыку Церкви и ввелъ въ церковный хоръ пѣвицъ. Хоръ воспѣвалъ гимны въ прославленіе своего патрона, вмѣсто гимновъ Спасителю.

Мелодіями мірскаго—собственно народной и театральной—музыки пользовались для распространенія своихъ лжеученій—Вардесанъ (IV в.), Арій, Аполлинарій и др. Еретики составляли свои гимны и полагали ихъ на пріятныя мелодіи, а охочій до музыки народъ распѣвалъ эти гимны и незамѣтно для себя пропитывался лжеученіями, содержащимися въ нихъ.

Примѣру еретиковъ—какъ это ни странно—послѣдовали ревнители православія. Они также составляли свои гимны со здравымъ ученіемъ, и полагали ихъ на пріятную музыку,—можетъ быть иногда на ту самую, на которую распѣвались еретическіе гимны *).

Такъ поступали свв. Ефремъ Сиринъ () и Іоаннъ Златоустъ. Послѣдній организовалъ настоящій пѣвческій хоръ подъ управленіемъ придворнаго музыканта, назначеннаго для сего дѣла императрицей Евдоксіей. По словамъ историковъ Созомена и

*) „Они (т. е. пастыри церкви), въ противоположность еретикамъ, составляли въ честь свв. мучениковъ свои возвышенныя и умилительныя пѣснопѣнія, полагали ихъ на напѣвъ, *принятый еретиками*, и, предавъ его православнымъ христіанамъ для употребленія, свободно удерживали паству свою отъ обольщенія“. (Ѳеодоритъ).

**) Гармоній, ученикъ Вардесана, сочинялъ нечестивыя пѣсни, придалъ имъ пріятную мелодію и изображалъ ее буквами (*γράμμασι*). Преп. Ефремъ Сиринъ оставлялъ мелодію Гармонія *безъ всякаго измѣненія*, и для нея писалъ только текстъ пѣснопѣнія съ православнымъ ученіемъ. (Разумовскій).

Никифора этотъ хороначальникъ заготовлялъ и самые гимны, а по выраженію Сократа, былъ только учителемъ пѣвцовъ *).

Рискованность этого приѣма борьбы съ ересями усугублялась еще и тѣмъ, что одни пѣвцы, воспользовавшись создавшимся положеніемъ, могли извлекать для себя пользу изъ угодничества вкусамъ толпы шаткихъ въ вѣрѣ, другіе же—усердствовать въ приниженіи идеаловъ церковнаго пѣнія по одному только недомыслию своему.

Такъ или иначе, но во второй половинѣ IV в. повсемѣстно раздаются жалобы на нестроенія въ церковномъ пѣніи, заключающіяся именно въ „обмірщеніи“ его. „Театральность“ церковнаго пѣнія преслѣдуется въ извѣстномъ, уже нѣсколько разъ упоминаемомъ, обличеніи св. Іоанна Златоустаго, обращенномъ къ пѣвцамъ.—Впрочемъ, пѣвцы всѣхъ временъ не могутъ пожаловаться на недостатокъ строгости къ нимъ со стороны своихъ судій, которыми бываютъ, обыкновенно, люди всякаго чина—отъ іерарховъ церковныхъ до самыхъ простыхъ мірянъ, частныхъ устройенію церковному и чуждыхъ ему.

Судь этотъ не всегда былъ вполнѣ правымъ. Особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда отъ пѣвцовъ требовали сообразовать свою дѣятельность съ данными текущими—иногда совершенно случайными—обстоятельствами церковной жизни, а между тѣмъ разцѣнивали эту дѣятельность съ высоты общихъ идеаловъ Церкви и прямыхъ задачъ искусства церковнаго пѣнія. Такъ могло быть именно въ IVв.—во время сильнѣйшаго разгара борьбы православія съ аріанствомъ и другими ересями. Пѣвцы находились тогда въ особенно неудобномъ положеніи, при которомъ строгіе укоры могли ожидать нечаянно. Въ то время отъ пѣвцовъ требовалось, чтобы они своимъ искусствомъ способствовали возвращенію въ православіе отпадшихъ по прельщенію, въ которомъ не малое значеніе имѣла и *усладительная* музыка.

Съ другой же стороны, было ясно, что строгая, соотвѣтственная господствующему въ то время полу-аскетическому характеру въ церковной жизни, музыка не могла оправдать возлагаемыхъ на нее надеждъ ревнителей православія, и привлечь тѣхъ слабыхъ вѣрою и волею своею, которые и въ религіи искали для себя разнаго рода удобствъ и чувственныхъ наслажденій. Такимъ образомъ въ подобныхъ случаяхъ пѣвцамъ ничего не оставалось дѣлать, какъ только „клинь клиномъ вышибать“, какъ говорится. Возможно, конечно, что пѣвцы не всегда удерживались въ границахъ хотя бы терпимаго; бывали, вѣроятно, случаи, что они допускали излишества изъ усердія не по разуму. Но когда люди не своей волей поставляются въ рискованное положеніе и, такъ сказать, обрекаются на неосторожные шаги, то отвѣтственность за послѣдніе не всецѣло падаетъ на нихъ...

*) Хоръ православныхъ успѣхами своего пѣнія превзошелъ хоръ аріанъ. Аріане пришли отъ этого въ ярость, и однажды, во время ночного крестнаго хода, напали на христіанъ, перебили до смерти нѣсколькихъ человѣкъ. между прочими убили и придворнаго хороначальника. (Фил. Черниг.).

Еще менѣ пѣвцы заслуживали укора за тѣ нестроенія церковныя, которыя проистекали отъ употребленія ими пріемовъ, требовавшихся ихъ спеціальностью. Такъ,—маханіе руками, движеніе тѣломъ при пѣніи почитались непристойными вообще. Но если даже въ наше время при хоровомъ пѣніи положительно невозможно избѣжать регентированія, то что долженъ былъ дѣлать тотъ придворный музыкантъ, который былъ у св. Іоанна Златоустаго хороначальникомъ, когда, при несовершенствѣ пѣвческаго искусства, хоровое пѣніе держалось исключительно на „хириноміи“?...

„Хириномія“,—слово, буквально означающее управление посредствомъ рукъ,—есть остатокъ древне-греческаго театра. *Χειρονομείν* у древнихъ грековъ означало различныя движенія правой руки; посредствомъ извѣстнаго сочетанія пальцевъ и поднятія или опущенія руки старшій пѣвецъ управлялъ пѣніемъ хора. Онъ становился на возвышеніи, съ котораго могъ имѣть передъ глазами весь хоръ, почему и назывался *μεσούφωρος*—стоящій на срединѣ, или *χоруφαῖος*—головщикъ; онъ давалъ, при помощи рукъ, тактъ и ритмъ; иногда же пользовался для этого ногами, а то и особымъ желѣзнымъ инструментомъ, называвшимся кроталль (*κρόταλλον*), для болѣе сильнаго отбиванія такта и ритма мелодіи.

Первые слѣды хириноміи какъ спутницы священнаго пѣнія въ Церкви находятся въ исторіи 1-го Вселенскаго собора. Св. Іоаннъ Златоустъ, во время своего діаконства въ Антіохіи, сильно нападалъ на примѣненіе хириноміи въ церкви. Во время же своего архіепископства въ Константинополѣ примирился, очевидно, съ нею.—О хириноміи упоминаетъ Константинъ Багрянородный, Кедринъ и Іоаннъ Каменіать. Хириномія широко распространилась во время иконоборчества, когда императоры-иконоборцы не только щедро вознаграждали за нее церковныхъ пѣвцовъ, но и сами пѣли вмѣстѣ съ ними и вмѣстѣ занимались хириноміею, и даже держали во дворцѣ школу пѣнія для отличавшихся голосомъ дѣтей императорской фамиліи. Хириномія перестала быть изящнымъ искусствомъ только послѣ взятія Византіи крестоносцами; держалась вообще до 1650 года, а для насъ осталась только однимъ историческимъ воспоминаніемъ.

Надъ изслѣдованіемъ и уразумѣніемъ смысла и силы хириномическихъ знаковъ византійской парасимантики потрудились многіе европейскіе ученые, но безуспѣшно. Думается, однако, что эти знаки были предметомъ изученія, но—отнюдь не книжнымъ путемъ:—они изучались также, какъ изучаются ораторскія манеры, искусство возбуждать чувства (слушателей), т. е., только путемъ практики и нагляднаго примѣра самаго учителя. (Пападопуло).

Итакъ,—пѣніе, бывъ обращеннымъ въ средство борьбы съ ересями, хотя и достигало благихъ успѣховъ въ этомъ своемъ назначеніи,—терпѣло большія потери.

Нестроенію въ пѣніи немало способствовало и отсутствіе собственно музыкально-теоретическаго критерія. — Въ самомъ дѣлѣ, если пѣніе регулировалось только „духомъ Христовымъ“, то надо было ожидать, что съ ослабленіемъ у вѣрующихъ воспріимчивости въ отношеніи этого духа, должны были начаться и нестроенія въ пѣніи. Иныхъ же основъ, болѣе—такъ сказать—осязательныхъ, или какихъ-либо признаковъ, ясно опредѣляющихъ собственно христіанское пѣніе, Церковь IV в. не имѣла. Тогда не имѣлось именно опредѣленныхъ теоретическихъ основъ пѣнія, по которымъ оно могло бы технически устроиться и, въ случаѣ нужды, исправляться; не было установленныхъ границъ для него, и, поэтому, нельзя было съ достаточною увѣренностію сказать—когда оно находилось въ области церковности и когда принадлежало музыкальному искусству вообще.

Эта общая безсистемность пѣнія сказалась, очевидно, въ то время, когда и въ западныхъ церквахъ рѣшено было, по примѣру церквей восточныхъ, воспользоваться пѣніемъ для укрѣпленія духовныхъ иль православной паствы при утѣсненіяхъ ея со стороны аrianъ; когда нужно было распушенной музыкѣ еретиковъ противопоставить здоровое пѣніе православныхъ,—почему тамъ въ правленіе Миланской церковью св. Амвросія были предприняты мѣры къ установленію теоретическихъ основъ и общаго характера православнаго богослужебнаго пѣнія. Для сего пѣніе было ограничено въ употребленіе ладовъ и способовъ музыкальнаго выраженія.

Изъ составленнаго тогда сборника пѣснопѣній, извѣстнаго подъ назв. „Антифонарій“ (сбор. пѣсноп., испол. *антифонно*), усматривается, что церковное пѣніе вращалось въ четырехъ автентическихъ ладахъ—фригійскомъ, лидійскомъ, миксолидійскомъ и дорійскомъ, называвшихся *гласами*—1-мъ, 2-мъ, 3-мъ и 4-мъ,

Были установлены *примѣты* или особенності каждого гласа, къ которымъ относились:

а) *энехема* или формула гласа, т. е. діапазонный видъ вообще и въ частности—строй основнаго пентахорда даннаго лада. (*Пролелсисъ* или захватъ мелодіи—т. е. количество звуковъ, входящихъ въ составъ послѣдней—обыкновенно ограничивался главнымъ пентахордомъ лада, почему эти пентахорды ладовъ назыв. *трѣпами*—*бѣговыми* кругами—гласовъ).

б) *эпехема* или исходный (финальный тожъ) звукъ мелодіи, и
в) *преобладающіе* или *господствующіе* звуки мелодіи.

Исходнымъ звукомъ служила, обыкновенно, тоника, а господствующимъ—доминанта лада.

„Пѣніе, упорядоченное для западныхъ церквей при св. Амвросіи, получило названіе народнаго, вѣроятно, по причинѣ своей несложности и вдохновеннаго единодушнаго исполненія цѣлой общиной“. (Доммеръ).

Гвидо Аретинскій—знаменитый музыкантъ XI в.—называетъ пѣсни Амвросія метрическими, т. е. такими, которыя пѣты были

мѣрно, какъ идутъ стопы въ стихахъ. (Филаретъ Черниг.) Амвросіанское пѣніе состояло, вѣроятно, въ музыкальной декламации, при которой звукъ зависитъ еще вполнѣ, какъ у древнихъ, отъ слова, а псалмодія и *возгласы*, которые поются и произносятся речитативомъ еще и въ настоящее время въ церкви, могутъ если не походить на него, то быть ему сродни, или же являются его позднѣйшими передѣлками. (Науманъ).

Пѣніе Миланской церкви авторизовано именемъ Амвросія—*Cantus Ambrosianus*.

Четвертый вѣкъ надо признать временемъ усиленной дѣятельности Церкви въ области пѣнія. Не говоря уже объ іерархахъ или клирикахъ, но и простые міряне увлекаются пѣніемъ и разсужденіями о немъ. Споры о пѣніи возникаютъ между цѣлыми церквами, — какъ напр. упомянутый выше споръ объ антифонномъ пѣніи Василия В.—предстоятеля церкви Кесарійской съ неокесарійцами.

Вообще надо сказать,—IV в. есть первое время открытаго явленія Церкви міру. Положеніе это было для Церкви новымъ. Она еще не обладала формами общенія съ міромъ. А выработка формъ дѣло весьма сложное. Время, и только время отливаетъ ихъ. Если бы Церковь могла еще въ спокойствіи, безъ помѣхи трудиться надъ своимъ развитіемъ. Но нѣтъ,—ее тѣснило язычество, ее раздирали ереси. „Бѣды отъ языкъ... бѣды во лжебратіи“. (2 Кор. XI, 26).

Съ другой же стороны — всѣмъ этимъ бѣдамъ надлежало быть для большого уясненія и упроченія истины. Когда предлагается мнѣніе новое хотя-бы только по выраженію, то приходится опредѣлять къ нему свои отношенія, сравнивать его съ другими, существующими по данному вопросу, мнѣніями и допускать, или отвергать его. Такимъ образомъ и бываетъ, что истина въ своей полнотѣ выясняется именно вслѣдствіе нападеній на нее заблужденія, и то, что въ началѣ является чувствомъ и убѣжденіемъ, постепенно выражается въ точныхъ и формальныхъ положеніяхъ.

Возникновенію нестроеній въ пѣніи мы обязаны приведеніемъ къ ясной и научной формѣ тѣхъ правилъ пѣнія, которыя дотолѣ содержались съ меньшей очевидностью, хотя умы людей и не занимались точнымъ опредѣленіемъ ихъ. И въ IV в.,—не смотря на то, что почти повсюду слышатся сѣтованія на непорядки въ пѣніи,—создается та почва, которая питаетъ искусство послѣдующаго времени до нашихъ дней включительно.

Вотъ имена ревнителей пѣнія, трудившихся въ III и IV вв.

Св. Меѳодій Патарскій, мученически скончавшійся въ началѣ IV в. Онъ написалъ различные гимны, направленные противъ еретиковъ, и кромѣ того гимнъ дѣвственницъ, воспѣвавшихъ Христа, дошедшій до нашего времени и извѣстный подъ заглавіемъ: „Пиръ десяти дѣвъ“. Гимнъ этотъ предназначался для исполненія solo съ припѣвомъ лика (хора).

Вотъ начало этого гимна:

Одна изъ дѣвъ.

Дѣвы! Съ небесъ гремитъ гласъ, возбуждающій мерт-
выхъ.

Онъ повелѣваетъ всѣмъ вмѣстѣ, въ бѣлыхъ одеж-
дахъ и съ свѣтильниками,
Нестись къ востоку, на срѣтеніе Небеснаго Жениха.
Встаньте, прежде чѣмъ Господь внидетъ въ двери!

Ликъ дѣвъ.

Тебѣ посвящаю себя чистою
И съ свѣтоноснымъ свѣтильникомъ
Срѣтаю Тебя, Небесный Женише!

Одна.

Убѣгая мірскаго блаженства, по которомъ вздыхаютъ
земнородные,

И удовольствій жизни, наслажденій любви, молю Тебя:
Защити меня спасающею десницею Твоею
И даруй мнѣ, Блаже, вѣчно зрѣть красоту Твою!

Ликъ.

Тебѣ посвящаю себя, и проч.

Полагаютъ, что если не самъ св. Меѳодій сочинилъ трогательную пѣснь полунощницы: „Се женихъ грядетъ въ полунощи“, то гимномъ дѣвственницъ далъ всѣ образы для сочиненія ея.

Св. Аѳанасій Великій, архіепископъ Александрійскій (род. 296, ум. 374 г.). О немъ бл. Августинъ говоритъ, что онъ ввелъ пѣніе особеннаго рода. „Для меня, говоритъ Августинъ, лучше всего то, что говорили мнѣ объ александрійскомъ епископѣ Аѳанасіѣ, который такъ настроилъ чтеца пѣть псалмы, что тотъ какъ будто не столько поетъ, сколько читаетъ“. Сократъ, Созоменъ и Θεодоритъ рассказываютъ объ одномъ опытѣ дѣйствія, какое могло имѣть и имѣло пѣніе, установленное Аѳанасіемъ для своей церкви.—Солдаты посланы были арианствующимъ начальствомъ схватить Аѳанасія и представить въ судъ. Они вошли въ церковь, гдѣ былъ Аѳанасій. Пастырь велѣлъ діакону приглашать народъ къ молитвѣ (читать ектенію); а вслѣдъ за тѣмъ сказалъ, чтобы пѣли псаломъ и народъ подпѣвалъ: *яко въ вѣкъ милость Его*. Стройное пѣніе огласило храмъ; воины не дозволили себѣ прервать священное благоговѣніе, возбужденное въ нихъ и въ народѣ; это спасло Аѳанасія отъ рукъ враговъ его. (Фил. Черн.). Въ своемъ сочиненіи „О псалмахъ, противъ Маркеллина“ онъ много говоритъ о силѣ и значеніи псалмопѣнія.

Св. Ефремъ Сиринъ (родомъ сиріецъ), скончался въ 378 г. Былъ монахомъ, и едва принялъ на себя санъ діакона по глубокому смиренію своему. Сирійцы приписываютъ ему множество гимновъ и до 1,200 пѣсней, назначенныхъ для противодѣйствія пѣснямъ еретиковъ (гностиковъ, Вардесана и Армонія). Его пѣснопѣнія въ честь Богоматери, мучениковъ и святыхъ употребля-

лись въ его время въ сирійской литургіи. Онъ научилъ монахинь дѣвственницъ пѣть христіанскія пѣсни въ церквахъ. Его твореніями пользовались въ качествѣ матеріала позднѣйшіе гимнографы; такъ, напр., на основѣ его гимна въ честь Пр. Богородицы: „Честнѣйшая херувимовъ...“ Косма Маюмскій составилъ ирмосъ и тропари 9-й пѣсни канона, которые и распѣлъ для двупѣснцевъ и трипѣснцевъ Четыредесятницы. Пѣснь—„Вышую небесъ и чистшую свѣтлостей солнечныхъ“, кондакъ на погребеніи „Со святыми упокой“ и много другихъ пѣснопѣній церковныхъ суть молитвы преподобнаго Ефрема, лишь переведенныя и свободно переложенныя пѣснотворцами въ молитвенные гимны.

