

часовъ вечера и продолжается два часа невступно, а потомъ, послѣ ужина, слѣдуетъ повечеріе. Простая утренняя продолжается съ заупокойной литіей два часа, а полвелейная три. Спустя затѣмъ часъ слѣдуетъ ранняя обѣдня, продолжающаяся съ проскомидіей часа два ¹⁾. Службы эти очевидно поются болѣе краткими напѣвами, чѣмъ службы праздничныя. Пѣніе нѣкоторыхъ пѣснопѣній во дни непраздничныя и церковнымъ *уставомъ* иногда полагается *поскору*. Такъ по уставу, имѣющемуся въ Ирмологѣ, во св. Четырдесятницу „пѣсни стихословятся на гласъ канона Миней дне святаго, и глаголются стихи пѣсней *скоро*“. По Түпикону, въ четвертокъ 5-й недѣли Великаго поста великій канонъ св. Андрея Критскаго долженъ быть пѣтъ „косо и съ сокрушеннымъ сердцемъ и гласомъ“; о литургіи же замѣчено: „всю службу поемъ *поскоро*“, труда ради бдѣннаго; „Богородице Дѣво“ и др. стихи то *поются со сладкопѣніемъ*, то *поскору глаголются* ²⁾.

3. Способы хорового исполненія церковныхъ пѣснопѣній.

Въ настоящее время мы такъ привыкли къ европейской гармоніи, состоящей въ сопровожденіи основного голоса нѣсколькими второстепенными, аккомпанирующими голосами, что и не подозрѣваемъ существованія другихъ способовъ полифоническаго пѣнія, или по крайней мѣрѣ, считая ихъ недостаточными и несовершенными, не признаемъ ихъ эстетическихъ достоинствъ, а потому и права на причисленіе ихъ къ художественнымъ способамъ исполненія. Между тѣмъ какъ они практикуются, имѣютъ свои системы и художественныя стороны, а вмѣстѣ съ тѣмъ и своихъ многочисленныхъ почитателей.

Въ греко-восточныхъ церквахъ, кромѣ пѣнія единоличнаго (*solo*), примѣняемаго или къ полнымъ пѣснопѣніямъ отъ ихъ начала до конца, или же чаще всего только къ ихъ началу, практикуются слѣдующіе хоровые способы исполненія церковныхъ пѣснопѣній:

1. Пѣніе *унисонное*, когда всѣ поющіе исполняютъ данную мелодію въ одинъ голосъ и допускаютъ въ ней лишь *подголоски*, т. е. незначительныя отступленія, отъ точнаго послѣдованія мелодическому напѣву, когда тотъ или другой голосъ поющей группы по мѣстамъ инстинктивно является спутникомъ, сопровожда-

¹⁾ Его же „Второе путеш. по св. горѣ Аѳонской“, стр. 461—464.

²⁾ Түпиконъ in fol. 1877 г., лл. 311, 317 и друг.

ющимъ мелодію въ томъ же самомъ *ладѣ*, или же искусственно замѣняетъ основные звуки мотива малыми украшительными оборотами. Этотъ первобытный и наиболѣе другихъ естественный способъ исполненія пѣснопѣній свойственъ былъ еще древней еврейской храмовой музыкѣ, которая была рассчитана не на разнообразіе и сложность звуковъ, а на ихъ силу и имѣла (по выраженію г. Олесницкаго) характеръ громащій и пронзающій. Въ кн. Паралипоменонъ (2 Парал. 5, 13) говорится о богослуженіи при перенесеніи ковчега завѣта въ храмъ Соломоновъ: „И были какъ одинъ трубящіе на трубахъ и поющіе, издавая одинъ голосъ въ восхваленіе“. По Талмуду „когда играли въ храмѣ іерусалимскомъ, было слышно до Самаріи“¹⁾. Этотъ же способъ многоголоснаго пѣнія усвоенъ и христіанскою церковію и сохраняется въ ней доннѣ. Это пѣніе народное. Оно отличается величественною простотою и умиленностію, силою и вмѣстѣ гармоническою полнотою звуковъ, производимыхъ голосами разнообразнаго объема, силы и выразительности, вмѣстѣ же съ тѣмъ свободою и задушевностію чувства, не стѣсняемаго точными указаніями нотаціи или необходимостію выпѣвать непосильныя слишкомъ высокія или слишкомъ низкія ноты. А между тѣмъ пѣніе это чуждо книжно-музыкальной искусственности и излишней вычурности, музыкальных претензій исполнителей, а равно и оттѣнковъ личнаго вкуса, личныхъ привычекъ и недостатковъ. Поэтому оно имѣетъ не мало и практическихъ удобствъ, особенно для употребленія простыхъ клиросныхъ пѣвцовъ и народа²⁾. Этотъ способъ исполненія церковныхъ пѣснопѣній издавна извѣстенъ и у насъ въ Россіи и доннѣ практикуется въ нашемъ *соборномъ* пѣніи священнослужителей, а также въ пѣніи старообрядческомъ и въ массовомъ пѣніи народномъ.

