

Иеромонах Павел (Коротких)

Беседы о церковном пении

Историки церковного пения представляют XVIII век как период безраздельного господства итальянского стиля. Однако если мы рассмотрим репертуар профессионального церковного хора того времени, то заметим, что он включал в основном неизменяемые песнопения. Композиторы-«итальянцы» положили на музыку тексты Литургии и всенощного бдения, но песнопения неизменяемые: стихиры, тропари, кондаки и большинство ирмосов все еще исполнялись по старинке (в один-два голоса) церковными дьячками¹.

Вероятно, уже в то время (если не раньше) возникло разделение на правый и левый клиросы, при котором правый получал особый статус «праздничного», концертного, комплектовался певчими, владеющими нотной грамотой, а левый играл роль служебную, заполняя «провалы» между разученными правым клиросом итальянскими пьесами. Это «функциональное» разделение сохранилось во многих храмах до сего дня².

Что же представляло собой «простое пение» в XVIII – начале XIX века? Церковные дьячки, в чью обязанность входило пение за вседневным богослужением, обучались у тех клириков и причетников, которые хорошо знали традиционные распевы Русской Православной Церкви. Судя по рукописным сборникам того времени, обиход составляли песнопения знаменного, киевского, греческого и болгарского распевов.

Поскольку большинство песнопений исполнялось клирошанами по памяти, в разных местностях постепенно сформировались свои устные традиции – напевы. Они объединены общей основой – уставными распевами, но несколько отличаются сочетанием древних элементов и вкраплений более поздних, местных традиций. Известны, например, монастырские напевы: троицкий, соловецкий, валаамский, саровский, симоновский и местные напевы: московский, новгородский, ярославский, вяземский и другие. Из сказанного ясно, что не все элементы местных напевов имеют древнее происхождение, а потому и сами они обладают меньшей ценностью, чем уставные распевы³.

Новый период в истории церковного пения охватывает период начиная со второй трети XIX века и до начала XX. Он отмечен большим интересом композиторов и исследователей к древнерусским распевам и местным напевам. В среде композиторов начинает формироваться осознание необходимости поиска особого, русского пути в области духовной музыки. Как мы уже отмечали, «первопроходцем» в этом деле был Д.С.Бортнянский, предложивший свой опыт переложения церковных мелодий на основе классической гармонии. На смену ему приходило новое поколение композиторов, уделивших этому направлению серьезное внимание. Необходимо, однако, отметить, что изучение самих распевов, особенностей их ладовой структуры, тогда еще не началось. Композиторы пытались использовать для хоровой обработки распевов методы, не соответствующие их устройству, что выливалось в потерю характерного, знакомого звучания гласового пения.

Заметной фигурой в деле гармонизации древних распевов является протоиерей Петр Иванович Турчанинов (1779–1866). Учителями его были Сарти и Ведель, также большое влияние на формирование его музыкального вкуса и композиторской техники, по-видимому, оказал Д.С.Бортнянский.

Турчанинов продолжил начинание Бортнянского в области гармонизации древнерусских распевов. В его переложениях видна любовь к церковному обиходу, стремление показать непреложную ценность древнерусской традиции. Как отмечает И.А.Гарднер, «главная особенность духовно-музыкального творчества Турчанинова заключается в том, что он посвятил свой труд почти только гармонизациям многих уставных напевов; количество его свободных духовно-музыкальных сочинений по сравнению с гармонизациями уставных напевов невелико»⁴.

Турчанинов приложил много усилий для того, чтобы облечь эти мелодии в формы, понятные современникам, так как представители образованных слоев общества, к сожалению, уже разучились ценить строгость стиля одногласного уставного пения.

Гармонизации Турчанинова не лишены известных недостатков, отмеченных современниками^{5 6}, но все же они представляют собой большой шаг в направлении от авторского произвола к древней певческой традиции. Эти произведения до сих пор звучат в православных храмах, особенно распространены задостойники двенадцатых праздников⁷.

Творчество прот. Петра Турчанинова стоит как бы на стыке двух эпох. В это время (вторая треть XIX в.) в светской музыке увлечение итальянским стилем уже «выходит из моды» и на смену ему является новая стилистика немецкого романтизма. Это направление проникает в обиход придворного хора и затем распространяется в Русской Церкви при деятельном участии А.Ф.Львова и его последователей.