Св. *Василій Великій*, епископъ Кесаріи Каппадокійской,—родился въ 329 г., умеръ 1 января 379 г. Всякой мудрости, и церковной, и мірской, и въ частности музыкѣ онъ ревностно обучался въ Аѳинахъ. Въ его занятіяхъ музыкой принимала участія его мать Эмилиа, младшій братъ и славный впоследствии гимнографъ Григорій Нисскій, епископъ Каппадокіи. Св. Василій весьма любилъ антифонное пѣніе, и много трудился для устроенія его. Его другъ, Григорій Назіанзинъ,—вспоминая время, проведенное въ Кесаріи у Василія, прекрасно поетъ объ антифонномъ пѣніи:—

Смотри—ночь въ Божьемъ псалмопѣнни:
 Забыты немощъ женъ, мужей.
 Сонмъ Ангеловъ святыхъ! Какихъ?
 Въ согласныхъ антифонахъ пѣснь
 То долу, до горъ парить,
 Несетъ хвалу Отцу небесъ.

Св. *Григорій Назіанзинъ*, епископъ Константинопольскій, ум. въ 391 г. Онъ боролся противъ аріанъ и положилъ на музыку многіе гимны въ опроверженіе ихъ и особенно еретика Аполлинарія. Такъ,—Аполлинарій выдалъ ψαλτήριον καίνον, по которой ученики его пѣли пѣсни, ничего неимѣвшія общаго съ Псалтирю Давида. Григорій подавалъ противъ яда—врачевство—свои пѣсни. Онъ такъ писалъ о своихъ стихахъ: „Если у нихъ—еретиковъ—есть длинныя слова, новыя псалтири, разногласія съ Давидомъ и пріятный метръ именуется завѣтомъ третьемъ,—вотъ и мы будемъ вѣщать псалмы, и мы станемъ писать много, и мы будемъ составлять метры“. Слова св. Григорія послужили источникомъ послѣдующей гимнографіи.

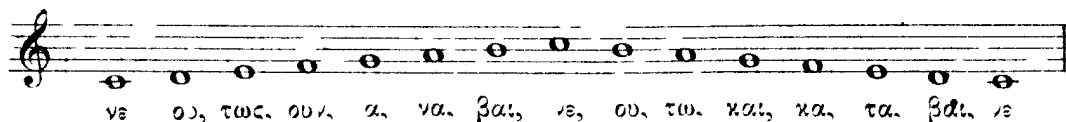
Такъ,—слово св. Григорія на Пасху начинается словами: „вотъ день воскресенія, начало блаженное; просвѣтимся торжествомъ, обнимемъ другъ друга; скажемъ—братія“ и пр. Иоаннъ Дамаскинъ воспользовался этими словами для пасхальной стихиры, воспѣваемой и до нынѣ. Въ томъ же Словѣ читаемъ слова, помѣщенные въ одномъ изъ тропарей пасхальнаго канона: „Вчера я погребался вмѣстѣ съ Тобою, Христе, теперь встаю вмѣстѣ съ Тобою“ и проч. Второе Слово св. Григорія на Пасху оканчивается словами: „О Пасха велія и священная, Христе! О

мудрость и сила“ и проч. Эти слова нынѣ находятся въ послѣднемъ тропарѣ канона. Слово на Рождество Христово начинается такъ: „Христось раждается, славите; Христось съ небесъ, срѣтайте; Христось на землѣ, возноситеся, — пойте Господу вся земля“ и проч. Косма Маюмскій взялъ эти слова для перваго ирмоса рождественскаго канона. Такія же заимствованія изъ словъ св. Григорія сдѣланы для многихъ пѣснопѣній церковныхъ. Такого рода заимствованія были въ обычаѣ. Авва Дороѣей (жив. въ VI в.) пишетъ: „пѣть что-нибудь изъ писаній св. Богоносныхъ Отцевъ весьма полезно потому, что они всегда и вездѣ научаютъ насъ тому, что клонится къ просвѣщенію душъ нашихъ. Изъ нихъ прежде всего мы можемъ узнать, что Церковь воспоминаетъ: Господскій-ли праздникъ, или праздники св. мучениковъ, или отцевъ, или другой какой либо священный и достопамятный день“.

Гимнь „Богу“, написанный св. Григоріемъ есть прототипъ гимна „Те Deum“ знаменитаго пастыря св. Амвросія.

Дай мнѣ прославить, дай мнѣ воспѣть
Тебя безсмертнаго Властителя,
Тебя Царя и Господа.
Тобой и пѣснь и хвала;
Тобой лики Ангеловъ,
Тобой вѣка безконечные;
Ты засвѣтилъ солнце,
Тобой течеть луна,
Тобой красота звѣздъ,—и проч.

Св. Амвросій, епископъ Медиоланскій (Миланскій), родился въ Галліи въ 340 г., скончался въ 397 г. Онъ ввелъ въ своей епископіи антифонное пѣніе псалмовъ и гимновъ по обычаю восточныхъ церквей. Хорошо зная древнегреческую музыку, онъ ввелъ въ употребленіе греческія односложныя названія тоновъ тетрахорда: 1-я ступень—*τε*, 2-я—*τα*, 3-я—*τη* и 4-я—*τω*, и изобрѣлъ такое обозначеніе для тоновъ діапазона: *νε, ου, τωσ, ουν, α, να, βαι, νε, ου, τω, και, κα, τα, βαι, νε* *). Напр.:



Св. Амвросій положилъ основаніе такъ называемому „амвросіанскому пѣнію“, *cantus ambrosianus*, отличительнымъ характеромъ котораго является ритмъ. Нѣкоторые допускаютъ, что именно св. Амвросій, ради того, чтобы избѣжать языческой терминологіи, ввелъ для первообразныхъ (автентическихъ) грече-

*) *νε, ου, τωσ* и проч. суть не что иное какъ отдѣльные слоги греческой фразы: *ὄψως ἀνάβαινε ὄψω και κατὰβαινε*, т. е. „такъ восходи (голосомъ) и такъ нисходи“, съ прибавкою въ началѣ слога *νε*. (Звѣревъ).—Впрочемъ эта фраза приписывается Амвросію позднѣйшими греческими истор.

скихъ гласовъ—дорійскаго, лидійскаго, фригійскаго и миксолидійскаго иныя названія, именно—гласъ первый, второй, третій и четвертый. Впослѣдствіи св. Григорій Двоесловъ далъ названія производнымъ (плагальнымъ) ладамъ названія „косвенныхъ гласовъ“—косвенный 1-го, косвенный 2-го, косвенный 3-го и косвенный 4-го. Но такъ какъ нѣкоторые не только признаютъ общее сходство названныхъ древне-эллинскихъ гласовъ съ первыми четырьмя амвросіанскими гласами, но и вполне опредѣленно указываютъ на параллель между фригійскимъ и амвросіанскимъ первымъ, и т. д., то нужно замѣтить, что эту параллельность отнюдь не должно понимать въ смыслѣ тождественности мелодической.

Св. Амвросію приписываютъ торжественную пѣснь „Тебе Бога хвалимъ“, но вышеприведенный гимнъ св. Григорія Назіанзина— „Дай мнѣ воспѣть“—сходный не только по содержанію, но и по выраженіямъ,—даетъ поводъ заключать, что св. Амвросій лишь обработалъ послѣдній гимнъ, изложивъ его въ своемъ, общедоступномъ, сильномъ—лапидарномъ стилѣ. Вообще надо сказать,—именемъ великаго святителя авторизовано многое число текстовъ пѣснопѣній и мелодій,—что сдѣлано изъ ревности къ славѣ святителя и ради успѣшнаго проведенія въ церковное употребленіе, такихъ пѣснопѣній, которыя вѣроятно не были бы приняты подъ именемъ дѣйствительныхъ своихъ авторовъ. Возможно и то, что пѣсни, написанныя въ подражаніе или въ стилѣ Амвросія, названы его именемъ.

Изъ словъ бл. Августина о впечатлѣніяхъ, полученныхъ имъ при первомъ посѣщеніи Миланской церкви, во время пѣнія хора, можно заключить объ общемъ характерѣ и дѣйствиіи пѣнія, введеннаго св. Амвросіемъ. „По мѣрѣ того, какъ голоса доходили до моего слуха, истина проникла въ сердце, а благочестіе заставляло меня проливать слезы радости“.

Рамбахъ въ своей Антологіи христіанскихъ пѣсней даетъ слѣдующее сужденіе о гимнахъ св. Амвросія: „Они для всѣхъ послѣдующихъ пѣснотворцевъ были образцомъ и заслужили сіе своимъ благочестивымъ тономъ, своимъ благороднымъ, полнымъ достоинства, выраженіемъ“.

Блажен. Иеронимъ, (340—420) одинъ изъ ученнѣйшихъ учителей Западной Церкви. Онъ былъ учителемъ пѣнія въ Римѣ и въ числѣ его учениковъ были замужнія женщины, вдовы и дѣвы, изъ которыхъ составлялся церковный хоръ.

Блаж. Августинъ, еп Гиппонскій (353—430), величайшій изъ отцовъ Западной Церкви, признанный вмѣстѣ и славнымъ пѣснопѣвцемъ.

Св. Іоаннъ Златоустъ (345—407), архіепископъ Константинопольскій съ 377 г. Одаренный музыкально гимнографъ, онъ сочинялъ гимны, направленные противъ аріанъ, благочестивыя пѣсни и тропари. При немъ впервые на литургіяхъ и всенощныхъ бдѣніяхъ сталъ принимать участіе правильно организован-

ный хоръ. Великій вселенскій святитель дѣломъ и словомъ своимъ весьма много способствовалъ благолѣпію богослуженія церковнаго, и очень цѣннымъ средствомъ для сего почиталъ пѣніе. Вотъ его просвѣщеннѣйшее разсужденіе о дѣйстви пѣнія вообще и, въ частности, церк. пѣнія на духовный міръ человѣка: „Господь соединилъ съ пророчествами мелодію для того, чтобы всѣ, увлекаясь плавнымъ теченіемъ стиховъ, съ совершеннымъ усердіемъ возглашали священныя пѣснопѣнія. Ничто не возбуждаетъ, не окрыляетъ такъ духа, ничто такъ не отрѣшаетъ его отъ земли и узъ тѣлесныхъ, ничто такъ не наполняетъ любовью къ мудрости и равнодушіемъ къ житейскимъ дѣламъ, какъ пѣніе стройное, какъ пѣснь священная, сложенная по правилу ритма. Мы по природѣ любимъ пѣніе и стихи; плачущее дитя успокаивается, слушая ихъ. Дорожные люди, трудясь въ полдень съ рабочими животными, пѣніемъ облегчаютъ скуку пути и для себя и для нихъ. Тоже дѣлаютъ земледѣльцы, виноградари. Когда слушаютъ пѣніе и пѣсни, сноснѣе становится трудъ и работа. Итакъ, поелику сіе утѣшеніе весьма близко къ природѣ нашей,—то дабы діаволь не развращалъ людей сладострастными пѣснями, Господь установилъ пѣніе псалмовъ, дабы изъ этого мы получили и удовольствіе и пользу“.

Св. Кириллъ Александрійскій (ум. 444 г.), которому приписываютъ Троичное пѣснословіе „Единородный Сыне и Слове Божій“, похвалу Боородицѣ „Достойно есть яко воистину“, пѣснь Ей же „Богородице Дѣво“ и другія пѣснопѣнія.

ГЛАВА III.

Пѣніе въ V—VII в.в.

§ 16. *Время съ V по VII в. включительно было періодомъ развитія тѣхъ первоосновъ церковнаго пѣнія, которыя установились или обрисовались въ предшествовавшее время. Такъ,—выработались законы церковнаго осмогласія, ставшаго впоследствии основой всего богослужебнаго пѣнія; опредѣлился въ музыкальныхъ и литургическихъ выраженіяхъ общій характеръ пѣнія, и положено было начало церковно-пѣвческой письменности, обезпечивавшей сохранность собственно церковнаго пѣнія.*

Гласы, какъ лады или музыкальныя лѣствицы, были у грековъ въ до-христіанскую эру. Но количество ихъ тогда съ точностью не опредѣлялось. Лады или гармоніи, на которыхъ покоились гласы, образовывались по системамъ — дихорда, трихорда, тетрахорда, пентахорда, гексахорда, гептахорда и октахорда; звукоряды изъ октавы съ квартой, изъ октавы съ квин-

ный хоръ. Великій вселенскій святитель дѣломъ и словомъ своимъ весьма много способствовалъ благолѣпію богослуженія церковнаго, и очень цѣннымъ средствомъ для сего почиталъ пѣніе. Вотъ его просвѣщеннѣйшее разсужденіе о дѣйстви пѣнія вообще и, въ частности, церк. пѣнія на духовный міръ человѣка: „Господь соединилъ съ пророчествами мелодію для того, чтобы всѣ, увлекаясь плавнымъ теченіемъ стиховъ, съ совершеннымъ усердіемъ возглашали священныя пѣснопѣнія. Ничто не возбуждаетъ, не окрыляетъ такъ духа, ничто такъ не отрѣшаетъ его отъ земли и узъ тѣлесныхъ, ничто такъ не наполняетъ любовью къ мудрости и равнодушіемъ къ житейскимъ дѣламъ, какъ пѣніе стройное, какъ пѣснь священная, сложенная по правилу ритма. Мы по природѣ любимъ пѣніе и стихи; плачущее дитя успокаивается, слушая ихъ. Дорожные люди, трудясь въ полдень съ рабочими животными, пѣніемъ облегчаютъ скуку пути и для себя и для нихъ. Тоже дѣлаютъ земледѣльцы, виноградари. Когда слушаютъ пѣніе и пѣсни, сноснѣе становится трудъ и работа. Итакъ, поелику сіе утѣшеніе весьма близко къ природѣ нашей,—то дабы діаволь не развращалъ людей сладострастными пѣснями, Господь установилъ пѣніе псалмовъ, дабы изъ этого мы получили и удовольствіе и пользу“.

Св. Кириллъ Александрійскій (ум. 444 г.), которому приписываютъ Троичное пѣснословіе „Единородный Сыне и Слове Божій“, похвалу Боородицѣ „Достойно есть яко воистину“, пѣснь Ей же „Богородице Дѣво“ и другія пѣснопѣнія.

ГЛАВА III.

Пѣніе въ V—VII в.в.

§ 16. *Время съ V по VII в. включительно было періодомъ развитія тѣхъ первоосновъ церковнаго пѣнія, которыя установились или обрисовались въ предшествовавшее время. Такъ,—выработались законы церковнаго осмогласія, ставшаго впоследствии основой всего богослужебнаго пѣнія; опредѣлился въ музыкальныхъ и литургическихъ выраженіяхъ общій характеръ пѣнія, и положено было начало церковно-пѣвческой письменности, обезпечивавшей сохранность собственно церковнаго пѣнія.*

Гласы, какъ лады или музыкальныя лѣствицы, были у грековъ въ до-христіанскую эру. Но количество ихъ тогда съ точностью не опредѣлялось. Лады или гармоніи, на которыхъ покоились гласы, образовывались по системамъ — дихорда, трихорда, тетрахорда, пентахорда, гексахорда, гептахорда и октахорда; звукоряды изъ октавы съ квартой, изъ октавы съ квин-

той и двухъоктавные принимались за особья системы; и все это могло излагаться въ строяхъ трехъ родовъ—діатоническомъ, хроматическомъ и энгармоническомъ.

Распływчивость этой теоріи очевидна. И насколько податливость теоретической почвы могла быть выгодной для мірской музыки, въ ея стремленіяхъ служить выраженіемъ безконечно разнообразныхъ чувствъ и идей многоликой и измѣнчивой мірской жизни,—настолько же она оказывалась неудобной для музыки церковной, съ ея совершенно опредѣленнымъ и, къ тому же, узкимъ назначеніемъ. Поэтому-то труды св. Амвросія, посвященные созданію устойчивыхъ музыкальныхъ основъ,—которыми характеризовалось пѣніе собственно церковное,—какъ въ свое время, такъ и впослѣдствіи признавались весьма благодѣтельными для *самостоятельнаго* существованія и развитія богослужебнаго пѣнія. Но и чрезъ нихъ же западная церковь обособилась въ пѣніи отъ церкви восточной. Такъ,—хотя св. Амвросій и ввелъ въ западной церкви гласовое пѣніе по образцу церкви восточной, однако ограничилъ его употребленіемъ ладовъ *исключительно* діатоническаго рода. Между тѣмъ церковь восточная—собственно византійская—осталась въ пѣніи вѣрна всѣмъ музыкальнымъ традиціямъ древнихъ эллиновъ. И вотъ съ V в. пѣснотворцы восточной и западной церковей начинаютъ совершенно независимо другъ отъ друга разбрасывать церковное гласовое пѣніе. Исторія развитія гласового пѣнія въ обѣихъ церквахъ должна составить особья главы настоящей книги.

Вмѣстѣ съ введеніемъ въ церковное пѣніе особой системы, въ видѣ закона гласовъ,—пѣснотворцы выработали музыкальныя и литургическія выраженія характера пѣнія, т. е. они образовали формы и стиль собственно церковной музыки,—и опредѣливъ значеніе богослужебныхъ моментовъ,—придали пѣснопѣніямъ торжественное, хвалебное, ликующее, скорбное и т. п. настроеніе.

Такъ,—со стороны формъ церковная музыка пріобрѣла различное строеніе въ псалмодіи (особая манера чтенія богослужебныхъ текстовъ), респонзоріяхъ (у латинянъ), пападическомъ пѣніи (у грековъ) или *возгласахъ* священнослужителей, равно и въ пѣніи *ликовъ* (хоровъ). Въ частности псалмодія являла речитативъ на двухъ-трехъ ступеняхъ звука; возгласы—краткія мелодическія фигуры, а въ пѣніи ликовъ наряду съ речитативами и краткими мелодическими фигурами встрѣчались иногда и цѣлыя фіоритурь,—„несомнѣнно выражавшія стремленіе дать челоувѣческому голосу роль свободнаго и независящаго отъ слова музыкальнаго фактора, способнаго непосредственно выражать душевныя ощущенія челоувѣка. Такъ, напр., на послѣдней гласной а въ Аллилуія (слѣдовавшемъ за *Graduale*—пѣніемъ между чтеніями Апостола и Евангелія), производился такъ называемый *Jubilus*, или *Sequentia*, состоявшіе изъ различныхъ изгибовъ главной мелодіи этого Аллилуія; то было „чисто музыкальное

выраженіе торжественнаго ликованія и вдохновеннаго настроенія общины, помимо словъ текста. Подобныя же голосовыя украшенія прибавлялись при заключеніи строфъ въ исполненіи псалмовъ, богослужебныхъ пѣсень и гимновъ“ (Доммеръ).

Секвенціи создались въ западной церкви; происхождение ихъ по *Науману* относится къ IV в. и объясняется тѣмъ, что установленный церковью хоръ пѣвчихъ и непонятная массъ латынь, сдѣлавшаяся церковнымъ языкомъ, начали крайне стѣснять участіе народа въ пѣніи; на долю его осталось исполнять, какъ вполнѣ ясныя по смыслу и значенію, лишь *Kyrie eleison*, *Alleluja* и *Amen*. Съ намѣреніемъ предоставить народу возможность принимать болѣе активное участіе въ церковномъ пѣніи, для продолженія *Kyrie* присоединили такъ наз. *тропы*, т. е. библейскія или другія литургическія изреченія,—къ *Alleluja—Jubilus*, подъ мелодическія фигуры котораго вполнѣдствіи также были подведены тексты, состоявшіе изъ библейскихъ изреченій, и, наконецъ, даже цѣлыя гимны. Такъ какъ присовокупленныя къ *Kyrie* *тропы* и *Jubilus* къ *Alleluja* слѣдовали непосредственно за этими пѣснопѣніями или, такъ сказать, имъ сопутствовали, то имъ и было дано названіе *секвенцій*, обозначавшее въ точномъ переводѣ *свиту*, слѣдствіе, или выведенное изъ предъидущаго заключеніе.