2. Но въ греко-восточныхъ церквахъ существуютъ и нѣкоторые искусственные способы полифоническаго исполненія церковныхъ пѣснопѣній. Въ полифоническомъ пѣніи греки различаютъ *симфонію* и *гармонію*, каковыми понятіямъ придаютъ своеобразные оттѣнки. По ученію греческихъ музыкантовъ, подтверждаемому и европейскими изслѣдователями греческаго церков-

¹⁾ „Древне-евр. музыка и пѣніе“. Олесницкій. Труды Кіев. Дух. Ак. 1871 г. Т. IV, стр. 376.

²⁾ Сужденіе объ *унисонномъ* пѣніи съ подголосками см. въ соч. прот. Д. В. Разумовскаго „Теорія и практика церк. пѣнія“, стр. 21—22; а также въ моемъ соч. „О церков. пѣніи...“, стр. 17—18 и у Бурго-Дюкюдра, стр. 8.

наго пѣнія ¹⁾, всякое согласное едиповременное произношеніе лишь двухъ только различныхъ по высотѣ звуковъ (συνδύσις—сдвоеніе) образуетъ симфонію. Они признаютъ четыре вида такого сдвоенія звуковъ, изъ коихъ только два образуютъ гармонію, именно: *омофонію* (τὸ ὁμόφωνον) или *унисонъ*; *симфонію* (τὸ σύμφωνον) или сочетаніе двухъ звуковъ на разстояніи октавы, а также кварты или квинты въ отношеніи къ тонкѣ или октавѣ; *диафонію* (τὸ διάφωνον—разногласіе) или *диссонансъ*, образуемый секундою и проч., и *парафонію* (τὸ παράφωνον) т. е. призвучіе или *несовершенное* созвучіе, образуемое тонкою и терціею. *Унисонъ* и *диссонансъ*, очевидно, не образуютъ симфоніи въ европейскомъ смыслѣ этого слова. Отъ *симфоніи* греки отличаютъ *гармоническій* родъ музыки (ἑναρμόνιος γένος), „когда извѣстный музыкальный отрывокъ поютъ многіе различными несходными по высотѣ звуками одного извѣстнаго звукоряда“. Подъ словомъ *гармонія* они разумѣютъ рядъ вышеозначенныхъ *симфоній* разныхъ системъ (наприм. тетра хорда и пента хорда), въ порядкѣ и осмысленно согласованныхъ. Въ гармоніи греки различаютъ три элемента: *низкое*, *среднее* и *высокое* (сравн. въ нашемъ древнемъ троестрочномъ пѣніи: *низъ*, *путь*, *верхъ*), когда нѣсколько пѣвцовъ едиповременно поютъ, наприм., тонку, квинту и октаву, или же: тонку, терцію, октаву или дециму. Впрочемъ, по замѣчанію А. Фокаевса, къ такому роду музыки, какъ сложному, съ трудомъ привыкаетъ слухъ ²⁾.

Понятія грековъ о *симфоніи* и *гармоніи* обнаруживаются въ практикѣ двумя способами исполненія пѣснопѣній: а) пѣніемъ съ *исономъ* и б) пѣніемъ *восточно-гармоническимъ*.

