**Церковная музыка (XIX век)**

Несмотря на то что Павел I еще в 1797 г. запретил исполнение концертов во время богослужения, оно продолжало держаться; исполнялись даже аранжировки оперных арий или хоров из ораторий на священные тексты (в роде "Тебе поем" на музыку басовой арии жреца из "Весталки" Спонтини или "Херувимской" на музыку хора из "Сотворения мира" Гайдна.



В 1816 г. Святейший Синод запретил употребление при богослужении концертов и рукописных нот, разрешив исполнение только произведений самого Бортнянского или одобренных им сочинений других авторов. Благодаря этой мере и деятельности придворной певческой капеллы, с Бортнянским во главе, пробуждается более ясное представление о требованиях, которым должна удовлетворять церковная музыка: композиторы стараются писать произведения, более отвечающие богословным потребностям и силам обыкновенных хоров. Правда, концерты все ещё иногда исполняются при богослужении, так что в 1850 г. опять приходится возобновлять их запрещение; но всё же в нашем церковном пении наблюдается поворот к лучшему, в смысле постепенного возвращения к богатому запасу древних традиционных напевов. Бортнянский первый стал на этот путь. Он мечтал об издании древних крюковых напевов в их подлинной нотации (см. его проект этого издания в "Протоколе Общества Любителей Древней Письменности", 1878) и желал положить их в основу самостоятельного "отечественного контрапункта"; он же начал гармонизировать древние мелодии. Гармонизация эта, однако, носит западный характер. Древние напевы, писанные на прозу и потому лишённые симметрического ритма, Бортнянский подгонял к европейской симметрической ритмике, что влекло за собой нередко ошибки против просодии; он подвергал изменению и саму мелодию, часто удерживая только её общий рисунок. Переложения Бортнянского представляли из себя, таким образом, скорее свободные сочинения в духе того или другого древнего напева. Такой же характер имеют и переложения его ближайших последователей, например, Грибовича . Ближе держался древних напевов Турчанинов (1779 - 1856). Чтобы мелодия лучше выделялась из прочих голосов хора, он вел сопровождающие её голоса параллельными с ней терциями или секстами. Отсюда монотонность и известная механичность переложений Турчанинова. Гармонизация и у него имела западный характер. Как техник и композитор, Турчанинов стоял много ниже Бортнянского; его оригинальные сочинения не имеют ни художественного, ни исторического значения. Переложения его, разрешенные Святейшим Синодом к употреблению при богослужении указом 18 мая 1831 г., до сих пор принадлежат к числу любимых и распространенных в репертуаре наших церковных хоров. Как и Бортнянский, Турчанинов принадлежал к составу придворной певческой капеллы. В стороне от капеллы стояли иеромонах Виктор (1791 - 1871) и А.П. Есаулов , представляющие собой крайнюю степень сентиментального итальянствующего направления нашей церковной музыки.



Первый оставил множество произведений, очень невысоких по технике, но свидетельствующих о задушевном религиозном чувстве; второй, обладавший гораздо лучшей техникой, написал несколько сочинений (изданы из них немногие), очень далеких от истинно-церковного стиля по своей вычурной и театральной манере, с драматическими диссонансами и беспокойной модуляцией. Духовные сочинения писали за это время также Алябьев , Варламов (херувимская), Верстовский (обедня, концерты), Л. Гурилев , Макаров, Маурер , Саниенца (концерты) и др. После смерти Бортнянского директором певческой капеллы сделался Ф. Львов (1826 - 36), деятельность которого носила характер административный (композитором он не был). Место его занял сын его, А.Ф. Львов (1798 - 1870), автор народного гимна и отличный скрипач. Он поднял исполнение капеллы до такого совершенства, которое привело в восторг Берлиоза и позволило ему поставить наш придворный хор выше всемирно знаменитого папского. Львову принадлежит ряд церковных сочинений, обнаруживающих недурную технику, известный вкус, сильное влияние немецкой классической музыки, отсутствие итальянской слащавости, но лишенных истинного вдохновения и самобытности творчества. Новым элементом в сочинениях Львова и особенно в его переложениях с древних напевов было стремление подчинить музыкальное содержание тексту и основным требованиям богослужения. Взгляды свои Львов изложил в сочинении: "О свободном или несимметричном ритме" (Санкт-Петербург, 1858). Он требует "простой и приличной гармонии, при исполнении которой все голоса произносят речь в одно время, и в размере тактов сообразуются с естественными ударениями слов". Подчинение древних напевов "правильному размеру и определенным тактам" влечёт за собой, по словам Львова, "отрешение пения от молитвы" и разрушение "тесной связи между словом и пением". Он восстаёт против разных "натяжек", к которым должны были прибегать композиторы, допускавшие, "для выполнения музыкальных условий", излишнее повторение слов, неуместное протяжение их, а что хуже всего, неодновременное произношение их певчими, от чего речь затемнялась, терялась не только сила, но исчезал нередко и самый смысл её.