Мелодическія украшенія подобныя *секвенціямъ* существуютъ отъ глубокой древности и въ пѣніи восточной (византійской) церкви. Обиліе текстовъ, въ большинствѣ неизвѣстныхъ и недоступныхъ пониманію народной массы, здѣсь также удаляли общину отъ участія въ пѣніи. Но чтобы сохранить это участіе,—введено было пѣніе *исона* (ἴσον), состоящаго изъ подпѣванія народа пѣвцу звука тоники, или доминанты лада, а иногда и обѣихъ этихъ ступеней вмѣстѣ. Затѣмъ стали употребляться *кратиматы*, т. е. мелодическія украшенія, не связанныя съ текстомъ пѣснопѣнія и выпѣваемые на повторяемыхъ слогахъ *нанена* и *териремъ*. (Послѣднему слову придавалось какое-то мистическое значеніе въ связи съ троичностью лицъ въ Божествѣ). Съ теченіемъ времени *кратиматы* стали занимать все большее и большее мѣсто въ мелодіяхъ пѣснопѣній—особенно великихъ праздниковъ. Теперь греческія нотнo-богослужебныя книги имѣютъ *кратиматы* иногда въ 5—6 печатныхъ страницъ. И какъ на Западѣ въ *секвенціяхъ*, такъ и на Востокѣ въ *кратиматахъ* пѣснотворцы все болѣе и болѣе удаляются отъ первоначальной цѣли введенія ихъ въ церковное пѣніе, создавая сложныя и весьма искусственныя мелодіи. Народъ опять лишается возможности принимать участіе въ пѣніи:—онъ не въ осстояніи теперь исполнять введенныхъ для него ни *секвенцій* ни *кратиматъ*. Даже греческій *исонъ*,—ради того, что пѣвцы стали прибѣгать къ частымъ модуляціямъ или *параллагамъ*,—при чемъ, конечно, тоники ладовъ постоянно смѣняются,—отъ нынѣ исполняется особыми пѣвцами, именуемыми *исократами*.

Въ смыслѣ литургическомъ пѣснопѣнія также имѣли различныя строенія; напр., однѣ исполнялись на краткія мелодіи, другія же—на протяжныя,—въ зависимости отъ важности богослужбныхъ моментовъ. Такъ,—мелодіи пѣснопѣній евхаристическаго канона были протяжными и по темпу и по внѣшнему объему мелодическаго рисунка,—сколь можно судить объ этомъ по сопоставленію текстовъ пѣснопѣній съ читающимися въ теченіе ихъ молитвами и совершающимися священными дѣйствіями,—особенно въ Литургіи Василия В. Характеръ литургическихъ моментовъ необходимо отражался и на пѣснопѣніяхъ, исполнявшихся въ нхъ:—великопостное пѣніе отличалось отъ пѣнія въ дни свѣтлыхъ праздниковъ,—пѣніе воскресныхъ дней—отъ пѣнія дней седмичныхъ, и проч....

Все это выработалось и установилось именно въ періодъ времени V—VII вв.,—когда окончательно образовались чины богослужбные.—Въ дѣятельности пѣснотворцевъ послѣдующаго времени уже не встрѣчается новаторства, а только систематизаторство; видится разширеніе и углубленіе формъ и способовъ выраженія въ пѣніи, но не созданіе ихъ.—Потомки оперируютъ съ цѣнностями, полученными отъ предковъ.

Къ этому же времени относится возникновеніе церковнопѣвческой письменности. Основаніемъ для нея послужили, по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, просодійные или декламационные знаки, изобрѣтенные александрійскимъ діакономъ Евфаліемъ (V в.) и употреблявшіеся для того, чтобы отмѣчать мѣста речитатива или пѣнія въ текстѣ Евангелія, посланій и псалмовъ. Эти знаки, носившіе затѣйливыя названія, были очень просты и однообразны по формѣ и состояли изъ удареній и дыханій, обозначенныхъ киноварью сверху и снизу текста. Употреблялись при этомъ и греческія буквы γ, τ, σ, написанныя въ различныхъ положеніяхъ (Пападопуло). Другіе ученые изобрѣтателемъ нотныхъ знаковъ считаютъ св. Ефрема Сирина. Его *немвы* (нотные знаки) имѣли слѣдующія начертанія:



Вѣроятно же всего *симадійные* (нотные вообще) знаки восточной церкви и *немвы*—западной произошли отъ хирономіи, которая, въ свой чередъ, сначала воспроизводила просодійные знаки. Фигуры, дѣлаемая въ воздухѣ рукою, впослѣдствіи стали изображаться на писчемъ матеріалѣ. Семья такихъ знаковъ сначала была не велика; но съ перенесеніемъ ихъ на писчій матеріалъ она могла свободно увеличиваться; и фигуры знаковъ могли изобрѣтаться уже внѣ зависимости отъ хирономіи,—т. е. знаки эти могли не являть изображеній движеній руки, но просто быть *условными* письменными знаками.

Несомнѣнно, что собственно пѣвческая письменность возникла въ періодъ времени V—VII вв., потому что въ VIII в. преп. Іоаннъ Дамаскинъ въ своемъ „Октоихѣ“ уже употребляетъ симадійные знаки, какъ и латиняне пишутъ свои *немвы* („антифонарій“ Григорія Вел. *).

Какъ симадійные знаки византийцевъ, такъ и немвы латинянъ были лишь мнемоническимъ средствомъ для пѣвцовъ, т. е. они только напоминали знакомую пѣвцамъ мелодію; но по нимъ было весьма трудно, если не невозможно, читать эту мелодію впервые, такъ какъ ни количественная, ни качественная стороны интерваловъ съ точностью не опредѣлялась этими знаками; ими указывалось только направленіе мелодіи въ движеніи верхъ и внизъ, и приблизительно устанавливалась длительность звуковъ.—Но когда метрическое строеніе мелодіи стало независимымъ отъ такого-же строенія текста, или—когда мелодія перестала быть силлабичной,—тогда явилась необходимость въ такъ называемомъ *сократительномъ* (у русскихъ—*тайнозамкненномъ*) письмѣ, потому что надо было примирить между собою крайнюю дороговизну писцаго матеріала и искусства писца съ растущей мелодикой музыки. Общепринятые обороты мелодіи и ходячія фіоритурны стали обозначаться кратко—однимъ-двумя знаками, подобно словамъ подъ титлами, или іероглифами. Затѣмъ пѣснотворцы измышляли особые знаки, или *условно* пользовались

*) Существуютъ мнѣнія ученыхъ (Фетисъ, Монфокопъ, Флейшеръ и др.), что изобрѣтателемъ нотнаго письма на Востокѣ былъ пр. Іоаннъ Дамаскинъ, а *nota gomana* не была изобрѣтеніемъ Григорія В.—За отсутствіемъ, пока, нотныхъ письменныхъ памятниковъ до IX в. всякія разсужденія, дѣлаемые въ XX в. по вопросу о принадлежности изобрѣтенія семіографіи тому или другому лицу, не могутъ выйти изъ широкой области догадокъ..., неограниченныхъ въ своемъ количествѣ. И ни историки, ни палеографы не должны имѣть претензій, если будетъ допущена такая догадка:—

Ни пр. Іоаннъ Дамаскинъ, ни Григорій Вел. не были въ собственномъ смыслѣ изобрѣтателями нотнаго письма.

Изъ того обстоятельства, что „Октоихъ“ составленный преп. Іоанномъ, вошелъ во всеобщее употребленіе въ восточной церкви еще при жизни автора, явствуетъ, что въ немъ не было крупныхъ новшествъ, которыя, обыкновенно, препятствуютъ быстрому распространенію и признанію литературнаго труда. Семіографія Октоиха была, очевидно, общеизвѣстной. Возможно, что пр. Іоаннъ исправилъ и дополнилъ ее.

Антифонарій Григорія Вел.—все равно имъ-ли самимъ составленный, или кѣмъ другимъ, но во времена этого папы—долженъ былъ имѣть какую нибудь семіографію.

Отсюда слѣдуетъ—въ V—VII вв. нотное письмо вырабатывалось на Востокѣ и Западѣ. Современники и позднѣйшіе пѣснорачители могли авторизовать эти труды именами славнѣйшихъ дѣятелей—на Западѣ именемъ Григорія Вел., какъ величайшаго церковнаго администратора, и на Востокѣ именемъ пр. Іоанна Дамаскина, какъ славнѣйшаго пѣвца. Это дѣлалось, можетъ быть, изъ преклоненія предъ геніемъ великихъ, съ мыслию, что все новое или изъ ряда выходящее могло получить свое начало только отъ нихъ; но можетъ быть и изъ желанія обезпечить успѣхъ предпріятію. Такъ могло происходить со стороны меньшинства избранныхъ. Толпа же вторила авторитетамъ....

соединеніемъ извѣстныхъ уже знаковъ для своихъ особыхъ мелодическихъ украшеній;—и съ теченіемъ времени совершенное разумѣніе музыкальныхъ іероглифовъ стало невозможнымъ. Положеніе дѣла еще ухудшилось, когда шарлатаны-учителя внесли въ эту темную область намѣренную путаницу, съ цѣлью удорожить свой трудъ преподаванія. „Отсюда происходитъ то, что каждый таковыя немвы по своему произволу поетъ въ большихъ или меньшихъ интервалахъ и такъ, что гдѣ одинъ поетъ большую терцію, или кварту, другой тамъ поетъ малую терцію, или квинту, и, если еще третій присоединится къ нимъ, то разногласитъ съ обоими. Одинъ говоритъ: „меня училъ учитель Трудо“; другой ссылается: „а я учился у учителя Альбино“; третій: „учитель Соломонъ совсѣмъ иначе это поетъ“. Кратко сказать:—рѣдко даже трое согласны въ пѣніи, не говоримъ о тысячѣ, потому что рѣшительно каждый ссылается на своего учителя; поэтому и является столько вариантовъ въ пѣніи, сколько учителей“ (Іоаннъ Коттоній, въ XI в.; у Флейшера). Совершенно въ такомъ же положеніи находились и русскіе со своими *крюками*:—„не токмо тріемъ или многимъ, но и двѣма пѣти стало согласно невозможно“. (Алек. Мезенецъ).

Настолько же несовершеннымъ было и симадійное письмо византійцевъ, сколь объ этомъ можно судить по частымъ переработкамъ его. Въ VIII в. пр. Іоаннъ Дамаскинъ настолько переработалъ симадію, что она казалась *новоизобрѣтеніемъ*, приписываемомъ именно пр. Іоанну.—По свѣдѣніямъ, почерпаемымъ отъ греческихъ историковъ (Пападопуло) въ XI в. дамаскиновская симадія была замѣнена новой *), которая сохранилась въ основныхъ чертахъ до сихъ поръ въ Греціи. Съ переработкой древнихъ церковныхъ мелодій (XIV в. Пахимерь, Вріеній) вносились измѣненія и въ семіографію (XIV в. Іоаннъ Кукузель). Въ послѣдній разъ семіографія была переработана въ началѣ XIX в. (1814 г. Хрисанъ изъ Мадитона, архіеписк. Дураццо въ Албаніи).

Сколь-бы несовершенна была семіографія древняго времени, однако она лучше могла способствовать сохранности произведеній искусства; при томъ и самый процессъ творчества удобнѣе совершается съ помощью письменности:—можно сохранять даже обрывки мыслей, имѣть подъ руками различныя редакціи произведенія, исправлять и совершенствовать послѣднее. Крупныя произведенія искусства, развитіе формъ вообще рѣшительно невозможны безъ письменности.

*) Пападопуло-Керамевсъ Константинъ полагаетъ, наоборотъ, что въ это время была *возстановлена* дамаскиновская симадія, а за время между VIII и XI вв. существовала совершенно другая, и именно та, которую заимствовали русскіе, т. е. извѣстная намъ крюковая система. Такъ же полагаетъ—и не безъ основаній—А. Преображенскій.—Но объ этомъ см. во II ч. настоящей книги въ главѣ „о происхожденіи крюкового письма“.

Наиболѣе замѣчательные пѣснотворцы V—VII вв.

Св. Прокль, архіепископъ Константинопольскій, ученикъ и преемникъ по кафедрѣ Іоанна Златоуста (435 г.); авторъ „Трисвятаго“.

Св. Анатолій, патр. Константиноп., ум. 458 г. Въ Октоихѣ читаются воскресныя стихиры, надписанныя: *Ανατοληκά*. Если это слово производить отъ слова: *ανατολη*, то стихиры *ανατοληκα* можно назвать восточными; но если отъ *Ανατολης*, то онѣ должны называться Анатолиевыми. Но названіе этихъ стихиръ восточными нисколько не объясняется содержаніемъ ихъ. Въ славянскомъ переводѣ онѣ то называются восточными, то надписываются такъ: „твореніе Анатолиево“, или же какъ видимъ въ рукописяхъ—„твореніе Анатолія патріарха Константинопольскаго (ркп. Требникъ Моск. Дух. Акад. 1445 года).

Преп. Авксентій, авва Виѳинскій; жилъ въ V в. Присутствуя на соборѣ Халкидонскомъ, онъ устраивалъ вмѣстѣ со своими близкими собранія для занятій музыкою и духовнымъ пѣніемъ. Когда послѣ Собора народъ толпами стекался къ его пещерѣ за назиданіемъ, преподобный составлялъ тропари изъ двухъ-трехъ реченій, весьма пріятные и полезные, хотя и простые, и заставлялъ ихъ пѣть голосомъ самымъ простымъ и безъискусственнымъ.

Св. Романъ Сладкопѣвецъ, глава всѣхъ гимнографовъ Греческой церкви, творецъ кондаковъ и діаконъ храма Богоматери, назыв. Кировымъ (по основателю своему префекту Киру). Родился въ Эмесѣ, что въ Сиріи и жилъ во второй половинѣ V вѣка. Творчество Романа неисчерпаемо, ибо онъ воспѣлъ почти всѣ праздники годичные и большую часть праздниковъ въ честь святыхъ. Особаго удивленія заслуживаютъ въ немъ огонь воодушевленія, глубина чувства и великолѣпіе языка. Романъ до настоящихъ дней является предметомъ изученія и изслѣдованія для многихъ западныхъ ученыхъ, и одни называютъ его новымъ Пиндаромъ, а другіе—величайшимъ церковнымъ поэтомъ всего міра. Даромъ пѣснотворчества онъ былъ награжденъ отъ Пресв. Богородицы за свое страстное желаніе воспѣвать славу Божию. Онъ первый составилъ до 1,000 кондаковъ (*κόντος* или *κοντάκιον* — хартія,—врученная Богоматерію Роману во снѣ и проглоченная имъ для полученія желаннаго дара пѣснотворчества). Между твореній Романа находятся: „Дѣва днесъ“, „Вышнихъ ища“, „Въ молитвахъ неусыпающую“, „Яко начатокъ естества“, „Ангельскія предъидите силы“ и трогательная пѣснь „Душе моя, душе моя, востани, что спиши?“ и многія другія, хотя и въ перифразахъ позднѣйшихъ пѣснотворцевъ, воспѣваемая до нынѣ. Память Романа Сладкопѣвца празднуется Церковью 1 октября.

Св. Григорій Двоесловъ, папа Римскій, род. 535 г., ум. 604 г. Именемъ Григорія названа переработка амвросіанскаго пѣнія, бывшая близъ его времени. Пѣніе *григоріанское*, заключенное

въ сборникъ, назыв. *Антифонаріемъ* или *Cantus Romanus*, служитъ основою пѣнія католической церкви.

Иустиніанъ Императоръ, ум. 565 г. Церковь чтитъ память его между святыми 14 ноября. Юстиніанъ много заботился о лучшемъ чинѣ богослуженія. Для построеннаго имъ въ Константинополѣ великолѣпнаго Софійскаго храма онъ назначилъ 60 священниковъ и 25 пѣвцовъ. Юстиніанъ включилъ въ государственный законъ повелѣніе, чтобы клирики по всѣмъ церквамъ непремѣнно пѣли ночную, вечернюю и утреннюю службу, дабы не оставаться клириками только потому, что пользуются церковнымъ доходомъ. Одни говорятъ, что Юстиніанъ былъ авторомъ пѣсни: „Единородный Сыне и Слове Божій“, другіе же полагаютъ, что онъ только далъ повелѣніе, чтобы эта пѣснь неотмѣнно воспѣвалась въ новоотстроенномъ имъ храмѣ св. Софїи. Послѣднее имѣетъ болѣе вѣроятія.

Софроній, патріархъ Іерусалимскій жившій въ VII в., родился въ Дамаскѣ въ Сирїи. Кромѣ многихъ тропарей и самогласныхъ стихирь, особенно же трипѣснцевъ и четырехпѣснцевъ, ему принадлежатъ и стихиры „Гласъ Господень“ великаго водосвященія. Съ именемъ Софронія дошелъ въ Греціи нотный стихирарь, переложенный на новую нотную систему Григоріемъ Протопсалтомъ. (Нач. XIX в.).

Косма Ксеносъ (чужестранецъ) или *Икетисъ* (молитвенникъ), родомъ изъ Калабрійскихъ (въ Италїи) грековъ. Онъ вмѣстѣ съ другими христіанами былъ переселенъ изъ покоренной сарацинами Италїи, какъ военноплѣнный, въ столицу побѣдителей Дамаскъ. Благочестивый Сергій, отецъ пр. Іоанна Дамаскина, пользовавшійся большимъ вліяніемъ у калифовъ, высвободилъ его изъ подъ стражи ради его учености, и содержалъ его въ собственномъ домѣ. Косма обучилъ св. Писанію и прочимъ наукамъ эллинской школы, равно какъ и музыкѣ, родного сына Сергія, Іоанна Дамаскина и пріемнаго сына Косму Агіополита (святоградца) или Маіумскаго (впослѣдствїи бывшаго предстоятелемъ церкви въ Маіумѣ). Скончался въ 740 г.

Андрей Критскій епископъ, жившій во второй половинѣ VII и началѣ VIII в. Творецъ Великаго Канона „Помощникъ и покровитель“.