а) Въ греко-восточныхъ церквахъ издавна существуетъ искусственный, но неизвѣстный у насъ способъ исполненія церковныхъ напѣвовъ, представляющій собою, такъ сказать, первоначальную форму симфонического многоголоснаго пѣнія ³⁾. Это мелодическое пѣніе, обозначаемое у грековъ словомъ *оксія* (ὀξεία), въ со-

¹⁾ См. греческихъ авторовъ: А. Фокаевса и Хрис. Мадита; срав. европейскихъ изслѣдователей: Bourgault-Ducoudray и De-Castro.

²⁾ Μουσικὸν ἐγχόλιον А. Θ. Фокаевса. Θεσσαλονικίαι. 1879 г. Ч. 1, глава VI. „О симфоніи“.

³⁾ Симфоническій составъ греческаго церковнаго пѣнія замѣченъ и старыми русскими изслѣдователями нашего столпового пѣнія. „Во всѣхъ греческихъ странахъ, и въ Палестинѣ и во всѣхъ великихъ обителяхъ, замѣчаютъ они, пѣніе отлично отъ нашего пѣнія, подобно *музыкальному*, еже мы грѣшніи у многихъ спрашивали, и слышали, какъ они поютъ“. „Церк. пѣніе въ Россіи“, прот. Д. В. Разумовскаго, стр. 155.

провожденіи голоса, именуемаго *исонъ* (ἴσον). *Оксіа* (отъ ὀξύς — острый, быстрый, высой), какъ древній пѣвческой знакъ, по толкованію Мпх. Влеммида (XIII в.), „знаменуетъ острья копья, или какъ бы острымъ гвоздемъ подражаетъ“¹⁾. Въ совокупномъ пѣніи *оксіа* означаетъ верхній, высой или подвижной голосъ, который, повышаясь и понижаясь, исполняетъ гласовую мелодію напѣва съ ея разнообразными фигурами. Но голосъ этотъ, безъ поддержки въ другомъ голосѣ, можетъ сбиться съ господствующаго *лада* или *гласа*, особенно когда пѣвецъ (ψάλτης), по древнему греческому обычаю, ведетъ мелодію *свободно*, т. е. не ограничивается потнымъ положеніемъ, находящимся предъ его глазами въ пѣвческой книгѣ, а отступаетъ отъ него, являясь не только исполнителемъ, но отчасти и творцомъ выпѣваемой имъ мелодіи. Вотъ этою-то поддержкою и служитъ для него *исонъ*, къ которому онъ примѣняется и на который опирается. *Исонъ* (отъ ἴσος—равный, неподвижный), какъ пѣвческой знакъ, по толкованію того же М. Влеммида, „знаменуетъ Святую Троицу...“; поется ровно, безъ повышения и понижения голоса съ поджатыми перстами“²⁾. Въ хоровомъ исполненіи пѣснопѣній *исонъ*—это основной звукъ *лада* или *гармоническая основа гласа*, въ которомъ происходитъ мелодія. Онъ выдерживается продолжительно на одной и той же нотѣ въ продолженіи всего напѣва, давая тѣмъ возможность пѣвцамъ, ведущимъ мелодію, свободно дѣлать *подголоски* выше и ниже этого основного звука и однакоже не сбиваться въ голосоведеніи съ поемаго гласа³⁾. Съ музыкально-технической стороны *исонъ* (по De-Castro) есть нота, которая „не образуетъ интервала секунды (а слѣдов. и диссонанса), но интервалъ кварты, квинты, совершенной октавы (или терціи), съ тѣми нотами, изъ которыхъ состоитъ основной голосъ, или на которыя онъ дѣлаетъ свои окончанія и заключенія. Такъ, когда пѣснопѣнія часто будутъ дѣлать свои среднія оконча-

¹⁾ См. ниже въ главѣ „Греч. пѣвческія знамена“.

²⁾ Тамъ-же.

