

Иеромонах Павел (Коротких)
Беседы о церковном пении
(часть 2)

Очередной этап в развитии церковного пения начался с вступлением на престол императора Александра II. Успешные начинания этого монарха, прежде всего освобождение крестьянства, реформа судопроизводства, армии и других сфер жизни русского общества, весьма способствовали популярности нового царствования. Но для нашего предмета гораздо важнее то обстоятельство, что новый император, в отличие от своего отца, не особенно интересовался церковным пением. В связи с этим внедрение четырехголосного обихода Львова-Бахметева продолжалось как бы «по инерции» и благодаря исключительной настойчивости директоров капеллы, особенно Н.И. Бахметева, который пробыл на посту директора придворной капеллы 22 года (с 1861 по 1883 гг.).

Директорство Бахметева и особенно категорическое неприятие им всего, что выходило за рамки, очерченные Львовым, исследователи связывают с продолжительным застоєм в нашей духовной музыке. В этот период в духовно-музыкальной области не было издано практически ничего значительного, нового. Те же новаторские опыты, которые все же были сделаны, например, Н.М. Потуловым и Г.И. Ломакиным, имели относительный успех вопреки запретительной деятельности директора капеллы.

Строгий запрет, наложенный Бахметевым на пение, отличающееся по стилю от предложенного Львовым, внушали страх даже труженикам самой капеллы. «Ломакин боится Бахметева, – пишет князь В.Ф. Одоевский, – Бахметев приезжал в одно заведение (под начальством генерала Вельяминова-Зернова) где учил Ломакин, с вопросом: какую это там музыку поют? (хотя она и пелась в точности по Обиходу, но не с теми театральными аккордами, которые заведены Бортнянским, а впоследствии Львовым). Хорошо, что Вельяминов отвечал Бахметеву вопросом: какое он имеет право вмешиваться в дела заведения, вверенного его, Вельяминова, надзору, иначе Ломакину было бы худо»¹.

Как мы уже убедились в прошлой беседе, многое в области защиты церковно-певческой традиции и возрождения древних распевов делалось по благословению и с ведома московского святителя Филарета (Дроздова). Исполнение «недозволенных капеллой» переложений на клиросах московских храмов – не исключение.

Диктатура капеллы в области издания духовно-музыкальных произведений ослабевает лишь после 1879 г. в результате неудачи, которую претерпело ее руководство в судебном иске против издательства Юргенсона, о котором говорилось в прошлой беседе.

С музыкальной стороны деятельность Бахметева не принесла ничего нового. При нем продолжалось издание и исправление хорового обихода капеллы, хотя большая часть работы выполнялась сотрудниками капеллы, а не ее директором. Собственные произведения, написанные Бахметевым, не получили популярности, в том числе и потому, что были рассчитаны на большие хоры и опытных певцов².

В это же время в отечественной музыке впервые возникает и начинает обретать все большую силу движение к возрождению народной музыки и изучению древних церковных распевов. Одним из первых выдающихся деятелей, повлиявших на дальнейшее развитие духовно-музыкального творчества в России, был М.И. Глинка. Он, пожалуй, первым осознал и сформулировал приоритеты русской композиции в области церковной музыки. К сожалению, опыты, предпринятые Михаилом Ивановичем в области духовной музыки, были немногочисленны³ и потому не оказали на наше церковное пение того влияния, которое он произвел в сфере светского искусства.

Между тем в 1862 г. в Москву прибывает князь В.Ф. Одоевский (1804–1869), выдающийся музыковед, акустик, исследователь древнерусского церковного пения, археограф, литератор. Его переезд в Москву был связан с желанием сохранить уникальную коллекцию древностей графа Румянцева. Результатом этого переезда стало открытие в древней столице Румянцев-

ского музея и библиотеки. Другими важными следствиями его стало образование Общества древнерусского искусства при музее, а также круга единомышленников, увлеченных древнерусским церковным пением. В этот кружок вошли сам В.Ф.Одоевский, протоиерей Димитрий Разумовский, Н.М.Потулов и, в некоторой степени, Г.И.Ломакин⁴.