Ему приписывается участіе (ввидѣ, можетъ быть, подготовительныхъ работъ) въ созданїи музыкально-теоретическаго трактата, извѣстнаго подъ названіемъ „Святоградецъ“. Рукопись „Святоградца“, написанная на бомбицинѣ (шелковая матерія, особо приготовленная для письма) доселѣ хранится въ Парижской библиотекѣ (Фетисъ). Св. Андрей, какъ и Іоаннъ Дамаскинъ и Косма Маіумскій, именовался еще и Іерусалимляниномъ, или Агіополитомъ (святоградцемъ). Дю-Кангжъ въ словарѣ: „Толковникъ къ греческимъ писателямъ среднихъ и послѣднихъ эпохъ“ (въ Ліонѣ 1688 г.) къ слову *Αγιαπολίτης* примѣчаетъ: „единожды названный Андрей, по рожденію Іеруса-

лимецъ, Архіепископъ Критскій, многопрославившійся между пѣснопѣвцами; ибо святымъ градомъ (ἁγία πόλις) называется Іерусалимъ“. Фабрицій, ученый филологъ XVIII в., упоминая объ этой рукописи, также называетъ Андрея Критскаго авторомъ ея. Но такъ какъ въ самомъ началѣ рукописи упоминается и о другихъ ея авторахъ: „Παρά τε τοῦ ὁσίου Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ, Ἰωάννου τοῦ δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν... (Также пѣснопѣвцами св. Космою и Господиномъ Іоанномъ Дамаскиномъ), — то „Святоградецъ“ представляется сборникомъ пѣснопѣній Іерусалимской общины, — и соавторства съ другими Андрея Критскаго по этой книгѣ отрицать, пожалуй, и нельзя.

ГЛАВА IV.

Осмогласіе Восточной православной церкви.

§ 17. Въ силу требованій духа церковности и обрядовой дисциплины Церкви, мелодіи всѣхъ священныхъ пѣснопѣній подчинены закону гласа, по которому составленіе мелодій совершается въ опредѣленной звуковой области, имѣющей извѣстную послѣдовательность интерваловъ, а также доминирующіе (господствующіе) и финальные (конечные) звуки. Звукоряды гласовъ въ числѣ восьми выдѣлены изъ общаго числа древне-эллиническихъ ладовъ, и трудами пѣснотворцевъ отъ I до VIII в. обработаны въ систему церковнаго осмогласія.

Восемь гласовъ дѣлятся на двѣ четверицы. Первую четверицу составляютъ гласы автентическіе, а вторую—плагальные—заимствованные отъ автентическихъ,—и именуется, напр.,—**ПЕРВЫЙ ГЛАСЪ** (1-й), **ПОБОЧНЫЙ** перваго гласа (5-й) и т. д.

Гласъ 1-й	ἤχος α'	гласъ 5-й	ἤχος πλ. α'	или	ἤχ. ἄ α'
„ 2-й	β'	„ 6-й	πλ. β'	„	ἤχ. ἄ β'
„ 3-й	γ'	„ 7-й	ἤχος βαρὺς	(низкій)	
„ 4-й	δ'	„ 8-й	ἤχ. πλ. δ'	или	ἤχ. ἄ δ'

Лады, служащіе основаніями гласовымъ мелодіямъ, имѣютъ строи діатоническій, хроматическій, энгармоническій и смѣшанный (изъ діатон. съ хром. и изъ діатон. съ энгарм.).

Главныя области вращенія гласовыхъ мелодій въ діатоническихъ ладахъ суть слѣдующія:

лимецъ, Архіепископъ Критскій, многопрославившійся между пѣснопѣвцами; ибо святымъ градомъ (ἁγία πόλις) называется Іерусалимъ“. Фабрицій, ученый филологъ XVIII в., упоминая объ этой рукописи, также называетъ Андрея Критскаго авторомъ ея. Но такъ какъ въ самомъ началѣ рукописи упоминается и о другихъ ея авторахъ: „Παρά τε τοῦ ὁσίου Κοσμᾶ καὶ τοῦ κυροῦ, Ἰωάννου τοῦ δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν... (Также пѣснопѣвцами св. Космою и Господиномъ Іоанномъ Дамаскиномъ), — то „Святоградецъ“ представляется сборникомъ пѣснопѣній Іерусалимской общины, — и соавторства съ другими Андрея Критскаго по этой книгѣ отрицать, пожалуй, и нельзя.

ГЛАВА IV.

Осмогласіе Восточной православной церкви.

§ 17. Въ силу требованій духа церковности и обрядовой дисциплины Церкви, мелодіи всѣхъ священныхъ пѣснопѣній подчинены закону гласа, по которому составленіе мелодій совершается въ опредѣленной звуковой области, имѣющей извѣстную послѣдовательность интерваловъ, а также доминирующіе (господствующіе) и финальные (конечные) звуки. Звукоряды гласовъ въ числѣ восьми выдѣлены изъ общаго числа древне-эллиническихъ ладовъ, и трудами пѣснотворцевъ отъ I до VIII в. обработаны въ систему церковнаго осмогласія.

Восемь гласовъ дѣлятся на двѣ четверицы. Первую четверицу составляютъ гласы автентическіе, а вторую—плагальные—заимствованные отъ автентическихъ,—и именуется, напр.,—**ПЕРВЫЙ ГЛАСЪ** (1-й), **ПОБОЧНЫЙ** перваго гласа (5-й) и т. д.

Гласъ 1-й	ἤχος α'	гласъ 5-й	ἤχος πλ. α'	или	ἤχ. ἁ α'
„ 2-й	β'	„ 6-й	πλ. β'	„	ἤχ. ἁ β'
„ 3-й	γ'	„ 7-й	ἤχος βαρὺς	(низкій)	
„ 4-й	δ'	„ 8-й	ἤχ. πλ. δ'	или	ἤχ. ἁ δ'

Лады, служащіе основаніями гласовымъ мелодіямъ, имѣютъ строи діатоническій, хроматическій, энармоническій и смѣшанный (изъ діатон. съ хром. и изъ діатон. съ энарм.).

Главныя области вращенія гласовыхъ мелодій въ діатоническихъ ладахъ суть слѣдующія:

автентич (1)
плагальный (5)
автентич (2)
плагальный (6)
автентич (3)
плагальный (7)
автентич (4)
плагальный (8)

Греческая Церковь не знает пѣснопѣній не-осмогласныхъ. Тамъ всѣ пѣснопѣнія распределены по гласамъ, каковое ихъ распределение и обозначено въ церковномъ Уставѣ и богослужебныхъ книгахъ. Гласомъ точно указываются предѣлы для мелодій, выступая за которые пѣніе теряетъ существенныя свойства церковности.

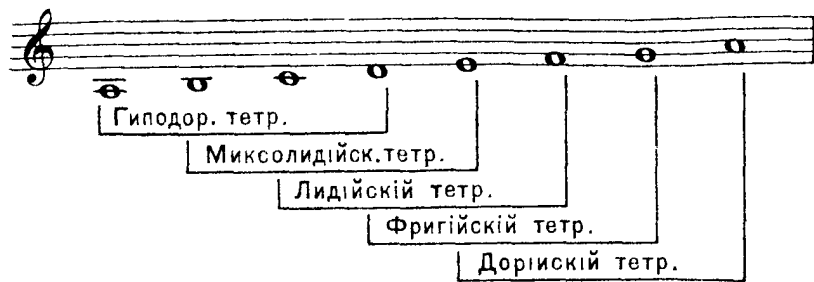
Понятіе „обряда“ заключаетъ мысль объ „установленности“,— и потому при богослуженіяхъ, совершающихся непременно „по чину“—„обряду“—пѣніе должно быть „уставное“, „обрядное“. Эта „обрядность“ и сообщается пѣнію закономъ гласа.

Эллинская мелопеія (пѣсотворчество) искони зиждилась на тѣхъ законахъ, кои потомъ въ церковномъ употребленіи—и то по причинѣ исполненія музыки исключительно голосомъ—„гласомъ“—получили наименованіе законовъ гласа, а дотолѣ извѣстны были подъ именемъ законовъ лада, строя и, даже, тона. Именно,—различные лады, принадлежа къ одной тональности, необходимо должны имѣть какія-либо признаки, характеризующіе ихъ, чтобы представляться самостоятельными музыкальными скалами, а не являть собою отрывковъ одной какой-либо скалы. Въ самомъ дѣлѣ, почему, напр., дорійскій ладъ не признавать составной частью многихъ звукорядовъ, если понятіе о ладѣ основывать только на внѣшнемъ видѣ послѣдняго:—

Дорійскій ладъ
итд
Дорійскій ладъ

И это тѣмъ болѣе возможно, что въ практикѣ пѣнія лады

не употребляются въ полныхъ своихъ объемахъ, а берутся лишь въ главныхъ своихъ тетрахордахъ.



Вотъ почему надо предположить, что, помимо характера и рода строя, эллинскіе лады всегда имѣли особые характеристическіе признаки, каковыми должно признать такъ называемые господствующіе и конечные звуки. Въ трактатахъ древнихъ греческихъ дидаскаловъ (учителей) ученіе объ этихъ признакахъ ладовъ или гласовъ занимаетъ самое видное мѣсто, и сводится къ тому, что эти звуки находятся на такихъ ступеняхъ лада, которыми наиболѣе обрисовываются особенности послѣдняго. Такъ,—конечнымъ звукомъ бываетъ, обыкновенно, тоника лада, если она находится въ отношеніи октавы, квинты или кварты *) къ тоникѣ транспозиціонной гаммы (неизмѣняемой системы), въ которой нотируется ладъ; если же тоника лада не образуетъ съ тоникой гаммы указанныхъ отношеній, то въ качествѣ конечнаго звука берется другой, ближайшій къ тоникѣ, имѣющій эти отношенія. Господствующіе звуки ладовъ берутся изъ области доминантовой гармоніи гаммы, а также изъ доминантовой же гармоніи самаго лада.

Теоретическія основы гласовыхъ примѣтъ весьма сбивчиво излагаются греческими дидаскалами. Но въ практикѣ пѣнія эти примѣты вмѣстѣ со строемъ лада служатъ единственными базами для составителей и исполнителей церковныхъ мелодій.— Господствующіе и конечные звуки занимаютъ центральное положеніе въ мелодическихъ образованіяхъ, и обыкновенно вращаются среди подчиненныхъ имъ ступеней лада:—конечный звукъ окружается звуками тонической области лада, а господствующій—доминантовой. Поэтому-то, можетъ быть, и случается, что когда теорія гласа рутинно примѣняется въ пѣніи, то часто въ напѣвѣ образуются одинаковыя мелодическія фигуры или *попѣвки*, принимаемая, иногда, за характерныя для гласа. Ненаучное пониманіе гласа ведетъ даже къ признанію опредѣленнаго рисунка мелодіи или *напѣва* за образъ гласа. Такъ, по крайней мѣрѣ, обстоитъ дѣло у русскихъ:—гласъ разумѣется какъ опредѣленный напѣвъ, состоящій изъ мело-

*) Эти интерваллы еще Пифагоромъ признаны „тремя кратчайшими расстояніями въ музыкѣ“, т. е. имѣющими простѣйшія математическія отношенія, а потому и представляющимися совершеннѣйшими по сліянію или по созвучію,—какъ учитъ акустика.

дическихъ образованій, или мелодическихъ строкъ, въ свою очередь состоящихъ изъ краткихъ мелодическихъ фигуръ или *попѣвокъ*.

Насколько не вѣрно послѣднее пониманіе гласа, можно судить потому, что греки, предки которыхъ были первыми создателями ученія объ осмогласіи,—до нынѣ допускаютъ *творчество* въ гласовомъ пѣніи, какъ это свидѣтельствуется подлинными мелодіями греческихъ пѣснотворцевъ, сохранившимися въ нотно-богослужебныхъ книгахъ отъ времени Іоанна Дамаскина *).

И хотя въ гласовомъ пѣніи существуютъ типичные напѣвы, служащіе образцами и, даже, трафаретами для распѣванія новыхъ текстовъ, однако на это надо смотрѣть какъ на практическое удобство,—именно—исполненіе церковнаго пѣнія чрезъ это дѣлается доступнымъ всякому *рядовому* пѣвцу,—но никакъ не указъ даровитому пѣвцу въ его творчествѣ по осмогласію.

Надъ развитіемъ и усовершенствованіемъ системы осмогласія трудились многіе пѣснотворцы и свѣтила Восточной Церкви. Ефремъ Сиринъ, Іоаннъ Златоустъ, Анатолій Константинопольскій, Романъ Сладкопѣвецъ, Іаковъ Эдесскій и др. прославились какъ гимнографы, пѣснотворцы и пѣснолюбцы,—въ частности же, какъ учредители осмогласія.

Многовѣковые труды пѣснорачителей церковныхъ вѣнчаются пѣснотворческимъ гениемъ пр. Іоанна Дамаскина. Много чудныхъ пѣсней во славу Божию воспѣлъ преподобный, и достойно наименованъ „златоструйнымъ“, но славнѣйшимъ подвигомъ его для Церкви было созданіе имъ „Октоиха“ или „осмогласника“.

Октоихъ представляетъ систематическое распредѣленіе богослужебныхъ текстовъ по роду молитвословій (стихирь, тропарей, ирмосовъ, прокимновъ) и характеру мелодій (на восемь гласовъ по напѣвамъ стихирнымъ, тропарнымъ и т. д.). Преп. Іоаннъ Дамаскинъ составилъ для своего Октоиха весьма много новыхъ текстовъ, и — что особенно цѣнно — собралъ въ него произведенія бывшихъ до него пѣснотворцевъ,—сохранивъ, такимъ образомъ, для послѣдующаго времени церковную поэзію, идущую, можетъ быть, отъ первыхъ вѣковъ христіанства.—Несомнѣнно,—пѣснотворческій гений преп. Іоанна отразился и на выборѣ для Октоиха твореній древнѣйшихъ пѣснотворцевъ, и въ исправленіи какъ текстовъ, такъ и напѣвовъ этихъ произведеній. Вотъ почему, можетъ быть, Октоихъ, какъ представляющій произведенія *собора* пѣснотворцевъ, такъ быстро—еще при жизни преп. Іоанна — вошелъ во всеобщее употребленіе Восточной Церкви.

Здѣсь нельзя не отмѣтить того, что созданіемъ Октоиха величайшій изъ пѣснотворцевъ Святой Отецъ совершилъ дѣяніе, граничащее съ подвигомъ самоотреченія:—будучи геніальнѣй-

*) Далѣе на отдѣльномъ листкѣ приводятся мелодіи 1-го гласа „Господи воззвахъ“, распѣтыя двумя знаменитыми пѣснотворцами.

шимъ пѣснотворцемъ, произведенія котораго одни могли-бы составить славнѣйшее имя ихъ автору,—онъ въ своемъ Октоихѣ сталъ въ рядъ, причисливъ себя къ общему лику пѣвцовъ, и скрылъ много своихъ трудовъ подъ именами другихъ авторовъ...

„Октоихъ Дамаскина служилъ практическимъ приложеніемъ музыкальной теоріи церков. гласовъ. Пѣснопѣнія Октоиха расположены въ порядкѣ гласовъ, опредѣленномъ теоріею ихъ, и, главное, имѣли при себѣ мелодію, изображенную музыкальными знаками сообразно условіямъ cadaго церковнаго гласа. Такимъ образомъ Октоихъ Іоанна Дамаскина былъ книгою музыкальною въ полномъ и самомъ обширномъ значеніи этого слова. Музыкальные знаки, которые употребилъ Дамаскинъ при изображеніи мелодій Октоиха, были *крюковые*, т. е. такіе, которые писались непосредственно надъ текстомъ свящ. пѣснопѣній въ видѣ надстрочныхъ знаковъ или удареній. Преп. Іоаннъ Дамаскинъ не самъ изобрѣлъ знаки своего Октоиха, а напротивъ воспользовался знаками общеизвѣстными его современникамъ, и въ своемъ Октоихѣ не измѣнилъ ни числа, ни формы знаковъ, ни музыкальнаго значенія ихъ. Всякая новость требуетъ изученія, а между тѣмъ извѣстно, что Октоихъ Дамаскина еще при жизни своего творца вошелъ въ употребленіе всей Восточной церкви. По преданію Греческой церкви, форма музыкальныхъ знаковъ въ Октоихѣ Дамаскина нисколько не отличалась отъ формы знаковъ пѣнія, извѣстныхъ нынѣ пѣвцамъ Константинопольской церкви. Нѣтъ никакого повода сомнѣваться въ точности преданія, но слѣдуетъ замѣтить, что сила его не относится къ числу знаковъ пѣнія, ибо число это послѣ XI в. неоднократно измѣнялось въ Конст. церкви *)“.

(Разумовскій).
Въ нотномъ Октоихѣ Дамаскина на ноты положены были только первыя стихиры и первые тропари (ирмосы) каноновъ. По образцу положенныхъ на ноты стихиръ и ирмосовъ пѣлись иныя стихиры и тропари каноновъ даннаго гласа. Такія нотированія пѣснопѣнія назывались *самогласными*, *самопѣсными*, т. е. имѣющими только имъ принадлежащую мелодію,—а также „самоподобными“ и „подобными“. Последнее наименованіе точнѣе опредѣляетъ значеніе этихъ пѣснопѣній, какъ предназначенныхъ служить образцами для другихъ, исполняемыхъ „подобно“ имъ. „Подобенъ“—или то пѣснопѣніе, которое служило образцомъ для исполненія другихъ пѣснопѣній *несамогласныхъ*, надписывалось надъ послѣдними. Напр., надпись: „гласъ а подобенъ: Небесныхъ чиновъ радованіе“,—обозначала, что на мелодію—или въ просторѣчій—*на голосъ*—этого пѣснопѣнія (Небесн. чиновъ рад.) должно исполнять одно или нѣсколько пѣснопѣній, предваренныхъ этимъ надписаніемъ.

Практическое значеніе подобновъ неопѣненно:—при помощи

*) Образцы этихъ знаковъ см. въ стих. „подобныхъ“, помѣщен. далѣе на отдѣльномъ листкѣ.

ихъ самый заурядный пѣвецъ можетъ хорошо исполнять всѣ осмогласныя пѣснопѣнія. Они особенно умѣстны въ Греческой церкви, гдѣ церковныя пѣснопѣнія изложены въ стихотворной формѣ, и, поэтому, число строкъ, число слоговъ и мѣста слоговыхъ удареній совершенно тѣ же въ пѣснопѣніяхъ подобныхъ, что и въ пѣснопѣніяхъ самоподобныхъ. (См. „подобны“ Греч. цер., помѣщен. далѣе на отд. листкѣ).