В переложениях Турчанинова заметны черты обоих направлений. С точки зрения гармонии они примыкают к старой «итальянской» школе, то же можно сказать и о его стремлении к сохранению «правильного» метра. «Если в отношении к древней мелодии Турчанинов оказался «выше» Бортнянского, то в его отношении к гармонии мало что изменилось, и тип звуковысотной организации остался по существу тот же. Сравнив ряд песнопений, нетрудно установить господство мажора и минора, которые как бы «поглощают» древний напев, нейтрализуют его церковную ладовость, древнюю модальность», – пишет Н.С.Гуляницкая⁸.

С другой стороны, налицо более внимательное отношение Турчанинова к тексту, он избегает в нем повторов и искажений. По всей видимости, создавая свои переложения, Турчанинов опирался на хорошо ему известную южнорусскую традицию «народной» гармонизации, например такую, которая существовала в Киево-Печерской Лавре. Ему приписывается выражение: «Надо уметь находить простейшие подходящие аккорды», что характеризует его композиторский метод в отношении гармонизации⁹.

Кроме переложений древних распевок, созданных Турчаниновым и оказавших серьезное влияние на дальнейшее развитие певческого искусства в России, перу этого автора принадлежит также ряд сочинений в «свободном» стиле. В этой области композитор, к сожалению, остается верным канонам «итальянского» периода как в отношении музыкальных приемов, так и в интерпретации богослужебного текста. Автор считал допустимой, например, произвольную замену и сокращение уставных стихов в концерте на слова песнопения Великой Субботы «Воскресни Боже, суди земли». Исполнение этой пьесы столь въелось в богослужебную практику Русской Православной Церкви, что многие священнослужители приходят в замешательство, когда слышат на богослужении это песнопение в изложении другого автора, со стихами, взятыми из Триоди, а не введенными Турчаниновым.

Нужно отметить, что расхождение характера произведений, созданных в «свободном стиле» и созданных теми же авторами гармонизаций древних распевок, свойственно практически всем русским церковным композиторам. Это объясняется тем ограничением, которое накладывает строгая, своеобразная церковная мелодия на творческие порывы автора. Именно поэтому произведения «в жанре гармонизации» редко содержат крикливые обороты, неожиданные гармонические ходы и в целом отличаются большей сдержанностью и церковностью.

Отметим, что дальнейшее развитие церковного пения в России находилось под влиянием того направления, которое стремился придать русскому обществу император Николай I. Унификация, приведение к единому образцу, немецкий принцип «порядок превыше всего» стали важными чертами этого царствования. Проект реформы церковного пения стал логическим продолжением «казенного упорядочивания» всех сторон жизни русского общества, проводимого государственной властью.

Проведение в жизнь этого управленческого подхода привело к определенному напряжению в обществе. Одним из частных проявлений этого недовольства стало молчаливое (а иногда и открытое) противостояние Церкви новшествам, вводимым государственной властью в области церковного пения.

Первая серьезная попытка приведения к единому образцу русского осмогласия была предпринята под руководством прот. Петра Турчанинова. Однако этот даровитый композитор не сумел достичь значимых результатов в порученной ему работе, так как недолго стоял

во главе певческой капеллы. Впрочем, после отставки Турчанинов продолжил свои опыты в гармонизации церковных распевов.

Когда руководство капеллой перешло к А.Ф.Львову, реформа наконец начала набирать обороты. Главным направлением преобразований впервые после XVII в. становится введение единообразия в исполнении осмогласных песнопений. Основой для унификации становится гармония немецкого хорала в сочетании с мелодиями греческого и киевского распевов¹⁰. Для гармонизаций А.Ф.Львова характерно доминирование гармонии над мелодией. По мнению многих критиков, аккордовая звучность в его переложениях заглушает естественное звучание распева. К тому же Львов был непоколебимо уверен в том, что гармония немецкого хорала является единственно правильной и возможной в деле переложения русских церковных распевов.

