**Церковная музыка (XVIII век)**

В то время как история светской музыки начинается в XVIII с полного господства иноземной музыки, иностранных оркестров и композиторов, и только во второй половине столетия возникают первые создания национальной музыки, наша церковная музыка, наоборот, вначале века представляет гораздо больше самостоятельности и самобытности, чем в конце.

Наблюдается поразительная напряженность работы, направленной на гармонизацию древних и местных напевов, создание новых песнопений и служб местного и специального характера и развитие хоровой техники, напоминающей, своим пристрастием к чрезмерному многоголосию, отчасти технические увлечения нидерландских контрапунктистов, отчасти (и гораздо более) многохорные сочинения итальянских композиторов XVII века. И тут и там сказывалось увлечение технической стороной, борьба и игра с трудностями. Слабость нашей культуры, отсутствие правильной систематической школы, не только музыкальной, но и общеобразовательной, проистекавшее отсюда отсутствие преемственности развития, делали все это движение непрочным.

Со второй половины XVIII века указанное движение в области церковной музыки уступает место, - по-видимому, без особой борьбы, - новым видам итальянского партесного или концертного пения, ведущим свое начало от произведений итальянских приезжих маэстро, - Галунни, Сарти, - и их ближайших учеников и последователей. Многое в истории этой смены одного направления другим еще совсем темно. Мы очень мало знаем, где и как получали свои технические знания наши церковные композиторы петровского времени. Неясно также, когда именно начинается влияние приезжих итальянских маэстро на нашу церковную музыку. Уже при Анне Иоанновне наши придворные певчие участвуют в исполнении итальянских опер под управлением итальянских капельмейстеров, привыкая, таким образом, к новому вокальному стилю. Митрополит Евгений Болховитинов (в рассуждении "О древнем христианском богослужебном пении") относит появление "чистой италианской музыкальной гармонии" в "российском церковном пении" к царствованию Елизаветы Петровны , когда появились будто бы и знаменитые регенты как Рачинский и Березовский. На чем основано это мнение, неизвестно; но его достоверность подорвана неверной ссылкой Березовского, который при Елизавете был простым придворным певчим и в Италию был послан уже при Екатерине II, когда ему было всего 20 лет. Влияние Цопписа (капельмейстера в театре Локателли в царствование Елизаветы Петровны и преподавателя теории в придворной певческой капелле) было, по-видимому невелико: он был первым учителем Березовского, который окончательным своим развитием обязан был знаменитому болонскому теоретику, падре Мартини. Галуппи, своим примером, как композитор духовной музыки, и своим влиянием на Бортнянского, бывшего всецело его учеником, является первым значительным деятелем в области нашей искусственной музыки XVIII века, решительно и надолго направившим ее в русло полного итальянизма. Настоящим церковным композитором, хотя бы и в итальянском смысле этого слова, Галуппи, выдающийся представитель итальянской комической оперы прошлого века, никогда не был, но его авторитет, как европейской знаменитости, довольно сильная техника и внешняя красивость музыки, вместе с придворным его положением, создали ему такое влияние, с которым бороться было невозможно.

С него начинает упрочиваться в нашей духовной музыке тот слащавый сентиментально-игривый оперно-концертный итальянский стиль, который до сих пор господствует в ней, определяя вкусы не только общества, но, отчасти, и духовенства, призванного блюсти чистоту и строгость церковного обряда. Сочинения Галуппи (частью изданные певчими капеллой и Юргенсоном в Москве, частью оставшиеся в рукописях) еще до сих пор исполняются изредка в духовных концертах. Рядом с ним, по силе влияния, должен быть поставлен Сарти, учитель Веделя , Давыдова и Дегтерева и композитор нескольких духовных произведений. Его оперный стиль дает себя чувствовать в его духовных композициях (разительный пример - двухорное "Отче наш", изданное Юргенсоном). Его произведения, полные внешнего блеска и оперного пафоса, нередко рассчитанные на грандиозные и необычные средства (вроде известной оратории "Тебе Бога хвалим", исполненной в 1789 г. в главной квартире князя Потемкина, под Яссами, хором певчих в 300 человек, оркестром, несколькими хорами военной музыки, с колокольным звоном и пушечной пальбой из 10 орудий), как нельзя лучше отвечали грандиозно-блестящему и в то же время фривольно-чувственному веку Екатерины II. Самым ранним представителем нового итальянского стиля из числа русских церковных композиторов был Березовский (1745 - 77), вернувшийся из Италии в 1774 г. лауреатом Болонской музыкальной академии и не нашедший на родине никакого применения своим знаниям и таланту, что в связи с известной общероссийской слабостью привело его к трагическому концу.