³⁾ Въ этомъ именпо значеніи описываютъ греческій *исонъ* всѣ путешественники по Востоку, наприм., Виллоти въ „Description de l' Egypte, tom. XIV, p. 367—369. Paris, 1826 ann.; Бурго-Дюкудрэ въ вышеупомянутомъ сочиненіи, Paris, 1887 ann.; арх. Порфирій въ своихъ „Путеш. въ Аон. монас. и скиты“; князь М. Волконскій въ своей статьѣ (см. ниже примѣчаніе), I. De Castro и др. Въ нашемъ древнемъ *столповомъ* пѣніи греческому *исону* соответствовала *строка*, выше или ниже которой пѣли пѣвцы, а въ гармоническомъ пѣніи ему соответствуетъ *доминанта*. См. у С. В. Смоленскаго „Азбука А. Мезенца“, Казань, 1888 г., стр. 74.

нія на нотахъ *mi* и *ge* (что, наприм., бываетъ въ славянскихъ стихирарныхъ и тропарныхъ пѣснопѣніяхъ перваго гласа), то *исономъ* должна быть нота *la*, а не *ge* и не *fa* и не *mi*, потому что она одна не производитъ съ ними сказаннаго интервалла или диссонанса. Въ другихъ же пѣснопѣніяхъ (наприм., въ степеннахъ и ирмосахъ того же гласа), которыя часто дѣлають свои заключенія на нотахъ *do*, *ge*, *mi*, *sol*, *исономъ* по выше-сказанной причинѣ должна быть нота *sol*.

Но такъ какъ греческія гласовыя мелодіи по мѣстамъ дѣлають отступленія отъ господствующаго *лада* (*модулированіе* мелодіи), переходя изъ одного гласа въ другой, то вслѣдъ за ними долженъ мѣняться и *исонъ*, служащій имъ *основнымъ* тономъ, что, при неожиданности перехода въ иной гласъ, представляетъ не мало неудобствъ и затрудненій для голосовъ не вполнѣ опытныхъ въ пѣніи *исона*. Особенно странное впечатлѣніе производитъ *исонъ* при ускоренномъ, речитативномъ пѣніи. Тогда онъ, по замѣчанію Б. Дюбүдрэ (стр. 10), напоминаетъ собою лошадинъ бѣгъ мелкой рысью, называемый *иноходью*.

Самое примѣненіе *исона* въ церковномъ пѣніи у грековъ происходитъ не однообразно. На Аѳонѣ первый пѣвецъ, — теноръ или альтъ, — поетъ на клиросѣ протяженную и связную мелодію, старцы же, находящіеся въ *стасидіяхъ* (стоялицахъ) клиросныхъ полукружій ¹⁾, „всѣ въ одинъ голосъ подпѣвають ему *унисономъ*, не произнося словъ, а только издавая одинъ звукъ, одинъ гулъ, соотвѣтственный ключевой нотѣ пѣснопѣнія“ (т. е. *мартіри* — указателю *лада*) ²⁾. Но *исонъ* на Аѳонѣ исполняется массою пѣвцовъ лишь потому, что уставами Аѳонскихъ монастырей, какъ и монастыря Синайскаго, запрещается держать тамъ дѣтей и безбородыхъ юношей, обыкновенно же онъ исполняется однимъ изъ дѣтскихъ голосовъ, именно звучнымъ альтомъ, между тѣмъ какъ прочіе пѣвцы ведутъ мелодію напѣва съ ея подголосками. По свидѣтельству архим. Порфирія, основанному на его собственномъ опытѣ, не легко пѣть *исонъ* и возрастнымъ, потому что при издаваніи одного протяженнаго звука „прерывается дыханіе“. Но еще труднѣе поддерживать его одинокому мальчику, который при этомъ напрягаетъ всѣ свои силы звуч-

¹⁾ *Стасидіи* или *формы* на Аѳонѣ суть особыя для каждаго монаха мѣста у стѣнъ храма съ ручками для опоры рукъ и откидными скамейцами.

²⁾ Архим. Порфирія „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Ч. 1, отд. 1, стр. 68. О *мартіри* см. ниже въ статьѣ о греческ. пѣвческихъ знаменахъ.