И.А.Гарднер отмечает тот факт, что А.Ф.Львов в целом не является самостоятельным автором, он очень зависим от немецкой школы композиции, а в переписке со своими зарубежными учителями и коллегами даже заискивает перед ними. Однако подражательность Львова проявляется только в его привязанности к методам классической европейской гармонии, в отношении же размера он вводит «несимметричный» подход, позволяющий сохранить естественную просодию славянского текста, не навязывая ему какой-либо строгий размер¹¹. Это стало очередным шагом в сторону естественного развития русского хорового церковного пения.

Подытоживая сказанное, можно заключить, что Львов выбрал направление, которое «возрождая ритмический параметр, оставило, однако, без внимания звуковысотную систему, которая по природе своей должна соответствовать ритмической организации песнопений. Более того, «неправильный» ритм Львов облачал в «правильную» западную гармонию, точнее – немецкую, школьную»¹².

Этот подход нашел продолжение в творчестве некоторых композиторов, составивших т.н. «петербургскую школу». В связи с этим в историографии русской церковной музыки сложилась традиция называть этот период «немецким», в отличие от предшествующего «итальянского».

Известная музыкальная одаренность сочеталась у Львова с большим административным рвением. Успех преобразований церковного пения в России был в значительной степени обеспечен умелыми действиями реформатора (и особенно его преемника Н.И.Бахметева) по распространению нового печатного круга богослужебных песнопений и строгим контролем за исполнением этого материала в монастырях и на приходах¹³.

К тому же «значительный чин, приближенность к царской семье и международная музыкальная известность¹⁴ создавали новому директору Придворной певческой капеллы нужный для проведения во всероссийском масштабе реформы церковного пения авторитет, еще усиленный последовавшим вскоре после назначения и.о. директора капеллы производством в генерал-майоры и награждением его высокими степенями некоторых орденов. А положение директора Придворной певческой капеллы создавало Львову ореол всеильного законодателя хорового церковного пения, по памяти о покойном Д.С.Бортнянском»¹⁵.

Нужно отметить, что переложения Львова пользовались в Санкт-Петербурге известным успехом. Так, петербургский митрополит Антоний (Рафальский) благословил своему хору исполнять ирмосы и другие переложения Львова за богослужением, группа почетных граждан города поднесла Львову благодарственный адрес, сам автор свидетельствовал о притоке молящихся в церковь, где исполнялись его гармонизации.

Однако настойчивость Львова, продвигавшего новый «обиход», неожиданно натывается на непонятное для него сопротивление «московских невежд»¹⁶. По свидетельству И.А.Гарднера, «многие любители и знатоки церковного пения (а таковых в Москве было немало), слышав сделанные Львовым переложения уставных напевов, говорили, что это пение им незнакомо и искренне считали такие переложения свободными сочинениями Львова, а не переложениями знакомых им древних уставных напевов»¹⁷.

«Многие современники Львова восприняли его Обиход как дерзостный модернизм и нарушение церковности богослужебного пения. В Москве бывали случаи, когда некоторые молящиеся выходили из храма, как только певчие начинали петь произведения Львова»¹⁸.

Эти факты, разумеется, объясняются привычкой коренных москвичей к древнему уставному пению, которое сохранялось по традиции во многих московских монастырях и храмах, тогда как в Петербурге эта традиция была во многом утрачена из-за увлечения сначала ранним партесом, затем итальянским стилем и проникшим в приходскую певческую практику «придворным пением», о котором свт. Игнатий (Брянчанинов) говорит, что оно «необыкновенно холодно, безжизненно, какое-то легкомысленное, срочное!»¹⁹.

Львов пытался найти сочувствие в разных слоях московского общества, с тем, чтобы обеспечить успех своей реформы и в древней столице. Например, для того, чтобы воздействовать на московское купечество, он собирает хор певчих, исполнявших его переложения. Купцы, среди которых было немало ценителей церковного пения, являлись для Львова не просто «целевой аудиторией». Многие из них держали свои собственные хоры, были благодетелями известных певческих коллективов, поэтому их мнение могло повлиять на общее отношение к переложениям Львова.

Однако настроенное отношение к «новым веяниям» из северной столицы было по-прежнему весьма характерно для Москвы. Оно чувствовалось не только у простых людей, но и среди купечества, дворян, духовенства. Несомненно, главной фигурой среди традиционалистов, вставших на защиту древнего пения, был московский святитель Филарет (Дроздов), который одним своим авторитетом сдерживал и ограничивал активность Львова.