Начало формирования кружка единомышленников началось, по-видимому, еще в бытность В.Ф.Одоевского в Петербурге. Последний поддержал Г.И.Ломакина в его опытах гармонизации древних распевов, в которых автор избегал «септим и итальянских каденц». Вместе они занялись разработкой «церковных тонов». Около 1860 г. к ним присоединяется Н.М.Потулов, который также искал новый подход к гармонизации уставного пения. После переезда в Москву Одоевский познакомился с прот. Димитрием Разумовским и увлекся исследованием древнерусской крюковой нотации.

Одним из результатов работы кружка становится появление т. н. «строгого стиля» гармонизации, в котором допускаются только консонансы (трезвучия и их обращения), в строго диатонических последовательностях. В.Ф.Одоевский в своих беседах и статьях неоднократно выступал против использования септаккорда, уговаривал даже светских композиторов избавляться от этих звуко сочетаний, так как справедливо считал их чужеродными для русской музыки.

Вторым лицом после В.Ф.Одоевского среди деятелей кружка любителей древнерусского пения по праву следует считать протоиерея Димитрия Васильевича Разумовского (1818–1888). И если первый был идеологом, начертавшим основные направления движения, то второго, без сомнения, следует признать его «научным руководителем». По словам И.А.Гарднера, прот. Димитрий Разумовский «вполне заслужил наименование «отца истории русского церковного пения»»⁵.

Протоиерей Димитрий Разумовский – выпускник Киевской духовной академии, впоследствии преподавал в Вифанской семинарии, получил степень магистра богословия в Московской духовной академии. При содействии В.Ф.Одоевского он стал бессменным руководителем кафедры истории русского церковного пения в Московской консерватории⁶. Все эти занятия он гармонично сочетал с пастырским служением в церкви св. Георгия на Всполье, где был настоятелем, а также с обширной научной, преподавательской и издательской деятельностью.

Как и В.Ф.Одоевский, он был избран членом комиссии для рассмотрения и исправления нотных произведений для церковных хоров, о деятельности которой уже говорилось в предыдущей беседе. Огромный вклад прот. Д.Разумовский внес в исследование древнерусских безлинейных нотаций и по праву считается основоположником отечественной музыкальной медиевистики. Его капитальные труды по истории церковного пения служили источником ценной информации для поколений отечественных исследователей. Быть может, как первопроходец, отец Димитрий не всегда глубоко погружался в тонкости изучаемых явлений, тем не менее он, обладая энциклопедическими познаниями, а также мощным аналитическим умом, сумел начертать основные направления в исследовании певческого наследия Древней Руси, обозначить периодизацию, дать научный инструментарий своим последователям⁷.

Капитальный труд прот. Д.Разумовского «Церковное пение в России» увидел свет в 1867 г. Это издание представляет исторический обзор обширного музыкального и литургического материала, начиная с первых веков христианства, включая наследие Византии, Запада и Древней Руси. В последней части труда Разумовский опубликовал азбуку крюковой нотации с переводом ее на нотно-линейные знаки, что оказало значительное влияние на дальнейшее развитие русского литургического музыковедения.

Другое важнейшее дело, осуществленное прот. Д.Разумовским, – издание «Круга древнего церковного пения знаменного распева» в 1884 г. Идея о напечатании всего круга богослужебных песнопений Православной Церкви, изложенной древнерусской нотацией, не была новой. Необходимость такого издания была обусловлена не только научной, но и практической потребностью, так как само развитие русского церковного пения в правильном направлении было невозможно без рассмотрения самых его основ, что невозможно без серьезного исследования крюковой нотации.

Первая попытка напечатания круга была предпринята второй комиссией по исправлению певческих книг во главе с монахом Александром Мезенцем в XVII в., при царе Алексее Михайловиче. Предприятие это потерпело тогда поражение главным образом из-за несовершенства типографских технологий. Затем, уже в XVIII в. та же мысль была высказана Д.С.Бортнянским⁸ (имеется в виду «Проект об напечатании древнего русского крюкового пения»)⁹. И лишь в конце XIX в. издание наконец осуществляется благодаря трудам прот. Д.В.Разумовского и других любителей древнерусского пения. Издание «Круга древнего церковного пения знаменного распева» стало не только научным достижением, но и вполне практическим подспорьем для изучающих древнерусское церковное пение. Надо также отметить, что до сих пор в среде старообрядцев встречаются общества¹⁰, в которых пение совершается на основе «Морозовского круга», называемого так по имени известного мецената-старообрядца Арсения Ивановича Морозова, сотрудничавшего с прот. Димитрием¹¹ при издании этого труда.