но и продолжительно выдерживая одну и ту же ноту ¹⁾).

Исонъ и *оксія*, по свидѣтельству Виллото, поются по одной и той же книгѣ.

Древность этого способа пѣнія не подлежит сомнѣнію. На него намекаетъ св. Климентъ Александрійскій, сопоставляя характеръ еврейской музыки съ церковною музыкою грековъ ²⁾. По свидѣтельству св. Іоанна Дамаскина „древнѣйшіе писали *исонъ*, а вверху его *оксію* ³⁾. Сообразно съ практикой церковнаго пѣнія въ греческихъ церквахъ встрѣчаются и древнія изображенія пѣвцовъ съ различеніемъ въ ихъ пѣніи *оксіи* и *исона* ⁴⁾.

б) Когда голоса какого либо хора достаточны своею численностію, тогда допускается греками пѣніе *восточно-гармоническое*, которое, по описанію Іоанна Де-Кастро, происходитъ слѣдующимъ образомъ:

„Одинъ лучшій, искуснѣйшій и сообразнѣйшій съ характеромъ мелодіи или пѣнія, голосъ поетъ основную мелодію, а прочіе голоса дѣтей и возрастныхъ, или тѣхъ и другихъ вмѣстѣ, сопровождаютъ ее пріятно гармоническимъ согласіемъ, на разстояніи одинъ отъ другого на интервалль совершенной или *чистой кварты*

¹⁾ Въ статьѣ кн. М. Волконскаго, помѣщенной въ „Дом. Бес.“ 1862 г., выш. 10, стр. 229, мы читаемъ слѣдующее любопытное описаніе греческаго *исона* въ его исполненіи при богослуженіи: „При пѣніи херувимской и задостойниковъ хоромъ, причемъ бываетъ замѣтенъ нѣкоторый родъ аккордовъ, у пѣвцовъ находится въ хорѣ мальчикъ, который тянетъ одну и ту же ноту, и при томъ такъ долго и съ такимъ напряженіемъ, что у него глаза наливаются кровью и жилы на шеѣ надуваются толще пальца. Выбившись изъ силъ онъ на минуту переводитъ духъ, набираетъ въ легкія воздуху, и опять тянетъ свою безконечную ноту. Меня увѣрили, что эти мальчики поддерживаютъ основной тонъ пѣсы, который не позволяетъ пѣвцамъ сбиться при переходахъ, и что мальчиками съ такими необыкновенно сильными легкими весьма дорожатъ“. По другимъ извѣстіямъ мальчиковъ, держащихъ *исонъ*, бываетъ нѣсколько (4—5), которые и называются *ισοκρατοῦντες*.

²⁾ Strom L. V.

³⁾ Архим. Порфирія Успенскаго „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“. Приложенія ко II ч. 2-го отдѣленія, стр. 90.

⁴⁾ Въ тѣхъ же „Приложеніяхъ“ на стр. 71 и 92 представлено изображеніе знаменитыхъ греческихъ мелодическихъ творцевъ XIV вѣка І. Кукузеля и К. Корони—съ ихъ учителемъ Іоанномъ Гликисомъ во главѣ, снятое съ нотнаго *Анѳологіона* XIV вѣка, принадлежащаго Аѳоно-Кутлумушскому монастырю. Здѣсь Іоаннъ магистръ Кукузель поетъ *оксію*, а протопсалтъ Ксепосъ Корони—*исонъ*; между тѣмъ какъ ихъ учитель, держа на своихъ колѣнахъ клюку, обѣими руками дѣлаетъ имъ кадансъ. Перстосложеніе рукъ у всѣхъ трехъ лицъ различное, сообразное выпѣваемымъ ими нотнымъ знакамъ.