В этом противостоянии традиционалисты избрали политику молчаливого сопротивления нововведениям, что объяснимо, учитывая склонность Львова к обращению за поддержкой к самому императору. Эта политика сдерживания основывалась на выводах «комитета» по рассмотрению переложений древних распевов, в заседаниях которого часто принимал участие и сам святитель Филарет. Членами комитета были такие знатоки древнерусского певческого искусства, как князь В.Ф.Одоевский и протоиерей Дмитрий Разумовский.

Дело дошло до того, что Обиход под редакцией Львова уже печатался «по высочайшему дозволению», но Синод не выражал одобрения этому изданию и не давал «официального указа» о повсеместном введении этих гармонизаций. Протесты, поступавшие в Синод по этому поводу, направлялись святителю Филарету, который так и не дал своей окончательной положительной резолюции проекту Львова. Из этого видно, что новый «обиход» был навязан Церкви светской властью.

Почему же свт. Филарет и его единомышленники противились нововведениям? Для того чтобы ответить на этот вопрос, достаточно взглянуть на резолюции и мнения святителя, в которых он опирается на выводы комитета по рассмотрению новых переложений. Совершенно очевидно, что эти произведения не соответствовали критериям сохранности древней мелодии, ясности гармонии, которая не должна затенять мелодическую основу, удобства для исполнения непрофессиональным хором.

«Сличив новопереложенный Ирмолог и стихиры с таковыми же древними, в церкви употребляемыми, – пишет святитель, – комитет сделал замечания и заключения, изложение которых в его донесении есть от слова до слова следующие: при видимом большею частью сходстве нот в новом переложении с нотами в издании духовной типографии замечается слухом, даже незнакомым с наукою пения, ощутительное отступление от гармонии и мелодии; слышится какое-то новое или малознакомое пение. Вникая в причины такого отступления, можно усмотреть, что оно происходит от упущения из вида главного правила, по которому перелагатель, как только приводящий в гармоническую формулу известные данные, а не сочинитель нового, обязуется в одном из четырех голосов, им избранном, в строгой точности удерживать древний церковный напев, как издавна знакомый и приятный церковному слушателю. Но в новом переложении усмотрено, что характер сего главного напева, который здесь большею частью полагается в дисканте, в точности не удерживается... Иногда переложение идет или кончает плачевно или умильно, вместо того, чтобы идти или оканчивать торжественно и наоборот... Почему требуемое от меня Св. Синодом заключение есть следующее: 1) Относительно тех частей рассматриваемого нотного переложения, которые еще не напечатаны, просить руководствующего сими переложениями, чтобы оные были пересмотрены и были составлены: во-первых, по возможности, точно сходным с древним напевом, который, как замечено в указе Св. Синода, характером спокойной важности и умиления

приятен благоговейному слуху, привычен православному народу, и единоверцам, и раскольникам не даст повода к пререканию; во-вторых, по возможности, просто, потому что исполнять оный должны будут частью хоры не довольно современные, а большею частью клирики; и потому переложение, сделанное с таким искусством и превосходное в исполнении совершенным придворным хором, тем более будет обезображиваемо певцами несовершенными и по голосам, и по изучению пения. 2) Те части нотного переложения, которые уже напечатаны, допустить к употреблению в архиерейских и семинарских хорах с тем, чтобы по оному исполнены были стихи, положенные более сходно с древним пением, а в исполнении прочих дозволено было приближаться к древнему, не стесняясь напечатанным переложением»²⁰.

Нужно отметить тот факт, что и святитель Филарет, и А.Ф.Львов одинаково признавали важность сохранения древних мелодий без искажений. Различие – в подходе к гармонизации. Как уже говорилось, Львов считал, что единственно правильной является немецкая хоральная гармония, потому что «такою признает ее вся Европа»²¹. Именно неукоснительное следование выбранному гармоническому стилю определяет у Львова художественное целое. При этом часто напев, по выражению свт. Филарета, «затмевается гармонией», а иногда и сама мелодия искажается. Святитель Филарет, со своей стороны, опирался на знание церковной традиции, подходил к вопросу хоровых переложений древних распевов с практической точки зрения «слышателя» церковного пения. Он считал первостепенной именно древнюю мелодию песнопения, которая должна быть сохранена в том, или ином гармоническом обрамлении²².