К сказанному выше следует добавить характеристику отца Димитрия Разумовского как пастыря. Так, один из современников его пишет: «Многое из добрых дел протоиерея Димитрия Васильевича сокрыто. Но и того, что нам известно, достаточно, чтобы иметь понятие о его совершенной нестяжательности, редкой доброте души и постоянной готовности помочь всякому нуждающемуся. Покойный директор московской консерватории Н.Г.Рубинштейн говаривал: «Нам все равно, сколько ни платить батюшке, потому что гонорар за свои профессорские занятия он оставит у нас же в пользу недостаточных учеников...». Да и вообще все обращавшиеся к о. Димитрию Васильевичу за советом или вспомоществованием находили у него и то и другое»¹².

Ю.К.Арнольд отмечает исключительное смирение и дружелюбие протоиерея Димитрия, который, несмотря на враждебный поначалу настрой первого, поспешил навестить своего «врага», сгладить противоречия, затем всячески помогал ему в научных трудах¹³.

«Жизнь он вел весьма строгую, можно сказать – истинно постническую – пишет Арнольд, – и во всякое время дня и ночи был готов отправляться к своим прихожанам, когда они нуждались в его присутствии для исправления ли треб, или для совещания с ним о каких-либо духовных или материальных своих нуждах. Христианский стоик в высшем смысле этого понятия, он с величайшим смирением пред Господом Богом перенашивал ниспосланные на него невзгоды, а горя случалось ему немало в его жизни. Никогда о. Димитрий не терял надежды на святое Провидение, и улыбка смиренника и человека со спокойною совестью никогда не исчезала с уст его. В самые тяжелые минуты собственной жизни он всегда, поборов в себе собственное горе, умел утешить страдающего ближнего и никогда не отказывал никому в своей как духовной, так и (по мере сил своих) материальной помощи. Церковные службы отправлял он с глубокою преданностью священному действию и с полнейшим достоинством священнослужителя. Таковые дорогие, редкие качества духовного отца и истинного человека сделали о. Димитрия дорогим любимцем всего его прихода, без всякого изъятия»¹⁴.

Таким образом, редкий талант ученого, энциклопедиста сочетался у протоиерея Димитрия Разумовского с пастырским дарованием и большой человеческой чуткостью.

Если В.Ф.Одоевский и прот. Д.В.Разумовский разрабатывали теорию древнерусского пения, то Н.М.Потулов и Г.И.Ломакин занимались музыкальной стороной, искали решение проблемы гармонизации¹⁵.

Н.М.Потулов (1810–1873) хотя и не получил специального музыкального образования, но уставное пение по «синодальным» квадратно-нотным изданиям знал прекрасно. Первые опыты гармонизации он предпринял еще в своем родном селе Елизино Пензенской губернии, где руководил хором. Около 1857 г. пение Потуловского хора слышал Пензенский Преосвященный Варлаам и был приятно удивлен церковным характером исполнявшихся переложений.

После того как Н.М.Потулов переезжает в Москву и знакомится с В.Ф.Одоевским и прот. Д.В.Разумовским, поле его деятельности расширяется. По благословению московского святителя Филарета (Дроздова) 19 января 1864 г. хором синодальных певчих была впервые исполнена Литургия киевского распева в переложении Потулова¹⁶. Богослужение проходило в церкви св. Георгия на Всполье, где служил прот. Д.В.Разумовский, что не случайно. По от-

зывам современников, это богослужение произвело сильное впечатление на присутствовавших. В дальнейшем такие службы регулярно совершались в храме св. Георгия, а также в некоторых других московских храмах, в том числе и в Успенском соборе московского Кремля.

Сам Потулов так говорил о своих занятиях в этой области: «Я осмелился взяться за труд не с тем, чтобы преобразовать пение наше, – этот удел может достаться только какому-нибудь вдохновенному таланту, гению, – но с тем, чтобы вызвать хотя суждения об этом важном и многолюбимом мною предмете... В переложении моем я не старался быть музыкальным; ибо, по моему мнению, в древнем пении нашем должно искать не музыки, а только выражения того чувства, которое воодушевляет православного христианина в ту или другую минуту церковной службы»¹⁷. Эти слова весьма созвучны с мнением по данному вопросу св. Филарета, который считал гармонию допустимой лишь в той мере, в какой она не заслоняет собой привычное звучание уставных мелодий и соответствует благоговейному настроению молящихся.