Наиболее серьезные стороны своего таланта и композиторской техники Березовский проявил в своем 4-голосном концерте: "Не отвержи мене во время старости" (изданное Юргенсоном). Остальные изданные вещи его слабые. Многие другие сочинения, имеющиеся в рукописях, быть может только приписываются ему. В отличие от итальянцев, совсем не заботившихся о соответствии музыки тексту в сочинениях для нашего богослужения (в значительной степени по незнанию языка), Березовский стремился к возможно строгому соответствию музыки и слов не только в смысле просодии, но в смысле истолкования музыкой их содержания. Произведения его имели вообще довольно слабое распространение. Счастливее был другой талантливый представитель итальянского концертного стиля, Бортнянский (1751 - 1825), учившийся у Галуппи сначала в Петербурге, потом в Италии, где пробыл до 1779 г. Вскоре по возвращении Бортнянский был назначен "композитором придворного певческого хора", а в 1796 г. - директором придворной певческой капеллы. Превосходный техник, хотя и в итальянском духе, часто жертвующем благозвучию музыкальной характеристикой и мелодической независимостью голосов (пристрастие к параллелизмам голосов, движущимся параллельными секстами или терциями, что влечет за собой в конце концов монотонность и бесцветность), Бортнянский был весьма плодовитым духовным композитором, создавшим целый ряд образцов, которым следовали и позднейшие наши церковные композиторы (например, форма "Херувимской", сделавшаяся типичной). Ученики Сарти, - Дегтерев (1766 - 1813), Ведель (1770 - 1806 или 1810), Давыдов (1777 - 1825), - представляют еще большую степень увлечения стилем. У Дегтерева и Веделя преобладает элемент сентиментально-слащавый, выраженный в кудреватом, мелодическом по преимуществу стиле. Стройной полноты, гармонического равновесия между голосами хора произведения Веделя и Дегтерева не представляют. Оба жертвуют целым в пользу красивых мелодических выходок в отдельных голосах, обрекающих другие на совершенно пассивную и бесцветную роль. Достоинство обоих композиторов - стремление согласовать музыку с текстом и выразить религиозное настроение, заключающееся в словах последнего. Это не всегда удавалось им, вследствие ограниченности дарования, однородности музыкального развития и вкуса. К чести Веделя нужно сказать, что он строго судил свои произведения.