Требования эти ограничивали свободу музыкального творчества в церковной музыке; они исключали возможность сложного контрапунктического, особенно фугированного и вообще имитационного стиля. Из этих требований вытекало также введение свободного, несимметричного ритма, который и встречается довольно часто в оригинальных сочинениях и переложениях Львова. В своей композиторской практике Львов, однако, не всегда сам исполнял выставленные им требования. Гармонизация Львова имела вполне европейский, главным образом немецкий характер (национальный элемент в его духовной музыке отсутствует), вообще мужественнее и разнообразнее, чем у Бортнянского, но также не всегда отвечает церковному стилю, представляя подчас употребление неприготовленных диссонирующих сочетаний, вроде большого и малого нонаккордов, уменьшенного септаккорда, увеличенного секстаккорда и т. д. Чистота голосоведения также не всегда отвечает требованиям строгого стиля. Львову принадлежит почин в деле гармонизации обихода, законченной в 1858 г. учителями капеллы Ломакиным (главным образом) и Воротниковым. Эта гармонизация вызвала ожесточенную борьбу со стороны разных московских практиков церковного напева и дилетантов-композиторов, вроде архимандрита Феофана и др., которым Львов отвечал брошюрой: "О церковных хорах и несколько слов о правилах сочинения гармонического пения" (Санкт-Петербург, 1859). Действительный удар львовскому обиходу и его приёмам гармонизации был нанесён совсем с другой стороны. Инициаторами его были Глинка и князь В.Ф. Одоевский. Первый начал заниматься церковной музыкой, когда был приглашён в капеллу капельмейстером, вслед за успехом "Жизни за царя". За это время им написана его 6-голосная "Херувимская", - произведение высокой музыкальной ценности, но совсем не русское по своему характеру, что и заставило впоследствии Глинку считать его весьма неудачным. Занятия Глинки в капелле были непродолжительны; к церковной музыке он вернулся только в 1855 г., когда написал "ектению", "литургию" и трио для мужских голосов "да исправится". К этим работам он пришёл под влиянием исполнения шереметьевским хором (под управлением Ломакина) произведений западной церковной музыки. Исходя из убеждения, что гармонизация наших древних напевов и оригинальные сочинения, предназначенные для церкви, должны основываться на старинных церковных ладах, а не на общеевропейской мажорной или минорной гамме, Глинка отправился к Дену в Берлин, чтобы работать вместе с ним над церковными ладами. Но смерть помешала осуществлению его планов. Последние церковные произведения Глинки, носившие строго диатонический характер и более близкие к истинному духу нашей самобытной церковной музыки, чем сочинения Бортнянского, Львова и др., проистекали из указанного выше убеждения, но все-таки не разрешали поставленной Глинкой задачи: создать истинно-национальную церковную музыку, одинаково далекую от итальянской слащавости "Сахара Медовича Патокина", как Глинка в шутку называл Бортнянского, и от немецкой аккуратности Львова. Единомышленником Глинки был князь В.Ф. Одоевский , выражавший свои взгляды сначала в беседах с Ломакиным, Глинкой, Потуловым, а потом и в печати ("Труды I Археологического съезда в Москве", Москва, 1871). Одоевский указывал, что наше обычное пение только напечатано "в один голос, но на клиросах мы всегда слышим гармонические сочетания, употребляющиеся по музыкальному гармоническому инстинкту русского народа и по преданию. Аккорды наши всегда консонансны. По свойству церковных мелодий нет и места для диссонансов, нет даже ни чисто мажорного, ни чисто минорного рода. Всякий диссонанс, всякий хроматизм в нашем церковном пении был бы величайшей ошибкой и исказил бы вполне всю самобытность наших церковных напевов". В этом основном требовании Глинка и Одоевский коренным образом расходились с композиторской практикой Львова и его последователей, но сходились с ней в положении, что "главная цель нашего церковного пения - отчётливо выговаривать слова молитвы. В нём не слова подчиняются мелодии, а мелодия словам, до такой степени, что где оканчивается смысл слов, там оканчивается музыкальная фраза. Допускается несколько нот на один слог, но никакое повторение слов не допускается". Отсюда следовала невозможность "цветистого конрапункта": "цель гармонизации церковного напева состоит единственно в том, чтобы, образуя правильное сочетание голосов, отнюдь не отвлечь благоговейное внимание от существенного, т. е. от слов молитвы". Упомянутыми двумя направлениями: европейским, - Бортнянского и Львова, и самобытно-национальным, - Глинки и Одоевского, исчерпывается содержание нашей церковной музыки за всю вторую половину XIX века. Главными представителями львовского направления являются П.