К сожалению, знания древних распевов и известной музыкальной одаренности Н.М.Потулова оказалось недостаточно для того, чтобы представить серьезный противовес произведениям итальянского и немецкого стиля, господствовавшим на церковном клиросе. По отзывам современников, гармонизации Потулова многим казались монотонными, хотя и обладали тем достоинством, что в них хорошо слышался древний напев и само звучание этих произведений соответствовало благочестивому настроению ценителей древнего церковного пения.

«Потуловские переложения» еще пользовались некоторым успехом у москвичей, готовых мириться с некоторым несовершенством хоровой обработки ради самих церковных мелодий, однако невозможность напечатать эти труды стала непреодолимой преградой для их распространения на церковном клиросе¹⁸. Еще одним ударом для Потулова стали кончина св. Филарета (1867) – покровителя и защитника московской певческой традиции, а затем и В.Ф.Одоевского (1869), обладавшего большим авторитетом и связями в разных слоях русского общества.

Впрочем, труды Н.М.Потулова вовсе не были напрасны, он проложил путь другим композиторам, «предложил особый тип системы многоголосия, отличающийся строгим отбором элементов и связей, и который не есть копия западной модели, а своеобразная гармоническая организация, выросшая на древнем «церковном ладе» и «триестествогласии» Греко-Российской Церкви»¹⁹.

При всей ценности деятельности кружка В.Ф.Одоевского для последующей истории церковного пения, приходится признать, что его члены не смогли отыскать нужного подхода к гармонизации древнерусских напевов. Так, В.Ф.Одоевский считал, что основой для гармонизации могут служить западные церковные лады, будто бы сходные с древнерусскими. «Ошибка заключалась в том, что, вместо того, чтобы сперва исследовать музыкальную природу и мелодические законы знаменного распева, априорно решили, что напевы знаменного и других русских уставных церковных распевов построены на том же тональном основании, как и западное грегорианское пение»²⁰, – считал И.А.Гарднер. Другой ошибкой членов кружка Одоевского он признавал игнорирование материалов, содержащихся в строчных и демественных (а также в ранних партесных) партитурах.

Можно было бы сказать, что деятельность кружка В.Ф.Одоевского дала гораздо больше для истории и теории древнерусского пения, чем для практического возрождения древнего пения в то время. Однако семена, посеянные основоположниками отечественной музыкальной медиевистики, дали свои всходы в трудах следующего поколения энтузиастов, в деятельности Синодального училища и хора, в трудах Смоленского и Металлова, в композиторской деятельности Чеснокова, Кастаньского и других представителей «московского направления». Само создание московской школы композиции стало возможным лишь благодаря теоретическому и практическому фундаменту, положенному князем В.Ф.Одоевским, прот. Димитрием Разумовским и их единомышленниками.

В конце этой беседы мне хотелось бы в общих чертах обрисовать ситуацию, которая сложилась у нас в отношении гармонизации древних напевов.

К концу XIX в. в церковной среде наметилось два подхода к исполнению древнерусских распевов на клиросе. Первый из них выражен московским святителем Филаретом (Дроздовым), который, по-видимому, считал гармонизацию древних мелодий допустимой и полезной. Из его комментариев к переложениям А.Ф.Львова можно вывести принципы гармонизации, которые святитель считал важными: «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»²¹.

Рассматривая переложения прот. П.Турчанинова, св. Филарет указывал, что некоторые из предложенных Турчаниновым переложений «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. Опыты, сделанные находящимся при мне хором, не были удовлетворительны. Следовательно, сие положение пения, как неудобоеисполнимое, 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 предположенной цели...»²²

Другими словами, первый подход заключался в том, что гармонизация церковных распевов допустима, но лишь в той мере, в которой эта гармонизация не повреждает и не затеняет древней мелодии и является простой и удобоисполнимой. Изменение мелодии в угоду гармонии – неприемлемо.