совершенной *квинты* и *октавы* ¹⁾, и поддерживают мелодію, (тогда какъ основной голосъ исполняетъ ее), перемѣняя строй или симфонію, когда того требуетъ тональный характеръ фразъ основного голоса, что обыкновенно случается въ началѣ или концѣ *окончаній* (каденцъ), или въ мѣстахъ, гдѣ основной голосъ успокоивается или останавливается, что бываетъ по большей части на долгой нотѣ. Когда въ этомъ родѣ гармоническаго пѣнія, происходящаго по способности слуха, при руководствѣ модуляціи основного голоса, присоединяются голоса дѣтей и взрослого, поющіе тѣже самыя ноты, то это производитъ пріятнѣйшее согласіе октавъ, ундецимъ, дуодецимъ, квинтдецимъ и другихъ совершенныхъ созвучій, потому что голоса дѣтей, какъ и голоса женщинъ, естественно поютъ восьмью тонами или октавою выше, чѣмъ голоса мужчинъ“ ²⁾.

Пѣснопѣнія болѣе легкія и обыкновенныя поются безъ всякой гармоніи (въ унисонъ), пѣснопѣнія на гласы (стихирарныя, тропарныя, прологійныя) съ *исономъ*, а наиболѣе торжественныя пѣснопѣнія (херувимскія, причастныя стихи) гармоническимъ способомъ.

У грековъ общимъ правиломъ для пѣнія *симфоническаго* и *гармоническаго* служитъ правило—не закрывать гармонією мелодію. Поэтому въ ихъ гармоніи не допускается излишней сложности, сопровождающіе же мелодію голоса поютъ тихо, не произнося даже словъ текста. Тотъ же Де-Кастро говоритъ объ этомъ слѣдующее: „Что касается голосовъ, которые сопровождаютъ основную мелодію пѣнія, то они могутъ быть всѣхъ разрядовъ, т. е. свѣтлыя (женскіе и дѣтскіе) и мужскіе, и расположены способомъ соответственнымъ тональному и мелодическому характеру пѣнія, такъ чтобы могли дѣлать его рельефно выдающимся; ибо и въ благородныхъ или свободныхъ искусствахъ существуетъ эстетическое правило, чтобы основной объектъ (главный предметъ) какого бы то ни было произведенія выдавался или блестялъ на первомъ мѣстѣ между другими, которые его сопровождаютъ и служатъ ему въ смыслѣ украшенія. Послѣдніе никогда не должны затмѣвать или скрывать основной объектъ, но должны присоединяться къ нему такъ, чтобы онъ

¹⁾ Совершенная *кварта* состоитъ изъ двухъ тоновъ и одного полутона, совершенная *квинта*—изъ трехъ тоновъ и одного полутона, совершенная *октава*—изъ пяти тоновъ и двухъ полутоновъ т. е. изъ соединенія кварты и квинты.

²⁾ De-Castro: *Methodus cantus ecclesiastici Graeco-Slavici*. Romae, 1881 г., стр. 59. Образцы пѣнія съ *исономъ* и пѣнія *восточно-гармоническаго* можно видѣть тамъ же, въ таблицахъ I, II и IV.

между ними блестяль на первомъ мѣстѣ; и это служитъ къ его возвышенію. Почему, когда поютъ съ гармоническимъ сопровожденіемъ голосовъ (каковой родъ гармоническаго сопровожденія не позволяетъ пѣвцамъ гармонистамъ произносить слова текста; это дѣло пѣвца основной мелодіи), тогда голоса, исполняющіе гармонию, должны пѣть пріятно и безъ шума, чтобы не закрывать и не заглушать голоса, который поетъ мелодію или основной мотивъ, каковой голосъ, составляющій основной объектъ, долженъ выдѣляться изъ другихъ. Они могутъ еще выдаваться сами по себѣ, выпѣвая согласные звуки (аккорды) съ пріятностію, разнообразія окраску своей гармоніи, усиливая, уменьшая или обостряя болѣе или менѣе удареніемъ силу звуковъ сравнительно съ ихъ сосѣдними; особенно при перемѣнѣ гармоническаго строя. Когда же и какимъ образомъ выполнить это правило, это можетъ опредѣлить хорошій вкусъ учителя или пѣвца, руководимый характеромъ общей мелодіи, или фразами мелодіи, или смысломъ словъ“¹⁾.