Всегда сдержанный в своих высказываниях, свт. Филарет в письме прп. Антонию (Медведеву) пишет: «Смирение посылает нам Бог в том, что генерал хочет всю Церковь переучить пению по-своему. Если в Лавре поют хорошо; если там корень греческого пения, на что же хотеть вырвать сей корень и предлагать четырехголосное пение? Если дадите свои ноты, к ним приложат такую гармонию, что и не узнаете ваших нот и вашего напева.

И когда вы скажете, что это несходно с вашим прежним, то вам скажут, что гармония правильна и такую признает ее вся Европа. Поэтому лучше нам петь, как благословил донныне преподобный Сергей; и это его милость, что о лаврском пении не завелось дела, которое для некоторых других мест не без затруднений было»²³.

Значение позиции свт. Филарета в связи с проводимой А.Ф.Львовым реформой, по мнению многих исследователей, заключается в том, что Придворная капелла впервые сталкивается с серьезным противодействием церковной власти. Святитель подчеркивал, что именно Церковь, а не светская власть, должна принимать решение, в каком направлении должно развиваться церковное пение и какие именно произведения должны исполняться на церковном клиросе²⁴.

Колоссальную работу по гармонизации «всего, что Синодом было издано в одну строку» А.Ф.Львов предпринял не в одиночку. К гармонизации песнопений «Октоиха», «Обихода», «Сокращенного Ирмология» и других ирмосов, «Утрени» были привлечены П.М.Воротников и Г.И.Ломакин. Эти авторы, в отличие от Львова, не были уверены в том, что немецкая хоральная гармония идеально подходит для всех случаев, и стремились отыскать свое решение проблемы гармонизации древних распевов.

Особенно в этом смысле выделялся Гавриил Иоакимович Ломакин (1812–1885). Этот автор, как и Дегтярев, был крепостным графа Шереметева. Г.И.Ломакин изучал теорию музыки под руководством итальянца Сапиенцы, затем стал учителем при капелле. Широкую известность он получил как выдающийся регент Шереметевского хора, в котором пел с детства, и как автор ряда произведений для церковного клироса. Как уже было сказано, композитор был привлечен Львовым к составлению четырехголосного Обихода и стал деятельным участником проекта гармонизации всего русского пения.

По мнению многих исследователей, хотя Г.И.Ломакин находился под сильным влиянием Львова, он все же обладал известной самостоятельностью. «Гармоническое письмо Г.И.Ломакина несет на себе печать обиходных гармонизаций – сдержанность в выборе средств, строгость вертикали (хотя и не без «неаккордовых тонов»), минимум хроматизма...»²⁵

Князь В.Ф.Одоевский характеризовал этого композитора следующим образом: «...глубокий знаток музыки вообще, тщательно изучавший наше песнопение во всех его видах, Ломакин стремился в самом составе наших песнопений открыть тайну их создания и производил в сем отношении в высшей степени замечательные опыты, донныне не напечатанные»²⁶.

Среди произведений Ломакина наибольшей известностью пользуются сочинения на текст Херувимской песни.

Современник и сотрудник Ломакина П.М.Воротников (1806–1876) происходил из дворян Эстляндской губернии и одно время состоял на военной службе. Однако после 1843 г. он вышел в отставку и перешел на службу в капеллу. Кроме работы по составлению четырехголосного Обихода, Воротников известен и своими авторскими сочинениями. В этих произведениях ощущается влияние манеры Бортнянского и Львова. «Примером тому может служить песнопение «Разбойника благоразумного», трехголосная гармония которого (с автентическими оборотами и классическим кадансом) – образец фактурно разработанной и ритмически организованной европейской тональности», – пишет Н.С.Гуляницкая²⁷.

Вместе с тем этот композитор известен тем, что призывал «сохранить дух церковной музыки» и вообще высказывался в защиту древнерусского пения (причем был сторонником одноголосного его исполнения)²⁸.