М. Воротников (1804 - 76), обладавший хорошей техникой в немецком вкусе, ещё более определенном, чем у Львова, но также лишённый истинного творчества и вдохновения; отчасти Г.И. Ломакин (1812 - 1885), следовавший за Львовым в отношении соответствия текста и музыки, но примыкавший к Бортнянскому в смысле чисто музыкальных (гармонических, мелодических и т. п.) приёмов; Н.И. Бахметев (1807 - 1891), преемник Львова в должности директора капеллы, не лишённый таланта, но слишком свободно применявший приёмы современной гармонии к церковному стилю (употребление диссонансов, хроматизм, энгармонизм, внезапная модуляция и т. п. эффекты), а также допускавший нередко повторение и одновременное произношение слов в разных голосах (вследствие употребления имитаций); протоиерей М.А. Виноградов (умер в 1888 г.), находившийся в своих оригинальных произведениях под сильным влиянием Львова, но в переложениях (более поздних) примкнувший к направлению Одоевского-Потулова . К этому же типу принадлежали первые переложения и сочинения Г.Ф. Львовского (1830 - 1894), впоследствии склонившегося к национальному направлению. К композиторам духовной музыки в общеевропейском стиле должны быть отнесены также Н.Я. Афанасьев ("Литургия"), П.И. Чайковский ("Литургия", 1878), А.С. Аренский и А Гречанинов ("Литургия", 1898), который, однако, в то же время обнаруживает и влияние нашего национального направления нашей церковной музыки. Менее богато представителями это последнее. Продолжателем Глинки явился Н.М. Потулов (1810 - 1873), осуществивший в своих строгих и возвышенных переложениях древних напевов идеи князя Одоевского. У него древний напев остаётся в полной неприкосновенности, ритмической и мелодической, и сопровождается строго диатонической гармонией из одних трезвучий (больших и малых) и их обращений. Ни диссонансов, ни хроматизма, ни модуляций Потулов не допускал. Недостатком гармонизации Потулова является некоторая тяжеловесность, проистекавшая от стремления понимать каждую почти ноту мелодии как составную часть аккорда и снабжать её особой гармонией в других голосах. Отсюда также известная бедность и однообразие мелодического движения в других голосах, как бы связанных верхним голосом. Позднейшие перелагатели уклоняются от этих приемов и употребляют такие виды гармонических сочетаний, которые строгим стилем не допускаются (септаккорды, доминантсептаккорд, с их обращениями, квартсекстаккорды т. д.). В таком роде, например, переложения древних напевов в изданиях санкт-петербургского Братства во имя Пресвятой Богородицы (Д. Соловьева, И. Смирнова , П. Вейхенталя). Истинно художественного характера, однако, и эти переложения не имеют. К Потулову ближе примыкает то направление, которое проводилось придворной капеллой во время управления ею М.А. Балакиревым (1883 - 1895). При нем и его ближайшем сотруднике, Н.А. Римском-Корсакове , деятельность этого учреждения, упавшего было при Бахметеве, опять поднялась (особенно в смысле музыкально-педагогическом) и приняла определённое национальное направление. Плодами её является несколько переложений древних напевов, во главе которых должно быть поставлено "Всенощное бдение древних напевов" (1887), гармонизированное трудами деятелей капеллы. Стараясь дать простую и общедоступную гармонизацию древних напевов, составители означенных переложений не упускали из виду и художественные стороны. Гармонизации "всенощной" и некоторых других богослужебных песнопений (тропари и кондаки святому князю Владимиру, святому Мефодию и Кириллу , святой Нине, архиерейское служение), изданные капеллой за это время, имеют строго национальный характер, удовлетворяя в то же время всем требованиям истинно церковного стиля. Такой же характер, с большим перевесом в сторону художественности, имеют оригинальные сочинения и особенно переложения Н.А. Римского-Корсакова. М.