3. Наконецъ въ пѣкоторыхъ греко-восточныхъ церквахъ, а также на западѣ Европы, въ послѣднее время къ греческому пѣнію примѣняется и европейская гармонизація. Такъ по свѣдѣніямъ, собраннымъ прот. Д. В. Разумовскимъ „въ Лоппахъ, Триэстѣ, Одессѣ греческіе пѣвцы составляютъ дѣлье пѣвческіе хоры и исполняютъ церковную мелодію въ гармоническомъ видѣ по партіямъ, заранее написаннымъ для каждаго голоса“²⁾. Но европейская гармонизація пѣвцовъ въ греческихъ церквахъ есть явленіе новое, такъ сказать исключительное, и далеко не всѣми одобряемое какъ въ теоріи, такъ и въ практикѣ. По отзыву І. Де-Кастро „музыканты, употребляющіе при гармонизаціи восточныхъ пѣвцовъ новоевропейскій *контрапунктъ*, впадаютъ въ нелѣпность; ибо этотъ способъ композиціи, изобрѣтенный для пьесъ и музыки совсѣмъ иного рода, производитъ то, что пѣвцы утрачиваютъ свойственный имъ основной характеръ или стиль и измѣняютъ свой видъ“³⁾. Архимандритъ (епископъ) Порфирій Успенскій весьма неодобрительно отзывается о хорошемъ греческомъ пѣніи въ Одессѣ, Тагарогѣ, Венеціи, Царьградѣ и въ другихъ мѣстахъ, гдѣ оно, въ ущербъ своимъ восточно-мелодическимъ свойствамъ и красотамъ, приняло эле-

¹⁾ Тамъ же, р. 56 и 57.

²⁾ „Теорія и практика церк. пѣнія“. М. 1886 г., стр. 23 и примѣч. Срв. Christ et Paranikas „Anthol. Gr.“ proleg. р. CXIV.

³⁾ Де-Кастро въ вышеупомянутомъ сочиненіи, стр. 60, примѣчаніе.

менты западно-европейской музыки ¹⁾, а проф. Бурго-Дюкюдрэ опасается, чтобы постепенное проникновение нынѣ въ греческіе города и области свѣтской европейской музыки, въ видѣ маршевъ и романсовъ, не послужило къ уменьшенію или даже и къ окончательному паденію мелодическихъ богатствъ столь оригинальной греко-восточной музыки ²⁾.

Что касается опытовъ переложенія греческаго пѣнія европейскими музыкантами на европейскіе потные знаки съ присоединеніемъ европейской гармонизаціи, то доселѣ они не были удачны, потому что европейскіе музыканты, ради гармоническаго толкованія, не соблюдали строго ни *ладовъ*, ни *родовъ*, ни мелодическихъ красотъ греческаго пѣнія. Болѣе видное мѣсто въ ряду этихъ переложеній занимаютъ, какъ по своей обширности, такъ и по своимъ особенностямъ, переложенія г. Рандхартингера, въ Вѣнѣ. Правда, въ нихъ восточная мелодія утрачиваетъ часть своихъ оригинальныхъ свойствъ, напримѣръ энгармонизмъ, большія мелодическія украшенія (кратиматы, террцемы и проч.) и оттѣнки восточно-мелодическаго выраженія, но удерживаетъ тотъ же общій мелодическій характеръ; гармонія же, при европейски музыкальной правильности, получаетъ нѣкоторыя особыя свойства, напоминающія перечисленные нами выше способы греческаго симфоническаго и гармоническаго исполненія. Здѣсь, напримѣръ, во многихъ мѣстахъ мы видимъ оригинальное и привлекательное чередованіе массоваго пѣнія въ унисонъ съ полнотою европейской полифоніи, мелодически-динамическаго элемента музыки востока съ прелестію звуковыхъ комбинацій и оттѣнковъ выраженія, выработанныхъ музыкальною наукою запада, чисто діатоническихъ аккордовъ и голосовыхъ ходовъ съ хроматическими.—Считаемъ не лишнимъ здѣсь упомянуть и о новомъ проэктѣ г. Бурго-Дюкюдрэ для гармонизаціи восточныхъ мелодій, предполагающемъ ввести въ греческую церковную музыку особаго вида полифонію съ точнымъ удержаніемъ греческаго традиціонно-національнаго гласоваго движенія мелодіи. „Задача здѣсь, говоритъ авторъ проэкта, состоитъ не въ томъ, чтобы снова повторять то, что уже было тщетно испытано нѣкоторыми европейскими музыкантами. Приложивъ къ греческимъ мелодіямъ гармонизацію, которая подходитъ только къ *ладамъ* мажорному и минорному, они убили въ нихъ свойственный имъ выразительный характеръ, присущій ихъ гласовымъ