Среди композиторов петербургского круга своими опытами в области гармонизации древних распевов замечен также прот. Михаил Виноградов (1810–1888). Этот автор изучал церковное пение и богословские предметы в Рязанской Духовной семинарии, где «стал сначала помощником регента архиерейского хора, а затем и регентом»²⁹.

Будучи самоучкой, Виноградов раскрылся как композитор, изучая современные ему теоретические сочинения, разбирая партитуры известных авторов. Во время своего визита в Петербург Виноградов познакомился с Турчаниновым и, как предполагает И.А.Гарднер, сдал при капелле регентский экзамен. Среди сочинений прот. М.А.Виноградова³⁰ находятся 8 догматиков (знаменного распева), стихира «Богочастьным мановением» (осмогласник), стихира на Введение (греческого распева), «О Тебе радуется». О гармонизациях прот. М.А.Виноградова Н.С.Гуляницкая говорит, что их «...характеризует художественная простота, получившая естественное выражение в диатонизме звуковысотной системы»³¹.

Среди сочинений автора в «свободном стиле»³² выделяется «Милость мира». Это сочинение до сих пор исполняется некоторыми церковными хорами. Авторские произведения Виноградова имеют «отпечаток романтической экспрессии и лирического созерцания»³³.

Подводя черту под сказанным о композиторах петербургской школы, главным вдохновителем которой был А.Ф.Львов, отметим общность приемов, использовавшихся представителями этого направления. Сохранение богослужебного текста (отказ от повторов отдельных фраз и выражений), соответствие мелодико-ритмической структуры произведения естественной просодии церковнославянского языка («несимметричный ритм») и применение методов классической европейской гармонии стали характерными чертами произведений петербургской школы. Все эти идеи были выдвинуты А.Ф.Львовым и поддержаны его единомышленниками.

Более подробную характеристику сочинений этого круга авторов дает И.А.Гарднер: «Стилистическая сторона этой композиторской деятельности, судя по сочинениям разных композиторов второй половины XIX в., была типична для не очень взыскательного вкуса, руководимого принципами петербургской школы. Все такие произведения написаны в гомофонном складе; мелодика их носит еще следы итальянской ариозности, тогда как гармония – чисто хоральная, невзыскательная; часто мелодия сопровождается параллельными секстами или терциями. Большим применением (можно сказать – любовью) пользовался доминантсептаккорд с его обращениями, а также квинтсектаккорд второй ступени со стереотипным разрешением его в доминантовое трезвучие»³⁴.

Несмотря на то, что данная Гарднером характеристика справедлива почти для всех авторов петербургского круга, необходимо отметить, что у одних и тех же композиторов заметно различие «жанров»: с одной стороны – известная строгость гармонизаций, с другой – вольность стилистики их авторских сочинений. Как мы уже отметили выше, это различие коре-

нится в характере древнерусских мелодий, которые строгостью церковного звукоряда и особенностями мелодико-ритмической структуры ограничивают авторский произвол и вводят жесткие рамки, в которых может быть осуществлено «облачение» этих мелодий в «гармонические одежды».

Даже несмотря на это различие, в обработках древних распевов петербургской школы чувствуется чуждое влияние протестантского хорала. Многие из окружения Львова понимали, что хоральная гармония не соответствует задаче естественной гармонизации уставных мелодий. Творчество русских духовных композиторов следующего периода показало, что будущее церковной музыки лежит в сфере «почвенной», что звучание народной музыки и древнерусского многоголосья могут (и должны) стать источником «отечественного контрапункта».

1. Нужно отметить, что в 80-е гг. XIX в. петербургские певчие, по выражению К.П.Победоносцева, «о стихирах... и думать забыли, да певческие хоры не умеют и петь их». Цит. по: Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. МДА, Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 390–391.

2. Это различие в функциональности правого и левого клиросов противоречит уставу и древней церковной традиции антифонного пения. Очевидно, что все дело в репертуаре правого хора. Сложность партесных произведений, исполняемых правым хором, требуют от клирошан большой работы по разучиванию этих пьес, предъявляют высокие требования к подготовке исполнителей. Все это ставит левый «обиходный» клирос в заведомо подчиненное положение. В храмах, где поддерживается традиция пения на два хора и нет увлечения концертным пением, разница между правым и левым клиросами гораздо меньше бросается в глаза.