Гласы автентическій и плагальный, имѣя одинаковый строй, и различаясь только областью высоты—почему автентич. гласъ назыв. *верхнимъ* гласомъ, а плагальный—*низкимъ*—*сродномузыкальны*. Сродномузыкальностью гласовъ пѣснотворцы пользуются въ цѣляхъ музыкальной архитектоники:—смѣняя автентическій гласъ на плагальный и наоборотъ, они изъ нѣсколькихъ пѣснопѣній образуютъ одну большую музыкальную форму, въ которой каждый гласъ составляетъ часть, или одно пѣснопѣніе является по музыкѣ какъ бы главнымъ предложеніемъ, а другое—придаточнымъ, оба же вмѣстѣ даютъ періодъ. Такое *сложное* употребленіе гласовыхъ мелодій встрѣчается въ текстѣ одного и того же пѣснопѣнія, причемъ гласовыя мелодіи чередуются или въ числовомъ порядкѣ гласовъ,—напр., первая часть пѣснопѣнія исполняется мелодіею 1-го гласа, вторая часть—мелодіею 2-го гласа, и т. д.;—или же въ сродномузыкальномъ,—напр. если первая часть исполнялась 1-мъ автентическимъ гласомъ, то вторая—1-мъ плагальнымъ; третья часть—2-мъ автентическимъ, четвертая—2-мъ плагальнымъ и т. п. Пѣснопѣнія, исполняемая такимъ образомъ, называются двухорными (*διχορον*), потому что съ переменною гласа въ пѣснопѣніи соединялась и переменна исполняющаго лика или хора. Правый и лѣвый лики поочередно исполняютъ одно за другимъ отдѣленія пѣснопѣнія. Заключение пѣснопѣнія всегда исполнялось ликомъ, начавшимъ первое отдѣленіе его, или же обоими ликами *вкупѣ*. Въ виду сего двухорныя пѣснопѣнія, текстъ которыхъ исполнялся преемственною смѣною четырехъ, или восьми церковныхъ гласовъ, дѣлился на нечетное число частей, т. е. на пять, или девять, и имѣлъ надписаніе: *четверогласникъ* (*тетράηχος*) или *осмогласникъ* (*οκτάηχος*). Мелодіи пѣснопѣній Греческой церкви не имѣли и не имѣютъ симметричнаго ритма, т. е. онѣ не дѣлятся на такты, равно и предложенія и періоды ихъ не одинаковы по объемамъ, но ритмическое и метрическое строеніе мелодій совпадаетъ съ строеніемъ того текста, для котораго онѣ назначаются, и поэтому какъ ритмъ церковныхъ мелодій, такъ и самыя эти мелодіи именуется *словесными*. Части текста, какъ періоды, предложенія, мысли главныя, вводныя—позволяютъ пѣвцу дѣлать напѣвъ на частныя мелодическія выраженія или мелодическія строки. Мелодическая мысль или строка здѣсь начинается и оканчивается вмѣстѣ съ мыслью или строкой текста.

Напѣвы Октоиха, какъ принадлежащіе пр. Іоанну Дамаскину, такъ и собранные имъ, несомнѣнно служили образцами для

позднѣйшихъ пѣснотворцевъ. И если не въ оригиналахъ, то въ реставраціяхъ и подражаніяхъ, и—наконецъ—если не въ самыхъ образахъ, то въ идеяхъ своихъ духъ ихъ до нынѣ вѣетъ въ Церкви и единитъ наше время съ зарей христіанства.

Вотъ заслуга пр. Іоанна Дамаскина для Восточной церкви.

ГЛАВА V.

Пѣніе и пѣснотворцы греко-восточной церкви отъ VIII в.

§ 18. Пѣніе греческой церкви вполнѣ опредѣлилось въ своемъ характерѣ и направленіи чрезъ установленіе системы осмогласія и признаніе ея единымъ и неизмѣннымъ закономъ пѣнія.—Отъ нынѣ пѣнію поставлены границы строемъ извѣстныхъ ладовъ, особыми правилами голосоведенія и характерными признаками гласовъ.—Закономъ осмогласія опредѣлились и нормы дѣятельности пѣснотворцевъ. Они теперь расширяютъ кругъ мелодій гласового пѣнія, т. е. приумножаютъ церковныя пѣсни, творя ихъ въ установленныхъ формахъ, по образцу и въ духѣ произведеній прежде бывшихъ собратій своихъ,—почему все пѣніе греческой церкви и является цѣлостнымъ и какъ бы единого собора пѣвцовъ дѣяніемъ.

О томъ, что греческая церковь не знаетъ негласовыхъ мелодій, было уже говорено.

Гласомъ—какъ бы ни свободно имъ пользоваться—предрѣшается характеръ мелодіи, подобно тому, какъ формой вообще предъустанавливается образъ содержанія. Такъ, напримѣръ, кубъ—чего бы онъ ни содержалъ: золото, дерево, пухъ и т. п.—устанавливаетъ сходство между тѣми вещами, на которыя онъ какъ форма налагается.—Краткая-ли мелодія, длительная, живая, простая, сложная и искусственная—гласъ запечатлѣваетъ на ней свой образъ чрезъ качество интервалловъ своего звуко-ряда, чрезъ примѣты или особенности свои.

Система осмогласія направляетъ пѣніе греческой церкви по опредѣленному пути въ осуществленіи идеаловъ Церкви, связанныхъ съ этимъ искусствомъ. Она обезпечиваетъ Церкви скромное по формамъ и совершенно опредѣленное по музыкальному выраженію пѣніе,—какъ разъ тѣ именно, что и требуется богослуженіемъ церковнымъ, въ которомъ эстетичность занимаетъ хотя и видное, но очень далеко не главное мѣсто. Вообще надо сказать—именно учрежденіемъ системы осмогласія Церковь ясно опредѣлила свои формальныя отношенія къ пѣнію:—ограничи-

позднѣйшихъ пѣснотворцевъ. И если не въ оригиналахъ, то въ реставраціяхъ и подражаніяхъ, и—наконецъ—если не въ самыхъ образахъ, то въ идеяхъ своихъ духъ ихъ до нынѣ вѣетъ въ Церкви и единитъ наше время съ зарей христіанства.

Вотъ заслуга пр. Іоанна Дамаскина для Восточной церкви.

ГЛАВА V.

Пѣніе и пѣснотворцы греко-восточной церкви отъ VIII в.

§ 18. Пѣніе греческой церкви вполнѣ опредѣлилось въ своемъ характерѣ и направленіи чрезъ установленіе системы осмогласія и признаніе ея единымъ и неизмѣннымъ закономъ пѣнія.—Отъ нынѣ пѣнію поставлены границы строемъ извѣстныхъ ладовъ, особыми правилами голосоведенія и характерными признаками гласовъ.—Закономъ осмогласія опредѣлились и нормы дѣятельности пѣснотворцевъ. Они теперь расширяютъ кругъ мелодій гласового пѣнія, т. е. приумножаютъ церковныя пѣсни, творя ихъ въ установленныхъ формахъ, по образцу и въ духѣ произведеній прежде бывшихъ собратій своихъ,—почему все пѣніе греческой церкви и является цѣлостнымъ и какъ бы единого собора пѣвцовъ дѣяніемъ.

О томъ, что греческая церковь не знаетъ негласовыхъ мелодій, было уже говорено.

Гласомъ—какъ бы ни свободно имъ пользоваться—предрѣшается характеръ мелодіи, подобно тому, какъ формой вообще предъустанавливается образъ содержанія. Такъ, напримѣръ, кубъ—чего бы онъ ни содержалъ: золото, дерево, пухъ и т. п.—устанавливаетъ сходство между тѣми вещами, на которыя онъ какъ форма налагается.—Краткая-ли мелодія, длительная, живая, простая, сложная и искусственная—гласъ запечатлѣваетъ на ней свой образъ чрезъ качество интервалловъ своего звуко-ряда, чрезъ примѣты или особенности свои.

Система осмогласія направляетъ пѣніе греческой церкви по опредѣленному пути въ осуществленіи идеаловъ Церкви, связанныхъ съ этимъ искусствомъ. Она обезпечиваетъ Церкви скромное по формамъ и совершенно опредѣленное по музыкальному выраженію пѣніе,—какъ разъ тѣ именно, что и требуется богослуженіемъ церковнымъ, въ которомъ эстетичность занимаетъ хотя и видное, но очень далеко не главное мѣсто. Вообще надо сказать—именно учрежденіемъ системы осмогласія Церковь ясно опредѣлила свои формальныя отношенія къ пѣнію:—ограничи-

вая его своими правилами, она поставила его въ подчиненное положеніе.—Здѣсь, очевидно, нѣтъ мѣста извѣстному афоризму— „искусство для искусства“. Наоборотъ—пѣніе поставляется въ необходимость и въ средствахъ своихъ и въ объемѣ послѣднихъ, а также и въ замыслѣ и въ способахъ развитія и т. д. слѣдовать указаніямъ Церкви.—Впрочемъ, законъ осмогласія самъ по себѣ не настолько уже стѣснителенъ, чтобы дурно вліять на ростъ пѣнія. И если греческое пѣніе остановилось на томъ моментѣ своего развитія, на которомъ его застало осмогласіе, то не осмогласіе, но причины общія были тому виной:—эллинистскій геній угасъ, вырожденіе грековъ уже началось, и „новое вино вливалось въ новые мѣхи“... Можетъ быть—да и навѣрно—греческіе пѣснотворцы подъ давленіемъ именно этихъ „кардинальных“ причинъ и дошли до осмогласія, какъ тихой пристани, куда они укрылись отъ наставшихъ, или чаемыхъ „крушеній“; можетъ быть—и опять навѣрно—дѣйствительное оскудѣніе вдохновенія привело ихъ къ отступленію предъ искусствомъ, а „благо Церкви“, „подчиненіе Уставу“ и т. п. служили только прикрытіемъ.

Утвердившись на осмогласіи, какъ на крѣпкомъ фундаментѣ, греческіе пѣснотворцы не столько творятъ, сколько укрѣпляютъ зданіе пѣнія своей Церкви. Хотя въ церковно-пѣвческой литературѣ времени отъ VIII в. и встрѣчаются произведенія, стоящія на одномъ уровнѣ съ талантливими твореніями европейцевъ,—все-же собственно-то въ греческомъ пѣніи онѣ не дѣлаютъ собою эпохъ, но являютъ продолженіе того, что тамъ начато искони. У грековъ всегда можетъ совершаться—да и совершается—творчество въ осмогласіи, и, так. обр., осмогласное пѣніе у нихъ суть живое дѣло, а не простое исполненіе опредѣленныхъ напѣвовъ—какъ напр. у русскихъ,—однако творчество это вслѣдствіе тѣхъ же, очевидно, „кардинальных“ причинъ, не расширяетъ музыкальныхъ горизонтовъ, а или сводится къ удачнымъ реставраціямъ, или, чаще всего, граничитъ съ простой изобрѣтательностью... Судя же по *охранительнымъ* тенденціямъ въ отношеніи пѣнія, выражающимся у современной греческой церкви въ изданіи сборниковъ пѣснопѣній старинныхъ мастеровъ, и введеніе ихъ въ практику при помощи попутныхъ мѣръ, равно и въ постановленіяхъ церкви (напр. Аѳинскаго Синода въ 1896 г. по поводу гармонизацій мелодій греческаго пѣнія Ратхантиргеромъ, Прайеромъ и др.), анаѳематствующихъ искаженія стариннаго церковнаго пѣнія,—и этому примитивному творчеству въ осмогласіи видимо приходитъ конецъ.

Въ такомъ же положеніи находится дѣло пѣнія и у другихъ народовъ греко-восточнаго исповѣданія вѣры—болгаръ, сербовъ и арабовъ (сирійцевъ). Въ свое время греки *навязали* церквамъ этихъ народовъ свою систему осмогласія, и когда тѣ, по новости-ли положенія вообще, или по національнымъ особенно-

стямъ своей музыки, не успѣли ничего сдѣлать съ этой системой,—греки весьма обязательно ввели у нихъ и свои собственные осмогласные напѣвы. Въ настоящее время болгары поютъ греческія мелодіи по греческимъ же нотамъ; сербы тѣже самыя мелодіи изображаютъ своими нотами; въ церковныхъ мелодіяхъ арабовъ чувствуется національный элементъ, но система осмогласія грековъ тормозитъ у нихъ свободное развитіе искусства *).

Эта группа восточныхъ народовъ—болгарь, сербовъ и сирійцевъ—волею судьбы попала въ хвостъ общей исторіи грековъ и невольно дѣлитъ съ ними участь вырожденія прежде, нежели успѣла надлежаще развиваться.

Все сказанное выше подтверждается обзорѣмъ и общей характеристикой трудовъ пѣснотворцевъ церкви отъ VIII до XV в. включительно.

Св. *Іоаннъ Дамаскинъ* былъ знатнаго рода. Его отецъ, *Сергій*, состоялъ правителемъ Дамаска. *Іоаннъ* получилъ блестящее образованіе подъ руководствомъ *Космы Калабрійскаго*. По смерти своего отца *Іоаннъ* нѣкоторое время былъ преемникомъ его на высокомъ посту министра дамаскаго калифа. Но подъ вліяніемъ убѣжденій и увѣщаній *Іоанна*, патріарха іерусалимскаго, *Дамаскинъ* принялъ монашество, а потомъ и пресвитерство. Избравши мѣстомъ своего уединенія лежащую недалеко отъ Іерусалима обитель св. *Саввы*, онъ повелъ жизнь писателя и ученаго, и былъ крѣпкимъ борцомъ за православіе при иконоборческихъ императорахъ *Львѣ Исаврянинѣ* и *Константинѣ Копронимѣ*.—Родился (по свидѣтельству *Ееофана исповѣдника*, *Іоанна логовѣта*, *Константина акрополита*, *Свиды* и *Кедрина*) въ 676 г. и преставился въ 756 г.

Никогда не возставалъ въ Церкви пѣснотворецъ, соединявшій, подобно *Іоанну*, глубокой умъ съ разностороннимъ образованіемъ, высокую общую талантливость съ особымъ музыкальнымъ дарованіемъ. *Свида* пишетъ о *Дамаскинѣ*: „*Дамаскинъ*, по прозванію *мансуръ*, мужъ ученый и умный; онъ не уступалъ никому изъ знаменитыхъ ученыхъ современниковъ; сочиненій его весьма много и между ними есть философскія; онъ писалъ параллели на св. писаніе, ямбическіе каноны и творенія прозаическія. *Іоаннъ* въ церковныхъ пѣсняхъ своихъ столь высокъ, что остается и останется неподражаемымъ“.

Трудолюбивый собиратель старинныхъ мелодій, вдумчивый реставраторъ и канонизаторъ ихъ, талантливый систематизаторъ, вдохновенный пѣснотворецъ и ученый музыкантъ преп. *І. Дамаскинъ* положилъ основанія существованію классической церковнопѣвческой литературы, создалъ музыкальную грамматику **),

*) Образцы церк. пѣнія болгарь, сербовъ и арабовъ приводятся далѣе на особомъ листкѣ.

**) Св. *І. Дамаскину* принадлежитъ теоретическое сочиненіе: „Ритмопѣвческое искусство“. Находится въ Греческомъ кодексѣ собр. *Кларка*

упорядочивъ парасимантику *)), разработавъ систему осмогласія **) и давъ, какъ въ собранныхъ, такъ и въ своихъ собственныхъ твореніяхъ, образцовыя произведенія.

Кромѣ пѣснопѣній, помѣщенныхъ въ Октоихѣ, І. Дамаскинъ создалъ свыше 60 канонѣвъ и множество пѣснопѣній другихъ родовъ молитвословія. Такъ, — онъ написалъ, основываясь на словѣ св. Григорія Богослова на Пасху, поэтичнѣйшій и блестящій канонъ свѣтоноснаго Воскресенія Господня — „Воскресенія день, просвѣтимся людіе!“ Услышавъ этотъ канонъ, и именно его дивный тропарь „Нынѣ вся исполнишася свѣта“, Косма Мажумскій, его другъ, соученикъ и самъ творецъ канона на тотъ же день, (2 гласа)—въ справедливомъ восторгѣ воскликнулъ: „Ты, братъ Іоаннъ, все объялъ и ничего не оставилъ; я побѣжденъ и признаю свое пораженіе, и потому пусть твой канонъ первенствуетъ и поется всенародно въ церквахъ Христовыхъ, а мой остается во мракѣ и углу, какъ недостойный свѣта по мыслямъ и по печальному и слезливому гласу, въ которомъ я его мелодизировалъ, и совершенно не гармонирующій съ свѣтлѣйшимъ и всерадостнымъ днемъ Воскресенія Господня!“

Восхищеніе поэзіей Дамаскина начертано на страницахъ прозаичнѣйшаго Тупикона (іерусалимскаго, св. Саввы): „да будетъ вѣдомо то, что если минея содержитъ въ себѣ на день памяти какого-либо святаго каноны различныхъ творцевъ и въ томъ числѣ господина Іоанна, то канонъ послѣдняго предпочитается“.

Глубоко-философскія и проникнутыя христіанскою надеждою самогласныя мертвенныя стихиры, созданныя въ обители св. Саввы въ утѣшеніе монастырской братіи, лишившейся возлюбленнаго собрата и сильно скорбѣвшей о немъ,—способны и потрясти

подъ № 36, въ Оксфордской Библиотекѣ.—Ему же приписывается небольшой фрагментъ съ заглавіемъ „Святоградецъ“.—Находится въ Парижской Библиотекѣ и носитъ слѣдующее полное названіе: „Книга Святоградецъ, составленная изъ нѣкоторыхъ музыкально-научныхъ разсужденій (Βιβλίον Ἀγιοπολίτης συγκραμινὸν ἐκ τινῶν μουσικῶν μεθόδων). Съ именемъ І. Д-а дошла до насъ писанная первоначально на пергаментѣ и помѣщенная въ древнихъ писанныхъ на кожѣ стихираряхъ „грамматика музыки“, или „сборникъ правилъ“. Въ этой книгѣ находятся основанныя на древнегреческихъ опредѣленіяхъ и правилахъ разсужденія о видахъ восьми гласовъ и о ихъ прототипахъ въ античной эллинской музыкѣ. Полное заглавіе этого труда такое: „Основы знаковъ пѣвческаго искусства: восходящихъ и нисходящихъ группъ и дыханій и всякой хирономіи (Ἀρχὴ τῶν σημείων τῆς ψαλτικῆς τέχνης τῶν ἀνιόντων καὶ κατιόντων σφραγῶν τε καὶ πνευμάτων καὶ πάσης χειρονομίας).

*) Появившіеся за три вѣка до І. Д-на крюковые знаки онъ значительно преобразовалъ въ графикѣ и наилучше приспособилъ къ изображенію мелодій. Усовершенствованное имъ сократительное письмо состояло изъ тѣхъ же знаковъ, которые, бывъ неоднократно переработаны, составляютъ современную парасимантику грековъ.

**) Гласовое пѣніе грековъ, по замѣчанію Пападопуло, было подобно языку, употребляемому народомъ, но еще не имѣющему грамматики и литературныхъ формъ.

и плѣнить самую черствую душу, вдохновить поэтовъ, художниковъ и музыкантовъ....

Произведенія Дамаскина были переведены на такъ называемое аналитическое нотное письмо Петромъ Пелопонесскимъ, около 1770 г., а на новое греческое, образован. въ 1814 г.—Григоріемъ Протопсалтомъ и Хурмузіемъ Хартофилаксомъ.

Преп. Косма Маюмскій, монашествовалъ въ обители св. Саввы, скончался епископомъ г. Маюмы, въ Палестинѣ (750 г.). Оставшись сиротою, онъ былъ усыновленъ Сергіемъ, отцемъ І. Д-на, и вмѣстѣ со св. Іоанномъ учился у Космы Калабрійскаго. Косма написалъ множество каноновъ, изъ которыхъ одинъ „Христось рождается, славите!“ заимствованный частью буквально изъ начала панегирическаго слова св. Григорія Богослова.—Полагаютъ, что І. Дамаскинъ писалъ свои теоретическіе трактаты по музыкѣ въ сотрудничествѣ Космы.