А. Балакиреву принадлежит лишь несколько небольших по объему переложений (в архиерейском служении). В этом же духе работали Е.С. Азеев , А. Копылов и В. Бирюков. В стороне от этого направления стоял покойный Ю.К. Арнольд, исходивший в своих переложениях и собственных композициях из положений византийских музыкальных теоретиков ("Теория древнерусского церковного и народного пения". Москва, 1880). К нему в недавнее время примкнул Д. Аллеманов ("Гармонизация древнерусского церковного пения, знаменного распева, по христиано-византийской теории законам церковного осмогласия", Москва, 1898). Чайковский, в своем "Всенощном бдении" (1882), перешёл от общего европейского стиля к строгому стилю церковных ладов, более всего близкому к типу переложений Потулова. Ещё более национальных черт можно заметить в девяти отдельных духовных произведениях его, относящихся к 1885 г. Особняком стоит В.П. Войденов (родился 1852), который, хотя и обнаруживал влияние потуловского направления, но в то же время представляет некоторые самостоятельные черты в своих несколько суровых, аскетических гармонизациях древних напевов. Довольно своеобразен также стиль переложений о. В.М. Металлова (родился 1862 г.), в первых своих опытах шедшего обычным путем, но потом примкнувшего к Потулову и к направлению капеллы времен Балакирева. Он выразил свои взгляды на гармонизацию древних напевов в теоретическом труде: "Строгий стиль гармонии. Опыт изложения оснований строгого и строго церковного стиля гармонии" (Москва, 1897). Последнее слово в деле гармонизации и художественной обработки древних наших напевов принадлежит А.Д. Кастальскому (родился в 1856 г.), помощнику регента в московском Синодальном училище церковного пения. Ряд его переложений (с 1897 г. издано 20 №) обнаруживает в нем не только отличного техника, но и самобытного художника, сжившегося с древними нашими напевами и сумевшего претворить их в настоящие художественные создания, проникнутые глубоким религиозно-поэтическим настроением, мастерские по фактуре, вполне современной и оригинальной, ярко национальные и колоритные. Переложениями в тесном смысле слова их нельзя назвать, несмотря на неприкосновенность употреблённых в них мелодий; для обычного богослужебного употребления они также не годятся, требуя прекрасно дисциплинированного и способного к истинно художественному исполнению хора. Это скорее художественные воссоздания на основе древнего напева. Литература (кроме цитированных выше): В. Аскоченский, "Протоиерей Петр Иванович Турчанинов" (Санкт-Петербург, 1863); Бессонов, "Знаменательные года и знаменательные представители последних двух веков в истории церковного русского песнопения" ("Православное Обозрение", 1872, январь, февраль; И. Вознесенский, "О современных нам нуждах и задачах церковного пения" (Рига, 1891); князь Н.С. Голицын , "Современный вопрос о преобразовании церковного пения в России" (Санкт-Петербург, 1884); Ларош, "О нынешнем состоянии церковной музыки в России" ("Современная Летопись" 1869, № 47); Металлов, "Очерк истории православного церковного пения в России" (2-е изд., Москва, 1896); В. Морков, "Протоиерей Петр Иванович Турчанинов" (Санкт-Петербург, 1862); "Об объединении в России местных церковных напевов, о церковных композиторах, о пении партесном и общем" ("Церковный Вестник", 1889); Д.В. Разумовский , "Какое значение имеет гармония Потулова для пения нашей православной церкви" ("Труды 3-го Археологического съезда в Киеве", том 2); его же, статья о Потулове во 2-м выпуске VI тома "Древностей Московского Археологического Общества"; С.В. Смоленский, "Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения" (Москва, 1895; сжатый, но живой очерк истории церковного пения, особенно в нынешнем и прошлом веке); П.П. Сошальский, "История церковного пения в России" (Одесса, 1872); Д.Н. Соловьев, "Церковное пение в Валаамской обители" (Санкт-Петербург, 1889). См. также А. Преображенского, "Словарь русского церковного пения" (1896) и "По Церковному пению. Указатель книг, брошюр и журнальных статей" (Екатеринослав, 1897). Биографию духовной нашей музыкальной литературы см. во "Всеобщем каталоге духовно-музыкальных сочинений" (5 дополнительное издание, Москва, 1899, у П. Юргенсона) , а также в "Тематическом каталоге изданий придворной певческой капеллы".