3. По-видимому, древняя мелодия в этот период либо исполнялась в один голос, либо получала сопровождение в терцию с возможным дублированием мелодии басом и дополнением некоторыми функциональными ходами. Был распространен и другой, более древний, вид многоголосного пения: сопровождение основной мелодии «подголосками». Старообрядцы называли такой способ гармонизации «пением с вавилонянами». Такой способ исполнения сохранился в некоторых старообрядческих и единоверческих общинах по сей день.

4. Гарднер И.А. Там же. С. 252.

5. «Широкое голосоведение составляет главный недостаток в произведениях Турчанинова. Трудно и почти невозможно найти такой хор, который бы мог легко и свободно исполнять произведения Турчанинова. Но он, кажется, писал свои произведения собственно для своего хора, а не для всех хоров русских, чрезвычайно разнообразных по составу и качеству», – прот. Д.Разумовский, цит. по: Металлов В.М., прот. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1995. С. 130–131.

6. Из мнений свт. Филарета: «...несколько пьес, обработанных протоиереем Турчаниновым, для опыта слушаны были высокопреосвященным митрополитом Новгородским и мною. Некоторые из них оказались положенными на четыре голоса, согласно с древним напевом, но так искусственно, тяжело для поющих и не просто, что только огромным и превосходным церковным хором сие пение может быть исполняемо с успехом. Опыт, сделанный находящимся при мне хором, не были удовлетворительны. Следовательно, сие положение пения, как неудобноисполнимое, не достигает положенной цели – поддержать и восстановить древнее церковное пение повсеместно. Другие пьесы, и в большем числе, обработаны протоиереем Турчаниновым так неточно с древними образцами, что в них совсем не можно узнать древнего церковного напева. Это уже совершенное уклонение от предполагаемой цели...» Филарет, митр. Московский. Собрание мнений и отзывов. Т. III. СПб., 1885. С. 245–246; цит. по: Сергеев Ю.Ю. «Чувствовать дух церковного пения»: святитель Филарет (Дроздов) о церковном пении. // Труды московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 178.

7. Кроме того, известны херувимские, ирмосы Великого Четверга и Великой Субботы, тропарь «Благообразный Иосиф», «Вечери Твоя», 17-я кафизма, «Тебе одеющагося», «Да молчит», «Егда славнии ученицы», «Се жених», трипеснец «К тебе утреннюю» и др.

8. Гуляницкая Н.С. Русское гармоническое пение (XIX век). М., 1995. С. 31.

9. «Ю.Арнольд, вспоминая личные встречи с Турчаниновым, предполагает, что композитор, практически заимствуя традицию Киевской певческой школы (в частности, Веделя), был «мало сведущ в теоретических основах древнего нашего пения», а его изречение «надо уметь находить простейшие подходящие аккорды» красноречиво характеризует композиторский метод». Арнольд Ю. Воспоминания. Вып. 3. М., 1893. С. 38; цит. по: Гуляницкая Н.С. Русское гармоническое пение. С. 33.

10. Знаменный распев с трудом поддается гармонизации средствами классической тональной гармонии, поэтому основное внимание Львова сосредоточилось на обработке более простых в этом отношении распевов.

11. На самом деле подход этот, конечно же, не нов. Еще в XVII – начале XVIII вв. создатели «постоянного многоголосья» в стилистике раннего партеса успешно использовали принцип «несимметричного ритма», который заключается всего лишь в том, что естественная ритмика распева, сложившаяся в течение веков, не нарушается никаким специально навязанным размером. Тот же подход использовался в более ранние времена в строчном и демественном многоголосье.

12. Гуляницкая Н.С. Русская музыка: становление тональной системы. XI–XX вв. Исследование. М., 2005. С. 112.

13. Как же различается этот полицейский метод директоров капеллы и полный мудрости, опирающийся на церковную традицию взгляд святителя Филарета! Вот что говорит он о казенной системе управления церков-

ным пением, введенным Львовым и его последователем Бахметевым: «Учите и пусть учат прочих утверждать церковный порядок на благоговении и страхе Божиим. Тогда будет он хорош и без умножения и разнообразия полицейских распоряжений». Гарднер И.А. Цит. соч. С. 381.