Другое, более категоричное мнение о гармонизации древних распевов высказал святитель Игнатий Кавказский (Брянчанинов): «Некоторые, заметив, что западный элемент пения никак не может быть согласен с духом Православной Церкви, справедливо признав знаменитые сочинения Бортнянского сладострастными и романтическими, захотели помочь делу. Они переложили, с сохранением всех правил контрапункта, знаменный напев на четыре голоса. Удовлетворил ли труд их требованию Церкви, требованию ее духа? Мы обязаны дать отрицательный ответ. Знаменный напев написан так, чтоб петь одну ноту (в унисон), а не по началам (patheses)... Этот напев должен оставаться неприкосновенным: переложение его есть непременно искажение его. Такой вывод необходим по начальной причине: он оправдывается и самим опытом. Несмотря на правильность переложения, канон Пасхи утратил свой характер торжественной радости и получил характер печальный: это уже не восторг, произведенный воскресением всего рода человеческого во Христе, это плач надгробный. Изменение характера, хотя и не так чувствительное, заметно во всех переложениях знаменного напева и других церковных древних напевов. В некоторые переложения трудившиеся в них внесли свой характер, уничтожив совершенно церковный характер: в них слышна военная музыка, как, например, в «Благослови, душе моя, Господа», коим начинается всенощная. Отчего так? Оттого, что переложение совершалось под руководством военного человека, человека вполне светского, образовавшего свой вкус по музыке антицерковной, вносящего поневоле, по естественной необходимости свой элемент в элемент чисто церковный знаменного напева. Знаменный напев должен оставаться неприкосновенным: неудачное переложение его знатоками музыки доказало эту истину. От всякого переложения характер его должен исказиться»²³.

Судя по вышеприведенному тексту, святитель Игнатий был хорошо знаком с переложениями А.Ф.Львова и его сотрудников и воспринял их опыты сочетания уставных напевов с немецкой гармонией как доказательство невозможности естественной, правильной гармонизации древних распевов²⁴.

В чем сходство позиций двух наших великих святителей? В требовании сохранности древнего церковного напева, в необходимости отказа от концертных сочинений в итальянском и немецком стилях.

Каково же расхождение между ними? В практическом подходе к проблеме. Святитель Игнатий – прежде всего аскет, представитель строгого монашеского направления, справед-

ливо считавший все инородное, несвойственное святоотеческой традиции, бесполезным или прямо вредным делу нашего спасения. С этой точки зрения он отвергает гармонизацию как привнесенную с Запада, искусственную оболочку, препятствующую чистой молитве²⁵.

С другой стороны, святитель Филарет, умудренный долгими годами руководства большой епархией, знакомый с тонкостями приходского служения, хорошо знающий добродетели и немощи своей паствы, стремился привить своим духовным чадам вкус к исконной русской певческой традиции через постепенное погружение в эту звуковую среду. Путь этот не мог быть прямым из-за векового господства западных вкусов, особенно в высших слоях московского общества.

Можно предполагать, что святитель Филарет считал полезной сладкую оболочку гармонизации для тех, кто еще не может принять твердую пищу коренной традиции уставного пения, и потому покровительствовал, например, композиторской деятельности Н.М.Потулова. С другой стороны, как мы видели в прошлой беседе, московский святитель решительно противился нововведениям А.Ф.Львова как противоречащим духу церковного предания и пустил в ход всю силу своего авторитета и пастырской власти для того, чтобы предотвратить разрушение устоявшейся певческой традиции в Москве. Очевидно, святитель Филарет, как и святитель Игнатий, видел в гармонизациях Львова «на немецкий манер» серьезную угрозу сохранности православного церковного пения.

По видимости, эти два подхода – монашеской строгости и приходской икономии – несовместимы, но на самом деле они усиливают и дополняют друг друга. Унисонное строгое пение в монастырях всегда привлекало благочестивых мирян. Паломники, бывавшие до революции в Саровской пустыни, Валаамском монастыре и других обителях, сохранивших древние традиции, свидетельствовали о глубоком воздействии, которое оказывало унисонное пение на людей, ищущих не внешних красот, а духовного утешения. Пение в приходских церквях может и должно иметь своей основой древнерусские распевы. Пусть в каких-то смягченных, адаптированных формах наше клиросное пение необходимо вернуть к его истокам.

Грамотный певчий обязан знать одноголосный обиход Литургии и всенощного бдения, с тем, чтобы при недостатке певчих богослужение могло бы совершаться без ущерба для молитвы и благочиния²⁶. При епархиях необходимо организовывать регентские курсы, где певчие и регенты обучались бы пению одноголосного церковного обихода. На этой одноголосной основе можно, при необходимости, строить простое гармоническое сопровождение в виде подголосков, или «естественной гармонизации», о которых речь пойдет ниже.