Св. Стефанъ Савваитъ (названный такъ по мѣсту своихъ монашескихъ подвиговъ въ обители св. Саввы). Составилъ множество каноновъ, тропарей и плачевныхъ пѣній на смерть и въ честь Господа І. Христа.

Св. Ѳеодоръ Студитъ, родился въ Констант., сконч. въ 829 г. на 68 г. жизни. Глава гимнографовъ Студійской обители, въ Константинополѣ, бывшей съ IX в. центромъ церковной гимнографіи.—Хотя творенія студійскихъ монаховъ не имѣютъ высоты и самостоятельности твореній, напр., Романа Сладкопѣвца, искусства и строгости Іоанна Дамаскина и Космы Маюмскаго, отличаются вообще приподнятымъ тономъ, многословіемъ и безграничною изобрѣтательностью новыхъ эпитетовъ,—однако именно въ Студійскомъ монастырѣ церковная гимнографія достигла своего полного блеска въ настоящемъ смыслѣ слова.—Ѳеодоръ Студитъ научилъ студійскихъ монаховъ пѣнію гимновъ. Онъ писалъ стихиры, каноны, трипѣснцы, степенны въ Октоихѣ, извѣстный надгробный плачь „Жизнь въ гробѣ“ (на утрени въ Вел. Суб.).

Св. Іосифъ Ѳессалоникскій, братъ Ѳеодора Студита; сконч. въ 833 г. Эти два брата собрали всѣ ранѣе пѣвшіеся трипѣснцы на дни великой Четыредесятницы, упорядочили ихъ и присоединили къ нимъ собственныя свои стихиры и тропари, составивъ такимъ образомъ, богослужебную книгу Тріодъ *).

Свв. Ѳеодоръ и Ѳеофанъ Начертанные, названы такъ потому, что послѣдній иконоборческій императоръ Ѳеофилъ приказалъ выжечь на лицахъ богомудрыхъ братьевъ раскаленнымъ желѣзомъ 12 ямбическихъ стиховъ своего собственнаго сочиненія.—Они написали множество каноновъ, самогласныхъ стихиръ и иныхъ разнаго рода церковныхъ пѣсней. Изгнанные императоромъ Ѳеофиломъ въ Ѳессалонику, братья, подъ влія-

*) Монфоконъ замѣчаетъ, что въ Ватиканской Библіотекѣ есть рукопись съ такимъ заглавіемъ: „Тріодъ—твореніе Іосифа и Ѳеофана братьевъ Студитовыхъ“.

ніемъ изгнанническихъ бѣдствій, избрали для мелодій къ своимъ пѣснопѣніямъ плагальный первый гласъ, какъ наиболѣе жалобный и выражающій страданія. По смерти Θεодора, послѣдовавшей въ 838 г., Θεοφάνъ былъ поставленъ во епископа никейскаго, въ каковомъ санѣ онъ и скончался въ 850 г. Θεοφάνъ оставилъ послѣ себя стихиры и каноны Миней, числомъ до 150.

Кассіана (Кассія, Икасія) монахиня, жившая въ началѣ IX в. Благородная, чрезвычайно красивая, весьма ученая и умная, Кассіана потому только не сдѣлалась императрицей, что, когда императоръ Θεοφίλъ, выбирая себѣ супругу изъ множества дѣвицъ цвѣтушаго возраста, сказалъ, обращаясь къ ней: „отъ жены зло“ (т. е. отъ Евы), она смѣло и премудро возразила: „отъ женщины же и все лучшее“ (отъ Богоматери), и не получила отъ пораженнаго этимъ отвѣтомъ императора золотого яблока,—знака царскаго предпочтенія. Удалившись въ Икасійскій монастырь, она предалась подвигамъ благочестія и пѣснописанію. Ея творчество составляютъ, между прочимъ, стих. „Господи, яже во многія грѣхи впадшая жена“, „Августу единоначальствующу“ и, особенно, канонъ Великой Субботы „Волною морскою“ (ирмосы первыхъ пяти пѣсней).

Св. Іосифъ Пѣснописецъ, родомъ сициліецъ, инокъ Константинопольскій, сконч. въ 883 г. Написалъ до 300 канонѡвъ, содержащихся во всѣхъ 12 Минеяхъ, въ Октоихѣ Параклитическомъ *), Тріоди и Пентикостаріи.—Θεοφάνъ, ученикъ Іосифа, замѣчаетъ, что преподобный, просвѣщенный благодатію, такъ легко и скоро составлялъ св. пѣсни, что казалось будто онъ не сочиняетъ, а только припоминаетъ старое.

Левъ Мудрый, императоръ (886—916), ученикъ премудраго Фотія, любитель наукъ, знаменитый церковный пѣснописецъ и композиторъ. Его произведенія надписаны именемъ „Льва Мудраго“—11 утреннихъ стихиръ, „Льва Владыки“ (τοῦ δεσπότη) — стих. Пятидесятницы „Приидите людие, Тріипостасному Божеству поклонимся“, и „Льва Царя“ (τοῦ βασιλέως) — стихиры на многіе праздники.—Императоръ Левъ любилъ пѣть свои произведенія въ церкви и вообще принимать участіе въ церковномъ пѣніи и хирономіи.

Константинъ Багрянородный, сынъ Льва Мудраго, скон. 959 г. Ему принадлежатъ одиннадцать ексапостиларіевъ воскресныхъ, соотвѣтствующихъ по содержанію 11 воскр. евангельскимъ чтеніямъ воскресной утрени. Кромѣ того, онъ написалъ теоретическое сочиненіе по церковной музыкѣ подъ заглавіемъ „Ἀρμονία“ (гармонія), въ четырехъ томахъ.

*) Нашъ славянскій Октоихъ неодинаковъ по составу съ Октоихомъ I. Дамаскина. У грековъ Параклитическимъ Октоихомъ, или просто Параклитикомъ и называется обычно нашъ Октоихъ.—Въ концѣ XI в. тропари Дамаскина вмѣстѣ съ другими писались въ особой книгѣ, именуемой ирмологіей. Прежній Октоихъ Дамаскина былъ дополненъ Іосифомъ и сталъ извѣстенъ подъ назв. Параклитика.

Панаретъ Пратсѣдасъ, изъ Прасы, жив. въ IX в.; авторъ музыкальныхъ произведеній, переложенныхъ позднѣе съ древней парасимантики на новую, и находящихся въ различныхъ музыкальныхъ сборникахъ.

Георгій Доместикъ (регентъ), сынъ и ученикъ Панарета; писалъ не только церковныя, но и народныя пѣсни. Подобно произведеніямъ его отца, нѣкоторыя произведенія Георгія были переложены на новую парасимантику и вошли въ составъ позднѣйшихъ сборниковъ.

Павель Амморейскій или *Евергетидскій* (основатель обители Богом. Евергетиды т. е. Благодѣтельница) жив. въ X в. Его стихиры Пресв. Богород. вошли въ Октоихъ.

Іоаннъ Гликисъ (сладкій), сконч. въ 900 г. Онъ первый распѣлъ догматики Дамаскина удобнымъ для изученія способомъ, положилъ для пѣнія одиннадцать утреннихъ стихиръ Льва Мудраго по древнему стихирарному методу (*косное пѣніе*); кромѣ того, составилъ краткій начальный учебникъ по *аргонному* (протяжному) виду пѣнія; установилъ правила сложенія музыкальныхъ тезисовъ; украсилъ пѣніе древняго стихираря; слагалъ гимны, пѣснопѣнія и, наконецъ, написалъ образцовыя мелодіи различныхъ видовъ церковнаго пѣнія (стихирарнаго, кратиматарнаго и проч.). Произведенія его переложены на современное греческое нотное письмо.

Іоаннъ Плусіадиносъ, или *Кукумѣсъ*, знаменитый своею образованностью и знаніемъ музыки, композиторъ различныхъ аргонныхъ музыкальныхъ произведеній и авторъ „Теоріи музыки“, содержащей разсужденія о музыкальныхъ знакахъ, звуковой мѣрѣ и гласахъ. Онъ составилъ теоретическое сочиненіе по музыкѣ „Методъ Іоанна Плусіадиноса“ (такъ назыв. „Великій Исонъ“, *Μέγα Ἴσον*), краткое руководство къ Октоиху, для упражненія начинающихъ учениковъ, и кромѣ того „Курсъ пѣнія“, переложенный на новую парасимантику подъ названіемъ „Премудрая параллага“. (*Параллага*—византійскій музыкальный терминъ, означающій перемѣну гласа.

Параллага совершается чрезъ *гипаллагу*—переходъ въ низшій гласъ, и *эналлагу*—переходъ въ высшій гласъ. Когда параллага соединяется съ *метаволой*—происходитъ перемѣна тональности или модуляціи).—Жилъ въ XI в.

Св. Іоаннъ Куккузель, родился въ Диррахіи Илирійскомъ (въ Болгаріи,—слѣдовательно родомъ славянинъ) въ XII в. *),

*) Гевартъ ошибочно относитъ время рожденія Куккузеля къ XIV в. (а Филаретъ Черниг.—къ концу XIII в.). Въ „Словарѣ знаменитыхъ греческихъ композиторовъ“ Пападопуло приводятся извлеченныя изъ древнихъ рукописей краткія бібліографическія выдержки о различныхъ пѣснопѣвцахъ, современныхъ І. К. и жившихъ послѣ него. Такъ, о Георгіѣ Контопетрисѣ сказано: „Георгій К. жилъ въ XII в. *посль Іоанна К.*“; о Ксеносѣ Короѣнисѣ, жившемъ несомнѣнно въ XIII в.: „Ксеносъ Кор., про-

и прозванъ былъ Куккузелемъ потому, что на вопросъ своихъ сотоварищей по Константинопольской императорской школѣ: „что онъ ѣсть“,—отвѣчалъ: „*χοῦκκία*, т. е. *зеле* (овощи), чѣмъ въ дѣйствительности онъ и питался вслѣдствіе крайней бѣдности.

Этотъ именитѣйшій пѣснотворецъ Византіи, „второй источникъ церковнаго пѣнія“ послѣ І. Дамаскина, называемый также „магистромъ“ пѣнія, представляетъ собою цѣлую эпоху въ исторіи священнаго искусства не только какъ композиторъ, давшій церковной музыкѣ множество прекрасныхъ мелодическихъ произведеній, но и какъ виновникъ извѣстныхъ преобразованій и улучшеній въ области знаковъ, введеннаго св. І. Дамаскиномъ нотнаго символическаго письма. Парасимантика Куккузеля была во всеобщемъ употребленіи до середины XVIII в. Современное нотописаніе греческой церкви есть не болѣе, какъ усовершенствованная парасимантика Куккузеля.

Іоаннъ Куккузель написалъ теоретическое сочиненіе объ искусствѣ пѣнія и книгу съ церковными пѣснопѣніями, положенными ноты. Онъ составилъ также такъ назыв. „Великій Исонъ духовнаго (*παπαδικός*) пѣнія“, переложенный Петромъ Пелопонесскимъ на его собственную парасимантику, а позднѣе это произведеніе перекладывалось на новѣйшія семіографіи. Кромѣ того имъ написанъ „Великій музыкальный трохъ“ (теорія гласоваго пѣнія въ наглядномъ изображеніи посредствомъ рисунковъ и таблицъ).

Мануиль Вріеній (1320), принадлежащій къ наиболѣе выдающимся музыкантамъ-теоретикамъ византійской эпохи; авторъ замѣчательнаго сочиненія о музыкѣ. Изъ этого сочиненія почерпаются многія свѣдѣнія о музыкѣ древнихъ эллиновъ, благодаря обильнымъ выдержкамъ Вріенія изъ александрійскихъ музыкантовъ, особонно же—изъ Эвклида, Аристиды, Птолемея и др. Впослѣдствіи трудъ Вріенія сдѣлался основнымъ исходнымъ пунктомъ для тѣхъ изслѣдованій о византійской музыкѣ, которыя первою цѣлію имѣютъ точную установку различныхъ историческихъ измѣненій въ области классической, средневѣковой и современной греческой церковной музыки.

Іоаннъ Кладасъ, лампадарій *) св. Софіи, жилъ въ XV в. Послѣ Іоанна Дамаскина и Куккузеля онъ считается „третьимъ источникомъ“ церковнаго пѣнія. Обладалъ великою ученостью и музыкальнымъ талантомъ; писалъ теоретическіе трактаты и различныя церковныя пѣснопѣнія. Произведенія его имени во множествѣ содержатся въ современныхъ сборникахъ.

Теодоръ Агаліаносъ, родомъ византіецъ, жилъ въ царство-

топсалтъ Великой церкви, жившій *послѣ Іоанна К.*“; объ ученикѣ Іоанна К., Григоріѣ Куккузелѣ: „Григорій К., жившій въ XII в.“; объ Іоаннѣ Плузіадиносѣ, жив. въ XI в.: „жившій *ранѣе* магистра Куккузеля“.—

*) Лампадарій—регентъ лѣваго хора, на обязанности котораго лежитъ, между прочимъ, ношеніе въ извѣстныхъ случаяхъ свѣтильника (*Λαμπάς*) предъ патріархомъ.

ваніе императора Іоанна и Константина Палеологовъ и былъ свидѣтелемъ 1453 г., т. е. паденія Константинополя, завоеваннаго турками. Онъ очень много писалъ о церковной музыкѣ и оставилъ не мало церковно-музыкальныхъ произведеній, переведенныхъ потомъ на современное нотное письмо.

Послѣ разгрома Константинополя турками, Византійская имперія навсегда пала.—И если „второй Римъ“ въ дѣйствительности никогда не господствовалъ въ дѣлахъ религіи, все-же, мня себя первопрестольнымъ, по временамъ заявлялъ нѣкоторыя претензіи на это господство,—теперь же, когда далекіе потомки эллиновъ пріютились около Аѳинъ, въ маленькомъ уголку Балканскаго полуострова—византизмъ увялъ,—прекратился разцвѣтъ и византійскаго пѣснотворчества. Тамъ нѣтъ уже—послѣ Вріенія—именъ съ европейской извѣстностью. Временами появляются лишь *мѣстныя* знаменитости, какъ — Петръ Пелопонесскій, Григорій Протопсалтъ, Хурмузій Хартофилаксъ, Феодоръ Фокаевсъ, и т. п.

ГЛАВА VI.

Пѣніе западной церкви.

§ 19. Теоретическія основы пѣнія, принятыя латинянами при Амвросіи Медиоланскомъ, были расширены и канонизованы къ VIII в. Именно—къ этому времени вошли въ употребленіе галльскія лады отъ четырехъ амвросіанскихъ ладовъ,—и пѣснопѣнія предшествовавшей эпохи были собраны, проредактированы и заключены въ сборникъ, извѣстный подъ именемъ „Антифонарія“, руководствоваться которымъ при пѣніи стало обязательно для западной церкви.

Съ IX в. въ церковное пѣніе вводится гармонія, подъ вліяніемъ которой церковные лады теряютъ свой первобытный діатонизмъ. Въ началѣ основой для многоголосныхъ произведеній служили въ качествѣ *Cantus firmus*’овъ мелодіи Антифонарія. Впослѣдствіи же темы церковной музыки чаще сочинялись независимо отъ этихъ канонизованныхъ мелодій.—Первоначально многоголосіе было главнымъ образомъ контрапунктическимъ (сочетаніе или сопоставленіе мелодій),—потомъ—особенно въ времена реформаціи, когда имѣлось въ виду снова привлечь народъ къ участию въ пѣніи—гармоническимъ (сочетаніе или сопоставленіе тоновъ).—Съ допущеніемъ къ употребленію при церковномъ богослуженіи музыкальныхъ инструментовъ, формы церковной музыки настолько развились, что по широтѣ своей почти

ваніе императора Іоанна и Константина Палеологовъ и былъ свидѣтелемъ 1453 г., т. е. паденія Константинополя, завоеваннаго турками. Онъ очень много писалъ о церковной музыкѣ и оставилъ не мало церковно-музыкальныхъ произведеній, переведенныхъ потомъ на современное нотное письмо.

Послѣ разгрома Константинополя турками, Византійская имперія навсегда пала.—И если „второй Римъ“ въ дѣйствительности никогда не господствовалъ въ дѣлахъ религіи, все-же, мня себя первопрестольнымъ, по временамъ заявлялъ нѣкоторыя претензіи на это господство,—теперь же, когда далекіе потомки эллиновъ пріютились около Аѳинъ, въ маленькомъ уголку Балканскаго полуострова—византизмъ увялъ,—прекратился разцвѣтъ и византійскаго пѣснотворчества. Тамъ нѣтъ уже—послѣ Врѣненія—именъ съ европейской извѣстностью. Временами появляются лишь *мѣстныя* знаменитости, какъ — Петръ Пелопонесскій, Григорій Протопсалтъ, Хурмузій Хартофилаксъ, Феодоръ Фокаевсъ, и т. п.

ГЛАВА VI.

Пѣніе западной церкви.

§ 19. Теоретическія основы пѣнія, принятыя латинянами при Амвросіи Медиоланскомъ, были расширены и канонизованы къ VIII в. Именно—къ этому времени вошли въ употребленіе галльскія лады отъ четырехъ амвросіанскихъ ладовъ,—и пѣснопѣнія предшествовавшей эпохи были собраны, проредактированы и заключены въ сборникъ, извѣстный подъ именемъ „Антифонарія“, руководствоваться которымъ при пѣніи стало обязательно для западной церкви.

Съ IX в. въ церковное пѣніе вводится гармонія, подъ вліяніемъ которой церковные лады теряютъ свой первобытный діатонизмъ. Въ началѣ основой для многоголосныхъ произведеній служили въ качествѣ *Cantus firmus*’овъ мелодіи Антифонарія. Впослѣдствіи же темы церковной музыки чаще сочинялись независимо отъ этихъ канонизованныхъ мелодій.—Первоначально многоголосіе было главнымъ образомъ контрапунктическимъ (сочетаніе или сопоставленіе мелодій),—потомъ—особенно въ времена реформаціи, когда имѣлось въ виду снова привлечь народъ къ участию въ пѣніи—гармоническимъ (сочетаніе или сопоставленіе тоновъ).—Съ допущеніемъ къ употребленію при церковномъ богослуженіи музыкальныхъ инструментовъ, формы церковной музыки настолько развились, что по широтѣ своей почти

не уступают формамъ свѣтской музыки. — Въ позднѣйшее время церковная музыка Запада пользуется всею техникою искусства, и совершенно свободна въ своихъ выраженіяхъ.

Латинской расѣ прирождено чувство гармоніи въ формѣ многоголосія. Поэтому она никогда не могла принять для себя подлинной греческой музыки, по тоническому строенію своему включающей такую многоголосность, которая можетъ быть воспринимается европейцемъ.

При Амвросіи Западъ хотя и воспользовался греческимъ ученіемъ о гласахъ, однако далеко не въ полномъ его объемѣ. Взяты были только діатоническіе лады и числомъ четыре. Именно:

d, e, f, g, a, h, c, d.
 e, f, g, a, h, c, d, e.
 f, g, a, h, c, d, e, f.
 g, a, h, c, d, e, f, g.