¹⁾ „Первое путеш. въ Аѳон. монастыри и скиты“, ч. 1, отд 1, со стр. 68; второе путеш. въ Синайскій монастырь 1850 г. Спб. 1856 г., стр 99.

²⁾ Etudes sur la Music. Eccles. Graecque, стр. 65—69.

особенностямъ, которыя рѣшительно ничѣмъ незамѣнимы въ новой музыкѣ. Теперь успѣхи полифоніи позволяютъ примѣнить ко всѣмъ античнымъ гаммамъ гармонію, которая усиливаетъ въ нихъ выразительность, не искажая ее. Для этого достаточно, чтобы *аккомпанирующіе голоса были размѣщены въ той же самой гаммѣ, въ какой и основная мелодія.*—Это положеніе можно уяснить слѣдующимъ примѣромъ: Въ *новомъ минорѣ* интервалль, который отдѣляетъ тонку отъ предыдущей ноты есть *полутономъ*; въ *античномъ минорѣ (ладъ гиподорійскій)* этотъ интервалль есть *цѣлый тономъ*. Предположимъ, что хотятъ гармонизировать мелодію *гиподорійскую*. Если введутъ въ аккомпанирующіе голоса примѣтную ноту, которая не существуетъ въ основной мелодіи, то характеръ этой мелодіи будетъ испорченъ и дѣйствию впечатлѣнія свойственное гиподорійскому ладу будетъ нарушено. Если напротивъ въ аккомпанирующіхъ мелодіяхъ сохранять строй лада основной мелодіи (а этотъ строй зависитъ отъ мѣста, занимаемаго полутонами въ октавѣ), соединяя вмѣстѣ 3 или 4 мелодіи (партіи) того же самаго звукоряда, то утроятъ, учетверятъ силу гласового впечатлѣнія, которое основная мелодія могла бы производить отдѣльно сама по себѣ“¹⁾.

4. Объ инструментальномъ сопровожденіи церковнаго пѣнія.

Игра на музыкальныхъ инструментахъ, изобрѣтенная по сказанію книги Бытія (гл. 4, 21) Іуваломъ, всегда составляла принадлежность мірскихъ народныхъ празднествъ и развлеченій и у древнихъ народовъ (какъ не рѣдко и нынѣ) обыкновенно сопровождалась пляскою. Инструментальное сопровожденіе религіознаго пѣнія допускалось въ широкомъ смыслѣ собственно языческими народами, не знавшими строгаго разграниченія между духовною и чувственною стороною ни въ своихъ религіозныхъ доктринахъ, ни въ богослужебныхъ обрядахъ. „Лиры и органы, говоритъ блаж. Августинъ, употребляютъ язычники для роскоши и похоти въ театрахъ, собраніяхъ и жертвоприношеніяхъ“²⁾. У древнихъ грековъ и римлянъ музыкаю сопровождались всѣ поэтическія произведенія какъ эпическія, такъ лирическія и драматическія.

Употребленіе музыкальныхъ инструментовъ на ряду и совместно съ пѣніемъ допущено было и въ еврейскомъ храмовомъ богослуженіи, сначала при скинии Моисеевой, а потомъ и въ храмѣ Соломоновомъ, и было развито особенно во времена ве-

¹⁾ Тамъ же, стр. 66 и 67.

²⁾ In Psal. 82.