Сегодня в Русской Церкви обиходное гласовое пение исполняется наизусть. Почему же неизменяемые песнопения поются по сложным нотным переложениям, требующим больших усилий и от регента, и от певчих? Почему такая пропасть лежит между изменяемыми и неизменяемыми песнопениями? Ответ на этот вопрос в том, что «нотное пение» у нас пошло в разрез с древней традицией и стало существовать автономно, по законам западной хоровой модели, а гласовое пение, хоть и «приодетое» в гармонические одежды, продолжает жить и развиваться в рамках устной церковной традиции.

Какой же путь может привести к преодолению этого разделения? По нашему мнению, одним из возможных ответов на этот вопрос является пение с подголосками, добавляемыми опытными певцами к основной мелодии по слуху.

Подголосочная полифония встречается в пении старообрядческих и единоверческих хоров: «В нашем хоровом пении во всякий момент твердо установившегося исполнения сейчас же начинают слышаться от самых опытных певцов так называемые «вавилонны», т. е. свободно сочиненные подголоски, или, называя научно-технически: свободные контрапункты», – писал С.В.Смоленский – Явление это глубоко народно в нашем церковно-певческом искусстве и значение его, в сущности, – чрезвычайно глубокомысленно. Эти «вавилонны», подголоски, прежде всего – всегда серьезны. Они покоятся именно на том свойственном нам душевном порыве, который в минуту подъема духа мгновенно делает нас свободными сочинителями подголосков, мы украшаем ими слышимый напев; мы тут же, мгновенно развиваем подробности напева рождающимися из напева же контрапунктами. И именно это творчество, появляющееся в лучших сердцах от упоения уставным напевом, доставляет нам высшее наслаждение»²⁷.

С.В.Смоленский, на наш взгляд, переоценил свободу исполнителей подголосков. «Вавилоны» существуют в традиции прихода и не выходят за рамки привычного для прихожан пения. Тем не менее традиция пения с подголосками на основе уставного пения – один из естественных путей решения наших клиросных проблем, хотя это и требует долговременного существования традиции одноголосного пения в конкретном приходе и, желательно, организации общенародного пения под руководством опытного головщика.

Другим путем решения вопроса можно считать старинную традицию «естественной гармонизации», которая, по-видимому, существовала в Москве до начала Львовских реформ²⁸.

О «естественной гармонизации» церковной мелодии говорил еще прот. Димитрий Разумовский: «Исполнители, руководствуясь природною способностью каждого певца сознавать гармонические законы, сами составляют правильные совершенные созвучия или, что то же, сами находят звуки симфонические (согласные) со звуками поющего главный напев. Эти созвучия, разумеется, просты и наиболее вразумительны для слуха, как, например, звуки в интервалах октавы, квинты, терции или сексты... При унисонном исполнении церковная мелодия сохраняет древнее свое построение без всякого изменения; унисонное же исполнение позволяет различным голосам действовать свободно в пределах естественной гармонии, без партий заранее написанных»²⁹. Очевидно, прот. Д.Разумовскому была хорошо известен этот способ гармонизации древних мелодий из практики церковного служения.

Похожая традиция существовала и в Киево-Печерской лавре в XIX в.³⁰, где пение также совершалось по одноголосной нотной записи, а остальные партии добавлялись «по слуху», а точнее, «по традиции». Возможности данного способа гармонизации нуждаются в дополнительном исследовании, и он, безусловно, имеет право на существование на церковном клиросе.

Третий вариант гармонизации, который получил некоторое распространение, начиная с 1990-х гг.³¹ – пение древнерусской мелодии в сопровождении «исона» (в подражание греческому пению). Этот тип гармонизации не свойствен древнерусскому (и более позднему) церковному пению, не соответствует строению знаменного распева, а потому и употребление его нежелательно³².

Так или иначе, основой естественной или подголосочной гармонизации должно служить хорошее знание певчими древних церковных мелодий. Без выполнения этого условия никакие нотные переложения не могут достигнуть своей цели, и не достигнут.

1. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы К 200-летию со дня рождения. / Редактор-составитель М.П.Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. (Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И.Глинки). Запись от 12 января 1864.