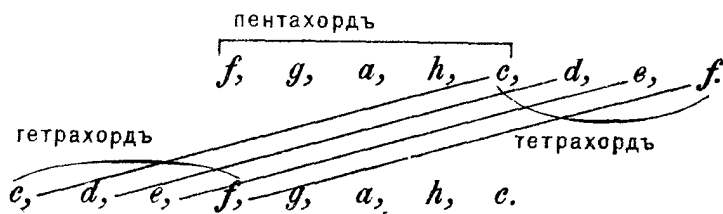
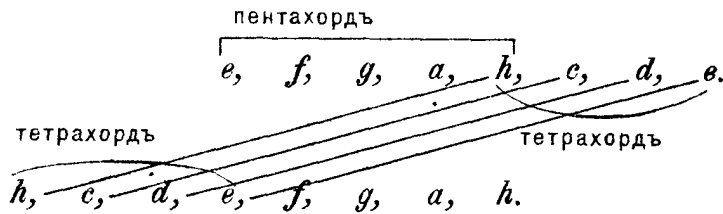
Затѣмъ, — латиняне лишили этотъ діатонизмъ того привкуса, который онъ имѣлъ и доселѣ имѣетъ у грековъ. Именно—ничто не указываетъ на то, что латиняне когда-нибудь строго различали въ діатонизмѣ тоны бѣльшіе, мѣньшіе и наименьшіе и т. п. тонкости, какъ это дѣлали и дѣлаютъ греки.

Правда—очень мудро судить, даже и по литературнымъ памятникамъ, какъ въ дѣйствительности по ладу звучали когда-то тѣ или другія дошедшія до насъ мелодіи. Но принимая во вниманіе, что у латинянъ очень рано (съ IX в.) нетолько въ практикѣ—каковая въ такихъ случаяхъ предшествуетъ теоріи,—но и въ теоріи стало появляться многоголосіе,—надо допустить, что лады ихъ представляли удобныя условія для возникновенія гармоніи, и, очевидно, были нетождественны греческимъ ладамъ, даже и въ XX в. немогущимъ служить основами для многоголосія.

Словомъ, надо признать, что западное гласовое пѣніе съ самаго своего начала имѣло лишь внѣшнее сходство съ восточнымъ гласовымъ пѣніемъ, и составляетъ по системѣ своей совершенно самостоятельное музыкальное явленіе. Это, между прочимъ, доказывается и тѣмъ, что вскорѣ по возникновеніи своемъ—именно въ папствованіе Григорія В. (590—604) или близъ этого времени—пѣніе это перестало именоваться „гласовымъ“, и вѣроятно все потому, что или не приняло или же не удержало касательно себя греческихъ традицій. Издавна въ западной церкви нѣтъ „церковныхъ гласовъ“, какъ системы пѣнія, но есть „церковные лады“. И это весьма знаменательно для характеристики взаимоотношеній по пѣнію западной и восточной церквей.

Съ теченіемъ времени амвросіанскія теоретическія основы пѣнія были расширены введеніемъ второй четверицы ладовъ, заимствованныхъ отъ амвросіанскихъ же. Посему первые лады стали именоваться *автентическими*, а вторые—*плагальными*. Плагаль-

ный ладъ возраждался отъ автентическаго путемъ перенесенія верхняго тетрахорда послѣдняго лада подъ нижній пентахордъ его.



Современное наименованіе этихъ ладовъ слѣдующее: (отъ середины XVI в. по номенклатурѣ теоретика Глареана)— $d-d$ дорійскій, $e-e$ фригійскій, $f-f$ лидійскій, $g-g$ миксолидійскій, $a-a$ эолійскій, $h-h$ гипофригійскій, $c-c$ іонійскій.

Лидійскій ладъ употреблялся преимущественно въ старинномъ церковномъ пѣніи; онъ вскорѣ былъ оставленъ, благодаря своему немелодическому послѣдованію звуковъ съ увеличенной квинтой $f-h$. Весьма уже рано эта увеличенная квинта была обращена въ чистую $f-b$, отчего тонъ В являлся въ двойномъ видѣ: какъ наше Н (*B quadratum*, квадратное, \natural),—когда же онъ составлялъ квинту отъ f ,—какъ наше В (*B rotundum*, круглое, \flat).

Введеніе новой четверицы гласовъ или плагальныхъ ладовъ господствующее мнѣніе приписываетъ Григорію Великому. Но историческими изысканіями позднѣйшаго времени (Гевартъ, Флейшеръ) опровергается это мнѣніе, и устройство такъ называемаго „григоріанскаго пѣнія“ относится ко времени папъ-эллинистовъ, каковыми были: Агаѳонъ грекъ (678—681), Левъ сиріецъ (682—683), Сергій сиріецъ (687—701), Григорій II (715—731) и Григорій III сиріецъ (731—741).—Завершеніе дѣла по систематизаціи

пѣнія, особенно же по собранію и окончательному редактированію церконо-пѣвческихъ произведеній римской церкви, и составленіе сборника для употребленія при богослуженіи мелодій, извѣстнаго подъ именемъ „григоріанскаго Антифонарія“, имѣло мѣсто, какъ полагаютъ новѣйшіе изслѣдователи, при папахъ Григоріи II, или III *).

Составленіе Антифонарія западною церковью было равнымъ дѣянію восточной церкви, выразившимся въ составленіи Октоиха. Оба эти дѣянія совершились въ одно время (въ VIII в.) и преслѣдовали одну и ту же цѣль,—привести пѣніе въ систему, дать ему прочныя теоретическія основы и, вмѣстѣ съ тѣмъ, указать послѣдующимъ временамъ мелодическіе образцы, выражающіе идеалы пѣнія древней церкви, дабы оградить это искусство отъ всякаго рода новшествъ, порождаемыхъ измѣнчивыми мнѣніями и вкусами.—Властные высшіе римскіе іерархи были въ этомъ дѣлѣ рѣшительнѣе своихъ восточныхъ коллегъ. Согласно ихъ воли мелодіи Антифонарія должны были почитаться не только образцами для подражанія, но и прямо обязательными и неизмѣнными напѣвами, сущими *Cantus firmus*'ами.

Апокрифъ о Григоріи V., приковавшемъ желѣзною цѣпью къ алтарю св. Петра свой Антифонарій на вѣчный и неизмѣнный образецъ пѣнія всей римской церкви, выражаетъ мысль о настойчивомъ желаніи церкви уберечь свое достояніе отъ разрушенія безпринципной дѣятельностью и, въ то же время, чрезъ строгое соблюденіе канона пѣнія, достигнуть полного единства въ характерѣ и общемъ настроеніи богослуженія въ церквахъ всего католическаго міра. — Желаніе, достойное — повидимому — осуществленія при помощи даже и самыхъ рѣшительныхъ мѣръ...

Григоріанскія мелодіи подвергались самымъ первымъ опытамъ гармонизаціи. При этомъ, когда музыкальныя формы стали расширяться, явилась необходимость въ цѣляхъ каденцій—именно того фактора, которымъ достигается и обусловливается многочастность формъ—принимать лады не за части гаммъ,—какъ то слѣдуетъ по эллинской теоріи,—но за самыя гаммы, и сообразно тому ввести въ нихъ хроматическія измѣненія, дабы образованіе этихъ каденцій сдѣлать возможнымъ во всѣхъ церковныхъ ладахъ. Такимъ образомъ діатонизмъ прежнихъ церковныхъ ладовъ не удержался въ пѣніи западной церкви.

Григоріанскія мелодіи служили темами для музыкальныхъ произведеній. И такъ какъ до средневѣковья включительно науки и искусства несли всѣ свои лучшіе дары на потребу Церкви

*) Хотя въ организаціи римскаго пѣнія принимали, какъ оказывается, весьма дѣятельное участіе папы—эллинисты, однако собственно-то греческія музыкальныя традиціи не проникли въ это пѣніе, и потому, очевидно, что латиняне физиологически не способны были къ воспріятію настоящаго букета греческой музыки, и отъ послѣдней у нихъ осталась спутанная терминологія, да внѣшній видъ ладовъ, по внутреннему содержанію своему не имѣющихъ ничего общаго съ ладами греческими.

(всѣ великія безсмертныя произведенія ума и сердца суть созданыя или для религіозныхъ цѣлей или же на ролигіозныя темы:— философскіе и богословскіе трактаты, поэмы, картины, мессы и ораторіи, грандіозныя соборы—все это лучшее и въ наукѣ и въ искусствѣ) и какъ бы исходили отъ Церкви, то григоріанское пѣніе надо признать основой и колыбелью всей многоголосной музыки, а какъ заключающее мелодіи, внушенныя живымъ религіознымъ чувствомъ вѣрующаго народа—оно есть самый древнѣйшій и замѣчательный памятникъ всего христіанскаго искусства.

Григоріанское пѣніе семіографіей своею имѣло такъ называемыя немвы—условное, сократительное письмо,—а затѣмъ донынѣ изображается особыми — хоральными — нотами. (См. на отдѣльномъ листкѣ).

Со времени появленія контрапункта и донынѣ многоголосное богослуженное пѣніе римско-католической церкви исполняется преимущественно въ этомъ стилѣ музыки.

Контрапунктъ строгаго стиля, доведенный Палестриной (XVI в.) до высшей степени совершенства, и теперь признается наиболѣе соотвѣтственнымъ духу христіанскаго богослуженія и вообще приличнымъ Церкви.—Дѣйствительно,—хотя не лишенный экспрессіи,—но экспрессіи весьма тонкой—стиль этотъ рѣшительно непригоденъ для выраженія бурныхъ чувствъ и быстро мѣняющихся — неустойчивыхъ — настроеній. Поэтому музыка въ контрапунктѣ строгаго стиля отличается важнымъ, спокойнымъ характеромъ, доходя до ангельской безстрастности; и уравновѣшенная, проникнутая какой-то увѣренностью и непоколебимой надеждою, она вообще способна оказывать на душу умиротворяющее дѣйствіе, отрѣшати человѣка отъ мятежной мірской жизни и вводить въ предощущеніе иного, высшаго, гармоничнаго бытія.

Контрапунктъ строгаго письма, имѣя очень опредѣленныя и твердыя формы, предохраняетъ римско-католическое пѣніе отъ нестроеній, являющихся слѣдствіемъ разнообразія формъ и всякаго рода исканій новыхъ путей въ искусствѣ. Стиль этотъ, какъ уже сказано, удерживается и, даже, находится въ предпочтительномъ употребленіи у римской церкви. Произведенія, написанныя въ контрапунктѣ свободнаго письма, или въ гармоническомъ складѣ, и принадлежащія перу даже такихъ корифеевъ—какъ Моцартъ, Бахъ, Шуманъ и мн. др., не входятъ въ римскій церковный „обиходъ“. Подобно тому, какъ въ русской церкви „духовно-музыкальныя сочиненія“ хотя и допускаются къ употребленію при церковномъ богослуженіи, однако никогда не приравниваются въ своемъ значеніи для Церкви къ стариннымъ напѣвамъ—знаменному, кievскому, греческому и др.—и въ римской церкви произведенія свободнаго стиля не ставятся въ рядъ съ произведеніями строгаго письма, особенно же съ тѣми, кои

основаны на мелодіяхъ григоріанскаго пѣнія, или имѣють ихъ своими темами.

Въ виду того, что высшихъ своихъ достоинствъ контрапунктъ строгаго письма достигаетъ при помощи имитационныхъ формъ голосоведенія;—произведенія написанныя въ немъ отличаются достаточной сложностью, а потому и недоступны для общиннаго пѣнія.—

Иногда вслѣдствіе невѣрнаго пониманія своего значенія для Церкви, порою же въ силу требованій художественности, музыкальное искусство, и находясь на службѣ у Церкви, стремится въ своихъ идеалахъ отдѣлиться отъ послѣдней, выйдти изъ подъ опеки ея въ употребленіи пріемовъ и средствъ художественнаго выраженія. Результатомъ этого почти всегда является усовершенствованіе техники искусства и, вообще, разцвѣтъ его по спеціальности, и непремѣнно удаленіе его отъ народа, — той толщи, которая хотя и непроницаема для передовыхъ требованій и безпорывна вообще, все-же составляетъ главный предметъ попеченія Церкви.

Въ этихъ порывахъ искусства есть польза для художественнаго развитія народной массы, и Церковь не можетъ не цѣнить ихъ, поскольку они совершенствуютъ у людей способность къ утонченности въ чувствованіяхъ,—способности, содѣйствующей успѣху миссіи Церкви.

Но такъ какъ Церковь обязана быть внимательной къ интересамъ не однихъ передовыхъ людей, или имѣющихъ счастливую, способную къ быстрымъ воспріятіямъ организациі, но всѣхъ своихъ членовъ,—среди которыхъ обездоленныхъ вообще всегда подавляющее большинство,—то, въ видахъ общей пользы, и не можетъ поощрять этихъ порывовъ искусства, ибо при нихъ художественное развитіе народной массы идетъ скачками, бываетъ весьма поверхностнымъ и по своей ненормальности аналогичнымъ насильственному раскрыванію цвѣточнаго бутона съ цѣлью ускорить разцвѣтъ его. — Наоборотъ, — Церковь постоянно и весьма замѣтно отдаетъ предпочтеніе постепенности въ движеніи искусства, твердо зная, что дѣйствительное постиженіе красоты послѣдняго достигается путемъ углубленія въ нее.

Вотъ почему и замѣчается, что какъ только искусство начинается, по-мимо исполненія прямой своей службы для Церкви, стремится ко осуществленію собственныхъ идеаловъ, или дѣлаетъ произведенія свои болѣе сложными по мысли, формѣ и, вообще, техникѣ, дабы достигать большей художественности, вызывать высшее духовное возбужденіе и сильныя и разнообразныя чувства,—словомъ—когда кажется, что искусство выходитъ за церковную ограду, удаляется отъ народной массы, когда оно становится въ положеніи самостоятельнаго фактора въ развитіи эмоцій,—Церковь вооружается противъ искусства, не принимая для себя многихъ его завоеваній, опрощая его и снова становя

въ положеніе одного изъ средствъ, при помощи которыхъ она совершаетъ свое дѣланіе.

Такъ было при Климентѣ Александрійскомъ, Амвросіи, Григоріи, Іоаннѣ Дамаскинѣ, Куккузелѣ и, въ нѣкоторой степени, при Палестринѣ.

Особонно важной переоцѣнкой значенія музыкальнаго искусства для Церкви была та, которая совершилась во времена реформаціи—при Лютерѣ.

Провозвѣстники реформаціи не могли не находить, что въ церковномъ пѣніи много было „несочетаннаго“ разуму богослуженія, что здѣсь контрапунктика заслонила собою идейное содержаніе произведеній и искусство обратилось въ пустую забаву, въ игру звуками,—словомъ сдѣлала тò, что церковное пѣніе рѣшительно перестало быть полезнымъ дѣлу Церкви и совершенно удалилось отъ народа.

Чтобы обратить церковное пѣніе въ мощное средство воздѣйствія на душу человѣческую, Лютеръ и его ближайшіе послѣдователи прибѣгли къ радикальной мѣрѣ:—изгнали изъ Церкви искусственныя контрапунктическія произведенія позднѣйшаго времени, замѣнивъ ихъ, болѣе простыми, въ основѣ которыхъ лежали мелодіи частію григоріанскія, но больше—мелодіи общественныхъ гимновъ, духовныхъ и свѣтскихъ пѣсень, а также и составлявшія оригинальное творчество протестантскихъ композиторовъ. Эти новыя мелодіи, бывшія основами хороваго или хоральнаго пѣнія, впослѣдствіи стали наполнять собою цѣлые сборники и являлись, подобно григоріанскимъ мелодіямъ, неизмѣняемыми и обязательными къ употребленію въ церкви. Онѣ подвергались свободной многоголосной обработкѣ.—Вмѣстѣ съ этимъ приняты были мѣры къ привлеченію народа къ участію въ пѣніи. На помощь здѣсь явилась счастливая мысль помѣщать церковную мелодію въ верхнемъ (сопрановомъ) голосѣ, а не въ тенорѣ,—какъ это обыкновенно дѣлалось доселѣ. Отъ этого мелодія выступала рельефнѣе, дѣлалась легко схватываемой. Вмѣстѣ съ тѣмъ она начала пріобрѣтать все большее и большее господство надъ другими голосами, которые стали терять свою контрапунктическую выработанность и самостоятельность и обращаться въ аккордовую опору верхняго голоса. Такимъ образомъ гомофонный стиль музыки (преобладаніе одного голоса надъ другими, аккордовая гармонія) обязанъ соимъ происхожденіемъ лютеранской церкви.

Хотя пѣніе западной церкви и придерживается вокальныхъ формъ музыки, но такъ какъ тамъ допускается употребленіе органа даже съ самостоятельнымъ его значеніемъ по музыкѣ, а не только въ качествѣ опоры или сопровожденія хору, то эти формы достигаютъ большихъ размѣровъ. Послѣ же того, какъ весь оркестръ получилъ право доступа въ церковь—церковная музыка стала не чужда симфоническихъ (въ мессахъ и реквиемахъ) и оперныхъ (въ ораторіяхъ) формъ.

Въ позднѣйшее время католическая и протестантская церковная музыка не стѣсняется въ пользованіи техническими средствами искусства, для сообщенія своимъ произведеніямъ высшей экспрессіи, эстетичности и художественности, и отличается отъ свѣтской лишь содержаніемъ текста, да большей возвышенностью общаго настроенія.

Перечислимъ имена наиболѣе замѣтныхъ дѣятелей по пѣнію въ западной церкви IX в.

Карль Великій (768—814), большой любитель церковнаго пѣнія, усердно распространявшій григоріанскіе напѣвы среди подвластныхъ ему народовъ.

Ноткеръ Бальбуль (заика)—ум. въ 912 г., талантливый авторъ многихъ секвенцій.

Гукбальдтъ (840—930), монахъ, первый писатель многоголосной музыки и составитель такъ наз. параллельнаго и блуждающаго органовъ. Такъ какъ въ органѣ блуждающемъ между квартами и квинтами встрѣчались и другіе интерваллы, то его надо признать зародышемъ настоящаго многоголосія.

Гвидо Аретинскій (XI в.), усовершенствователь нотации, первый изобрѣтатель линейной системы нотъ, знаменитѣйшій музыкальный методологъ.

Дюфе (1380—1432) началъ собою въ Римѣ рядъ дѣятелей нидерландской школы, авторъ нѣсколькихъ мессъ.

Иоаннъ Окенгеймъ (1440—1513) назыв. „патріархомъ музыки“, какъ учитель многихъ талантливыхъ композиторовъ и владѣвшій громадною контрапунктической техникою, дававшей ему возможность писать каноны на 36 голосовъ. Авторъ мессъ.

Жоскинъ-де-Пре (1445—1531) удачно и съ громадною пользою для дѣла соединялъ въ своихъ произведеніяхъ огромную технику съ высокою художественностью. Ему принадлежатъ мессы, мотетты, музыка на Страсти Господни.

Орландо Лассо (1520—1594) универсальный гений, одинаково великій и въ церковной и свѣтской музыкѣ. Онъ воспринялъ въ себя всю европейскую музыку своего времени, такъ что въ его произведеніяхъ нельзя отличить элементы музыки какой-либо національности. Лучшимъ произведеніемъ Лассо считаются его покаянные псалмы.