14. А.Ф.Львов был талантливым скрипачом и в свое время с успехом концертировал в Европе.

15. Гарднер И.А. Цит. соч. С. 329.

16. Несколько самонадеянное отношение Львова к московским знатокам древних распевов и их покровителю св. Филарету (Дроздову), по мнению И.А.Гарднера, было отражено Н.С.Лесковым в его рассказе «Мелочи архиерейской жизни»: «Приехавший из Петербурга и привыкший там к напевам по придворному образцу генерал счел незнакомые ему московские напевы нецерковными». Гарднер И.А. Там же. С. 367.

17. Гарднер И.А. Там же. С. 366.

18. Сергеев Ю.Ю. Цит. соч. С. 176.

19. Святитель Игнатий (Брянчанинов). Понятие о ереси и расколе // Богословские труды. М., 1996. №32. С. 296.

20. Цит. по: Сергеев Ю.Ю. Цит. соч. С. 179–180.

21. «Система эта – система немецкой гармонии; ей выучился Львов у своего учителя Цейнера, и на всякую музыку с этих пор он мог смотреть лишь глазами своего учителя». Преображенский А. Культурная музыка в России. Л., 1924. С. 94. Цит. по: Гуляницкая Н.С. Русское гармоническое пение. С. 38.

22. Так, свт. Филарет пишет: «Желаемого единства в мыслях трудно было достигнуть, потому что переложитель и я смотрели на предмет с двух точек зрения, которые трудно было свести в одну: я со стороны известного и привычного церковным чтецам и слушателям напева церковной нотной книги, он со стороны правил гармонии. Когда я предлагал, что в том или другом ирмосе или догматике есть несходство четырехголосного переложения с напевом церковной книги, или иначе, что в четырехголосном пении церковный напев неясно слышен, затмевается гармонией, представляется незнакомым церковному слушателю и, следовательно, производит не то впечатление, к которому привык церковный слушатель и которое желательно сохранить, то мне противопоставляемо было, что гармония составлена по правилам, и не может быть иная. Таким образом, рассуждение переходит в область, в которую я не мог следовать. По моему же мнению, как назначение церковного пения есть то, чтобы возбуждать и сохранять благочестивое чувство православного народа при богослужении церковном, и для того поддерживать назидательные впечатления уже привычные, то четвероголосное переложение тогда вполне достигает своего назначения, когда в нем привычный напев древней церковной нотной книги удобно узнает и чувствует не только сведущий в правилах гармонии, но всякий клирик, монах и мирянин, которого ухо способно различать один напев от другого и согласное пение от гармонии». Цит. по: Сергеев Ю.Ю. Цит. соч. С. 181.

23. Цит. по: Рахманова М.П. Митрополит Филарет и церковное пение в Москве XIX столетия. // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 170.

24. В конечном итоге цензурирование духовных песнопений капеллой было отменено. Это произошло после победы издательства Юргенсона в судебной тяжбе по поводу издания им Литургии Чайковского (1879). Данный иск был возбужден Придворной капеллой с целью пресечь частное издательство нот духовных произведений, но был ею проигран. С этих пор де-факто издательство духовных песнопений перестало быть исключительной привилегией Придворной капеллы.

25. Гуляницкая Н.С. Там же. С. 42.

26. Там же. С. 41.

27. Там же. С. 42.

28. «Сохранить дух церковной музыки» – вот что, по мнению Воротникова, необходимо для тех, кто не хочет погрешать в гармонизациях «церковно-русской мелодии». Цит. по: Гуляницкая Н.С. Русское гармоническое пение. С. 42. См. также: Воротников П. Заметки по поводу рассуждений о гармонизации церковно-русской мелодии // Труды археологического съезда в Москве (1869). М., 1871. С. 474–475.

29. Гарднер И.А. Цит. соч. С. 395.

30. По сведениям И.А.Гарднера, их 37.

31. Гуляницкая Н.С. Цит. соч. С. 43.

32. Их более двадцати.

33. Там же.

34. Гарднер И.А. Цит. соч. С. 395.