2. Известны следующие произведения Н.И.Бахметева: 29 причастных стихов, 9 херувимских, 10 концертов, 17 песнопений на разные случаи, 2 «Достойно», «Милость мира», «Отче наш», Символ веры, «Ныне силы», «Да исправится», «Под Твою милость».

3. «Херувимская» до-мажор, Великая ектенья, «Да исправится» греческого распева.

4. «Итак, нас четверо, я и здесь названные лица, работали более десяти лет каждый отдельно; незнакомые друг с другом, мы не знали, что занимаемся одним и тем же предметом; у каждого был свой исходный пункт и иная область работы. Встретившись нечаянно, мы, к немалому удивлению, удостоверились, что, несмотря на различные направления, на различие источников, на различие самого способа изучения – все мы пришли к одному и тому же выводу. Смею думать, что такая встреча понятий неприготовленная, неожиданная, – может иметь некоторое значение для людей сочувствующих этому делу». – Одоевский В.Ф., «К вопросу о древнерусском песнопении», цит. по: Рахманова М.П. Вступительная статья // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников. 1861–1918. М., 2002. С. 34–35.

5. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. МДА, Сергиев Посад, 1998. Т. 2. С. 408.

6. Кафедра истории древнерусского церковного пения при консерватории также была учреждена при активном участии В.Ф.Одоевского.

7. «Не обладая специальным музыкальным образованием, при суждении по вопросам церковнопевческим, прот. Разумовский иногда впадал в неточность, высказывал мнения недостаточно проверенные и обоснованные, или такие, которые с развитием музыкальной науки теряют свое значение, – но приобретения и исследования, сделанные им в области крюкового пения и знания, имеют для бу-

дущего непреходящее значение, как равно незабвенны будут его труды для отечественной церкви по восстановлению, упрочению в школьном преподавании и богослужебной практике, выяснению значения древнего пения и содействия широкому, повсюдному в Православной Руси распространению древних богослужебных напевов, по тому оживлению научного и практического интереса к вопросам церковного пения, котором характеризует современное их состояние», – пишет прот. Василий Металлов, другой видный исследователь, продолживший великие начинания отца Димитрия. Цит. по: Гарднер И.А. Цит. соч. С. 413–414.

8. Как уже говорилось, некоторые исследователи, например В.В.Стасов, высказывали сомнения по поводу авторства Димитрия Степановича.

9. Проект Д.С.Бортнянского был опубликован князем П.П.Вяземским в «Приложении к Протоколу Общества Любителей Древней Письменности» 25 апреля 1878 г.

10. В старообрядческих обществах Новосибирска и Подмосковья.

11. Отец Димитрий написал еще несколько важных работ, посвященных истории и теории древнерусского церковного пения: «О нотных безлинейных рукописях церковного знаменитого пения» // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения, 1863, книга I; «Об основных началах богослужебного пения православной Греко-Российской Церкви» // «Сборник на 1866 г.», издание Общества древнерусского искусства; «Об основных началах богослужебного пения православной Греко-Российской Церкви» // «Сборник на 1866 г.», издание Общества древнерусского искусства; «Богослужебное пение православной Греко-Российской Церкви. I. Теория и практика церковного пения», М., 1886.

12. Голубинский Д.Ф. Воспоминания о протоиерее Д.В.Разумовском // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. С. 110.

13. «Спустя несколько лишь дней после моих лекций необыкновенный этот, по своему смирению истый последователь Иисуса Христа, сам отыскал мою обитель и, входя ко мне с известной всем вам (я думаю) добродушно-иронической улыбкою на устах и в глазах, приветствовал меня словами: «Приидох ко врагу моему!» Он прямо предложил мне свою дружбу и свою поддержку в начатом моем труде относительно восстановления теоретических основ нашего древнего православного церковного пения». – Арнольд Ю.К. Воспоминания о протоиерее Д.В.Разумовском // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. С. 112.

14. Арнольд Ю.К. Цит.соч. С. 114.

15. При этом Г.И.Ломакин не спешил публиковать свои гармонизации в «строгом стиле» (возможно, из-за страха перед Бахметевым), за что постоянно удостоивался упреков со стороны В.Ф.Одоевского, который считал эти опыты исключительно полезными.