Кристофанъ Моралесъ (XVI в.) былъ преданъ исключительно интересамъ цер. музыки. Онъ говорилъ, что „цѣль музыки—благороднымъ и строгимъ образомъ воспитывать душу. Если музыка дѣлаетъ что-либо иное, кромѣ прославленія Бога и почитанія памяти великихъ людей,—она совершенно уклоняется отъ своей цѣли“.

Клавдій Гудимиль (ум. 1572), авторъ многихъ мессъ и разныхъ духовныхъ гимновъ; основатель римской публичной школы музыки, въ которой между прочими замѣчательными музыкантами учился и Палестрина.

Джюванни Пьерлуиджи, по мѣсту своего рожденія назван. *Палестрина* (1514—1597), величайшій изъ католическихъ церковныхъ композиторовъ. Его *Impropetia* („жалобы“ страдающей любви у креста) — дверь въ святилище церковно-музыкальнаго искусства. Благородный, возвышенный, лишенный страстности, какъ-бы неземной характеръ его музыки и до нынѣ властно покоряетъ себѣ сердца вѣрующихъ людей.

Своими гениальными твореніями онъ спасъ фигуральную музыку отъ изгнанія изъ Церкви (во времена Тридентскаго собора—1562 г.,—который констатировалъ фактъ полного распада пѣнія отъ злоупотребленія фигуральной музыкой).

Андрей Габріэли (1510—1586), авторъ, псалмовъ, мотеттовъ и духов. гимновъ. Одинъ изъ композиторовъ, впервые начавшихъ вводить хроматизмъ въ мелодію для большей свободы въ движеніи ея и большей экспрессіи.

Лютеръ (1483—1546), страстный любитель музыки, авторъ нѣсколькихъ хораловъ и, главнымъ образомъ, преобразователь церковнаго пѣнія, въ цѣляхъ приближенія его къ приходу. Чрезвычайная любовь Лютера къ музыкѣ выражена имъ во многихъ изреченіяхъ. „Я не думаю, чтобы евангеліе порицало искусства и требовало ихъ уничтоженія, какъ находятъ многіе суетвѣрные люди; я бы, напротивъ, желалъ, чтобы всѣ искусства и особенно музыка были обращены на служеніе Того, Кто ихъ создалъ и даровалъ людямъ“. — „Въ душѣ любящаго музыку таится, несомнѣнно, зародышъ многихъ добродѣтелей; тотъ же, кто не любитъ ея, по моему мнѣнію, подобенъ камню или куску дерева“.

Лука Озіандеръ (въ концѣ XVI в.) первый перемѣстилъ хоральную мелодію изъ тенора въ дискантъ для того, чтобы каждый мірянинъ могъ ясно слышать ее и подпѣвать.

Іоаннъ Эккардтъ (1553—1611) былъ въ свое время величайшимъ композиторомъ протестантской музыки. Онъ предохранилъ лютеранскій хораль отъ гармонической бѣдности, которая угрожала опасностью при всеобщемъ стремленіи къ наибольшей простотѣ. Его произведенія весьма просты, но также и художественны.

Іоаннъ Себастьянъ Бахъ (1685—1750) величайшій музыкальный гений всѣхъ временъ; пограничный столпъ между эпохами полифоннаго и гомофоннаго стилей, соединенныхъ имъ въ одно гармоническое цѣлое. Среди его произведеній первое мѣсто занимаютъ церковныя кантаты, мессы, мотетты и проч. Лучшими произведеніями считаются *Passionsmusiken* (музыка на Страсти Господни), и особенно—*Matthäuspasion*, и месса *H-moll*. Въ своихъ ораторіяхъ, кантатахъ и проч., Бахъ употребляетъ формы драматической музыки: речитативъ, аріи, ансамбли и хоры.

Георгъ Гендель (1685—1759) творецъ лучшихъ ораторій, которыми доказалъ, что музыкѣ доступно выраженіе высшихъ идей и настроеній, присущихъ человѣчеству. Лучшими ораторіями

Генделя считаются: „Израиль въ Египтѣ“ и „Мессія“. Несмотря на величіе и глубину идей этихъ произведеній, они весьма популярны благодаря тому, что въ нихъ Гендель совершенно объективенъ и старается сдѣлать искусство доступнымъ всему народу.

Реформація — этотъ великій всемірно-историческій переворотъ—потрясла міръ, вполне измѣнила все положеніе Европы, произвела новѣйшее время съ его своеобразными особенностями. Къ XVIII в. она окончила всѣ свои завоеванія, и съ тѣхъ поръ духомъ ея все сильнѣе и сильнѣе пропитываются народы; она растетъ и крѣпнетъ, доколѣ не восприметъ своего завершения и—по преходимости всего сущаго—не замѣнится инымъ, что также въ области духа вызоветъ къ жизни новый способъ бытія и дѣятельности. Теперь дѣтище ея—реализмъ—тѣснитъ и тѣснитъ цвѣтшій раньше мистицизмъ. Въ наукѣ реализмъ царитъ безраздѣльно. Но и въ изящныхъ искусствахъ—гдѣ, кажется, таинственность, сокровенность особенно характеристичны для произведенія искусства и сообщаютъ ему наибольшую силу дѣйствія на психику человѣка—и тамъ мистицизму становится уже тѣсно отъ реализма.

Хотя реализмъ не далъ—а можетъ быть и не дастъ—ничего равнаго тѣмъ великимъ произведеніямъ искусствъ, кои порождены мистицизмомъ, — однако-же чувствуется, что нѣтъ уже возврата къ Божественной Комедіи, Сикстинской Мадоннѣ, Миланскому собору, мессѣ *Primi toni* Палестрины, *Passion* Баха и ораторіямъ Генделя. Послѣдніе двое—протестанты, но въ ихъ церковныхъ произведеніяхъ еще живы религіозныя чувства „добрыхъ католиковъ“.

Послѣ Баха и Генделя ни одинъ изъ западныхъ композиторовъ не посвящаетъ своихъ дарованій исключительно или хотя-бы преимущественно церковной музыкѣ. Наоборотъ,—каждый изъ нихъ удѣляетъ ей лишь незначительную долю своихъ трудовъ.—Гайднъ, Моцартъ, Бетховень, Верди, Шуманъ и др. хотя и пишутъ на религіозныя темы, но произведенія ихъ умѣстнѣе звучатъ на концертной эстрадѣ, нежели въ храмѣ.—

Русскому народу, вышедшему на арену христіанства спустя десять вѣковъ по явленіи его въ міръ, и начавшему свое приобщеніе къ настоящей культурѣ лишь два вѣка тому назадъ,—неизбѣжно пришлось встрѣтиться со сложившимися традиціями и накопленнымъ богатствомъ по церковному пѣнію во вселенской церкви,—посему русскимъ церковно-пѣвческимъ дѣятелямъ и необходимо знать исконныя воззрѣнія Церкви на искусство, дабы уразумѣть и добрѣ соблюсти завѣты ея, равно и приумножить достояніе, преданное въ дѣянїяхъ поминаемыхъ здѣсь достославныхъ трудолюбцевъ и ревнителей искусства.

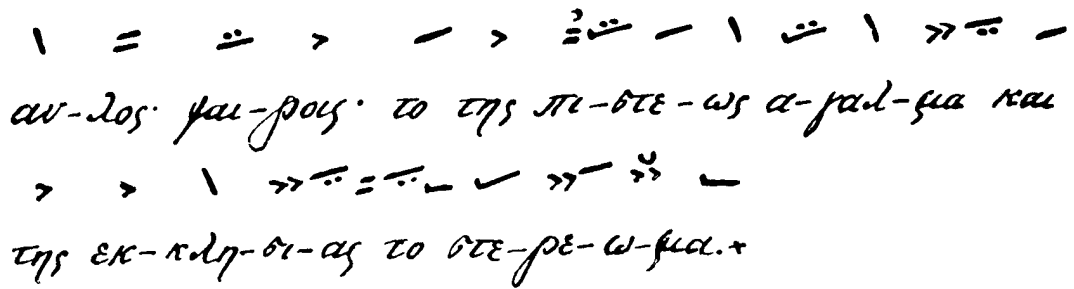
Προσθήκη Ι πρὸς „Ἱστορ. ρουσικ. ὑ. πνεύμα“
 Часть I.

I. Γρηκεσικὴ ἔκφωνητικὴ κείμενον (ἐκ τῶν Εὐαγγελίων ΣΠΒ. Δοχ. Ακαδ. № Β¹/β, λ. 187, 985 γ.). Πρὸ Παπαδοπούλο-Κεραμεβὺ Κ.

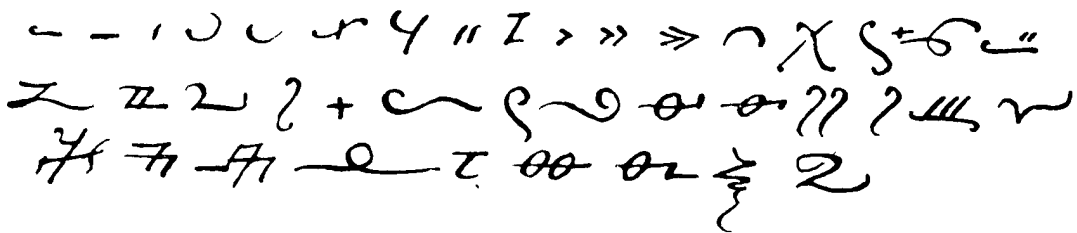
*Ἔπειτα μετὰ τούτο λέγει τοῖς μαθηταῖς + ἔξυμν
 εἰς τὴν Ἰουδαίαν πόλιν + εἰποῦσιν αὐτοῖς οἱ μαθηταὶ +
 ραββεῖ + ὑμῶν ἐξήκουον ὅτι λέδοῦσιν οἱ Ἰουδαῖοι + καὶ
 πόλιν ὑπάρχουσαν ἐκεῖ + ἀπεκρίθη ὁ Ἰησοῦς + ὅτι οὐκ
 ὀλίγα εἰσὶν ἔθνη τῆς ἡμέρας + ἕνα τὸ περιπατεῖ ἐν
 τῇ ἡμέρᾳ ὅτι προβόλῃ, ὅτι τὸ φῶς τοῦ κόσμου
 τούτου βλέπει +*

II. Βизантийское знамя IX—X в (по Стихарию Вѣнской При-
 дворной Библи. № 136, л. 110 об.).

τὸν φω-δην-ρα τὸν πι-δον καὶ α-πο-στο-λογ-τον
 ἐν τῷ ἐν-αυ-γε-λι-ῳ ἐκ-πρε-φαι-τα-τε-μο-δε-οῦ
 δευ-τε-λα-οὶ ὑ-μνη-σω-μεν λε-γον-τες· χαί-ρουσ· ο·
 τερ-πιος τῆς πι-στε-ως· ρα-δα-μτος· τῆς τῶν δε-ον·
 παρ-δου νε-ο-πα-ῖ-ας· χαί-ρουσ· ο· δι-πιος· γεν-ω-
 μον τῶν α-ρε-των· τὸ πο-λυ-βο-φον· στο-μα-τον
 λο-γον· χαί-ρουσ· ο· των πε-ρα-των δε-ο-λε-κτος



III. Византийское знамя XIII в. (возстанов. Иоанномъ Кукузелемъ Дамаскиновская семіографія VIII в. и раннѣйшая, -- по Герберту и Филарету Черниг.).



IV. Господи возвахъ 8-го гласа: („Пανδεκτη“, Τομος I).

а) Иоанна Дамаскина.

ἄχος *π* *ς* *ῶ* *νη*
Ne e e e e Ky-u-u u u u
u u u u u u u u ri e xu-u ri i e
E xe e e e e e e e e xpa a a a *ς* α ς

б) Иакова Протопсалта.

ἄχος *π* *ς* *ῶ* *νη*
Ky u u u u u u u u ri e

Ε - χε ε ε χρα α α α α α α α

α α ξα α α α α α α προς - σε ε

V. Πῆνιe на „подобны“ (Ватопед. Б-ки № 893, л. 77 об.—78).
 По А. Преображенскому.

Η απ-ε-γρω-ομε | νη δε-α του βι-ου και
 Η ε-οκο-τι | ομε | νη τη δε-α-ροι-α τω
 επ-ε-γρω-ομε | νη δε-α του τρο-πορ τα μυ-
 ρω-τι προς-ερε-ρι τω απρω-σι-τω και του-
 ρα βα-δτα | σου-βα προς-ηλ-δερ βοι βο-ω |
 του ζω-ρη | γε-τα μα-δη-της ο α-γρω
 βα ρι | με την πορ-νηγ α-πορ-ρι-φε.
 μων | αυ-τη εν-τα-φε-α βοι μυ-ρα
 ο σε-χδεις | εκ παρ-δε-ρου.
 προ-του πα-δους κο-μι-ζει.

ВИДЫ НЕМВЪ.

(A. Gastoué „Les Origines du Chant Romain. L'Antiphonaire Grégorien“. Paris, 1907).

1) . - \ punctum, punctus.	✓ pes praepunctis ✓: ✓: pes subbi-subtripunctis.
2) / / / virga, virgula.	/: virga subtripunctis.
3) ✓ ✓ circumflexa (renversé); pes podatus.	
4) ^ ^ circumf. (droit); flexa, clivis, elnis.	^ clivis cum presso (13) ^, ^; flexa ou clivis strophica, ou cum orisco (15).
5) ^ ^ pes flexus, torculus, circumvolutio.	^ ^ torculus resupinus ^ ^ torculus resupinus flexus. ^, ^; torculus strophicus ou cum orisco (15).
6) ^ ^ flexa resupina, porrectus.	^: ^: porrectus subbi-subtripunctis. ^ ^ porrectus flexus resupinus. ^ ^ porrectus flexus resupinus.
7) ^ ^ /: climacus.	^: climacus resupinus climacus praebi-praetripunctis.
8) ^ ^ /: scandicus.	^ ^ scandicus flexus
9) 2 2 strophicus, apostropha.	
10) 2 2 „ bistropha.	
11) 2 2 2 „ tristropha.	
12) ^ quilisma.	^ quilisma flexum.
13) ^ / ^ pressus.	^ pressus liquescens ^ / / ^ pressus resupinus.
14) : : : trigon.	
15) 2 2 oriscus.	
16) ^ / ^ pes quassus.	
17) ^ pes stratus.	
18) ^ salicus.	
19) ^ r franculus.	

Приложение II къ „Ист. руск. ц. пѣнія“

Часть I.

Образцы мелодій

болгарскаго, сербскаго и арабскаго
церковнаго пѣнія.

Болгар. мелод.

Гласъ 8.

Страха ра - ди і - у - дей - ска - го другъ

Твой и ближній Петръ от - вер - же - ся Те - бѣ

Гос - по - ди и рыда - я си - це во - пі -

я - ше слезъ мо - ихъ не пре - мол - чи.

Сербск. мелод.

Гласъ 8.

Всяко е дыха - ніе да - хва - литъ Гос -

по - да хвали - те Гос - по - да съне - бе съ

хва - ли - те Е - го во - выш - ни хъ

Те-бѣ по-до-ба-еть пѣ-сань Бо-гу

Гласъ 8 Арабек мелод.

إِنْحَدَرْتَ مِنَ الْعُلُوِّ أَيْهَا الْمُتَسَحِّنِينَ
وَ قَبِلْتَ الدَّفْنَ ثَلَاثَةَ أَيَّامًا لَكِنَّا نَقِيقَنَا
مِنْ آلَاءِ مَا فَيا حَبًا تَنَا وَ فِيا مَتَنَا يَا
رَبُّ الْمَجْدُ لَكَ

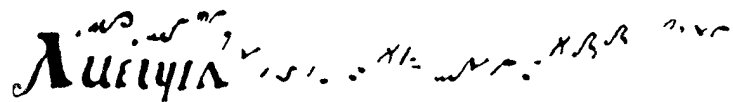
Образецъ сербскаго нотописанія.

Великое Святый Боже.

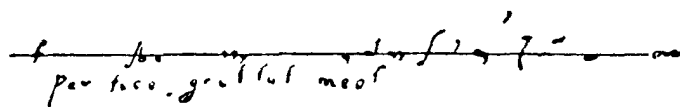
Святый, святый Боже, святый крѣпкій, святый безсмертный помилуй насъ.

Хоральные ноты.

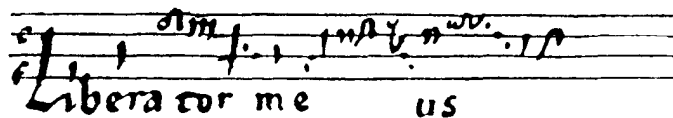
(Невмы изъ Сень-Галленскаго антифонара—IX в)



(X—XI в)



(XII—XIII в —готическое письмо)



(Отъ XII в. и современ.—романское письмо).

I.



II.



Опечатки.

Напечатано:		Слѣдуетъ:
Стр-ца.	Ст-ка.	
6	21 характеръ евреевъ	характеръ <i>музыки</i> евреевъ
11	18 дошли	дошло
17	7 (снизу) подчиниться	подчиняться
18	14 (снизу) саго	сего
19	17 (снизу) эстетическія	эстетическіе
21	2 (снизу) именуется	именуемая
28	7 (снизу) гречесакго	греческаго
29	6 пологать	полагать
—	3 (снизу) призьрѣни	презрѣни
31	18 составили	составляли
34	13 (снизу) возвеличился	возвеличился
35	8 Асколонихъ	Аскалонихъ
36	4 Неизвѣстно	Неизвѣстно,
—	14 и рекоша.	и рекоша:
—	18 (снизу) получилась	получалась
37	25 міра	мира
39	18 (снизу) свыше	свыше,
44	4 (снизу) являющіеся	являющие
48	20 нерадимъ	не радимъ
49	10 Церкви	Церкви,
54	5 Боносцемъ	Богоносцемъ
—	26 богодуховнаго	богодуховеннаго
—	2 (прим.) высоко обра- зованные	высокообразованные
57	3 (примѣч.) по Р. Х.	до Р. Х.
61	1 (примѣч.) говоритъ	говорятъ
62	12 (снизу) такъ же	также
64	13 (снизу) господствующе- му	господствовавшему
65	23 хирономіи	хирономи,
—	24 Церкви	Церкви,
73	23 разбрасывать	разрабатывать
74	2 (снизу) отъ нынѣ	отнынѣ
77	16 (снизу) (Пападопуло)	(Пападопуло),
78	26 Сири	Сири,
83	16 (снизу) стихирнымъ	стихирарнымъ
86	11 Огъ нынѣ	Отнынѣ
88	1 (снизу) создалъ	создавъ
89	6 (прим) пергаментъ	пергаменъ
90	13 панегирическао	панегирическаго
—	14 (снизу) Жизнь въ гробѣ	Жизнь во гробѣ
92	3 (снизу) модуляціи	модуляція
93	18 положенными ноты	положенными <i>на</i> ноты
99	9 (снизу) ко	къ
—	22 (снизу) организаціи	организацію
100	20 ихъ,	ихъ
101	8 церкви IX в. Приложеніе.	церкви съ IX в.
1	10 Стихарю	Стихирарю