Сочинения обоих остались в рукописи. Сочинения Давыдова отражают блестящую сторону композиторского дарования его учителя, Сарти. Мы находим в них звучность, бойкость и размашистость мелодичного движения голосов, большую гармоническую полноту и более решительную модуляцию, чем у Веделя и Дегтерева; зато в них отсутствует почти совершенно глубина и чистота религиозного чувства и настроения. И у Давыдова есть наклонность к ариозным, сольным выходкам в итальянском мелодическом вкусе, при большей, впрочем, уравновешенности отдельных голосов. Подвижный, отчетливый ритм придает им какой-то маршеобразный характер, неуместный в духовной музыке. У всех трех мы находим отсутствие самостоятельности и художественной свободы в голосоведении, а также разнообразия и непринужденности модуляций, присущих Бортнянскому, несмотря на указанные недостатки его стиля. Деятельность итальянских маэстро и их последователей быстро распространила новый концертный стиль духовной музыки по всей России; этому способствовало размножение певческих хоров и школ для обучения церковному пению. Лучшим хором была придворная певческая капелла, поставленная на замечательную высоту еще предшественниками Бортнянского. В 1767 г. в ней было 100 человек, преимущественно малороссов. Бортнянский, став ее директором, выбрал для нее лучшие голоса из архиерейских хоров по всей России, изгнал разные дурные певческие привычки (крик и т. д.) и довел капеллу до высшего совершенства. В 1769 г. Синод постановил напечатать Ирмолог, Обиход, Октоих и Праздники исправного знаменного распева (см. историю этого печатания у Бессонова, "Судьба нотных певческих книг", в "Православном Обозрении" 1864 г., май и июнь, и "Знаменательные года в истории Русского церковного пения", в "Православном Обозрении" 1872 г., январь и февраль). Источниками для составления печатных нотных книг служили линейные рукописи 2-й половины XVIII века. Крюковые рукописи, сохранившиеся в употреблении у старообрядцев, не были привлекаемы к сравнению и составлению свода напевов.

Самое дело свода, корректуры и печатания было поручено простым иподиаконам и певчим, не имевшим никаких музыкально-археологических познаний и руководившихся только практикой богослужебного пения. Этим объясняется, почему в нотные книги, изданные Синодом, не вошла масса исконных древних напевов, только теперь делающихся достоянием музыкальной археологии, а включены некоторые песнопения вроде "Взбранной воеводе" Жуковского распева. В 1778 г. напечатан "Сокращенный Обиход" нотного пения, приспособленный для домашнего подготовления к церковному пению неопытных клириков и составленный по местному обычному пению Новгородской епархии. Печатные нотные книги оставили совсем в стороне кондакарное, не разобранное еще пение, демественное, неполные знаменные распевы и разные местные и частные переводы, а также огромное большинство песнопений знаменного путевого распева. Кроме знаменного и обычного распевов, в печатанные книги вошли новые распевы - киевский, греческий, частью болгарский и очень немного образцов герасимовского, знаменного путевого и знаменного "иного распева". С тех пор нотные певческие книги постоянно перепечатываются новыми изданиями без всяких изменений. - Успех итальянских композиторов и их русских последователей вызвал много второстепенных и третьестепенных композиторов-подражателей, пустившихся писать концерты, нередко весьма вычурные, совсем не церковные и даже не сочиненные на церковные тексты. Концерты эти стали вытеснять из богослужения исконное церковное пение, превращая церковь в концертный зал с программами сомнительного вкуса. Это злоупотребление вызвало указ императора Павла (10 мая 1797 г.), которым предписывалось концертов, вместо причастного стиха, не употреблять, но петь каноник или псалом. Тем не менее пение концертов во время богослужения этим указом не было искоренено, и запрещение его приходилось повторять и в текущем столетии. Литература. Н. Лебедев , "Березовский и Бортнянский, как композиторы" (Санкт-Петербург, 1882); Никольский , "По поводу суждений о нотных церковных книгах Синодального издания" ("Церковные Ведомости", 1892, № 37); "Об издании нотных книг Святейшим Синодом" (там же, 1888, 13); "Русский композитор Веделев" ("Русский Инвалид", 1854, 94); "Арт. Лук. Ведель" ("Киевлянин", 1868, 57, из книги Аскоченского "Киев и т.д."); "Арт. Лукьян Ведель" ("Домашняя Беседа" Аскоченского , 1860, 19); "Духовные композиторы: Бортнянский, Турчанинов" ("Воскресный День", 1891); "Заслуги Бортнянского и Львова для церковного пения" ("Церковный Вестник", 1890); биография М.С. Березовского в биографическом Словаре митрополита Евгения.