16. «У обедни – у Георгия на Всполье (Димитрий Васильевич Разумовский) – гармонизация Потулова. Певцы, боясь капеллы, не решались петь, – Филарет разрешил». Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы к 200-летию со дня рождения. Запись от 19 января 1864 г.

17. Цит. по: Рахманова М.П. Там же. С. 29.

18. Автор этих строк имел опыт внебогослужебного исполнения переложений Н.М.Потулова во время обучения в МДС. Запомнилось ощущение искусственности голосоведения в сопровождающих партиях, что в сочетании со сложным ритмом знаменного распева представляет серьезное препятствие для исполнения этих переложений любительским хором.

19. Гуляницкая Н.С. Русское «гармоническое пение» (XIX век). М., 1995. С. 57.

20. И.А.Гарднер. Цит. соч. С. 407.

21. 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. 181.

22. Цит. по: Сергеев Ю.Ю. Цит. соч. С. 178.

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

24. Действительно, логика знаменного распева, само его строение и ритмика, противятся «правильной» гармонизации. Удовлетворяя требованию сохранности мелодии, гармонизатор неизбежно нарушает требование простоты, удобоисполняемости песнопения непрофессиональным хором. Если же перелажатель стремится к простоте и доступности хоровой обработки, перед ним неизбежно встает вопрос об упрощении уставной мелодии (которая должна оставаться неизменной). Эта проблема неразрешима в рамках классической западной хоровой модели, которой в той или иной степени соответствует почти каждый русский церковный клирос. Одной из особенностей этой модели является исполнение хором всех партий строго по нотам, что практически исключает варьирование или ограниченную импровизацию, затрудняет исполнение песнопений наизусть.

25. К тому же святитель Игнатий, скончавшийся в 1867 г. на покое в Николо-Бабаевском монастыре, скорее всего не был знаком с опытами Потулова и, по-видимому, составил свое представление о характере и возможностях гармонизации по переложениям Турчанинова и Львова.

26. Положение с пением в нашей Церкви столь печально, что в одном, не очень даже удаленном от центра приходе можно слышать унисонное пение совершаемое по первому голосу, с нарушением всех ладовых соотношений и наперекор церковной традиции. Происходит это по той причине, что певчие не знают церковной мелодии, а выучили только «свою партию» и, при неудачном стечении обстоятельств, когда на клиросе не нашлось певцов, умеющих петь «вторым голосом», принуждены исполнять вместо мелодии сопровождающую партию, грубо нарушая церковное благочиние. Такой хор напоминает строение без первого этажа или повисшую в воздухе крышу.

27. Смоленский С.В. Об указаниях оттенков исполнения и об указаниях музыкально-певческих форм в крюковом письме // Церковное пение. 1909, №3. С. 73–74.

28. Современная традиция обиходного гласового пения есть результат сильного воздействия хоральной гармонии на первоначальную «естественную гармонизацию» предшествующего периода. Впрочем, и в ней, несмотря на усилия Львова и Бахметева, сохранились старые черты, по-прежнему идущие вразрез с классической западной гармонией.

29. Разумовский Д.В. Церковно-русское пение (фрагменты). // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. С. 124.

30. Изучением этой интереснейшей традиции занимался Л.Д.Малашкин, автор переложения Литургии и всенощного бдения распева Киево-Печерской лавры.

31. «Исон» введен в практику русского клиросного пения в начале 90-х гг. XX в. певчими Валаамского Спасо-Преображенского монастыря. Это – самостоятельно сочиненный ими «бурдон», присоединяемый к мелодии знаменного или, чаще, – валаамского распева. В результате возникает монотонное двухголосье на основе квартовых и квинтовых созвучий, имеющее мало общего с настоящим греческим исоном.

32. В последнее время получило распространение спорное мнение проф. А.В.Конотопа о значении знака «Э» в древнерусских рукописях, якобы означающего указание на исон. По нашему мнению, этот знак скорее указывал на т. н. «захват», или на служебный, настроечный тон, с которого начиналось исполнение троестрочного или демественного песнопения, или его раздела. То обстоятельство, что знак «Э» встречается и в песнопениях знаменного распева (в рукописях XV в.), на наш взгляд, говорит лишь о том, что эти стихиры, скорее всего, исполнялись «с верхом», т. е. в сопровождении верхнего голоса, а не с «исоном» (упоминания о пении «с верхом» встречаются в Чиновнике Новгородского Софийского собора).